

CONGRESSO NACIONAL

PRÊMIO CRUZ E SOUSA  
MONOGRAFIAS PREMIADAS

1998



CONGRESSO NACIONAL

# **PRÊMIO CRUZ E SOUSA**

**(Monografias premiadas)**

*Organizador desta edição:*  
**CELSO LUIZ RAMOS DE MEDEIROS**

BRASÍLIA – 1998



## SUMÁRIO

	Pág.
Apresentação – Senador Abdias Nascimento .....	5
Projeto de Resolução nº 126/97, instituindo o Prêmio Cruz e Sousa .....	9
Parecer da Comissão de Educação .....	11
Parecer da Comissão Diretora .....	13
Resolução nº 1, de 1998-CN, instituindo o Prêmio Cruz e Sousa .....	17
Regulamento do Prêmio .....	19
Composição do Conselho do Prêmio .....	23
Relatório de Gerardo Mello Mourão, da Comissão de Julgamento do Prêmio .....	25
 <i>Trabalhos premiados</i>	
1º Lugar – Categoria Geral – Luiz Cláudio Ribeiro Pinho .....	33
1º Lugar – Categoria Estudante – Carlos Alberto Shimote Martins .....	85
2º Lugar – Categoria Geral – Eneidy Rodrigues Till .....	153
2º Lugar – Categoria Estudante – Jairo Santos Amparo .....	223
3º Lugar – Categoria Geral – Magaly dos Santos Moura .....	271
4º Lugar – Categoria Geral – Mário Guidarini .....	331
5º Lugar – Categoria Geral – Carlos Henrique Almeida .....	399
Atas das reuniões do Conselho do Prêmio .....	449
 <i>Cerimônia de Premiação</i>	
Discurso do Senador Abdias Nascimento .....	455
Discurso do Deputado Paulo Gouvêa .....	456
Discurso do Senador Espiridião Amin .....	457
Discurso do Presidente do Senado, Antonio Carlos Magalhães .....	459



## APRESENTAÇÃO

Um dos maiores crimes perpetrados contra os africanos e seus descendentes tem sido o esquecimento intencional e a negação compulsória de sua história, instrumentos eficazes na imposição do mito da inferioridade inata dos povos negros. Iniciado em princípios do século XIX, sob os auspícios das teorias que buscavam uma justificativa ideológica para a escravização de africanos e a partilha da África pelas nações européias, esse processo de falsificação histórica chegaria ao auge na virada do século, graças ao racismo “científico” de Gobineau, Spencer e outros. Com isso, os europeus *esqueceram* o que lhes fora contado pelos gregos a respeito do Egito, da Núbia e da Etiópia, particularmente no que se refere à riqueza cultural destes e à sua incorporação ao patrimônio helênico.

É evidente que tais idéias encontraram terreno fértil para prosperar no Brasil, onde uma minoria branca, encastelada nas posições de prestígio e poder, buscava defender com unhas e dentes os seus injustos privilégios em face de uma população predominantemente negra, relegada aos escalões inferiores de uma sociedade rigidamente estratificada e virtualmente impermeável à ascensão social pelo talento e pelo mérito. Essa postura, embora se tenha mascarado ao longo do tempo, sobretudo a partir da obra de Gilberto Freyre e de seus seguidores, permanece essencialmente intocada numa sociedade que continua discriminando os descendentes de africanos e *esquecendo* o papel seminal por estes desempenhado na construção desta nação e de sua cultura.

Dentre as incontáveis vítimas desse processo de esquecimento figura o notável negro poeta João da Cruz e Sousa, nascido escravo em 1861 na vila do Desterro, atual Florianópolis, na então Província de Santa Catarina, para se tornar um dos maiores nomes da poesia simbolista universal. Com efeito, somente um enorme talento e uma determinação irresistível poderiam guindar a tal posição – mesmo que *post mortem* – um jovem negro daquela época, em que o racismo e o preconceito não precisavam de disfarces, pois que constituíam o próprio cerne da ciência oficial, ensinada abertamente nas escolas de todos os níveis, determinando políticas explícitas nas áreas da saúde, da educação e do desenvolvimento urbano. Os negros eram, nessa visão, uma espécie de mancha que se precisava extirpar, fosse pela miscigena-

ção com a *superior* raça européia, fosse pela eliminação pura e simples por meio da doença e da fome associadas à miséria e à ação policial.

Revelando desde cedo os dotes de uma fina inteligência, Cruz e Sousa aproveitou a esmerada educação proporcionada por uma família branca dotada de pendor humanitários. Mas o estudo dos clássicos e o aprendizado de línguas estrangeiras não o afastaram, como ocorreu com outros, de seu povo massacrado. Identificado à causa abolicionista, funda aos 21 anos, ao lado do colega e eterno amigo Virgílio Várzea, o jornal *Tribuna Popular*, que lhe granjeou a um só tempo o respeito da minoria branca esclarecida e o ódio mortal das elites parasitárias. A hostilidade destas o impele a deixar a terra natal, numa jornada de idas e vindas que o acabaria levando ao Rio de Janeiro. É lá, na capital da nascente República, que Cruz e Sousa publica, em 1893, os dois primeiros volumes que marcam a concretização das idéias simbolistas no Brasil: *Missal e Broquéis*.

O imenso talento de Cruz e Sousa, claramente revelado nessas duas obras, e antecipado em *Tropos e fantasia*, seu primeiro trabalho publicado, não é suficiente para lhe abrir os caminhos nos órgãos da imprensa carioca em que trabalhou – *Folha Popular*, *Novidades* e *Cidade do Rio* –, obrigando-o a aceitar a humilde e malremunerada função de amanuense da Central do Brasil. Casado com a bela negra Gavita, convive com a miséria e a doença, que compartilha com a quase totalidade dos afro-brasileiros de seu tempo, mas extrai dessa dolorosa experiência de vida a motivação e os temas de uma poesia que consegue casar, com infinita beleza, a expressão simbolista com as vivências ancestrais. Partindo de um estado de aguda tensão interior, do seu drama íntimo, gerado pelo desajuste com uma sociedade racista e até recentemente escravocrata, Cruz e Sousa é levado a produzir uma poesia de tendência espiritualizante e transcendentalista. A forte interiorização do mundo exterior traduz-se na tendência plástica de exprimir a Natureza por meio de símbolos dominantes, como o branco, o cristal, a caveira. Em vez de “extroversão do complexo de ‘poeta negro’”, como pretendem alguns críticos, trata-se antes de formas de exprimir realidades exteriores, por ele deformadas.

Com a morte do pai, da mãe e de dois de seus quatro filhos, e depois de ver a esposa enlouquecida pela miséria, Cruz e Sousa acaba sucumbindo a uma tuberculose violenta. Vai tratar-se na cidade mineira de Sítio, onde os parcos recursos da medicina da época não conseguem evitar-lhe o falecimento, aos 37 anos, a 19 de março de 1898, ano em que lançara *Evocações*, seu último livro publicado em vida. Dois outros ainda saíam, em edições *post mortem*: *Faróis* (1900) e *Últimos sonetos* (1905). Já no ano seguinte ao seu falecimento, uma conferência do poeta simbolista boliviano, naturalizado argentino, Ricardo Jaimes Freyre, realizada no Ateneo de Buenos Aires, causa tão forte impacto nos meios literários argentinos a ponto de os influentes críticos Juan Más y Pi e Julio Noé verem em Cruz e Sousa a fonte inspiradora de Leopoldo Lugones, considerado o maior poeta argentino. Já o francês Roger Bastide o situa ao lado de Mallarmé e Stefan George, que para ele formam a tríade suprema do movimento simbolista universal.

Tudo isso não foi suficiente, contudo, para que o grande poeta se tornasse conhecido em sua própria terra. Daí a razão por que tomei a iniciativa, apoiado pelo ilustre Senador catarinense Esperidião Amin, de instituir o Prêmio Cruz e Sousa de Monografia, destinado a estimular o interesse pela vida e obra desse afro-brasileiro internacionalmente consagrado, mas injustamente ignorado no país em que nasceu. Confesso ter sido de surpresa a reação da Comissão de Julgamento ante a qualidade geral dos textos apresentados, em especial aqueles escolhidos para premiação, e por isso publicados nesta coletânea. Revelam eles não apenas o conhecimento da obra do Poeta Negro e sua relação com o contexto político e cultural da época em que ele viveu e produziu. Mostram também uma profunda consciência da realidade sócio-racial que lhe serviu de moldura existencial, pondo a nu as contradições de uma sociedade que se funda na negação mesma de seu racismo onipresente. Desse modo, a publicação dessas monografias representa, mais que um prêmio àqueles que dedicaram seu tempo, talento e energia a escrevê-las, a possibilidade de divulgar a poesia de Cruz e Sousa, bem como as peripécias de sua vida tumultuada, a um público numeroso que com certeza contribuirá para o pleno resgate dessa figura magna de nossa literatura poética.

Brasília, outubro de 1998.

Senador **ABDIAS NASCIMENTO**



## PROJETO DE RESOLUÇÃO Nº 126, DE 1997

*O projeto foi aprovado no Senado na sessão de 10 de dezembro de 1997, na Câmara dos Deputados, na sessão de 22 de janeiro de 1998 e promulgado em 29 de janeiro de 1998, por meio da Resolução nº 1, de 1998-CN.*

*Institui o Prêmio Cruz e Sousa e dá outras providências.*

O Congresso Nacional resolve:

**Art. 1º** Fica instituído o Prêmio Cruz e Sousa, destinado a agraciar autores de trabalhos alusivos à comemoração do centenário de morte do poeta brasileiro, a ser celebrado em março de 1998.

**Art. 2º** Para proceder à apreciação dos trabalhos concorrentes será constituído um Conselho a ser integrado por cinco membros do Congresso Nacional e por seu Presidente que, por sua vez, fará a indicação desses parlamentares, logo após a aprovação deste projeto de resolução.

*Parágrafo único.* A prerrogativa da escolha do Presidente do Conselho caberá aos seus próprios membros, que o elegerão entre seus integrantes.

**Art. 3º** O teor do Prêmio Cruz e Sousa, bem como o formato, as regras e os critérios que presidirão à elaboração dos trabalhos concorrentes serão sugeridos pelo Conselho à Mesa Diretora do Congresso Nacional e publicamente divulgados.

**Art. 4º** Os trabalhos concorrentes deverão ser encaminhados à Mesa Diretora do Congresso Nacional até o dia 19 de março de 1998, dia consagrado ao centenário de morte do escritor Cruz e Sousa.

**Art. 5º** O Prêmio será conferido em sessão do Congresso Nacional especialmente convocada para este fim, a se realizar até o mês de junho seguinte.

**Art. 6º** A Diretoria-Geral oferecerá apoio administrativo ao funcionamento do Conselho.

**Art. 7º** Esta resolução entra em vigor na data de sua publicação.

## Justificação

Em boa hora vem o Congresso Nacional, por via legislativa, prestar justa homenagem àquele que constitui um dos marcos da literatura e da cultura brasileiras: o poeta Cruz e Sousa.

Nascido em 24 de novembro de 1861, na cidade de Desterro, atual Florianópolis, em Santa Catarina, Cruz e Sousa viveu boa parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde produziu a parcela mais importante de sua extensa obra. Minado pela tuberculose, morreu precocemente, aos 36 anos, em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 19 de março de 1898.

O início da carreira literária desse filho de escravos negros, quando ainda vivia em Santa Catarina, foi pontuada por páginas sentimentais e textos de cunho libertário, já que toda a sua obra foi profundamente marcada pela luta contra a escravidão e o preconceito racial.

Eventos de sua biografia, além do fato de ser negro, justificam a adoção dessa bandeira de luta. Houve, inclusive, um momento em que o preconceito o impediu de assumir o cargo de promotor, em Laguna, para o qual fora nomeado.

Foi após a sua mudança para o Rio de Janeiro, em 1890, que Cruz e Sousa integrou o primeiro grupo simbolista brasileiro, do qual se tornou expoente maior. Foi a partir de sua obra poética, segundo juízo dos mais importantes historiadores da literatura brasileira, que se renovou a expressão poética em língua portuguesa, com a incorporação de um código verbal praticamente novo.

É intenção precípua da presente proposta – dirigida, principalmente, para as novas gerações, nessa quadra em que a juventude mostra-se carente de parâmetros cívicos e culturais – o resgate da figura e da postura exemplar de Cruz e Sousa.

Permitimo-nos lembrar, ainda, a dívida que a sociedade brasileira contraiu com aqueles que abraçaram a bandeira de luta em favor dos espoliados e excluídos, particularmente dos sumariamente discriminados por motivos raciais. Nesse panorama, destaca-se Cruz e Sousa. Nas palavras de Alceu Amoroso Lima, a grandiosidade de sua obra chamou a atenção para esse humilde filho de uma raça que, até então, não produzira nenhuma figura marcante nas nossas letras.”

Nesse final de século, em que as reivindicações dos movimentos negros têm redundado em consideráveis avanços sociais, é importante trazer à baila a figura de Cruz e Sousa, o homem e a obra.

É, portanto, esse grande nome, merecedor de nossa reverência, que o presente projeto de resolução pretende homenagear. É para a merivória iniciativa que encarecemos o acolhimento pelos ilustres Pares.

Sala das Sessões, 25 de setembro de 1997.

Senador: **ABDIAS NASCIMENTO**  
Senador **ESPERIDIÃO AMIN**

## PARECER Nº 778, DE 1997

*Da Comissão de Educação, sobre o Projeto de Resolução do Senado nº 126, de 1997.*

### **1. Relatório**

O Projeto de Resolução nº 126, de 1997, apresentado pelos senhores senadores Abdias Nascimento e Esperidião Amin, institui o Prêmio Cruz e Sousa destinado a agraciar trabalhos alusivos à comemoração do centenário da morte do poeta brasileiro, que será celebrado em março de 1998.

O projeto em tela prevê a constituição de um conselho que se incumbirá da apreciação e seleção dos trabalhos, bem como da definição do formato, das regras e dos critérios que nortearão a apresentação dos concorrentes, devendo contar com ampla divulgação pública.

O art. 4º do presente projeto fixa a data de 19 de março de 1998, centenário da morte do escritor Cruz e Sousa, como prazo para a apresentação dos trabalhos à Mesa Diretora do Congresso Nacional.

A láurea será conferida em sessão do Congresso Nacional convocada especialmente para este fim, até junho de 1998, conforme dispõe o art. 5º

O projeto estipula, ainda, que a Diretoria-Geral do Senado Federal oferecerá suporte administrativo ao trabalho do Conselho.

Em exame na Comissão de Educação do Senado Federal, o projeto não recebeu emendas no prazo regimental.

### **2. Análise**

É bastante oportuna a iniciativa do Congresso Nacional de se adiantar às comemorações do centenário de morte daquele que foi o maior dos nossos poetas simbolistas. Além de sua importante obra literária – assim reconhecida por destacados historiadores da literatura brasileira –, merece destaque sua trajetória de engajamento contra as perversas consequências do preconceito racial.

Filho de escravos, como bem informa a justificação do projeto, Cruz e Sousa teve que buscar, com muita batalha, seu próprio espaço na sociedade e nas letras brasileiras, conforme atestam passagens de sua biografia. Essa luta foi traduzida em páginas que refletem seu espírito libertário e sua competente combatividade.

Por tais méritos, o poeta já se faz merecedor da importante homenagem proposta pelo projeto em análise.

No entanto, a relevância dessa iniciativa reside, de igual modo, no imperativo de os poderes constituídos tomarem a dianteira no processo de resgate das figuras importantes da nossa história e da nossa tradição política, para que possam ocupar o seu lugar de referência da sociedade brasileira, particularmente para as gerações mais jovens.

Um país define sua identidade quando se reconhece em suas destacadas figuras históricas, que, no desempenho de diferentes atividades, contribuíram para a consolidação dos princípios democráticos. Trazer à luz o exemplo das referidas figuras é uma prática que merece inteiro respaldo, pois é por seu intermédio que podemos exercer plenamente a nossa cidadania. O presente projeto cumpre esse propósito.

### **3. Voto**

Nesse sentido, por considerarmos que a meritória proposta em exame se encontra em perfeita consonância com os ditames constitucionais, além de não apresentar óbices de natureza jurídica, pronunciamos-nos favoravelmente a aprovação do Projeto de Resolução nº 126, de 1997.

Senador **OTONIEL MACHADO**  
Relator

## PARECER Nº 779, DE 1997

*Da Comissão Diretora, sobre o Projeto de Resolução do Senado nº 126, de 1997.*

### 1. Relatório

Vem ao exame desta Comissão Diretora o Projeto de Resolução do Senado nº 126, de 1997, CN, de autoria dos nobres Senadores Abdias Nascimento e Esperidião Amin, instituindo o Prêmio Cruz e Sousa, destinado a agraciar autores de trabalhos alusivos à comemoração do centenário da morte desse grande poeta simbolista, que transcorrerá no mês de março de 1998.

O projeto estabelece:

I – que o Presidente do Congresso Nacional indicará cinco parlamentares para compor um conselho, ao qual incumbirá:

a) eleger seu presidente;

b) apreciar os trabalhos concorrentes;

c) sugerir à Mesa Diretora do Congresso, para divulgação pública, o teor do Prêmio, bem como o formato, as regras e os critérios que presidirão à elaboração dos trabalhos concorrentes;

II – que os trabalhos deverão ser encaminhados à Mesa Diretora do Congresso até o dia 19 de março de 1998, data em que se comemora o centenário da morte do escritor Cruz e Sousa;

III – que o prêmio será conferido em sessão do Congresso Nacional especialmente convocada para este fim, a se realizar até o mês de junho seguinte;

IV – que a Diretoria-Geral oferecerá o apoio administrativo necessário ao funcionamento do Conselho.

O projeto foi submetido à Comissão de Educação, que, considerando-o, além de meritório, jurídico e constitucional, manifestou-se favoravelmente à sua aprovação.

É o relatório.

## 2. Parecer

A proposta sob exame se insere nas comemorações do centenário da morte do grande poeta simbolista brasileiro João de Cruz e Sousa.

Nascido em 24 de novembro de 1861, filho de escravos, Cruz e Sousa, arrostando toda espécie de preconceitos, conseguiu sobrepujar as dificuldades econômicas e sociais que marcaram sua vida e conquistar, por meio de seu talento e de sua brilhante criação literária, um lugar de destaque no panteão dos grandes escritores brasileiros de todos os tempos.

Infelizmente, homenagear os grandes vultos de nosso passado histórico e cultural é um costume que não tem sido cultivado com a intensidade que a nossa nacionalidade merece. Tanto mais no caso de Cruz e Sousa, representante de uma raça submetida a uma das mais odiosas e indignas discriminações que o ser humano já pôde perpetrar contra seus semelhantes.

Por isso tudo, a iniciativa de resgatar a memória de Cruz e Sousa, na oportunidade do centenário de sua morte, mediante a instituição do prêmio proposto, só pode merecer todo o nosso apoio, pois irá redundar, certamente, em lições de civismo e dignidade, de que sua vida e sua obra estão repletas, erigindo-se em exemplo a ser perenizado na lembrança de nosso povo.

Assim sendo, não hesitamos em propor a aprovação do presente projeto de resolução, que homenageia de forma merecida esta figura ímpar de nossas letras nacionais. Pois:

*O resgate da memória,  
da vida, da trajetória  
do vate catarinense  
é gesto para ser louvado  
é mérito para o Senado  
é honra que nos pertence.*

*O poeta simbolista  
íntegra pequena lista  
de poetas geniais.  
Tem uma história bonita,  
é triste, mas não evita  
belezas sentimentais.*

*Era filho de um escravo,  
mas, preto e pobre, foi bravo  
ante tudo que sofreu.  
Casou com Gavita Rosa,  
que morreu tuberculosa,  
como o poeta morreu.*

*Sua esposa enlouqueceu  
depois que um filho morreu  
e um outro morreu depois.  
E a morte, não satisfeita,  
ainda ficou na espreita  
e em breve levou os dois.*

*A obra de Cruz e Sousa  
imensamente repousa  
em "Tropos e fantasias".  
Em "Missal" e "Evocações"  
"Broquéis", "Faróis", emoções  
de um mundo de poesias.*

*Acato o requerimento  
e lhe dou deferimento  
por seu aspecto legal.  
Será um belo concurso  
e vai ter muito discurso  
na sua terra natal.*

*Os autores, na verdade,  
revelam identidade  
que cada história projeta.  
Abdias pela raça.  
E Amin por ter graça  
de ser da mesma praça  
onde nasceu o poeta.*

*O meu voto é favorável  
a essa justa medida.  
Que nosso Plenário acate  
essa homenagem ao vate  
que vai servir de resgate  
duma história e duma vida.*

Senador **RONALDO CUNHA LIMA**  
Relator



## ATO DO CONGRESSO NACIONAL

*Promulga a Resolução nº 1, de 1998-CN, que institui o Prêmio Cruz e Sousa.*

Faço saber que o Congresso Nacional aprovou, e eu, Antonio Carlos Magalhães, Presidente do Senado Federal, nos termos do parágrafo único do art. 52 do Regimento Comum, promulgo a seguinte

### RESOLUÇÃO Nº 1, DE 1998-CN

*Institui o Prêmio Cruz e Sousa e dá outras providências.*

O Congresso Nacional resolve:

**Art. 1º** É instituído o Prêmio Cruz e Sousa destinado a agraciar autores de trabalhos alusivos à comemoração do centenário de morte do poeta brasileiro, a ser celebrado em março de 1998.

**Art. 2º** Para proceder à apreciação dos trabalhos concorrentes será constituído um conselho a ser integrado por cinco membros do Congresso Nacional e por seu Presidente que, por sua vez, fará a indicação desses parlamentares, logo após a aprovação desta resolução.

**Parágrafo único.** A prerrogativa da escolha do presidente do Conselho caberá aos seus próprios membros, que o elegerão entre seus integrantes.

**Art. 3º** O teor do Prêmio Cruz e Sousa, bem como o formato, as regras e os critérios que presidirão à elaboração dos trabalhos concorrentes serão sugeridos pelo Conselho à Mesa do Congresso Nacional e publicamente divulgados.

**Art. 4º** Os trabalhos concorrentes deverão ser encaminhados à Mesa do Congresso Nacional até o dia 19 de março de 1998, dia consagrado ao centenário de morte do escritor Cruz e Sousa.

**Art. 5º** O Prêmio será conferido em sessão do Congresso Nacional especialmente convocada para este fim, a se realizar até o mês de junho seguinte.

**Art. 6º** A Diretoria-Geral do Senado Federal oferecerá o apoio administrativo ao funcionamento do Conselho.

**Art. 7º** As despesas decorrentes da aplicação desta resolução correrão à conta do orçamento do Senado Federal.

**Art. 8º** Esta resolução entra em vigor na data de sua publicação.

Senado Federal, 29 de janeiro de 1998.

Senador **ANTONIO CARLOS MAGALHÃES**  
Presidente do Senado Federal

## REGULAMENTO

*O Presidente do Conselho Deliberativo do Prêmio Cruz e Sousa, no uso de suas atribuições, resolve estabelecer o seguinte regulamento:*

### CAPÍTULO I

#### *Do Prêmio Cruz e Sousa*

**Art. 1º** O Prêmio Cruz e Souza de Monografia, promovido pelo Congresso Nacional, nos termos da Resolução nº 1, de 1998-CN, tem como objetivo estimular o debate sobre o tema “A importância da vida e da obra do poeta Cruz e Sousa para a cultura brasileira”, no ano em que se celebra o centenário de sua morte.

**Art. 2º** O prêmio será atribuído em duas categorias: categoria Estudante para estudantes de graduação e pós-graduação e categoria Geral para poetas, escritores e quaisquer outras pessoas interessadas.

§ 1º Na categoria Estudante concorrerão estudantes de curso superior ou de pós-graduação regularmente matriculados.

§ 2º Na categoria Geral concorrerão poetas, escritores e quaisquer outras pessoas de nacionalidade brasileira.

**Art. 3º** Em cada uma das categorias será escolhido apenas um trabalho a ser contemplado com prêmio pecuniário.

*Parágrafo único.* Os trabalhos classificados do 2º ao 5º lugares receberão menção honrosa.

**Art. 4º** Todos os trabalhos selecionados serão publicados às expensas do Senado Federal.

**Art. 5º** O prêmio concedido ao primeiro colocado de cada categoria será de R\$10.000,00 (dez mil reais).

**Art. 6º** Todos os inscritos que tiverem seus trabalhos aceitos, de acordo com este regulamento, receberão Certificado de Participação.

## CAPÍTULO II

### *Da inscrição e entrega dos trabalhos*

**Art. 7º** As inscrições, individuais, deverão ser encaminhadas até o dia 15 de maio de 1998, ao Conselho do Prêmio Cruz e Sousa, Diretoria-Geral do Senado Federal, Praça dos Três Poderes, Brasília, DF, CEP 70165-900.

**Art. 8º** Para inscrição, o candidato deverá encaminhar dois envelopes lacrados, que conterão o seguinte:

Envelope nº 1º : três cópias de monografia, inédita ou editada por qualquer meio, apresentada em língua portuguesa, conforme as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas, não excedendo a 80 (oitenta) páginas de 30 (trinta) linhas, com 70 (setenta) caracteres. A monografia também poderá ser apresentada em *Word* para *Windows* e enviada em disquete juntamente com as cópias impressas.

Envelope nº 2º : cópia legível da Carteira de Identidade; endereço completo; comprovante de matrícula, para a categoria Estudante:

**Art. 9º** É obrigatória a adoção de pseudônimo, que deverá constar da parte externa dos envelopes nº 1º e nº 2º, sendo vedada a identificação do candidato. Na parte externa dos envelopes deverá, também, constar a categoria do candidato, se Estudante ou Geral.

**Art. 10.** Para os trabalhos enviados por via postal, vale a data do carimbo do Correio.

**Art. 11.** A apresentação da inscrição implica concordância e aceitação, por parte do candidato, de todas as cláusulas e condições do presente regulamento.

**Art. 12.** As inscrições incompletas ou enviadas após a data de 15 de maio de 1998 não serão aceitas.

## CAPÍTULO III

### *Da Comissão de Julgamento*

**Art. 13.** A escolha dos premiados será feita por uma Comissão de Julgamento, composta por cinco membros – três parlamentares e dois nomes de expressão da cultura brasileira –, a serem indicados pelo Conselho.

**Art. 14.** As decisões da Comissão Julgadora não serão suscetíveis de recursos ou impugnações em qualquer fase do processo de premiação.

**Art. 15.** A Comissão Julgadora terá até 1º de junho de 1998 para a seleção dos trabalhos.

**Art. 16.** O Prêmio Cruz e Sousa e as menções honrosas serão entregues em sessão do Congresso Nacional, especialmente convocada para este fim, a se realizar até o final do mês de junho do corrente ano.

Brasília, 5 de março de 1998

Senador **ABDIAS NASCIMENTO**



CONSELHO COMPOSTO NOS TERMOS DA  
RESOLUÇÃO Nº 1, DE 1998-CN

*Conselho destinado a proceder à apreciação  
dos trabalhos alusivos à comemoração do centenário  
de morte do poeta Cruz e Sousa.*

SENADORES

Antonio Carlos Magalhães (membro nato)  
Ronaldo Cunha Lima  
Esperidião Amin  
Abdias Nascimento

DEPUTADOS

Paulo Gouvêa  
Miro Teixeira

COMISSÃO DE JULGAMENTO

Senador Abdias Nascimento  
Senador Esperidião Amin  
Deputado Paulo Gouvêa  
Gerardo Mello Mourão – poeta e escritor  
Iaponan Soares – professor e vice-presidente do Conselho de Cultura do Estado  
de Santa Catarina



## RELATÓRIO

O êxito do concurso para a outorga do Prêmio Cruz e Sousa, neste ano em que se celebra o centenário da morte do poeta, parece claro, desde logo, pelo interesse que despertou, entre mestres e estudantes, provocados pela iniciativa do Senado. Não é impressionante apenas o número dos concorrentes – 57 aprovados no vestibular da Comissão Julgadora – mas também a alta categoria de alguns dos trabalhos apresentados.

O relatório da categoria geral a que se refere este parecer contempla 38 trabalhos. Como em toda concorrência desse tipo, o nível dos textos é, obviamente, acidentado e desigual. Mas, na hora da escolha final, alguns pares de monografias alcançaram qualidade e perfil que exigiram mesmo do perplexo relator o filtro de demorada releitura.

Foi assim que se pôde destacar o trabalho inscrito sob o nº 41, de 73 páginas – “CRUZ E SOUSA: Simbolismo como Transculturalismo”, com o subtítulo “*Ensaio sobre a contribuição de Cruz e Sousa para a Cultura Brasileira*”, apresentado sob o pseudônimo *O Assinalado*.

Desde o início de sua aventura poética, a grandeza de Cruz e Sousa, iluminada pelo testemunho permanente e comovedor do crítico paranaense Nestor Vitor, o identificava como “O Poeta Negro”. O autor do ensaio que o Relator se permite destacar talvez inverta a antonomásia: em vez de “O Poeta Negro”, João da Cruz e Sousa foi, na medula de sua lírica, “O Negro Poeta”.

Críticos respeitáveis como Roger Bastide, que situava Cruz e Sousa ao lado – se não acima – do próprio Mallarmé e dos representantes mais altos do simbolismo europeu, incorrem num equívoco imperdoável: identificam a fixação do poeta nas visões imaculadas de seus cantares (“ó formas alvas, brancas, formas claras – de luas, de neves, de neblinas”) – como um anelo de “branquear” (sic) sua reputação na literatura e na sociedade. Bastide usa exatamente a expressão – sugerindo que o poeta quisesse *branquear* sua presença negra nos espaços órficos em que situava sua lírica.

O texto do autor aqui recomendado está regido por duas epígrafes: uma do próprio Cruz e Sousa, que diz:

*“flor mortal que dentro esconde  
sementes de um mago pomo.”*

E outra, do saudoso helenista Eudoro de Sousa, nestes termos:

*“Cada atualidade tem sua antigüidade e há sempre uma antigüidade  
esperando ser descoberta (ou inventada?) pela atualidade que a merece.”*

A atualidade simbolista da poesia de Cruz e Sousa tem uma antigüidade iniludível: chama-se África. Lá nascera a Musa intacta. A flor mortal do canto deslumbrado do negro puro da bela ilha da cidade do Desterro brotava, como ele mesmo o diria, das “sementes de um mago pomo” – o pomo da África. As duas epígrafes são um semáforo aceso, uma bússola para indicar o rumo de navegação que se deve fazer nas águas boreais da poesia de Cruz e Sousa, deste segundo João da Cruz que, como o padroeiro do dia em que nasceu, e que lhe deu o nome de batismo, o poeta santo da “*Noche Oscura*” e da “*Llama de Amor Viva*”, cantou as mais frementes estâncias eróticas da poesia de seu tempo, sem jamais confundir o erótico com o obsceno, como advertia Malraux, no famoso prefácio da edição francesa de Lawrence.

No texto escolhido, contribuição original para a interpretação da obra do Negro Poeta, funda-se a mais nobre e mais pura interpretação da poesia órfica de Cruz e Sousa. É certo que os grandes e piedosos comentadores de sua obra, do grupo paranaense, de Nestor Vitor a Tasso da Silveira e Andrade Murici, já sabiam disso. Mas apenas afloraram esse espaço, não apenas existencial, mas sobretudo ontológico, de nosso poeta, ao lembrarem, como Nestor Vitor, que “Cruz e Sousa, negro sem mescla (o que quer dizer *negro sem mácula*), foi uma cerebração de primitivo genial, foi como que a revivescência de um núbio contemporâneo de David ou ao menos de Salomão... mas que houvesse renascido no Ocidente e se desenvolvesse num meio cuja civilização é toda de empréstimo, já capaz de inspirar grandes requintes a um artista, porém, no fundo por modo muito falseado e ingênuo”.

Tasso da Silveira, como Andrade Murici, que tive a honra e o deleite de frequentar, durante anos, nos encontros diários do famoso “Café Gaúcho”, na Rua São José, centro do Rio, e ainda e sempre Nestor Vitor, lembram o heroísmo medular da poesia de nosso João da Cruz. No estudo do concorrente *O Assinalado*, este heroísmo é exposto na odisséia do negro poeta exilado e aderido aos perigos e às glórias de sua viagem (“corpo crivado de sangrentas chagas – que atravessa o mundo soluçando”) – viagem ao céu e ao inferno, como no turismo patético do Dante. Os passos de João da Cruz e Sousa são aqui contados com minúcias de interpretação de que só a grande crítica é capaz, contemplando às vezes substantivos isolados, preposições pênseis, sílabas de pontes, vogais e consoantes ocorrentes, na precisão dos leitores da Cabala sagrada que, como no precioso livro de Marc Alain Ouaknin, sabem que a beleza da palavra chega às vezes a ser um concerto para algumas consoantes e alguma vogal.

O autor vai ao âmago do simbolismo de Cruz e Sousa – a correspondência dos cinco sentidos que, antes de Baudelaire e Rimbaud, estava anunciada nos ritos nagô, com a linguagem corporal incorporada pelo gesto, a dança, o olfato, o sabor e o som, o cheio e o vazio, com a cerimônia das distâncias corporais, em que o hálito e a respiração podem dar vida à matéria inerte e alcançar as últimas profundidades do ser. “O forno do ser” – como gosta de dizer o poeta Godofredo Iommi.

Refere o autor observações do erudito Muniz Sodré sobre procedimentos cosmogônicos da linguagem sagrada dos ritos africanos em que o corpo é o ponto de intersecção entre o grupo e o cosmo. A palavra – expressão suprema do corpo –, matéria-prima do verso, opera, no canto de Cruz e Sousa, aquele *Egungum* sagrado, que torna visíveis os espíritos ancestrais e transmite a graça de comunicar aos vivos a vontade e o poder dos mortos.

Cruz e Sousa, lembra o autor, possui um vasto repertório de referências aos mortos. Como em “Vão Arrebatamento”:

*“todas as vozes que procuro e chamo  
ouço-as dentro de mim porque as amo”.*

Ou ainda em “Monja Negra”:

*“Hóstia negra e feral da comunhão dos mortos”.*

E em “Luar de Lágrimas”:

*“Ó mortos meus, ó desabados mortos!  
Chego de viajar todos os portos  
Volto de ver inóspitas paragens  
As mais profundas regiões selvagens  
.....  
Andei errando por funestas tendas  
Onde das almas escutei as lendas”.*

O próprio autor pergunta: “parecerá contraditória essa dupla herança cultural de Cruz e Sousa? Será paradoxal que no Brasil do século XIX, na obra de um Poeta Negro, filho de escravos, emergam fenômenos que remontam a dois mil anos de tradição (e outros tantos de esquecimento) da cultura ocidental – ao lado de formas provenientes de religiões africanas”?

Ele mesmo responde: “na história da cultura ocidental houve duas épocas profundamente africanas. A primeira, nos séculos que sucederam imediatamente ao aparecimento do cristianismo, quando ritos, religiões e formas de pensamento, das mais diversas origens, se difundiram por todas as regiões do Mediterrâneo. A segunda época, nos séculos XV e XVI, assistiu também à difusão de religiões de diversas proveniências, sob o nome genérico de *hermetismo*. Estas são justamente as duas épocas da cultura ocidental marcadas pelo predomínio do neoplatonismo. Isso não assinala uma relação intrínseca entre neoplatonismo e sincretismo? Mas neoplatonizante é também o simbolismo”.

O autor tem em vista, certamente, o neoplatonismo de Plotino. E por que também não de Santo Agostinho? Plotino, como Santo Agostinho, historicamente contemporâneos (entre o III e o IV século) alcançaram sua maior voga cultural na Europa do século XV e do século XVI, sobretudo depois da edição florentina de Plotino em 1492, no ano da descoberta da América, seguida por várias edições gregas e latinas nos Quinhentos, quando também se editaram as obras completas de Agostinho. E é bom lembrar que os dois grandes neoplatônicos, Plotino e Agostinho, eram africanos, nascidos e criados na África; Plotino no Egito, e Agostinho na Numídia, onde foi tocado pela formação do saber: estudou em Tagaste, sua terra, e depois em Cartago. Oriundo daquela abrangência dionisíaca e voluptuosa do saber africano, o próprio Agostinho lembra seu espanto no primeiro encontro que teria com o doutor europeu Santo Ambrósio, na biblioteca do palácio episcopal de Milão: o bispo lia, silenciosamente, as escrituras, sem mover os lábios. Para o apaixonado jovem de Tagaste, não se pode compreender uma leitura, um trato com a palavra, da qual não participem todas as fruições sensuais do corpo: o tato das páginas, a visão das letras, o sabor nos lábios, o deleite do som nos ouvidos e a vibração – o aroma das sílabas sonoras, com o azul e o verde que descobriria um dia em cada vogal o verso epigônio do simbolismo de Rimbaud.

A essas divagações nos leva o autor do ensaio sobre Cruz e Sousa, quando nos pergunta se o Negro Poeta tem alguma coisa a dizer-nos sobre nosso destino. Ora, o Brasil uno e pluridimensional que nos habituamos a pensar, não pode escamotear as camadas milenares em que habitam os seres humanos, naquilo que seria o território cultural e espiritual de nossa *gens* e, assim, de nossa aventura genesíaca no mundo.

Já é quase um lugar comum a repetição da advertência lapidar de T. S. Eliot sobre os tempos do homem sobre a terra:

*“Time present and time pas  
Are both perhaps present in time future  
And time future contained in time past]  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable”.*

Já é também quase um lugar-comum o verso de Hoelderlin: “o que permanece é fundado pelos poetas”. Porque o poeta é aquele que guarda a comunicação ininterrupta com o passado, do que é com o que foi. Ele é o tesoureiro, o arquivista, o tabelião de notas da memória dos seres e do mundo. Alguns negros poetas na Europa ou na América compuseram o concerto de consoantes e vogais que reinventaram sua África milenar no mundo do exílio. Um Césaire, um Senghor, um Damas, na Europa, um Derek Walcott na América. Mais longe ainda: o mulato Pushkin, na magia de sua ficção na literatura russa. Mas nenhum terá sido mais eficaz, na identificação de sua raça e de sua origem, como este João da Cruz e Sousa, africano do desterro, da cidade amorável do Desterro, que soube ser fiel ao grande negro,

dando ao próprio palácio do governo no Estado, e isto por inspiração do poeta Marcos Konder Reis, o nome de “Palácio Cruz e Sousa”.

Ele enriqueceu o País, sua unidade e sua pluralidade. De sua obra parte a mais limpa linhagem de nossa genealogia poética, como no canto fundador de outro negro poeta, o mulato Jorge de Lima, “Invenção de Orfeu”. Do mesmo sangue negro do filho de escravos de Santa Catarina, o mulato das Alagoas, filho de senhor-de-engenheiro, cantou também seu canto núbio, a espantosa obra poética da negritude e do país poliédrico incorporado por sua raça.

Cruz e Sousa deixou, assim, uma herança inestimável a este País. Foi uma presença cívica e moral nos tempos difíceis de sua viagem sobre a terra. Foi abolicionista e estigmatizou os escravocratas. Lutou abertamente contra todas as formas de burrice nacional, especialmente a burrice literária. Sua militância de homem negro foi a mais soberba e a mais fecunda das militâncias. Respondeu com o desdém e o orgulho de sua própria grandeza a todas as formas de discriminação. Diante do corredor polonês dos racismos, dos preconceitos e das discriminações, adotou a posição soberba do poeta: “*non ragioniam di lor, ma guarda e passa*”. Não tomar conhecimento da récu; apenas fulminá-la com o olhar altaneiro e ir em frente. Porque sabia de sua superioridade, aquela superioridade da poesia e da lembrança de suas origens, memória opulenta e criadora, em nome da qual podia dizer como um de seus companheiros, o primogênito do surrealismo, Baudelaire: “*j’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans*”. Tinha a memória dos milênios. A memória de sua Musa. De sua Mãe: a África.

Por isso creio que o texto mais importante e mais original entre os que concorrem a este Prêmio é o de *O Assinalado – Cruz e Sousa: Simbolismo como Transculturalismo*.

É o relatório.

Brasília, 16 de junho de 1998

**GERARDO MELLO MOURÃO**

Membro da Comissão do Prêmio Cruz e Sousa



# **TRABALHOS PREMIADOS**



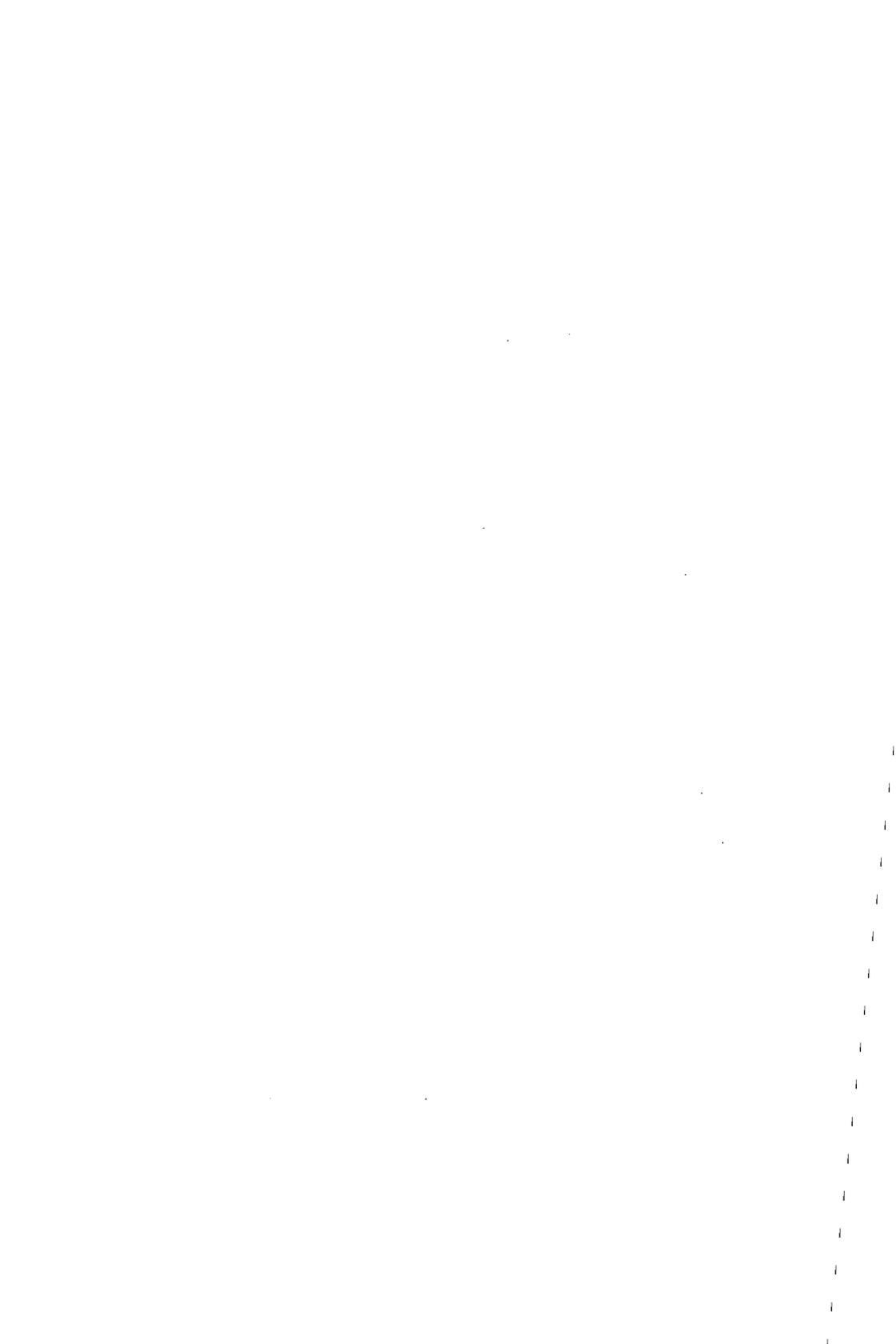
1º LUGAR – CATEGORIA GERAL

Luiz Cláudio Ribeiro Pinho

## **CRUZ E SOUSA**

**Simbolismo como Transculturalismo**

*Ensaio sobre a  
contribuição de Cruz e Sousa  
para a cultura brasileira*



*Cada atualidade tem sua  
antigüidade, e há sempre uma  
antigüidade esperando ser  
descoberta (ou inventada?) pela  
atualidade que a merece.*

Eudoro de Sousa

*Flor mortal que dentro esconde  
sementes de um mago pomo.*

Cruz e Sousa

Agradeço a Cláudio Lísias e Sebastien Joachim.  
Agradeço a Olga e Conceição Navarro por uma  
colaboração que somente nós três saberemos avaliar.  
Dedico a mim e a vocês duas tudo que este  
trabalho encerra e envolve.



## Sumário

	Pág.
Introdução .....	39
I – Interpretação de <i>Cruz e Sousa</i> : Êxtase e Arcaísmo	
1 – Espacialidade Cósmica .....	41
2 – Altos e Baixos, Celestes e Infernais .....	44
3 – A Odisséia da Alma .....	46
4 – O Grande Momento .....	51
5 – Exaltações e Exortações; a Descida aos Infernos .....	55
6 – A Alma Transfigurada e a Enunciação .....	58
II – Arcaísmo e Síntese Transcultural	
1 – Cultura Brasileira e Sincretismo .....	65
2 – Cruz e Sousa: Poeta Negro .....	68
3 – Arcaísmo, Simbolismo e Síntese .....	75
Conclusões e Interrogações .....	78
Referências Bibliográficas .....	82



## INTRODUÇÃO

A poesia, em prosa ou em verso, é um texto cujo espaço e função aparecem mais ou menos demarcados no interior da cultura: sempre sabemos aproximadamente que tipo de coisa podemos esperar quando lemos ou ouvimos um poema. Caso contrário, não teríamos noção do que significa o gênero poesia. Sendo, porém, essencialmente, resultado de um processo de invenção, de criação, a poesia gera, às vezes, formas e modalidades de enunciação que entram em conflito com o próprio espaço que a cultura demarcou como espaço da poesia. Deste conflito pode resultar, entre outras coisas, uma incompreensão da poesia por parte do público. E quando ocorre o caso de o autor estar totalmente absorvido pela atividade da enunciação poética, essa incompreensão pode gerar drásticas conseqüências para a própria vida do poeta.

Dizendo de modo breve, foi o que ocorreu com Cruz e Sousa. Seu processo de criação rejeitava, implicitamente, o espaço demarcado pela cultura para o produto desse processo criativo. Seus textos não se compatibilizavam facilmente com a definição não expressa, mas socialmente determinante, do que seja poesia. Textos que sempre atraíram a atenção pela complexidade de sua construção e principalmente por sua musicalidade. Mas como a própria razão de ser da enunciação não era assimilada, essa complexidade e musicalidade foram por muito tempo atribuídas a um virtuosismo meio gratuito. Chegou-se a atribuir a Cruz e Sousa o domínio de uma técnica altamente sofisticada, mas empregada com a finalidade de uma auto-exibição. O complexo emotivo que Cruz e Sousa expressou em seus poemas demorou muito tempo para encontrar ressonâncias mais condizentes.

Neste ensaio, pretendemos mostrar que a poesia de Cruz e Sousa dá expressão a formas arcaicas de ser humano; que expressa um complexo simbólico-emotivo enraizado, principalmente, em culturas e religiões africanas; que opera uma profunda síntese transcultural. Decerto, na superfície do discurso de Cruz e Sousa, principalmente em sua obra mais madura, aquela composta depois da publicação de *Broquéis*, encontram-se poucas referências à África e à raça negra. E mais rara ainda é a presença de qualquer tom propagandístico, de qualquer discurso feito “em defesa” de uma cultura ou de uma raça. A tendência própria ao poeta simbolista, e assumida por Cruz

e Sousa, de isolar-se das “multidões errantes”, e a recusa de usar estereótipos e caricaturas fizeram com que ele só falasse em África e em raça negra nos contextos em que assume um tom estritamente pessoal. Na superfície de seu discurso não se observam elementos de proveniência africana; mas a estrutura profunda de sua enunciação — é o que pretendemos mostrar — deve ser lida como uma transpropriação de formas culturais provenientes de religiões de origem africana.

Já se disse que a poesia de Cruz e Sousa “não trai o menor sinal do que pudesse indicar uma poesia negra” e que “poeta negro” seria uma “fórmula de todo em todo imprópria para designar o escritor” (1). Cremos que o que tem dificultado a consideração da poesia de Cruz e Sousa como manifestação sincrética, ou como síntese transcultural, é a ainda inadequada interpretação dessa poesia. Esta dá expressão a um impulso poético de acordo com o qual nas formas (e nos ritmos) da enunciação ressoa uma “ordem cósmica”; como em muitas poesias ditas “primitivas” — preferimos chamá-las arcaizantes — a poesia de Cruz e Sousa possui uma feição cosmológica; e sua enunciação possui um caráter de invocação ritualística que não encontra precedentes na tradição literária luso-brasileira, dando forma a um complexo simbólico-emotivo totalmente estranho às categorias da estética ocidental-moderna. À luz dessa interpretação tornam-se evidentes os motivos pelos quais Cruz e Sousa deva muito justamente ser designado — Poeta Negro.

A obra de Cruz e Sousa permaneceu, por muito tempo, sujeita a dúbias interpretações. A radicalidade com que realiza essa síntese transcultural não poderia ser assimilada com facilidade. Apenas nas últimas duas ou três décadas começou-se a reler essa obra em moldes mais compatíveis, mais adequados. Por isso, a influência dessa obra sobre o desdobramento da cultura brasileira é, em grande parte, ainda uma promessa. E a nosso ver, seu aspecto mais promissor encontra-se justamente em seu caráter extático-arcaizante. E somente na medida em que a própria cultura brasileira articule um horizonte onde possa ser adequadamente compreendida essa enunciação extático-arcaizante, somente então a obra de Cruz e Sousa sairá de seu isolamento, podendo vir a influenciar de modos bem mais significativos essa mesma cultura brasileira: uma compreensão extático-arcaizante de nossa própria realidade talvez possibilite à cultura brasileira trilhar caminhos que até aqui lhe têm sido vedados. O que pretendemos neste ensaio é discutir a obra de Cruz e Sousa em vista de uma tal possibilidade.

# I

## INTERPRETAÇÃO DE CRUZ E SOUSA: ÊXTASE E ARCAÍSMO

### 1 – A Espacialidade Cósmica

Em sua introdução à *Obra Completa* de Cruz e Sousa, escreve Andrade Muricy: “O senso das proporções chegou-lhe enfim despido de academicismo, compatível, porém, com o sentido da espacialidade cósmica e com uma turbilhonante nebulosa interior, comunicantes, interpenetradas, numa poderosa síntese sentimental” (2). Interessa-nos, aqui, analisar com algum detalhe o sentido dessa *espacialidade cósmica* e o modo como ela parece comunicar-se internamente com uma *turbilhonante nebulosa interior*.

Na maior parte dos poemas de CS, encontramos alusões dispersas a uma multiplicidade de espaços. A dispersão dessas alusões dificulta a visualização de um cosmo como totalidade articulada, dividido em regiões diferenciadas. Pretendemos mostrar que uma adequada compreensão dos poemas requer uma visualização da articulação espacial desse cosmo e, principalmente, da forma de ser do espaço – a insólita interpenetração de espaço, emoção e percepção. O melhor modo de fazê-lo será analisando um poema onde se apresenta o conjunto das regiões que compõem o cosmo. Chama-se *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 fundamentalmente estranho  
e o amor e tudo para mim avaro!

Ah! Como eu sinto compungidamente,  
por entre tanto horror indiferente,  
um frio sepulcral de desamparo!

O soneto mostra diversos espaços: celestes, terrestres e subterrâneos. Cada um destes apresenta características específicas. E tais espaços reaparecem em muitos poemas, sempre com as características que os diferenciam, uns em relação aos outros. Aqui são apresentados numa seqüência descendente, desde as *estrelas do infinito* até o *frio sepulcral do desamparo*.

Notemos em primeiro lugar este sintagma adverbial que reaparece no segundo verso: *lá de cima*. A preposição *de* especifica o espaço indicado como local de origem de um movimento, de um aceno. *Lá em cima* é o local das estrelas do infinito, e de lá elas acenam para... – para mim, para o enunciador. O dêitico *lá* aponta um espaço subentendendo um outro, duas regiões diametralmente opostas: lá, as estrelas; aqui, o enunciador.

No terceiro verso, a mesma preposição *de* indica as esferas luminosas como local de origem de um outro movimento. E ficando subentendido que o *clarão bendito* desce em direção ao enunciador, temos então a mesma oposição diametral: as esferas estão lá em cima, o enunciador, aqui embaixo.

Na segunda estrofe é *o mar* que mais claramente informa sobre algum espaço. E se trata de um espaço diferente daqueles que aparecem na primeira estrofe, em vários sentidos. Na primeira estrofe apareciam espaços celestes; o mar alude a um espaço terrestre. Estrelas do infinito e esferas luminosas são entes etéreos, corpos que parecem flutuar no espaço celeste – a imagem do mar, pelo contrário, é inseparável de uma sensação de peso e concretude. Se considerarmos as três regiões (estrelas, esferas, mar) em seu aspecto visual, vemos que a seqüência de apresentação corresponde a um contínuo estreitamento do campo de visão, ou estreitamento do espaço. E do ponto de vista perceptivo aparece, na primeira estrofe, um total predomínio da visão; já as *vagas ondulosas* e o *revel proscrito*, com sua combinação de consoantes fricativas, vibrantes e oclusivas, aludem claramente a uma experiência auditiva – e o *revel proscrito chama por mim*. Enfim, em oposição à serena emotividade das estrelas que *acenam carinhosas*, e da *doce graça* do clarão bendito, o mar apresenta-se com uma emotividade bem diferente, como um *revel proscrito*.

E essas modificações se acentuam quando passamos para os dois últimos versos da estrofe. Mantém-se a tendência ao estreitamento do espaço – pois não é em nossa própria face que sentimos o vento quando estamos de frente para o mar, olhando para ele? O espaço agora evocado circunda o corpo do enunciador, limita-se aos limites desse corpo. E sofreu uma modificação quanto ao modo de sua presença sensorial: na primeira estrofe sua presença era visual, depois, visual-auditiva; agora é um espaço experimentado pelo tato e pela audição: *vento venha* (aliteração de fricativas), *cóleras medrosas*, *proclamar grito* (seqüência de oclusivas, líquidas, e

vibrantes) fazem forte apelo a uma experiência auditiva – para não falarmos propriamente nessa proclamação e nesse grito. E as *cóleras medrosas* acentuam a progressiva instabilidade emotiva da enunciação.

Mas as oposições entre os espaços da primeira e segunda estrofes devem ser vistas, no corpo do soneto, como um processo de modificação gradativa. A verdadeira oposição, já pronunciada pelas conjunções que iniciam os dois quartetos, aparece na passagem da segunda para a terceira estrofe. *Este mundo* é o aqui do enunciador, é o espaço que se opõe ao *lá em cima* da primeira estrofe.

*Neste mundo tão trágico, tamanho*: este verso é todo ele um sintagma locativo. E neste sintagma, *mundo* e *tamanho* são os vocábulos que apresentam matizes espaciais. Detenhamo-nos no segundo. Notamos primeiramente sua fraca articulação na estrutura sintática do verso. A que se refere *tamanho*? Evidentemente, não a mundo em sentido métrico-espacial, pois o poeta não estaria aqui admirando as dimensões físicas do mundo. Mal acabamos de ler *mundo tão trágico* e a construção em anacoluto nos obriga a inverter este último sintagma para que possamos subentender que tamanho se refere à *tragicidade do mundo*. Com a inversão, o substantivo *mundo* passa a adjetivar o adjetivo *trágico*, transformado em substantivo. O espaço apareceria então como atributo de uma emotividade. Além disso, a pausa que antecede *tamanho*, a modulação rítmica (a palavra anterior é um proparoxítono), a seqüência de vogal e consoantes nasais – tudo isso acentua a emotividade da enunciação. Numa recitação, a palavra teria que soar como um suspiro melancólico, quase como uma interjeição. O *aqui* do enunciador parece constituído por uma instabilidade trágica, na qual se assenta o mundo.

No verso seguinte (*como eu me sinto fundamentalmente estranho*), mais uma vez, espaço e emoção se comunicam e se interpenetram. O vocábulo que designa o que o enunciador explicitamente afirma sentir é *estranho*. E o que nos comunica a tonalidade deste sentimento é *fundamente*. Mas o que nos faz sentir maior estranheza é o próprio uso desta última palavra. Pois falamos normalmente na profundidade de um sentir ou de um sentimento; mas não em sua fundura. A supressão do prefixo (pro-) retira da expressão qualquer traço de distância ou de diferenciação entre o sujeito e sua emoção; traz uma nota de estagnação, de inevitabilidade dessa situação tão trágica, acentuando mais ainda o tamanho dessa tragicidade.

E se o soneto inicia com uma alusão aos espaços celestes, seguindo uma seqüência descendente de apresentação de regiões espaciais, podemos suspeitar que, com *fundamente* já estamos adentrando um espaço subterrâneo. De qualquer modo, *frio sepulcral do desamparo* não deixa dúvidas sobre isso.

O que nos diz este soneto acerca do espaço?

Antecipemos algumas considerações: no cosmo de CS, as coisas se ordenam e se classificam, em gêneros e espécies, de um modo muito diverso do nosso mundo do senso comum. O próprio mundo parece uma coisa viva: ... "Como se o seu ser fosse parte esparsa, diluída no grande todo que a lua liriava, agindo com o agir dos

inorgânicos, do alado, do evaporável, na mesma sensibilidade intangível da natureza circundante.”(Nirvanismos). Por isso, não é surpreendente que haja uma interpenetração entre a alma e o mundo, entre espaço e emoção; o biológico não se opõe ao inerte, nem ao espiritual, aparecendo antes como um possível meio de unificação: ...”Raça da noite naturalmente amortilhada, donde eu vim através do mistério da célula, longinquamente, jogado para a vida na inconsciência geradora do óvulo.” (Asco e Dor); ...”No movimento da espontaneidade das Origens vivas, das afirmações eloqüentes cujo espírito vai, no tempo e no espaço, se organizando por células, fecundando por sonhos, completando por vibrações dos nervos, por germens da paixão, por glóbulos de vida.”(Intuições). E se a alma e o mundo possuem a mesma natureza, a mesma essência, também não surpreende que possam transfundir-se mutuamente, “como se a humanidade não existisse em torno e os nervos e a sensação, o pensamento tivessem latente necessidade de gritar alto, de expandir e transfundir no espaço, vivamente, a sua psicose atormentada.”(Emparedado); “Na volúpia da dor que me transporta/ que este meu ser transfunde no Espaço/ sinto-me longe, ó esperança morta.” (Sem Esperança.)

Voltando ao soneto, observamos que as estrelas, as esferas, o mar e o vento, assim como *este mundo* e a *frieza do desamparo* são entidades dotadas de peculiaridades vitais. E o são por serem partes constitutivas do cosmo. Não se limitam a ocupar espaço; as próprias regiões do espaço são dotadas das mesmas peculiaridades vitais – e por isso são ocupadas pelos entes que lhes correspondem. As regiões do espaço são dotadas de características emotivas e perceptivas que perpassam a alma que nelas se encontra. As estrelas acenam, e seu aceno é um chamado. No biocosmo de CS, a serenidade das estrelas é o lugar que corresponde à alma – muito embora ela permaneça presa à tragicidade deste mundo.

## 2 – Altos e Baixos, Celestes e Infernais

A análise do soneto *Só* mostrou algumas características da forma de ser do espaço no cosmo de CS. Os espaços sugeridos aparecem com uma carga emotiva e sensorial; e as emoções mencionadas apresentam freqüentemente matizes espaciais. E esses matizes espaço-emotivo-sensoriais, como ainda veremos, transbordam constantemente para a própria carne do soneto, quero dizer, para a sua textura fônica e rítmica, de modo que os espaços cósmicos sugeridos confundem-se com os espaços concretos do soneto.

Importa-nos agora discriminar as regiões características que reaparecem nos diversos poemas. Veremos que a articulação espacial desse cosmo é orgânica e plenamente delimitada – de modo que, se em algum poema aparece somente este ou aquele espaço determinado, ainda assim podemos pressupor a totalidade espacial do cosmo, dentro da qual situam-se os espaços particulares. É assim que os próprios poemas pedem para ser lidos.

Podemos inicialmente dividi-los em duas regiões: espaços altos e espaços baixos, celestes e terrestres. Começemos pelos primeiros. Tal como a região das estrelas do infinito, são em geral espaços amplos: “*Nessa Amplidão das Amplidões austeras/ chora o sonho profundo das Esferas*” (O Grande Sonho); “*Ah! Basta encher eternamente basta / encher, encher toda essa esfera vasta*”(Conciliação). E além de serem amplos, muitas vezes essa amplitude parece ir-se ampliando: “*Sorrindo a céus que vão se desvendando/ a mundos que se vão multiplicando/ a portas de ouro que se vão abrindo*”(Supremo Verbo); “*Céus e mais céus e céus transfigurados/ abrem-te as portas da imortal conquista*” (O Grande Momento). O uso de fricativas surdas, principalmente as sibilantes é uma marca típica da referência a estes espaços: “*As essências do céu maravilhosas*” (Voz Fugitiva); “*Quantas zonas de luz purificantes/ quantos silêncios, quantas zonas várias*” (Alma Solitária). E estes espaços amplos e suaves são também luminosos: “*Ascender para a luz é ser celeste/ novos astros sentir na imensidade*” (Acima de Tudo); “*Um descanso de amor, de celestes miragens/ onde eu goze outra luz de místicas paisagens*” (Alma Fatigada).

Amplitude, suavidade, luminosidade. Observe-se também o equilíbrio, a harmonia e a leveza destes espaços: “*Um ser na placidez da luz habita/ entre os místérios inefáveis mora/ e sente florir nas lágrimas que chora/ a alma serena, celestial, bendita.*” (Um Ser); “*Anseia, sonha, se recorda, esquece/ e no centro da luz dorme contrita*” (Na Luz).

Outros processos trazem ainda à leitura uma sensação de equilíbrio. Mencione-se isso que podemos chamar de harmonia ternária – o uso de três elementos para criar uma imagem de perfeição e equilíbrio dinâmico. O uso de trissílabos predomina entre os substantivos e adjetivos que atualizam espaços celestes: *Celeste empíreo, estrelas rútilas, amplidões supremas* etc. Aparece também o uso de sintagmas constituídos por três vocábulos: *sagradas serenas esperanças; quantas sombras várias; estranhas sensações sombrias*. Outros sintagmas são formados por três vocábulos, sendo o segundo uma preposição: *Amplidão das Amplidões, ser dos seres, essência das essências, terceto por terceto, alma das almas, pélogo dos pélogos* etc. Por fim, estes espaços possuem a própria forma geométrica da harmonia – são espaços circulares: “*Para encantar os círculos da vida/ é ser tranqüilo, sonhador, confiante*” (Sempre o Sonho); “*Tudo na mesma ansiedade gira/ rola no espaço, dentre a luz suspira*” (Ansiedade).

Quanto aos espaços terrestres, notemos em primeiro lugar que são predominantemente subterrâneos. Galerias, abismos, covas, calabouços... “*a boca aberta, escancarada, escura/ da cova, é como flor apodrecida*” (Ironia das Lágrimas); “*Nas prisões colossais e abandonadas/ da dor no calabouço atroz, funéreo*” (Cárcere das Almas). A essa região, o próprio CS denomina inferno: “*Ah! Longe o inferno que flameja e freme/ longe a paixão que só no horror floresce*” (Perante a Morte); “*A voz do céu pode vibrar sonora/ ou do inferno a sinistra sinfonia*” (Para Sempre).

Um aspecto a ser destacado nos espaços terrestres é a presença de traços sugerindo peso e escuridão. CS realça a escuridão com vogais arredondadas e/ou

nasais e o peso com consoantes sonoras, principalmente as bilabiais: “*Mortos e mortos tudo vai passando/ tudo pelos abismos se sumindo*” (Consolo Amargo); “*Embriagado, tonto de prazeres, / o mundo para ti foi negro e duro*”. (Vida Obscura). O tema da dor é onipresente nessa região infernal. O grupo consonantal oclusiva + vibrante vem sugerir um dilaceramento físico: “*Mundo de peste, de sangrenta fúria/ de flores leprosas das luxúria*”(Condenação Fatal); “*Corpo crivado de sangrentas chagas/ que atravessas o mundo soluçando/ que as carnes vais ferindo e vais rasgando*” (Exortação). E ainda que ressalte por si mesmo, não deixemos de mencionar que estes espaços terrestres situam-se nas proximidades da morte: “*Tudo negro e sinistro vai rolando/ bátratro abaixo, aos ecos soluçados,/ do vendaval da morte ondeando, uivando*” (A Morte); “*Junto da Morte é que floresce a vida!/ Andamos rindo junto à sepultura*”(Ironia das Lágrimas).

Espaços amplos em cima, estreitos em baixo; e quanto mais alto mais amplo. O mundo de CS é esférico; mas com relação ao espaço vivido, assemelha-se a um cone com o vértice para baixo. Veremos adiante que essa divisão dualista é provisória: os espaços baixos devem ser diferenciados em terrestres e subterrâneos, assim como, nos espaços celestes, a região das estrelas do infinito (espaço de serenidade emotiva) é distinta da região das esferas luminosas (espaço de êxtase perceptivo).

### 3 – A Odisséia da Alma

Num estudo muito citado, em que compara Mallarmé e CS, diz Roger Bastide que, para este último, “não se tratará unicamente de achar uma expressão possível do inefável, de criar para si uma experiência psicológica, mas essa experiência psicológica, para se constituir, terá de lutar incensantemente com uma primeira educação absolutamente oposta a ela. (...) O que domina em Cruz e Sousa é a viagem e a subida, é o dinamismo do arremesso.” (3) O que queremos agora é descrever esse movimento de ascensão, o dinamismo que arremessa a alma em direção aos espaços celestes. Para observá-lo, vejamos primeiramente o soneto *Cárcere das Almas*:

Ah! Toda alma num cárcere anda presa  
soluçando nas trevas, entre as grades  
do calabouço olhando imensidades  
mares, estrelas, tardes, natureza.

Tudo se veste de uma igual grandeza  
quando a alma entre grilhões as liberdades  
sonha, e sonhando as imortalidades  
rasga no etéreo Espaço da Pureza

Ó almas presas, mudas e fechadas  
nas prisões colossais e abandonadas  
da Dor no calabouço atroz, funéreo.

Nesses silêncios solitários, graves  
que chaveiro dos céus possui as chaves  
para abrir-vos as portas do mistério.

Interessam-nos aqui os dois quartetos. Já no primeiro, diversos espaços são apresentados numa seqüência ascendente: *cárceres, entre as grades do calabouço, imensidades, mares, estrelas, tardes, natureza*. Mas para analisar os movimentos da alma, olhemos primeiro para os verbos. Já no primeiro verso aparece uma construção verbal constituindo um oxímoro: *anda presa*. Através deste oxímoro, CS caracteriza um tipo de movimento, marcado, na verdade, por uma espécie de imobilidade, próprio de uma específica região do espaço, característico de uma determinada emotividade. Ao invés de mover-se, parece que a alma deve arrastar-se: “*Atravessaste a vida no silêncio escuro / a vida presa a trágicos deveres*” (Vida Obscura), “*Se essa angústia de amor te crucifica / não és da dor um simples fugitivo*” (Conciliação); “*Çorpo crivado de sangrentas chagas / que atravessas o mundo soluçando*” (Exortação).

O cárcere, quer dizer, o espaço terreno, o mundo em que vive toda alma, é uma região de imobilidade. E de dor, já que a alma, tendo sido feita “*para da vida a cada rude oceano/ arrojado, através da imensidade/ tábuas de salvação, de suavidade*” (Piedade), vê-se aqui restrita à imobilidade, a “*ficar inútil nos amargos trilhos*”. E o oxímoro expressa essa contradição: a dor inerente a essa região faz com que a alma queira mover-se. Mas, estando presa, não pode mover-se senão a custo de um dilaceramento: “*as carnes vais ferindo e vais rasgando*”. A dor acentua-se e este lugar onde vive toda alma mostra-se como uma espécie de túmulo; o espaço torna-se subterrâneo: o cárcere reaparece no terceiro verso como um calabouço.

Em *anda presa* aparece um presente genérico, sem delimitação. Toda alma anda presa hoje, como talvez desde sempre, como possivelmente sempre andar. Os verbos seguintes estão no gerúndio, indicando uma ação que aparece como em curso durante a leitura. Digamos que, pelo menos quanto ao modo como vai, verso a verso, mostrando-se ao leitor, a alma começa a mover-se lentamente. E *soluçando* mal expressa qualquer movimento. Pois se soluçar é de certo modo um agir, este agir fala mais de um padecer, de uma reação emotiva e orgânica diante de um sofrimento – ao qual se alude no texto pela seqüência de oclusivas + vibrantes: *presa, trevas, entre, grades*. E outro indício de uma oscilação emotiva talvez possa ser visto nessa ruptura da enunciação, quer dizer, nesse *enjambement* que surge na passagem do segundo para o terceiro verso. A pausa que separa “*entre as grades/ do calabouço*” possibilita uma dupla leitura da preposição *de* que antecede *-o calabouço*. Numa leitura a preposição liga um adjunto ao substantivo *grades*, aludindo ao local em que a alma está soluçando. Em outra leitura, alude ao local de origem de um movimento. *Do calabouço olhando* aparece então em quiasmo com *soluçando nas trevas*.

Sobre o quiasmo, sabemos que “consiste no cruzamento de grupos sintáticos paralelos, de forma que um vocábulo do primeiro se repete no segundo em posição

inversa (AB x BA)". (4) Ou ainda: "O quiasmo designa tradicionalmente uma simetria em cruz, que pode valer ora para o sentido, ora para a gramática. A palavra deriva do grego *chiasmós*, ação de dispor em cruz."(5)

Os sintagmas em quiasmo (*soluçando nas trevas x do calabouço olhando*), apresentam entre si várias oposições. Se em *soluçando* havia um padecer, em *olhando* já se trata de um agir, o sujeito tem já uma iniciativa. Outras oposições acentuam com mais força os matizes de um movimento da alma que vai surgindo no decorrer da leitura. As figuras de linguagem e os múltiplos sentidos latentes colaboram para comunicar ao leitor uma "experiência psicológica" da ascensão: a preposição *em* situa a ação de modo extático, enquanto *de*, no sentido de origem de um movimento, aponta para uma saída, aponta para...; em oposição a *trevas*, o substantivo concreto *calabouço*, com seus fonemas escuros (vogais arredondadas) e pesados (bilabial), parece fornecer a base para um impulso; enquanto *soluçando* é intransitivo, atualizando um movimento involuntário, *olhando* é transitivo, estendendo seu movimento em direção ao objeto; por fim, se *trevas* é algo perceptivamente opaco, o objeto de olhando nos remete em direção a amplos espaços visuais: imensidades, mares, estrelas, tardes, natureza.

A segunda estrofe apresenta uma reiteração do trajeto ascendente. E aqui também o arremesso se dá através de um quiasmo: *as liberdades sonha/ e sonhando, as imortalidades...* A pausa após *sonhando* indica que *imortalidades* pode ser lido como objeto de *rasga*, mas o *enjambement*: *as imortalidades/ rasga* nos permite ler o mesmo substantivo como objeto de *sonhando*. O *enjambement* e o quiasmo vão provocar no último verso da estrofe uma pluralidade de sentidos que parecem querer saltar do texto ao mesmo tempo, contaminando-se uns aos outros.

Lendo *imortalidades* como objeto de *sonhando*, o que é que a alma *rasga* no etéreo Espaço da Pureza? E o que significa *rasga* na expressão "a alma rasga... as imortalidades? O caráter insólito desse uso de *rasga*, rejeitando um sentido unívoco e desconcertando a linearidade da leitura, faz com que venham à tona, simultaneamente, uma série de sentidos possíveis. Poder-se-ia ler: a alma, sonhando as imortalidades, rasga... a si mesma – e instala-se no etéreo Espaço da Pureza; poder-se-ia ler: a alma instaura as imortalidades no etéreo Espaço da Pureza. Porém, mais condizente com o universo de CS, talvez seja entender que a alma, sonhando as imortalidades, instaura o Espaço da Pureza, porque ela transforma-se neste espaço, instalando-se ao mesmo tempo dentro dele.

Ou seja: o etéreo espaço da pureza não é uma região onde a alma, já lá estando, *rasga*; essa região surge somente do ato ou acontecimento descrito pelo verbo *rasgar*. E se o sujeito gramatical do verbo é a alma, o agente produtor do acontecimento talvez seja mais as imortalidades. De qualquer modo não se vê porque uma leitura deva excluir as outras. Diremos então que o que o poema nos diz é que a alma *transfigura-se em...* o etéreo Espaço da Pureza, e o faz por sonhar as imortalidades, que neste espaço (como tal espaço) ficam instauradas, ao mesmo tempo que a própria alma instala-se nele, dentro dele.

O que estamos tentando descrever, o que CS realiza neste soneto, é um processo de transformação categorial. As categorias da compreensão do mundo e da experiência humana sofrem uma transformação. Na leitura do poema sentimos essa transformação como uma espécie de vertigem, experimentada com maior ou menor intensidade. Pois entrevemos de forma mais ou menos vaga uma pluralidade de sentidos cuja complexidade nos escapa numa simples leitura. A enunciação do poema alude a uma transmutação do conhecimento imediato que a alma tem de si mesma, de seu modo de ser, oferecendo ao mesmo tempo, para o leitor, uma “experiência psicológica” dessa transmutação. A identidade da alma com o mundo (ou com o espaço que em cada caso aparece) passa a ser sentida como anterior à identidade da alma consigo mesma. Com isso, *este mundo*, até então vivido como cárcere ou calabouço, transmuta-se no *etéreo Espaço da Pureza*, surgindo as harmonias ternárias que anunciam os espaços celestes e a serenidade emotiva. A experiência dessa transmutação arremessa a alma em direção aos espaços celestes, que surgem dessa mesma transmutação.

Busquemos visualizar melhor o mecanismo dessa ascensão através da análise de um outro soneto – *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 povoas o mundo despovoado  
de belezas eternas pouco a pouco.

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

Também aqui nos interessam apenas os dois quartetos.

O primeiro verso soa com uma certa estranheza devido à redundância *louco...da loucura*. Redundância atenuada pela interposição do adjetivo *imortal* entre os vocábulos cognatos. A loucura do sujeito, destinatário da enunciação, é uma loucura assinalada, diferenciada de outras loucuras. É a *imortal loucura*.

No segundo verso, a mesma redundância se repete e o estranhamento se acentua devido ao deslocamento do atributo e conseqüente aproximação dos vocábulos cognatos. A raiz *louc-* aparece quatro vezes nesses dois versos. Isso não para

marcar uma mesmidade, mas uma alteridade dessa loucura. E a posposição do atributo *mais suprema* coloca este sintagma em quiasmo com o sintagma correspondente do verso anterior: *imortal loucura x loucura mais suprema*. E *mais suprema* contém em si mesmo uma outra redundância, a terceira (ou quarta?) nestes dois versos: os dois vocábulos incidem na mesma comparação, acentuando a alteridade da loucura. E pelo timbre vocálico *mais suprema* liga-se aos versos seguintes. A seqüência de *e* e *a*, abertos ou fechados, orais ou nasais, predominará até ao oitavo verso do soneto.

No terceiro e quarto versos surge uma série surpreendente de aliterações e quiasmos fônicos. Os dois versos são marcados por uma pausa após a quinta sílaba. Comparando o primeiro hemistíquio de um (*a terra é sempre*) e outro (*prende-te nela*), observa-se que *nela* alitera as vogais de *terra*, e *prende* alitera as vogais de *sempre*. No segundo hemistíquio de um e outro versos, a mesma simetria em cruz: *extrema* alitera as duas últimas vogais de *algema*, e os três fonemas de *tua* reaparecem ao final de *desventura*. Considerando os dois versos como um todo, o cruzamento não é fônico mas sintático: sujeito + predicado no terceiro, predicado + sujeito no quarto verso. E uma outra inversão opõe nestes dois versos sujeito e objeto: *tua* e *te* remetem fônica e semanticamente ao destinatário da enunciação; *nela* remete fônica e semanticamente à *terra*. Esses quatro vocábulos constituem um quarto cruzamento articulando esses dois versos.

Essa série de simetrias em cruz, de idas e voltas, não deixa de lembrar aquele movimento implícito em *anda presa*. E a não delimitação do tempo é aqui explicitada pelo advérbio *sempre*. Pela referência ao pathos da dor e pela textura fônica, *extrema Desventura* evoca um espaço subterrâneo. *Sempre, negra, prende, extrema*, com seu acúmulo de oclusiva + vibrante, aparecem como indícios de um dilaceramento físico. A *extrema desventura* retoma traços semânticos da *negra algema*, já que é ela (*a extrema desventura*) que *prende-te* na terra. Mas se a terra é, como diz o terceiro verso, a negra algema, é porque ela *prende-te* na extrema desventura. E esta última *prende-te*, então, também na negra algema, que como algema que é *prende-te* na terra. Tanto a nível semântico, quanto sintático e fônico, os vários seguimentos desses dois versos remetem incessantemente uns aos outros, num interminável jogo de espelhos, produzindo leituras diversas que se sobrepõem (devemos ler de um modo *ou* de outro) e se contaminam (podemos ler de um modo *e* de outro). A obscuridade dos múltiplos sentidos latentes deixa no leitor uma idéia precisa, embora “vinda não sabemos de onde” da obscuridade desse labirinto.

O início da segunda estrofe oferece, através da conjunção adversativa, a expectativa de uma viragem. E a princípio, apenas uma expectativa, pois logo após a conjunção o que se lê é este sintagma anafórico que nos reenvia de volta ao labirinto: *essa mesma algema de amargura*. E *algema de amargura* aparece em quiasmo com *negra algema*, do terceiro verso. E *de amargura* só não alitera de *tua negra* os fonemas *t* e *n*; mas alitera destes traços distintivos através da oclusiva dental *d* e da nasal *m*. E aparece ainda em paralelismo fônico e quiasmo sintático com *extrema desventura* do quarto verso.

O sexto verso do soneto repete a adversativa; retoma também a anáfora. *Desventura extrema* mantêm, com os últimos sintagmas dos versos anteriores, um número de quiasmos e paralelismos, sintáticos, mórficos e fônicos, que nos absteremos de enumerar. Vale observar que estes quatro sintagmas, que se opõem e se correspondem de tantos modos, são todos modos metafóricos de aludir à mesma terra. Todo o soneto, até aqui, parece querer ressaltar contraposições entre mesmidades e alteridades, entre o sujeito (*o louco da imortal loucura*) e a terra que o prende.

Contraposições que são ressaltadas para que elas mesmas possam rebentar, explodir. *Suplicando gema* (sétimo verso) atualiza algumas contraposições já encontradas nos verbos de *Cárceres das Almas*. Assim como o soluço, o gemido não requer nenhuma iniciativa do sujeito; implica antes um padecimento. Como em *olhando*, *suplicando* requer alguma iniciativa. Em *sonha* e *sonhando*, vimos uma ação no presente e uma ação em curso; em *suplicando gema* uma ação se apresenta em curso, a outra num presente subjuntivo, subordinado.

Ativo/passivo, presente/gerúndio. Porém os dois verbos descrevem ações que mal se distinguem. Pensaríamos numa súplica que soa como um gemido, ou vice-versa. Mas essa ação que é dupla sendo ao mesmo tempo uma só, não corresponde perfeitamente a um sujeito que é um só, mas parece ir-se desdobrando em dois? Em *tu'alma* quase vemos o momento preciso, “o grande momento”, em que algo vai saindo de dentro do sujeito (as imortalidades?) e está prestes a rebentar. Assim como em *Cárcere das Almas*, as imortalidades saíram de dentro da alma e rasgaram (a si mesmas e/ou a alma) no etéreo Espaço da Pureza, aqui é a alma que, saindo de dentro de *tu*, rebenta em estrelas de ternura. E no rebentar da alma surgem os trissílabos anunciando a harmonia dos espaços celestes.

Observemos, pois, que a ascensão não é gradual, possuindo um caráter dramático. A dor, vivida por *toda a alma*, inerente a *este mundo*, o *cárcere das almas*, é levada a um clímax. Nesse clímax, num momento preciso, num instante pontual, ocorre uma transmutação ou transfiguração. E CS empenha-se insistentemente em encontrar o modo mais adequado de narrar esse drama da transfiguração.

#### 4 – O Grande Momento

Mas o que é esse instante pontual?

Os poemas da maturidade de CS, aqueles escritos depois de *Broquéis*, têm como tema quase único, continuamente reiterado, o drama da transfiguração. E CS o narra de vários pontos de vista, segundo diversos aspectos. *O Assinalado* mostrou todo o percurso da alma atravessando os espaços do mundo. Há um outro soneto em que CS centra o foco sobre o momento preciso do rebentar da alma – e nos avisa já no título do soneto: *O Grande Momento*.

Inicia-te, enfim, Alma imprevista  
entra no seio dos iniciados.  
Esperam-te de luz maravilhados  
os dons que vão te proclamar artista.

Toda uma esfera te deslumbra a vista  
os ativos sentidos requintados.  
Céus e mais céus e céus transfigurados  
abrem-te as portas da imortal conquista.

Eis o grande momento prodigioso  
para entrares sereno e majestoso  
num mundo estranho d' esplendor sidéreo.

Borboleta de sol, surge da lesma...  
Ah! vai, entra na posse de ti mesma,  
quebra os selos augustos do mistério!

O poema começa com um verbo no imperativo. O tempo da ação é *agora* – um agora que é desencadeado e, simultaneamente, indicado pelo ato da enunciação. E como o verbo é justamente *iniciar*, a idéia de um começo-agora é sobredeterminada, despertando o destinatário (o leitor) para a pontualidade de um *agora* que surge com o ato da enunciação. O advérbio *enfim* sugere que esse *agora* aparece como término de um tempo, como um momento há muito esperado pelo destinatário e pelo enunciador.

Quando lemos o texto damos voz ao enunciador, assumimos o papel de enunciador; mas o texto fala para uma segunda pessoa, que pode ser o próprio leitor – nós mesmos. Por outro lado, o poema pode ser lido como um monólogo. Ou seja, somos e não somos, simultaneamente, enunciador e destinatário da enunciação.

O *iniciar-se* é um ser iniciado, um deixar-se iniciar. Deixar-se... por quem? Quem é o agente da iniciação? Mais que indefinição parece haver uma indistinção entre enunciador e destinatário. *Quem se inicia* é o enunciador-destinatário: o destinatário se reconhece na voz do enunciador invocando a si mesmo a tornar-se um outro, saindo de dentro de si mesmo. Mas o que *se inicia* é, por outro lado, um tempo, o *agora* simultaneamente indicado e desencadeado pelo ato da enunciação. *Agora* com o qual se confunde e como o qual se experimenta o destinatário da enunciação enquanto um outro surgido de si mesmo.

Em suma: a ausência de uma clara definição do que está sendo dito, a múltipla incidência de sentidos secundários, a pontualidade do instante, a indistinção de agente e paciente – tudo isso não faz com que o leitor seja tomado de assalto já nas primeiras palavras do soneto? Esse assustar-se consigo mesmo, com o próprio ser, susto em meio ao qual embrenha-se uma experiência diferenciada do tempo, não é

precisamente isso a experiência do arrebatamento extático? Se o é, entendemos então o que quer significar a expressão: *inicia-te, enfim*.

Vimos em *Cárcere das Almas* e *O Assinalado* que com o rasgar ou rebentar da alma surge uma experiência diferenciada do espaço. Podemos ver agora que essa alteração da espacialidade da alma é simultânea a uma diferenciação do tempo. Muita coisa, em *O Grande Momento* nos fala – mas sempre alusivamente – de um antes e um depois que são, na verdade, simultâneos. *Borboleta de sol, surge da lesma* : o destinatário designado pelo vocativo *borboleta de sol* é incitado a realizar um ato quando, somente a partir deste ato (como efeito deste ato) ele existirá como o agente que pode realizá-lo. *Alma imprevista* : a alma, que não (*im-*) era antes(*pre-*) vista, torna-se agora visível porque somente *agora* surge – dela mesma – uma luz (*de luz maravilhosos*) na qual ela se torna visível – para si mesma – tal como ela é. Essa luz é simultaneamente um poder ver e um iluminar: “*Faz de tu 'alma lâmpada de cego/ iluminando pego sobre pego*” (Supremo Verbo); “*Quando vou pela luz arrebatado/ como quem entra em mágico noivado*” (Benditas Candeias).

E se deixarmos de lado a forma gráfica e atentarmos para a sonoridade, essas duas palavras iniciais do soneto admitem ainda uma outra leitura: *inicia-te em fim*. Teria então o sentido de: *transforma-te no fim de ti mesma; sê o fim para o qual tu mesma tendes*. Se no vocábulo *enfim* víamos uma referência a um tempo que se encerra no instante em que inicia a enunciação do poema, *em fim*, no sentido de algo para o que a alma tende, refere-se a algo que se encontra adiante. *Enfim* e *em fim* seriam, a princípio, duas leituras mutuamente excludentes. Mas essas leituras se interpenetram e se contaminam reciprocamente. A alma coexiste consigo mesma em diferentes modos do tempo.

E se o soneto começa com tanta força invocativa, é preciso, para que o arrebatamento se mantenha e se aprofunde, que os versos seguintes apresentem uma série de peculiaridades. O contínuo sair de si mesma deve surpreender (arrebatar) a cada vez. *A cada vez*, quer dizer: a cada instante, a cada ciclo. Nessa temporalidade diferenciada, o instante é cíclico e pontual. Cada instante articula seu respectivo passado-presente-futuro. No corpo do soneto, o instante se apresenta como crista rítmica. O verso é um ciclo maior contendo várias cristas. E a estrofe, um outro ciclo contendo vários versos. Para que o arrebatamento arrebate a si mesmo, provocando aquele “surpreender-se consigo mesmo” característico do êxtase, é preciso que a cada vez se apresente um horizonte novo e mais amplo. Essa ampliação se materializa na enunciação verso a verso como aumento quantitativo do número de cristas rítmicas, aumento do número de sílabas, prolongamento das sílabas (através de ditongação, nasalização e sibilantes pós-vocálicas).

Do segundo ao quarto verso da estrofe encontramos um processo de ampliação produzido pelo ritmo e pela métrica, como se os espaços que a alma começa a percorrer se fossem ampliando a partir de seu deslocamento. O segundo verso, *entra no seio dos iniciados*, possui três cristas rítmicas distribuídas por nove sílabas. O

terceiro verso possui também três cristas, mas uma sílaba a mais. No quarto verso são quatro cristas e dez sílabas.

*Esperam-te* alude a uma expectativa que a princípio pertence aos *Dons* (são os Dons que esperam). Mas a enunciação visa incitar a alma a criar em si esta mesma expectativa. O sintagma *de luz*, as vibrantes em *maravilhados* e *consagrar artista* dão ao terceiro e quarto versos um traço de visualidade. O último sintagma verbal anuncia um acontecimento “que virá” (no futuro). Em síntese, podemos ver prenunciar-se aqui indícios de um espaço amplo que se estende visualmente à frente.

*Os Dons* são dons que a alma terá. Mas o texto faz desses atributos futuros da alma o sujeito atual de outros atributos, através de uma antropomorfização: *de luz maravilhados*. A preposição com que é construído este último sintagma nos deixa sem saber precisamente se os dons estão maravilhados com a luz que os envolve; se luminosos não seriam, antes, os próprios dons; ou ainda se este maravilhar com a luz que os envolve não significa, ao mesmo tempo *enchem-se de luz*. Por outro lado, resistimos a essa antropomorfização: maravilhada, certamente, está a alma antevendo seus próprios dons.

Alma/dons, aqui/lá, agora/depois. Essas oposições vacilam. Os pólos contrários manifestam uma semelhança. Também a diferenciação sujeito/objeto, ou agente/paciente. A alma é o agente que se desloca para o objeto, para os dons. Sintaticamente, *os Dons* são o sujeito, a alma (*te*) é o objeto. A construção em apódose confunde o motor e o movido. No primeiro verso, o enunciador incitara a alma a projetar-se como fim de si mesma. A alma projetada, manifestando-se agora como *os Dons*, move a alma que projeta; a borboleta de sol chama a lesma; o destinatário se reconhece na voz do enunciador.

*Toda uma Esfera te deslumbra a vista*. Este primeiro verso da segunda estrofe manifesta explicitamente os traços de amplitude (*Toda uma esfera*) e visualidade (*deslumbra a vista*) mais ou menos implícitos na primeira estrofe. E como o leitor deve participar de corpo e alma da experiência da iniciação, a amplitude é experimentada também através do ritmo e da métrica: são dez sílabas e quatro cristas rítmicas. A alma projetada, e que no verso anterior se manifestara como *os Dons*, começa a tomar uma feição mais nitidamente cósmica – embora não se trate ainda das estrelas do infinito (*Só*). A Alma, que instala-se num cosmo, tendendo para um fim, penetra aqui a região das esferas luminosas. E imediatamente reinicia sua progressão em direção a um fim.

Do primeiro para o segundo verso muda abruptamente o foco da enunciação, da esfera para a alma, apresentada aqui através de uma metonímia. *Os ativos sentidos requintados* possui três cristas rítmicas, recomeçando uma progressão que segue até o fim da estrofe. E os três vocábulos deste verso guardam entre si uma relação semelhante: de *ativos* para *sentidos* aumenta o número de fonemas, surgindo também um alongamento vocálico através da nasalização (*sen-*). De *sentidos* para *requintados* aumenta o número de sílabas e de fonemas. E o número de oclusivas, que marcam o ritmo com maior regularidade, aumenta também a cada vocábulo: uma em *ativos*, duas em *sentidos*, três em *requintados*.

O verso seguinte faz retornar o foco para os espaços que se abrem à frente. Mas esses espaços já parecem mais amplos que no primeiro verso da estrofe. *Céus e mais céus e céus transfigurados* possui o mesmo número de sílabas e cristas rítmicas do verso anterior. Mas a progressão rítmica se mantém devido ao alongamento das sílabas. *Céus, mais e trans* possuem quatro fonemas cada uma, sendo ao todo quatro ditongos e nove sibilantes. Além disso, a construção sintática do verso, com três sintagmas ligados por duas conjunções aditivas, a repetição do mesmo vocábulo em cada sintagma, e a intensificação da pluralização, tudo isso faz com que o verso seja lido num tom crescente.

*Abrem-te as portas da imortal conquista.* São quatro cristas rítmicas e quase todas as vogais são alongadas, por diferentes processos: duas nasalizações: *abrem-te, conquista*; cinco por acréscimo de consoantes pós-vocálicas: *portas, imortal, conquista*; uma por elisão: *da imortal*; e uma por elisão com consoante pós-vocálica: *abrem-te as*.

## 5 – Exaltações e Exortações; a Descida aos Infernos

Os poemas de CS, pelo que temos visto até aqui, se nos têm afigurado como invocações, como equivalentes verbais de um rito religioso. Que o próprio CS o visse desse modo, é o que resulta claro da leitura das *Evocações* em prosa, onde praticamente todos os textos falam de um modo ou de outro do drama da transfiguração. ...“E eu me surpreendo arrebatado por uma transfiguração que não sei de onde parte, que não sei de onde vem, mas que me enche a alma como de uma crença maior, como de um revigoramento de mares picantes, como de um largo e belo sopro de natal de revivescências juvenis!” (A Noite). “O desconhecido me arrebatara e me surpreendera, e eu fui para ele instintivamente arrastado” (Emparedado). E esse arrebatamento exige de CS uma verbalização, uma enunciação em prosa ou verso. Daí que, por trás da grande diversidade e variedade dos poemas, haja no fundo a mesma surpreendente regularidade. O arrebatamento é uma modificação da sensibilidade que se expressa através dos diversos textos.

Até aqui analisamos os espaços do cosmo de CS e os movimentos da alma que circula neste cosmo – as alterações emotivas e perceptivas que afetam a alma em sua ascensão extática. Observemos, agora, que esse cosmo é habitado – especificamente, por uma certa alma assinalada que reaparece em muitos poemas, principalmente nos sonetos. A enunciação poética de CS tem uma estrutura dialógica, dirige-se freqüentemente a uma segunda pessoa. Mas o faz segundo diferentes modos. Algumas vezes dirige-se a um iniciado, a uma “alma assinalada” (“o grande estesiaco”) que viveu o processo de transfiguração e ascendeu aos espaços celestes (*Tu és o louco da imortal loucura*). O poema é então uma exaltação dessa alma transfigurada, exaltação que visa contagiar o enunciador e o leitor, fazendo-os, ao menos durante os breves momentos que dura a enunciação, partilhar o êxtase da transfiguração. Em outros sonetos, trata-se de outro destinatário. O enunciador dirige-se a um “tu”

visando incitá-lo a realizar o processo de transfiguração. Ao invés de exaltação, a enunciação se configura como exortação (*Inicia-te, enfim, alma imprevista*).

Este esquema admite variações: Em alguns casos, o destinatário parece impossibilitado para a transfiguração – o soneto transforma-se num lamento: “Da tu’alma, na funda galeria,/ descendo às vezes, eu às vezes sinto/ que como o mais feroz lobo faminto/ teu ódio baixo de alcatéia espia.” (Presa do Ódio). Outras vezes, o iniciado fala para si mesmo: “Quando vou pela luz arrebatado/ escravo dos mais puros sentimentos” (Benditas Candeias). Vários poemas obedecem a outros esquemas de composição – falaremos ainda de alguns deles. Atenhamo-nos, por enquanto, às exaltações e exortações.

Teremos uma idéia mais precisa da surpreendente regularidade do cosmo pressuposto pelos diversos poemas e de sua estrutura dialógica se verificarmos que o enunciador das exortações deve ser visto como a mesma personagem que aparece como destinatário das exaltações; e reciprocamente, o enunciador das exaltações é quem aparece como destinatário das exortações. Isso parece verossímil quando observamos que num dos únicos textos de CS onde há propriamente um diálogo, estão em cena justamente essas duas personagens. Trata-se do texto *Intuições*, e as personagens são caracterizadas assim:

“Eram dois vultos que caminhavam estrada afora, através de paisagens [...]. Um deles, adolescente imberbe, conservava a aparência sisuda de um monástico [...].

“O outro, mais severo, mais perseguido de perto pelas desilusões [...] sentia-se logo que era doutras regiões, transfigurado dos rumos espiritualizantes.”

Se lermos com atenção as falas das duas personagens, encontraremos que estas falas obedecem aos mesmos esquemas de construção de diversos sonetos, das exaltações e das exortações. Diz o transfigurado:

“E a febre que me devora, a vertigem que me alvoroça, é por não poder fundir as almas sob novas formas, dar-lhes intuições novas, entendimentos inauditos, encarnar-lhes o sentimentos noutros moldes mais belos”.

*Cruzada Nova*: Vamos saber das almas os segredos/ os círculos patéticos da vida/ dar-lhes a luz do amor compadecida/ e defendê-las dos secretos medos.

“A doença da minha tristeza é por não poder impoluir, virginar jamais as consciências já violadas; por não poder fazer brotar nelas a flor melindrosa e boa da timidez simples.”

*Almas Indecisas*: Almas ansiosas, trêmulas, inquietas/ fugitivas abelhas delicadas/ das colméias de luz, das alvoradas/ almas de melancólicos poetas/.../ Porque não vindes, almas imprevistas/ para a missão das límpidas conquistas/ e das augustas, imortais promessas.

E diz o adolescente:

“Se eu dissesse em páginas, mais tarde, os êxtases volúpicos que dominavam no silêncio discreto do seminário, diante a Imaculada Conceição, doce e cândida no

seu rosto de porcelana fina, com aqueles olhos paradisíacos que tanto me aproximavam da serena e celeste luz.”

*Bondade:* Teu ser angelical de luz bondosa/ verte em meu ser a mais sutil doçura/ uma celeste, límpida frescura/ um encanto, uma paz maravilhosa/.../ Na suave, na doce claridade/ no consolo de amor dessa bondade/ bebo tu' alma como etéreo vinho.

A transfiguração é, portanto, também, um processo de evocação da presença de um destinatário, seja como exaltação, seja como exortação. E isso também CS diz claramente em sua prosa: “O que em nós Errantes do Sentimento, arde, palpita, é esta ânsia infinita, esta sede santa e inquieta, que não cessa, de encontrarmos um dia uma alma que nos veja com simplicidade e clareza, que nos compreenda, que nos ame, que nos sinta. É de encontrar essa alma assinalada pela qual viemos vindo de tão longe e andamos esperando há tanto tempo” (Intuições).

No trajeto da alma, há um outro aspecto que deve ser ressaltado. Em *Cárcere das Almas*, a alma descia do cárcere ao calabouço (se podemos considerar essa parte do trajeto uma descida) antes de chegar ao *etéreo Espaço da Pureza*. Em *O Assinalado*, o rebentar em estrelas de ternura era precedido por uma referência à extrema Desventura. A ascensão é precedida por uma descida; antes de chegar aos espaços celestes, a alma deve passar pelo inferno. É o que dizem, por exemplo, esses dois versos: “Com a lâmpada do sonho desce aflito/e sobe aos mundos mais imponderáveis.” (Cavador do Infinito). Ou ainda: “A desventura mais sanguinolenta/sobre os teus ombros impiedosa desça/seja a treva mais funda e mais espessa/ todo teu ser em músicas rebenta” (Prodígio).

Mas qual o sentido dessa descida dentro desse cosmo poético-religioso?

A existência humana, para CS, a existência não transfigurada, é vivida no âmbito da dor. *Este mundo*, é uma região de separação, de contradições inertes, permanentes. A reação das multidões errantes é “os olhos fechar à dor do mundo”. Vivendo entre contradições, foge-se para algum oposto ocasional: “Estes vão para as guerras inclementes/ os absurdos heróis sanguinolentos/.../ Aqueles, para os frívolos e ardentes/ prazeres de acres enebriamentos”. Contra isso, o iniciado exorta: “Abre os olhos à vida e fica mudo”. Aceitar a dor intrínseca ao existir humano é possibilitar uma modificação desse existir: “Vê como a dor te transcendentaliza/ mas do fundo da dor crê nobremente/ transfigura teu ser na força crente/que tudo torna belo e diviniza”(Crê). Mas esta negação da negação da dor leva mais uma vez à dor: “quando a obra que estiver chamejando dentro de ti for tomando complexidades [...] tudo se bandeará do teu lado, [...] recuarão de ti como se tivesses lepra ou trouxesses estigmas infamantes” (Intuições). “Irei tragando todas as ofensas, todos os aviltamentos, todas as humilhações, todas as decepções, todas as depressões, todos os ludíbrios, todas as injúrias, tudo, tudo tragando como brasas, e ainda cumprimentos pra cá, cumprimentos pra lá, para não suscetibilizar as vaidades e presunções ambientes” (Triste).

Assim, o processo de transfiguração resulta de um paradoxo: para superar a dor inerente à existência humana, é preciso aceitá-la – o que leva a um recrudescimento da dor. Como o espaço é emotivo, e a emoção é espacializante, esse recrudescimento da dor que precede à iniciação aparece no trajeto da alma como uma descida aos espaços subterrâneos. A descida é *aflita*; a alma desce movida pela dor. Por isso, a diferença entre espaços terrestres e subterrâneos não é uma diferença de grau: são regiões distintas e que de certo modo se opõem. A descida ao inferno faz parte da ascensão aos espaços celestes.

Neste ápice da dor ocorre uma espécie de dilaceramento – quando a alma sonha as imortalidades, “quando a obra que estiver chamejando dentro de ti for tomando complexidades”, então a alma sente em si mesma “uma expansão natural dos elementos vivos e superiores da matéria organizada, é uma voz de todas as vozes, [...] uma alma de todas as almas.” (Intuições). E essa voz é quem diz: “Inicia-te, enfim”... O destinatário se reconhece na voz do enunciador porque quem fala é a “alma das almas”. A dor possui um sentido catártico. A transfiguração ocorre quando a alma perde suas características individuais; a iniciação é uma projeção da “alma das almas” como fim. E essa perda de características individuais é dolorosa. Podemos, então, ler de outro modo o texto que citamos há pouco: “O que em nós Errantes do Sentimento, arde, palpita, é esta ânsia infinita, esta sede santa e inquieta, que não cessa, de encontrarmos um dia uma alma que nos veja com simplicidade e clareza, que nos compreenda, que nos ame, que nos sinta. É de encontrar essa alma assinalada pela qual viemos vindo de tal longe e andamos esperando há tanto tempo.” (Intuições).

## 6 – A Alma Transfigurada e a Enunciação

A poesia de CS possui uma força evocativa surpreendente, no sentido de nos fazer pressentir ou entrever os estranhos processos vividos por aquela alma assinalada. Poderíamos dizer que sua enunciação traz a presença da coisa enunciada; não se limita a “falar sobre” – põe-nos em presença daquilo de que fala. Também sob este aspecto, ou principalmente sob este aspecto, mostra sua proximidade com fenômenos pertencentes à esfera da religião. Um rito religioso, por exemplo, não se limita a representar entes divinos ou sagrados. O rito não seria sagrado se nele não se apresentassem tais entes como “em pessoa”. Da mesma forma, uma imagem sacra não é tida como tal apenas por ser parecida ou semelhante a um santo ou divindade; na semelhança está presente o semelhante. E o mesmo se pode dizer da sacralidade de um altar ou do sacramento da comunhão.

Mas como pode a enunciação poética trazer a presença da coisa enunciada? O que é o êxtase sugerido ou comunicado pela poesia de CS? Até aqui, temos tentado ater-nos a uma descrição dos textos. Precisamos caminhar agora em direção a uma interpretação, situando-nos num campo em que se misturam ou se fundem crítica literária e fenomenologia da religião.

A poesia de CS, diz-se, fala do vazio, do etéreo. A enunciação recusa um significado expresso, unívoco, determinado. Em lugar disso, alude a diversos matizes de significação, ou sentidos secundários, que a retórica tradicional denomina “conotativos”. Mas o que mais importa é que estes sentidos secundários constituem sempre uma estrutura articulada; que pressupõem a vigência de categorias diferentes daquelas segundo as quais se articula a nossa compreensão de senso comum; que o “mundo transfigurado” de CS é precisamente o mundo experimentado de acordo com tais categorias; e que o processo de transfiguração, a “odisséia da alma”, é o processo através do qual a enunciação poética propõe uma tal reversão categorial. E se chamamos intuição “o modo como nos referimos imediatamente a objetos”, num sentido segundo o qual toda percepção é intuição, então, podemos dizer que a transfiguração implica uma transformação da estrutura da intuição. Mas em toda intuição de algo, o sujeito intui-se a si mesmo como sujeito dessa intuição, sendo pois a intuição aquilo através de que o indivíduo põe-se na presença imediata de si mesmo, situando-se ao mesmo tempo, num determinado local, diante de coisas determinadas. Uma modificação da estrutura da intuição significa, portanto, modificação do modo de estar presente a si mesmo, modificação do modo de ser humano – e não com relação a *quem* é, mas ao *como* deste ser.

Tais modos de falar parecerão talvez estranhos. Mas apenas refletem os estranhos fenômenos sugeridos pela poesia de CS, acerca dos quais o próprio autor achou conveniente lembrar que “não entram em absoluto nas regiões do incognoscível absurdo nem do incompreensível; são, pelo contrário, possíveis e verossímeis no tempo e no espaço, no infinito dos sentimentos humanos, porque definem esses próprios sentimentos em teses formidáveis” (*Intuições*). E talvez estes fenômenos não sejam diferentes do que ocorre em ritos extáticos comuns e até freqüentes em algumas religiões.

No que segue, nosso interesse incidirá principalmente sobre a estrutura da enunciação e da significação, bem como sobre as concomitantes alterações da sensibilidade, postos em jogo pela poesia extática de CS. Recomeçemos pela análise de outro soneto: *Um Ser*.

Um ser na placidez da luz habita,  
entre os mistérios inefáveis mora.  
Sente florir nas lágrimas que chora  
a alma serena, celestial, bendita.

Um ser pertence à música infinita  
das Esferas, pertence à luz sonora  
das estrelas do Azul e hora por hora  
na Natureza virginal palpita.

Um ser desdenha das fatais poeiras,  
dos miseráveis ouropéis mundanos  
e de todas as frívolas cegueiras...

Ele passa, atravessa entre os humanos  
como a vida das vidas forasteiras,  
fecundada nos próprios desenganos.

De que modo a enunciação do poema traz a presença da coisa enunciada? No primeiro verso se diz algo sobre a *placidez da luz*; esta se “faz presente” de algum modo? A extrema musicalidade da enunciação é um dos traços mais marcantes da poesia de CS. Poderíamos dizer que o texto comunica a placidez da luz através da sonoridade, nesse caso, pelo uso de consoantes líquidas e sibilantes: *um ser na placidez da luz...* Mas isso significa presença da *placidez da luz*?

Olhemos para a segunda estrofe. Decerto, nada é mais etéreo do que uma *música infinita das esferas*, ou uma *luz sonora das estrelas do Azul*. Pois o que seria uma *luz sonora*? Tais sensações sinestésicas, fundindo fenômenos pertencentes a diferentes esferas dos sentidos, não podem sequer ser imaginados satisfatoriamente.

Para Andrade Muricy, CS “busca exprimir a substância pela menção do acidente” (6) e diz Silvio Castro que “os sonetos de Cruz e Souza não parecem com seus antepassados, pois seus quatorze versos explodem em criações inusuais para a língua brasileira. São outros substantivos, outros adjetivos, outros verbos, outros substantivos-adjetivos, outros adjetivos-substantivos”.(7) Mas talvez devêssemos ir um pouco além: o texto não exprime nem substância, nem acidente, nem um através do outro. A expressão *luz sonora das estrelas do Azul* comunica em primeiro lugar uma percepção; comunica aquilo *como* o que algo é percebido, de tal modo que a alma pertence a este perceber. Este perceber é o lugar da alma.

A percepção transfigurada não apreende coisas, substâncias. A luz, a sonoridade, as estrelas e o Azul se oferecem à percepção num mesmo momento. Não são substâncias, nem acidentes ou atributos referidos a uma substância. São *emanações* que, assim como se oferecem a um *palpitar* da percepção, assim são enlaçadas e reunidas numa unidade de sentido da enunciação. O enunciado não nos comunica (informa sobre) objetos substanciais existentes em si mesmos; ele nos comunica (torna comum) um palpitar da percepção como totalidade. E o que essa percepção aprende é aquilo *como* o que as coisas, *hora por hora*, emanam.

Observamos já a textura do tempo da alma transfigurada e da enunciação poética: a pontualidade cíclica do instante. Em “Um Ser”, esse acontecimento cíclico-pontual é expressamente verbalizado: *hora por hora* (instante por instante?)... *palpita*. O palpitar designa, aqui, o ser temporal da alma.

Mas não havendo um tempo linear, constantemente igual a si mesmo, não pode haver também a simples permanência ou subsistência das coisas no tempo – não há, rigorosamente falando, substâncias. O percebido não é uma entidade subsistente, não é uma substância idêntica apreendida através de seus acidentes, atributos ou “qualidades secundárias”. A percepção não é subjetiva, nem objetiva; dá-se como acontecimento em meio ao qual a alma vem a ser e se reconhece. E o

espaço não se encontra para a percepção como um objeto, nem a alma como sujeito. Enquanto se constitui como unidade global do que é apreendido, essa percepção extática, a cada vez, *já se espacializou*. Vimos atrás (quando analisamos *Só*) que a alma transfigurada mantém uma identidade com o espaço anterior à identidade cosígo mesma; é que nessa espacialização da percepção a alma intui a si mesma dentro de um espaço que ela mesma é. Com base nessa auto-espacialização da percepção (proveniente da apreensão de entes espaciais, mas sem distinção sujeito-objeto) podemos compreender mais concretamente inúmeros depoimentos de CS: como se “os nervos, a sensação, o pensamento tivessem latente necessidade de gritar alto, de expandir e transfundir no espaço, vivamente, a sua psicose atormentada”. *Expandir no espaço* é expressão literal do êxtase perceptivo.

Tal percepção extática só é possível nesse tempo cíclico-pontual. A cada palpitante, a percepção acolhe e unifica a totalidade do que se mostra: “música infinita das esferas”. Mas o êxtase é um contínuo sair de si; a totalidade unificada (o espaço em que a alma se encontra) deve ser ultrapassada ou reconstituída de modo que o arrebatamento arrebate continuamente a si mesmo. A totalidade unificada é ultrapassada em direção a outra totalidade – outra, que pode ser o retorno transformado da mesma: “luz sonora das estrelas do Azul”. De “céus” emanam “mais céus” e destes emanam “céus transfigurados”. A emanção é o modo de ser de todas as coisas que a alma encontra nos espaços celestes. E se não fosse essa contínua ultrapassagem de si mesma, a alma não poderia flutuar em meio às estrelas do infinito: Não desças Alma feita das heranças/da Dor, não desças do teu céu divino/Cintila como o espelho cristalina/das sagradas serenas esperanças” (Alma ferida). *Cintila, chora, flori, transborda, irradia, ilumina, acende*, e outras tantas, são marcas do *sair de si*, da contínua excedência do êxtase: “E sente florir nas lágrimas de chora/a alma serena, celestial, bendita”.

E se a percepção transfigurada não possui objeto, não possui também sujeito. Em outras palavras, o auto-intuir-se da alma não se conforma às categorias de sujeito e objeto. A alma não é o *subjectum* de um sentir – ela é este sentir mesmo. Também não se dá a oposição correspondente entre alma (espírito) e corpo (matéria). O êxtase é um contínuo processo de corporalização da alma.

Corpo não é matéria. Como corpo-próprio ele só se dá a perceber “através” dos sentidos – mas não como objeto dos sentidos. A rigor, o corpo não *possui* órgãos dos sentidos; o corpo, como um todo, são estes órgãos dos sentidos. O corpo é o próprio sentir que, como sentir-corporal, por si mesmo se corporaliza. Por que é que a “arte espiritualizada” de CS se expressa como “o mais intenso e profundo nevropsiquismo”, “essa extraordinária superestesia nervosa”, o “sistema arterial das minhas intuições”, a “estética emovente e exótica” do “supercivilizado dos sentidos”? A estética de CS é tão imediatamente sensível-corporal que ele chega a modificar a própria palavra para fazer ressoar mais nitidamente seu sentido etimológico: *estesia*. E o transfigurado é “o grande Estesíaco”. São freqüentes, na prosa de *Evoações*, descrições dos processos orgânicos que acompanham o êxtase poético. A

alma de que CS nos fala constantemente é manifestação dessa oculta corporalização: os “ativos sentidos requintados”.

O discurso poético de CS reunifica os diversos sentidos de *sentir*, cuja unidade originária mal se oculta no uso que fazemos dessas palavras: o sentir sensorial (percepção); o sentir emotivo segundo o qual temos *sentimentos* (emoção); e este outro sentir, através do qual apreendemos o *sentido* das palavras e das coisas (compreensão). Com o êxtase da transfiguração, unificam-se as “faculdades da alma”, surgindo “um alto princípio fundamental, distinto em certos traços breves, mas igual, uno, perfeito e harmonioso nas grandes linhas gerais” (Emparedado). Por que não ler em sentido simplesmente literal estes depoimentos que CS repete à exaustão: “a sensação, a emoção que experimenta é de uma ordem tal que foge a todas as argumentações que, parecendo as mais puras e mais exaustivas do assunto, são, no entanto, sempre deficientes e falsas” (Emparedado)?

Como um *sentir* que é, a alma vive em sua percepção. Percepção que é já emotiva e compreensiva. A percepção é abertura para o mundo. Por um lado, abertura que a alma é, pois a alma não é nenhum substrato oculto desse perceber: vem a ser no palpitar da percepção. Por outro lado, abertura que é o mundo: vindo a ser a cada palpitar da percepção, a alma abre-se a cada vez para uma determinada região do mundo, região dotada de uma específica emotividade. E a alma humana comunica-se internamente com “a grande alma do sensível/magoada, mística, doce”.

Vimos já diversas regiões que compõem o cosmo de CS. Distinguimos uma região terrestre e uma região celeste. A região terrestre mostrou-se passível de uma subdivisão em terrestre, propriamente dita, e subterrânea. Podemos agora verificar que também a região celeste apresenta uma divisão interna. *O grande Momento* mostrou uma alma que acabava de adentrar o êxtase iniciático. A alma tornava-se maravilhada com seus dons luminosos, percebidos por seus ativos sentidos requintados. Esse maravilhar-se consigo mesma levou-a a percorrer rapidamente todo esse mundo estranho d’ esplendor sidéreo, para entrar plenamente na posse de si mesma. Essa é a região das *esferas luminosas (Só)*. Acima desta, há ainda uma outra, a região das *estrelas do infinito*, onde a alma já não ascende: *paira*. “Revive sim, fica imortal, na essência /dos Anjos paira, não desprende um grito/e fica, como os Anjos, na Existência” (A grande Sede); “Tu que és o deus, o deus invulnerável/resiste a tudo e fica formidável/no silêncio das noites estreladas” (Invulnerável); “Tu’ alma lembra um mundo inacessível/onde só astros e águias vão pairando”. (Mundo Inacessível).

Com isso, adquirimos uma familiaridade com a obra de CS, familiaridade que nos permite situar e compreender maior parte de seus poemas e de seus textos em prosa. Reconhecemos em sua enunciação a exteriorização de um impulso poético cuja expressão conduz a um êxtase, a “transfiguração”. Nesse êxtase, a experiência se articula a partir de categorias peculiares, conduzindo a uma experiência peculiar do mundo e do ser-humano, que por sua vez dá luz a um cosmo peculiar. A enunciação pode assumir, principalmente, duas funções distintas. Ela pode exibir e comunicar essa experiência transfigurada onde a alma paira em meio às estrelas. Os poemas mais

longos de *Faróis* assumem esta função, poemas como *Monja Negra*, *Violões que Choram*, *Os Monges*, *Tristeza do Infinito*, *Esquecimento*, *Recorda*, etc. São poemas de até 20 ou mais estrofes, em que cada estrofe recria o “movimento de flutuação”, como atualização de uma serenidade emotiva. Mas a enunciação pode assumir uma outra função: comunicar a transformação da “alma comum” em “alma transfigurada”. É o processo de enunciação mais típico de Cruz e Sousa, não encontrado em outros simbolistas. O poema assume uma feição mais dramática. A transformação de dor em êxtase é simultaneamente vivida e como que “explicada” pela enunciação. Essa tonalidade dramática, onde diferentes emoções são intensamente experimentadas, exige ritmos mais intensos, não podendo se entender por várias estrofes: o soneto é a forma mais apta a tal enunciação. Daí que na poesia de CS os sonetos tenham sempre um conteúdo mais dramático – pois é através deles que se deve narrar a “odisséia da alma”. E ela é narrada de diferentes modos. Às vezes, como em “O Assinalado”, o trajeto é mostrado como um todo. Outras vezes, o soneto parecerá como um fotograma a retratar apenas uma pequena parte-desse trajeto.

Concebemos essa odisséia da alma (o movimento de transfiguração), bem como a estrutura do cosmo transfigurado, como os elementos centrais do universo poético de CS. Elementos não planejados pelo autor, mas intrínsecos ao complexo emotivo que o conduzia à enunciação. CS buscou por muito tempo um tipo de enunciação que lhe permitisse expressar esse complexo emotivo. Em *Broquéis* e *Missal* ele parece ter encontrado um caminho mais adequado – mas apenas um caminho. Sendo *Broquéis* o livro de lançamento do simbolismo no Brasil, constituiu-se como um marco para a historiografia da literatura; e CS ficou conhecido sobretudo como o autor de *Broquéis*. Mas em *Broquéis* vemos apenas tentativas daquilo que CS efetivamente realizará na sua obra posterior. Estranhamos que mesmo Andrade Muricy, que em tudo mostrasse o mais lúcido intérprete de CS, fale de *Broquéis* nestes termos: “Sem precedentes, prodigiosa, a tomada de consciência que essa coletânea representa. Agora não mais vacila: a nota justa era aquela, em que se exprimia, afinal, como desde menino aspirava fazê-lo”. (8). Por mais significativa que tenha sido a produção de *Broquéis*, ela não pode ser comparada com a produção posterior de CS. Em *Broquéis* não encontramos sequer, nem a palavra, nem o fenômeno da transfiguração; o êxtase poético ainda não passa de um vago pressentimento e o impulso poético de CS expressava-se, por isso, de formas ainda inadequadas, gerando aquela estranha “sensualidade caprina”.

Quando esse impulso poético encontra sua expressão própria, quando ele se apropria das formas estilísticas e as põe a seu serviço, o que virá à luz será a odisséia da alma e o cosmo transfigurado. E nesta odisséia e neste cosmo se manifestarão emoções e formas culturais que, embora chamando imediatamente a atenção pela complexidade e musicalidade da enunciação, demandarão muito tempo para encontrar uma adequada interpretação.



## II ARCAÍSMO E SÍNTESE TRANSCULTURAL

### 1 – Cultura Brasileira e Sincretismo

Uma discussão da poesia de CS como manifestação sincrética e de seu possível significado para a cultura brasileira requer uma clarificação prévia, ainda que breve, do que significa sincretismo, cultura, cultura brasileira. Mas diremos desde já que o que nos importa discutir e questionar é nossa existência e nosso destino como povo.

Concebemos *cultura* como um meio no qual são gerados e transmitidos processos de auto-referenciação individuais e coletivos, processos de estruturação da sociedade e da compreensibilidade de *mundo*. Inclui, portanto, a articulação da categoria de pessoa (modo de ser-humano), das categorias que propiciam os processos de socialização e a configuração do que chamamos mundo. Ser-humano, significa, então, uma coisa diferente para cada cultura, de acordo com a maior ou menor diferenciação entre as culturas. Longe de ser um produto natural da “evolução das espécies”, a *pessoa* é uma categoria histórico-cultural.

Historicamente é a antropologia a ciência, a formação discursiva, articulada em torno da tarefa de investigar e determinar o que são as culturas – e como formação discursiva que é, ela mesma se insere no interior de uma cultura. Não diremos novidade se afirmarmos que, ao menos em seus momentos iniciais, a antropologia se configurou como estratégia de absorção das diversas culturas por parte da Cultura que parecia como que vocacionada a conhecer, esclarecer, e orientar as diversas culturas. Transformadas em “outras” culturas, apresentariam algum tipo de insuficiência, deficiência ou patologia na exata medida em que se diferenciavam da “mesma” Cultura. A simples transformação em objeto de um “conhecimento objetivo” retira as culturas do mesmo nível do sujeito desse conhecimento, do mesmo nível da Cultura. E grande parte da história moderna e contemporânea tem sido, entre outras coisas, a história dessa absorção das culturas pela Cultura. – Mas no mesmo momento em que se constituía a antropologia como ciência das culturas, na segunda metade do século XIX, começavam a surgir indícios de uma crise de identidade da Cultura...

Neste contexto é que foram analisados os fenômenos de sincretismo observados na história da “cultura brasileira”, como amálgamas de formas culturais exóticas, no fundo sempre um tanto curiosas. Mas o discurso que investigava tais manifestações, por vocação incontornável, não poderia situar estes fenômenos sincréticos – processos de busca de auto-referenciação e identidade; tentativas de situar o aqui- agora cotidiano no interior de um mundo – não poderia situar estes fenômenos no mesmo nível dos processos de auto-referenciação vigentes na cultura ocidental, no nível, digamos, da ciência ou da filosofia, sob pena de mergulhar, ele mesmo, em uma carência de fundamentação da própria identidade. O *objeto* da antropologia tinha que ser a cultura dos outros. E a própria expressão *cultura brasileira* sempre padeceu dessa ambigüidade: sendo nossa, não é propriamente cultura, pois lhe falta consistência, unidade, não sendo um possível objeto de um discurso científico; e sendo cultura, não é propriamente nossa, abrangendo aquilo que entre nós se manifesta como exótico. Na verdade, a expressão *cultura brasileira* sobrevive mais como manifestação de uma vontade: a de dar consistência a *um* povo; vontade de dar, a nós mesmos, identidade.

De qualquer modo, tornou-se comum falar de Brasil como um “laboratório racial”, falar em cultura brasileira como resultado de um sincretismo – e falamos em nosso sincretismo com a mesma facilidade com que falamos em nossa “democracia racial” ou coisas que o valham. Sincréticos seriam alguns processos um tanto curiosos e inofensivos que dizem respeito a algumas culturas – já agora transformadas em subculturas – que subsistem no interior da cultura brasileira. Mas, ao mesmo tempo, no que diz respeito às categorias que informam os processos de sociabilidade vigentes entre nós, aos processos de autoconstrução da pessoa no interior da sociedade, aos modos de inserção da sociedade dentro do planeta globalizado – tudo é desajuste e inadequação, tudo é problema. Não apenas somos a sociedade mais desigual do mundo; é possível que estejamos na época em que essa desigualdade atinja seu grau mais extremo. E no entanto, nos faltam por completo categorias por meio das quais pudéssemos deixar de pensar em nós mesmos como um outro, como um “caso” de subdesenvolvimento; categorias que nos possibilitem pensar a originalidade – até certo ponto, sem precedentes – dessa formação histórico-cultural que somos nós. O sincretismo, entre nós, não é um fato, mas um projeto. Levar esse sincretismo a seu termo implica a elaboração de categorias de sociabilidade, de identidade pessoal e coletiva, um processo de fundamentação de nossa vida social e de nossa experiência de ser-pessoa, de nossa inserção em um planeta globalizado. Ou continuaremos a atribuir o fato de termos um estado como que imposto ou sobreposto ao povo, atribuí-lo ao baixo índice de escolaridade e alfabetização que impedem que a população como um todo seja absorvida pela Cultura?

Não é aqui o lugar para discorrermos acerca de diversos problemas sociais que poderiam ser apontados como reflexos ou sintomas dessa situação. Mas não nos furtaremos a algumas considerações sobre isso em que, entre nós, se transformou a educação.

A mais elementar reflexão nos faz conceber educação como transmissão e reelaboração, criação e reprodução de valores e formas culturais – incluindo a transmissão de informação e conhecimentos técnicos, de caráter pragmático, imprescindíveis às sociedades agrícolas, industriais, pós-industriais ou informatizadas. Mas a educação formal, instrumentalizada e gerida pelo estado ou pela iniciativa privada, assume, de um modo que chega a parecer “natural”, somente a função de transmitir informação. À margem dessa educação formal, subsistem processos de transmissão de valores, formas e comportamentos culturais-comunitários possibilitando a sobrevivência de “subculturas marginais”. A educação, à medida que suas instituições não são apropriadas a essas comunidades e não são apropriadas por essas comunidades, transforma-se em processo produtor de marginalização; à medida que as categorias nas quais se poderiam expressar essas culturas comunitárias não são sequer explicitadas, tal situação acaba sendo concebida como consequência desagradável, mas natural e inevitável de nosso “subdesenvolvimento”.

É um grande mistério que o discurso modernizante, depois de tanto tempo, consiga conceber-se e propor-se como se ele mesmo fosse algo moderno. O modo como se fala em modernização não traduz senão certa dificuldade de compreender, assimilar e reagir a certas transformações em curso no planeta; refúgio de um conservadorismo que busca sobreviver a tais transformações travestindo-se em modernidade. Modernização era a palavra de ordem em nome da qual, na época de Cruz e Sousa, Rui Barbosa propôs a política do encilhamento. E é a palavra de ordem em nome da qual, cem anos depois, se pretende informatizar as escolas, sem que se ache necessário reelaborar o próprio conceito e função de escola e educação. Enquanto modernização esteve vinculado ao sentido que assumia a palavra na expressão “arte moderna” (modernismo) expressava uma idéia de transformação; desvinculada de tal sentido, expressa a idéia de simples adaptação de um organismo (Brasil) a outro organismo (planeta).

Tão essencial quanto a discussão acerca de globalização é a reelaboração do conceito de comunidade. A sociedade informatizada, planejada e gerida tecnicamente, em um nível macrossocial, gera um profundo desenraizamento no indivíduo. Essa falta de mediação entre o indivíduo e a sociedade global abre um espaço para a emergência e revalorização da comunidade como um possível âmbito de enraizamento e mediação. Se concebemos a educação como processo de autoconstrução *permanente* de uma sociedade, a escola mostra-se então como a instituição mais apta a possibilitar a emergência da comunidade como sujeito coletivo de uma experiência social. Sua função, longe de restringir-se à transmissão de informação, deve estender-se desde a reelaboração de formas e comportamentos culturais “marginais” (comunitários) até a reorganização da força de trabalho – já que as instituições de planejamento político-econômico, dispensando em grau cada vez maior o trabalho humano, já não alcançam cumprir esta função –, mas de tal modo que se entreveja uma abertura por onde se possa voltar a considerar o trabalho como processo de renovação da vida, ao invés de simples insumo de um cálculo econômico. Pertencer

a época da informatização significa, entre outras coisas, dar autonomia às comunidades organizadas em torno de subculturas tradicionais.

Para quem se disponha a refletir acerca de tudo isso, a tarefa essencial parece ser esta: projetar uma busca de fundamentação de onde possam emergir sentidos de mundo, sociedade e existência humana a partir dos quais se expressem as diversas culturas, ao invés do império da Cultura. Não se trata de elaborar um discurso onde tais culturas figurem como objeto de pesquisa, pois o que está em questão é, principalmente, o sujeito desse discurso – nós mesmos – e a discursividade na qual se expressa este sujeito. Um sincretismo levado a suas mais vitais conseqüências implica a fundamentação de uma linguagem ou cultura dentro da qual encontrem expressão as diversas linguagens ou subculturas. Mas isso só é possível a partir de uma concomitante discussão e modificação dos fundamentos de nosso modo de ser-humanos.

Essas considerações tinham como finalidade problematizar o contexto dentro do qual se pode esboçar um questionamento da poesia de CS como síntese transcultural.

## **2 – Cruz e Sousa: Poeta Negro**

Na primeira parte deste ensaio analisamos diversos aspectos da poesia de CS, sobretudo o mais marcante desses aspectos: o caráter extático – ritualístico e religioso – de enunciação. Se formos procurar na tradição literária luso-brasileira algum antecedente dessa poesia extática, teremos de procurar muito, e procurar em vão. Não há. A mística lusitana é de um tipo totalmente diverso, acentuando a absoluta separação entre homem e Deus, a absoluta transcendência de Deus e propondo a piedade como reconhecimento dessa distância. Mas se não quisermos relegar CS a um isolamento inexplicável, devemos supor a possibilidade de estabelecer conexões com algum tipo de manifestação estético-cultural. E não é óbvio que esta conexão deve ser buscada no âmbito da cultura e das religiões africanas?

Na época de CS a raça negra e as culturas afro-brasileiras ainda não haviam emergido no contexto da elite brasileira como sujeito coletivo de um discurso. Figuravam apenas como um objeto, eventualmente como objeto idealizado, como no caso da poesia abolicionista. As concepções cientificistas e evolucionistas da época opunham obstáculos quase biológicos. Um negro que se sabia dotado de “peregrinos dons intelectuais”, desde a infância formado de acordo com padrões “civilizados”, e almejando um reconhecimento no seio dessa cultura de elite não apenas não dispunha de categorias discursivas – a própria tentativa de ultrapassar o nível da idealização e do estereótipo aparecia como algo de incompreensível.

O que observamos na evolução poética de CS é, desde cedo, uma total inadequação da vontade de exprimir-se à estrutura da enunciação. Sua produção juvenil não é apenas muito inferior, como o é em todo poeta, à produção da maturida-

de. Essa produção juvenil é algo chocante. E os mais fervorosos admiradores de CS são os primeiros a reconhecê-lo: “são duma ingenuidade quase inverossímil, vazadas em versos arquicanhestros, de puro mimetismo [...] . Essa fase inicial nem mesmo pode considerar-se de aprendizado. É uma verdadeira preamar de pernosticismo, vozeria provincianíssima nos saraus de clubes recreativos e espetáculos de beneficência” (9). E mesmo quando busca submeter-se sistematicamente aos rigores das regras de enunciação então em vigor, não lhe era possível coibir algumas inclinações quase instintivas. Recorremos outra vez a Andrade Muricy, em seu comentário ao poema *A Arte*. “Depois de recomendar bem à parnasiana ‘Como eu vibro este verso, esgrimo e torço/ tu, artista sereno, esgrime e torce:’, e de insistir (17ª estrofe): ‘Assim terás o culto pela forma’, logo nas estrofes seguintes irrompem as ressonâncias especificamente simbolistas: ‘Enche de estranhas vibrações sonoras/ a tua Estrofe, majestosamente...’, ‘fá-lo (ao verso) musical e doce/ como se o coração nessas supremas/ estrofes, puro e diluído fosse” (10).

É provável que em sua juventude CS visse a produção poética como exercício da mais pura e ingênua espontaneidade, sendo o valor estético do texto diretamente proporcional à espontaneidade da enunciação e à pureza dos sentimentos expressos. Idéias provenientes de um romantismo ultrapassado e diluído em um ambiente de província. Mas mesmo depois de conhecer e aplicar regras de composição do texto essa espontaneidade teimava em irromper na enunciação. O impulso poético mais próprio a CS não se afeiçoava facilmente às regras frias e objetivas do parnasianismo: “o temperamento entortava para o lado da África”. A descoberta do simbolismo significou uma libertação, oferecendo formas estilísticas que poderiam ser apropriadas pelo impulso poético de CS de modo que este veio, com o tempo, a encontrar plena expressão.

O que chamamos aqui *impulso poético* não é algo de que CS tivesse ou pudesse ter plena consciência. “Toda obra verdadeiramente artística encerra uma grandeza e uma universalidade que supera em muito a limitada compreensão que dela possa ter seu autor e faz suspeitar que é o produto de uma complexa operação em que intervêm fatores não conscientes, quer dizer, não domináveis pelo artista” (11). Na superfície do discurso então elaborado por CS aparecem poucas referências à África, à raça negra ou às culturas afro-brasileiras. Mas a estrutura do discurso que dá expressão àquele impulso poético traz a marca da proveniência desse impulso, operando uma transpropriação de formas culturais de origem africana por meio da utilização dos recursos expressivos do simbolismo.

Que o simbolismo se prestasse a isso, não é de estranhar. Na Europa o simbolismo é, ao mesmo tempo, uma abertura para o moderno, para o antigo e para outras culturas. *J'ai de mes ancêtres galois l'oeil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte* (Rimbaud); “la poesie s'est entièrement détourné de sa voie depuis la grande deviation homérique! – Avant Homère, quoi? – Orpheel!” (Mallarmé). O simbolismo como um todo busca uma síntese entre antigo e moderno,

bárbaro e civilizado. E o meio onde se realiza essa síntese é a própria poesia simbolista – pois não é a função do poeta dar um sentido mais puro às palavras da tribo?

Buscaremos então indicar na poesia de CS o que nos pareça manifestação de formas culturais de origem africana. Para isso, tomaremos como guia o estudo descritivo de Joana Elbein dos Santos, *Os Nagô e a Morte* (12). A escolha da religião nagô como termo de referência deve-se unicamente ao fato de nos ser mais conhecida.

1 – O que tem causado mais dificuldade à interpretação de CS é a própria estrutura da enunciação, aquilo como o que se deve conceber o que seja a “enunciação poética”, o contexto simbólico-emotivo intrínseco ao ato da enunciação e o tipo de uso que se pode dar aos textos. A categoria de poesia sofre, com o simbolismo em geral, uma inflexão. Mas em CS essa inflexão assume matizes particulares, não encontrados em outros simbolismos. A partir do início do séc. XIX, com o advento do romantismo, a poesia é concebida como texto que se enuncia com a finalidade de uma fruição estética; a poesia é concebida como *criação* de um indivíduo, apto a tal criação, seja em virtude de seu *gênio*, seja por sua capacidade de inspirar-se ou ser inspirado; a fruição é o gozo de um ego, e o poeta é um indivíduo separado dos demais mortais. Com o simbolismo, algumas dessas características se radicalizam. O poeta não é apenas um indivíduo diferenciado; ele passa a se contrapor aos demais. Cerca-se de um círculo de iniciados e escreve apenas para estes – os outros não o compreenderão. A fruição estética assume um caráter semi-religioso, mas de uma religiosidade difusa, que reverencia apenas os símbolos criados pela Arte.

Cruz e Sousa assume estas características simbolistas, mas com algumas peculiaridades. A enunciação é, para ele, o meio de uma comunhão – que pode ser entendida como comunhão do círculo de adeptos, mas que é, principalmente, comunhão com uma “alma assinalada”, que deve ser invocada em uma relação eu-tu: “Tu és o Poeta, o grande assinalado” (O Assinalado); “Tu andas de alma em alma errando, errando/ como de santuário em santuário/ és o secreto e místico templário/ as almas, em silêncio, contemplando” (De Alma em Alma); “Andas por toda a parte, em toda parte/ a sedução das almas a falar-te” (Vão Arrebatamento). A enunciação poética é, para CS, a invocação de uma transfiguração, de um êxtase iniciático em meio ao qual dá-se uma comunhão com uma alma ancestral. O que mais o diferencia de outros simbolismos é o caráter ritualístico de sua poesia, pois não se trata de uma religiosidade difusa — a enunciação dá luz a um cosmo plenamente articulado, o processo de transfiguração é reiteradamente invocado em seus aspectos recorrentes. Por outro lado, não há em CS a vertente modernista do simbolismo europeu; sua poesia é integralmente arcaizante.

Vejamos, inicialmente, o que diz Juana Elbein sobre a enunciação no contexto dos ritos nagô: “A transmissão oral é uma técnica a serviço de um sistema dinâmico. A linguagem oral está indissolúvelmente ligada à dos gestos, expressão e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados ou pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual dada” (pag. 47). “A oralidade é um instrumento a serviço da estrutura dinâmica *Nagô*. A dinâmica do

sistema recorre a um meio de comunicação que se deve realizar constantemente. Cada palavra proferida é única. Nasce, preenche sua função e desaparece. O símbolo semântico se renova, cada repetição constitui uma resultante única. A expressão oral renasce constantemente” (pag. 47). “A palavra é importante à medida que é pronunciada, em que é som. A emissão do som é o ponto culminante do processo de comunicação ou polarização interna. O som implica sempre uma presença que se expressa, se faz conhecer e procura atingir um interlocutor” (pág. 47).

Os termos utilizados por Juana Elbein são facilmente transportáveis para uma descrição da poesia de CS. Mas a semelhança estrutural deve ser buscada em níveis mais profundos e de forma mais concreta. A enunciação é estudada por Juana Elbein no contexto da transmissão de *axé*, como processo de transmissão: “Se a palavra adquire tal poder de ação, é porque ela está impregnada de *axé*, pronunciada com o hálito – veículo existencial –, com a saliva, a temperatura; é a palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere” (pág. 46). “Para transmitir-se *axé*, faz-se uso de palavras apropriadas da mesma forma que se utilizam outros elementos ou substâncias simbólicas” (pág. 47).

E sobre o *axé*: “Trata-se de um poder que se recebe, se compartilha e se distribui por meio da prática ritual, da experiência mística e iniciática, durante a qual certos elementos simbólicos servem de veículo” (pág. 43). “Receber o *axé* significa incorporar os elementos simbólicos que representam os princípios vitais e essenciais de tudo o que existe, em uma particular combinação que individualiza e permite uma identificação determinada. Trata-se de incorporar tudo o que constitui o *aiyé* e o *orún*, o mundo e o além” (pág. 42). “É através de *axé*, propulsionado por *exu*, que se estabelece a relação de *aiyé*/ – a humanidade e tudo que é vida – com o *orun* – os espaços sobrenaturais e os habitantes do além” (pág. 37).

2 – Enunciação como transmissão de *axé* (propulsionado por *exu*) possibilitando uma individualização e estabelecendo uma relação entre *aiyé* e *orun*. Em CS a enunciação visa desencadear um processo de transfiguração a partir do qual se dá uma “passagem” do mundo não-transfigurado (chamemo-lo “mundo comum”) a um mundo transfigurado, propiciando uma comunhão com uma “alma assinalada”. Seria possível entrever analogias entre, de um lado, *aiyé/orun* e, de outro lado, mundo comum/mundo transfigurado?

“Os Nagôs concebem que a existência transcorre em dois planos: o *aiyé*, isto é, o mundo, e o *orun*, isto é, o além. O *aiyé* compreende o universo físico concreto e a vida de todos os seres naturais que o habitam, particularmente os *ara-aiyé* ou *arayé*, habitantes do mundo, a humanidade.

“O *orun* é o espaço sobrenatural, o outro mundo. Trata-se de uma concepção abstrata de algo imenso, infinito e distante. É uma vastidão ilimitada – *ode orun* – habitada pelos *ara-orun*, seres ou entidades sobrenaturais. Quase todos os autores traduzem *orun* por céu (*sky*) ou paraíso (*heaven*). Traduções que induzem o leitor a

erro e tendem a deformar o conceito em questão. Já dissemos que o *orun* era uma concepção abstrata e, portanto, não é concebido como localizado em nenhuma das partes do mundo real. O *orun* é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade, etc., possui um duplo espiritual e abstrato no *orun*” (pág. 53/54):

“Alguns *babaláwo*, sacerdotes versados nos mistérios oraculares, descrevem o *orun* como composto por nove espaços. *Ifatoogun*, de *Osogbo*, descreve os nove espaços do *orun* dando nomes particulares a cada um deles e situando-os de maneira superposta, o do meio, coincidindo com o espaço terra, quatro acima e quatro abaixo. Os nove compartimentos formando um todo...” (pág. 57).

E Juana Elbein acha importante frisar esse aspecto: “ao falar-se de *orun*, não se trata apenas do céu, mas de todo o espaço sobrenatural. O *orun* é o duplo abstrato de todo o *aiyé*” (pág. 56).

Mundo comum, não transfigurado, é o “cárcere das almas”, espaço onde vive “toda a alma”; opõe-se por um lado ao espaço subterrâneo, por outro, aos espaços celestes. Desencadeando a transfiguração, a enunciação põe a alma em movimento – movimento que inicia com uma acentuação da dor, descida aos espaços subterrâneos, e posterior ascensão aos espaços celestes. Se admitimos o mundo transfigurado como composto por quatro regiões espaciais distintas, temos então de incluir nele o mundo comum, o espaço terrestre onde se encontra a alma antes de pôr-se em movimento. A relação mundo comum/mundo transfigurado é, por um lado, de oposição, por outro lado, de inclusão do primeiro no segundo. Neste caso, da mesma forma que na relação *aiyé-orun*, o mundo transfigurado “contorna” o mundo comum “por cima e por baixo”. A passagem, em CS, possui claras analogias com a morte. A iniciação é morte e renascimento. O espaço subterrâneo é o “frio sepulcral do desamparo”. “O ser que completou com sucesso a totalidade de seu destino está maduro para a morte. Quando passa do *aiyé* para o *orun*, tendo sido celebrados os rituais pertinentes, transforma-se automaticamente em ancestre, respeitado e venerado, e poderá inclusive ser invocado como *Egun*.” (pág. 222).

3 – Já observamos como a invocação da transfiguração se dá, frequentemente, em meio a uma relação eu-tu. O mesmo é observado por Juana Elbein em relação à transmissão do *axé*: “Recebe-se o *axé* das mãos e do hálito dos mais antigos, de pessoa a pessoa, numa relação interpessoal dinâmica e viva” (pág. 46). “O princípio básico da comunicação é constituído pela *relação interpessoal*” (pág. 51).

4 – Vimos na poesia de CS a presença de uma “harmonia ternária” como representação de um equilíbrio dinâmico próprio aos espaços celestes. Juana Elbein alude repetidamente ao simbolismo do Três na cultura Nagô: “O som é resultado de uma estrutura dinâmica em que a aparição do terceiro termo origina movimento. Em todo o sistema o número três está associado a movimento” (pág. 49). “Encontramos repetidamente na simbologia nagô três termos que constituem uma unidade dinâmica. Três são as cores básicas, resumindo os atributos essenciais conferidos ao bran-

co, ao vermelho e ao preto, indispensáveis para que a existência seja; três são os princípios da expansão e da procriação: o masculino, o feminino e o procriado; três são os dias que constituem o ciclo completo do sacrifício anual; três vezes são repetidas as invocações e as ações na prática ritual” (pág. 68).

5 – O trajeto ascendente da alma, no cosmo de CS, é acompanhado por uma gradativa ampliação do espaço. No nível mais inferior o espaço não ultrapassa os limites do corpo – são as imagens do emparedamento e do sepulcro. Com a ascensão da alma assinalada os espaços se tornam mais amplos e sua amplitude mesma se vai ampliando.

“A unidade dos três elementos adquire toda sua expressividade dinâmica na representação espacial do cone, em que a coroa dos *Obá* constitui significativo epítome. Veremos adiante, quando tratarmos de *Exu*, a relação existente entre o cone e a espiral, com seu símbolo *Okoto* (espécie de caracol) como representação de expansão e crescimento” (pág. 69).

“Uma análise do *Okoto*, com que *exu* está associado é essencial. Já mencionamos o *okoto* em relação com o significado dinâmico do triângulo e do cone. O *Okoto* é uma espécie de caracol e aparece nos motivos das esculturas e como emblema entre os que fazem parte do culto de *exu*. Ele consiste em uma concha cônica cuja base é aberta, utilizado como um pão. [...] O *Okoto* simboliza o processo de crescimento. O *okoto* é o pão que apoiado na ponta do cone – um só pé, um único ponto de apoio – rola “espiraladamente” abrindo-se a cada revolução mais e mais, até converter-se numa circunferência aberta para o infinito. [...] *Okoto* ilustra não só que os *exu*, ‘apesar de numerosos, sua natureza e sua origem é única’, mas também ele explicita o significado dinâmico, sua maneira de crescer e se multiplicar *em espiral*” (pág. 133).

6 – O êxtase poético-religioso é uma modificação integral da sensibilidade. As formas lingüísticas que expressam o sentir transfigurado não se conformam às categorias do senso comum da cultura ocidental. As freqüentes referências de CS aos sentidos e ao corpo – sentidos requintados, nevropsiquismo, estesia etc. – mostram que esse êxtase de modo algum pode ser descrito partindo das oposição corpo-alma, espírito-matéria. Falar simplesmente em platonismo, ainda que justificado dentro de certos limites, é uma classificação que leva mais a uma confusão que a um esclarecimento. Pois seria preciso acrescentar que essa transcendência de CS não se dá em direção ao um “mundo inteligível” ou supra-sensível, mas justamente em direção a uma ultra-empíria. Descrevemos essa “espiritualização” como oculta corporalização. O êxtase em CS não é um processo em que a alma se desvincule do corpo, ou o espírito da matéria; melhor dizer que o corpo deixa de ser matéria animada por uma alma (ou por um “eu profundo”) tornando-se um *processo* de constituição de uma sensibilidade que continuamente (“hora por hora”) se corporifica – corporificação concomitante à contínua espacialização do mundo. Essa relação entre corpo e enunciação é também sugerida por Juana Elbein em sua descrição dos ritos nagô: “A linguagem oral está indissoluvelmente ligada à dos gestos, expressão e distância

corporal” (pág. 47). “Duas pessoas, ao menos, são indispensáveis para que haja a transmissão iniciática. O *axé* e o conhecimento passam diretamente de um ser a outro, não por explicação racional ou raciocínio lógico, em um nível consciente e intelectual, mas pela transferência de um complexo código de símbolos em que a relação dinâmica constitui o mecanismo mais importante. A transmissão efetua-se por meio de gestos, palavras proferidas acompanhadas de movimento corporal, com a respiração e o hálito que dão vida à matéria inerte e atingem os planos mais profundos da personalidade” (pág. 46).

Vale a pena citar aqui algumas passagens de um artigo de Muniz Sodré sobre “Corporalidade e Liturgia Negra”: “No rito – conjunto de procedimentos cosmogônicos do grupo – o corpo encontra sua totalidade, é ao mesmo tempo sujeito e objeto. Reencontra-se aí a noção árabe de *daat* ou de “corpo espiritual” [...] “Numa cultura de *arkhé*, como a Ketu-nagô brasileira, ganha primado a relação integrativa do corpo, com o território ou com os outros homens, mas também com a terra, os minerais, os vegetais, as águas. É na verdade uma relação integrativa com a própria realidade do corpo humano, feito de mineral, líquidos, vegetais e proteínas. O corpo é aí, como na tradição africana, um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa) tanto físico como místico, o que faz da conquista simbólica do espaço uma espécie de ‘tomada de posse da pessoa’”.

“Acentuando que o corpo pode ser ‘concebido como uma porção do espaço, com suas fronteiras, centros vitais, defesas e fraquezas’, o antropólogo Marc Augé afirma que ‘se temos exemplos de territórios pensados à imagem do corpo humano, o corpo humano é muito geralmente, ao contrário, pensado como um território’. Cita o exemplo da civilização *akan* (atuais Gana e Costa do Marfim), onde o corpo é visto como um “conjunto de lugares de culto”, um centro para onde convergem elementos ancestrais” (...) “O corpo é o ponto de intersecção entre a existência individual e o cosmo” (13).

7 – É inerente ao simbolismo em geral uma certa concepção de história, não elaborada conceitualmente, mas que claramente perpassa uma grande parte de seus textos. *Avant Homère, quoi? – Orphee!* Por meio de uma identificação velada com Orfeu, Mallarmé deixa no ar a sugestão de uma trans-historicidade da (verdadeira) poesia. Essa poesia radical, que é a poesia simbolista, soaria com um certo matiz cosmogônico, com potencialidade para evocar a “noite dos tempos”, uma temporalidade dentro da qual teria transcorrido a totalidade da história. Mas o rigor que o simbolista impõe a si mesmo coíbe o uso de estereótipos – a evocação da ancestralidade fica a cargo da musicalidade da poesia, e sua percepção é deixada a critério do ouvinte/leitor, de quem o simbolista exige ao máximo. Essa ancestralidade também se apresenta em CS; e também aqui o simbolismo de CS toma matizes peculiares. Ele não se limita a evocar uma ancestralidade difusa: ele evoca *uma* alma ancestral, *um* ancestral mítico, uma alma singular. Pois como ler esses versos: “Ele passa, atravessa entre os humanos/ como a vida das vidas forasteiras” (Um Ser); “Alma das gerações, alma lendária/ que tens tanto de Hamlet, tanto de Ofélia” (Espasmos)?

Essa alma ancestral, a “alma das almas”, por intermédio de cuja invocação se dá a transfiguração, não encontra “tradução” adequada no contexto da cultura ocidental e da tradição literária luso-brasileira. Mas é facilmente assimilável no contexto da cultura nagô. “Todo renascimento está relacionado com os ancestrais. A restituição de matéria simbólica e o renascimento – *axé* veiculado pelos três “sangues” – é que mantêm a relação e a harmonia entre os dois planos da existência. Os ancestrais são a garantia da continuidade, da evolução, da prosperidade. A própria vida no *aiyé* depende deles” (pág. 108).

“O objeto primordial do culto *Egungun* consiste em tornar visíveis os espíritos ancestrais, em manipular o poder que emana deles e em atuar como veículo entre os vivos e os mortos” (pág. 120).

E CS possui um vasto repertório de referências aos mortos: “todas as vozes que procuro e chamo/ ouço-as dentro em mim porque eu as amo” (Vão Arrebatamento); “Hóstia negra e feral da comunhão dos mortos” (Monja Negra); “Ó mortos meus, ó desabados mortos!/ chego de viajar todos os portos // Volto de ver inóspitas paragens, / as mais profundas regiões selvagens // Andei errando por funestas tendas/ onde das almas escutei as lendas” (Luar de Lágrimas).

Muito longe de haver esgotado as possíveis correspondências entre a poesia de CS e formas culturais de origem africana, pensamos apenas ter introduzido uma tal discussão, apontando somente as correspondências mais evidentes. Em *Nota Editorial* aposta à primeira edição da *Obra Completa* de CS, afirmava Afrânio Coutinho: “Ouve-se às vezes a referência a Cruz e Souza como “poeta negro”, fórmula de todo em todo imprópria para designar o escritor. É que a um poeta branco ninguém irá definir como “poeta branco”, o que revela na outra etiqueta um sentido discriminativo inteiramente em desacordo com a ausência de preconceito racial característica da civilização brasileira. Demais disso, Cruz e Sousa, em sua poesia, não trai o menor sinal do que pudesse indicar uma poesia negra, o que é confirmado pela comparação que fez Roger Bastide da sua poesia à daqueles poetas europeus” (14). Reconhecemos nessa afirmação a sobriedade de quem procura manter-se distante tanto de valorações preconcebidas quanto de folclorizações gratuitas. Mas esperamos ter demonstrado com clareza e com evidências suficientes o desacerto da opinião de que “Cruz e Sousa, em sua poesia, não trai o menor sinal do que pudesse indicar uma poesia negra”. O não-reconhecimento desse fato deve-se às inadequadas interpretações que, por longo tempo, forneceram os parâmetros de leitura da obra de CS.

### 3 – Arcaísmo, Simbolismo e Síntese

Mas uma interpretação de CS não pode ser monofônica, pois sua obra não o é. E não apenas porque nessa obra encontram-se elementos que não podem ser derivados de culturas africanas. Certas tendências essenciais que se manifestam em sua poesia devem ser rastreadas em uma outra direção. Apontaremos muito brevemente algumas dessas tendências.

Por exemplo, o caráter extático da poesia de CS apresenta nítidas semelhanças com a poesia e a prosa de S. João da Cruz. “Em S. João da Cruz, que foi admiravelmente estudado deste ponto de vista por M. Baruzi, o símbolo não é uma imagem tomada voluntariamente pelo escritor para descrever sua própria experiência, mas é uma criação estética que é experiência ao mesmo tempo que explicação dessa experiência, é um produto da vida mística e não uma imagem dessa vida” (15). Essas palavras, principalmente no que se refere a “uma criação estética que é experiência e ao mesmo tempo explicação dessa experiência”, poderiam ser utilizadas para descrever a poesia de CS. Mas vemos uma forte semelhança ainda em outro aspecto. Para S. João da Cruz, a “união de amor com Deus” passa pela “noite escura da subida do Monte Carmelo”; o êxtase é precedido por uma experiência cujos aspectos dolorosos não são menos marcantes que a descida aos espaços subterrâneos, que encontramos em CS. E tal semelhança parece tanto mais importante quando percebemos que justamente essa “metafísica da dor”, tão marcante no Poeta Negro, não encontra paralelo nas religiões africanas. Os espaços inferiores do *orun* não podem ser assimilados ao inferno.

E devemos ir além disso. “O paredão de mármore neo-helênico do parnasianismo entreabriu-se. (Formou-se como um alto vitral em ogiva e por ele passou uma luz diferente)” (16). O que tinha em mente Andrade Muricy com essa rápida alusão ao gótico? Na verdade, não parece difícil encontrar certas semelhanças entre a espacialidade do cosmo transfigurado de CS e o cosmo medieval, aristotélico-tomista – um cosmo composto por regiões espaciais intradiferenciadas, onde cada ente ocupa o lugar que lhe corresponde, correspondência inscrita na própria constituição do espaço: “mundo concebido como um todo finito e bem-ordenado, no qual a estrutura espacial encarnava uma hierarquia de valor e de perfeição, mundo no qual, ‘acima’ da terra pesada e opaca, centro da região sublunar de mudança e corrupção, se ‘elevavam’ as esferas celestes dos astros imponderáveis, incorruptíveis e luminosos”(17). Um cosmo escalonado onde os entes que se encontram nos espaços superiores refletem melhor a luminosidade do Criador; e nos espaços inferiores, a matéria bruta, que apenas de modo muito imperfeito imita a perfeição divina. E são óbvias as semelhanças entre o trajeto de alma, em CS, e o trajeto de Dante, na *Divina Comédia*.

Mas este cosmo escalonado penetra no pensamento medieval por meio dos escritos do místico que no séc. V se ocultou sob o nome de Dionísio Areopagita, discípulo de São Paulo mencionado nos Atos dos Apóstolos. Gozando de autoridade canônica, o Pseudo-Dionísio realizou, na verdade, uma transposição de concepções neoplatônicas para dentro da sensibilidade medieval – de tal modo que toda mística cristã subsequente deriva de algum modo dessas concepções neoplatônicas. Assim, se vamos procurar na tradição da cultura ocidental parâmetros para a interpretação do cosmo de CS, é no neoplatonismo que devemos encontrá-los. Veja-se este texto de Plutarco (sec. I) descrevendo a experiência da iniciação nos “antigos cultos de mistério”: “[Nos momentos que antecedem a morte] a alma sofre uma experiência semelhante à daqueles que celebram grandes iniciações... Perambulações

a esmo no início, cansativas andanças em círculos, algumas assustadoras trilhas na escuridão que não levam a lugar algum; então, logo antes do final, todas as coisas terríveis, pânico, estremecimento e suor, e assombro. E então alguma maravilhosa luz vem a teu encontro, paragens e campinas límpidas estão ali para te acolher, com sons, danças, palavras solenes e sagradas e visões santas; e ali o iniciado, agora perfeito, solto e livre de toda servidão, caminha, coroado com uma guirlanda celebrando a festa com as outras pessoas puras e sagradas, e de cima ele fita a multidão dos não-iniciados e não-purificados deste mundo, na lama e na bruma, sob seus pés” (18). E aqui reencontramos a dor no mesmo contexto simbólico, com a mesma função catártica com que aparece em CS.

Parecerá contraditória essa dupla herança cultural de CS? Será paradoxal que no Brasil de fim do século XIX, na obra de um Poeta Negro, filho de escravos, emergem fenômenos que remontam a dois mil anos de tradição (e outros tantos de esquecimento) da cultura ocidental – ao lado de formas provenientes de religiões africanas?

Na história da cultura ocidental houve duas épocas profundamente sincréticas. A primeira, nos séculos que sucederam imediatamente ao aparecimento do cristianismo, quando ritos, religiões e formas de pensamento das mais diversas origens se difundiram por toda a região do Mediterrâneo. A segunda época, nos séculos XV e XVI, assistiu também à difusão de religiões de diversas proveniências, sob o nome genérico de hermetismo. Essas são justamente as duas épocas da cultura ocidental marcadas pelo domínio do neoplatonismo. Isso não assinala uma relação intrínseca entre neoplatonismo e sincretismo? Mas neoplatonizante é também o simbolismo...

O aparente paradoxo de tais considerações não pode levar a recusar os fatos. E o que aqui aparece como fato é isto: na obra de CS verificar-se uma emergência de formas culturais arcaicas, que manifestam grande semelhança com fenômenos de origem diversa. Tentando abrir caminho no meio literário do fim do século XIX, mas mal se afeiçoando aos postulados da estética dominante (“o temperamento entortava para o lado da África”), CS descobre no simbolismo os meios expressivos que possibilitavam a concretização de uma síntese transcultural. Cruz e Sousa deu forma verbal a um impulso poético, a um complexo simbólico-emotivo enraizado na religião africana; mas não pôde fazê-lo sem escavar também o solo da cultura no seio da qual se expressava. Tal síntese foi possível em virtude do caráter arcaizante da enunciação. E podemos falar em arcaísmo em dois sentidos: no sentido de atualizar fenômenos antigos e aparentemente soterrados no solo da cultura; mas também no sentido, mais essencial, de manifestar uma “arkhé”, um complexo simbólico-emotivo, um sentido de ser-humano que, embora oculto, sustém a vigência do que se manifesta na superfície da história e da cultura. A enunciação arcaizante deixa entrever a possibilidade de uma outra historicidade – arcaico não é tanto o que pertence a um tempo antigo, mas o que pertence a outra temporalidade.

## CONCLUSÕES E INTERROGAÇÕES

A crítica literária do sec. XX desenvolveu a idéia de que não lhe caberia falar sobre aquilo *que* o poema diz, mas acerca de *como* o diz. Compreende-se essa tendência formalista da crítica quando se a vê como reação a um antigo hábito segundo o qual o crítico estendia-se em comentários acerca do conteúdo da obra, comentários nos quais caberia qualquer coisa porque nunca chegavam a lugar nenhum: como se o crítico pudesse dizer de um modo aquilo que o poema dizia de outro, o que faria o poema dispensável já que o crítico diria o mesmo de um modo mais acessível. Mas quando se entende aquele *como*, o modo de dizer utilizado pelo poeta, no sentido de recursos estilísticos e lingüísticos, a coisa não anda muito melhor. O crítico transformou-se em uma espécie de catalogador de formas lingüísticas, como um colecionador que vez em quando desse um polimento em alguma de suas pedras preciosas, mas nunca ousasse verbalizar o encanto que irradia de seu brilho, por ter-se demitido antecipadamente da possibilidade de fazê-lo.

Cruz e Sousa dirigia insistentemente, a seus possíveis leitores, uma única incitação: *transfigura-te: entra na posse de ti mesmo*. Ao longo de cem anos, a maior parte das respostas a tal incitação tem oscilado entre tratar seu autor como um caso psicopatológico ou catalogar os processos lingüísticos utilizados na verbalização dessa incitação. Como fazer para nos deixarmos alcançar por esta incitação, aceitarmos que ela se dirige a nós, e deixá-la soar como uma questão – mas de tal modo que postos em questão estejamos nós e não ela? Isso, supondo que CS tivesse algo a nos dizer e tenha, de fato, dito. Mas todas as categorias da estética parecem nos convidar a ver esses poemas simplesmente como belos objetos construídos por um hábil artesão, e o caráter profundamente pessoal da enunciação deu ensejo às repetidas críticas de que o poeta se teria refugiado em uma “torre de marfim” – apesar da vida e morte trágicas a que se expôs por ter assumido a responsabilidade da enunciação.

Mas quando falamos em nos deixarmos alcançar por tal incitação, corremos o risco de compreender falsamente esse deixar, como uma simples passividade. Precisamos, antes, nos dar liberdade para podermos ser alcançados pela incitação.

A asfixia dos parâmetros que articulam nossa capacidade de compreender nossa própria realidade seria literalmente gritante se não fizesse parte dessa asfixia a

construção de um profundo silêncio acerca de si mesma. Toda época de esgotamento e desorientação principia por uma inadequada interpretação acerca de si mesma e de sua historicidade. As possíveis utopias são abortadas antecipadamente diante dos critérios de coerência do realismo de plantão.

Em nosso século XX, mais exatamente nas décadas de 50 e 60, desenvolveu-se no Brasil uma produção estética e uma reflexão crítica de rigor e profundidade invejáveis. Referimo-nos aos “movimentos” designados como Cinema Novo, Concretismo, Bossa Nova, Tropicalismo, Teatro Oficina – e acrescentemos ainda a obra de Niemeyer e a atuação de Darcy Ribeiro, entre outros. A produção e discussão estética foi aliada a um questionamento de quem somos nós – quer dizer, quem é o Brasil – gerando um corpo de concepções que se mantêm como referências essenciais para qualquer tentativa de recolocar outra vez a mesma discussão. A existência desse conjunto de idéias e concepções faz com que, olhando da perspectiva de fim do século XX, este século apareça como articulador de uma tradição, de um modo todo próprio segundo o qual o Brasil alcança pensar a si mesmo. E já valeriam todos os esforços no sentido de identificar e assegurar, contra possíveis esquecimentos, a *forma* do rigor segundo o qual se desenvolveu essa discussão. E ainda que esse desenvolvimento se tenha aparentemente estancado nas últimas décadas, na babel do pós-modernismo, uma tal tradição não se perde; permanece latente, à espera de um novo desdobramento e manifestação.

Ora, os protagonistas dos referidos movimentos, ou pelo menos a maioria, reconhecem algum tipo de “dívida” em relação a Oswald Andrade, de modo que aquilo que permanece de mais vivo em nossa atual “cultura brasileira” teria de um modo ou de outro passado por Oswald, ou pelo menos teve, a *posteriori*, que espelhar-se nele e comparar-se com ele. E justamente Oswald, na necessária violência com que impôs suas concepções, impôs também um “veto” sobre toda a literatura que lhe era imediatamente anterior, “a literatura mais atrasada do mundo”.

Os que ficaram assim “vetados” eram os poetas e apologistas do parnasianismo, justamente os círculos literários que levaram à marginalização de CS. Mas não consta que o próprio CS tivesse ficado fora do alcance do “veto” emitido por Oswald – de modo que, nas décadas de 50 e 60, quando se aprofundou uma discussão sobre arte e cultura brasileiras, quando se procedeu à “revisão crítica” de nossa literatura, CS permaneceu ainda emparedado em meio ao mesmo, ou quase, silêncio de antes – embora date justamente da década de 60 o início de sua definitiva reabilitação. Talvez porque a poesia de CS, escrita em moldes aparentemente conservadores (refiro-me às regras de versificação), mas no fundo, visceralmente arcaizante, se prestava pouco a ser utilizada como símbolo em uma “luta” contra o conservadorismo cultural, e sua efusiva emotividade condizia pouco com o *pathos* violento dos movimentos antropofágicos. Mas se existe, ainda que em estado latente, uma discussão sobre nosso destino como povo, como nação e como estado, se essa discussão teve força e lucidez suficiente para alcançar uma feição e um rigor próprios – Cruz e Sousa tem algo a nos dizer sobre o assunto? Em outras palavras, a poesia de CS nos importa

historicamente? Sua incitação pode ainda nos alcançar depois de cem anos – ou, justamente, precisa mais tempo ainda para se fazer ouvir no que possui de mais íntimo e peculiar?

É notável que no instante em que, com Oswald, surgiu um novo apuro da forma poética, simultaneamente, surgiu um novo modo de olhar o Brasil. Poesia Pau Brasil: a poesia existe nos fatos. O texto faz o registro conciso dos fatos que importam. O carnaval é o acontecimento religioso da raça. Religião não é missa, é festa. A concentração da linguagem, “economia de recursos expressivos”, parece ter sido, de um ponto de vista estético-formal, a idéia-chave que permeou todo o processo antropofágico. Do ponto de vista histórico-cultural, a síntese de diversos Brasis: urbano-rural, arcaico-industrial, indígena-negro-europeu, e a revalorização das múltiplas formas de manifestação religiosa. Com o Cinema Novo, a antropofagia mostrou-se como apropriação de técnicas e criação de linguagem para a revelação de uma outra realidade. O Tropicalismo “apropriou-se” da TV e do rádio, revelando um Brasil “de massa” para si mesmo. A construção de Brasília aparece como um acontecimento singular, fato sócio-econômico-político permeado de idéias, ideais, espaços e edificações modernistas. Enquanto permaneceu e se renovou o impulso criativo, as formas estéticas foram tratadas como pertencentes ao mesmo campo de fenômenos da cultura popular – comportamentos e formas de pensar que vemos nas ruas, em festas ou no dia-a-dia, e no interior das casas, de classe média ou de favelas. E a cultura popular tratada com o mesmo apuro crítico e despojamento formal utilizados na produção e discussão de obras de arte.

Poderia partir de CS a sugestão para um reflorescimento do projeto antropofágico? E em que poderia consistir um tal reflorescimento?

Creio que o essencial consiste na ultrapassagem da ótica da modernidade. (Falo em modernidade da idade moderna, da qual o modernismo foi o acabamento e abertura para uma outra paisagem que não se consolidou – e o pós-modernismo, uma agonia lenta). O homem ocidental-europeu-moderno instituiu a si mesmo, à sua forma de ser-humano, como término e finalidade última de toda a história. História que, assim contada, parece constituída por alguns três ou quatro milênios, desde o momento em que teriam surgido as primeiras fimbrias de luz, até o momento de entronização da racionalidade técnico-político-científica, plenamente iluminada por si mesma. Antes disso, apenas alguns bípedes vivendo em bandos, bípedes que, não sendo beneficiados pela luz da razão, não puderam, naturalmente, “evoluir”.

Desde algum tempo corre, entre nós, a idéia da existência de um certo Brasil, uno e pluridimensional, mais ou menos profundamente oculto em muitas e variadas manifestações, mal transparecendo em cada uma delas e, de qualquer forma, sem nunca oferecer de si mesmo uma visão clara e definida. E corre também, junto com essa, a idéia de que esse Brasil, que se esconde tão fundo, espera apenas seu tempo, e quando esse tempo chegar, florescerá.

O que não corre tão fluentemente entre nós é a concentração de forças necessárias para projetar esse mito numa história futura, mais ou menos próxima, mais ou menos remota, de modo que, uma vez projetado, puséssemos-nos em busca do que foi assim projetado, em busca dos recursos expressivos, de uma certa “transfiguração da linguagem” que possa fazer dessa busca já um encontro. Certamente, a história futura na qual se pode situar tal projeto não pode ser uma continuação dessa história do homem moderno-ocidental (desde o surgimento da razão técnico-científica e do capitalismo mercantilista). Uma tal história futura só é pensável como desdobramento de uma história de muitos e muitos milênios de busca e autotransformação da existência humana – busca em meio à qual, de tempos em tempos, essa existência sofre um estranhamento de si mesma, entranhando-se a si mesma, “um assustar-se consigo mesma, com o próprio ser, susto em meio ao qual embrenha-se uma experiência diferenciada do tempo”, e de tal modo que o tempo mesmo venha a ser outro, surgindo assim uma nova “idade” do homem.

Por que a globalização é tão insistentemente apresentada somente como um acontecimento da ordem da economia e do simples desenvolvimento tecnológico?

Essa época na qual, aos poucos, vamos adentrando, assume imediatamente um outro conteúdo quando posta em conexão com a idéia de *ancestralidade*, tomando esta última como idéia-chave para a interpretação de nossa história – “nossa”, digo, de um ser-humano ancestral, que desde um tempo não cronologicamente determinável trilha um caminho, só podendo dar o último passo por meio de um esquecimento de si mesmo e de sua autotransformação em homem moderno-ocidental. E dado tal passo, poderia então deixar retornar sobre si a ancestralidade esquecida. Uma tal concepção tem, pelo menos, a vantagem de deixar claro que o fundamento do ser-humano é tão misterioso quanto seu caminho, podendo, por isso, ser posto para si mesmo como uma questão. Além de abrir uma noção de “mundo” dentro da qual a idéia de cultura brasileira possa encontrar um novo desdobramento, um outro fundamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 – Afrânio Coutinho, Nota Editorial. *In Cruz e Sousa. Obra Completa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, Ed. José Aguillar, 1961, pág. 14.
- 2 – Andrade Muricy. Atualidade de Cruz e Sousa. *In Cruz e Sousa. Obra Completa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, Ed. José Aguillar, 1961, pág. 41.
- 3 – Roger Bastide, Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa. *In Afrânio Coutinho (org). Cruz e Sousa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979 (Coleção Fortuna Crítica v. 4), págs. 180 e 187.
- 4 – Massaud Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. 5ª Edição. São Paulo, Cultrix, 1988.
- 5 – Jean Dubois e outros. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- 6 – Andrade Muricy. Atualidade de Cruz e Sousa. *In Cruz e Sousa. Obra Completa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, Ed. José Aguillar, 1961, pág. 48.
- 7 – Silvio Castro. Cruz e Sousa, Poesia e Centenário. *In Afrânio Coutinho (org). Cruz e Sousa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, pág. 312.
- 8 – Andrade Muricy. *Idem*, pág. 44.
- 9 – Andrade Muricy. *Idem* pág. 36.
- 10 – Andrade Muricy. *Idem*, pág. 39.
- 11 – Virginia Domínguez e Jacinto Rosales. *In* tradução à Shellng. *Sistema del Idealismo Transcendental*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1988.
- 12 – Juana Elbein dos Santos. *Os Nagô e a Morte*. 6ª Edição. Petrópolis, Vozes, 1993.
- 13 – Muniz Sodré. Corporalidade e Liturgia Negra. *In Joel Rufino dos Santos (org.). Negro Brasileiro Negro*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 25, 1997, págs. 31/2.
- 14 – Afrânio Coutinho. Nota Editorial. *In Cruz e Sousa. Obra Completa*. 1ª Edição. Rio de Janeiro, Ed. José Aguillar, 1961.
- 15 – Roger Bastide. *Idem*, págs. 175/6.

- 16 – Andrade Muricy. Presença do Simbolismo. In Afrânio Coutinho (org.) *A Literatura no Brasil* v. 4. 3ª Edição. Rio de Janeiro/Niterói, José Olympio/Eduff, 1986.
- 17 – Alexandre Koyré. *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*. Lisboa, Gradiva. pág. 7.
- 18 – Citado a partir de Walter Burkert. *Antigos Cultos de Mistério*. São Paulo, Edusp, 1991. pág. 101.



**1º LUGAR – CATEGORIA ESTUDANTE**

**Carlos Alberto Shimote Martins**

# **CRUZ E SOUSA**

**Sol Negro**

*Ensaio sobre a  
contribuição de Cruz e Sousa  
para a cultura brasileira*



Para Creusa Maria Gomes

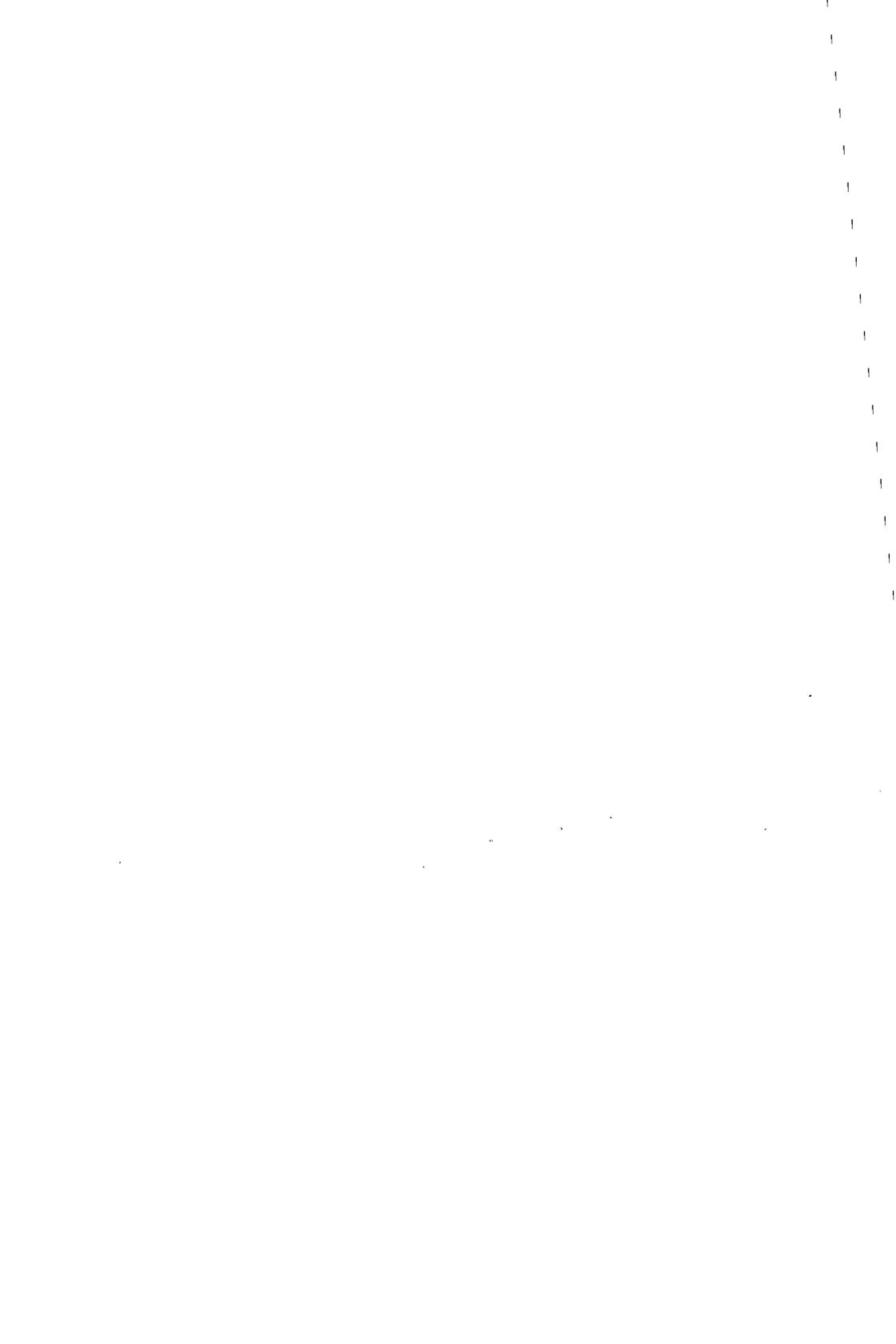
*In memoriam*

Para Rodrigo Rímon,

*Com açúcar, com afeto.*

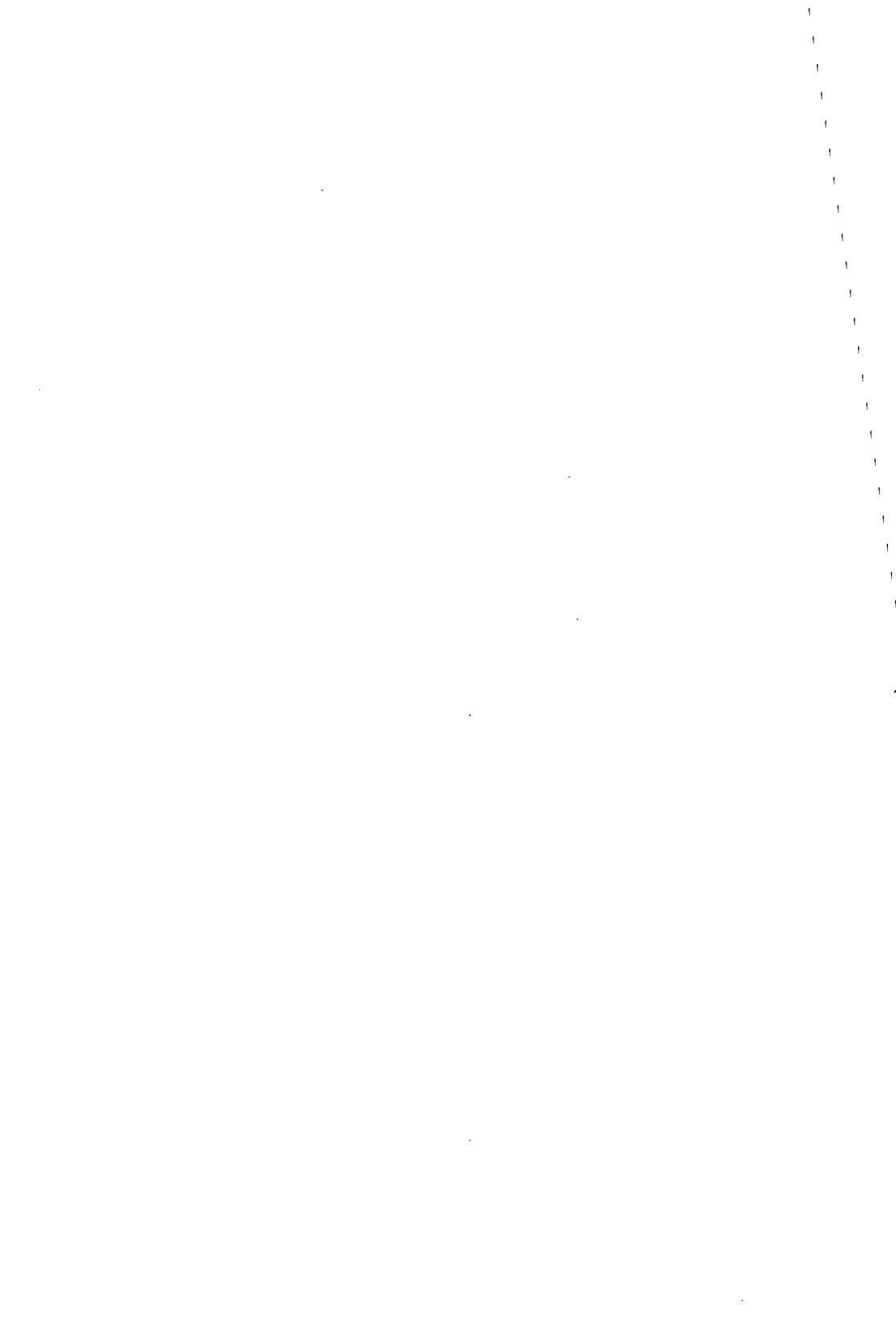
*A tristeza medita... E é poderosa e sagrada, porque simboliza a profundidade dos Fenômenos que nos rodeiam.*

Cruz e Sousa/ Intuições



## Sumário

	<b>Pág.</b>
Introdução .....	91
Cruz e Sousa nos anos do Encilhamento .....	93
Réquiem do Sol .....	105
Sob o domínio de Satã .....	117
Sol Negro .....	133



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho apresenta-se dividido em quatro capítulos, cada um deles explorando uma faceta da obra de Cruz e Sousa. O primeiro capítulo procura realizar um estudo sobre o ambiente cultural e ideológico do Rio de Janeiro do final do século XIX, cidade e período em que Cruz e Sousa produziu os seus mais conhecidos volumes, quer seja de versos, quer seja de prosa. O principal objetivo do capítulo é o de explorar possíveis respostas tanto para a marginalização que o poeta de Santa Catarina sofreu – muito embora fosse dotado de um talento literário extraordinário – bem como o de buscar razões na conjuntura política e social da época que pudessem justificar o relativo fracasso da estética simbolista na então capital da novíssima República brasileira. O trabalho possui, deste modo, uma faceta tradicional que pode, talvez, dar-lhe uma aparência de crítica positivista, consagrada por intelectuais como Saint-Beuve e Picard, na medida em que emprega a tradicional estrutura *O homem/A obra* como meio de reflexão da estética literária. No entanto, a escolha dessa estruturação tradicional (e consagrada pela crítica literária positivista) pareceu-nos a mais adequada para, justamente, revelar as incongruências dos princípios ideológicos positivistas da Primeira República brasileira e que, em grande medida, explicam quer seja o fracasso de Cruz e Sousa, quer seja o preconceito racial e o menosprezo que ele sofreu, quer seja ainda o insucesso da estética simbolista na literatura oitocentista do Brasil. Propositamente, evitou-se também as análises literárias formais e rigorosas, pois do contrário o texto poderia perder sua fluência natural, tornando-se por conseqüência muito restrito aos especialistas dos estudos literários ou àqueles que estudam a literatura como objeto de reflexão estética e fonte de conhecimento. Ainda assim, duas grandes fontes do pensamento crítico literário foram exploradas como meio para a execução de nossa leitura: de Ernst Robert Curtius e da sua, talvez, mais conhecida obra *Literatura Européia e Idade Média Latina*, apropriamo-nos do conceito de *tópica* (*topos*) para, deste modo, explorarmos as leituras de autores estrangeiros realizadas por Cruz e Sousa e, conseqüentemente, observar as influências dos mesmos sobre a composição da obra do poeta brasileiro; e do atuante (e sempre profundo) crítico suíço Jean Starobinski, apropriamo-nos de certas estratégias visando identificar imagens tradicionalmente utilizadas, na histó-

ria da arte, tanto como meio de referência a um motivo sempre recorrente na arte e na literatura, qual seja, o tema da melancolia.

O trabalho procura mostrar três grandes influências estrangeiras na formação da consciência estética do poeta brasileiro: Hölderlin, Baudelaire e Shakespeare. E, desta forma, desde já apresenta uma lacuna na medida em que não desenvolveu (devido às restrições não de tempo, nem de vontade própria, mas de espaço) reflexões sobre uma outra importante figura da literatura universal, a qual é decisiva na formação estética de Cruz e Sousa: Edgar Allan Poe. Tomamos como fonte para a nossa reflexão a edição das obras completas de Cruz e Sousa organizada e apresentada por Andrade Murici Editora Nova Aguillar, do Rio de Janeiro, em 1995. Todas as referências e citações da obra de Cruz e Sousa presentes no trabalho são, portanto, oriundas da edição citada, o que nos fez propositalmente dispensar no corpo do trabalho qualquer tipo de especificação visando o apontamento das origens das mesmas. Por fim, resta ainda ressaltar o fato de que optou-se por fazer uma reflexão interdisciplinar que não se restringiu apenas ao universo das Letras, mas antes e, pelo contrário, ao universo das ciências humanas, sobretudo da filosofia, o que reafirma o nosso propósito de não ter explorado nem a análise estrutural, nem o *close reading* do New Criticism e nem tampouco as últimas tendências críticas pós-estruturalistas da desconstrução ou de exploração de signos influenciadas tanto pela semiologia, quanto pelos estudos da semiótica. Trata-se de um trabalho monográfico com ressonâncias da literatura comparada, cujo principal objetivo foi a realização de um texto fluente e, na medida do possível, de alcance universal.

## CRUZ E SOUSA NOS ANOS DO ENCILHAMENTO

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

*Cruz e Sousa, Emparedado*

Poucos são os escritores que, dentro da literatura brasileira, possuem tão ajustadamente como Cruz e Sousa aquela sina do poeta concebido como maldito ou gênio desqualificado. Ainda agora, após cem anos de sua morte, são poucos, muito poucos os brasileiros que já se aventuraram na leitura dos seus versos. E ainda que desde o heróico trabalho de divulgação de Nestor Vítor até, mais recentemente, o pioneiro esforço de revisão crítica de Roger Bastide, o poeta catarinense tenha obtido atenção maior da inteligência brasileira, não se pode, contudo, deixar de reconhecer o fato: Cruz e Sousa ainda repousa entre os grandes brasileiros esquecidos. E o fato dele ter sido negro, nascido na província e ter se identificado com uma escola poética forte apenas na periferia da capital republicana do oitocentos brasileiro –, contribuiu para que a alcunha de maldito se lhe ajustasse tão bem.

Os primeiros livros, *Missal e Broquéis* –, publicados respectivamente nos meses de janeiro e agosto de 1893 – bem como *Faróis e Evocações* – aparecidos postumamente em 1898 – são produtos culturais dos primórdios da Primeira República. Época de muitas transformações e, também, muitas experimentações na vida pública e social do Brasil. Em 1893, havia apenas cinco anos que o País abolira o regime social escravocrata e a República, com apenas quatro anos, dominada pelos positivistas, produzia seu primeiro grande projeto para a modernização da capital

republicana para, a partir dela, modernizar todo o grande gigante adormecido dos trópicos.

João da Cruz e Sousa, nascido em 1861, em Desterro (atual Florianópolis), muda-se para o Rio de Janeiro, a capital da recém proclamada República, em 1890. Sabe-se que em Desterro, antes de sua chegada na capital republicana, quando era pouco mais que um adolescente, participara ativamente da cena cultural catarinense ao fundar com Virgílio Varzea, no ano de 1881, o jornal *Colombo*, ao participar como colaborador em 1882 da *Folha Popular* e, também, em 1885, do movimento *Idéia Nova*. Apesar de todas as adversidades que, em seu tempo, foram particularmente intensas, o poeta de Santa Catarina participa da cena cultural carioca em 1891, escrevendo e publicando manifestos simbolistas na *Folha Popular* dirigida por Emiliano Pernetta e colaborando com *O Tempo*. Dois anos depois aparecem os dois primeiros livros e consegue mais tarde organizar, em 1897, um terceiro livro – *Evocações* – que só aparecerá postumamente numa edição promovida por Saturnino Meireles em agosto de 1898; ano em que Cruz e Sousa morre prematuramente, aos 36 anos de idade, no dia 19 de março, vitimado pela tuberculose em Sítio, interior de Minas Gerais e donde seu corpo é enviado de volta à capital da República num vagão de gado...

Cruz e Sousa teve todos os motivos para se sentir um *emparedado* e escrever este lamento:

*Por que estradas caminhei, monge hirto das desilusões, conhecendo os gelos e os fundamentos da Dor, dessa Dor estranha, formidável, terrível, que canta e chora Réquiens nas árvores, nos mares, nos ventos, nas tempestades, só taciturnamente ouvindo: Esperar! Esperar! Esperar!*<sup>1</sup>

No Rio de Janeiro, além de todas as circunstâncias socioculturais adversas ao reconhecimento de sua literatura, Cruz e Sousa casado com Gavita, teve durante sua vida dois dos quatro filhos mortos e, para a esposa, restou ainda, no ano de 1896, a loucura. Gavita juntou-se ao crescimento súbito e desorientador do número de internamentos no Hospício Nacional:

*No ano de 1889, registraram-se 77 entradas no hospício, número este que sobe para 498 em 1890, caracterizando um aumento de 646 por cento, e elevou-se para 5.546 em 1898, ou seja, num aumento de 1.113 por cento! No período de dez anos, de 1889 a 1898, houve 6.121 internamentos, assinalando um crescimento de 7.849 por cento do primeiro para o último ano, com uma média anual de 612 casos, o que significava cerca de doze entradas por semana.*<sup>2</sup>

Há poucas fotos de Cruz e Sousa. A mais famosa mostra-o quase de perfil, os olhos não enfrentam a câmara do fotógrafo, mas também não olham – em sinal de servilidade ou timidez – o chão. Os olhos do poeta estão voltados para alguma coisa

<sup>1</sup> Cruz e Sousa. *O Emparedado*, in *Evocações*.

<sup>2</sup> Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão*, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 62-63.

que o fotógrafo não focaliza e nós – pobres coitados – perdemos a chance de observar ainda que em fotografia as janelas da alma de Cruz e Sousa. O poeta possui cabelos bem aparados e um vasto bigode para, talvez, disfarçar os seus lábios largos. Numa outra foto, embaçada pela passagem do tempo e com as ranhuras de um rasgo original, ele aparece de corpo inteiro vestido num fraque de modelo europeu e também está de perfil. Ao longe ficam as sombras dos seus traços negros que desaparecem no foco do fotógrafo; numa das mãos segura um livro, enquanto com a outra cumprimenta corpo-a-corpo um homem branco: o poeta mallarmaico Oscar Rosa. Sobre essa foto escreveu Paulo Leminski: “O acaso de a foto ter sido rasgada (por quem?, por quê?) acrescenta um signo novo (introduz uma contradição entre o aperto de mãos (aproximação) e ruptura do rasgo, entre o poeta negro e o branco.”<sup>3</sup> É contudo numa foto da adolescência que parte do enigma de Cruz e Sousa se desfaz; nela o poeta parece ter entre dezessete e dezoito anos e a sua face é focalizada frontalmente, os traços africanos são visíveis: os lábios grossos mostram-se sob um então incipiente e ralo bigode, o nariz é bem mais largo do que sugerem suas fotos de perfil e os olhos espantosamente tristes e miúdos revelam um certo brilho de inquietação. Nestor Vítor o descreveu como um “preto estrangeiro, moço chegado de grandes viagens, bem posto, com uma pontazinha de insolência, antes simpática do que irritante.”<sup>4</sup> Emílio Pernetá conta que, “ao entrarem juntos, o poeta negro e seus companheiros, no Café do Rio ou na Havanesa, sempre algum dentre eles o interpe-lava com afetada cordialidade: “Entre, Cruz e Sousa! Vamos tomar qualquer coisa!” Estratégia para apaziguar o preconceito racial reinante na então capital republicana: “Diplomacia, para evitar que aquele homem de cor, já célebre, fosse tratado com desconsideração, naquele tempo pouco distante da Abolição, e ainda exaltado.”<sup>5</sup>

Não se pode deixar de perceber na descrição realizada por Nestor Vítor alguns eufemismos. As expressões qualificativas *estrangeiro*, *chegado de grandes viagens*, *uma pontazinha de insolência*, com as quais se refere a Cruz e Sousa, revelam os atributos que àquela época a elite e a pequena burguesia brasileiras, sobretudo do Rio de Janeiro, consideravam próprios de alguém culto e erudito. Trata-se de uma estratégia retórica que o então crítico utiliza com o fim de apresentar aquele poeta oriundo da província e que, apesar de filho de ex-escravos, freqüentara o Ateneu Provincial do Desterro, onde fora educado sob os auspícios da caligrafia, latim, aritmética, gramática, história, geografia, história sagrada, ciências naturais, inglês e francês. Um homem que, em Desterro, tivera o inesperado privilégio das aulas de um europeu legítimo, Fritz Müller, que lhe acrescenta à formação, apoiada na tradição empírica britânica e no racionalismo francês, marcas do idealismo alemão. “O mais

<sup>3</sup> Paulo Leminski, *Vida*, Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trotski, Porto Alegre, Sulina, 1990, p. 54.

<sup>4</sup> Citado por Andrade Murici, *Presença do Simbolismo*, in *A Literatura no Brasil*, org. de Afrânio Coutinho, Rio, Sul-Americana, 1969, p. 90.

<sup>5</sup> Andrade Murici, obra citada, p. 90.

nórdico de todos os poetas brasileiros” – refere-se sobre ele Roger Bastide,<sup>6</sup> outro estrangeiro que, no Brasil, impressiona-se com Cruz e Sousa, poeta que lhe parece a síntese de um novo problema com o qual a antropologia européia confrontava-se nos trópicos: o paradoxo do homem negro com a alma branca. “Um poeta de atmosfera ariana fruto da educação e da cultura,” afirma sobre ele Andrade Murici. “Um poeta cuja vida é, por si só, um signo” – pensava sobre ele Paulo Leminski.

\* \* \*

Quando, em 1890, Cruz e Sousa chegou no Rio de Janeiro, a cidade possuía cerca de meio milhão de habitantes e estava começando a sofrer a implantação de uma política oficial pelo poder público: a *Política da Regeneração*. Tal política – estimulada pela crença positivista de que os fenômenos comportamentais podiam ser reduzidos ao mesmo tipo de leis gerais aplicadas ao mundo físico – visava transformar totalmente o espaço urbano do Rio de Janeiro, para deste modo, como consequência dessa intervenção urbana racionalmente planejada, transformar as relações sociais da capital da República. Sustentava-se, conforme estudo do historiador Nicolau Sevcenko,<sup>7</sup> nos seguintes princípios:

- 1) a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional (monarquia);
- 2) a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante;
- 3) uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas;
- 4) um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense;

Há uma cuidadosa elaboração de argumentos científicos que justifiquem a prática “racional” da segregação e exclusão social. Os positivistas acreditam na inferioridade das raças não européias, justificam-na com sua ciência, que consideram infalível. E por isso mesmo não se intimidam em adotar abertamente uma política segregacionista para a criação de uma nova civilização nos trópicos. O Rio de Janeiro é transformado numa cidade laboratório para a prática empirista das teorias do positivismo republicano. A *praxis* dessa política é visível: separar os brancos de origem européia do contato com o povo brasileiro, sobretudo, aqueles oriundos das raças consideradas inferiores: negros e índios, “gente bárbara e sem civilização”.

No rastro desses princípios cresce, no Rio de Janeiro do tempo de Cruz e Sousa, a intolerância da elite republicana para com os brasileiros considerados dege-

<sup>6</sup> Roger Bastide, *Quatro Estudos Sobre Cruz e Souza, Poesia Afro-Brasileira*, in *Estudos Afro-Brasileiros*, São Paulo, Perspectiva, 1983.

<sup>7</sup> *Literatura como Missão*, p. 30.

nerados: a camada popular, notadamente os mestiços e os de origem indígena e africana. Como lembra Sevckenko, ao contrário do período da independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, particularmente índios e mamelucos – era esse o tema do indianismo –, e manifestavam “um desejo de ser brasileiros,” na Primeira República essa relação torna-se de oposição, e o que é manifestado é “um desejo de ser estrangeiros.”<sup>8</sup> Trata-se de um período particularmente intolerante para com os pobres e brasileiros nativos, sobretudo aqueles que, de algum modo, lembravam à elite branca, afrancesada e positivista do Brasil, as raças por eles consideradas bárbaras.

Cruz e Sousa vive, trabalha, escreve e publica seus livros no Rio de Janeiro, nos exatos oito anos da última década do século XIX, quando a sociedade carioca – como de resto toda a sociedade brasileira – passava das relações senhoriais para as relações sociais do tipo burguês e no momento em que a primeira grande crise da República brasileira, conhecida como *Encilhamento*, ocorria. Na capital da República ele sobrevive como funcionário dos arquivos da Central do Brasil e habita no subúrbio do Encantado, no número 48 da rua Teixeira Pinto (hoje Cruz e Sousa, 172).

A crise do Encilhamento – originária da política econômica criada por Rui Barbosa, então ministro da Fazenda, em 17 de janeiro de 1890 – foi profundamente marcada por uma série de revoltas populares e, não bastasse isso, por muita conturbação na política e na ação pública, dos líderes republicanos do Brasil. A crise é a consequência do período marcado pela eleição, por meio de uma Assembléia Constituinte, de Deodoro como presidente e Floriano como seu vice, seguido pelo golpe de Floriano Peixoto e, em consequência, a transformação dele no novo presidente da República, mais a guerra civil no Rio Grande do Sul e a revolta naval no porto do Rio de Janeiro liderada pelo almirante Custódio de Melo, a rebelião de Canudos em 1896, seguida do atentado que sofre, em 1897, Prudente de Moraes, então presidente da República e em que se feriram o ministro da Guerra e dois oficiais.

O termo *encilhamento*, segundo análise do brasilianista Jeffrey Needell, “revela bem de que maneira o período foi percebido por seus contemporâneos. A palavra, que obteve imediata consagração, foi tomada do jargão dos hipódromos e significava a colocação da sela antes do tiro de largada. E, para os empresários, financistas, especuladores da praça, assim, como burocratas e intermediários que tinham acesso a informações privilegiadas, foi mesmo um bom páreo. O Encilhamento passou à memória da elite, e daí para a do público em geral, como uma época de desenvolvimento quimérico e especulação frenética em empresas de integridade duvidosa, dirigidas por bobos e charlatães.”<sup>9</sup>

Nenhuma das circunstâncias socioculturais foram favoráveis a Cruz e Sousa na capital da República. Negro – ainda que portador de um talento extraordinário –

<sup>8</sup> Observação de Raymond Klibansky no prólogo da edição francesa de *Saturne et la Melancolie*, p. 8.

<sup>9</sup> Jeffrey Needell, *Belle Époque Tropical*, São Paulo, Cia. das Letras, 1993, p. 32.

Cruz e Sousa era, de acordo com o imaginário da elite positivista do período, um ser degenerado visto que sua raiz repousava no solo dos povos bárbaros e selvagens da África negra. A origem racial de Cruz e Sousa, de acordo com os princípios deterministas que imperavam entre os positivistas da República, era uma origem bárbara, oriunda de um povo inferior, iletrado e muito distante do padrão de civilização que a elite brasileira então cultivava. Para aquela elite, a raça de Cruz e Sousa era sinônimo de atraso, doença e barbárie.<sup>10</sup> Somava-se a isso o fato de que a estética parnasiana afinava-se com os princípios da Política da Regeneração muito mais do que a estética simbolista de Cruz e Sousa. Basta observarmos o que pensava da arte Olavo Bilac em 1893, no mesmo ano em que Cruz e Sousa publicara seus livros de estréia:

*“Afinal, que somos, nós todos jornalistas e cronistas, senão profanadores da arte e ganhadores das letras? A arte pura é o ninho de escol, que raros paladares podem apreciar. Mas a humanidade é um viveiro de almas superiores.”*<sup>11</sup>

Há nessa declaração de Bilac uma teoria da arte muito adequada à época da Política da Regeneração, já que coincide com o caráter antipopular do período. Para ele arte pura (arte verdadeira) é para poucos; somente àqueles que – conforme expressão do poeta parnasiano – possuem *almas superiores*. Além disso a notória defesa da forma como elemento máximo da arte poética ia muito ao encontro daquela mentalidade que exigia cientificidade de tudo aquilo que quisesse merecer respeito. Muito mais do que os simbolistas, os parnasianos acreditavam serem portadores de uma “ciência dos versos”: um conjunto de leis moldadas segundo os padrões da retórica clássica, às quais deveria se submeter a ação do *pathos*, isto é, os movimentos inquietos, aflitos e impulsivos da alma humana. Para essa concepção do poético é a estrutura formal, na qual o discurso lírico é enquadrado, que torna o poema mais ou menos belo. O padrão de beleza desse juízo estético apóia-se na avaliação da estrutura visível do discurso poético e não tanto na intensidade do seu conteúdo. Como observa Brito Broca, há no *fin-de-siècle* brasileiro uma concepção segundo a qual o estilo de vida e da produção literária da época era, com frequência, mais importante do que a própria literatura.<sup>12</sup> O que importa não são tanto os aspectos subjetivos envolvidos no feito da arte, mas antes os seus dados objetivos e palpáveis: a forma visível e tangível, as leis e as normas do verso e da versificação, da rima, do acento rítmico e da estrutura estrófica. O intelecto do poeta – ao operacionalizar essas leis retóricas, construindo a estrutura do verso e dando materialidade ao poema – revelaria o parentesco do seu trabalho com o de outros artistas das formas perfeitas: o escultor e o ourives. O poeta é concebido como uma espécie de operador-operário do belo discurso, comprometido em enquadrá-lo na forma mais perfeita, no

<sup>10</sup> Nicolau Sevcenko, *A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque*, in *Literatura como Missão*.

<sup>11</sup> Eloy Pontes, *A vida exuberante de Olavo Bilac*, Rio, J. Olympio, 1944, v. II, p. 551.

<sup>12</sup> Brito Broca, *A vida literária no Brasil – 1900*, Rio, José Olympio, 1975.

molde mais apurado, na estrutura geometricamente adequada. Não sem razão para Bilac a arte existia para um *ninho de escol*, pois tanto os produtores dela, quanto seus apreciadores deveriam necessariamente ter uma *alma superior* capaz de perceber e avaliar, por meio de um domínio técnico e teórico, a estrutura da obra: a sua forma objetiva.

Os parnasianos acreditavam que a arte poética, por ser Arte, deveria assumir explicitamente um caráter antipopular tornando-se uma expressão voltada para a elite. E não sem razão dominaram a cena literária da Primeira República. O parnasianismo – segundo observação de Jeffrey Needell – possuía um caráter refinado, “francês”, “latino” e acessível, ao contrário, do caráter obscuro, oblíquo, subjetivo, metafórico do simbolismo; e como observa Antônio Dimas, os parnasianos exerciam o controle sobre os periódicos consagrados, enquanto os simbolistas ficavam isolados em rodas puristas, publicando revistas efêmeras.<sup>13</sup> Para defender a sacralidade da poesia, Bilac acreditava no poder institucional da Academia poética, simbolizada pela metáfora do Parnaso com seu conselho de poetas e Musas sob os auspícios de Apolo. Para os parnasianos, a relação com normas edificantes de uma forma ideal para a expressão poética era o grande eixo que a expressão lírica deveria seguir para se manter incólume à banalização. Essa posição, ademais, encontrava respaldo no cientificismo dominante a partir de 1870, ou seja, a crença parnasiana estava em par com a tendência surgida naquele período de agir segundo teorias científicas de cunho físico: a criação de um conjunto de normas para a expressão lírica funcionaria, desta maneira, como uma *ciência dos versos* (*Arte é forma e sua construção é ciência*). A preocupação dos parnasianos fundamentalmente com a forma, além do mais, encontrava respaldo na repulsa que o positivismo de Comte apresentava para com as coisas metafísicas, místicas e sobrenaturais, paralelamente à sua exclusiva preocupação para com os dados imediatos da experiência.

Há uma coincidência singular no Brasil da Primeira República, que simultaneamente justifica o sucesso do parnasianismo e o fracasso de Cruz e Sousa no Rio de Janeiro. Política pública, ideologia estética e filosofia padrão se entrelaçam mutuamente naquele período revelando uma mesma origem. No Rio de Janeiro dos primeiros anos republicanos, a *Política da Regeneração, o parnasianismo e o positivismo* nutrem-se do mesmo alimento: *o classicismo francês*.

Os princípios fundamentais do classicismo francês – que na França, a partir da segunda metade do século XIX, tinham sido recuperados como estratégia política e ideológica frente aos rivais anglo-prussianos – no Brasil passam por uma aclimação, sendo tratados como paradigma para a construção de uma nova civilização republicana nos trópicos. Ernst Robert Curtius agrupa os princípios do classicismo francês em três patamares:

---

<sup>13</sup> Antônio Dimas, *Tempos Eufóricos*, pp. 90-94.

1) Crença numa ordem harmoniosa em questões políticas e culturais, que pode ser atingida pela adesão voluntária ou forçada do indivíduo à normas estabelecidas à partir de cima, pelas Instituições.

2) O inabalável reconhecimento da Razão e da Lógica como guias supremos para compreender os mecanismos do universo e as origens das ações humanas.

3) A concepção do homem em termos universais no tempo e no espaço e jamais em termos individuais ou específicos.

A adoção desses princípios explicam a *praxis* racionalista do positivismo brasileiro nas suas políticas públicas, assim como o classicismo tardio dos parnasianos, movimento estético que, fora da França, só existiu com sucesso no Brasil. Recuperaram-se para o seio da nova realidade brasileira princípios setecentistas, segundo os quais a poesia possuía finalidades integradoras e que, por isso mesmo, deveria estar subordinada à celebração da hierarquia. O “eu” poético era concebido antes como um lugar na ordem social do que propriamente como uma individualidade psicológica e, nesse rastro, tratava-se o gênero lírico não como meio de expressão dos conteúdos singulares do indivíduo, mas antes como instrumento para o elogio de idéias associadas ao bem, ao justo e ao belo, uma poesia, enfim, marcada pelo racionalismo e universalismo. Compreende-se assim a ação pública de Olavo Bilac, o grande poeta do movimento, em prol do serviço obrigatório nas forças armadas, ou ainda da sua atuação cívico-poética como compor o hino à bandeira nacional ou exaltar os símbolos nacionais da nova República nos trópicos.

Outro modo de se compreender o predomínio do parnasianismo e o sucesso do positivismo no Brasil encontra-se na interpretação de Sérgio Buarque de Holanda que, ao pensar o *ethos* (o caráter e a essência) do homem brasileiro em seu *Raízes do Brasil*, aponta como uma das facetas visíveis na composição do caráter brasileiro o personalismo exagerado. Para Sérgio Buarque de Holanda, o personalismo exacerbado – herdado pelo Brasil da Península Ibérica – trouxe para o País, entre outras conseqüências, um certo horror ao vago, ao hesitante, ao fluído, tudo que, enfim, resultasse da negação ou exigisse a abdicação da personalidade. O que explicaria – segundo o autor de *Raízes do Brasil* – o visível apreço do brasileiro pela palavra escrita e do prestígio entre nós, da frase lapidar e do pensamento inflexível. Mais racionalista do que idealista, a elite brasileira, por isso mesmo, apreciaria o positivismo:

*“É possível compreender o bom sucesso do positivismo entre nós e outros povos parentes do nosso, como o Chile e o México, justamente por esse repouso que permite ao espírito as definições irresistíveis e imperativas do sistema de Comte. Para seus adeptos, a capacidade de resistir à fluidez e à mobilidade da vida. É realmente edificante a certeza que punham aqueles homens no triunfo final das novas idéias. O mundo acabaria irrevogavelmente por aceitá-las, só porque eram racionais, só porque a sua perfeição não podia ser posta em dúvida e se impunha obrigatoriamente a todos os homens de boa vontade e de bom senso. Nada haveria de deter e muito menos de anular o ascendente fatal de uma nova espiritualidade*

*reclamada pelo conjunto das necessidades humanas. O mobiliário científico e intelectual que o Mestre legou à Humanidade bastaria para que se atendessem em todos os tempos e em todas as terras as semelhantes necessidades. E nossa história, nossa tradição, eram recriadas de acordo com esses princípios inflexíveis.*"<sup>14</sup>

A consequência mais visível do positivismo no Brasil, na época da Primeira República, além da recriação da história e da tradição brasileira segundo seus princípios, foi a alienação que causou (e estimulou) entre os membros da elite brasileira e a sua realidade já que, estes, tomados de confiança no poder miraculoso das idéias e na obstinada crença de seus princípios (e, portanto, na certeza tanto da concretização quanto da veracidade das mesmas), tornaram a realidade e o Brasil elementos secundários em suas existências. Para Sérgio Buarque de Holanda o positivismo tornou-se a forma mais representativa de evasão de nossa realidade, na medida mesmo em que seus adeptos criaram um mundo e uma realidade a partir da crença na mágica das idéias, ao qual se prendiam narcotizados.<sup>15</sup> E num dos mais contundentes textos já escritos para tratar da alienação da cultura brasileira para com a realidade do Brasil,<sup>16</sup> Sérgio Buarque de Holanda observa que num documento "datado de Homero 102", quando a República contava dois meses de existência, há a clara proposição de divisão do País em duas sortes de estados: "Os Estados Ocidentais brasileiros, sistematicamente confederados e que provêm da fusão do elemento europeu com o elemento africano e o elemento americano aborígine e os Estados Americanos Brasileiros, constituídos por hordas fetichistas esparsas pelo território de toda a República; a federação deles limitar-se-ia à manutenção das relações amistosas hoje reconhecidas como um dever entre nações distintas e simpáticas por um lado; e por outro lado em garantir-lhes a proteção do Governo federal contra qualquer violência etc."<sup>17</sup>

O horror à realidade, a rejeição tanto da natureza tropical do Brasil quanto da população pobre – considerada degenerada – talvez explique a observação precisa de Norma Goldstein, para quem a literatura da Belle Époque brasileira prosperava segundo um processo de filtragem das coisas exteriores de modo a interiorizá-las nos ambientes privados da sociedade burguesa. O cotidiano ou a *vida da praça pública* não interessava à literatura a não ser que ela passasse pelo filtro do interior burguês.<sup>18</sup> Flora Sussekind associa essa característica da literatura do período ao crescente processo de modernização do espaço urbano do Rio de Janeiro naquela época. Para Sussekind (aplicando em sua análise princípios da filosofia de Walter Benjamin) o surgimento da cultura de massas no Rio de Janeiro causou uma onda contrária, ou seja, um desejo de singularização, o que motivaria a literatura banir a *vida da praça*

<sup>14</sup> Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Rio, J. Olympio, 1985, p. 117.

<sup>15</sup> Sérgio Buarque de Holanda, obra citada, p. 119.

<sup>16</sup> *Novos Tempos*, capítulo VI de *Raízes do Brasil*.

<sup>17</sup> Sérgio Buarque de Holanda, obra citada, pp. 117 e 118.

<sup>18</sup> Norma Goldstein, *Do Penumbrismo ao Modernismo*, São Paulo, Ática, 1983.

*pública* para sustentar uma poesia que privilegiasse os últimos redutos da *aura*, isto é, os interiores domésticos que se imaginava resguardados das massas degeneradas e do processo de massificação próprio do capitalismo industrial.<sup>19</sup>

A interpretação de Sérgio Buarque de Holanda, segundo a qual o brasileiro é, por natureza, avesso a tudo o que lhe exija sacrifício da personalidade, ajuda a compreender as agruras de um poeta como Cruz e Sousa naquela sociedade carioca cuja elite positivista arquitetava a República. Um poeta negro numa sociedade segregacionista apoiada na crença científica de que a raça negra era inferior, um poeta simbolista cujos princípios estéticos eram totalmente adversos aos princípios básicos do positivismo imperante. Naquela época – observa Nicolau Sevcenko – os homens de talento sentiam-se unanimemente repelidos e postos de lado em favor de aventureiros, oportunistas e arrivistas sem escrúpulos. É extremamente revelador a esse respeito – continua o historiador – o comentário acre de Farias Brito:

*Aqui o homem de espírito, o pensador, o artista é objeto quase de escárnio, por parte dos senhores da situação e dos homens de Estado. Um pensador, um artista vale para eles menos que uma forte e valente cavalgada; um poeta menos que uma bonita parelha.*<sup>20</sup>

Como uma escola poética que, abertamente, defendia a sutileza da sugestão, apoiando-se no conhecimento intuitivo em detrimento do lógico e que publicamente expunha seu encanto pelo subconsciente, vago, misterioso e místico poderia ter ressonâncias numa sociedade naturalmente propensa para o pensamento inflexível? E como um poeta dessa escola poderia ser reconhecido, sendo – além do mais – negro, raça que no pensamento corrente da época era considerada inferior e degenerada? A resposta nós encontramos, mais de vinte anos depois da morte de Cruz e Sousa, com Alberto de Oliveira – o consagrado poeta parnasiano – que, em 1927, publica uma nota na imprensa carioca, na qual o menosprezo e a ironia com relação à literatura de Cruz e Sousa são evidentes:

“Em seu livro *Páginas de Crítica* (1920, p. 8), escreve Medeiros de Albuquerque:

*‘Sílvio Romero tinha uma ilustração filosófica e científica infinitamente superior à de José Veríssimo. Era, porém, um deplorável julgador de méritos individuais. Decidia-se pela amizade, pela afeição.*

*Conta-se que, algum tempo, ele considerou Cruz e Sousa a que de fato esse poeta era: um metrificador sonoro e oco, quase absolutamente destituído de idéias, Sílvio dizia-o francamente. Mas, um dia alguém lhe contou a vida de Cruz e Sousa, pobre e excelente rapaz,*

<sup>19</sup> Trata-se de uma das teses centrais de *Cinematógrafo de Letras*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

<sup>20</sup> Nicolau Sevcenko, obra citada, pp. 87 e 88.

*tuberculoso, pai de família numerosa, lutando com dificuldades, simples, modesto, sofrendo com o preconceito de cor, que pesava sobre ele.*

*Ora, em tudo isto havia motivos para se estimar pessoalmente o poeta, mas não para declarar que os seus versos, mereciam louvores. Sílvia, apiedado, foi tão longe na transformação de suas idéias que acabou por datar de Cruz e Sousa uma época na história de nossa literatura.'*

Este mesmo conceito, mais alongadamente, e com pormenores, sobre Sílvia Romero ou sobre até onde o levava o seu coração, ouvi-o eu a Mello Moraes Filho. Medeiros ouviu-o por sua vez diretamente ao velho cronista, de quem como eu, era amigo, ou a mim, que talvez lho comunicasse, como o comuniquei ainda há pouco ao jornalista Gonçalo Jorge, em entrevista, de que deu notícia o *Jornal do Brasil*.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> *Uma Polêmica anacrônica*, in *Decadismo e Simbolismo no Brasil*, org. de Cassiana Lacerda Carollo, Rio/Brasília, Livros Técnicos e Científicos, Editora INL-MEC, 1980, pp. 419-428.



## RÉQUIEM DO SOL

*O Princípio fundamental da arte vem da natureza, porque um artista faz-se da natureza.*

Cruz e Sousa, *O Estilo*

*Sou triste, sem ser cético; sou triste, porque creio ainda, vendo já, no entanto, tudo a esfacelar-se em ruínas...*

Cruz e Sousa, *Intuições*

*Agitando ainda a cabeça num derradeiro movimento de dêsden augusto, como nos cismativos ocasos os dêsdens soberanos do sol que ufanamente abandona a terra, para ir talvez fecundar outros mais nobres e ignorados hemisférios...*

Cruz e Sousa, *Emparedado*

Quando associada às circunstâncias de vida que usufruiu o poeta durante a Primeira República no Brasil, a lírica de Cruz e Sousa ganha contornos dramáticos, quase trágicos. Sua obra, embora com preocupações formais semelhantes algumas vezes às dos parnasianos, distingue-se destes pelo tom do discurso: muito mais centrado no sujeito com suas preocupações e sentimentos. Cruz e Sousa recupera para a literatura brasileira, em pleno apogeu das teorias parnasianas, a força do *pathos outrora* cultivada pelos românticos. Sua literatura acusada às vezes com certo exagero de ter introduzido a metafísica na poesia brasileira não faz parte daquela lírica construída para ser impessoal conforme alicerces da escola parnasiana cuja retórica – segundo observações do crítico Alfredo Bosi<sup>1</sup> –, “em fase de aberta polêmica anti-romântica, encarecia a descrição ‘objetiva’ e ‘impessoal’ do mundo exterior e recusava o comprazimento nas potências subjetivas.” Uma poética que, para o

---

<sup>1</sup> *A intuição da passagem em um soneto de Raimundo Correia*, in *Leitura de Poesia*, São Paulo, Ática, 1996, p. 236.

crítico paulista, preocupava-se, por isso mesmo, com as coisas tangíveis em oposição à poesia da alma.

Cruz e Sousa, ao contrário dos parnasianos, produz uma lírica cuja sensibilidade aproxima-se muito daquela do romantismo alemão; devido muito provavelmente a Fritz Müller, o seu professor da juventude, e ao decisivo papel que este exerce sobre a formação do poeta brasileiro.

Anatol Rosenfeld, ao pensar os aspectos do romantismo alemão, observa que aquele movimento estético é portador de particularidades não visíveis nos movimentos românticos fora da Alemanha, pois estes últimos estariam impregnados pelas idéias do *Sturm und Drang*: “movimento que até hoje não é considerado na Alemanha como propriamente romântico.”<sup>2</sup> Para Rosenfeld, “o romantismo Alemão propriamente dito assemelha-se em certos traços bem mais aos desenvolvimentos posteriores da literatura européia, ligados a Baudelaire, ao simbolismo e à *decadence* literária do *fin de siècle*.” E sintetiza o espírito do movimento da seguinte maneira:

*Empolgados por um sentimento efusivo e jubiloso de liberdade, de “sublime insolência”, os jovens românticos brincam com todos os valores ironizando por vezes os próprios anseios religiosos. Não sem razão foram comparados a acrobatas e prestidigitadores que, dançando na corda bamba, se servem de cosmovisões como se fossem peloticas, sempre ameaçados pela queda no abismo. Ensaiam com audácia o salto mortal do espírito, ora com rede – e neste caso a igreja Católica lhes presta serviços úteis – ora sem rede – e o resultado é por vezes a loucura ou o suicídio. Há algo de “satânico” na atitude desses românticos – no seu niilismo, nos seus chistes, no seu misticismo por vezes libertino e no seu saudosismo dilacerado de fusão, integridade e identidade. Graças a este saudosismo se tornaram descobridores, andarilhos e peregrinos espirituais, conquistadores de mundos longínquos – mundos históricos, exóticos, folclóricos. Mas enquanto buscavam na distância do tempo ou do espaço a unidade e inocência, realçavam ao mesmo tempo o esfacelamento, a fragmentação, o homem-espelho, desdobrado em reflexos, o homem-máscara, o duplo, o sócia, o homem que vendeu a alma, o homem que vendeu a sombra, a estabilidade, a raiz, a “pátria”, exilado que é da “unidade paradisíaca”.<sup>3</sup>*

Místicos, irônicos, libertinos, críticos, niilistas e, sobretudo, saudosos de uma era de fusão, integridade e identidade são os traços observados por Rosenfeld como próprios do espírito romântico alemão. Entre todas essas características, o saudosismo de um tempo íntegro se destaca pelo fato de ser a causa da peregrinação espiritual dos românticos alemães por mundos longínquos e, portanto, diferentes da realidade do mundo no qual se encontravam. Rosenfeld revela que, quando comparado ao

<sup>2</sup> Anatol Rosenfeld, *Aspectos do Romantismo Alemão*, p. 149. In *Texto e Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

<sup>3</sup> Anatol Rosenfeld, obra citada, p. 161.

*Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), o romantismo alemão se diferencia quer seja porque não exalta a expansão violenta das paixões e afetos e o ímpeto irracionalista; quer seja porque se apoiava numa disciplina severa sob inspiração da arte grega clássica. A compreensão, contudo, do saudosismo dilacerado de fusão, integridade e identidade de que nos fala Anatol Rosenfeld, como marca profunda do espírito romântico alemão, implica na compreensão da dissolução do mundo antigo e da vida arcaica que ocorre no seio da cultura ocidental com o advento do capitalismo, pois como lembra Walter Benjamin “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”.<sup>4</sup>

A dissolução da vida arcaica consistiu naquilo que Max Weber descreveu como a conseqüência mais visível do capitalismo: o desencantamento do mundo (*entzauberung der welt*), por meio do qual os sentimentos e valores supremos são substituídos pelo cálculo frio e racionalista das perdas e ganhos. A antiga visão segundo a qual o homem seria um microcosmo que reuniria em si todos os elementos do macrocosmo desaparece e com ela desaparece também a idéia segundo a qual o universo é um *todo*, onde tudo seria inter-relacionado e movido por forças internas, em que a divindade, a alma da nossa alma, seria também alma de toda natureza. Walter Benjamin – conhecedor profundo do romantismo alemão, matéria de sua tese de doutoramento – ao estudar Baudelaire também observou na poesia do poeta francês a dissolução ou desaparecimento da vida arcaica. Para Benjamin, a modernidade de que a obra de Baudelaire é um espelho, caracterizar-se-ia pela transformação da *erfahrung* (experiência coletiva baseada na tradição) em *erlebnis* (experiência vivida individual), ou ainda, na perda da aura pela obra de arte que, com o advento do capitalismo, perde sua sacralidade, tornando-se simples matéria bruta e mercadoria. Não é, pois, sem razão que Schiller considerava impossível aos modernos o estado de ser “ingênuos” como outrora haviam sido os gregos, povo – segundo suas palavras – de consciência íntegra e que ignorava as dicotomias da consciência moderna; e que, devido a isso, eram portadores do “instinto genial do paraíso”. Schiller classifica a poesia moderna como sendo uma poesia da saudade e, por isso, uma poesia sentimental: uma poesia de poetas que, tendo deixado de ser natureza, aspiram a sê-lo de novo, saudosos da harmonia e unidade perdidas...

O romantismo alemão cria a figura do poeta-pensador ou poeta-crítico (um dos alicerces da literatura e da poesia modernas, diz Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna*), mesmo porque como afirma Schiller em seu famoso ensaio de 1795, a poesia sentimental é marcada pela reflexão. As reflexões estéticas e a produção artística do romantismo alemão inauguram no seio da cultura ocidental a percepção segundo a qual o poeta é um degradado, pois o poeta se percebe – como observa Anatol Rosenfeld – “um exilado da unidade paradisíaca”, isto é, um ser expulso de

---

<sup>4</sup> *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 169. In Walter Benjamin, *Obras Escolhidas V. I*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

um mundo íntegro, para sempre desaparecido com o advento do Estado burguês capitalista. Nesse mesmo caminho, W. Schelegel, irmão de Friedrich, assim se exprimia:

*A poesia dos antigos era a da posse, a nossa é a da saudade (e anseio); aquela se ergue firme, no chão do presente; esta oscila entre recordação e pressentimento. O ideal grego ... era a concórdia e o equilíbrio perfeitos de todas as forças; a harmonia natural. Os novos, porém, adquiriram a consciência da fragmentação interna que torna impossível este ideal; por isso a sua poesia aspira a reconciliar os dois mundos em que nos sentimos divididos, o espiritual e o sensível, fundidos de um modo indissolúvel... Na arte e poesia gregas manifesta-se a unidade original e íntima de ambos, enquanto ao mesmo tempo permanecem opostos. Aquela soluciona a sua tarefa, chegando à perfeição; esta, só pela aproximação pode satisfazer o seu anseio infinito...*<sup>5</sup>

Jürgen Habermas explica o saudosismo do mundo íntegro vivido pelos românticos como resultante da derrota do mito no mundo moderno e da bipartição da modernidade quando do surgimento do monoteísmo religioso de um lado e do pensamento filosófico do outro. Habermas sugere que o interesse dos românticos alemães pela Grécia clássica dava-se, deste modo, pelo empenho que eles tinham na superação da dissolução da vida arcaica.<sup>6</sup> Outro estudioso, Michel Löwy, também reconhece que um dos traços mais fundamentais do romantismo sociopolítico (e que, segundo ele, são indissociáveis de suas manifestações culturais e literárias) é a nostalgia das sociedades pré-capitalistas e uma crítica ético-social ou cultural ao capitalismo.<sup>7</sup> O sentimento de saudosismo dilacerado de fusão, integridade e identidade seria, deste modo, originário da não adaptação dos românticos à nova realidade e aos novos valores da cultura ocidental a partir do advento do capitalismo, o que explicaria – segundo Habermas – a posição romântica de não só propor uma nova mitologia para os tempos modernos, mas também de elevar a poesia à condição de mestra da humanidade, o que por sua vez, explicaria essas idéias de Friederich Schlegel, no seu Discurso sobre a mitologia:

A nossa poesia carece de um centro, tal como a mitologia o era em relação à poesia dos antigos, e todos os pontos essenciais em que a moderna arte poética fica aquém da antiga se podem resumir nas seguintes palavras: nós não temos mitologia. Mas... não estamos longe de arranjar uma.<sup>8</sup>

Em Cruz e Sousa a idéia de um mundo imperfeito e destruído aparece em sua literatura. Em *Broquéis*, o poeta é visto como um sonhador-guerreiro *Imaculado, sobre o lodo imundo* e que, por isso mesmo, deveria ascender para *além de eternidades*.<sup>9</sup> Em *Faróis*, ao falar dos olhos da mulher amada, escreve o seguinte soneto:

<sup>5</sup> Citado por Anatol Rosenfeld, obra citada, p. 160 e 161.

<sup>6</sup> Jürgen Habermas em *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Dom Quixote, 1990, p. 92.

<sup>7</sup> Michel Löwy, *Romantismo e Messianismo*, São Paulo, Perspectiva, 1990, p. 12.

<sup>8</sup> Citado por Jürgen Habermas, obra citada, p. 94.

<sup>9</sup> Cruz e Sousa, obra citada, veja o soneto *Sonhador*.

## Olhos

A Grécia d'Arte, a estranha claridade  
Daquela Grécia de beleza e graça,  
Passa, cantando, vai cantando e passa,  
Dos teus olhos na eterna castidade,

Toda a serena e altiva heroicidade  
Que foi dos gregos a imortal couraça,  
Aquele encanto e resplendor de raça  
Constelada de antiga majestade,

Da atenas flórea toda o viço louro,  
E as rosas e os mirtais e as pompas d'ouro,  
Odisséias e deuses e galeras...

Na sonolência de uma lua aziaga,  
Tudo em saudade nos teus olhos vaga,  
Canta melancolias de outras eras!...

O contraste entre o passado de “estranha claridade”, de “beleza e graça”, “de serena e altiva heroicidade”, “constelada de antiga majestade” e o presente marcado não mais pela claridade, mas antes pela “lua aziaga” é bastante evidente no soneto. Cruz e Sousa também canta a nostalgia de um tempo destruído quando evoca o vinho preferido do poeta Horácio, o falerno da região da Campânia na Itália, cujo efeito é assim descrito pelo poeta brasileiro:

Sempre uma voz dos Ermos, das Distâncias!  
Sempre as longínquas, mágicas fragrâncias  
De uma voz imortal, divina, pura...

E tua boca, Sonhador eterno,  
Sempre sequiosa desse azul falerno  
Da Esperança do céu que te procura!

Mas, em nenhum outro poema Cruz e Sousa dá demonstrações tão intensas de seu apreço pelo idealismo germânico, como o que revela no soneto *Réquiem do Sol*, visivelmente marcado pela tópica iniciada por um dos mais famosos e decisivos poemas de Hölderlin, *Dem Sonnengott*, traduzido entre nós por Manuel Bandeira:

### *Dem Sonnengott*

Wo bist du? Trunken dämmert die Seele mir  
Von aller deiner Wonne; denn eben ists,  
Dass ich gesehn, wie, müde seiner  
Fahrt, der entzückende Götterjüngling

Die jungen locken badet im Goldgewölk;  
Und jetzt noch blickt mein Auge von selbst nach ihm;  
Doch fern ist er zu frommem Völkern,  
Die ihn noch ehren, hinweggegangen.

Dich heb ich, Erde! Trauerst du doich mit mir!  
Und unsre Trauer wandelt, wie Kindes Schmerz,  
In Schlummer sich, und wie Winde  
Flattern und flüstern im Saitenspiele,

Bis ihm des Meister Finger den schönen Ton  
Entlockt, so spielen Nebel und Traum um uns.  
Bis der Geliebte wiederkömmt und  
Leben und Geist sich in uns entzündet.

### *Pôr do Sol*

(tradução Manuel Bandeira)

Onde estás? A alma anoitece-me bêbada  
De todas as tuas delícias; um momento  
Escutei o sol, amorável adolescente,  
Tirar da lira celeste as notas de ouro do seu canto da noite.

Ecoavam ao redor os bosques e as colinas;  
Ele no entanto já ia longe, levando a luz  
A gentes mais devotas  
Que o honram ainda.

O poema de Cruz e Sousa, publicado em *Faróis*:

### *Réquiem do Sol*

Águia triste do Tédio, sol cansado.  
Velho guerreiro das batalhas fortes!  
Das ilusões às trêmulas coortes  
Buscam a luz do teu clarão magoado...

A tremenda avalanche do Passado  
Que arrebatou tantos milhões de mortes  
Passa em tropel de trágicos Mavortes  
Sobre teu coração ensangüentado...

Do alto dominas vastidões supremas,  
Águia do Tédio presa nas algemas  
Da legenda imortal que tudo engelha...

Mas lá, na Eternidade, de onde habitas,  
Vagam finas tristezas infinitas,  
Todo o mistério da beleza velha!

Escrito em Francoforte-do-Meno entre os anos de 1796 e 1798, o poema de Hölderlin cravou na cultura ocidental a tópica do “ocaso dos deuses” cuja consequência, para o imaginário da época, era a “a desertificação do mundo”, condenando não só o mundo, mas também o artista, sobretudo o poeta, ao tédio e à melancolia: “Eu te amo Terra! pois choras comigo! (Dich lieb ich, Erde! Trauerst du doch mit mir!) diz Hölderlin na terceira estrofe de seu poema. Não sem razão Hölderlin recorre à tópica do *ubi sunt* para referir-se ao sol: “Onde estás?” (Wo bist du?), pois – como se sabe – a tópica do *ubi sunt* é o recurso retórico privilegiado para se cantar os desaparecidos e mortos. O grande astro desapareceu para Hölderlin do mesmo modo que Apolo, o grande deus solar dos gregos (o amável adolescente, o maravilhoso moço divino) desaparecera para sempre da humanidade, deixando o legado da penumbra e o sol negro da melancolia. Tal como o sol levava sua luz para “gentes mais devotas”, Apolo desaparece levando a sua divina lira, deixando órfãos os poetas líricos do mundo moderno.

Cruz e Sousa recorre à percepção de Hölderlin e, muito adequadamente, compõe um réquiem – palavra latina que significa descanso, mas que em grande escala, se refere à parte do ofício dos mortos –, para cantar o sol. O sol é tratado como uma “Águia triste do Tédio”, ou seja, não se trata do sol repleto de calor e clarão, mas antes o sol da melancolia, o sol negro e sem luz, o sol cansado ou, como diz o poeta, o velho guerreiro de clarão magoado e com o coração ensangüentado, o sol contraído, murcho, preso nas algemas da lenda imortal... Mas que, ainda assim, domina as vastidões supremas porque habita a Etrnidade onde também vive “todo o mistério da beleza velha”!

O sol aparece degradado não só porque aparece sem a força de seu clarão natural, mas também porque a imagem com a qual o poeta trata o grande astro é a de uma águia (tradicionalmente associada ao poder e à grandeza do éter) desprovida, porém de qualquer encanto; trata-se de uma águia sem glórias; anulada pela tristeza do tédio que a domina. Está aí um pouco daquele sentimento geral que dominou o *fin-de-siècle*, o sentimento de decadência, de degradação e de destruição; sentimento este iniciado com o romantismo alemão, o primeiro movimento no seio da cultura ocidental a perceber a dissolução do mundo arcaico e a fragmentação da vida moderna e que, por isso mesmo, constrói como metáfora desse processo a tópica do entardecer, do pôr-do-sol, das sombras e penumbras como marcas do mundo moderno em detrimento da luz intensa outrora existente no mundo grego. O ocaso dos deuses metaforiza-se no ocaso do dia e, deste modo, o ocaso torna-se não só o instante mais admirado pelos poetas, como no momento privilegiado para alegorizar a condição do mundo após o desaparecimento da sua antiga integralidade. Cruz e Sousa nutre-se daquele sentimento de mundo surgido com o idealismo alemão e,

deste modo, quando trata da condição “triste” do mundo moderno, da efemeridade, da inevitabilidade do tempo e da destruição que ele causa, ocupa-se com a metáfora do ocaso.

A imagem do ocaso transforma-se na poesia lírica, a partir do romantismo alemão, na metáfora privilegiada para o tratamento da melancolia decorrente da percepção da efemeridade e da fragilidade da vida humana e, não sem razão, transforma-se numa tópica muito freqüente nos períodos de passagem entre um e outro séculos; não sendo, portanto, gratuito o fato desse tema aparecer tanto no poema de Hölderlin escrito no final do século XVIII, quanto em Cruz e Sousa cem anos depois, no final do século XIX. Cruz e Sousa em diversos momentos de sua lírica reporta-se a essa tópica, e, em *Broquéis*, no seu poema manifesto *Antifona*, a imagem do ocaso já aparece destacada como ideal de beleza poética:

Indefiníveis músicas supremas,  
Harmonias da Cor e do Perfume...  
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,  
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

Tópica esta que reaparece no mesmo livro no soneto *Beleza Morta*, quando escreve em seu primeiro terceto (após ter afirmado nos últimos versos do primeiro quarteto *Há no teu riso amargo um certo encanto/Da antiga formosura destronada*):

Sente-se o canto errante, as harmonias  
Quase apagadas, vagas, fugidias  
E uns restos de clarão de Estrela acesa...

Imagem esta que retorna no soneto *Velhas Tristezas*:

Diluências de luz, velhas tristezaas  
Das almas que morreram para a luta!  
Sois as sombras amadas de belezas  
Hoje mais frias do que a pedra bruta.

Murmúrios incógnitos de gruta  
Onde o Mar canta os salmos e as rudezas  
De obscuras religiões – vos impoluta  
De todas as titânicas grandezas.

Passai, lembrando as sensações antigas,  
Paixões que foram já dóceis amigas,  
Na luz de eternos sóis glorificadas

Alegrias de há tempos! E hoje e agora,  
Velhas tristezaas que se vão embora  
No poente da Saudade amortalhadas!

E que será retrabalhada em *Visão da Morte*:

Do teu perfil os tímidos, incertos  
Traços Deixam, da luz nos outros e nos aços,  
Outra, luz de que os céus ficam cobertos.

Deixam nos céus uma outra luz mortuária,  
Uma outra luz de lívidos martírios,  
De agonias, de mágoa funerária...

E retomada no poema *Vesperal*:

Tardes de ouro para harpas dedilhadas  
Por sacras solenidades  
Das catedrais em pompa, iluminadas  
Com rituais majestades.

Tardes para quebrantos e surdinas  
E salmos virgens e cantos  
De vozes celestiais, de vozes finas  
De surdinas e quebrantos...

Quando através de altas vidraçarias  
De estilos góticos, graves,  
O sol, no poente, abre tapeçarias,  
Resplandecendo nas naves...

E que, novamente, aparece em *Sinfonias do Ocaso*, quando escreve Cruz e Sousa nos últimos versos do primeiro terceto:

Descem do ocaso as sombras harmoniosas,  
Sombras veladas e musselinosas  
Para as profundas solidões noturnas.

Ocaso este que, para o poeta é o instante privilegiado em que *a terra exala aromas de áureos vasos/ Incensos de turíbulos*. E que reaparecerá ao longo do poema *Angelus* em três momentos diferentes: no verso segundo da primeira estrofe (*É nas horas dos ângelus, nas horas/ Do claro-escuro emocional aéreo,*) e, finalmente, na sétima estrofe:

Num enlevo supremo eu sinto, absorto,  
Os teus maravilhosos e esquisitos  
Tons siderais de um astro rubro e morto,  
Apagado nos brilhos infinitos

A imagem do ocaso e da ausência do clarão pleno do sol não se restringe, contudo a *Broquéis*, ela adentra em *Faróis*, reaparecendo sutilmente no poema

*Envelhecer*, em seu primeiro verso da décima segunda estrofe (*presa, sem ar, sem sol, crepusculada*), bem como no poema *Réquiem*, na décima primeira estrofe:

E os dias frios e ermos da Existência  
Cairão num crepúsculo mortal,  
Na soluçante, mística plangência  
Dos órgãos de uma estranha catedral.

Tomando a reaparecer em *Ébrios e Cegos*, logo no início da primeira estrofe (*Fim de tarde sombria/ Torvo e pressago o céu nevoento*) e também na coletânea posterior, *Últimos Sonetos*, bem como nos poemas posteriores reunidos sob o título de *O Livro Derradeiro*. Da coletânea *Últimos Sonetos* destacam-se os versos do segundo quarteto de *Alucinação* (*Velhas chagas do sol, ensangüentadas chagas/ De ocasos purpúrais de atroz melancolia*) e o verso primeiro do segundo quarteto de *Velho* (*Envolve-te o crepúsculo gelado*). Em *O Livro Derradeiro*, a imagem do ocaso ocorre no soneto *Triste*, nos primeiros versos do primeiro quarteto (*Vai-se extinguindo a viva labareda/ Que te abrasava o coração ridente...*); nos versos de *Plangência da Tarde*, em sua primeira estrofe (*Quando do campo as prófugas ovelhas/ Voltam à tarde, lépidas, balando,/ Com elas o pastor volta cantando/ e fulge o ocaso em convulsões vermelhas.*) e, também, nos últimos versos do segundo quarteto (*E o mar , tranqüilo, fica cintilando/ Do sol que morre às últimas centelhas*). Na mesma coletânea, a imagem do ocaso reaparece ainda no soneto *Horas de Sombra* e em *Ocasos* (*Morrem no azul saudades infinitas,/ Mistérios e segredos inefáveis...*); bem como na segunda estrofe do poema *Imutável* (*O ocaso da velhice a frente enturva/ E faz entristecer como um outono...*) e, finalmente, nas últimas estrofes de *O Sol e o Coração*:

Nada mais, para mim, de satisfeito  
Brilha com o Sol nas plagas infinitas,  
Como não canta o coração no peito...  
  
Podes, enfim, sumir-te nos Espaços  
Sol! E tu, coração, sempre batendo,  
Quebrar da terra os “Transitórios Laços”  
Eternamente desaparecendo!...

A marca do idealismo alemão em Cruz e Sousa não se restringe, porém, à sua lírica; invade mesmo toda a sua prosa e o tema do sol associado ao deus Apolo, como já aparecera em Hölderlin, reaparece no escritor brasileiro na *Oração ao Sol*, primeiro texto de *Missal*:

*Radiante orientalista do firmamento! Supremo artista grego das formas indelévels e prefulgentes da Luz!*

E, não bastasse isso, a prosa de Cruz e Sousa também revelará o contraste entre o presente escurecido da modernidade e a luminosidade de outrora, quando – tal como Hölderlin – desenvolve a mesma imagem do sol que desapareceu da terra

para dirigir-se (quem sabe?) a “gentes mais devotas/ Que o honram ainda” (*Doch fern ist er zu frommen Völkern,/ Die ihn noch ehren, hinweggegangen*). No provavelmente mais conhecido texto em prosa de Cruz e Sousa, *Emparedado*, publicado em *Evocações*, encontramos o seguinte parágrafo:

*Agitando ainda a cabeça num derradeiro movimento de desdém augusto, como nos cismativos ocasos os desdéns soberanos do Sol que ufanamente abandona a terra, para ir talvez fecundar outros mais nobres e ignorados hesmiférios...*

Cruz e Sousa enfatiza, deste modo, a sua também percepção de degradação do mundo, percepção esta que, na sua prosa de *Evocações*, já aparecera sutilmente em *Melancolia*; texto no qual, como seu interlocutor, aparece o branco Lusbel, a quem se dirige da seguinte forma:

*A ti, que amargurado deploras toda essa decadência dos seres; a ti, que te voltas desolado e saudoso para os tempos augustos que se foram, quando a Honra vã de hoje, era, como um poderoso e altivo brasão de águias negras atravessando de uma espada no centro!*

Cruz e Sousa, o melhor poeta brasileiro do final do século XIX (e, talvez, o menos conhecido dos grandes poetas do Brasil), introduz na cultura tropical da Primeira República um tema que perseguiria alguns dos mais importantes criadores e pensadores do século XX, entre os quais o filósofo Martin Heidegger que, seguindo o lastro do legado idealista alemão, sintetiza o mundo moderno da seguinte maneira:

*O Mundo está escurecendo. Os episódios essenciais desse obscurecimento são: a revoada dos deuses, a destruição da terra, a preeminência dos mediócras e... a distorção do espírito.*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Citado por Robert Solomon in: *Continental Philosophy since 1750 ( the rise and fall of the self)*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 152.



## SOB O DOMÍNIO DE SATÃ

*A arte não dá acesso ao dionisiaco senão à custa do êxtase – à custa da diferenciação dolorosa, da demarcação do indivíduo, da fusão com a natureza amorfa interior e exterior.*

Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*

*Ah! É por tudo isso, por todo esse infinito de dores que eu me rebelo contra ti, que eu te amaldição, que eu te amaldição, que eu te amaldição! Três vezes! Em nome do Diabo Todo-Poderoso. Criador do Inferno e do Mal! Eu te amaldição! Eu te amaldição! Eu te amaldição! Que tu te transformes na serpente negra que tens aos pés sobre a esfera estrelada e azul e que numa peste bárbara, infernal, peste de fome e fogo, desole, extermine esse teu Céu fatal, gangrene esse teu paraíso falso, cujas bem-aventuranças são mentiras, cuja piedade e consolação só trazem cruéis e aterradoras torturas!*

Cruz e Sousa, *Anjos Rebelados*

Um dos aspectos mais fascinantes que a literatura de Cruz e Sousa oferece aos leitores é o satanismo. Trata-se, contudo, num primeiro instante, de um satanismo muito peculiar, pois, diferentemente do que se poderia supor, não é totalmente derivado dos princípios próprios da fé cristã. O satanismo de Cruz e Sousa é, ao contrário, derivado de uma associação entre dois universos bastante distintos: de um lado a visão pagã e, de outro, os valores próprios da visão judaico-cristã, em que se juntam Dioniso e Satã. Não se trata, portanto, de um satanismo preso a algum tipo de sistema religioso, mas antes de um satanismo propositalmente elaborado com fins estéticos, tal como já haviam realizado Dante, Calderón, Milton, Marlowe, Goethe e Baudelaire (para citar apenas alguns nomes representativos no seio da literatura européia).

A relação entre o antigo deus do vinho com Satã, ainda que possa parecer num primeiro instante sem consistência, revela, contudo, uma elaboração muito sutil e muito apropriada para alegorizar não só o estado do poeta, mas também a condição da poesia no mundo moderno. Assim como o antigo deus da Hélade tornara-se um ser obscurecido pela loucura e pela maldição de Hera, Satã geralmente aparece na literatura ocidental como imperador de um reino obscuro e tomado pelo sofrimento. Em Dante, o reino de Satã aparece de tal modo relacionado com a dor e o sofrimento que a própria natureza existente em seu reino também parece viver para sofrer: a selva dos suicidas é caracterizada pelas árvores de folhas escuras, de cujos troncos e ramos caem sangue; junto ao ruído do vento ouvem-se lamentos e por entre os rios do reino correm a paixão e a dor.

O teatro popular do seiscentos não se intimida em descrever Satã como um soberano entronizado num templo, onde suas principais criadas são respectivamente a Hipocrisia e a Heresia. É, contudo, com Milton que a figura de Satã ganha novas dimensões e conotações, pois em sua obra prima *O Paraíso Perdido*, Satã – conforme observação de Dilthey – converte-se pela primeira vez em herói de uma poesia artística. Diferentemente de Dante, cuja poesia havia sido elaborada num tempo em que se acreditava na tese segundo a qual a terra era o centro estático do universo, com o céu e o inferno próximos – Milton escreve numa época na qual a determinação cômoda do inferno havia desaparecido e, por tal razão, Satã torna-se de difícil caracterização e além de dotado de uma prévia consciência de que Deus quer o bem, é também consciente de que nunca poderia vencê-lo. O Satã de Milton aparece desta foma como um ser tomado pela dor interior decorrente de sua consciência, tornando-se deste modo uma figura trágica que inspira um misto de temor e compaixão, cujo rosto se apresenta obscurecido pela paixão e pela dor. Milton descreve Satã como habitante de um palácio vasto, sustentado com grande artifício por colunas, cujo teto é de ouro maciço e adornado com imagens raras; o ambiente de salas douradas está, porém, tomado pelo ardor do fogo e do sofrimento, e, curiosamente, ao invés de sofrer com as chamas que lhe queimam os pés ou com as outras torturas físicas que ali ocorrem, Satã sofre, em verdade, com as inquietações que lhe dominam a alma:

*Perturbam seus pensamentos desordenados o horror e a dúvida, e suscitam um inferno em seu íntimo, pois dentro de si Satã leva o inferno que lhe rodeia...<sup>1</sup>*

A figura de Satã que aparece na literatura de Cruz e Sousa não é apenas aquela figura bíblica normalmente identificada como a personagem antagonista do criador do universo, fato muito enfatizado pela etimologia do termo Satã, oriundo do hebraico e cujo significado é uma mistura de “o acusador” com “o adversário”. Apesar de não perder as características próprias da teologia cristã, o Satã que aparece em Cruz e Sousa é algo mais complexo, na medida em que aparece enriquecido com conotações próprias do imaginário pagão:

---

<sup>1</sup> Citado por Wilhelm Dilthey in *Literatura y Fantasia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 118.

## Satã

Capro e revel, com os fabulosos cornos  
Na frente real de rei dos reis vetustos,  
Com bizarros e lúbricos contornos,  
Ei-lo Satã dentre Satãs augustos.

Por verdes e por báquicos adornos  
Vai coroadado de pâmpanos venustos  
O deus pagão dos vinhos acres, mornos,  
Deus triunfador dos triunfadores justos.

Arcangélico e audaz, nos sóis radiantes,  
À púrpura das glórias flamejantes,  
Alarga as asas de relevos bravos...

O Sonho agita-lhe a imortal cabeça...  
E solta aos sóis e estranha e ondeada e espessa  
Canta-lhe a juba dos cabelos flavos!

É relevante que Cruz e Sousa confira a Dioniso um tratamento satânico. Há no seu poema um verdadeiro fascínio pelo mal encarnado na figura do deus grego. O deus pagão é descrito como o *Satã dos Satãs augustos*, o *Deus triunfador dos triunfadores justos*. Trata-se, obviamente, de uma configuração cara aos poetas ligados à estética simbolista, que vincula via identificação, não só a poesia, mas também o poeta ao mal. Como se sabe, o cortejo dionisiaco propiciava, a seus devotos, alegria e felicidade. Por meio do vinho, que o deus tornava abundante, todas as preocupações abandonavam os corações humanos: o medo esvanecia-se, a coragem dobrava, a vida ganhava maior esplendor, os males encontravam cura, e uma profunda confiança no próprio poder impulsionava os grandes atos. Ao menos enquanto durava o estado de embriaguês, os homens sentiam dentro de si a presença de uma força superior, divina, e acreditavam-se dotados de poderes iguais aos que tinham os deuses. Por isso, dispensavam a Dioniso um culto diferente do que reservavam às demais divindades olímpicas: estas existiam fora deles, enquanto Dioniso, muitas vezes, tomava vida e atuava em seus corações.

Segundo Vitor Knoll, Dioniso é uma divindade oriunda do Oriente, assimilada pelos gregos e transformada em objeto de culto somente após uma série de resistências.<sup>2</sup> A Aristocracia, que determinava os cultos oficiais, recusava-se a aceitar um deus não só estrangeiro, mas propiciador da embriaguês e em tudo contrário ao ideal da harmonia e da beleza. Pelo fato de personificar a liberdade, desobediência à ordem e à medida, Dioniso conseguiu impor-se às populações submetidas pelos gregos. Ao aceitá-lo, essas populações extravasavam, de certa forma, sua revolta contra o

<sup>2</sup> Vitor Knoll, Baco, in *Mitologia*, v. 3, p. 227, São Paulo, Abril Cultural, 1973.

povo dominador. Dioniso é o deus dos fragilizados, dos oprimidos, dos dominados e, dos que, como ele, foram condenados. Parece, portanto, não ser gratuito o encanto de Cruz e Sousa por esse deus pagão, pois além de filho de ex-escravos e vítima do preconceito racial, Cruz e Sousa era, no final do século XIX, a própria encarnação dentro da cultura brasileira do ser oprimido e perseguido e, de alguma maneira, tal como tinham sido outrora os escravos dentro do mundo grego. Mas, apesar disso, a retomada desse mito não pode ser creditada apenas ao aspecto biográfico do poeta brasileiro, visto que Dioniso tornara-se durante o romantismo alemão numa espécie de alter-ego dos artistas dos versos.

Dioniso havia sido reverenciado pelos românticos alemães que viam na errância do deus a mesma condição a que estavam destinados no mundo do pragmatismo da sociedade industrial, ou seja, a condição de condenados e exilados. Expulsos da idade de ouro, exilados do mundo da “grande arte”, separados da transcendência e da possibilidade de realização de uma poesia de imagens tão pura quanto a dos antigos, os artistas da modernidade sucumbiram à melancolia, tomando Dioniso como o deus de suas artes e o espelho de suas almas.

Dioniso é o deus pagão dos primórdios da cultura ocidental que, por tudo isso, mais se aproxima da atmosfera decadentista. Ele alegoriza para o artista da decadência a sua condição de condenado porque é, afinal, o deus errante, o deus bastardo e duplamente nascido, o deus condenado e expulso do Olimpo. Na antiguidade, Dioniso estava associado ao vinho e à seiva; reinava sobre um mundo líquido, arredio, evasivo e fugidio, já que o líquido não suportava nenhum tipo de molde ou tentativa de construção de forma rígida. O líquido, uma de suas manifestações alegóricas, podia ser represado, mas nunca sofrer uma configuração moldada pelas mãos e inteligência humanas. O líquido em seu estado puro, de algum modo, escapava ao domínio da razão ou tentativa de, pela racionalidade, moldá-lo de modo a tornar-se um objeto de cultura (o líquido, em seu estado puro, era naturalmente rebelde à passagem do seu estado de natureza ao estado de cultura). O líquido, onde reinava a melancolia de Dioniso, oferecia aos românticos e, depois aos simbolistas-decadentistas, a imagem de que era possível resistir ao mundo das transformações da civilização industrial: a rebeldia do líquido às formas construídas pela consciência humana indicava aos artistas dos primórdios da modernidade um certo estado de natureza incoercível. Dioniso, o deus errante, o deus em disfarces e das metamorfoses (era chamado de Bassareus entre os da Trácia porque tinha a capacidade de se disfarçar de mulher), o deus que, por sua natureza bastarda, fora tornado louco e expulso do Olimpo, era para os poetas oriundos da tradição romântica alemã uma alegoria de duplo sentido. Por um lado, o deus gerado por meio de uma relação hierogâmica (isto é, entre uma divindade e um ser humano mortal) indicava a possibilidade dos seres humanos atingirem o sagrado e, deste modo, alcançarem a imortalidade e, por outro lado, devido ao seu caráter marginal resultante do seu exílio, alegorizava a condição da poesia no mundo da civilização burguesa. Dioniso e seu *mythos* apontavam aos artistas do final do século XVIII e, depois, do final do século XIX, o mesmo destino

ao qual eles se viam jogados diante da ruína da transcendência por via da arte. O mito de Dioniso, de maneira alegórica, indicava para os artistas a expulsão da arte e dos artistas do paraíso (para sempre perdido), da idade de ouro e da integridade sagrada entre o homem e a natureza. Por isso, no poema de Cruz e Sousa aparece Dioniso como o *Satã dentre os Satãs agosto*, pois, afinal, todos os poetas são “Satãs” na medida em que se vêem e se percebem – tal como os mitos de Dioniso, de Mefistófeles e Satã – como decaídos, degradados, destronados, expulsos de um mundo íntegro onde imperava o bem e, tal como Satã, incorporam para si o papel de “o acusador” não só das mazelas do mundo abandonado pelos deuses (conforme a pioneira percepção de Hölderlin), mas também das mazelas pelas quais eles passam por estarem inseridos num mundo destituído de transcendência e, desta maneira, inóspito e adverso à arte poética. Cruz e Sousa (ao alegorizar a figura do poeta como um misto de Dioniso com Satã) percebe, portanto, a figura do poeta como um ser maldito, condenado ao mundo onde só o mal vigora.

As adjetivações com as quais Cruz e Sousa trata Dioniso revelam as propriedades que o poeta brasileiro admira no antigo deus do vinho; um deus que, em pleno início da República no Brasil, é tratado como um monarca vetusto (antigo), carregado de sensualidade (lúbrico) e que traz na cabeça não a coroa real tradicional, mas antes a coroa formada por um formoso ramo tenro da videira (pâmpano venustos) posta entre os cornos que sua frente sustenta. E a forte presença da influência nórdica em Cruz e Sousa se explicita no seu poema quando ele descreve o deus grego com uma longa e ondeada cabeleira de tons louros (flavos), além de introduzir na literatura uma temática que, conforme observação de Jürgen Habermas, era bastante cara ao romantismo germânico:

*O culto de Dioniso logrou tornar-se atrativo aos olhos de uma época do iluminismo que se ia desconcertando consigo própria, porque ele mantivera acesas na Grécia de Eurípides e da crítica sofista tradições religiosas antigas. Como motivo decisivo, M. Frank aponta, porém, a circunstância de Dioniso, enquanto o deus que está para vir, ter logrado chamar a si esperanças de redenção. Zeus engendrou com Semele, mulher mortal, Dioniso, que foi perseguido com divina cólera por Hera, esposa de Zeus, acabando por ser atirado à loucura. Desde então, Dioniso vagueia com um bando selvagem de sátiros e bacantes por terras do norte da África e Ásia Menor, um “deus estrangeiro”, como diz Hölderlin, que precipita o Ocidente na “noite dos deuses”, deixando para trás apenas os dons do êxtase. Mas Dioniso há de voltar um dia, renascido pelos mistérios e liberto da loucura. Dioniso distingue-se de todos os outros deuses gregos como o deus ausente cujo regresso está ainda para acontecer. O paralelo com Cristo proporcionava-se como natural: também este morreu deixando atrás de si, até o dia em que havia de regressar, pão e vinho. É certo que Dioniso tem a particularidade de, nos seus excessos culturais, preservar, por assim dizer, também aquele capital de solidariedade social, que no Ocidente cristão, foi deitado a perder, juntamente com as formas arcaicas de religiosidade. Por isso Hölderlin associa ao mito de Dioniso*

*essa figura singular de interpretação histórica que podia trazer em si uma expectativa messiânica e que se manteve viva e atuante até Heidegger.*<sup>3</sup>

Dioniso é o *Deus triunfador dos triunfadores justos*, conforme expressão de Cruz e Sousa, porque também o poeta brasileiro guarda consigo as esperanças de redenção que o romantismo alemão havia criado para o mito, o deus que vagueia perdido e enlouquecido, dominado pela melancolia, é o triunfador no mundo obscurecido pelo ocaso de Apolo, por isso alarga suas asas junto das glórias flamejantes do sol, soltando seus cabelos longos e dourados como se fossem, agora, o ouro luminoso que Apolo levava para as gentes mais devotas. Dioniso torna-se o deus vingador dos poetas decaídos e condenados à escuridão do mundo tal como observa Habermas:

*O Ocidente jaz entorpecido desde os primórdios, na noite da lonjura dos deuses ou do esquecimento do ser, o deus do futuro renovará as forças perdidas da origem; e o deus iminente torna a sua chegada perceptível através de sempre crescente, aquilo de que foram desapossados, torna-se mais convivente ainda a promessa do seu regresso: no maior dos perigos se gera também aquilo que salva.*<sup>4</sup>

\* \* \*

A temática da degradação aparece outras vezes na lírica de Cruz e Sousa sob a mesma perspectiva de associação com o antigo mito de Dioniso, embora ganhe outros contornos na medida em que o poeta explora não o deus do vinho como fizera em *Satã*, mas os seus seguidores ritualísticos: os sátiros. É assim, por exemplo que, no mesmo livro *Broquéis*, surge o soneto *Majestade Caída*:

Esse cornóide deus funambulesco  
Em torno ao qual as Potestades rugem,  
Lembra os trovões, que tétricos estrugem,  
No riso alvar de truão carnavalesco.

De ironias o momo picaresco  
Abre-lhes a boca e uns dentes de ferrugem,  
Verdes gengivas de ácida salsugem  
Mostra e parece um Sátiro dantesco.

Mas ninguém nota as cóleras horríveis,  
Os chascos, os sarcasmos impassíveis  
Dessa estranha e tremenda Majestade.

Do torvo deus hediondo, atroz, nefando,  
Senil, que embora rindo, está chorando  
Os noivados em flor da Mocidade!

<sup>3</sup> Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 96.

<sup>4</sup> Habermas, obra citada, p. 97.

A mesma temática, qual seja, a de transformar os seguidores de Dioniso, a figura do sátiro, numa alegoria do ser degradado e decaído, é retomada em sua prosa, no livro *Outras Evocações*, em texto sob o significativo título de *Decaído*. O sátiro é associado à concupiscência que lhe é peculiar, razão não só de sua degradação, mas também de sua singularidade quando comparado ao Diabo cristão:

*O gozo das mórbidas concupiscências tomou para a tua idiossincrasia afetada do Infinito, aspectos soturnos e miríficos, efeitos mais do que genuinamente capros, mais do que genitalmente eróticos, duma insânia ingênita e transcendental de lascívia; e isso de tal forma supersexual intensa, que és apenas um simples Sátiro tricórnio e bufo e não és colossais e flamipotentes, de fundas envergaduras a ouro fosco e bronze, mas um Satanás suíno e gongórico, um Sileno senil tatuado das esquimoses do Vício, tremendamente decaído nos abismos torvos...*

Nesse seu texto em prosa é possível ainda perceber as reminiscências da figura de Dioniso, quer seja porque Cruz e Sousa se volta para aquele que, segundo a mitologia grega, teria sido o preceptor do deus do vinho: o velho sátiro Sileno; quer seja porque utilize Cruz e Sousa não só um vocabulário comum, mas imagens semelhantes às do soneto *Satã de Broquéis*. Deste modo, reaparecem nesta prosa os termos *capro*, *radiante*, *ouro*, *flamipotentes* (diretamente ligado à palavra *flamejante*), *flavas*, *flamejantes*, seguidos de imagens como *Arcaño de maravilhosas asas colossais*.

Sileno é descrito como alguém que está possuído pelo vício do desejo sexual e, como tal, decaído; sendo, portanto, tratado com as mesmas imagens com que o poeta, outrora, havia feito no soneto *Majestade Caída*. Assim, se em *Majestade Caída* Cruz e Sousa caracterizara Sileno como uma espécie de deus circense e momesco (*funambulesco*, *truão*), em sua prosa o poeta ratifica essa imagem ao caracterizá-lo como um *bufo*. Sileno é descrito pelo poeta brasileiro como um ser que, por meio de *Êxtases e Indefinidos espasmos estéticos*, supera a sua nostalgia de um tempo rompido (*espiritualizavam outrora, em eras primitivas...*) ou ainda, como o *Criador legendário das Ideogenias!* Ou seja, o poeta brasileiro dá continuidade àquela oposição iniciada pelos românticos alemães entre o mundo espiritual do passado íntegro e o mundo material, degradado e sem transcendência do presente moderno, no qual ele se encontra:

*Mas hoje, que o teu mundanal e soberano domínio é bem raro já, que todo o esplendor das tuas flavas, flamejantes glórias é já remotamente e olvidamente passado, não és mais o excelso, o preclaro Sátiro fino, o Diabo prófugo e ágil, aventureiro e sábio, que notivagou em gôndolas por Veneza, nos estrelados idílios; que cantou outrora baladas aos astros aristocráticos, com o seu bandolim de luar e o seu perfil mais aristocrático ainda; que apaixonou e languesceu as monjas com suas curiosas lendas enevoadas e rendilhadas; que foi o Gentil-Homen da Aventura e da Graça nas cortes de Luís Quinze; que dourou, enflorou toda a Grécia e fecundou a Poesia e arte o antigo Inferno mítico.*

Arrebatado num violento redemoinho, num verdadeiro ciclone de paixões, és agora o Sátiro tricórnio e bufo, o membralhudo e velho histião devasso, que resfolegas e inchas de pantagruelismo e luxúria.

E a sutil, mas intensa relação do poeta brasileiro com a cultura germânica explicita-se quando num misto de nostalgia e melancolia ele afirma no penúltimo parágrafo de sua prosa poética:

*Não és mais o delicado artista, que eu muitas vezes vi, através das brumas azuladas da fantasia, pelos contemplativos crepúsculos da Alemanha, cismando, envolto num resplendor de imponderáveis saudades e nostalgias, tocado dos supremos désdens, sentado junto aos pórticos medievais com as alongadas, esguias pernas mefistofélicas fidalgamente cruzadas em x.*

A majestade caída, o sátiro Sileno, em verdade, concebido como o alter-ego do poeta moderno, que também se vê condenado a um mundo torvo e sem perspectivas para a arte da poesia, derrotada também como haviam sido os deuses:

*E tu perpetuas agora, através da universal harmonia, no equilíbrio sempiterno, Bezebeu obeso e bonzo, inchado de concupiscências e tédio, ignobilmente obsceno, grotesco e esfingético, sonâmbulo de melancolias, tragicamente triste, atirado para um canto obscuro das Idades, como a truanesca e monstruosa figura orgiaca, báquica e pantagruélica do vício!*

O satanismo na obra de Cruz e Sousa não se restringe, entretanto, a uma simples associação entre o mito de Dioniso com a teologia judaico-cristã, pelo que um e outra possuem de comum segundo a perspectiva do romantismo germânico. O poeta brasileiro realiza essa associação, também visivelmente marcado pela estética baudelairiana, segundo a qual o riso (uma das conseqüências dos rituais dionisíacos) é uma manifestação satânica. Baudelaire em seu ensaio *Da Essência do Riso* observa que o sábio – compreendido como aquele que é animado pelo espírito do Senhor e como aquele que possui a prática do formulário divino não se entrega ao riso senão tremendo (*O Sábio só ri ao tremer*); o sábio teme o riso assim como teme os espetáculos mundanos e a concupiscência, ele se detém à beira do riso assim como à beira da tentação. Apenas aqueles que possuem dentro de si uma certeza de superioridade, ato satânico por excelência, estão aptos para o ato do riso:

*A concordância unânime dos fisiologistas do riso sobre a principal razão desse monstruoso fenômeno bastaria para demonstrar que o cômico é um dos mais claros signos satânicos do homem e uma das inúmeras complicações contidas na maçã simbólica. Por sinal, sua descoberta não é muito profunda e não vai longe. O riso, dizem, vem da superioridade. Eu não ficaria surpreso se diante dessa descoberta o fisiologista se pusesse a rir pensando em sua própria superioridade. Uma perfeita idéia satânica! Orgulho e aberração!<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Obras Completas*, Rio, Nova Aguillar, 1995, p. 736.

O autor de *As Flores do Mal* observa ainda que o riso, assim como o sentimento de superioridade, é uma das particularidades mais visíveis do louco e da loucura (outra marca de Dioniso):

Ora, é notório que todos os loucos dos manicômios possuem a idéia de sua própria superioridade desenvolvida em excesso. Eu não conheço em absoluto loucos humildes. Observem que o riso é uma das expressões mais freqüentes e numerosas da loucura.<sup>6</sup>

Não sem razão, Cruz e Sousa relaciona a figura do sátiro às figuras circenses do acrobata e do *clown*, dando-lhes outra dimensão satânica, ou seja, ao transformar o sátiro sileno em alter-ego do poeta moderno e, ao aproximar aquela antiga entidade da mitologia grega do universo circense, dando-lhe características de um acrobata (*fuambulesco*) e de *clown* (truão), Cruz e Sousa constrói dentro da literatura brasileira uma das alegorias mais marcantes do simbolismo europeu, pois a ação dessas figuras circenses visa causar nos outros aquilo que Baudelaire considera um ato satânico: o riso. A imagem do sátiro decaído é, na obra de Cruz e Sousa, um desdobramento da imagem do acrobata circense tomado pela dor, e que mesmo assim, tem que fingir felicidade no palco.

#### *Acrobata da Dor*

Gargalha, ri, num riso de tormenta,  
Como um palhaço, que desengoçado,  
Ervoso, ri, num riso absurdo, inflado  
De uma ironia e de uma dor violenta.

Dá gargalhadas 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,  
Afigadi em teu sangue estuoso e quente,  
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.

A imagem dos saltimbancos, acrobatas e *clowns* circenses, além de ser uma das alegorias mais recorrentes da história da arte como meio de indicar o alter-ego do artista, conforme demonstra o estudo *Portrait de l'artiste en saltimbanque* de Jean Starobinski, funciona também como uma espécie de auto-reconhecimento do papel

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, obra citada, p. 737.

satânico que o artista exerce na sociedade moderna, visto que os saltimbancos, acrobatas e *clowns* são figuras estrangeiras desse mundo, não solidárias com nenhuma situação de vida nele existente e, por isso mesmo, capazes de ver e expressar o avesso e o falso de cada situação, ou seja, exercem a função de “o acusador” e de “o adversário” da vida e dos rumos da civilização. Além disso Cruz e Sousa reforça o aspecto maldito e satânico do poeta quando também o associa à figura do louco num de seus mais conhecidos e cultuados sonetos:

### *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!

O poeta, tal como o concebe agora Cruz e Sousa, é um assinalado, isto é, um ser cujo destino encontra-se marcado pela *loucura mais suprema*, assim como pela inevitabilidade da desventura, já que esta é a marca da terra onde, como um condenado, ele se encontra preso. O destino do poeta, além da dor e do inevitável sofrimento, é povoar de belezas eternas o mundo vazio, despovoado e obscurecido, o mundo desertificado desde o ocaso simbólico de Apolo.

Cruz e Sousa desenvolve na literatura brasileira a tópica da melancolia, trazendo para os trópicos com o seu poema *O Assinalado* ressonâncias de uma tradição que remonta à antiguidade, à medicina da ilha de Cós e ao seu mestre maior Hipócrates, bem como ao famoso tratado atribuído a Aristóteles, o *Problemata XXX*, segundo o qual o portador de temperamento melancólico é fundamentalmente aquele que pode se elevar aos mais altos graus da consciência e do pensamento humano,<sup>7</sup> o *Problemata XXX* revela que (sendo esta a sua tese fundamental) o frenesi ou loucura heróica (o

---

<sup>7</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la melancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 45.

fuyror que segundo Platão é a fonte de toda inspiração) produz grandes homens quando se combina com a bile negra do temperamento melancólico, visto que essa combinação seria a combinação própria da genialidade. Havia, no entanto, na antigüidade uma tendência em definir o temperamento melancólico não só como aquele que – entre todos os temperamentos (melancólico, fleumático, sangüíneo e colérico) – podia alcançar os mais elevados padrões de consciência da humanidade. O temperamento melancólico também era, paradoxalmente, definido como aquele que podia gerar as mais nefastas criaturas. Assim, ao lado da identificação de quatro tipos distintos de furor a se manifestar nos portadores do temperamento melancólico, cada um deles inspirado numa divindade, e que gerariam respectivamente poetas (quando o furor era inspirado pelas Musas), profetas (quando o furor era inspirado por Dioniso), artistas (quando o furor era inspirado por Vênus) e filósofos (quando o furor era inspirado por Apolo), havia também a tendência em se considerar o melancólico como sendo o portador de temperamento típico das pessoas tristes, pobres, fracasadas e condenadas a exercer as ocupações mais servis e depreciadas, tese esta defendida, por exemplo, pelo grande médico estóico Galeno que relacionava o temperamento melancólico ao elemento terra e ao planeta saturno que, para ele, era o mais maléfico dos astros. Essas teses antigas tiveram no século XIX, uma retomada intensa, sobretudo a partir de Baudelaire que, além de se ater ao pensamento próprio da antigüidade, também aproveita (e radicaliza), no interior de sua literatura, a tese da tradição protestante surgida durante a Reforma e que, desde Lutero, relacionava a melancolia ao demônio e, conseqüentemente, definia o melancólico como um ser sob o domínio de Satanás.<sup>8</sup> Deste modo, Baudelaire que também compartilhava da tese iniciada outrora pelos românticos germânicos, segundo a qual o poeta no mundo da civilização industrial é um ser degradado e amaldiçoado, apega-se também à antiga teoria dos humores para não só identificar o poeta com o temperamento melancólico, mas também para ressaltar o lado maldito deste ser perseguido tanto pelas ações maléficas do planeta saturno, quanto pela ação do demônio. É por isso que em *As Flores do Mal* na *Epígrafe para um livro condenado*, escreve o poeta francês:

Lecteu paisible et bucolique,  
Sobre et naïf homme de bien,  
Jette ce livre saturnien,  
Orgiaque et melancolique.

Leitor pacífico e bucólico,  
Homem de bem, austero e lhano,  
Joga fora este saturniano  
Livro, orgiaco e melancólico.

(tradução de Ivan Junqueira)

<sup>8</sup> Habermas, obra citada, p. 97.

típico, Cruz e Sousa descreve Baudelaire também impassível, apesar de toda algazarra e de todos os risos ásperos dos deuses hirsutos e de patas caprinas do inferno:

*Baudelaire, no entanto, suntuoso e constelado firmamento de alma refletindo em lagos esverdeados e mornos, donde fecundas e esquisitas vegetações como que sonâmbula e nebulosamente emergem, estava mudo, imóvel, com o seu perfil suavemente cinzelado e fino, fazendo lembrar a figura austera e altiva, a alada graça perfeita de um deus de cristal e bronze – tranqüilamente de pé, como num sólio real, na posição altanada de quem vai prosseguir nos excelsos caminhos dos inauditos Designios...*

Cruz e Sousa imagina então um diálogo com o autor de *As Flores do Mal*, um diálogo murmurado, quase em segredo, com o qual o poeta brasileiro não só percebe a melancolia do poeta francês, mas também se identifica com ela:

*– Charles, meu belo Charles voluptuoso e melancólico, meu Charles nonchalant, nevoento aquário de spleen, profeta mulçumano do Tédio, ó Baudelaire desolado, nostálgico e delicado! Onde está aquela rara, escrupulosa psicose de som, de cor, de aroma, de sensibilidade; a febre selvagem daqueles bravios e demoníacos cataclismos mentais; aquela infinita e arrebatadora Nevrose, aquela espiritual doença que te enervava e dilacerava? Onde está ela? Os tesouros d'ouro e diamante, as pedrarias e marchetarias do Ganges, as púrpuras e estrelas dos firmamentos indianos, que tu nababescamente possuístes, onde estão agora? (...) Ah! se tu soubesses como eu intensamente sinto e intensamente percebo todos os teus alanceados, lacerados anseios, todas as suas absolutas tristezas dormentes e majestosas, o grande e longo chorar, o desmantelamento vertiginoso das tuas noites soturnas, as fascinadoras ondas febris e ambrosíacas da tua insana volúpia, as bizarras e milagrosos aspectos da tua Rebelião sagrada; a fulminativa ironia dolorida e gemente, que evocas melancolias de dobres pungentes de requiem aeternam rolando através de um dia de sol e azul, vibrados numa torre branca junto ao mar!*

Cruz e Sousa demonstra conhecer as teses a respeito da melancolia (*escrupulosa psicose de som, de cor, de aroma, de sensibilidade*), pensando-a mais como uma doença (psicose) do que propriamente como um simples temperamento e, além disso, também demonstra conhecer a tese segundo a qual a *melancolia* seria resultante da ação do demônio (*a febre selvagem daqueles bravios e demoníacos cataclismos mentais*). O poeta brasileiro também demonstra conhecer a tese segundo a qual a melancolia teria como uma de suas conseqüências mais visíveis a fantasia exacerbada, a qual poderia inclusive causar a loucura; pois essa “arrebatadora Nevrose” ou “espiritual doença” teria o poder de tornar o ser atacado por ela um sujeito extravagante (nababesco). Trata-se de um conjunto de observações sobre Baudelaire que ele próprio, como poeta que é num mundo totalmente adverso tanto à sua presença, quanto à sua arte, percebe em si mesmo (*Ah! se tu soubesses como eu intensamente sinto e intensamente percebo todos os teus alanceados...*). Cruz e

Sousa parece nutrir-se de uma série de teses a respeito da melancolia que, em seu tempo, eram recorrentes; inclusive no Brasil como revela o registro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em cujo acervo encontra-se um significativo trabalho médico sob o título *Tratamento da Melancolia* realizado por José Mariano da Rocha como tese para a Faculdade de Medicina da Bahia, datada de 14 de dezembro de 1898. Cruz e Sousa compartilha das idéias do seu tempo, o que justifica a sua crença que a história do pensamento ocidental por mais de 2.500 anos desenvolveu e sustentou, segundo a qual o poeta era essencialmente dominado pelo mal da melancolia decorrente do excesso de bile preta produzida em seu organismo. O poeta brasileiro encontra nessas teses filosóficas, fisiológicas e médicas sustento para a compreensão da sua própria condição marginal, marcada pelo menosprezo e pelo sofrimento, durante a sua curta, mas intensa vida no período das mais decisivas transformações da vida pública e civil da nação brasileira. E, além do mais, parece também crer no fatalismo que a melancolia causa devido às maléficas (e inevitáveis) influências do planeta saturno com ela relacionadas, no entanto seu pensamento revela, como já revelara a teologia cristã do protestantismo e a poética de Baudelaire, um desdobramento dos malefícios saturninos (tese originária essencialmente das culturas pagãs da antiguidade) e, deste modo, o Demônio surge na moderna concepção cristã como a força maléfica causadora do infortúnio, da infelicidade, do fracasso, da dor e das extravagâncias do melancólico; por esta razão, no último parágrafo do seu texto em prosa, o poeta brasileiro descreve a paisagem do Inferno como aquela por onde correm *os rios fosforescentes da Imaginação, onde as almas dos Meditativos e Sonhadores, tantalizados de tédio, ondulavam e vagavam insaciavelmente...*

O satanismo na poesia de Cruz e Sousa não se dá, deste modo, somente a partir da alusão gratuita ao Demônio; o satanismo em sua obra é resultante da estetização da crença cristã segundo a qual os poetas – seres melancólicos por excelência segundo a tradição do pensamento ocidental – seriam seres dominados pelo mal e pela ação maléfica de Satã, como outrora, durante a Idade Média, tinham sido considerados os hereges, bem como os alquimistas, os bruxos, magos e todos aqueles condenados pela fogueira da Inquisição como malditos. A poesia do mal de Cruz e Sousa é o maior expoente dentro da literatura brasileira e, desta forma, a estetização da tese segundo a qual o poeta é um ser sob o domínio de Satã. Consciente de sua condição, Cruz e Sousa escreve naquele que, provavelmente, é o seu mais emblemático texto em prosa, *Emparedado*, de *Evocações*:

*O Artista é que fica muitas vezes sob o signo fatal ou sob a auréola funesta do ódio, quando no entanto o seu coração vem transbordando de Piedade, vem soluçando de ternura, de compaixão, de misericórdia, quando ele só parece mau porque tem cóleras soberbas, tremendas indignações, ironias divinas que causam escândalos ferozes, que passam por blasfêmias negras, contra a Infâmia oficial do Mundo, contra o vício hipócrita, perverso, contra o postiço sentimento universal mascarado de liberdade e justiça. (...) Ah! Destino grave, de certo modo funesto, dos que vieram ao mundo para, com as correntes secretas dos seus pensamentos e*

*sentimentos provocar convulsões subterrâneas, levantar ventos opostos de opiniões, mistificar a insipiciência dos adolescentes intelectuais, a ingenuidade de certas cabeças, o bom senso dos cretinos, deixar a oscilação da fé, sobre a missão que trazem, no espírito fraco, sem consistência de crítica própria, sem impulsão original para afirmar os Obscuros que não contemporizam, os Negados que não reconhecem a Sanção oficial, que repelem toda a sorte de conchavos, de camarismos interesseiros, de aplausos forjicados, por limpidez e decência e não por frivolidades de orgulhos humanos ou de despeitos tristes.*

## SOL NEGRO

– apaguem o sol, apaguem o sol, pelo amor de Deus; fechem esse incomodativo gasômetro celeste, extingam a luz dessa supérflua lamparina de ouro, que nos ofusca e irrita; matem esse moscardo monótono e monstruoso que nos morde, é o que clamam os tempos.

*Cruz e Sousa/Triste*

Que até nem mesmo eu possa, na melancolia crepuscular dos tempos, dar com unção emotiva e com cordialidade o braço a certos profundos e obscuros Segredos íntimos e, levemente irônico e pungido de dolência, errar e conversar com eles através das avenidas sombrias de minh'alma.

*Cruz e Sousa/Triste*

– Sou triste, porque o fundo de toda a Natureza é triste. Triste, porque a tristeza é Deusa, Deusa severa e soberana, com a sua larga clâmide majestosa sombriamente pendida em graves, grandes rugas, envolvendo para sempre os desolados... A tristeza medita... E é poderosa e sagrada, porque simboliza a profundidade dos Fenômenos que nos rodeiam.

*Cruz e Sousa/Intuições*

### I – Sobre a Melancolia

A melancolia durante a Idade Média, conforme lembra Huizinga<sup>1</sup>, era sinônimo não apenas de tristeza, mas também de reflexão e fantasia. Trata-se, contudo, de uma acepção oriunda de tempos mais antigos e, em verdade, o termo melancolia possui no decorrer da história do pensamento uma série de acepções sensivelmente diferentes.

---

<sup>1</sup> Johan Huizinga, *O Declínio da Idade Média*, Lisboa, Ulisseia, p. 35.

A melancolia pode – desta forma – ser definida como uma doença mental caracterizada principalmente pela angústia, por um profundo abatimento e uma fadiga intensa, ou então designar um tipo de temperamento – geralmente associado a um determinado tipo de físico – que, juntamente com o sangüíneo, o colérico e o fleumático constituem a base do sistema dos quatro humores ou dos quatro temperamentos segundo expressão da antigüidade; ou ainda, um estado de espírito temporário profundamente doloroso e debilitante.

As especulações sobre a melancolia são várias e, muitas imagens se firmaram como próprias do caráter melancólico ou do estado melancólico; formando – em decorrência – uma linguagem simbólica de largo uso na cultura ocidental. A fixação dessas imagens na cultura ocidental foi iniciada por Hipócrates de Cós, o fundador da medicina grega e a quem se atribui um conjunto de escritos bastante desiguais chamados de Corpus Hipocrático. Nesses textos, muitos dos quais herméticos devido à fragmentação com que chegaram até nós, há cerca de sessenta tratados distribuídos em diferentes livros a abordar uma ampla e variada gama de assuntos sob os mais variados estilos e oriundos das mais diversas datas. Apesar de todas essas fragilidades, é possível determinar a base do sistema Hipocrático e o modo como a medicina grega abordava as mais variadas doenças.

Werner Jaeger em seu *Paideia* observa que o surgimento de uma literatura médica causou uma verdadeira transformação na evolução espiritual da Hélade, em muito devido ao fato de que essa literatura, apesar de seu caráter docente, não se restringia apenas aos profissionais que exerciam a prática médica. Em certa medida, explica Jaeger, havia por parte das escolas de medicina do período um vivo interesse de que os conhecimentos por elas desenvolvidos tornassem-se, também, acessíveis aos que eram estranhos à profissão médica; tudo porque a nova ciência médica surgida no final do século V a.c., não se colocava como separada da vida geral do espírito, antes – e pelo contrário – procurava conquistar um lugar dentro dela. A consequência imediata desta postura, foi o surgimento de um ramo de textos médicos voltados para aqueles a quem os gregos denominavam *idiotês*, isto é, os leigos ou aqueles que não se enquadravam no estado e na comunidade humana, mas que viviam segundo o seu bel-prazer. Essa medicina – com a veiculação de suas teses ao público não iniciado nas ciências médicas – transformou-se em um eficiente bem comum, tornando-se – por consequência – em uma parte integrante daquilo a que os gregos denominavam *paideia*; fato este em muito devido aos estreitos vínculos entre essa medicina e a filosofia da natureza surgida na Jônia.

A medicina oriunda da ilha de Cós não apenas recebeu uma profunda influência da filosofia jônica da natureza, mas também por meio dessa filosofia modificou o antigo pensamento médico. Desde o seu surgimento, a medicina grega da ilha de Cós, se baseava no conhecimento das relações (sujeitas a leis) do organismo frente aos efeitos das forças em que se baseava todo o processo da natureza. A consequência mais evidente da influência da filosofia da natureza jônica sobre a ciência médica é o surgimento dentro da medicina das mesmas inquietações cosmológicas

daquela filosofia, e, não por acaso, Empédocles expõe a sua teoria física dos quatro elementos, sustentando a tese de que há quatro qualidades fundamentais (o quente, o frio, o seco e o úmido) a compor o corpo humano, como de resto toda a natureza; ou então, em texto supostamente de Hipócrates – e no qual ocorre a retomada da velha teoria de Alcmeon de Crotona –, a exposição segundo a qual há no homem o salgado e o amargo, o doce e o azedo, o áspero e o suave, e outras inúmeras qualidades de distintos efeitos, as quais estando misturadas, não aparecem isoladas nem tampouco prejudicam a saúde. Todas essas qualidades, teriam – por sua vez – estreita relação com os quatro humores, o sangue, a linfa, a bilis amarela e a bilis negra (o sangüíneo, fleumático, colérico e melancólico), surgindo daí a concepção segundo a qual o verdadeiro médico possui não só um profundo conhecimento da *physis*, mas sobretudo uma postura na qual surge sempre como o homem que nunca separa a parte do todo, mas sempre a encara nas suas relações de interdependência com o conjunto. Ou seja, o corpo físico do ser humano (a parte do todo que é a *Physis*) mantém profunda relação com a totalidade da natureza, donde se origina a advertência de Galeno (estoico e principal comentador de Hipócrates), para quem o princípio estabelecido pela escola hipocrática é a de que o médico precisa levar em conta a constituição global do homem, o seu meio ambiente de lugar e de clima e as mudanças no acontecer cósmico; o que, também, inclui, irrefutavelmente, a necessidade de se ocupar da natureza inteira. A medicina grega aparece, desta forma, como um sistema no qual a *diagnosis*, aparece inseparável da *gnosis* isto é, o diagnóstico médico aparece inseparável do conhecimento do conjunto de relações e forças que formam a natureza e o cosmo.

As substâncias básicas de formação e constituição dos corpos físicos eram segundo os gregos influenciados pela filosofia jônica – o quente, o frio, o seco e o úmido e, segundo os mesmos, quando da morte dos corpos, cada um desses elementos retornaria a sua natureza original: quente para o quente, o frio para o frio, o seco para o seco e o úmido para o úmido<sup>2</sup>. Mas o corpo humano, além de ser um corpo físico e, portanto, também composto pelas substâncias anteriormente citadas, teria uma peculiaridade que justificaria a presença de elementos próprios à sua particular constituição, ou seja, os humores do sangue, do fleuma (ou linfa), da bile amarela e da bile preta. A saúde física seria assim um estado no qual todos esses elementos estariam em correta proporção, ocorrendo a doença justamente quando um ou outro elemento sobrepujavam os demais, o que – por sua vez – justifica a observação de Werner Jaeger, para quem essa implicada teoria médica registra a presença do conceito de mistura, e que, em verdade, representa uma espécie de justo equilíbrio entre as diversas forças do organismo, princípio este estreitamente relacionado com os tão importantes conceitos para a cultura grega de medida e simetria, base – como se sabe – da idéia de equilíbrio e harmonia.

---

<sup>2</sup> G.E.R. Lloyd, *Introduction to Hippocratic Writings*, London, Penguin Classics, 1983, p. 26.

Um texto anônimo do Século X da Idade Média, *De Mundi Constitutione*<sup>3</sup> apresenta a retomada da antiga teoria dos quatro humores da medicina grega sob uma forma na qual cada um desses humores não só aparece relacionados com os antigos elementos da natureza da filosofia jônica e com as estações do ano – como já fizera Hipócrates – mas também com as fases da vida humana de modo que, o sangue aparece relacionado com o ar, a primavera e com a infância; a bile amarela relacionada ao fogo, com o verão e à adolescência; a bile preta (melancolia) relacionada à terra, com o outono e à maturidade e, finalmente, a fleuma relacionada à água, com o inverno e à velhice. Como pode ser observado, há nessa proposição a retomada daquela antiga visão da civilização grega segundo a qual havia correspondência entre os quatro humores e as quatro qualidades (seco, úmido, quente, frio), os quatro elementos (água, ar, terra e fogo) a que se juntavam na formação de um mundo simétrico as quatro idades da vida, as quatro estações, as quatro fases da lua e os quatro pontos cardeais, de onde sopram os quatro ventos diferentes.

O temperamento melancólico tendia a ser representado com o ser humano em uma posição corporal típica: a cabeça apoiada em uma das mãos, o que, por sua vez, expressava sua tristeza e depressão moral. Havia, no entanto, uma tendência a se descrever os melancólicos como aqueles que podiam ir do grau mais baixo entre os quatro humores até os mais elevados padrões de humanidade, isto é, os grandes homens, os artistas, os poetas, os pensadores, os profetas e os adivinhos religiosos. Associado a saturno, o temperamento melancólico foi – sobretudo na Idade Média – portador de uma série de conotações negativas, já que segundo a teoria astrológica, muito difundida no período medieval, o planeta Saturno era considerado o causador do infortúnio e das desgraças. Essa forma paradoxal de se compreender o humor melancólico – sobretudo, a tendência em se definir uma espécie de melancolia, denominando-a de inspirada (depois chamada de *melancolia generosa* pelos renascentistas de Firenze liderados por Marcilio Ficino) – como sendo o humor próprio dos grandes homens se deve à leitura, divulgação e difusão do tratado *Problemata Physica (Problemata XXX)* atribuído à Aristóteles pelos eruditos florentinos.

Jean Starobinski<sup>4</sup> observa a sutil diferença entre a mania e a melancolia reportando-se para a *Ilíada* de Homero, poema no qual se encontra a grande dor de Belerofonte:

Branco devido ao ódio dos deuses  
Errante caminhava pelos campos de Aleyon  
Com o coração devorado pela dor  
E esquivando-se dos olhares dos homens

---

<sup>3</sup> Citado por Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl em *Saturne e la Melancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 32.

<sup>4</sup> *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Basle, J.R. Geigy, 1960.

Belerofonte,<sup>5</sup> herói valente e justo, observa Starobinski, não é culpado por nenhum crime cometido contra os deuses. Seu sofrimento se deve, pelo contrário, à sua virtude e, o herói que tão bem soubera enfrentar e resistir às perseguições humanas, não é capaz de se opor ao ódio dos deuses. Abandonado pelos deuses e, portanto, sem poder se relacionar com seus semelhantes, já que no mundo homérico tanto a retidão da vida humana, quanto a relação entre os homens era compreendida como resultantes de uma garantia divina, Belerofonte se vê mergulhado na solidão, dominado por um pesar devorador (uma espécie de autofagia) e pela ansiedade constante. Uma cólera misteriosa, que pesa sobre ele desde o alto, leva-o a um rumo errante e sem sentido. Não se trata, contudo, conforme observa Starobinski, de um sujeito dominado pela mania, pois quando sob domínio da mania o homem se vê possuído por uma potência sobrenatural cuja presença percebe. Belerofonte, porém, é todo esvaziamento e ausência, Belerofonte caminha vazio, longe dos deuses, longe dos homens, um deserto ilimitado...

## II – O Estoicismo e a tópica da Consolatio

Há entre os pensadores do estoicismo imperial um fatalismo muito intenso. No entanto, a história dessa doutrina, cuja principal característica é a crença no destino e na determinação das coisas como oriundas da vontade divina, não se inicia entre os romanos. O estoicismo é produto da civilização helênica e o chamado estoicismo imperial ou estoicismo romano é, em verdade, a última fase evolutiva dessa doutrina filosófica iniciada por Zenão no século III a.c e que, pouco a pouco, vai se latinizando até tornar-se, entre os séculos I e II da nossa era, na doutrina filosófica por excelência dos romanos.

Os estóicos transformaram profundamente a cultura helênica ao revelarem uma compreensão de Deus até então desconhecida entre os gregos e que, segundo Brehier, é semelhante à idéia semítica de um Deus todo-poderoso que governa o destino dos homens e de todas as coisas. O Deus helênico, tanto o do *mythos* popular, quanto o Deus que aparece como o Bem, em Platão, ou como o Pensamento, em Aristóteles, caracterizava-se até então como um ser cuja vida se passava separada da existência humana e que, em sua existência perfeita, ignorava as agitações e os males da humanidade. Para os estóicos, no entanto, Deus é fundamentalmente um ser que vive em sociedade com os seres humanos, um ser que segundo eles, seria portador de uma potência que penetraria todas as coisas e de quem nenhum detalhe, por mais ínfimo que fosse, escaparia da sua providência. Deus é definido como sendo não só o próprio mundo, como também o seu princípio, ou ainda como um ser vivo racional,

---

<sup>5</sup> Belerofonte, filho de Glauco, no canto VI da *Iliada* derrota e mata a Quimera que, segundo Homero, era de linhagem divina, possuindo cabeça de leão, o meio do corpo de cabra e, por trás, um rabo de serpente; além de lançar fogo pela boca. Trata-se de um ser extraordinário que também aparece na *Teogonia* de Hesíodo e no sexto livro da *Eneida* de Vergílio.

perfeito e inteligente, ou como o mais puro de todos os corpos, ou como um sopro e um fluido que se expande através da totalidade do mundo, ou ainda como a Razão, o Logos e o ordenador de todas as coisas da natureza.

Os acontecimentos são todos concebidos como sendo governados por uma razão universal, a vontade de Deus ou o destino. Para os estóicos, o destino existia como um fato concreto, concebendo-no como sendo a vontade de Deus que, por sua vez, seria a razão universal, já que a Providência seria não só governo, como também causa única do mundo; razão pela qual o Deus concebido pelos estóicos é, não um Deus transcendente como o concebido por Aristóteles e Platão, mas sim um Deus imanente, a quem Brehier descreve como dotado de uma piedade mais humana. É dessa peculiar concepção de mundo que surge o conceito de naturalismo estóico, isto é, a idéia segundo a qual o homem – conforme expunha Zenão – deveria viver segundo a natureza, obedecendo a ordem dos acontecimentos, que exprimiriam, em verdade, a vontade de Deus e que estariam, dessa maneira, de acordo com a razão universal do mundo. Sêneca, a esse respeito, se manifestou na Carta 97, declarando que não era obediente a Deus: “não obedeco a Deus, antes me uno ao que Ele decide. A resignação estóica é uma complacência positiva e gososa no mundo tal como ele é”<sup>6</sup>.

A conseqüência mais visível desta peculiar concepção de Deus é a presença de um certo panteísmo no qual não se registram mais diferenças entre o sensível e o racional. O estoicismo não é, portanto, seguidor do intelectualismo de Sócrates, Platão e Aristóteles cuja base se sustentava no método dialético que permitia sobrepujar os dados sensíveis e alcançar brilhantes formas ou essências da inteligência. Antes, e pelo contrário, o estoicismo parte do princípio de que o mundo é um sistema divino cujas partes estão todas divinamente distribuídas e é, desta maneira, que o destino deve ser compreendido, isto é, não mais como aquela força irracional que distribuía aos homens sua sorte ou como a força que, conforme a concepção trágica, segue os passos do culpado para punir a sua falta. O destino é compreendido pelos estóicos como uma realidade natural, ética e teológica que se inscreve na estrutura do mundo, na vida que anima o universo e os seres. O destino é a força que realizaria a ordem concebida pela providência e, portanto, a causa absoluta do mundo. É muito mais do que um mero encadeamento de causas e efeitos, trata-se antes da causa única, a qual é, ao mesmo tempo, a reunião de todas as causas, pois o destino possui em sua unidade todas as razões seminais por meio das quais se desenvolve cada ser particular. Trata-se de uma espécie de *nexum causarum*, uma ordem do mundo e uma conexão entre as coisas do mundo, dispostas pela razão universal e, conseqüentemente, invioláveis pela vontade ou pela força humana. Crisipo, a esse propósito, definia o destino como uma disposição inviolável do todo, a eternidade de cada coisa seguindo e acompanhando cada outra coisa.

---

<sup>6</sup> É preciso advertir, entretanto, que o mesmo Sêneca foi o estoico que desenvolveu o conceito de *volutas*, o livre-arbítrio próprio da espécie humana racional.

A filosofia estóica, além do fatalismo, desenvolveu uma proposição moral que a levava totalmente para o mundo da alma humana. A filosofia estóica surge como guardiã da tese de que o pensamento deve voltar-se para a investigação do *ethos* da humanidade, isto é, do bem-estar moral da raça humana, entendido quase sempre como sendo a saúde da alma. Existe entre os estóicos uma espécie de ascetismo místico no qual se acredita não só que a alma existe, mas também de que é formada de duas partes antagônicas: um elemento impuro de que ela precisa se livrar; mais um outro elemento puro, o qual apenas se manifestava na prática da *virtus*. O mundo, por sua vez, também era concebido como constituído de duas regiões antagônicas: uma região pura e totalmente inabalável, formada pelo céu e por Deus, e que, por isso mesmo, era a região à qual a alma deveria aspirar –, e outra impura onde reinava a Fortuna e na qual a alma, de fato, se encontrava. Os estóicos consideravam a prática e a constante busca da *virtus* a principal propriedade da condição humana. A busca da *virtus* exigia, no entanto, como condição *sine qua non*, a saúde da alma. A alma saudável era descrita como aquela livre da paixão ou do pathos (*perturbatio/affectio*) que, aos estóicos, era a mais nociva doença da alma. A filosofia estoica prioriza, por tudo isso, a construção e o desenvolvimento de uma interioridade; uma renúncia ao mundo sensível, já que os estóicos não só acreditavam que fora da interioridade viviam as mazelas da Fortuna, como também os costumes (*mores*) causadores da *perturbatio*. Pode-se considerar a *tranquilitas* e o conhecimento racional da virtude o fim principal da filosofia estóica. A *virtus* (ou seja, o conhecimento racional da virtude) é posto como o único meio do homem se defender das mazelas da Fortuna e ter uma alma saudável e livre das paixões.

A Fortuna é, para os estóicos, inconstância, ilusão, desengano, instabilidade, mas, ainda assim, possui um campo de poder, o qual se sustenta no fato de que ela é uma *domina rerum externarium* e, também, uma *domina rerum ad corpori pertinent*. Cícero, por isso mesmo, descrevia a paixão como um *alienus iurus*, ou seja, um estado em que a alma se alienava dela própria, subjugando-se aos caprichos da Fortuna. Para Cícero, o ideal da vida era a virtude, estado contrário ao da paixão na medida em que esta era um *alienus iurus*, enquanto aquela era *sui juris*, ou seja, um estado no qual a alma estava sob o poder dela própria e não sob o poder da Fortuna. O mais forte dos efeitos da paixão era, para Cícero, a loucura da alma, que devido a isso, se insurgiria contra a sua própria natureza racional. A alma, quando doente pela *perturbatio*, se ancoraria na imanência de um instante presente, tornando-se desta forma, prisioneira de um tempo do tédio, do cansaço e da servidão; totalmente contrário ao tempo da virtude. O tempo da virtude, ao contrário do tempo da *perturbatio*, era visto como tempo da ação (*kairós*), da iniciativa e da liberdade, porque nele haveria o *tota simul*: o presente concebido como uma totalidade simultânea. O homem virtuoso era concebido, por Cícero, como aquele que sabia escolher o seu tempo, ou seja, o que fazer com o seu tempo presente. Dentro dessa concepção estóica a virtude jamais poderia se encontrar junto da Fortuna, razão pela qual, sendo a Fortuna a regente do mundo sensível, somente na mais profunda interioridade da

alma seria possível escapar de sua força e da mazela da paixão que ela causa. A condição humana é compreendida, deste modo, como uma situação na qual só resta ao homem o cuidado consigo mesmo, já que fora de si nada está a seu alcance, pois tudo está em poder da Fortuna, ou então, ordenado pela Providência no interior do destino.

Na área da arte, o estoicismo contribuiu com a produção de um novo gênero literário, o gênero da *Consolatio*; trata-se de um gênero literário-filosófico cuja tradição remonta à diatribe (de que a dialética dos antigos gregos era fonte), mas que só se configurou como um modelo retórico devido ao pensamento construído pela aristocracia romana, em particular, ao esforço retórico de Cícero em sistematizar uma medicina para a alma. A consolação é na verdade um gênero misto que é, em parte, um monólogo, mas que é, em uma outra direção, também a imitação dialética dos diálogos platônicos<sup>7</sup>. Trata-se de um tipo de diálogo no qual o escritor descreve o seu contato com o sagrado, ou seja, de como, em uma espécie de desdeificação, o poder divino lhe aparece e, deste modo lhe possibilita – ainda que por instantes – conhecer o supremo bem. Cícero se não é o inventor do gênero *consolatio*, é por certo quem o sistematizou, dando-lhe a estrutura de que se servem escritores como Sêneca e Boécio. Cícero concebeu o gênero da *consolatio* como um meio da filosofia transformar-se – mediante o uso das palavras – em um remédio para as almas perturbadas pela paixão, que embora compreendidas como passageiras e instáveis, poderiam se transformar em doenças da alma como, por exemplo, a ambição ou a misantropia e que segundo o próprio Cícero nas *Cartas Tusculanas*, chegavam às vezes fixar-se nas almas debilitadas, tornando-se por consequência inextirpáveis. Cícero transformou a *consolatio* num gênero retórico-literário preciso, construído segundo os princípios fundamentais da filosofia estoica e com o fim expresso de se transformar em um remédio capaz de curar a *perturbatio* que acometeria os homens devido aos *mores*, ou seja, os costumes ou opiniões socialmente estabelecidos e a nós impostos desde o nascimento. Cícero concebeu o gênero da consolação porque acreditava que a vida pública, onde reinaria a Fortuna e donde viriam os costumes causadores das doenças da alma, atacava o *lumen naturale* dos homens, isto é, a semente inata da Razão. Sêneca foi o responsável pela transformação do gênero da *consolatio* em um definitivo topos literário não só porque seus textos, além de literariamente bem escritos, possuem uma qualidade arrebatadora extraordinária; como também, e principalmente, porque seus textos, diferentemente dos de Cícero, se preservaram; mesmo diante da ruína do mundo helênico.

### III – Das relações entre a Medicina, a Filosofia e o Estoicismo

Platão em diferentes momentos de sua obra se refere à medicina. Werner Jaeger, a esse respeito, afirma que sem o modelo da medicina grega não seria possível a

---

<sup>7</sup> V.E. Watts, *Introduction to the Boethius The Consolation of Philosophy*, New York, Penguin Books, 1982, p. 19.

ciência ética de Sócrates que por sua vez ocupa um lugar central nos diálogos platônicos. A medicina grega não se restringiu, portanto, a se relacionar com a filosofia jônica da natureza, muito embora tenha sido esta última a sua origem. Jaeger considera inclusive que a ciência médica transformou-se em uma espécie de paradigma para a filosofia de Platão:

*Segundo Platão, o médico é o homem que baseado no que sabe da natureza do homem são, conhece também, o contrário deste, ou seja, o homem enfermo, e portanto sabe encontrar os meios e os caminhos para restituí-lo ao estado normal. É a este exemplo que Platão se agarra para traçar a imagem do filósofo, chamado a fazer outro tanto pela alma do homem e pela saúde dela. O que torna possível e fecundo o paralelo estabelecido por Platão entre a sua ciência, a terapêutica da alma, e a ciência do médico, são duas coisas que ambas as ciências têm em comum: ambas as classes de saber tiram os seus ensinamentos do conhecimento objetivo da própria natureza: o médico, do conhecimento da natureza do corpo, o filósofo, da compreensão da natureza da alma; ambos, porém, investigam o campo da natureza a que se consagram, não como um amontoado informe de dados, mas antes com o fito de descobrirem da estrutura natural do corpo ou da alma o princípio normativo para a conduta dos dois, do médico e do filósofo e educador.<sup>8</sup>*

O paralelo observado por Jaeger entre a medicina e a filosofia no pensamento de Platão, de modo a colocar aquela como a ciência das doenças físicas enquanto esta como ciência para curar as doenças da alma, assemelha-se a leitura do estóico Cícero que, conforme foi anteriormente observado, também defendia a tese de que a filosofia era a medicina das almas doentes, razão pela qual teria criado o grande retórico romano, o gênero da *consolatio*, concebendo-o como um remédio para curar a alma sob efeito da *perturbatio*. As relações entre o estoicismo e a medicina nascida na ilha de Cós são muitas. A cosmologia estóica é vivamente influenciada pela medicina grega que já tivera uma notável apreciação no Górgias, Phedro e Timeu de Platão. Brehier em sua história da Filosofia declara que a origem do estoicismo se encontra mesmo nas escolas médicas do século IV a.c, quando as mesmas eram prósperas e tratavam das questões relativas à natureza da alma e à estrutura do universo.

Galeno, o maior dos médicos estóicos, em seu livro *Contra Juliano* revela que Zenão, Crisipo e outros estóicos escreveram amplamente a respeito das enfermidades e que, inspirada nos escritos de Zenão, surgira uma escola médica: a escola metódica. Galeno revela ainda que as teorias médicas dos estóicos eram as mesmas de Aristóteles e de Platão. Soma-se a isso o fato de que, além de compartilharem das mesmas teses dos quatro humores tal qual o sistema de Hipócrates, os estóicos – segundo testemunho de Filon de Alexandria – teriam tirado dos médicos e dos filósofos da natureza as teses de que a residência da alma estaria no coração, assim como todas as teses relativas ao modo como eles pensavam a respeito da digestão ou da duração das gorduras. A relação existente entre a filosofia estóica e a medicina

<sup>8</sup> *A Medicina como Paideia*, in: Obra citada, pp. 704 e 705.

pode ainda ser observada nos fragmentos que nos restaram da doutrina fisiológica, atribuída aos estoícos, do médico Diocles de Carístia, para quem todos os fenômenos da vida e dos animais são determinados pelo quente e pelo frio, pelo seco e pelo úmido, e para quem existiria em cada corpo vivente um calor inato que, ao alterar os alimentos ingeridos, produziria os quatro humores: o sanguíneo, o colérico, o melancólico e o fleumático cujas proporções explicariam a saúde ou as enfermidades. Contudo, a tese mais importante do pensamento médico de Diocles (tese esta estoíca por excelência) é a sua explicação segundo a qual o ar externo, atraído até a interioridade do coração por via da laringe, esôfago e dos poros, se converteria dentro do coração no sopro psíquico em que residiria a inteligência.

A grande contribuição de Hipócrates para a cultura grega foi a exposição de uma doutrina cujo objetivo fundamental era a manutenção e conservação da saúde do homem, coincidindo desta maneira com o grande ideal helênico de cultura humana, isto é, o ideal do homem são. Platão por isso mesmo combina em unidade harmônica as três virtudes físicas (saúde, beleza e força), com as virtudes da alma (a piedade, a valentia, a moderação e a justiça).

#### IV – A Melancolia segundo Cruz e Sousa

Raros são os escritores brasileiros do fim do século que, como Cruz e Sousa, tantas alusões fizeram à melancolia. E mais raro ainda são os que, como Cruz e Sousa compreenderam tão bem o *Hamlet* de Shakespeare:

*Hamlet não é louco, não é doente, não é epiléptico, conforme o veredictum, as investigações e cogitações dos críticos, dos fisiologistas e psicólogos de todos os tempos.*

*Hamlet é o zênite da alma humana, nos seus momentos augustos e tremendos, nos seus estados soberbos e soberanos de laceração. É o espasmo do desdém e do orgulho transcendentalizados, acima das camadas da Terra, girando no Absoluto. É o Abstrato que odeia e que ama, que perdoa e que castiga. É a Matéria que tem sede de ser Sombra, para esvair-se, para apagar-se, para desaparecer da Matéria que a encarcera, e que a tortura. É a vibrante chama sensível da Aspiração insaciável que sonha ser o pó do Nada, para que o invólucro físico e efêmero que a contém possa acabar de aspirar e de sofrer.<sup>9</sup>*

É muito significativo que, entre tantas personagens de Shakespeare, Cruz e Sousa se identifique tão profundamente com a sofrida personalidade do príncipe dinamarquês, pois, afinal, Hamlet é a mais emblemática e calculada personagem melancólica da história da literatura. Shakespeare, para compor *Hamlet* – como revela Eliane Cuvelier<sup>10</sup> –, foi profundamente influenciado pelo *Tratado da Melancolia* de

<sup>9</sup> Cruz e Sousa, *Intuições* in: *Evocações*.

<sup>10</sup> Introduction au *Traité de la mélancolie* de Timothy Bright, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1996.

Timothy Bright, publicado na Inglaterra em 1586. Escrito segundo a tradição hipocrática, o Tratado de Bright se apropria do gênero da *consolatio* como meio de veicular suas idéias sobre a melancolia, bem como o seu tratamento; trata-se de uma composição que não se restringe ao estilo médico convencional, apresentando – por isso mesmo – um triplo propósito em que se misturam objetivos humanitários, pedagógicos e espirituais. Ressonâncias da antiguidade são perceptíveis quer seja porque Bright se apropria quase integralmente das teses a respeito dos efeitos do vinho do *Problemata XXX* de Aristóteles, quer seja porque adota o termo *perturbatio* oriundo do pensamento de Cícero. Bright descreve a condição melancólica como essencialmente depressiva, com traços de pesar, tristeza e desencorajamento, condição esta resultante dos vapores que o excesso de bile preta produzida pelo baço (*o spleen*<sup>11</sup> de Baudelaire, expressão também usada por Cruz e Sousa) conduziria ao cérebro, causando-lhe o obscurecimento. A melancolia, segundo pensa e expõe Bright, é resultante da disfunção do baço que, devido ao aumento da temperatura interna produziria a atrabile (bile preta), uma espécie de bile queimada pelo calor desnatural e que, por esta razão, produziria os vapores malignos capazes de causar não só o desespero, a dor e a depressão moral, mas também o temor excessivo e paralizante e, também, a loucura. Bright, além disso observa, marcas do satanismo no estado melancólico, pois segundo ele, o demônio não podendo obter a alma do ser humano, agiria, por meio do humor melancólico, sobre um dos instrumentos da mesma: a imaginação, a fim de criar uma resistência menor à angústia e à reprobção de modo que, como consequência, sofrendo naturalmente com um estado de medo e de dúvidas, o sujeito melancólico, se interrogaria e procuraria realizar uma investigação interdita aos homens. Traços dessas idéias da chamada medicina teológica de Bright se fazem, de fato, visíveis na composição shakesperiana; assim, na cena II do quinto ato, o jovem e torturado príncipe, conversando com Osric, apesar de perceber os sopros frios do vento norte, paradoxalmente, sente um calor abafado:

*Osric – Com efeito, senhor, está bastante frio.*

*Hamlet – Contudo, parece-me estar muito abafado e quente, ou talvez meu temperamento...*<sup>12</sup>

E na cena II do segundo ato, ao dialogar com Guildenstern, Hamlet assim se manifesta:

*– De algum tempo a esta parte (o porquê é o que ignoro) perdi completamente a alegria, abandonei todas as minhas ocupações habituais e, para dizer a verdade, sinto-me com uma disposição de espírito tão sombria que este glorioso recinto,*

<sup>11</sup> O termo *spleen* é na língua inglesa baço e, conforme estudo de Jean Starobinski (*La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989, p. 16), trata-se de uma alegoria utilizada por Baudelaire visando referir-se à melancolia e ao estado melancólico.

<sup>12</sup> Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes in: *William Shakespeare*, v. I, col. Obras Primas da Literatura Universal, p. 314, Abril Cultural, 1981.

*a terra, até está parecendo um promontório estéril; esse magnífico dossel, o ar, esse esplêndido firmamento que ali estais vendo suspenso, essa majestosa abóbada salpicada de pontos dourados, tudo isso nada mais é, me parece, do que uma hedionda e pestilenta aglomeração de vapores.*<sup>13</sup>

E também a associação entre a melancolia com Satã se faz explícita na obra do grande bardo inglês, quando Hamlet na mesma cena do segundo ato arma, com a troupe de atores em visita ao castelo, o estratagema visando desmascarar o padastro:

O espírito que vi, bem poderia ser o demônio, pois o demônio tem o poder de assumir um aspecto agradável. Sim e, talvez, quem sabe, valendo-se de minha fraqueza e de minha melancolia, já que ele exerce tamanho poder sobre semelhante estado de ânimo, engana-me para condenar-me ao inferno? Quero ter mais seguras provas. Esse espetáculo será a armadilha em que apanharei a consciência do rei!<sup>14</sup>

Cruz e Sousa se refere a Hamlet com muita propriedade, demonstrando mais uma vez conhecer com profundidade as teses a respeito da melancolia:

A alta verdade da Vida está em Hamlet – pêndulo miraculoso e eterno que marca as oscilações da Alma.

Hamlet é o céu melancólico das almas, cujas estrelas tristes, contemplativas, deslumbram-nos de um gozo quintessenciado e nos tornam cegos e perplexos de Indefinível...

Hamlet é a grande ansiedade do Sonho, é o Sonho se dilatando, se dilatando, como celeste, sideral serpente, nas esferas da Dor, tomando nessas transfigurações, esses velados, sombrios silêncios e essas nevroses mentais da Dúvida.

*Hamlet é o violino imortal e secreto do Pensamento humano que as torturantes noites nebulosas da Consciência ferem de sons desolados.*<sup>15</sup>

Na lírica do poeta brasileiro a melancolia aparece sob a mesma estratégia baudelariana, qual seja, por meio da alegoria pelo uso do termo *spleen*, estratagema explícito no seu poema *Spleen dos Deuses de Faróis*, e também em dois outros grandes poemas dessa mesma coletânea: *Tristeza do Infinito* e *Tédio*.

### *Tristeza do Infinito*

Anda em mim, soturnamente,  
Uma tristeza ociosa,  
Sem objetivo, latente,  
Vaga, indecisa, medrosa.

<sup>13</sup> Tradução e edição citadas, p. 240.

<sup>14</sup> Tradução e edição citadas, p. 250.

<sup>15</sup> Cruz e Sousa, obra citada, p. 580.

Como ave torva e sem rumo,  
Ondula, vagueia, oscila  
E sobe em nuvens de fumo  
E na minh'alma se asila.

Uma tristeza que eu, mudo,  
Fico nela meditando  
E meditando, por tudo  
E em toda a parte sonhando.

Tristeza de não sei donde,  
De não sei quando nem como...  
Flor mortal, que dentro esconde  
Sementes de um mago pomo.

Dessas tristezas incertas,  
Esparsas, indefinidas...  
Como almas vagas, desertas  
No rumo eterno das vidas.

Tristeza sem causa forte,  
Diversa de outras tristezas,  
Nem da vida nem da morte  
Gerada nas correntezas.

Tristeza de outros espaços,  
De outros céus, de outras esferas,  
De outros límpidos abraços,  
De outras castas primaveras.

Dessas tristezas que vagam  
Com volúpias tão sombrias  
Que as nossas almas alagam  
De estranhas melancolias.

Dessas tristezas sem fundo,  
Sem origens prolongadas,  
Sem saudades deste mundo,  
Sem noites, sem alvoradas.

Que principiaram no sonho  
E acabam na Realidade,  
Através do mar tristonho  
Desta absurda Imensidade.

Certa tristeza indizível,  
Abstrata, como se fosse  
a grande alma do Sensível  
Magoada, mística, doce.

Ah! tristeza imponderável,  
Abismo, mistério aflito,  
Torturante, formidável...  
Ah! tristeza do Infinito!

Como se pode observar, trata-se de um grande poema em que o poeta se debate com a impossibilidade de definir com precisão o que sente, de definir a sua tristeza do infinito e, tal como Hamlet (*De algum tempo a esta parte (o porquê é o que ignoro) perdi completamente a alegria...*), Cruz e Sousa ignora a origem de seu pesar (*Tristeza de não sei donde/ De não sei quando nem como...*). No entanto, imagens tradicionalmente vinculadas à melancolia aparecem nos versos do poeta brasileiro, as teses dos vapores oriundos da bile preta a obscurecer o cérebro do melancólico estão presentes de forma alegorizada na segunda estrofe: a tristeza como se fosse uma ave a subir em *nuvens de fumo* e a asilar-se na alma do poeta, a tristeza que, como expõe o poeta na primeira estrofe e tal como se fosse os efeitos da melancolia, é *vaga, indecisa e medrosa*. A tristeza que força o sujeito a permanecer em uma conduta meditativa e, às vezes, fantasiosa:

Uma tristeza que eu, mudo  
Fico nela meditando  
E meditando, por tudo  
E em toda a parte sonhando.

Tristeza que não é como as outras, mas antes singular (*Tristeza sem causa forte,/Diversa de outras tristezas*), tristeza que é sombria (*Com volúpias tão sombrias/Que as nossas almas alagam/De estranhas melancolias*), que é *abismo e mistério aflito, torturante e, paradoxalmente, formidável*.

E o sol negro da melancolia aparece explicitamente no belíssimo poema *Tédio*, comprovando, deste modo, o quanto o poeta brasileiro havia se deixado levar pelas teorias sobre a melancolia na composição de sua obra:

### *Tédio*

Vala comum de corpos que apodrecem,  
Esverdeada gangrena  
Cobrindo vastidões que fosforecem  
Sobre a esfera terrena.

Bocejo torvo de desejos turvos,  
Languescente bocejo  
De velhos diabos de chavelhos curvos  
Rugindo de desejo.

Sangue coalhado, congelado, frio,  
Espamado nas veias...  
Pesadelo sinistro de algum rio  
De sinistras sereias...

Alma sem rumo, a modorrar de sono,  
Mole, túrbida, lassa...  
Monotonias lúbricas de um mono  
Dançando numa praça...

Mudas epilepsias, mudas, mudas,  
Mudas epilepsias,  
Masturbações mentais, fundas, agudas,  
Negras nevrostenias.

Flores sangrentas do soturno vício  
Que as almas queimam e mordem...  
Música estranha de letal suplício,  
Vago, mórbido acorde...

Noite cerrada para o Pensamento,  
Nebuloso degredo  
Onde em cavo clangor surdo do vento  
Rouco pragueja o medo.

Plaga vencida por tremendas pragas,  
Devorada por pestes.  
Esboroaça pelas rubras chagas  
Dos incêndios celestes.

Sabor de sangue, lágrimas e terra  
Revolvida de fresco,  
Guerra sombria dos sentidos, guerra,  
Tantalismo dantesco.

Silêncio carregado e fundo e denso  
Como um poço secreto,  
Dobre pesado, carrilhão imenso  
Do segredo inquieto...

Florescência do Mal, hediondo parto  
Tenebroso do crime,  
Pandemonium feral de ventre farto  
Do Nirvana sublime.

Delírio contorcido, convulsivo  
De felinas serpentes,  
No silamento e no mover lascivo  
Das caudas e dos dentes.

Porco lúgrube, lúbrico, trevoso  
Do tábito pecado,  
Fuçando colossal, formidoloso  
Nos lodos do passado.

Ritmos de forças e de graças mortas,  
Melancólico exílio,  
Difusão de um mistério que abre portas  
Para um secreto idílio...

Ócio das almas ou requintes delas,  
Quintessências, velhices  
De luas de nevroses amarelas,  
Venenosas meiguices.

Insônia morna e doente dos Espaços,  
Letargia funérea,  
Vermes, abutres a correr pedaços  
De carne deletéria.

Um misto de saudade e de tortura,  
De lama, de ódio e de asco,  
Carnaval infernal da Sepultura,  
Risada do carrasco.

Ó tédio amargo, ó tédio dos suspiros,  
Ó tédio d'ansiedades!  
Quanta vez eu não subo nos teus giros  
Fundas eternidades!

Quanta vez envolvido do teu luto  
Nos sudários profundos  
Eu, calado, a tremer, ao longe, escuto  
Desmoronarem mundos!

Os teus soluços, todo o grande pranto,  
Taciturnos gemidos,  
Fazem gerar flores de amargo encanto  
Nos corações doridos.

Tédio! Que pões nas almas olvidadas  
Ondulações de abismo  
E sombras vesgas, lívidas, paradas,  
No mais feroz mutismo!

Tédio do Réquiem do Universo inteiro,  
Morbus negro, nefando,  
Sentimento fatal e derradeiro  
Das estrelas gelando...

Ó Tédio! Rei da Morte! Rei boêmio!  
Ó Fantasma enfadonho!  
És o sol negro, o criador, o gêmeo,  
Velho irmão do meu sonho!

São Paulo, outono de 1998.

## BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Maurício de A. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, Rio, IPLAN/Zahar, 1988.
- BASTIDE, Roger – *Quatro estudos sobre Cruz e Sousa* in: *Estudos Afro Brasileiros*, São Paulo, Perspectiva, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles – *Obras Completas*, Rio, Nova Aguillar, 1995.
- BENJAMIN, Walter – *Obras Escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense, 1985.  
*Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo*, São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BOSI, Alfredo (org.) – *Leitura de Poesia*, São Paulo, Ática, 1996. *Reflexões sobre a Arte*, São Paulo, Ática, 1985. *Fenomenologia do Olhar* in: *O Olhar* (org. de Adauto Novaes), São Paulo, Cia. das Letras, 1994.
- BRADBURY, Malcom , MAcFARLANE, James – *Guia Geral do Modernismo*, São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- BRIGTH, Timothy – *Traité de la Mélancolie*, Grenóble, Jérôme Million, 1996.
- BROCA, Brito – *A Vida Literária no Brasil*, Rio, José Olympio, 1975.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.) – *Decadismo e Simbolismo no Brasil*, Rio, Brasília, Livros Técnicos e Científicos/INL – MEC, 1980.
- CHADWICK, J./MANN, W.N. – *Hippocratic Writings*, London, Penguin Classics, 1983.
- COUTINHO, Afrânio (org.) – *A Literatura no Brasil*, Rio, Editorial Sulamericana, 1969. (org.) – *Cruz e Sousa: Fortuna Crítica*, Rio/Brasília, Civilização Brasileira/MEC, 1979.
- CURTIUS, Ernst Robert – *Literatura Européia e Idade Média Latina*, São Paulo, HUCITEC/EDUSP, 1996.
- DILTHEY, Wilhelm – *Literatura y Fantasia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

- GOLDSTEIN, Norma – *Do Penumbismo ao Modernismo*, São Paulo, Ática, 1983.
- HABERMAS, Jürgen – *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Dom Quixote, 1990.
- HERITIER, Jean – *L'Humeur Noire*, in: *Magazine Littéraire*, 244, Paris, 1987.
- HERSAUT, Y. – *Hippocrate: sur le rire et la folie*, Paris, Rivages, 1989.
- JAEGER, Werner – *Paidea*, São Paulo/Brasília, Martins Fontes/UnB, 1989.
- JOUANNA, Jacques – *Hippocrate*, Paris, Fayard, 1995.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKI, Erwin, SAXL, Fritz – *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.
- KRISTEVA, Julia – *Sol Negro*, Rio, Rocco, 1989.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de – *Raízes do Brasil*, Rio, José Olympio, 1985.
- LEMINSKI, Paulo – *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trostki*, Porto Alegre, Sulina, 1990.
- LÖWY, Michel – *Romantismo e Messianismo*, São Paulo, Perspectiva, 1993. *Revolta e Melancolia*, Petrópolis, Vozes, 1995.
- NEDELL, Jeffrey D. – *Belle Époque Tropical*, São Paulo, Cia. das Letras, 1993.
- MURICI, Andrade – *Presença do Simbolismo* in: *A Literatura no Brasil*, org. Afrânio Coutinho, Rio, Sulamericana, 1969. *Atualidade de Cruz e Sousa* in: *Cruz e Sousa, Obras Completas*, Rio, Nova Aguillar, 1995.
- PONTES, Eloy – *A Vida Exuberante de Olavo Bilac*, Rio, José Olympio, 1944.
- POT, Olivier – *Sous le signe de saturne* in: *Magazine Littéraire*, 244, Paris, 1987.
- PRADO, Paulo, *Ensaio sobre a Tristeza Brasileira*, São Paulo, Cia. das Letras, 1997.
- ROSENFELD, Anatol – *Texto e Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1976. *Texto e Contexto II*, São Paulo, Perspectiva, 1994. *Letras Germânicas*, São Paulo, Perspectiva, 1994.
- SCHEFER, Jean Louis – *Paradis Perdu* in: *L'Écrit du Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
- SCHILLER, F. – *Poesia ingênua e sentimental*, São Paulo, Iluminuras, 1991. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, São Paulo, E.P.U., 1991.
- SEVECENKO, Nicolau – *Literatura como Missão*, São Paulo, Brasiliense, 1985. *Orfeu Extático na Metrópole*, São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
- SOLOMON, Robert – *Continental Philosophy since 1750 (the rise and fall of the self)*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- SONTAG, Susan – *Sob o signo de saturno*, Porto Alegre, LPM, 1986.

- STAROBINSKI, Jean – *La Mélancolie au Miroir: Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989. *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Basle, J.R. Geigy, 1960. *Ruínas e Melancolia* in: *A Invenção da Liberdade*, São Paulo, UNESP, 1989. *Vide et Création* in: *Magazine Littéraire* 280, Paris, 1990.
- SUSSEKIND, Flora – *Cinematógrafo de Letras*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.
- VERLAINE, Paul – *Poèmes Saturniens*, Paris, Le Livre de Poche, 1972.
- WITTKOWER, Rudolf and Margot – *Born under Saturn: the character and conduct Of Artists (a document history from Antiquity to the French Revolution)*, London, Weidenfeld, 1963.
- YATES, Frances – *La Filosofía Oculta en la epoca Isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

**2º LUGAR – CATEGORIA GERAL**

**Rodrigues Till**

**CRUZ E SOUSA**

**Luz e Sombra em sua Biografia**

*Ensaio Histórico e Biobibliográfico*



## ESCLARECIMENTO DO AUTOR

Em observância às normas do concurso, este ensaio foi apresentado sob o pseudônimo de João Sousa da Cruz. O nome verdadeiro, oficial, do autor é Eneidy Till (OAB-RS, nº 2247). Sua assinatura literária e jornalística passou a ser *Rodrigues Till* a partir de 1970. Antes fora E. Rodrigues Till.

*Cruz e Sousa – Luz e Sombra em sua Biografia* constitui uma biografia compacta, condensada em oito capítulos, desdobrados nas 80 páginas estabelecidas pelos organizadores do concurso. A biografia definitiva – *Cruz e Sousa – Vida e Obra* – o autor irá lançá-la no próximo ano. Estão previstos 20 capítulos distribuídos em 300 páginas, incluídas nestas: bibliografia, iconografia e documentário.

Pesquisas realizadas em torno do poeta máximo do Simbolismo brasileiro já foram aproveitadas em outros trabalhos do autor: *Três Vultos Marcados* (1970) e *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul* (1981). Em face disso, as referências a essas publicações, no curso deste ensaio, são feitas com a designação expressa do nome do autor (terceira pessoa), tal a necessidade de manter oculta a autoria da monografia submetida ao concurso.

Dentro em breve, será editado *Cruz e Sousa – Vítima de Equívocos e Fantasias...*, procurando o autor fixar mais uma vez, como é de notória necessidade, a verdade histórica na biografia do imortal vate catarinense. Seguir-se-á a mesma linha de pesquisas promovidas com vistas à elaboração do presente trabalho e que, anteriormente, geraram os livros *Alcêu Wamosy – Sua Vida e Sua Obra* (1ª tomo, 1973; 2ª tomo, 1994) e *Dyonelio Machado – O Homem/A Obra* (1995).

Porto Alegre, julho de 1998.



## Sumário

	<b>Pág.</b>
1 – Urge extirpar os equívocos das biografias do poeta .....	159
2 – Dois negrinhos geniais existiram na antiga Desterro .....	162
3 – Leva o fora da noiva Pêdra por causa de Julieta dos Santos .....	168
4 – Em 1885 retorna ao Desterro e publica <i>Tropos e Fantasias</i> .....	173
5 – Volta ao Rio Grande em 1886 e tenta editar um novo livro .....	183
6 – “O homem moderno não é visionário, superficial e triste” .....	190
7 – Voltará Cruz e Sousa a viver na capital da República? .....	201
8 – A tragédia culmina com a morte e o juízo da posteridade .....	207
Bibliografia .....	217
Cruz e Souza diante do espelho .....	219



## URGE EXTIRPAR OS EQUÍVOCOS DAS BIOGRAFIAS DO POETA

Comemora o Brasil o centenário da morte de Cruz e Sousa. Este é um grande momento para se fazer alguma reflexão acerca do que tem sido escrito sobre a vida e a obra desse magno Poeta catarinense, nascido na antiga Desterro, no dia 24 de novembro de 1861. Estudos os mais diversos já abordaram aspectos marcantes da produção literária do cantor de *Broquéis*, inclusive através de cuidadosas dissertações acadêmicas, que vieram enriquecer a bibliografia cruz-e-sousiana.

Para o autor destas notas intituladas – *Cruz e Sousa – Luz e Sombra em sua Biografia* – é de mister a realização, nos dias de hoje, de uma análise ampla e profunda do conteúdo das biografias conhecidas, entre as quais se destaca, obviamente, de maneira singular, o livro *Poesia e Vida de Cruz e Sousa* (3ª edição, 1975), do eminente e saudoso mestre Raimundo Magalhães Júnior, o maior biógrafo brasileiro de todos os tempos, com mais de uma dezena de obras do gênero. Luiz Viana Filho, em nosso entender, estaria em segundo lugar.

Há, contudo, ainda, uma série de pontos obscuros na biografia de Cruz e Sousa, que estão carecendo de uma investigação com maior abrangência histórica e literária. Pode-se proclamar que o filho dos ex-escravos Guilherme e Carolina representa, diante de nossa curiosidade natural, como que um universo a ser explorado, ainda sob vários e sugestivos ângulos, escondendo-se, na sombra, muita coisa do maior interesse biográfico. Impõe-se, desse modo, que busquemos a luz, esteja ela onde estiver. “Luz, mais luz!” – bradara Goethe.

Nestor Vitor, mais do que ninguém, dileto e prestativo amigo de Cruz e Sousa, consagrou-lhe toda a vida e nos legou um acervo extraordinário de pesquisas e documentação biobibliográfica. Graças a um gesto magnânimo de Andrade Muricy – outro cultor extremado da memória do autor dos *Faróis* – todo esse material preciosíssimo pertence hoje ao benemérito Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, sediada no Rio de Janeiro.

## DOIS NEGRINHOS GENIAIS EXISTIRAM NA ANTIGA DESTERRO

Existiram dois negrinhos geniais na antiga Nossa Senhora do Desterro. Tal fenômeno ocorreu na segunda metade do século XIX. Um deles até os dias de hoje ninguém sabe quem era. O outro, pelo contrário, viria a tornar-se um dos vultos maiores da Literatura brasileira, ao lado de um Machado de Assis e de um Castro Alves. Filho de ex-escravos, negro puro, sem mescla, retinto, iria carpir, porém, durante toda sua vida, o estigma da cor. Teria, em contrapartida, a glorificação póstuma graças a seu talento singular e sua obra imperecível.

O pretinho desconhecido, cujo nome é totalmente ignorado, apontou como algo excepcional pela inteligência demonstrada nos bancos escolares. O sábio Fritz Müller, que trocara sua pátria culta e soberba por um mundo acanhado na Província de Santa Catarina, deixou patenteado seu assombro ante a desenvoltura mental de um pequenino representante da raça negra em terras da América. Escrevendo ao irmão Hermann Müller, que ficara na Alemanha, afirmou Fritz Müller – em 1860! – a respeito de um de seus alunos do Liceu Provincial do Desterro:

*“Entre os meus discípulos deste ano o melhor, de muito, é um preto de puro sangue africano; compreende facilmente e tem tal ânsia de aprender qual aqui nunca encontrei e que é raro mesmo no vosso clima fresco. Este preto representa para mim mais um reforço da minha velha opinião contrária ao ponto de vista dominante que vê no negro um ramo por toda parte inferior e incapaz de desenvolvimento racional por suas próprias forças; quando em apoio disto se alega que no seu habitáculo não atingiu nenhum grau elevado de civilização e por isso se deve de ter como incapaz dela, esquece-se que há dois mil anos poderiam gregos e romanos ter dito o mesmo dos nossos antepassados.”*

Destacamos essa passagem da longa carta que o mestre alemão escreveu no Desterro, datando-a de 30 de maio de 1860. Hermann a recebeu em Lippstad, onde residia. O sobrinho do signatário, Alfredo Moeller, a incluiu nas *Obras Completas* de Fritz Müller, que organizou e publicou, em cinco volumes, sob o título de *Fritz*

Müller – *Werke, Briefe und Leben* (Iena, 1921). A carta em questão consta do segundo volume, na página 19. Toda a obra está, aliás, no idioma original: alemão.

O outro negrinho genial é João da Cruz e Sousa, nascido a 24 de novembro de 1861 na capital catarinense. Foi batizado a 4 de março de 1862 na Matriz de Nossa Senhora do Desterro pelo Vigário Joaquim Gomes de Oliveira Paiva, que desfrutava de prestígio no meio cultural e político, com forte atuação no seio da comunidade desterreense. No livro de nº 20, de assentamentos de batismos, da Paróquia de Nossa Senhora do Desterro, a fls. 28, ficou este registro:

*“JOÃO DA CRUZ – Aos quatro dias do mês de março do ano de mil oitocentos e sessenta e dois nesta Matriz de Nossa Senhora do Desterro, batizei solenemente e pus os santos óleos ao inocente João da Cruz, nascido a vinte e quatro de novembro do ano passado, filho natural de Carolina Eva da Conceição, crioula liberta, natural desta freguesia. Foram padrinhos Manoel Moreira da Silva Júnior e Nossa Senhora das Dores. Do que para constar fiz este termo. O Vig<sup>o</sup> Joaquim Gomes d’Oliveira Paiva.”*

Anos depois, seria anotado à margem do registro: “Pai: Guilherme Sousa, por subsequente matrimônio permanente”. De fato, a legitimação de João da Cruz ocorreria em conseqüência do casamento de seus pais, que se realizou, a 16 de agosto de 1871, na Capela do Rosário, paróquia de Nossa Senhora do Desterro. O ato está documentado pelo assentamento que consta do Livro 1870 -1881, a fls. 26, nos termos seguintes:

*“Aos dezesseis dias do mês de agosto de mil oitocentos e setenta e um nesta Freguesia de Nossa Senhora do Desterro e Capela do Rosário, às oito horas da manhã, feita uma denunciação, dispensadas as duas por causa canônica, na forma do Concílio de Trento, Constituição do Bispado e Leis, na minha presença e das testemunhas abaixo assinadas, se receberam em Matrimônio Guilherme de Sousa, filho legítimo de João, escravo que foi do finado Francisco de Sousa Fagundes, e hoje liberto, e de Luiza Rosa da Conceição, natural e batizado na Matriz desta Paróquia, e Carolina Eva da Conceição, filha de Eva, liberta a contraente, natural e batizada na Matriz desta cidade. E apresentaram e reconheceram por seus filhos dois menores de nome João da Cruz e Norberto da Cruz, havidos da união que tiveram. E não sabendo os contraentes escrever, pediram que assinassem a seu rogo, o contraente, ao Senhor Francisco José Eleutério, e a contraente, ao Reverendo Manoel G. Coelho Gama d’Eça. E logo lhes dei as bênçãos de costume. Do que para constar fiz este termo, que assinei com as testemunhas. (a.) O Vigário Sebastião Antônio Martins – Francisco José Eleutério – P. Manoel Coelho Gama d’Eça – João de Sousa Fagundes – Virgílio José Paulo.”*

Um dado bastante curioso: os pais se enganaram quanto ao nome do segundo filho, cujo registro de batismo, datado de 29-10-1864, consta do Livro nº 20, a fls. 138, da Paróquia de Nossa Senhora do Desterro (como os demais guardados no Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina). É do seguinte teor:

*"Aos vinte e nove do mês de outubro de mil oitocentos e sessenta e quatro, nesta Matriz de Nossa Senhora do Desterro, capital da Província de Santa Catarina, batizei solenemente e pus os santos óleos ao inocente Norberto, nascido aos dois dias de junho do corrente ano, filho natural de Carolina Eva da Conceição, natural desta Província. Foram padrinhos Henrique Jaques Schutel e N. S. Do que para constar fiz este termo, que assinei. (a.) O Vig. Coadjuutor C. Pedro Maurício Aymes".*  
*Anotação à margem: "Pai – Guilherme Sousa. Legitimado por subsequente matrimônio. P. Livramento".*

O erro está no fato de o "da Cruz" ser privativo do filho mais velho, cujo prenome decorreu do nome daquele poeta e santo espanhol São João da Cruz (1542-1591). Além dos nomes, haveria entre eles duro traço de identidade: a vida lhes seria uma dolorosa *via-crucis*, como a testar, a cada instante, a grandeza de alma de ambos. E quem teria escolhido o nome de "João da Cruz" para o pretinho desterreense, em sinal de homenagem ao teólogo e místico João de Yepes, cuja comemoração, como Santo, é a 24 de novembro? E mais uma particularidade poderemos ressaltar: o misticismo que impregna a poesia produzida por um e por outro espírito, separados por três séculos de existência terrena. Em *Três Fases da Poesia* (Rio de Janeiro: MEC, 1960, p. 111), diria o arguto crítico e ensaísta gaúcho, Carlos Dante de Moraes, ao dedicar-lhe quatro percucientes estudos na referida obra:

*"Cruz e Sousa, em verdade, atravessa um verdadeiro calvário. Mas eis que, do caminho tortuoso e cruciante, ele surge à luz purificado, abrindo os braços fraternais a todas as criaturas e crêndo misticamente na vida sobrenatural. E ao contrário do Antero niilista, que padecia em certas horas com o vazio e a sem-razão da existência, com ele se torna consciente do ser e dessa elevação espiritual que faz a criatura adivinhar outras paragens!"*

Pode-se dizer, mesmo, que o sofrimento purificou o poeta Cruz e Sousa, já que sua sensibilidade experimentou toda sorte de provações pelo fato de ele ter nascido com pigmentação escura em sua epiderme. Tal angústia profunda não o faria, porém, um vencido na vida como um Antero de Quental, que buscou no suicídio a solução definitiva para a sua condenação pelo crime de nascer... E foi também Carlos Dante de Moraes quem escreveu um trabalho sobre o assunto: *A Inquietação e o fim trágico de Antero de Quental* (Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939). Em espírito, aliás, Cruz e Sousa se diria ariano puro!

Estamos comemorando cem anos da morte (física) de Cruz e Sousa. Como aparece na perspectiva do tempo a sua imagem gloriosa? Entre tantos outros, um equívoco clamoroso vem impedindo que conheçamos, por inteiro, sem retoque, sem arabescos fantasiosos e absurdos, a verdadeira imagem daquele vulto maior das letras brasileiras, cuja biografia, conhecida, terá que sofrer uma assepsia geral e profunda. Haja vista que até hoje – cem anos passados de sua morte! – Cruz e Sousa é aquele negrinho que em 1860 fora aluno de Fritz Müller no Ateneu Provincial! Quem comete essa grotesca deformação histórica não é apenas um João-ninguém, que jamais se aproximou de algum livro. É gente que tem a obrigação mental de saber

separar o joio do trigo. Se João da Cruz e Sousa nasceu em 1861 como um ano antes – em 1860! – seria aluno de Fritz Müller, recebendo do sábio alemão um juízo consagrado como um espécime raro, de exceção, da raça negra?

Em 1940 o episódio que deu origem a esse anacronismo ridículo já estava perfeitamente esclarecido por meio das páginas de *Ensaio Brasileiro* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, Coleção Brasileira, vol. 190), de autoria do renomado etnólogo E. Roquette Pinto. Foi ele próprio, por sinal, quem gerou a confusão ao discursar, como orador oficial, na inauguração do monumento em homenagem a Dr. Fritz Müller, em Blumenau, a 20 de maio de 1929. Fora informado, anteriormente, pelo político catarinense Vítor Konder que o crioulinho aludido na carta do mestre alemão era o poeta Cruz e Sousa, à vista do que, sem o saber, espalhou uma colossal inverdade, cujos efeitos se fazem sentir ainda em nossos dias. O discurso foi publicado, já em 1929, pelo Museu Nacional, do Rio de Janeiro, sob o título de “Glória sem rumor”. Em 1979 houve uma segunda edição do texto, feita pelo Museu Fritz Müller, de Blumenau, enquanto a 3ª edição sairia em 1991, pela fundação ‘Casa Dr. Blumenau’, inteiramente expurgada a dúvida impertinente na publicação de 1979.

O mais grave, porém, é que Andrade Muricy ao organizar a *Obra Completa* de Cruz e Sousa, editada em 1961 pela Editora José Aguilar, do Rio de Janeiro, incluiu, entre outras aberrações, na “Cronologia da Vida e da Obra”, esta solene calinada: “1876. Em outubro deixa o Ateneu o sábio Fritz Müller. Grandes elogios a Cruz e Sousa, e o seu caso apresentado como reforço de suas opiniões anti-racistas. (Carta a Hermann Müller)”. E logo adiante Andrade Muricy anota, tranqüilamente: “1881. Funda, com Virgílio Várzea e Santos Lostada, o jornalzinho hebdomadário literário *Colombo*. Número consagrado a Castro Alves, por ocasião da morte deste”! Tal afirmativa, lançada em letra de forma, pela maior autoridade em Simbolismo brasileiro, teria que corresponder, forçosamente, à verdade histórica, como “magister dixit” e pronto! Mas quem é que não sabe que Castro Alves morreu com 24 anos de idade a 6 de julho de 1871 e não 1881?!

Um ano antes de nascer o negrinho João da Cruz fora aluno de Fritz Müller, assim como Castro Alves dez anos depois de morrer estava morrendo mais uma vez só para merecer uma edição especial do *Colombo* desterrense... “Vai, Colombo, abre a cortina / Da minha eterna oficina...” – “Colombo! fecha a porta de teus mares!”... A todas essas, a viagem de Cruz e Sousa, como ponto-secretário da Companhia Dramática Julieta dos Santos, também começou, sem apelação, em 1881, assim como em 1884 o Presidente da Província de Santa Catarina, Dr. Gama Rosa, “nomeia Cruz e Sousa promotor de Laguna”...

Pesquisador criterioso e infatigável, o Desembargador Henrique da Silva Fontes – autor de importantes obras literárias e históricas – já em 1961 rebateu os equívocos cometidos pelo amigo Andrade Muricy quanto ao juízo de Fritz Müller e quanto à mencionada nomeação do Poeta Negro como promotor público de Laguna. O trabalho intitulado *O nosso Cruz e Sousa* foi publicado pelo próprio autor também em 1961. Raimundo Magalhães Júnior, na terceira edição de seu *Poesia e Vida de*

*Cruz e Sousa* (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira / INL / MEC, 1975, pp. 11/12) acolhe a corrigenda do Desembargador Fontes, com base no texto da conferência que foi divulgado no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro (10-12-1961). E o que viria depois?

O que veio depois, com muita pompa e circunstância, foi esta estarrecedora e monumental monstruosidade: a edição da *Obra Completa*, de Cruz e Sousa, de 1995, repetiu – *ipsis litteris!* – todos os aleijões explícitos e injustificáveis, gritantes e inexplicáveis, da edição lançada 34 anos atrás, isto é, em 1961!

Após aprender “em casa” as primeiras letras, João da Cruz freqüentou a aula particular de uma professora, que não demorou em reconhecer no filho da lavadeira Carolina e do pedreiro Guilherme uma inteligência fora do comum. Breve teria de sair daquela escola porque a esforçada mestra não tinha mais o que lhe ensinar... Mais tarde, segundo se diz, estará sendo aluno no colégio do irmão da esposa do futuro Marechal Guilherme Xavier de Sousa, indo em 1872, juntamente com o irmão Norberto, para o Colégio da Conceição, dirigido pela professora Rosalina Villela Paes Leme. Reaberto o velho Liceu em 1874 com o nome de Ateneu Provincial, lá se matricularão, gratuitamente, João da Cruz e Norberto, graças ao requerimento que o pai Guilherme encaminhou, de acordo com as normas regulamentares, ao presidente da Província. O parecer que recomendou a matrícula de ambos foi assinado pelo diretor do Ateneu, professor Jacinto Furtado de Mendonça Paes Leme, esposo da professora Rosalina. Dizia o seguinte: “*Os meninos João e Norberto, filhos de Guilherme de Sousa, são dois meninos muito aproveitáveis. Este pela sua vivacidade e aquele pela aplicação; ambos foram alunos do Colégio da Conceição, onde sempre estudaram com aproveitamento, e por isso, sabendo mais que seu pai, pobre jornalista, tudo sacrifica pela educação desses dois meninos, julgo-os no caso de serem favorecidos*”. Estas informações constam do livro *Ao Redor de Cruz e Sousa*, do pesquisador Iapanan Soares (Florianópolis: Editora da UFSC, 1988, pp. 16/21).

Cruz e Sousa teve ótimo aproveitamento escolar durante os três anos do curso. Não aconteceu o mesmo com Norberto. O forte de João da Cruz era o francês, que tanto o ajudaria, anos depois, na leitura dos poetas simbolistas franceses e também – por que não? – para ele próprio escrever sonetos no idioma de Verlaine, Mallarmé...

O futuro cantor dos *Broquéis* não fora, realmente, o negrinho elogiado por Fritz Müller, mas foi alvo de uma consagração em plena aula tão importante como aquela do pretinho desconhecido de 1860. O presidente da Província, Dr. João Capistrano Bandeira de Mello, resolveu certo dia ver com os seus próprios olhos como estavam indo as coisas no Ateneu Provincial. Após as formalidades e os salamaleques de estilo, passou a assistir aos exames com a maior atenção. Impressionou-se ao ler a prova de um dos alunos. Ofereceu-se, então, para argüir o dito aluno no exame oral. Feitas as perguntas, o presidente Bandeira de Mello não conteve seu entusiasmo ao ouvir as respostas do jovem examinando. Recomendou, então, ao presidente da banca examinadora, discretamente, como convinha, que contemplasse o negrinho inteligente e sabido com a nota de *distinção*. Quanto aos outros alunos...

Até se fala que ele sugerira reprovação... Este episódio foi narrado por quem não somente teria sido testemunha ocular do fato, mas, acima de tudo, um dos examinados pelo Presidente da Província. Com data de 25 de junho de 1919, Firmino Costa conta essa história nas páginas da *Revista Trimensal* do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (Vol. VIII, 1919, p. 17/18).

Após ter curta experiência nas atividades do comércio do Desterro, como empregado numa das firmas estabelecidas no mercado público – Casimiro de Abreu não passara também por tais dissabores? – o já futuro poeta desterrense, segundo algumas fontes fidedignas, exerceu o magistério no Ateneu Provincial e em aulas noturnas particulares, que eram comuns naquele tempo em todo o país. Impecável no vestir, demonstrando elegância até no andar, dedilhando a lira e incursionando também na prosa, não tropeçaria na vocação...

E sua vocação fora traçada pelos misteriosos imponderáveis do destino. Ele veio à terra com uma missão sob todos os aspectos sublime, divina. O negrinho João da Cruz nasceu para ser, em meio a um turbilhão de desventuras, um apóstolo da Arte, um encantador de Almas. Por isso, um consagrado mestre da Sorbonne, Roger Bastide, iria classificá-lo como um dos três maiores Simbolistas do mundo. Mas outro poeta, nascido no Rio Grande do Sul e morto como herói após lutar num campo de batalha, o elegeria seu maior ídolo, tanto que ao publicar um livro em 1914, gravou no póstico esta dedicatória: “À memória augusta de CRUZ E SOUSA, que foi o mais extraordinário temperamento estético da Poesia finissecular, na América”. O autor de *Na Terra Virgem*, Alceu Wamosy, ainda iria mais alto no seu culto à memória do Cisne Negro. Logo depois dedica-lhe um poema pleno de emoção:

### *Cruz e Sousa*

Negro sublime! Glória de uma Raça!  
Peregrino rapsodo dos *Faróis*!  
Pelo teu verso cintilante, passa  
Uma esquisita luz de estranhos sóis!

Se o teu peã hierático levantas,  
Para a beleza celebrar, solene,  
A lira de ouro em que teus versos cantas,  
É a mesma lira em que cantou Verlaine!

Sacerdote genial da Liturgia  
Do grande Sonho, límpido e legítimo!  
Rouxinol dos países da Harmonia!  
Feiticeiro do Som! Mago do Ritmo!

Quando a cascata de tuas rimas desce,  
Numa divina radiação de flama.  
O firmamento todo se estremece,  
E um chuveiro de estrelas se derrama!

## LEVA O FORA DA NOIVA PÊDRA POR CAUSA DE JULIETA DOS SANTOS

Por ocasião das comemorações do 80º aniversário de nascimento de Cruz e Sousa, *A Gazeta*, de Florianópolis, publicou uma entrevista de extraordinária importância histórica e documental. O entrevistador foi o jornalista Ildelfonso Juvenal – também escritor e homem de cor. A entrevistada chamava-se Pêdra Antióquia Machado. Ela falou ao repórter ao lado do marido, o operário Belarmino Alexandre Machado. Quem era essa senhora de nomes tão estranhos? Quando solteira, muitos anos passados, quase que seu sobrenome virou Sousa ao invés de Machado. Ela fora a jovem pretinha que conquistou o coração de João da Cruz, um negrinho elegante, dado a fazer versos, muitos dos quais foram dedicados a ela, com muito carinho e muita emoção.

Ilustrada com a fotografia de Cruz e Sousa, tirada no Recife em 1884, a entrevista, com uma manchete chamativa – “O primeiro amor do poeta dos *Últimos Sonetos*” – tomou grande parte da primeira página do jornal no dia 23 de novembro de 1941. Apesar da idade, nascera a 22 de fevereiro de 1862, a ex-noiva Pêdra revelou plena lucidez ao evocar aquele passado já bem distante. Suas palavras iniciais:

*“Tinha eu 16 anos quando conheci João da Cruz, filho do mestre Guilherme. Era ele um moço de maneiras distintas, aprimorada educação e notável instrução; trajava muito bem e andava quase sempre sozinho, com um livro debaixo do braço ou então em companhia de homens brancos de elevada posição social, pois, como todos sabem, ele era poeta, se bem que não gostava que a gente tratasse como tal. Ficava radiante de contentamento quando se lhe dizia ser ele escritor, o mesmo não acontecendo quando, inadvertidamente, alguém evidenciava a sua qualidade de poeta”.*

Mais adiante, Pêdra Antióquia faz uma revelação sobre outra vocação de Cruz e Sousa além da literatura, pela qual se celebrou:

*“Apesar de muito querido dos homens cultos da raça branca, não desprezava os pretos como ele: sempre saudava cortesmente e freqüentava sociedades e*

*reuniões familiares de gente de cor, onde se fazia ouvir ao piano ou ao violão. Comparecia, também, quando convidado, às reuniões sociais ou familiares dos grandes, não dançando, mas, fazendo-se ouvir satisfatoriamente, à hora dos brindes.”*

Quem, até hoje, sabia que o poeta dos *Faróis* também era dado a tocar piano ou violão? É óbvio que o musicista amador fizera sua aprendizagem, em piano ou violão, lá no solar do futuro Marechal Guilherme Xavier de Sousa. Se D. Clara Angélica, como se diz, lhe ministrara o conhecimento das primeiras letras (ensinando-lhe, ao menos, escrever “João”...), é de admitir que ela própria também tenha ensinado ao filho da cozinheira e lavadeira Carolina o contato com tais instrumentos musicais. Não se afaste a hipótese de o pretinho esperto ter aprendido violão e piano com a professora particular da D. Clara Angélica... Tudo é possível em termos de conjeturas.

Disse, ainda, Pêdra que o seu ex-noivo tinha franco acesso ao palácio da Presidência da Província. Certa ocasião, até mesmo, ele resolveu, pessoalmente, um velho problema, referente ao “aforamento de um terreno” em que era interessada a mãe da entrevistada, D. Clementina Joaquina da Silveira. Informou: “*Cruz e Sousa ao saber da má vontade de alguém em atender tão justo pedido, dirigiu-se pessoalmente ao Dr. Lauro (Müller) e o tão difícil problema foi logo resolvido*”. E como teria começado o namoro? A antiga noiva esclarece:

*“Morava eu na casa do Dr. Anfilóquio Nunes Pires, professor do Ateneu e homem de grande importância social, quando conheci Cruz e Sousa. A primeira vez que eu o vi encontrava-se ele à janela de sua casa, na parte térrea do sobrado do Marechal Guilherme, aquela casa que fica na antiga Chácara da Espanha. Enamorou-se de mim e devotou-me por muitos anos sincero amor e amizade. Eu também devotei-lhe a mesma ardorosa manifestação do meu sentimento. Eu era, como ele afirmava: a sua musa inspiradora. Dedicou-me muitos versos, um dos quais, contendo seis ou oito quadras, foi publicado pelo jornal carioca A Noite, que há alguns anos atrás me entrevistou por intermédio de um dos seus redatores.”*

Anfilóquio Nunes Pires, nascido na cidade de Rio Grande, pertencia a uma família de projeção em Santa Catarina. Seu pai, Feliciano Nunes Pires, presidira a província natal (6-8-31 a 4-11-35) e o Rio Grande do Sul (6-6-37 a 3-11-37). Como professor do Ateneu, Anfilóquio deve até ter lecionado Cruz e Sousa, sabendo bem das aptidões intelectuais do ex-futuro esposo de Pêdra Antióquia, criada, talvez, desde pequena em sua casa. E por que terminou o noivado? Diz ela:

*“Era seu propósito casar-se comigo, mas, estando eu esperando oito longos anos pela realização do consórcio, acabei por não me conformar mais com a dilatação do prazo. Ao vê-lo seguir para o sul e depois para o norte do país, sem a preocupação de resolver o problema, resolvi desfazer de minha parte o compromisso, com o que teve de concordar, talvez com pesar, por ser muito amoroso.”*

A poesia referida pela entrevistada e que fora publicada anteriormente em *A Noite*, do Rio de Janeiro, é o poema “Amor!!” (V. *Obra Completa*, Aguilar, 1995,

p. 356), cuja dedicatória está expressa nestas palavras: “Oferecido à Ilma. Sra. D. Pêdra, como prova de imensa amizade e profundo amor que lhe consagra O Autor”.

Diante do dilema: ficar no Desterro com a noiva Pêdra ou seguir, como ponto-secretário da Companhia Dramática Julieta dos Santos, o jovem e suave poeta desterrense optou pela segunda hipótese. A menina prodígio, nascida em Alegrete, no Rio Grande do Sul, a 22 de janeiro de 1872, já merecera de Cruz e Sousa, Virgílio Várzea e Santos Lostada a poliantéia, impressa na Tipografia Comercial, que lhe consagrava poemas ardentes, de viva e calorosa exaltação: *Julieta dos Santos – Homenagem ao Gênio Dramático Brasileiro* (Desterro, 1883). A edição saiu dos bolsos do fundador e diretor da Companhia, Francisco Moreira de Vasconcellos, também ator e escritor, nascido no Rio de Janeiro, a 25 de julho de 1859. Autor de várias peças, entre as quais a comédia *Um Diabrete de 9 Anos* (Julieta dos Santos), Moreira de Vasconcellos (que Raimundo de Magalhães Júnior chamaria de medíocre e plagiário) traçou o *Perfil Biográfico de Julieta dos Santos*, publicado no *Jornal do Comércio*, no Desterro, nos meses de janeiro e fevereiro de 1883. No ano seguinte, este perfil seria reeditado, já como livro, pela Tipografia Industrial, do Recife. Como a famosa atriz-mirim – considerada pela imprensa como a “Gemma Cuniberti brasileira” –, Moreira de Vasconcellos também se tornou alvo de inspirados versos condoreiros de Cruz e Sousa, como aquele soneto vibrante saído no referido *Jornal do Comércio*, dia 27-1-83. A primeira estrofe continha um adjetivo que atrapalhou muita gente:

É um pensar flamejador, dardânico,  
Uma explosão de rábidas idéias,  
Que como um mar de estranhas odisséias  
Saem-lhe do crânio escultural, titânico!

Bem, aquelas “rábidas idéias” foram transformadas em “rápidas idéias” nas duas edições da *Obra Completa*, da Aguilar (1961, p. 232; 1995, pp. 245/246) e até em *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*, de Raimundo Magalhães Júnior (2ª ed., 1971, p. 32; 3ª ed., 1975, p. 42).

Raridade bibliográfica, *Julieta dos Santos – Homenagem ao Gênio Dramático Brasileiro*, opúsculo de 58 páginas, mereceu uma cuidadosa reedição *fac-similar* em 1990 da Editora da Universidade Federal de Santa Catarina. O Desembargador Henrique da Silva Fontes, por sua vez, produziu um trabalho de inegável interesse histórico, mas que só veio a público através de cópias mimeografadas: *A Companhia Dramática Julieta dos Santos e o meio intelectual desterrense* (1961). Junto a outros textos do mesmo autor, esta monografia vai ser publicada, agora, pela *Comissão do Centenário de Morte de Cruz e Sousa*. Antes tarde...

Com pesquisas realizadas nos jornais do Desterro e de Porto Alegre, do século passado, o escritor gaúcho Rodrigues Till colheu dados de especial interesse biográfico sobre Cruz e Sousa, enfeixando-os em dois volumes de sua autoria: *Três Vultos*

*Marcados* – Lobo da Costa / Artur R. Rocha / Fontoura Xavier (Porto Alegre: Edições Flama, 1970) e *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul* (Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981). Também realizou pesquisas, a seu pedido, para R. Magalhães Júnior, como consta da 3ª edição de sua biografia do poeta catarinense. Sem as notas complementares, os capítulos de *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul* foram estampados, de agosto a outubro de 1969, em *A Gazeta*, de Florianópolis. Será reeditado esse trabalho, também, pela Comissão do Centenário de Morte do maior poeta simbolista brasileiro, que Roger Bastide, com sua autoridade de mestre europeu, colocou como um dos três maiores Simbolistas do mundo.

Ao noticiar a despedida da Companhia Dramática, no dia 15 de fevereiro (1883), a *Regeneração* informou que: “*Segue como empregado da companhia o jovem e inteligente patricio João da Cruz e Sousa*”. Acontece, entretanto, que ele esteve, como incógnito, quase todo o tempo em que o conjunto teatral de Moreira de Vasconcellos atuou nas cidades de Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande, embora a companhia – e em especial a festejadíssima atrizinha alegretense – tenham recebido demonstrações de apreço e de aplauso. Em Pelotas publicou algumas poesias nos jornais locais, como aqueles “Três Pensamentos”, onde na primeira estrofe nos deparamos com um “lúcido pulmão”... Assim saiu no *Pervigil* de 1<sup>o</sup>-4-83 e assim veio a ser reproduzido, inclusive, na terceira edição do *Poesia e Vida de Cruz e Sousa* (p. 45) e na *Obra Completa* (1995) da Editora Nova Aguilar (p. 337). Certamente, o tipógrafo não entendeu bem a letra do poeta forasteiro e pôs um adjetivo que não existia no poema. Provavelmente, seria “lúrido pulmão”... Alguém já ouviu falar em “inteligente fígado” ou algo assim?

No Teatro Sete de Setembro, de Rio Grande, é que Cruz e Sousa saiu do anonimato, sempre escondido dentro da caixa do ponto. Subiu ao palco, quando todos os integrantes da Companhia homenagearam o dramaturgo Artur Rodrigues da Rocha, autor de *A Filha da Escrava*, peça de cunho eminentemente abolicionista, escrita especialmente para ser interpretada por Julieta dos Santos. Sob entusiásticos aplausos da platéia, Artur Rocha recebeu, até mesmo, finos presentes, como abotoadura de ouro das mãos de Cruz e Sousa, que também lhe brindou com recitação de uma poesia feita, como homenagem muito especial, “ao maior dramaturgo do Rio Grande do Sul”, como diriam, a partir de então, os anúncios da Companhia Dramática até o norte do país. E *A Filha da Escrava* passou a ser aplaudida como principal encenação da Companhia.

Em nosso entender, o ponto alto da presença de Cruz e Sousa como colaborador e amigo de Moreira de Vasconcellos ocorre na Bahia: Lá ele assumiu, não como artista e sim como homem de pensamento e de ação, o papel de um vigoroso propagandista da Abolição e da República, pregando, inclusive, as idéias sustentadas pelo pensador político Joaquim Francisco de Assis Brasil em seu livro *A República Federal* (1881). Foi homenageado pela *Gazeta da Tarde* e um dos seus discursos foi proferido no famoso Teatro São João, que fora cenário de noites de glória do grande Castro Alves, o “ másculo cantor da Abolição” (V. *Obra Completa*, 1995, p. 741). Com

veemência, com muita emoção, o Poeta Negro catarinense bradou sob os céus estrelados da Bahia: “*Já é tempo, cidadãos, de empunharmos o archote incendiário das revoluções da idéia, e lançarmos a luz onde houver treva, o riso onde houver pranto, e abundância onde houver fome*”. Lá dos páramos celestes seu maior ídolo o aplaudia... Este gesto espontâneo e vibrante de Castro Alves não consta, infelizmente, das páginas de *O Moleque* em sua edição de 12 de outubro de 1885.

Não podemos deixar de reconhecer: Moreira de Vasconcellos e Julieta dos Santos também contribuíram para o renome de Cruz e Sousa.

EM 1885 RETORNA AO DESTERRO E  
PUBLICA *TROPOS E FANTASIAS*

Ao analisar *O Espectro do Rei*, de Moreira de Vasconcellos, Cruz e Sousa assumiu um tom doutoral para expor suas idéias:

“Se a poesia é uma banalidade, uma questão de rimas e de amores romanescos, de tolices doiradas, rasguem-se para sempre, lancem-se ao fogo *Os Lusíadas*, a *Divina Comédia*, o *Fausto*, as tragédias de Shakespeare, o *D. Juan*, de Byron, a *Jerusalém libertada*, de Tasso, e tantas revelações geniais que não só levantaram homens na grandiosa comunhão de idéias, mas que celebrizaram nações imortalmente.”

Logo depois sua lente se fixa de maneira objetiva na realidade circundante:

“No Brasil ninguém lê versos ou se alguém os lê é por distração, por hábito, para fazer disposição a alguma cena postiçamente dramática com a sua loira ou a sua morena, para acender a pólvora da paixão que há de explodir aos pés de uma ela.

*Quem lê versos na acepção mais inteira e clara da frase, é quem faz versos; é o poeta e aí se acentua a máxima de – poetas por poetas sejam lidos.”*

Cruz e Sousa leu, de fato, os versos de Moreira de Vasconcellos que se espraíram nas 224 páginas de *O Espectro do Rei*, “síntese político-sociocrática”. Sem papas na língua, sentenciou o ponto-secretário da Companhia Dramática Julieta dos Santos:

*“Esse livro vigoroso e robusto, por si só bastaria para formar uma reputação superior, revolucionar mesmo.*

*Moreira de Vasconcellos escreveu-o de um fôlego, sem pausa, quase, diremos, sem refletir pesadamente; no acanhado espaço de dois meses em que nós que lhe sentimos a vertigem do cérebro, a pulsação das veias, o glorificamos satisfeito, à vista de tanta pujança de talento, de tanta facilidade de concepção, de tão extraordinária abastança de idéias e assuntos originais” (Obra Completa, 1995, pp. 748 e 753).*

Uma outra pessoa também leu *O Espectro do Rei* e não se empolgou tanto como Cruz e Sousa. Dedicando a Francisco Moreira de Vasconcellos um verbete em seu consagrado *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1895), o notável bibliógrafo Augusto Victorino Alves Sacramento Blake, tão baiano como Castro Alves, também não teve papas na língua para dizer:

“É um volume de poesias de propaganda republicana, e o primeiro de seus trabalhos com este propósito. É pena que o autor, escrevendo com tanto ardor, mostrando-se inimigo rancoroso de todos os príncipes e soberanos, nos quais só vê homens perversos, maus, não corrija seus versos, como talvez fizesse se escrevesse com a devida calma” (Ob. cit., 3<sup>o</sup> vol., p. 55).

*Sacramento Blake* não inclui, entre as obras do autor, o perfil biográfico de *Julieta dos Santos* que Moreira de Vasconcellos também editou naquele ano (1884) pela Tipografia Industrial, do Recife. Trata-se de uma raridade bibliográfica de que nos dá notícia o pesquisador carioca Uelinton Farias Alves em *Reencontro com Cruz e Sousa* (Florianópolis: Papa-Livro Editora, 1990, p. 25).

Ocorrendo o rompimento entre o criador e a criatura lá em Belém do Pará, ao que se presume, Moreira de Vasconcellos passa a integrar outras companhias e em 1891 estará de volta a São Paulo dirigindo a Companhia Fênix Dramática, que se apresenta no Teatro São José a 3 de dezembro, com a revista *A Paulicéia*. É o que nos informa Antônio Barreto do Amaral em sua *História dos Velhos Teatros de São Paulo* (São Paulo: Governo do Estado, 1979, p. 185).

Da mesma forma, a *Companhia Dramática Julieta dos Santos* prossegue em suas atividades. Alguns de seus antigos componentes acompanham as novas andanças do autor de *Um Diabrete de 9 Anos*. Segundo ainda Antônio Barreto do Amaral, a Companhia de Julieta a 6 de fevereiro de 1886 apresentava-se no Teatro do Congresso Ginástico Português, em São Paulo, com o drama *O Crime*, escrito especialmente para a atriz alegretense por Soares de Sousa Júnior, assim como eram também dele as comédias *Basta de Castigo* e *As Barbas de um Anjo* (Ob. cit., p. 181).

A todas essas, por onde andarás o Sr. João da Cruz e Sousa?

Será *O Moleque*, nº 9, de 5 de fevereiro de 1885, que dará resposta:

“Cruz e Sousa, o rutilante e moderno poeta catarinense, acha-se na Corte de volta de sua longa excursão às províncias do norte.

*O País*, noticiando a sua eloquência, diz que o nosso distintíssimo patrício vai publicar ali o seu opulento e esmaltado livro de versos intitulado – *Cambiantes*.

*Cruz e Sousa fez um grande sucesso pelo norte, onde os seus escritos foram vantajosamente apreciados e onde colaborou nos jornais de mais alevantado mérito como – Diário do Gran-Pará, Folha do Norte, Pacotilha, Diário de Notícias, Diário de Pernambuco, Diário da Bahia e Gazeta da Tarde, da Bahia.*

*Deste último ele agradeceu o importante oferecimento de redator-chefe”.*

Apesar de serem pessoas pobres, os pais de Moreira de Vasconcellos hospedaram o ex-pontão da Companhia Dramática Julieta dos Santos em sua curta estada no Rio de Janeiro. Antônio Moreira de Vasconcellos, irmão de Francisco, é quem faz essa revelação em entrevista concedida ao *Correio da Manhã* em 1º de janeiro de 1926. Louvando-se nessa fonte, Raimundo Magalhães Júnior fornece-nos ainda outros dados de interesse biográfico. Este, por exemplo: fundava-se, então, no Rio de Janeiro, um Clube de Jornalistas e os organizadores da associação recebem, de pronto, uma solícita manifestação de apoio à iniciativa, nestes termos:

*“Como representante da Gazeta da Tarde, da Bahia, congratulo-me com o Clube dos Jornalistas, aplaudindo, no maior grau de minhas convicções sociais, essa brilhante idéia regeneradora. Assim como a biblioteca é o restaurante do espírito, a imprensa é o grande sol da consciência coletiva. / Abraço por isso o jornalismo fluminense, que deve ser a consubstanciação da democracia moderna. (a.) Cruz e Sousa”* (V. ob. cit., p. 67).

Não sabemos como os fundadores da entidade receberam essa espontânea e vibrante demonstração de aplauso em prol dos reclamos da classe jornalística e da democracia moderna, que viria a ser, no caso, o regime republicano.

Saliente-se, a propósito, que também em abril de 1885 aconteceria na capital do Império um fato surpreendente: pela primeira vez uma mulher coloca uma partitura em teatro e rege uma banda militar. Era levada à cena, assim, no Teatro Imperial, a opereta de costumes “A Corte na Roça”. A autora dessa façanha tinha um nome que se tornaria famoso na história da música no Brasil: Chiquinha Gonzaga. Filha de família aristocrática – seu pai era o futuro Marechal de Campo José Basileu Neves Gonzaga, descendente do poeta e inconfidente Tomaz Antônio Gonzaga – a jovem rebelde trocou as regalias da Corte para se envolver com os problemas da plebe... Até mesmo com a sorte dos negros escravizados. Bonita, inteligente, culta, personalidade forte, como primeira compositora e primeira maestrina brasileira conquistou notoriedade inclusive na Europa, onde esteve por várias vezes.

Nascera no Rio de Janeiro no mesmo ano de Castro Alves – a 17 de outubro de 1847 – e entre outras atitudes de afirmação pessoal contra os preconceitos da época, Francisca Gonzaga se empenhou a fundo na campanha abolicionista. E o fez tão logo se livrou de seu marido, Comandante da Marinha Mercante Jacinto Ribeiro do Amaral, sócio do Barão de Mauá, com quem a haviam feito casar aos 13 anos de idade... Será que ambos, Cruz e Sousa e Chiquinha, não se conheceram pessoalmente? Aliás, até o piano poderia ter sido para eles um instrumento de aproximação, além, é óbvio, da grande causa da Abolição.

Fundado a 22 de dezembro de 1884, *O Moleque*, de pequenas dimensões (37,5 x 26cm), dizia-se “Órgão crítico, humorístico, noticioso e de leituras variadas”. A exemplo das publicações do gênero, trazia em sua capa charges elaboradas por desenhistas locais. Apresentava-se com esta inscrição: “Propriedade de uma Associação”. Seu fundador, segundo se informa, foi um jovem português, que deixava o

comércio para dedicar-se à tipografia. Seu nome: Pedro Paiva. E quanto ao nome do jornal, só podemos dizer que é mesmo coisa de português... Ou seja, pela acepção lá da Santa Terrinha: engraçado e divertido.

Os desterrenses tiveram uma boa notícia (para todos, uma boa notícia?) no dia 26 de abril (1885). Noticiava *O Moleque*:

“CRUZ E SOUSA – Acha-se entre nós, depois de uma longa excursão por todo o Brasil, o valente e rutilante poeta realista Cruz e Sousa.

*O festejadíssimo autor das Cambiantes vem passar dois ou três meses com sua família, de quem já estava extraordinariamente saudoso, e tenciona voltar muito brevemente para a Corte, onde tomará, segundo consta, a direção de uma folha diária que proximamente deve aparecer ali.*

*Cruz e Sousa é um burilador corretíssimo do verso e um dos talentos mais fecundos e mais cheios de sol da moderna e resplendente geração literária brasileira.*

*Para se avaliar a sua grande força cerebral, é bastante dizer que ele goza de uma elevada e extensa reputação de poeta de primeira ordem, entre os vultos mais eminentes da nossa literatura, como sejam – Aloísio de Azevedo, Valentim Magalhães, Urbano Duarte, José do Patrocínio, Silvestre de Lima, Raimundo Correa, Raul Pompéia e tantos outros que não nos é possível recordar agora na rapidez duma notícia.*

*Terminando, cumprimentamos intimamente satisfeitos ao ilustre poeta que é uma grande honra para a nossa província. / Gustavo d’Albany”.*

Não resta a menor dúvida: atrás desse pseudônimo estava o redator (e fraternal amigo) Virgílio Várzea.

Menos de um mês depois, no dia 17 de maio, estampava o jornal uma nova nota referente ao rutilante poeta, desta vez, entretanto, havia uma novidade muito especial. Era o seguinte:

“CRUZ E SOUSA

*Assume hoje a redação do Moleque o fulgurante escritor e elevadíssimo poeta, cujo nome irradia acima.*

*Para se avaliar do seu mérito, é bastante dizer que a sua personalidade literária foi julgada pelas principais folhas do nosso país, a mais completa, artística e superior que a província de Santa Catarina tem produzido até aqui.*

*Entretanto, os leitores poderão julgá-lo melhor pelo correto e salutar artigo que abaixo publicamos, e que foi escrito rapidamente, sobre os joelhos, na ocasião em que chegava-nos do sul a horrorosa e quase absurda notícia da morte do Dumas brasileiro, a mais criteriosa e digna organização de dramaturgo que possuíamos em melhor futuro – Artur Rocha.*

*É, portanto, inundados de um orgulho heróico e extraordinário, que noticiamos a entrada do maravilhoso poeta das **Cambiantes** e dos **Cirrus** e **Nimbus** para a nossa redação”.*

E já o cabeçalho do jornal haveria de ostentar: “Redação de Cruz e Sousa / Propriedade de uma Associação”.

Parece que aquele orgulho heróico e extraordinário sofreria um abalo inusitado dentro de poucos dias. Virgílio Várzea retira-se da redação de **O Moleque** e vai, com armas e bagagem, para a **Regeneração**, que no dia 21 publica em sua terceira página este breve informe:

*“AO PÚBLICO – Declaro que, a partir desta data em diante, deixo de fazer parte da redação do periódico caricato **Moleque**. Desterro, 20 de maio de 1885. (a.) Virgílio Várzea”.*

Teria havido um súbito estremeamento entre ambos? Será que o novel Redator andou melindrando o antigo redator? Algo sério?

Virgílio passa a assinar a coluna “Literatura” na *Regeneração*. Até quando? Algo mais surpreendente virá depois...

Nada mais surpreendente, nada mais inusitado do que aquela notícia da morte do dramaturgo Artur Rodrigues da Rocha, que, a par de intensa atividade jornalística, era o autor de tantas peças admiráveis, como *A Filha da Escrava*, de largo sucesso em todo o país.

Publicado na segunda página, o necrológio veio tocado de imensa emoção e dizia isto em suas palavras iniciais:

*“Morreu Artur Rocha.*

*Que quer dizer isto?!*

*Quer dizer que desapareceu na noite metafísica um dos mais valorosos espíritos da geração moderna deste país. Quer dizer que entregou-se ao conúbio do verme, no conceito de um talento forte, uma das mais radiantes, uma das mais ousadas e selvagens imaginações que conheço. Artur Rocha tinha um magnífico cabedal literário, o seu espírito compreendia a força intuitiva das cousas e, às vezes, varado por uma loucura que se poderia qualificar de genial, a sua pena coruscava, relampejava, fuzilava na escrita, com as nuances sulfúreas dos fenômenos que se observam nas marés. Sua inteligência fina, penetrante e superior dum atilamento de filósofo, alargava-se pelos mundos da ciência, a fora, como uma águia gloriosa e imponente, na fartura das penas e na rijeza das asas. O estilo saía-lhe terso e animado por uma chama sempre nova, viva e ardente. Parece que ele bebia, pelos órgãos visuais e pelos órgãos auditivos, toda a seiva, toda a fecundidade natural porque os seus artigos tinham raízes boas, alcances magníficos, fundos didáticos e evolucionistas.”*

Suas considerações finais evocam ainda outro vulto das letras gaúchas, que convivera na Europa com Vítor Hugo e outros escritores de porte universal. De volta ao Brasil (mas não à sua Porto Alegre), será vencido pela tuberculose... Escreveu, então, Cruz e Sousa:

*“Não se compreendia o Artur Rocha sem o lenço marrom ao pescoço, nem o Rio Grande sem o senso jornalístico de Artur Rocha. Se Artur de Oliveira era um desespero de talento, doido e treloucado, que enveredou no antro surdo da dúvida, Artur Rocha era um cérebro sadio, cuja naturezaurgia, com a sua preponderância animal e inevitável, mais horizontes para viver, mais céus estrelados de sóis para alargar e fortalecer com o sangue vital das células intelectivas”.*

Em *Três Vultos Marcados* – Lobo da Costa / Artur R. Rocha / Fontoura Xavier – (Porto Alegre: Ed. Flama, 1970, pp. 25/26), de onde foram extraídos os trechos acima transcritos, Rodrigues Till apresenta um relato minucioso sobre tal episódio no Capítulo 2: “Artur R. Rocha ou aquele que morreu duas vezes...”

Sim, a morte anunciada de Artur Rocha ensejou manifestações de pesar na imprensa do país e até missa em sufrágio de sua alma... A verdade, porém, é que a morte verdadeira dele ocorreria só em 1888, como a de Lobo da Costa... Artur de Oliveira falecera em 1882.

Outra morte, que causou comoção no mundo, foi a do mestre do romantismo universal: Vítor Hugo, no dia 22 de maio de 1885. *O Moleque*, a exemplo de toda a imprensa, associou-se às homenagens póstumas: em sua primeira página é estampado seu retrato, feito por hábil desenhista, e através de artigos emocionados, Cruz e Sousa, Horácio de Carvalho e outros adoradores do autor de *Os Miseráveis* lhe reverenciam a memória na edição de 27 de junho de 1885. Com o mesmo propósito, Cruz e Sousa compareceu com seu preito de admiração em páginas de outros jornais.

1885 não seria, entretanto, um ano apenas de luto e tristezas. Vem a lume um livro nascido de dois cérebros e de dois espíritos irmãos. Eles já haviam produzido, em autoria conjunta, inclusive com a participação de Santos Lostada, a poliantéia *Julieta dos Santos* (1883). Agora, a obra era de maior contexto e compunha-se de narrativas, vazadas em prosa poética. Já em 1884, Virgílio Várzea lançara um volume de poesias – *Traços Azuis* – enquanto Cruz e Sousa, por mais que se esforçasse, não conseguiu a publicação do anunciado *Cambiantes*. Dizem que Virgílio, então oficial de gabinete do Presidente Gama Rosa, contou com o decisivo e imprescindível apoio de seu futuro biografado...

Não foi *O Moleque* e sim a *Regeneração* que deu esta notícia em sua primeira página no dia 3 de julho de 1885:

#### *“TROPOS E FANTASIAS*

*Brevemente sairá dos nossos prelos este livro de prosa de Virgílio Várzea e Cruz e Sousa.*

*Poder-se-á poderosamente julgar a sua grande validade literária, pela superioridade intelectual dos seus autores que, em vários escritos já bastantemente conhecidos na literatura do país, demonstram, a par de talentos superiores, exuberância de cerebrações sadias, saturadas de um licor fecundo de filosofia natural moderna”.*

Bem, como corolário dessa “nota de redação” surgiu no jornal uma onda de versalhada propagandística em torno do livro anunciado. Tais versos, ingênuos, humorísticos, vinham dedicados a outros “figurões” das letras desterrenses. Seus autores não seriam os mesmos autores da obra por sair? Até o dono de *O Moleque*, Pedro Paiva, recebeu festivas “Clarinadas” pelas páginas da *Regeneração*: “*Como há notas cristalinas, / de floretes e de copos, / nas linhas diamantinas, / rutilíssimas dos Tropos. // Há também frase esmaltada, / de sonoras harmonias, / na vibrante barulhada / das alegres Fantasias*”.

A lira de Cruz e Sousa não suspendera, todavia, sua plethora constante de cantos frementes. No dia 5 de julho, em edição dominical, a *Regeneração* brindava seus leitores com um soneto dedicado “Aos pobres”, com forte dose de crítica social. Sob o título de *Os Dois*, os versos como que retratavam uma cena inquietante e amarga flagrada pela sensibilidade de quem, anos depois, haveria de sentir em seu próprio lar toda a rudeza da fome e da desesperança. Enfim...

Esse soneto – *Os Dois* – foi transcrito na segunda edição da *Obra Completa*, Aguilar (V. pp. 253 e 850). Em contrapartida, não consta de nenhuma das edições dessa editora uma bela poesia, com título bem sugestivo, saída na *Regeneração* de 16 de julho de 1885. Em *Cantiga da Miséria*, Cruz e Sousa exprimiu estes pensamentos:

Que fundas trevas pesadas  
por esta noite sombria...  
que mágoa pelas estradas,  
Virgem Maria!

Que tristes cousas soturnas,  
que noite igual ao meu dia,  
que atroz lamento nas furnas,  
Virgem Maria!

Que longas ansiedades  
e que profunda agonia,  
que amarguradas saudades,  
Virgem Maria!

Que sonhos, que pesadelos  
de tumba sinistra e fria,  
que suor nos meus cabelos,  
Virgem Maria!

Que angustiosa e comprida  
a luta que me asfixia,  
que negra a vida sem vida,  
Virgem Maria!

Abaixo da assinatura, a indicação do livro a sair: *Cirrus e Nimbus* (Versos).

Tanto *O Moleque* como a *Regeneração* passaram a transcrever as apreciações saídas em outros jornais, como do Rio de Janeiro, sobre *Tropos e Fantasias*. *O País* afirmara: “*Podem os srs. Virgílio Várzea e Cruz e Sousa prosseguir, que as suas ilusões se tornarão risonhas realidades*”. Já o *Diário Português* diria: “*Em todo o caso os dois estreantes revelam boas aptidões literárias, cuja cultura nos pode proporcionar o ensejo de ler belas e fulgurantíssimas páginas*”.

Certo dia, porém, a *Regeneração* surpreenderá seus leitores e, em especial, os dois jovens autores, com uma nota que obteve ampla repercussão até nos meios políticos. Foi uma verdadeira bomba! Nada mais, nada menos do que isto: Virgílio Várzea e Cruz e Sousa estavam sendo chamados – de público – para o pagamento final dos serviços de impressão do livro... Os acusados de débito não perderam tempo e já na edição de 20 de setembro (1885) de *O Moleque* rebateram a *Regeneração* do dia 16 último: “*Nada devemos à tipografia da Regeneração*” – afirmaram. E esclareceram: contrataram a publicação de *Tropos e Fantasias* por 120\$000 e tinham pago 88\$000, enquanto o administrador do jornal não lhes entregara “*a oitava parte da obra*”, tendo “*o sobredito administrador canalhocratizado o trato*”... Pelo neologismo vê-se que os dois suaves beletistas expeliam fogo por todos os poros. Acrescentavam que a oitava parte da obra era “*na importância de cinquenta mil réis, julgada pelas assinaturas que eram de dois mil réis o exemplar*”. Antes da coisa engrossar mesmo, entrou em cena o diretor Eliseu Guilherme e a *Regeneração* deu por encerrado o assunto, com as devidas desculpas pelo mal-entendido... Bela vitória de ambos os acusados!

Exatamente no mesmo dia em que Cruz e Sousa e Virgílio lançavam-se contra a *Regeneração*, *O Moleque* transcrevia crítica feita pelo mestre Araripe Júnior sobre *Tropos e Fantasias*, publicada a 24 de agosto em *A Semana*, do Rio de Janeiro. Nada melhor para aquele dia!

Araripe Júnior havia sido secretário do governo da Província de Santa Catarina quando o pretinho João da Cruz andava de calças curtas. aos dez anos de idade. Sentiu-se como “prata da casa” ao discorrer sobre o livro com palavras de simpatia e estímulo. Disse:

“*Tropos e Fantasias* – É o título de um pequeno livro escrito com estilo, em Santa Catarina, por dois moços que nunca de lá saíram, Virgílio Várzea e Cruz e Sousa”.

Nesta frase inicial um imenso tropeço do renomado crítico: os jovens autores eram muito mais viajados do que ele, certamente. O marinheiro Virgílio Várzea andara

por várias partes do mundo, enquanto o futuro autor de *Missal e Broquéis* havia ido do sul ao norte do país em companhia da genial Julietinha dos Santos. É bastante extensa a apreciação do consagrado Araripe Júnior (1848-1911), que viria a ser, talvez, o primeiro escritor cearense a voltar suas vistas para o fenômeno catarinense chamado João da Cruz e Sousa. Depois viriam Abelardo F. Montenegro e Raimundo Magalhães Júnior, palmilhando os ásperos caminhos das pesquisas de cunho biográfico.

“*Os Srs. Várzea e Cruz e Sousa – acrescenta Araripe – deram, pois, uma prova de vitalidade, não sucumbindo à ação de um meio tão ingrato como é aquele dentro do qual acham-se mergulhados; mostram talento, pondo-se, através de tantas dificuldades físicas e morais, em contato ou em relações de simpatia com os espíritos que dominam o nosso século literário*”.

Menos de dez anos mais tarde, já outros seriam os olhos de Araripe Júnior para o autor daqueles dois livros lançados em 1893 lá no Rio de Janeiro. Cruz e Sousa, aliás, deveria acolher com tranqüilidade a opinião de terceiros a respeito de suas obras. Ele próprio, como sabemos, exercia o ofício, como crítico amador, e não poupou restrições, por exemplo, à *Musa Moderna* (Versos) de Damasceno Vieira, gaúcho radicado na Bahia. Lá está na *Regeneração*, de 9, 10 e 11 de junho de 1885, sua longa crítica ainda não reunida na *Obra Completa*, da Editora Aguilar. Um dia da caça, outro do caçador...

Em recente publicação, *Dispersos – Poesia & Prosa*, de Cruz e Sousa (São Paulo: Editora da UNESP, Giordano, 1998, p. 53), organizada por Iaponan Soares e Zilma Gesser Nunes, foi transcrita a “*Cantiga da Miséria*”, extraída da mesma fonte de que nos valem.

Pela leitura desses versos verifica-se que o poeta se achava naquele momento com fortes sintomas de depressão, asfixiado pela angustiosa luta de uma negra vida sem vida... Por que essa angústia?

Era esse, sim, seu estado de espírito quando vem a público o seu *Tropos e Fantasias*, geminado com os textos de Virgílio Várzea. Cada autor participou com seis títulos em que se desdobrava a matéria do livro de 71 páginas. As de autoria de Cruz e Sousa foram distribuídas na segunda parte do volume e são as seguintes: “*Alegros e Surdinas*”, “*Piano e Coração*”, “*A bolsa da concubina*”, “*O Padre*”, “*Pontos e Vírgulas*” e “*Sabiá-rei*”, dedicadas a B. Lopes, Isidoro Martins Júnior, Horácio de Carvalho, João Lopes, Artur Rocha e César Muniz.

Segundo o pesquisador Iaponan Soares, a edição se compunha de apenas 60 (sessenta) exemplares! Sabemos que havia sido grande a propaganda com vistas ao lançamento da obra, cuja tiragem, é lógico, seria logo absorvida pelos amigos dos autores, a par da imperiosa distribuição de volumes pelas redações de jornais, inclusive lá do Rio de Janeiro.

Santos Lostada, então promotor público em Itajaí, exultou ao receber o *Tropos e Fantasias* e em carta estampada na *Regeneração* confessou a emoção que o livro

Valendo-se, inclusive, de pesquisas feitas, a seu pedido, por Rodrigues Till, admite Raimundo Magalhães Júnior a hipótese de que Cruz e Sousa tenha viajado para o sul com uma “eventual contratação como ‘ponto’, secretário ou agente de publicidade” da Companhia de Apolônia Pinto. Acreditamos que a hipótese de “agente de publicidade” seja a mais viável no caso. Athos Damasceno nada elucida, quanto a isso, em seu *Palco, Salão e Picadeiro em Porto Alegre no Século XIX*. Reporta-se o historiador à estréia da “Companhia Dramática, dirigida pela grande atriz brasileira Apolônia”, ocorrida no Teatro São Pedro a 4 de março de... 1884! (Ob. cit., p. 210). José Jansen, em *Apolônia Pinto e seu tempo* (Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958) não informa qual foi a atuação de Apolônia nesse ano (1884), como se verifica na relação de “Teatros e empresas em que atuou Apolônia Pinto” (p. 182), sendo que ela aparece ali como atriz ou como empresária.

Se Nestor Vítor como amigo fraterno de Cruz e Sousa tinha dúvidas a respeito dessa fase na biografia do poeta catarinense, outras fontes estarão, talvez, em piores condições de esclarecer o assunto. J. Galante de Sousa, por exemplo, também não oferece qualquer dado elucidativo. Diz apenas que Apolônia:

*“Fez-se empresária diversas vezes e excursionou por vários Estados. Esteve em Portugal e no Prata. Foi uma das nossas melhores atrizes”.* (V. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, MEC, tomo 2, 1960, p. 422.)

Por sua vez, Sousa Bastos, em sua famosa *Carteira do Artista* (Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898), afirma que Apolônia Pinto “desde 1882 tem sido empresária em diversas terras do Brasil e por vezes com bastante felicidade, que lhe proporciona o prestígio do seu nome” (Ob. cit., p. 233). Da mesma forma, nenhum dado informativo haveremos de encontrar nas páginas escritas por Lafayette Silva em sua excelente *História do Teatro Brasileiro* (Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1938, pp. 200/201).

*A Reforma*, de Porto Alegre, trará, porém, alguma luz sobre a questão (“To be or not to be”...). Em sua edição de 20 de junho de 1886 informou o seguinte: “**Companhia Dramática – Sabe o Diário de Pelotas que a companhia dramática dirigida pelo ator Moniz e a atriz Apolônia, atualmente em Curitiba, deve estar brevemente nesta província**”. Em setembro, dia 2, confirmava-se a informação anterior. Noticiava o mesmo jornal: “**Companhia Apolônia – Esta companhia, que se acha em Bagé, segue em breve para Dom Pedrito, onde obteve uma grande assinatura. A companhia pretende achar-se em Pelotas no mês de outubro próximo**”. A notícia seria confirmada também, no caso, pelo jornal *A Cidade*, de D. Pedrito, dia 1º de outubro (1886).

Raimundo Magalhães Júnior acrescenta que Apolônia Pinto permaneceu dezoito dias no Desterro, quando mereceu de Cruz e Sousa o soneto “Êxtase de Mármore”, no qual consta esta dedicatória expressa: “À grande atriz Apolônia”. Está transcrito na *Obra Completa*, Aguilar, somente na edição de 1995 (p. 263/264). Observa, a propósito, o ilustre biógrafo: “*Ora, só por muita coincidência o sonetista de Êxtase*

de Mármore' poderia ter estado, ao mesmo tempo que Apolônia Pinto, nessas cidades gaúchas sem se ter engajado, numa capacidade qualquer, em seu elenco" (V. *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*, 3ª ed., p. 104).

É óbvio que, naquela ocasião, o nosso Cisne Negro não estava em condições financeiras para andar peregrinando por cidades interioranas da "província dos pampas". Alguém teria, forçosamente, que lhe custear as despesas em troca de uma prestação de serviços compatível com as habilitações do favorecido. Pondere-se, ainda, que nascida "num camarim de teatro, no Maranhão, a 21 de junho de 1854", Apolônia Pinto se encontrava no auge de sua vitalidade física e de sua carreira profissional. Deve ter simpatizado com aquele insinuante dândi de ébano e lhe ensejou um discreto acompanhamento de sua empresa teatral por "terras do Brasil", no caso, do Rio Grande do Sul. Ele, anônimo, mais uma vez...

Em 1969, de agosto a outubro, Rodrigues Till publicou em *A Gazeta*, de Florianópolis, sob o título de "Cruz e Sousa e o Rio Grande", uma série de artigos resultante de suas pesquisas em jornais catarinenses e gaúchos, do século passado. Em 1981, a Fundação Catarinense de Cultura, de acordo com o parecer do Conselho Estadual de Cultura, editou *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul*, a cujo texto foram acrescidas notas complementares de interesse histórico e biobibliográfico.

Apresentando o volume, o escritor Iaponan Soares, membro do referido Conselho de Cultura, assim se manifestou em nota de capa:

*"Com a edição de Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul, de Rodrigues Till, temos o enfoque particularizado do envolvimento da obra e da pessoa do poeta com uma determinada região, trabalho este que de certa forma só encontra paralelo no estudo de Eugênio Gomes, publicado no livro Visões e Revisões, intitulado 'Cruz e Sousa na Bahia'. Esperamos que a estes dois venha se juntar, mais tarde, o estudo que mostra a relação de Cruz e Sousa com o Maranhão. Nesse sentido o crítico pesquisador Jomar Moraes está levantando dados sobre o assunto, tendo já descoberto na imprensa maranhense dispersos e algumas variantes de poemas do autor de Evocações."*

Salienta ainda Iaponan Soares, que é, também, um pesquisador bem sucedido da vida e da obra do Cisne Negro, o seguinte:

*"O estudo de Rodrigues Till é, pela exposição e pela abordagem do tema, um modelo no gênero, revelando um mapeamento perfeito da aproximação do autor de Faróis com o Rio Grande do Sul e sua gente, numa análise lúcida, ágil, muito bem servida de informações que comprovam, mais uma vez, a acuidade de seu autor."*

E do estudo realizado pelo maranhense Jomar Moraes o que será possível dizer-se neste ano de comemorações do centenário da morte de Cruz e Sousa? Quando teria sido editado esse trabalho? Sim, ocorreu sua publicação em 1975, como supomos, incorporado ao texto da 3ª edição de *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*, de Raimundo Magalhães Júnior, conforme se depreende da referência constante da página 61.

Desconhecemos as razões pelas quais o ilustre e ilustrado escritor Jomar Moraes cedeu suas pesquisas ao consagrado biógrafo cearense, mas, acreditamos, que ainda é tempo de o próprio pesquisador lançar um trabalho, de sua autoria, abordando o mesmo tema, em torno do qual terá conseguido novas informações nas fontes locais. Por evidente lapso do autor, não figura o nome de Jomar Moraes no rol de pessoas a quem Magalhães Júnior e...ernou agradecimentos pela colaboração recebida ao preparar a mencionada terceira edição.

Diante das dúvidas então existentes (em 1969), dirá Rodrigues Till como procedeu na busca de soluções para o problema:

*“Baldados os primeiros esforços junto aos jornais de Porto Alegre, encontraríamos a porta aberta, melhor diríamos entreaberta, nas colunas da **Regeneração**, onde o Cisne Negro tinha sempre cálida acolhida. Após noticiar no dia 5.2.1887 que ‘acha-se entre nós, vindo do Sul, o nosso distinto conterrâneo João da Cruz e Sousa’, o diário de Alexandre Margarida, no domingo dia 13, transcreve um artigo que fora estampado no **Echo da Fronteira**, da vila gaúcha de D. Pedrito, sob o título de ‘Perfil’ acerca do jovem poeta e prosador desterrense, que ali dera à publicidade um escrito sobre a ‘Instrução Pública’ (este artigo, datado de D. Pedrito, outubro de 1886, que a **Regeneração** reproduziu a 16.12.86 não figura na **Obra Completa**, Aguilar)”. (V. Ob. cit., p. 44.)*

Não figurava na edição de 1961 e não figura, inexplicavelmente, na edição de 1995! Puro e solene descaso pela obra do Poeta!

Ressalta o pesquisador gaúcho no capítulo 7 do seu livro:

“São os mais preciosos os subsídios elucidativos contidos nesse ‘Perfil’, vertido da pena de quem se assinou simplesmente Oscar. As dúvidas em que se debatem os biógrafos estão nele esclarecidas com dados até hoje totalmente ignorados pelos pesquisadores. Há, realmente, razões de sobejo para que o ressuscitemos textualmente. Iremos fazê-lo na sua parte inicial, para onde converge todo o interesse da verdade histórica. O *Echo da Fronteira*, que em janeiro de 1887 passaria a denominar-se *Imparcial*, assim se manifestara, informando e opinando:

*‘Cruz e Sousa é aquele moço tratável e delicado que os leitores sem dúvida conheceram; despediu-se de nós, não sem nos ter deixado uma lembrança de si: é o brilhante artigo sob a rubrica – Instrução Pública – que sai publicado em outro lugar desta folha. Cruz e Sousa é um desses talentos hábeis criados para impor-se pelo mérito, para ser lido com a sensação e ver suas obras elevadas a um poderoso grau de valor e apreço. É o poeta de gosto e erudição, adota a moderna escola realista; seus versos são fluentes, duma cadência natural e expressiva, e filhos de florida e fácil inspiração. Dedicase de preferência ao soneto, uma das mais exigentes combinações poéticas, lemos alguns sublimes, escritos em linguagem que arrebatava. Pode-se dele dizer que é poeta tão distinto quanto modesto; suas produções jazem no olvido e ele vive sem ambições nem cuidados, feitos da suave harmonia que lhe vai pela alma.’”*

Descrição como essa poderemos classificar a de Constâncio Alves consubstanciada no depoimento sobre Cruz e Sousa na Bahia, de que se valeu R. Magalhães Júnior em sua biografia (3ª ed., p. 53/54).

A seguir, o misterioso autor do “Perfil” aborda fatos importantes desconhecidos dos biógrafos. Não usa linguagem cifrada:

*“Devido à escassez de meios, ele ainda não pôde pôr em circulação um só livro de versos, porque Cruz e Sousa é pobre, vive praticamente dos honorários de seu penoso trabalho. Animado dos melhores sentimentos, o proprietário do **Diário de Bagé**, sr. Antenor Soares, prestou-se a auxiliá-lo fazendo publicar em sua tipografia os **Coleiros e Gaturamos**, do inspirado poeta. Foi aberta em casa dos srs. Viza Chaubet & Comp. uma inscrição para todos os que desejassem possuir um volume da referida obra. Não sabemos se já saíram do prelo os exemplares; é digna de encômios a ação que acaba de praticar aquele cavalheiro, que por essa forma mostra compreender o valor literário do livro de Cruz e Sousa. Ele está agora dedicando-se de corpo e alma a formar um escritório de onde brotam pérolas de fino quilate, isto é, sonetos primorosos, como só ele os sabe fazer. Queremos falar das **Baladas e Canções**, dignas sucessoras de **Coleiros**.”*

Oscar, para todos os efeitos, escondeu-se atrás de um pseudônimo, para nós, hoje, sem motivo algum. Que razões circunstanciais terão levado o autor do importante *Perfil* a ocultar dos leitores sua identidade? Não estará ele entre aquelas pessoas a quem Cruz e Sousa dedicou seus escritos, poesia ou prosa? Sabemos muito bem quem era, entretanto, o aludido diretor do *Diário de Bagé*, que se empenhara para publicar *Coleiros e Gaturamos*, num ato de espontânea e benemérita solidariedade com a Arte e com o inditoso Poeta. Além de jornalista conceituado, Antenor Soares era poeta e prosador, mas que morreria sem livro publicado... Suas produções ficaram dispersas nas páginas dos jornais que fundou e dirigiu como o *Diário de Bagé* (1885-1887) e o *15 de Novembro* (1890-1891), da mesma cidade. (V. Ari Martins, *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: co-edição IEL/UFRGS, 1978, p. 555.)

Informa-se, no texto transcrito, que o poeta desterrense vivia “parcamente dos honorários de seu penoso trabalho”. Que “penoso trabalho” seria esse naquela oportunidade? Seria o trabalho de jornalista, de professor ou de acompanhante de companhia teatral? Em toda a matéria do jornal não há nenhuma referência à Companhia de Apolônia Pinto, dando a entender que Cruz e Sousa lá aparecera inteiramente só, como simples andarilho romântico à busca de um editor de boa alma...

A frustração com *Cambiantes* não o desanimara e ele haveria de insistir no seu desejo de tornar-se mais uma vez editado. Agora, tudo girava em torno de *Coleiros e Gaturamos*, como haveria de girar em torno de *Baladas e Canções*... Seu antigo protetor andava longe. Não esqueçamos, porém, que Moreira de Vasconcellos ao publicar *O Espectro do Rei*, certamente, ajudara na tentativa da edição de *Cambiantes*. Até já se supunha, como diz o articulista, que alguns exemplares de *Coleiros e Gaturamos* tivessem já saído do prelo em Bagé. Observe-se: pelo menos, um gaturamo pousou na “A cruz da estrada” de Castro Alves...

Causa-nos surpresa, por outro lado, o fato de que não se aludiu no *Perfil* à publicação de *Tropos e Fantasias*. Será que Cruz e Sousa viajou pelo Sul sem levar consigo um exemplar sequer desse livro lançado em 1885? Ou será que ele preferiu silenciar sobre tal obra?

Quanto às *Baladas e Canções* pode-se informar que elas apareceram, sim, em letra de forma, mas nas páginas da *Regeneração*, a partir de 5 de abril de 1887, quando se anunciava o seguinte: “*com este título começamos hoje a publicar uma esplêndida coleção de cintilantes sonetos, do distinto poeta, nosso conterrâneo, Cruz e Sousa*” (V. Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul, citado, p. 45.)

E a carta de um editor de Pelotas que Nestor Vítor conservava em seus arquivos? Fica, assim, provado que Cruz e Sousa pretendeu contar com as boas graças de uma editora pelotense – a tradicional Livraria Americana, de Carlos Pinto & Cia. – com lojas em Rio Grande, Porto Alegre e Pelotas. Era uma empresa atuante e de seus prelos saíam obras de autores do mais alto porte, tanto nacionais como estrangeiros, em grande número de publicações. Alguns nomes, dos mais famosos: Guerra Junqueiro, Álvares de Azevedo e Castro Alves, todos com alta cotação perante os leitores gaúchos. Seus poemas tinham presença constante nos jornais, almanaques e revistas da província. E a própria Sociedade Partenon Literário, de Porto Alegre, os difundira.

Pertencente, hoje, ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, a referida carta assinada pelo editor Carlos Pinto, com data de 18 de janeiro de 1887, figurou na Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Cruz e Sousa, promovida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em 1961. Raimundo Magalhães Júnior a transcreve, na íntegra, na terceira edição de *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*, onde pode ser lida na página 107. Diz o seguinte:

*“Pelotas, 18 de janeiro de 87. / Sr. Cruz e Sousa. Bagé. / De posse de seu apreciado favor de 14 do corrente, significamos-lhe o nosso pesar por não podermos entrar em qualquer acordo para a publicação dos seus versos, resolução esta que nos é imposta pelo grande número de edições literárias que temos comprado, muitas das quais nos parece que nem chegarão a ser publicadas, por não poderem nossas oficinas dar vencimento a tanto trabalho. / Queira, pois, tomar na devida consideração o que acabamos de expor-lhe, e acreditar que só por ser-nos absolutamente impossível deixaremos de ser-lhe agradáveis respondendo satisfatoriamente ao seu estimado favor acima citado. / Sem outro assunto, somos / De vmcê. Atentos criados, Carlos Pinto & Cia.”*

Como observou Nestor Vítor, não há nessa carta, bastante delicada, nenhuma referência ao nome do livro apresentado à editora para um “acordo para publicação”. Em que termos teria sido a proposta do autor para a edição dos seus versos? Já não nos resta dúvida, pois, quanto ao título do volume de poesias: eram mesmo os *Coleiros e Gaturamos* que, mais uma vez, não conseguiram alçar seu vôo rumo ao futuro da glorificação literária do poeta Cruz e Sousa.

A 5 de fevereiro de 1887, a *Regeneração* registrava seu regresso à cidade e colocava suas páginas à disposição do “distinto conterrâneo João da Cruz e Sousa”. Não tardaria, porém, o Cisne Negro carregar seus sonhos e suas frustrações para mais longe, sob o sol da Corte...

“O HOMEM MODERNO NÃO É VISIONÁRIO,  
SUPERFICIAL E TRISTE”

Não se tem notícia da presença de Cruz e Sousa na cidade de Rio Grande em 1886. Pode ele não ter estado em Porto Alegre, mas foi obrigado a pôr os pés na chamada “Noiva do Mar”, porque esta era a porta de entrada e de saída da província sulina. Não poderemos, pois, descartar a hipótese de um encontro emocionado do poeta catarinense com Artur Rocha, na redação do *Artista*. Quantos abraços apertados, quanta efusão de sentimentos! A profunda amizade de ambos, surgida em 1883, fora reafirmada no famoso necrológio extemporâneo que o novel redator de *O Moleque* escreveu, comovidamente, quando teve a notícia da (suposta) morte do autor de *A Filha da Escrava*.

Retornando ao Desterro, Cruz e Sousa continuará em suas leituras constantes e dando asas à sua inspiração. É o poeta e prosador que produz sem cessar, compulsivamente. Enfrenta, com galhardia, como sempre, aquelas situações incômodas decorrentes da cor de sua pele. Comparece, com frequência, nas colunas dos jornais. Através da palavra escrita ele se realiza como homem de pensamento e como artista nato de marcante superioridade intelectual. Alguns exageros sairão de sua pena. Ele estava empolgado com as idéias de uma “nova era”, cheia de modernidades, vindas dos centros de irradiação do Velho Continente.

*“O homem moderno não é o homem superficial, o homem visionário, o homem triste. A tristeza é uma condição de moléstia, está no organismo como a filoxera nas vinhas; e o homem moderno tem de ser alegre, porque tem de ser higiênico, e não há melhor higiene do que a da alegria. É da saúde que vem a força e a força é a luz, a vitalidade, a cor, o tom e a juventude eterna da natureza. Devemos cuidar, por isso, em sermos saudáveis, fortes e higiênicos. Tem-se falado, dito e escrito tanto sobre a direção que os espíritos têm tomado nestes últimos tempos, que parecerá ocioso e fútil demorarmo-nos no assunto”* (V. *Obra Completa*, 1995, pp. 763/769).

Tais considerações dogmáticas Cruz e Sousa as fez após a leitura de “Um Novo Livro” em abril de 1887. Dedicou esse trabalho “Ao Eminentíssimo Filósofo Dr.

Gama Rosa”. O novo livro, no caso, era uma obra do fraterno amigo Virgílio Várzea, obra, aliás, que por razões estranhas não saiu dos prelos. Seu título, por sua vez, não era muito sugestivo... No final de sua apreciação crítica, sentencia o articulista: “*As Miudezas não são tudo quanto se tem de esperar do magnífico e encantador talento de Virgílio Várzea*”. Muita seda era rasgada naqueles idos...

Naquela mesma ocasião, será analisada, pela imprensa, uma outra obra, que teria tido, inclusive, publicação na França com tradução de Max Nordau, além de ser vertida para outros idiomas. É o que informa Andrade Muricy em seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (Brasília: MEC/INL, 2ª ed., vol. I, 1973, p. 125). Trata-se de *Biologia e Sociologia do Casamento*, do Dr. Gama Rosa, a respeito da qual Cruz e Sousa assim se pronunciou, refletindo suas convicções muito firmes:

*“Entre as obras de Herbert Spencer e as produções do ilustre Sr. Dr. Gama Rosa encontramos o mesmo tom de conjunto, os mesmos traços gerais, os mesmos golpes de observação e de crítica científica, a mesma serenidade idealizadora. / Na verdade, ter calma filosófica num país equatorial e inter-tropical, de um sol cáustico, é uma qualidade verdadeiramente e seriamente admirável, tanto mais se essa calma, se essa tranqüilidade de análise, se esse esforço mental paciente são completados por uma notável orientação de cérebro, fazendo lembrar o caráter pacificamente frio e pensador da raça anglo-saxônica. / O Dr. Gama Rosa identificou-se, compenetrando-se profundamente das teorias, dos princípios de doutrina do sábio bretão. Discute e amplia de frente os assuntos. Essa sua nova obra, **Biologia e Sociologia do Casamento**, exata nos processos críticos e filosóficos como está, parece-nos uma grande obra extraordinária que há de ficar viva e triunfante para a sociologia brasileira”* (V. *Obra Completa*, cit., pp. 760/761; *Regeneração*, 19-6-87).

Falando desse modo, parece que Cruz e Sousa sustentava suas opiniões do alto de uma cátedra para um auditório seletivo. Na realidade, entretanto, ele falava aos leitores comuns dos jornais desterrenses. Quando criticou *Tropos e Fantasias*, Araripe Júnior afirmara:

*“Em verdade, publicar um trabalho literário em uma terra onde a imprensa mal serve para o escoamento do expediente das repartições públicas e da intriga já significa alguma coisa, muito mais ainda se esse trabalho tem colorido e recomenda-se por uma forma até certo ponto nova, cuidadosamente rebuscada”* (V. *A Semana*, Rio, 24-8-1885).

Dentro de algum tempo, no Rio de Janeiro, Cruz e Sousa transforma-se em um novo Antero de Quental deste lado do Atlântico, reunindo em torno de si grupos de jovens que se encantavam com sua palavra cativante e com suas idéias renovadoras, segundo depoimento de quem fora um de seus “discípulos”, Antônio Austregélido (Cf. *Jornal do Commercio*, Rio, 18-10-1942).

Gama Rosa agradece, de imediato, a apreciação crítica de que fora alvo, através de longa carta, no mesmo tom doutrinário, cujo início diz o seguinte:

*“Rio, 28 de junho de 1887. Meu caro amigo. / Recebi a sua carta de 21 do corrente e bem assim alguns nos da **Regeneração**, contendo escritos seus, entre os quais uma apreciação da minha obra, em que o meu amigo manifestou notabilíssimo sentimento crítico, muito vidente, apreensor e delicado. Basta dizer-lhe que o seu artigo, como uma imensa liana, carregada de flores, envolveu nos arabescos de suas volutas toda a minha obra. Como todos os seus escritos, esse possui das lianas a flexibilidade, os festões e a exuberância. Como bem deve perceber, foi-me muito agradável ver o meu livro interpretado por essa forma. O final do artigo possui uma eloqüência muito sentida. Acentuou bem a nota de serenidade meiga, de tranqüilidade solene de todo o trabalho; foi essa a minha intenção; e vejo que o meu amigo está apto a receber todas as impressões, ainda as mais tênues e subitâneas impressões, de qualquer trabalho. Isto quer dizer que há de chegar a todas as perfeições no estilo e idéias: aquilo que se sente está próximo à realização.”*

O eminente filósofo uruguaianense fará, a seguir, algumas ponderações, como convinha ao mestre que exercera o mecenato em Santa Catarina, junto àqueles jovens que o veneravam como sábio. Diz:

*“Quanto aos senões da sua crítica, esses, por enquanto, não podiam deixar de ser inevitáveis. Mas, esses senões, relativos à parte científica e filosófica, são coisas insignificantes, reparáveis em algumas penadas profissionais. Assim como está, porém, satisfiz-me amplamente, porquanto traduziu, interpretou em coisas leves, mimosas e acariciadoras, todas as idéias do meu livro. Entre os seus outros artigos, o da **Festa da Trindade** está bastante correto e muito exato como fotografia de costumes. Copiar do natural é o preceito supremo da escola moderna; nada de fantasias, divagação aérea, coisas doentias, indicadoras de fraqueza e repressão cerebral. Tudo isso eu tenho longamente dito ao Várzea, e ele, segundo me diz, tem-lhe comunicado a orientação e todos os preceitos do **Naturalismo**, a grande escola universal... Esta carta tem somente por intuito agradecer-lhe o seu gentil e amantíssimo escrito. Incluso lhe envio um retrato meu em **carte-mignon**, uma coisa que se está usando bastante atualmente em Paris: Mandei reproduzir há poucos dias um clichê e brevemente lhe enviarei uma fotografia em ponto maior. / Recomende-me a todos e continue a escrever-me. Seu amigo, **Gama Rosa**.”*

Uma revelação curiosa: Virgílio Várzea servia de “pombo-correio” para transmitir a Cruz e Sousa as idéias de Gama Rosa...

Essa carta, como numerosos outros documentos importantíssimos, procedentes do acervo de Nestor Vitor, foi doada por Andrade Muricy ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa. Quando essa documentação preciosíssima estará publicada para que todos os interessados tenham acesso fácil à mesma? Raimundo Magalhães Júnior se valeu dessa fonte opulenta na preparação da terceira edição de seu *Poesia e Vida de Cruz e Sousa* (1975), onde nas páginas 120/121 está transcrita essa carta acima reproduzida. Ocorre o mesmo com várias outras peças da correspondência ativa e passiva do autor de *Evocações*.

A exemplo do que se verificava em todo o País, intensificava-se a luta pela Abolição nas terras catarinenses, sob o pulso firme, principalmente, de Germano Wendhausen, que o consagrado historiador Oswaldo Rodrigues Cabral viria classificar como “o maior abolicionista de Santa Catarina”. No Desterro, Cruz e Sousa não teve a oportunidade que lhe fora oferecida na Bahia, ou seja, uma tribuna pública para ele expor, ardorosamente, sua pregação em favor da raça escravizada, estigmatizada pela cor da epiderme. Usava como armas os seus versos e seus textos em prosa, dos quais “O Padre”, dos *Tropos e Fantasias*, constitui uma das páginas mais contundentes.

Quando a Sociedade Carnavalesca Diabo a Quatro, uma entidade de enorme participação na campanha abolicionista, lhe enviou ofício para conclamar seu apoio efetivo e direto na cruzada cívica, o filho dos ex-escravos Guilherme e Carolina, respondeu empolgado:

*“Desterro, 31 de maio de 1887. – Ilmos. Srs. – Cumpre-me responder ao ofício de V. Sas. que me foi dirigido em data de 20 deste mês. Agradecendo, sumamente penhorado, as amabilidades cavalheirasas e distinções que no aludido ofício me fazem, cabe-me a ocasião de cumprimentar, de saudar altamente, com um largo sopro de retumbante clarim de aplauso, a digna e prestimosíssima Sociedade Carnavalesca Diabo a Quatro, à qual V. Sas. estão agremiados, pela idéia grandiosa e simpática de promover a libertação dos cativos desta capital. A Sociedade Diabo a Quatro, que ri, que solta a gargalhada do bom humor que abre nos corações de todos, ao sol da idéia, a luminosa e resplandecente febre da alegria, nos curtos dias do curto mas pitoresco reinado de galhofa e de crítica – os dias de carnaval – definiu e ampliou ainda mais a alma franca e forte que costuma ter nas festas de Momo, dando a essa alma toda a amplidão serena da liberdade.*

*Eu faço significar, com toda a lealdade, o meu aplauso a essa estimável corporação, e ponho ao dispor da bela causa dos tristes, não só o meu pequenino préstimo intelectual, mas todo o meu coração de patriota, que é, para estes casos, o fator absoluto, aberto como um estandarte de paz e democracia. A Sociedade Diabo a Quatro que tenha sempre como divisa de luta este princípio filosófico e político de um economista inglês: ‘Destruir para organizar’. Deus guarde a V. Sas. (a.) Cruz e Sousa. – Ilmos. Srs. Manuel J. da Silveira Bittencourt e mais dignos auxiliares da Diretoria da Sociedade Carnavalesca Diabo a Quatro” (V. Raimundo Magalhães Júnior, Ob. cit., pp. 116/117). Também consta da Obra Completa, da Aguilar (1995, p. 812).*

Transcrita nos jornais locais, essa manifestação formal de Cruz e Sousa em prol da libertação dos escravos bem poderia representar uma bandeira a mais nas hostes dos abolicionistas catarinenses, cuja liderança estava nas mãos “dos brancos”, logicamente. Na Corte, um negro se notabilizaria como “O Tigre da Abolição”. E o mesmo papel desempenhado vigorosamente pelo jornalista José do Patrocínio seria exercido, com idêntica devoção, por aquele ex-escravo que fora vendido pelo próprio pai: o baiano Luís Gonzaga Pinto da Gama!

Homem moderno, com idéias avançadas para a época, aos 26 anos de idade, Cruz e Sousa quer alçar seus vãos numa cidade moderna. Qual a mais moderna do que a cidade do Rio de Janeiro?

Já radicado na Corte, o amigo Oscar Rosas insiste na sua ida para aquele centro irradiador de cultura, em carta datada de 17 de setembro (1887). Abriam-se as perspectivas de um futuro risonho...

Deveriam estar repicando em sua mente aquelas palavras que escrevera a respeito do livro – *Miudezas* – de Virgílio Várzea: “O homem moderno não é o homem superficial, o homem visionário, o homem triste. A tristeza é uma condição de moléstia”... Seus pais lá se encontravam talvez com alguma tristeza infinita: Norberto tomara rumo ignorado e João da Cruz a qualquer momento poderia seguir novos caminhos... À frente de seus olhos, as palavras do amigo Oscar Rosas também eram tentadoras, representando-lhe quase que um desafio irresistível: *“Não te convirá mais morar no Rio de Janeiro (enquanto desempregado na casa de um amigo, que te dará enquanto quiseres e entenderes – casa, comida, roupa lavada e engomada, e até dinheiro quando tiver, e quando empregado, aonde te parecer), onde podes encontrar cotação para o teu trabalho? Na minha casa terás do que eu tiver quanto a conforto e tratamento. Eu nela sou o rei absoluto e despótico, aqui não terás que corar nem quem te interrogue com olhar expulsador e sovina. Dela sairás no dia em que entenderes, dentro de um mês ou de 20 anos, sem que me sejas pesado nem incômodo”* (Raimundo Magalhães Júnior, Ob. cit., p. 121).

A impressão que se recolhe desse trecho da carta nos leva a supor o seguinte: três anos mais moço que o “querido Cruz”, Oscar viveria folgado na capital do Império. Nem tanto... Era simples jornalista e figura saliente nas “igrejinhas” literárias, assim como atuara no Desterro ao lado de Virgílio Várzea e Cruz e Sousa no “Grupo da Idéia Nova”. Tornara-se simbolista entre os poetas que primeiro abraçaram a estética renovadora. Morreu sem publicar nenhum livro. Quanto a isto, como se vê, não tinha nenhuma parecença com o futuro autor de *Faróis*... Em *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Luiz Edmundo irá pintá-lo como “Oscar Rosas, da *Tribuna*, um de bigodes mandchus e voz cavernosa” (V. Ob. cit.; Rio de Janeiro: Ed. Conquista, 1957, vol. 3º, 2ª ed., p. 659). Iaponan Soares lhe dedicou um estudo: *A poesia de Oscar Rosas* (Porto Alegre: Ed. Movimento, 1972). E o convite foi aceito por Cruz e Sousa?

Em março de 1888, os catarinenses viveriam um dia de grandes festas. Não era para menos. Um velho sonho tornava-se realidade. Os abolicionistas haviam colhido a vitória tão ardentemente desejada: no dia 25, em solenidade que contou com a presença do Presidente da Província, a Câmara de Vereadores, por intermédio de seu presidente, tenente-coronel Eliseu Guilherme da Silva, declarou “a cidade do Desterro expurgada de escravos”! A Sociedade Carnavalesca Diabo a Quatro também foi homenageada na cerimônia: foi-lhe concedido o título de “Benemérita” por sua continuada e meritória campanha em prol da extinção da escravatura em Santa Catarina. Comemorava-se, igualmente, o quarto aniversário da abolição no Ceará.

À noite a Sociedade Diabo a Quatro promoveu uma marcha *aux flambeaux*, que se iniciou junto à Câmara de Vereadores, percorrendo as principais ruas da cidade. À frente dos jornais houve discursos e muito foguetório. Pela *Regeneração* falou Francisco Margarida; pelo *Jornal do Commercio* discursou Horácio Nunes Pires; e como porta-voz da *Tribuna Popular* fez-se ouvir um orador muito especial, um negro retinto, o poeta Cruz e Sousa.

Poucos dias depois seria a vez de um acontecimento muito importante para o festejado “poeta realista” desterrense. Tinha ele decidido aceitar o convite do amigo Oscar Rosas. Para tanto era necessário tomar algumas providências indispensáveis. E entre estas providências, Cruz e Sousa se dirigiu por escrito a um amigo que se achava em “estado de graça” pela extinção da escravatura na terra catarinense. A carta é bastante extensa e está vazada nestes termos:

*“Desterro, 2 de abril de 1888.*

*Caríssimo e nobre amigo  
Germano Wendhausen*

*Venho, mais uma vez, valer-me da sua proteção, da generosidade dos seus sentimentos, pedindo-lhe que me faça a gentileza de me ouvir.*

*Ilustre amigo, não sei se sabe ou não a situação difícil da minha vida nem o estado de fatalidade em que me acho; no entretanto, acreditando-me um individuo sério e leal, dará a atenção devida às minhas palavras.*

*Acontece que, por largo espaço de tempo, me tenho visto embaraçado, muito afogado de lutas, achando sempre contrariedades em tudo que proponho fazer para melhorar de estado, para trabalhar, ter um futuro mais garantido e seguro, não encontrando nunca o auxílio de ninguém. Como deve saber, na *Tribuna Popular*, onde escrevo, nada me dão, nem eu o exijo porque não o podem fazer, e eu estou ali, apenas, para ajudar o Lopes, porque o faço generosamente, de coração aberto, com dedicação e simpatia, e mesmo, pela grande causa abolicionista que nós todos defendemos com desinteresse e honra. Já vê o meu nobre amigo que, nas dificuldades em que estou, tenho absoluta necessidade de procurar destino. Assim, tendo já deliberado a minha viagem para a Corte, venho valer-me do seu prestígio e da sua generosidade jamais desmentidas pedindo-lhe encarecidamente para influir com o seu amigo e correligionário Virgílio Villela sobre uma passagem, ou, no caso de ser isso absolutamente impossível, embora o meu excelente amigo envie os seus esforços, fazer-me o supremo obséquio de me emprestar 50\$000 réis para eu poder transportar-me, pois, fica na honestidade do meu caráter e do meu brio satisfazer-lhe essa importância desde que o trabalho me garanta mais poderes para isso.*

*Bem sei que já o ocupei e que me serviu tão bondosamente, com tanta consideração e apreço, mas, no estado em que vivo não vejo a quem recorrer senão à sua prestimosa individualidade.*

*Sabe Deus quanto me custa e quanto a minha dignidade se vê abatida por me ver obrigado a fazer-lhe tal pedido! Mas, acredite o Sr. Germano Wendhausen que em mim terá sempre um rapaz sincero, franco e leal, daqueles que não abusam e que sabem ser gratos. Só a sua pessoa me pode valer, e eu a ela me dirijo com confiança, em nome de sua veneranda mãe.*

*Disponha sempre de um amigo firme, que fará mais e mais por se tornar digno da sua estima e consideração que tanto distinguem as pessoas que têm a felicidade de as possuir. Cruz e Sousa."*

Extremamente explícita, essa carta (*Obra Completa*, Aguilar, 1995, pp. 819/820) revela, cruamente, por inteiro, a situação insustentável então enfrentada por Cruz e Sousa. Não tinha emprego nem esperança de encontrá-lo na sua cidade natal. Vivia, obviamente, às custas dos pais, a lavadeira Carolina e o pedreiro Guilherme. A cada momento, novas dificuldades. Imagine-se se tivesse casado com a ex-noiva Pêdra. Seus problemas poderiam ser maiores e ele teria ficado "enterrado" num meio hostil e tacanho. Agora seu nome era conhecido em grande parte do País e o poeta, já reconhecido como tal, jamais haveria de renunciar aos desafios de um futuro promissor em termos de glorificação literária. "O homem moderno não é homem visionário".

Não se sentia à vontade em recorrer, mais uma vez, ao amigo ilustre, que, de bom grado, já lhe estendera a mão em outras ocasiões aflitivas. Quando teriam fim aquelas adversidades de sua vida atribulada? Conclui-se, pelo que logo depois se verá, não ter falhado o seu pedido: Germano Wendhausen, entusiasta da causa abolicionista e da propaganda republicana, conseguiu, provavelmente com o empréstimo dos 50\$000, ensejar a Cruz e Sousa a realização da viagem para a Corte, de onde, no mês de junho, receberia nova carta do estimado amigo. Como a anterior, esta carta contém subsídios biográficos de magna importância, à vista do que a transcrevemos a seguir:

*"Corte, junho de 1888.*

*Caro amigo Germano Wendhausen*

*Cá estou nesta grande capital que cada vez mais se distingue pelo movimento e atividade mercantil de que dispõe em alto grau. Isto importa dizer que continuo a ser amigo e apreciador sincero e firme das pessoas que, como o meu belo e generoso amigo, tanto me desvaneceram e honraram com a sua consideração e simpatia. Um dever de cavalheirismo, pois reconheço a franqueza, modéstia e o desprendimento do meu excelente e digno patricio, me faz deixar de falar nas gentilezas incomparáveis que me fez, que eu não esquecerei nunca e que em tempo saberei retribuir como precisa ser.*

*O senador Taunay recebeu a minha carta, isto é – a carta que os adoráveis e distintos amigos aí me deram para ele; porém nem ao menos me mandou entrar, procedimento esse que me autorizou a não voltar mais à casa de tal senhor. Embo-*

ra eu precise fazer carreira, não necessito, porém, ser maltratado; e, desde que o sou, pratico conforme a norma do meu caráter. – Deixemos o Sr. Taunay que não passa de um parlapatão em tudo e por tudo.

*Aqui, em alguns arrabaldes, também continuam, com bastante brilho, diferentes festejos em homenagem à libertação do país. Até 15 ainda assisti algumas manifestações de regozijo ao triunfante e heróico acontecimento que ainda me faz pulsar de alegria o coração e o cérebro.*

*A imprensa tem me recebido bem, tenho sido apresentado a todos os escritores da corte, alguns dos quais conhecem-me. – Queira dar-me a honra de escrever e recomendar-me à Exma. família, a Manuel Bithencourt, Margarida, Schmidt, dr. Paiva, Manoel João e a toda a leal e gloriosa falange do Diabo a Quatro. – Sou, com consideração e sinceridade, amigo e criado agradecido. Cruz e Sousa.”*

Um certo otimismo o signatário deixava transparecer nas palavras contidas nessa missiva ou favor, como diziam naquele tempo.

Mágoa profunda, entretanto, ele não poderia esconder. Representante de Santa Catarina no Senado, Alfredo d’Escragolle Taunay não lhe deu a menor acolhida, apesar da carta de apresentação assinada por figurões da política catarinense. Ex-Presidente da Província (1876-77), o “parlapatão” Taunay ignorou o apelo de amigos e aquele “rapaz sincero” fez muito bem em denunciar o fato lamentável e injustificável aos próceres republicanos de Santa Catarina. Também abolicionista, o mesmo Taunay dera, tempos antes, sua contribuição em dinheiro à Sociedade Diabo a Quatro para pagar alforria de escravos... Será que o nome dele sairia nos jornais se desse uma mãozinha a um negro poeta numa hora de amargas necessidades? Não sabemos como repercutiu seu ato desumano perante os autores da carta de recomendação.

Essa carta datada de junho de 1888 consta da *Obra Completa* (1995, p. 821), assim como, juntamente com a anterior, foi reunida como tantas outras, no volume de *Cartas de Cruz e Sousa*, com organização, introdução e notas de Zahidé Lupinacci Muzart (Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1993, pp. 28/33). A carta de junho também está reproduzida por Raimundo Magalhães Júnior em *Poesia e Vida de Cruz e Sousa* (3ª ed., p. 125). Toda carta é fundamental em biografias.

Admitimos que Cruz e Sousa já se encontrava na Corte quando a Princesa Isabel assinou a Lei Áurea, tendo ele podido participar, diretamente, do regozijo popular pelo “triunfante e heróico acontecimento que ainda me faz pulsar de alegria o coração e o cérebro”. Hoje, os chamados ativistas negros já pensam bem diferente... E se não tivesse ocorrido o “13 de maio”, o que registraria a História do Brasil?

Responsável por sua ida para o Rio de Janeiro e hospedeiro, Oscar Rosas se desdobrava como agente de promoção do amigo junto aos escritores e aos jornais cariocas. “A imprensa tem me recebido bem e alguns dos escritores conhecem-me”... E de colocação em algum emprego, no caso, na imprensa, nenhuma notícia alentadora. Até quando isso?

Os bons ofícios e o empenho de Oscar Rosas teriam alcançado resultados positivos? A angústia do co-autor de *Tropos e Fantasias* estaria sendo dissipada? Quais as perspectivas de “um futuro mais garantido e seguro”? Seu atroz “estado de fatalidade” seria removido de seus caminhos na terra guanabarina? Se o futuro a Deus pertence, não teria o sofrido poeta auscultado os desígnios divinos? Em “Supremo Verbo” ele diria: “– Vai, Peregrino do caminho santo, / Faz da tu’alma lâmpada do cego, / Iluminando, pego sobre pego, / As invisíveis amplidões do Pranto. // Sorrindo a céus que vão se desvendando, / A mundos que se vão multiplicando, / A portas de ouro que se vão abrindo”!

Nem portas de bronze, ou de qualquer outro metal menos nobre, se abriam para o forasteiro já desesperado e atônito. Que fazer? A 8 de janeiro de 1889, tocado por dolorosa frustração e de muita revolta, escreve longa carta – *Obra Completa*, pp. 822/823 – para o amigo Virgílio Várzea, que ficara, talvez sem sonhos, na velha província. De excepcional importância biográfica, essa carta de 8 de janeiro merece transcrição na íntegra, como um documento que fala por uma alma atormentada sem vislumbrar raios de algum sol que a aqueça e ilumine... São João da Cruz, também poeta, lhe emprestara o nome e, certamente, haveria de ter no negrinho nascido no Desterro um irmão-gêmeo no enfrentamento com os imponderáveis “estados de fatalidade”... Importantíssima sob o aspecto de decantação psicológica, eis a carta em questão:

*“Corte, 8 de janeiro de 1889.*

*Adorado Virgílio*

*Estou em maré de enjôo físico e mentalmente fatigado. Fatigado de tudo: de ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar sem fim por acessos na vida, que nunca chegam. Estou fatalmente condenado à vida de miséria e sordidez, passando-a numa indolência persa, bastante prejudicial à atividade do meu espírito e ao próprio organismo que fica depois amarrado para o trabalho.*

*Não sei onde vai parar esta coisa. Estou profundamente mal, e só tenho a minha família, só te tenho a ti, a tua belíssima família, o Horácio e todos os outros nobres e bons amigos, que poucos são. Só dessa linda falange de afeições me aflige estar longe e morro, sim de saudades. Não imaginas o que se tem passado por meu ser, vendo a dificuldade tremendíssima, formidável em que está a vida no Rio de Janeiro. Perde-se em vão tempo e nada se consegue. Tudo está furado, de um furo monstro. Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa.*

*Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano?! Para quê? Um triste negro, odiado pelas*

*castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspidado de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! Vir pela hierarquia de Eça, ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa, ter estesia artística e verve, com esta cor? Horrível!*

*És um coração partido, acabo de saber pela tua chorosa carta.*

*Broken heart! Broken heart!*

*A tua Lilly emigrou, doce pássaro d'amor, para esta tumultuosa cidade.*

*Hoje vou vê-la e à mãe e as flores que elas espalharam pela tua lembrança e pelo teu coração, eu farei com que cheguem ainda vivas e cheirosas junto de ti. Quero ver como essa avezinha escocesa trina de amor e saudade...*

*Adeus! Saudades infinitas à tua encantadora família, e que eu lhe desejo bons anos de ouro e de festas alegríssimas no meio da mais soberana das satisfações.*

*Abraços no celestial Horácio, no Araújo, no Jansen e no digno Lopes da nossa Tribuna e no excelente e adorabilíssimo Bithencourt.*

*Veste o 'croisé' e vai, por minha parte, apresentar pêsames sinceros e honestos às tuas Exmas. primas, pela morte do cavalheiro, do limpo homem de distinção José Feliciano Alves de Brito. Não te esqueças. Honra-me por esse modo delicado e gentil. Abraça-te terrivelmente saudoso Cruz e Sousa".*

Terrivelmente abalado estava o futuro autor das *Evocações* ao fazer, por via epistolar, um desabafo tão impressionante como esse. Encontrava-se ele, no Rio de Janeiro, na condição de um ser desprezível: batido das sociedades, odiado pelas castas cultas, um triste negro, escorraçado de todo o leito e cuspidado de todo o lar como um leproso sinistro!... E toda essa infelicidade decorrente dos preconceitos de cor: "Ser artista com esta cor! Horrível!" Ele haveria de arrastar, pela vida toda, a condenação de ter nascido negro... Em compensação, no fundo de seu espírito, o outro eu lhe dizia ser ele um "pobre artista ariano porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça"...

Lembrava, saudoso, os poucos amigos deixados na sua ingrata Desterro: Horácio de Carvalho, Araújo Figueiredo, Carlos Jansen Júnior (cunhado de Virgílio), João Lopes Ferreira da Silva, proprietário e diretor da *Tribuna Popular*, José Feliciano Alves de Brito, empresário desterrense que permanecera, por vários anos, no Rio de Janeiro, e o "excelente e adorabilíssimo Bithencourt". Este merece um registro especial: simples sapateiro, vendedor de calçados, que se tornou um dos maiores líderes abolicionistas da cidade. Ajudou a fundar o Clube Abolicionista (13-4-1884) e auxiliava Germano Wendhausen na direção da Sociedade Diabo a Quatro na campanha da Abolição. Fez ainda mais: retirava parte do que recebia por seu trabalho, destinando tais recursos "aos cofres dos libertadores de escravos", como ressalta o historiador Oswaldo Rodrigues Cabral. Em homenagem à sua memória, Florianópolis conta com uma "Rua Artista Bithencourt".

São dramáticos os termos da carta dirigida ao “adorado Virgílio”, mas Cruz e Sousa teve, ao final, um gesto bonito e humano: procurou confortar o amigo, que tivera o fora da namorada escocesa...

Não havia, realmente, mais condições de o Cisne Negro ficar naquele inferno de privações e provações. Terá que voltar para junto dos pais e dos amigos na distante terra natal. Ruíram todos os seus sonhos de vencer ali nos inóspitos escaninhos da Corte. A “grande capital” lhe fora mais adversa que a sua pequenina e bela Desterro.

Um fato singelo, porém, apesar de grotesco e lamentável, iria precipitar os acontecimentos. “Rei absoluto e despótico” em sua casa, o generoso anfitrião do amigo necessitado, certo dia dará provas de seu despotismo conjugal... Segundo contou Araújo Figueiredo em suas memórias inéditas – *No Caminho do Destino* –, Oscar Rosas brigou com a mulher e o hóspede pretendeu sair em favor da anfitriã... O dono da casa revelou-se o déspota anunciado: mostrou a porta da rua para Cruz e Sousa, cujo autoproclamado orgulho o põe a campo para conseguir retornar a Santa Catarina. Raimundo Magalhães Júnior relata os lances posteriores ao incidente familiar: no dia 17 de março de 1889, a bordo do vapor Rio Apa, Cruz e Sousa era aquele “homem moderno” que perdera mais uma batalha... A guerra pela sobrevivência iria prosseguir.

Para Nestor Vítor ainda há este pormenor: Oscar Rosas “foi levá-lo a bordo, sentidíssimo de vê-lo partir”... Remorsos?

Em fins de 1890 o futuro poeta republicano iria instalar-se, em definitivo, na novel Capital da República. O Brasil era outro...

## VOLTARÁ CRUZ E SOUSA A VIVER NA CAPITAL DA REPÚBLICA?

Entre os escritores a que Cruz e Sousa fora apresentado por Oscar Rosas estava o paranaense Nestor Vítor, que viria a ser um dos seus maiores amigos e o maior cultor de sua obra, após o falecimento do poeta catarinense. Conheceram-se, ao acaso, numa das rodas de intelectuais, instalados numa mesa de bar. Outros, os “grandes”, entre os quais Olavo Bilac, freqüentavam a Confeitaria Colombo. É o próprio Nestor Vítor quem irá depor a respeito na “Introdução” das *Obras Completas* de Cruz e Sousa (Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, I Poesias, 1923; II Prosa, 1924), por ele organizadas e anotadas. Sua memória o transporta para um passado já meio distante, revivido pela saudade:

*“Foi nesse tempo que o conheci, provavelmente não muito antes de sua volta para a província, porque não nos vimos então mais de uma vez.*

*Vimo-nos é quase um modo de falar. Cruz mal se apercebeu de mim, dando-me forte shake-hand, mas quase distraidamente, no Café de Londres, onde Oscar, entre a balbúrdia do ambiente, ali pelas três horas da tarde, o apresentava a todo um grupo de rapazes como eu. Meu nome lhe soava ao ouvido, certo, pela primeira vez, enquanto que o do poeta já me era conhecido por versos de sua lavra que eu lera com admiração, e por informações que ainda mais curioso me deixaram em relação àquela criatura, cuja epiderme bastava para singularizá-la, até no Brasil, desde que ele se propunha a ser alguém no mundo, ao menos pelo espírito.”*

Observe-se, a propósito, que, juntamente com Virgílio Várzea, Cruz e Sousa fora objeto de crítica lisonjeira do mestre Araripe Júnior, nas páginas de *A Semana*, quando do lançamento de *Tropos e Fantasias*. Para todos os efeitos, ele já não era um ilustre desconhecido nos círculos literários da Corte. Ou será que não liam os escritos do renomado crítico cearense? Nestor Vítor dirá, a seguir, das impressões que teve do forasteiro. Suas observações são muito valiosas:

*“Cruz e Sousa deu-me a impressão de um preto estrangeiro, moço, chegado recentemente de grandes viagens, bem posto, com uma pontazinha de insolência,*

*que achei, contudo, antes simpática do que irritante, por vir-nos não sei que prestigioso fluido, não sei que vaga eletricidade de todo o seu ser.*

*Havia nele talvez um nervosismo secreto ao ver-se naquele vertiginoso ambiente, nervosismo que o levava, por contradição, a esse desembaraço já quase protetorial. Mas, pois que tal atitude implicitamente criava ali um paradoxo vivo, visto sua cor de ébano, era por isso mesmo um fenômeno interessante aos olhos de quem gostasse do inédito, do imprevisto, e fosse generoso” (V. Ob. cit., pp. 23/24).*

E quais teriam sido as impressões dos outros futuros rapazes presentes ao encontro? Teriam eles ficado surpresos com a chegada de um suposto “produto de importação”? Não diz Nestor Vítor quem eram os circunstantes nem das reações dos mesmos naquele momento. Vale salientar que o recém-apresentado sempre primara pela elegância, não se descuidando, sequer, do brilho dos seus sapatos. Negros havia muitos no Rio de Janeiro, mas o mundo deles era o da senzala, salvo, é lógico, as infalíveis exceções. Cruz e Sousa – negro puro, sem mescla, retinto – representava, de fato, um fenômeno, algo excepcional, na mesma linha de um José do Patrocínio, de um André Rebouças, de um Luís Gama. Alguém poderia levantar dúvidas quanto à sua ascendência genuinamente africana? Pai e mãe não tinham sido escravos no Desterro?

Poderemos ainda lembrar que A. da Silva Mello, em seus *Estudos Sobre o Negro* (Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1958), relaciona um bom número de pessoas de alto coturno, figurantes da História do Brasil, que, quisessem ou não, tinham sangue negro, em pequena dose, ao menos, a correr-lhe nas veias (algumas até com sangue azul, falsificado). A lista é grande, mas não sabemos quais foram as fontes de que se serviu Silva Mello para fazer tal nominata. Alguns dos figurões relacionados até nos causam surpresa, todavia, o autor da listagem nos merece a mais irrestrita confiança. Vejamos, assim, de passagem, apenas poucos nomes: o Visconde de Montezuma, o Barão de Cotegipe (“chanceler e seis vezes ministro de Estado”), o General Osório, Floriano Peixoto, Carlos Gomes, Farias Brito, Aleijadinho, Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Constâncio Alves e, entre tantos e tantos outros, alguém como o famoso Mário de Andrade. Não mencionou, porém, Castro Alves, que, segundo alguns especuladores, também tinha lá suas origens africanas... Ocorre o mesmo com o sangue judeu...

Seria Nestor Vítor branco dos quatro costados? Este, aliás, não é assunto para este momento, quando iremos ouvi-lo mais uma vez no referido depoimento, cuja importância é demonstrada por todos os estudiosos da vida e da obra do criador do nosso Simbolismo.

Acrescenta o escritor: “*Em novembro de 1890 indo incidentemente ao Desterro, tendo passado uns dez meses em Curitiba, encontramos-nos de novo os dois, e convivemos reiteradamente nos poucos dias de minha demora ali. (...)*

*Nem assim já ficamos muito íntimos. Ele, mais velho do que eu seis anos, não tinha mais então os fáceis entusiasmos, a porosidade intacta que permite endosmose*

*francas na convivência com o primeiro que nos bate à porta, embora, acaso, seu gesto amigo. Delicado, afável, generoso mesmo, já era, contudo, de prevenção bastante manifesta, tanto mais que meu chapéu alto, de uso geral naquele tempo, e que eu trazia, além disso, por andar então com pruridos de político, parece que lhe inspirou algum receio (Cruz era tímido diante dos grandes), e até certa inconfiança no meu espírito. Já um forte orgulho intelectual encorajava intimamente aquele admirável e triste ser”.*

Lembremos: “O homem moderno não é um homem triste”...

O futuro e infatigável organizador das edições de livros de Cruz e Sousa nos transmite ainda estas preciosas informações:

*“Ainda me recebeu na redação da **Tribuna Popular**, que fora órgão de suas lutas por tantos anos. No momento festejava ele, por gentileza, com bonitos versos, uma menina violinista, Giulietta Dionesi, de passagem pela futura Florianópolis. Mentalmente, porém, Cruz e Sousa já vivia meio que de costas para o microcosmo a que outrora tão pura e ardentemente se tinha consagrado para tanto sofrer. Ao próprio teatro votava um franco desdém agora. Era ele nesse instante, enfim, como um albatroz peregrinamente negro pousado num penhasco à flor das ondas, mas querendo desferir vôo para outros horizontes, e de uma vez para sempre.*

*No fim desse mesmo ano viemos os dois reencontrar-nos aqui no Rio para entrar em novas ‘experiências magnéticas’, como diz Emerson das tentativas de ligação afetiva, até nos conhecermos bem no íntimo e ser os amigos que fomos depois” (V. Ob. cit., pp. 23/24 e 30/31).*

A alusão ao albatroz nos faz evocar o mago Castro Alves, que tanto empolgara ao Poeta Negro. Lá está o bicho sobrevoando as cenas dantescas que se desenrolam no convés do *Navio Negreiro*:

Albatroz! Albatroz! águia do oceano,  
Tu, que dormes das nuvens entre as gazas,  
Sacode as penas, Leviatã do espaço!  
Albatroz! Albatroz! dá-me estas asas...

Foi num daqueles navios nauseabundos que vieram plantar raízes no Brasil os ancestrais do negro João da Cruz e Sousa! “E existe um povo que a bandeira empresta / P’ra cobrir tanta infâmia e cobardia!... // Andrada! arranca este pendão dos ares! / Colombo! fecha a porta de teus mares!”

Estamos, então, em fins de 1890. A situação se invertera: agora quem está no Rio de Janeiro é Virgílio Várzea, o adorador incondicional do filósofo Francisco Luiz da Gama Rosa. Será que ele foi ao encontro do venerado sábio ou foi atrás daquela escocezinha de nome Lilly que o deixara a ver navios na Ilha de Santa Catarina? Passa a escrever cartas quilométricas – quem faria o mesmo em nossos dias? – ao amigo Cruz e Sousa. Canta vantagens pelos cotovelos e não hesita em dizer que está causando ciúmes explícitos à muita gente boa da capital da novel República. Trabalha em

vários órgãos da imprensa carioca, ao mesmo tempo. Rios de dinheiro estariam correndo para dentro do bolso dele... Fala dos amigos que o velho companheiro fizera no Rio de Janeiro e acena com a possibilidade de Cruz e Sousa sair-se bem no caso de retornar para a antiga Corte, que se mostra com outra cara. Virgílio está feliz da vida. Teria encontrado Lilly? Não mede as palavras:

*“O Pernetá! Que esplêndido rapaz! E como ele te estima! A toda hora, comigo, fala de ti, incessantemente. Mas o Pernetá não tem eira nem beira, como diz a velha chapa, poucos gostam dele, por ele ser digno, e raros lhe dão atenção. Agora escreve na Cidade do Rio, como eu e Oscar, e é considerado o seu principal redator. O Pernetá pode te arranjar na Cidade do Rio com 50\$000 mensais, para escreveres diariamente uma seção ou fazeres o noticiário... Durará a Cidade do Rio? O Serpa, que é o gerente, quase proprietário, muito bom, por ora, mas um imbecil, não te quererá impor coisas, como tem feito com vários redatores da sua folha? não fará questão da tua cor?... Creio que tuão isso virá a dar-se, porque na imprensa daqui não há gente séria, à exceção da Gazeta de Notícias, do Jornal do Comércio e País, jornais em cujas redações uma colocação é tão difícil quase como ir passear a Paris. Imagina lá”.*

O salário de 50\$000 mensais era, exatamente, o valor daquele empréstimo que Cruz e Sousa pedira ao amigo Germano Wendhausen e que, certamente, por forças das circunstâncias adversas, permanecia no “status quo” original... De imediato, Virgílio muda o tom em sua arenga epistolar e ataca, com maior ímpeto, os moinhos que estão não só à sua frente mas por todos os lados e altitudes. Afirmou, então:

*“Eu estou completamente desanimado, não que a fortuna literária para mim me tenha sido adversa, mas porque sei que isto não é um fenômeno geral. Eu e Oscar, fora da roda dos Valentins, dos Bousquets, Carneiros (um safado e um burro, que devem morrer quanto antes), etc., somos os únicos aqui que ganhamos de literatura, mais ninguém, o que tem admirado profundamente a todos, inclusive os próprios homens de letras. Quando se diz, em certas rodas, Virgílio Várzea ganha dinheiro na Cidade do Rio, no País, no Novidades, todo o mundo fica estupidificado. E daí uma inveja e uma guerra surda que ronca por todos os lados contra mim. O Soares de Sousa Júnior e o Emanuel Carneiro, esses incomparáveis leprosos, atualmente muito desacreditados, por ordinários, etc., movem-me uma guerra de morte, e nela envolvem também o Pernetá. Este, então, o Soares tomou conta dele, e por uma espécie (ou mais de uma) de Matraca ou Matracas que existe por aqui – o Demi-Monde e a Pena – ataca-o de maneira infame e brutal”.*

O clima, realmente, prometia chuvas e trovoadas nos céus da Guanabara... E aquela guerra movida contra Virgílio não ouvia seus próprios roncões por ser surda... Em “P.S.”, o signatário pede ao destinatário: *“Rompe esta carta, logo depois que a leres. Não convém que esses infames, aí, saibam dos nossos desalentos. O segredo é um triunfo na vida. Napoleão I foi o maior dos homens porque nunca revelou os seus planos”.*

Napoleonicamente, o marinheiro Virgílio Várzea assumiu ares do grande Corso, sempre imitado, até hoje, por muita gente. E, é óbvio, o amigo Cruz e Sousa não atendeu o pedido final do autor da carta, que, graças à transcrição feita por Raimundo Magalhães Júnior na terceira edição de *Poesia e Vida de Cruz e Sousa* (pp. 158/161), chegou ao conhecimento de seus leitores. Segredo é assim mesmo...

Se o leitor de hoje fica perplexo ante as expressões usadas por Virgílio Várzea nessa correspondência particular, como terão repercutido suas cartas no espírito de Cruz e Sousa? E em que termos teriam sido as respostas do amigo? Será que o seu parceiro de *Tropos e Fantasias* decidiu retornar para o Rio de Janeiro em virtude dos acenos que Virgílio lhe fizera, sem muita convicção e até de forma dúbia em certos momentos? Esta passagem diz tudo: *“Meu Cruz, depois de tudo isto, compreenderás lucidamente o motivo justíssimo por que te mandei dizer que não viesse. Mas, devias ter vindo, uma vez que estavas pronto, com o pé no escaler, como me mandou dizer a mamãe. Devo te dizer, porém, que não sei ainda qual o destino que me espera, nesta inclemente cidade, porque, se eu não arranjar um emprego por estes dois meses, largarei a imprensa e tudo e ficarei completamente sem recursos, pois já não posso mais”*.

No curso de uma única carta, o homem fez um giro de 180 graus... Que estaria havendo com a massa cinzenta de Virgílio? E logo depois termina a carta com palavras que merecem destaque especial:

*“Isto de imprensa é bom para os burros, que não se preocupam com a Arte, despejam diariamente carradas de asneiras, que no fim de contas agradam o público e lhes fornecem sucessos... baratos. Olha o Quintino Bocaiúva, o Rui Barbosa, o Silvio Romero, o Ferreira de Araújo, atualmente célebres e ricos. Que leve o diabo a Imprensa, que nos esfola e desgraça! Se quiseres vir, podes vir, pois, no primeiro vapor, vem. Há de se arranjar tudo da melhor forma possível. / O futuro é que eu não sei... talvez seja a morte!... Adeus. Mil abraços e toda a minha profundíssima afeição”* (Id. ib., pp. 160/161).

Será que Cruz e Sousa não procurou ir o quanto antes para a capital federal a fim de confortar o amigo desesperado, evitando, assim, com sua presença, que ele cometesse um tresloucado gesto? Mais uma vez o Cisne Negro se afastaria da *Tribuna Popular* em busca de melhorias de vida, longe dos próprios pais que, até então, provavelmente lhe davam, mesmo num lar humilde, casa, comida e roupa lavada, engomada. Quanto a isto, aliás, a sua velha mãe era perita, assim como o era de forno e fogão. O pedreiro Guilherme também devia orgulhar-se do filho poeta, que tantas alegrias lhes dera com seus sucessos literários. Norberto não era poeta e nem sabiam por onde ele andava. Como tanoeiro, fora trabalhar distante dos olhos paternos?

Naquele mês de novembro, João da Cruz completava 29 anos de idade, mas ele pensava que era um ano mais moço, parecendo-lhe ter nascido em 1862. É o que ficaria provado, alguns anos depois, ao responder, formalmente, um questionário, cujo original se encontra no Arquivo-Museu da Fundação Casa de Rui Barbosa: “o

declarante nasceu a 24 de novembro de 1862”. E muita gente – por incrível que pareça – ainda até hoje não aprendeu que o ano de seu nascimento é o de 1861, como está registrado nos livros da Cúria Metropolitana de Florianópolis. E a Certidão, que elucida o assunto, já em 1958 foi parar nas mãos de quem de direito, Andrade Muricy.

Teria havido uma festinha no dia 24 de novembro? Que amigos cumprimentaram o aniversariante? Teria ele lembrado da ex-noiva Pêdra? Ela já estaria casada com o operário Belarmino Alexandre? Como reagiram seus pais quando João da Cruz anunciou que voltaria para o Rio de Janeiro? Estava ele em condições de custear as despesas de viagens? Teria que apelar, mais uma vez, para o incomparável amigo Germano Wendhausen? E os outros amigos tão chegados a ele?

Além de Oscar Rosas, de Virgílio, já se transferira para o Rio de Janeiro o Juvêncio de Araújo Figueiredo, que viria a ser o autor daquelas memórias inéditas *No Caminho do Destino*. E foi para este dedicado amigo que Cruz e Sousa escreveu a 2 de abril (de 1890), já vibrando, surpreendentemente, com a expectativa da viagem: “Belo Rio esse, que tão cristalinas águas saudáveis possui para duchar os poetas!” Seu entusiasmo não teria alguma ducha de água fria?

Tais memórias de Araújo Figueiredo, bastante informativas, continuam aguardando publicação em conjunto. Raimundo Magalhães Júnior já as divulgou, em partes, em *Poesia e Vida de Cruz e Sousa* (3ª ed., p. 7 e outras) e também em “Revelações sobre Cruz e Sousa, nas memórias inéditas de Araújo Figueiredo”, na *Revista Brasileira de Cultura* (MEC-CFC, Ano III, jan./mar. 1971, nº 7). Quando se transferiu para o Rio de Janeiro, o futuro memorialista desterrense também teve em Oscar Rosas um guia prestativo e seguro, como ele próprio o seria mais tarde para o amigo João da Cruz e Sousa.

Ao comemorar-se, agora, os cem anos da morte do cantor dos *Broquéis* bem que se poderia incluir no programa de edições alusivas ao acontecimento a publicação, em livro, das valiosas páginas inéditas de *No Caminho do Destino*, que será sempre sem fim para todos os seres mortais... Pertencemos todos, queiramos ou não, ao que se chama Humanidade.

## A TRAGÉDIA CULMINA COM A MORTE E O JUÍZO DA POSTERIDADE

Exultante, feliz, Cruz e Sousa escreve para o velho amigo Araújo Figueiredo, que já se transferira para a capital da novel República. Quase toda a carta está impregnada de “blague”. De bem com a vida, deixa-se dominar pelo bom humor, como, talvez, não o tenha demonstrado anteriormente. Já a carta vem datada de “Ondina, abril, de tarde, 2, de 90”. (Não era de 1º de abril...). As primeiras palavras com que se dirige ao “Meu querido amigo” são estas: “*Não! Nem canalha, nem mulato, nem ingrato! Não julgues, meu madrigalesco sonhador, que eu sou o vidro de cheiro, na frase do Várzea, do Rodolfinho Oliveira; ele, sim, palito humano, como é, é quem deve ter raivas fáceis e banais ao não receber cartas tuas*”. Acrescenta, mais adiante: “*Eu, claramente sei o que são atropelos de chegada e depois gozos e gostos de provinciano largamente impulsionados e vibrados numa grande capital como esta em que agora vives lordificado e regalado... Assim, claramente sei também, e vivamente sinto também, que em tais cidades, o rumor, sol alto dos assuntos mais inauditos, inflamam, queimam, incendiam qualquer provinciano, tanto mais quando o provinciano, como tu, tem qualidades e sentimentos de arte*”.

Observa, a seguir, que o amigo começara em 15 de março os seus “linguaços de correspondência”, a que não faltavam “lamuriosas queixas”. E não demora em exaltar, jubilosamente, aquele Rio de Janeiro que tanto o frustrara poucos anos antes: “*Sim senhor! Adoro-lhe as atitudes, a maneira livre, a nota que tem tomado no Rio. – Belo Rio esse, que tão cristalinas águas saudáveis possui para duchar os poetas!*” (V. *Obra Completa*, Aguilar, 1995, p. 824/825). Está explícito: o homem jorrava contentamento por todos os poros, dos pés à cabeça...

Por que estaria João da Cruz e Sousa tão contente, tão bem humorado naquela ocasião? Algo novo teria mudado seu estado de espírito antes atormentado pelo “estado de fatalidade”? Agora, mais uma vez, ele deixaria a redação da **Tribuna Popular**, para ir tentar, novamente, sua sorte na ex-capital do Império? Pelo otimismo manifesto revelado na carta, certamente não iria necessitar pedir o generoso auxílio do estimado e magnânimo amigo Germano Wendhausen.

Vem, então, por último, “agora sem blague”, o anúncio:

*“Saberás ou já sabes? que por maio sigo para aí e conto morar contigo. Nada digas ainda sobre essa resolução ao Oscar. Depois ele o saberá. Convém-me mais morar contigo enquanto não tiver ocupação segura. / Por isso apronta-te para receber-me que no princípio d’aquela mês, ou por meados dele, lá estarei, num impulso de verve, a chicotear esses literatos de sapatos, que aí também os há, e a abraçar-te fortemente, amorosamente, num longo abraço espiritual, a ti e ao Oscar”.*

Como se verifica, não há, nessa carta, nenhuma referência aos oferecimentos feitos pelo hesitante Virgílio Várzea...

Esta observação torna-se imprescindível: “Ondina” era o nome que o marinheiro Virgílio Várzea (futuro autor de *Nas Ondas*, 1910) pretendia dar, juntamente com os amigos renovadores, à antiga Nossa Senhora do Desterro. A idéia deles não pegou, mas, em contrapartida, após os bárbaros fuzilamentos na Fortaleza de Santa Cruz, a cidade passou a denominar-se “Florianópolis” em 1894, como homenagem de todos os catarinenses, republicanos ou não, ao Mal. Floriano Peixoto...

Anunciadas desde 1900 como livro “a publicar”, Virgílio Várzea publicou suas “Impressões da Província” (1882-1889), em sucessivas edições do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, de maio a junho de 1907. Com estas reminiscências, prejudicadas por muitos equívocos, o autor de *Traços Azuis* haveria de ser considerado o primeiro biógrafo de Cruz e Sousa, como o seria também do Dr. Gama Rosa. E por essas águas (às vezes, bem perigosas...) é que viriam navegar todos os dignos biógrafos de Cruz e Sousa, capitaneados por Nestor Vitor.

Afinal de contas, o Cisne Negro bateu asas em maio de 1890 para o Rio de Janeiro? Parece que a viagem de maio gorou, pois ainda em novembro Nestor Vitor, foi encontrá-lo mourejando na *Tribuna Popular*. E o paranaense Nestor Vitor, então com “pruridos de político”, passara “uns dez meses em Curitiba” antes de seguir para o Desterro. Não poderá haver equívoco de parte do visitante quanto à sua ida a Santa Catarina, em face do que só podemos concluir, mesmo, que o “Negro Sublime” – como o chamaria o poeta gaúcho Alceu Wamosy – somente em fins de 1890 é que voltou, em definitivo, para aquela terra banhada por “tão cristalinas águas saudáveis”, onde, por caprichos da fatalidade, a tragédia estava à sua espera... Apenas de sete anos seria sua permanência no Rio.

Raimundo Magalhães Júnior diz, a propósito, que: “Para Cruz e Sousa, chegada à Capital Federal nos últimos dias de dezembro de 1890, as coisas seriam bem menos fáceis do que seus amigos Oscar Rosas, Virgílio Várzea e ele próprio talvez supusessem. / Juvêncio de Araújo Figueiredo, que então trabalhava na *Cidade do Rio* e residia num quarto alugado no sobrado da Rua do Lavradio nº 17, comprara uma cama de ferro, para que aí pudesse hospedar Cruz e Sousa, como prometera, quando este retornasse ao Rio” (V. *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*, 3ª ed., p. 164). Começa o poeta do Desterro a trabalhar, como noticiário, na *Cidade do Rio*, cola-

borando também em outros órgãos, como o *Novidades*, do qual Oscar Rosas era o secretário. Já a 12 de janeiro de 1891, Cruz e Sousa publicava, neste jornal, um longo poema intitulado “Arte”. Nestes versos, sentimos, até, uma vaga influência de Álvares de Azevedo, embora com timbre parnasiano: “*Como eu vibro este verso, esgrimo e torço, / tu, o poeta moderno, esgrime e torce; / emprega apenas um pequeno esforço, / mas sem que nada a pura idéia force*”(Ob. cit., p. 165).

Segundo as fontes de que se valeu o biógrafo cearense, já em março de 1891 Cruz e Sousa estava despedido do jornal de José do Patrocínio. E tudo por obra do gerente Serpa Júnior, que Virgílio Várzea classificaria como “imbecil”, quando advertiu, por carta, o amigo do peito sobre possível reação de Serpa em face da “questão da tua cor”...

Araújo Figueiredo, por sua vez, esclarece bastante acerca do episódio; registrado nas anotações de *No Caminho do Destino*, que serviram como excelente fonte de informações para Raimundo Magalhães Júnior. Diz o memorialista: “*Queridíssimo na redação da Cidade do Rio, pelos seus irmãos de arte, o Cruz e Sousa ajudava a fazer um bloco de resistência contra o abuso de Serpa Júnior, gerente do jornal, quando negava-se ao pagamento integral dos honorários dos redatores, sendo que os do Cruz e Sousa eram dos mais retardados, dando-se-lhe em pequenas parcelas semanais. E, todas as vezes que isto acontecia, víamos o Cruz mergulhado numa profunda nostalgia, a cofiar o queixo, à porta da redação do jornal, e com a sua indispensável bengala debaixo do braço, sereno nas misérias que o rodeavam invisivelmente, as quais, se criassem forma e se materializassem, apareceriam negras e maiores do que as águias famintas, em torno de Prometeu acorrentado à coluna do seu destino. É que a fome o devorava, impenitente, num segredo inviolável, nem ao menos sondado e compreendido por seus amigos íntimos*” (Ob. cit., p. 173). Para todos os efeitos, começava ali o rastro de uma tragédia..

Diante dessa primeira e dolorosa frustração, ao cofiar o queixo, não estaria Cruz e Sousa arrependendo-se de ter deixado aquela “ilha verde do Atlântico” que era sua terra natal? Sim, lá bem longe também estava o lar humilde e aconchegante de seus pais. Qual seria o seu ganha-pão? As águas da Guanabara poderiam ser, mesmo, cristalinas e saudáveis, mas a sorte já lhe aplicava uma terrível ducha de água fria... Então, materializada em seu corpo, não sofria apenas a alma de um poeta e sim a alma de um simples ser humano que desejava viver...

O pesquisador carioca Uelinton Farias Alves fornece nas páginas de *Reencontro com Cruz e Sousa*, por ele organizado e publicado em 1990 pela editora PAPA-Livro, de Florianópolis, um precioso acervo de informações de capital importância para a biografia do poeta de Santa Catarina, colhidas essas informações nas fontes primárias, com riqueza de detalhes. E também focaliza até a história dos descendentes do autor de *Evocações*, cujos destinos seriam, igualmente, marcados pelas adversidades, pelos infortúnios, pelas desesperanças. E está reproduzido nesse livro singelo, como peça valiosíssima, um dos capítulos das “Impressões da Província”, de

Virgílio Várzea (pp. 75/79). No final desse capítulo, Virgílio alude aos livros *Versos Modernos e Campesinas*, que Cruz e Sousa pretendia publicar, transcrevendo, como fecho, um poema com título bastante sugestivo “Asas partidas”, em que uma das estrofes diz assim: “*As asas, pelo Azul, em vôos desgarrados. / Como a oração final dos tristes Naufragados, / Longinqüamente, além, tênues desaparecem... / Cai então de uma vez a sombra dos Segredos...*”

Continuaria Cruz e Sousa escrevendo no *Novidades* e na *Revista Ilustrada*. Mas a sombra dos Segredos perseguiria seus pés...

E nesta sombra dos Segredos haveria de lhe surgir algo que jamais passara por seu pensamento: no mês de agosto, dia 24, bem distante de seus olhos, falecia, vítima de “paralisia agitante”, Carolina Eva da Conceição. Seu óbito foi registrado sob nº 397 no Livro C-02, fls. 092, do Cartório de Registro Civil do Desterro. O pai lhe passou telegrama dando a trágica notícia e a imprensa do Rio transmitiu ao poeta as expressões de pesar. Procurando confortar o velho Guilherme lhe envia uma fotografia sua, em cuja dedicatória externou funda emoção: “*Ao meu bom e extremoso pai que eu estimo e considero de todo o meu coração. Ao respeitável homem, honrado pela velhice, pela bondade e pelo trabalho, que viu junto a si morrer a minha querida mãe, de quem nunca mais hei de esquecer enquanto for vivo. Lembrança de um filho reconhecido. – Cruz e Sousa. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1891*” (R. Magalhães Júnior, Ob. cit., 3ª ed., pp. 178/179). Mais tarde, em “Abrindo Fétretos” das *Evocações*, ele reverenciara a memória materna: “*Esta, Carolina, uma flor infernal de sangue e treva que a Angústia fecundou. / Esta, a harpa maior, a harpa da Dor, cujas cordas são mais puras, mais admiráveis e onde mais alto e majestoso chora todo o incomparável Intangível da minha Saudade. / Este fétreto é um oceano rasgado de tempestades, de ventos imprevistos, anatematizadores e negros. / (...) Sim! Vazio é tudo no mundo! Os olhos acordam nesta ânsia viva de chorar e de amar! As ansiedades que em vão se escondem plangem à flor dos sentidos, diluem-se, fluidificam-se e, vagamente, aí vêm então jorrando, vêm vindo as lágrimas...” (Obra Completa, 1995, p. 630).*

Um encontro casual, no dia 18 de setembro, fornecerá uma nova messe de emoções para aquele coração em frangalhos pela recente morte de Carolina Eva da Conceição. Um ano depois, Cruz e Sousa estaria relembrando, apaixonado, o grande acontecimento sentimental em que conheceu a sua “adorada Noiva”, a sua “adorada Gavita”, a sua “doce e muito estremecida Vivi”, para quem todas as cartas nada mais eram do que poemas de ternura, de afagos, de amor, de paixão. Escreveu no dia 20 de setembro de 1892: “*Saudades, saudades, e muitas saudades é o que eu sinto por ti. / Escrevo-te por não te ver e tenho, na hora em que te escrevo, o teu querido retrato diante de mim, entre os meus livros, companheiros dos meus sofrimentos. Minha Vivi estremecida, nunca me esquecerei do dia 18 de setembro, aniversário do dia em que tive o prazer de ver-te pela primeira vez, de admirar os teus lindos olhos, a graça de todo o teu corpo, toda a tua pessoa amável que me prendeu para sempre com os laços do mais profundo amor*”. A carta, como todas elas, é longa e fremente.

No final mais juras de amor: “*Esta carta é como mais um juramento feito a ti pelo dia 18 de setembro, em que te vi pela primeira vez apanhando flores, tu, que és a flor dos meus sonhos. / Espero-te sábado, com aquele penteado de domingo, que te fazia muito bonita. Adeus! Beijo-te muito os olhos, a boca e as mãos e dou-te abraços muito apertados, bem junto ao meu coração, que palpita por ti. / Teu, Cruz e Sousa*” (Obra Completa, cit., pp. 815/816). Pouco tempo depois, eles seriam marido e mulher. O amor de Gavita fez renascer a vida para Cruz e Sousa, embora o encontro inaugural do namoro tenha sido armado pelo acaso junto ao portão de um cemitério, no Catumbi, um dos arrabaldes do Rio de Janeiro.

Além do empolgamento pelo noivado, teria ele depois outro motivo para vivenciar felicidade: surge, “por milagre”, como diria Nestor Vitor, seu livro de prosa (poética) *Missal*, em fevereiro de 1893. Já em agosto é a vez de *Broquéis*, cujos poemas inauguravam a estética simbolista na poesia brasileira. Entende Raimundo Magalhães Júnior que a publicação desses livros resultou de um cálculo empresarial de um novo editor, Domingos de Magalhães, que instalava a Livraria Moderna, sob a razão social de Magalhães e Companhia. Os livros não alcançaram o êxito esperado, ainda mais que os parnasianos, tendo Olavo Bilac à testa do grupo, despejavam sua ira em cima daqueles dois volumes que vinham se insurgir contra o “status quo” vigente na Literatura brasileira. Não menos predatória foi a crítica de Araripe Júnior, aquele mesmo senhor que saudara, de maneira simpática, o surgimento de *Tropos e Fantasias* em 1885, lá nos arraiais barriga-verdes.

O bom amigo Araújo Figueiredo foi um dos que vibraram ao receber um exemplar de *Missal* com uma gratíssima dedicatória: “*Araújo Figueiredo. – Na serenidade desta página clara, quero perpetuar, como na corrente do tempo, a Amizade, o Culto Intelectual, o alto Amor estético que te consagro – ouros, mirras e incensos do meu ser devotado. / A ti, Coração nobre; a ti, luminosa Cabeça; a ti, delicioso poeta dos Campos, dos Mares, das Rosas, dos Astros; a ti, amigo-irmão, casta e branca natureza de Sonhador olímpico, Israelita da Arte, que tens a virgindade emotiva das Forças novas, originais – este Missal de Abstração, de Espiritualidade, de Forma. – Cruz e Sousa, / Rio de Janeiro, 13 de março de 1893*” (Raimundo Magalhães Júnior, Ob., cit., p. 205). Não se ouviam foguetes pela publicação dos livros, mas...

Iriam estrondar canhões na baía da Guanabara, alguns meses mais tarde. Revolta-se a Marinha. Recebia a República o seu primeiro impacto de fogo. Os noivos, entretanto, estavam inteiramente alheios àquela convulsão de ordem política e militar. Seus corações sentiam outra espécie de convulsões. Seu fraterno amigo Nestor Vitor escreverá em 1923: “*Casou-se ele a 9 de novembro de 1893, entre os sobressaltos e os atropelos em que andava a população do Rio com os bombardeios, pela Revolta da Armada*” (Rio de Janeiro: Ed. Anuário do Brasil, *Obras Completas* de Cruz e Sousa, I Poesias, 1923, “Introdução”, p. 45).

Em seu referido livro *Reencontro com Cruz e Sousa*, Uelinton Farias Alves oferece inúmeros dados biográficos relativos à Gavita – Gavita Rosa Gonçalves – sobre a qual Gonzaga Duque afirmou, tendo em vista a pessoa do marido: “*Era da*

*sua cor, tinha alguma instrução e ocupava lugar à mesa de costuras de uma grande oficina*". Por outro lado, informa o ilustre pesquisador: "*Gavita era remanescente da geração de escravas ligada à família do importante médico Antônio Rodrigues Monteiro de Azevedo*" (Ob. cit., p. 31).

Os filhos não tardariam a vir e também sérios problemas. Alguns deles abalariam, profundamente, o ânimo do Poeta Negro. Com o que ganhava, na atividade aleatória da imprensa, como refere Nestor Vitor, o marido de Gavita não estaria nunca em condições de dar ao seu lar uma situação cômoda, tranqüila, segura, como sonhava o casal. A fase romântica do namoro e do noivado tinha terminado. A vida a dois exigira dele um sacrifício dobrado, ainda mais que ao tempo de solteiro, as dificuldades financeiras sempre lhe foram constantes e amargas. Um emprego na Estrada de Ferro só viria em 1895. Como os amigos mais chegados, Oscar Rosas, Virgílio Várzea, Araújo Figueiredo, também não sobrenadavam num mar de rosas, só lhe restava bater em outras portas.

Já antes do casamento apelara para o eminente filósofo e amigo Dr. Gama Rosa, o antigo e generoso Mecenas dos jovens literatos de Santa Catarina, por ocasião de seu governo na Província (1883/84). A resposta lhe frustrara: "*20 de outubro de 1893. / Caro amigo Cruz e Sousa / Recebi a sua carta de 14 do corrente, e sinto não poder satisfazer o seu pedido, porquanto, nesta imensa crise, as despesas são consideráveis, extraordinárias, para quem tem a seu cargo uma família. / E apresso-me em fazer-lhe esta comunicação, para que a demora na resposta não lhe cause transtorno. Aceite recomendações nossas. / Seu amº velho, / Gama Rosa*" (R. Magalhães Júnior, Ob. cit., p. 251).

Também médico como o Dr. Gama Rosa, o poeta Luiz Delfino era então "o conterrâneo mais ilustre" no Rio de Janeiro, como observa Ubiratan Machado em sua *Vida de Luiz Delfino*, que, na capa, aparece com outro título: *O Senador Luiz Delfino – Sua vida e sua obra* (Florianópolis: Editora da UFSC, 1984, p. 142). A edição desta "Obra comemorativa do sesquicentenário do seu nascimento (1834-1984)" contou com o apoio do Senado Federal. Quando de sua primeira estada na então Corte, Cruz e Sousa foi apresentado a Luiz Delfino por Oscar Rosas, como o fizera também junto às redações dos jornais. Sua situação era aflitiva. E o Poeta Negro não teve dúvidas e se dirige, quase em termos patéticos, àquele que fora um dos homenageados na dedicatória de *Tropos e Fantasias*: "*Capital Federal, 19 de novembro de 1893. / Ilustre Poeta e Amigo / Com os cumprimentos de estima e consideração que lhe apresento, tomo novamente a liberdade de importuná-lo com relação ao pedido que tive necessidade de fazer-lhe por carta. / Uma vez que se não dignou responder-me, peço-lhe ainda, apelando para os seus generosos sentimentos de homem, que me sirva, já não direi com a quantia de 300\$000 réis, como lhe pedi, mas ao menos com a metade ou mesmo com 100\$000 réis, pois é bem dolorosa a minha situação neste momento. / Peço-lhe que mesmo em sentido negativo, resolva com urgência este bastante difícil pedido. / Seu admirador e amº / Cruz e Sousa*" (*Obra Completa*, Aguilar, 1995, p. 826). Seus apelos desesperados não encontravam eco?...

Contornada a crise terrível daquele momento (não sabemos de que maneira), Cruz e Sousa respira fundo, ergue a cabeça e contempla o futuro... Já em abril de 1894 estará planejando a publicação de uma revista, que seria chamada de *Revista dos Novos*. Os colaboradores deveriam ser, ao seu lado, nomes bem conhecidos: Emiliano Pernet, Oscar Rosas, Artur de Miranda, Nestor Vitor, B. Lopes, Emílio de Menezes, Lima Campos, Araújo Figueiredo, Virgílio Várzea, Santa Rita, Maurício Jubim, Gustavo Lacerda e Gonzaga Duque. E foi a este que ele escreveu a 11 de abril anunciando os planos. Teria a publicação, também, um colaborador muito especial: *“Penso também que o único homem fora da nossa linha artística de seleção relativa possível, que deve ser simpaticamente admitido, para críticas científicas, para artigos de caráter positivo moderno, é o dr. Gama Rosa, que podemos considerar, à parte toda a nossa independência e rebelião como um austero e curioso Patriarca do Pensamento novo”*. O “corpo uno das Idéias da Revista” também poderia dar acolhida a terceiros: *“Os mais, seja quem for, que venham de fora, isto é, que se apresentem com trabalhos estéticos e de tal natureza alevantados e sérios que possam ser admitidos nas colunas nobres da grande Revista, para o que basta apenas uma análise severa, rigorosa, desses trabalhos”* (Obra Completa, 1995, p. 827). Haveria, de outro lado, uma proibição absoluta quanto à matéria a ser inserida na futura publicação: *“Entre esses fundamentos gerais acho que deve ser um dos principais, o maior e mais firme radicalismo sobre teatro, não permitir seções, notícias, folhetins ou coisa que diga respeito a teatro que, por princípio e integração de Idéias, não deve existir para a nossa orientação d’Arte na Revista dos Novos”*. Implantada a República no país, começava a imperar, assim, o regime democrático sonhado por Assis Brasil...

A *Revista dos Novos*, anunciada nessa carta a Gonzaga Duque, não passou de um castelo de cartas... Surpreende muito, entretanto, a radical aversão ao teatro confessada por quem foi o ponto-secretário da Companhia Dramática Julieta dos Santos. Outro fato que chama a atenção: com que dinheiro seria concretizada a brilhante iniciativa editorial? Teria Cruz e Sousa acertado na loteria?

Não irá demorar o retorno do Poeta à realidade do cotidiano. Continua ele enfrentando toda sorte de adversidades materiais. Em dezembro de 1894 envia uma carta a Nestor Vitor, pedindo a interferência do fraterno amigo na obtenção de um emprego para o marido de Gavita, em cujo lar humilde já havia a presença de um pimpolho, Raulzinho, nascido a 24 de fevereiro daquele ano. Depois viriam mais três. O signatário da carta retoma o papel de um homem desesperado, naufragado nas águas cristalinas e saudáveis da velha Guanabara... *“O momento é de decisão e eficácia. Já longo e doloroso tempo tenho aguardado uma melhora na vida”*. Em 1895 é que sua situação irá melhorar um pouco, muito aquém das necessidades da família. A 28 de janeiro estará nomeado para a Estrada de Ferro Central do Brasil, como “praticante”, com um salário anual de Rs. 1:800\$000. Em março irá melhorar de cargo, passa a “arquivista” e o salário sobe para Rs. 2:400\$000 anuais. O trabalho lhe é totalmente impróprio, inadequado para sua sensibilidade de artista. Ele produz o

que pode no exercício das funções insípidas. Vem-lhe um pequeno aumento no mês de maio: receberá, anualmente, Rs. 2:700\$000, ou seja, um acréscimo salarial que pouco representará para as despesas familiares.

As perspectivas para 1896 talvez sejam outras, mas acontece que a “sombra dos Segredos” irá pairar, de forma dramática, sobre suas esperanças, seus sonhos de felicidade. Os primeiros lances da tragédia final começam a tomar corpo... Dois fatos terríveis irão atingi-lo em cheio: em março Gavita enlouquece; em agosto morre o pai!

Só lhe restará, mais uma vez, pedir socorro aos amigos. E Nestor Vítor era o que estava mais próximo dele, nas horas incertas. Escreve: “*Rio, 18 de março de 1896. / Meu Grande Amigo / Peça-te que venhas com a máxima urgência a minha casa, pois minha mulher está acometida de uma exaltação nervosa, devido ao seu cérebro fraco que, apesar das minhas palavras enérgicas em sentido contrário e da minha atitude de franqueza em tais casos, acredita em malefícios e perseguições de toda a espécie. Cá te direi tudo. A tua presença me aclará o alvitre que devo tomar. / Escrevo-te dolorosamente aflito. Teu / Cruz e Sousa*” (*Obra Completa*, 1995, p. 830). Também escreve para o Dr. Monteiro de Azevedo, em cuja casa Gavita vivera, e o ilustre médico, por estar fora do Rio, manda-lhe, em carta (27-3-96), as devidas recomendações para o tratamento da enferma, que já era mãe de um segundo filho, Guilherme (nome em homenagem ao avô paterno), nascido a 7 de outubro do ano anterior. Por seis meses, Cruz e Sousa se debaterá com a doença da esposa, cuidando, ainda, das crianças. Como terá trabalhado, durante esse período aziago, na Central do Brasil?

Ainda, recentemente, um autor – totalmente desavisado e irresponsável – dirá em livro que, apesar de seu salário miserável, o esposo-poeta levou sua mulher a vários hospitais psiquiátricos...

O jornal *O Estado*, do Desterro, no dia 29 de agosto de 1896, publicou: “*ÓBITO – Faleceu anteontem e foi sepultado na manhã de ontem, o velho Guilherme de Sousa. / Ao seu filho, o ilustre poeta catarinense Cruz e Sousa, enviamos pêsames*”.

E quando faleceu o Marechal Guilherme Xavier de Sousa, em 22 de dezembro de 1870, houve este registro em *O Cacique*, edição de 14 de janeiro de 1871, indicando-se as datas dos óbitos ocorridos na capital desterrense: “*22 – O inocente Basílio, pardo liberto, 6 meses, catarinense; convulsões. – Guilherme Xavier de Sousa, 52 anos, casado, catarinense; marasmo consecutivo à febre ediopática*” [sic]!

A viúva do Marechal Guilherme, que faleceria cinco anos depois, a 13 de fevereiro (1875), mereceu notícia com maior destaque nos jornais. E se informou que ela libertara, pouco antes de morrer, os 9 (nove) escravos de sua casa, o que significa dizer que o esposo não alforriara ninguém ao partir para a Guerra do Paraguai. Isto, aliás, está comprovado nas duas edições da *História de Santa Catarina* (1968 e 1970), do mestre Oswaldo Rodrigues Cabral. Mais um detalhe: o nome da ilustre dama falecida era *Clara Angélica* e não *Clarinda*, como foi adotado por todos os biógrafos (e estudiosos) de Cruz e Sousa, a começar pelo amigo Virgílio Várzea... Há equívocos grotescos entre outros...

O Cisne Negro evocaria a memória paterna numa emocionada página de “Abrindo os féretros” das *Evocações*. De sua saudade verteram lágrimas com palavras como estas: “O que importa a Vida e o que importa a Morte, obscuro velhinho que te foste, operário humilde da terra, que levantaste as torres das igrejas e os tetos das casas, que fundaste os alicerces delas sobre pedra e areia como os teus únicos Sonhos” (*Obra Completa*, 1995, p. 631).

A tragédia derradeira tinha data marcada: 19 de março de 1898. Em fins de 1897 a tuberculose se anuncia... Por essa época o jornalista Luiz Edmundo é apresentado a Cruz e Sousa. Ambos permaneceram em longa conversa junto a uma mesa de café. Em suas conhecidas *Memórias* anota Luiz Edmundo que, lá pelas tantas, o Poeta Negro começou tossir... Deu uma explicação: nestes últimos tempos tenho andado muito resfriado... Testemunha ocular daquele golpe terrível da fatalidade, o amigo fraterno Nestor Vítor iria escrever em 1923, ao organizar as belas *Obras Completas* de Cruz e Sousa: “A tuberculose, irrompendo em dezembro em 1897, veio-lhe com surpresa para quase todos nós, não tanto para mim, é certo, que acompanhava o seu crescente depauperamento físico desde 1895, quando lhe falei pela primeira vez do perigo que me parecia ameaçá-lo” (Ob. cit., “Introdução”, p. 55).

Profundamente abalados, os amigos tomam providências para salvar-lhe a vida ou para minorar-lhe os sofrimentos, que seriam cada vez maiores. Nestor Vítor, inclusive, por iniciativa de Rocha Pombo, sugere ao inditoso e fraternal amigo, em carta de 24.01.1898, sua ida para uma estação de cura no Paraná. Também o poeta teria cogitado de sua volta para a terra natal. Ele, porém, decide que deve buscar melhoras na Estação do Sítio, de Minas Gerais, futura cidade de Antônio Carlos. Seus ares saudáveis atraíam muita gente, que, como Cruz e Souza, havia sido acometida de “tísica pulmonar”. Havia, aliás, nos jornais anúncios de remédios que prometiam cura milagrosa... O sofrido enfermo teria experimentado tais produtos em voga? Um pequeno grupo de amigos, todos compungidos, vai à estação da Estrada de Ferro para despedir-se do poeta, que seguia acompanhado de Gavita grávida, enquanto os três filhos – Raul, Guilherme e Rinaldo – ficaram com a avó materna. Era 15 de março de 1898. Tempos antes, talvez num gesto premonitório, entregara a Nestor Vítor os originais dos *Faróis*, das *Evocações* e daqueles que viriam a ser os *Últimos Sonetos*. Ficaram em muito boas mãos, como o confirmaria o futuro.

A tuberculose, em estágio final, não lhe dava trégua. Mas, no dia 17 o poeta e prosador Cruz e Sousa escreverá sua última página, sem pensar, evidentemente, que aquela seria a sua derradeira mensagem afetiva para o dileto e bom amigo paranaense. A carta contém estas palavras desesperadas: “17 de março de 1898 / Meu caro Nestor / Cheguei sem novidade a 16 deste por 7 horas e meia da manhã desse dia. Fiquei cansadíssimo da viagem. Nada tenho de importante mais 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 / Como vão os meus filhos que aí

*ficaram? Fico no hotel Amadeu. Sobrado. Diária 6\$000. No correr da Estação. / Abraço todos os amigos / Cruz”.*

Os fatos, caprichosos como sempre, não permitiram que Nestor Vitor lhe remetesse o dinheiro tão ansiosamente solicitado. Essa carta, transcrita na *Obra Completa*, da Editora Aguilar (1995, p. 842) e em outras publicações, ficou sem resposta, vindo a ser, porém, o último documento firmado por aquela mão, que, tantas e tantas vezes, assinara páginas imortais, tanto de poesia como de prosa. Era a seiva sublime nascida do coração daquele missionário do Bem e do Amor, que se transformaria num predestinado e singular apóstolo da Arte, num infeliz, mas, glorioso encantador de Almas. Aquele poeta espanhol, São João da Cruz, também tivera idêntico destino três séculos antes.

No dia 20, pela manhã, seus amigos – Nestor Vitor, Carlos Dias Fernandes, Tibúrcio de Freitas, Maurício Jubim e Saturnino Meirelles – foram vítimas de um forte abalo emocional. Sim, Cruz e Sousa, inerte, inerte, voltava para o Rio de Janeiro, como que transformado num lixo humano... Viera, como simples indigente, jogado no piso de um vagão destinado a transporte de animais... Ali está ele como mais uma prova contundente do que pode fazer o bicho-homem...

Já no dia seguinte seus despojos são sepultados no Cemitério de São Francisco Xavier. Muitas décadas depois, o governo catarinense lhe presta a homenagem merecida, mandando-lhe construir um mausoléu compatível com a dignidade daquele negro retinto, sem mescla, que é um dos filhos mais ilustres de Santa Catarina, em todos os tempos. A importância de sua vida e de sua obra não se restringe aos limites da Cultura brasileira, por ser o seu canto – vertido em poesia ou prosa – um canto de ressonância universal. Muitos e muitos autores, inclusive estrangeiros, já se debruçaram sobre seu legado literário, entretanto, ninguém irá superar, talvez, a percuciência de análise, demonstrada em dois de seus livros – *A Poesia Afro-Brasileira* (1943) e *Brasil – Terra dos Contrastes* (1959) – pelo mestre francês Roger Bastide. Será preciso dizer mais?

## BIBLIOGRAFIA DE CRUZE SOUSA

### Primeiras edições

BROQUÉIS. Rio de Janeiro: Magalhães & Cia., 1893.

EVOCAÇÕES. Rio de Janeiro: Tip. Aldina, 1898.

FARÓIS. Rio de Janeiro: Tip. do Instituto Profissional, 1900.

JULIETA DOS SANTOS (co-autoria com Virgílio Várzea e Santos Lostada). Desterro: Tip. da Regeneração, 1883.

MISSAL. Rio de Janeiro: Magalhães & Cia., 1893.

TROPOS E FANTASIAS (co-autoria com Virgílio Várzea). Desterro: Tip. da Regeneração, 1885.

ÚLTIMOS SONETOS. Paris: Aillaud & Cia., 1905.



## CRUZ E SOUSA DIANTE DO ESPELHO

### Alguns de seus sonetos imortais

#### *Sorriso Interior*

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

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

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

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

#### *Clamor Supremo*

Vem comigo por estas cordilheiras!  
Põe teu manto e bordão e vem comigo,  
Atravessa as montanhas sobranceiras  
E nada temas do mortal Perigo!

Sigamos para as guerras condoreiras!  
Vem, resoluto, que eu irei contigo.  
Dentre as águias e as chamas feiticeiras,  
Só tendo a Natureza por abrigo.

Rasga florestas, bebe o sangue todo  
Da terra e transfigura em astros lodo,  
O próprio lodo torna mais fecundo.

Basta trazer um coração perfeito,  
Alma de eleito, Sentimento eleito  
Para abalar de lado a lado o mundo!

### *Triunfo Supremo*

Quem anda pelas lágrimas perdido,  
Sonâmbulo dos trágicos flagelos,  
É quem deixou para sempre esquecido  
O mundo e os fúteis ouropéis mais belos!

É quem ficou do mundo redimido,  
Expurgado dos vícios mais singelos  
E disse a tudo o adeus indefinido  
E desprende-se dos carnis anelos!

É quem entrou por todas as batalhas  
As mãos e os pés e o flanco ensangüentando,  
Amortalhado em todas as mortalhas.

Quem florestas e mares foi rasgando  
E entre raios, pedradas e metralhas,  
Ficou gemendo, mas ficou sonhando!

### *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!

### Pacto de Almas

*A Nestor Victor  
Por devotamento e admiração  
12 de outubro de 1897*

### *Para Sempre*

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

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

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

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

### TRABALHOS DO AUTOR

- Em Torno de Alcêu Wamosy (1963)
- No Garimpo do Tempo (1964)
- De Wamosy e Mansueto (1967)
- Prosa de Alcêu Wamosy (1967)
- Contribuição à História do Partenon Literário (1968)
- Os Judeus no Rio Grande do Sul (1968)
- Três Vultos Marcados (1970)
- De um Rio Grande ao outro (1971)
- Flâmulas, de A. Wamosy (reedição fac-similar, 1973)
- Alcêu Wamosy – Sua Vida e sua Obra (1ª tomo, 1973)
- O Partenon Literário e sua Obra (co-autor e editor, 1976)

- Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul (1981)
- Wamosy e Camões no banco dos réus? (1981)
- Flâmulas, de A. Wamosy (2ª reedição fac-similar, 1982)
- Os Sonetos de Castro Alves (1982)
- Sonetos e Poemas (1989)
- Lindolfo Collor e a verdade histórica (1990, 1991)
- Frederico Edelweiss, gaúchos na Bahia (1990)
- As Academias e suas letras (1990)
- Páginas Catarinenses (1991)
- Alcêu Wamosy – Poesia e Prosa (Organização, introdução, etc., 1993)
- Alcêu Wamosy – Sua Vida e sua Obra (2ª tomo, 1994)
- Medicina no Brasil e no Prata (1994)
- Uma falsa “Poesia Completa” de Alcêu Wamosy (1995)
- Dyonelio Machado – O Homem – A obra (1995)
- A vida de Wamosy em versos (100 trovas, 1995)
- Castro Alves – Artista Plástico (1997)
- Cruz e Sousa no Tempo e no Espaço (1998)
- Cruz e Sousa – Luz e Sombra em sua biografia (1998)

## INÉDITOS

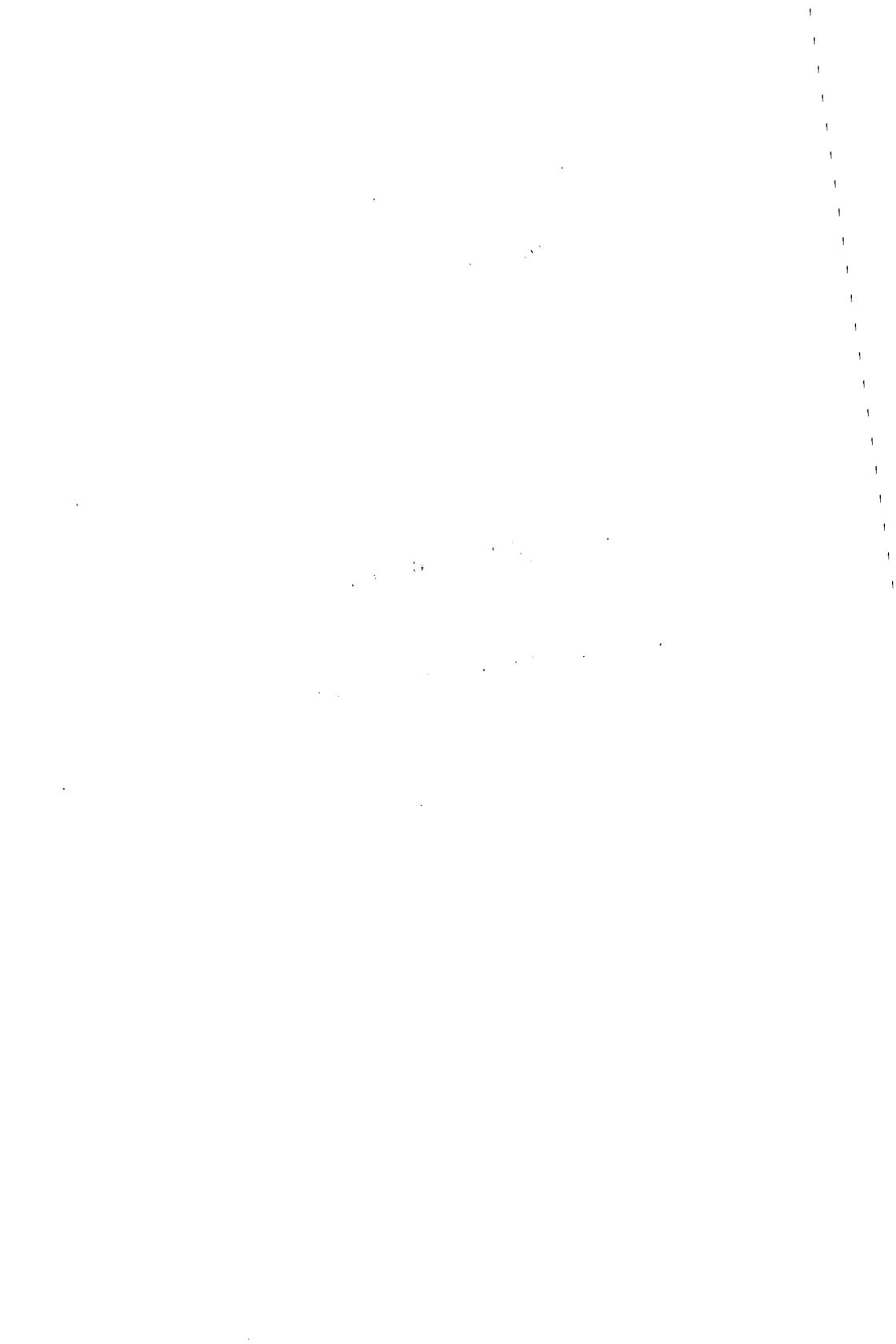
- Memória Histórica sobre a Faculdade de Direito de Porto Alegre 1900-1975 (1º Prêmio, 1975)
- Jornalistas do Rio Grande do Sul – História e Evocação
- Judeus no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina
- Traduzindo a “Divina Comédia”
- Camões e seu soneto famoso
- Dicionário Biográfico de Alcêu Wamosy
- Cruz e Sousa – Vítima de Equívocos e Fantasias...
- Cruz e Sousa – Vida e Obra

**2º LUGAR – CATEGORIA ESTUDANTE**

**Jairo Santos Amparo**

**CRUZ E SOUSA**

**Vida e obra de um gênio negro**



## Sumário

	Pág.
Capítulo I	
I – Introdução .....	229
Capítulo II	
II – Desenvolvimento .....	231
1 – Biografia	
1.1. Nascimento.....	231
1.2. Infância, adolescência e estudos .....	231
1.3. O início da vida profissional.....	232
1.4. Conhecendo o Brasil.....	233
1.5. Imprensa, primeiro livro e preconceito .....	234
1.6. Paixões e frustrações .....	235
1.7. A primeira estada na capital do Brasil .....	235
1.8. A conversão ao Simbolismo.....	236
1.9. Definitivamente no Rio .....	237
1.10. A formação do grupo <i>Os Novos</i> .....	238
1.11. Publicações e rejeições .....	239
1.12. Família, trabalho e pobreza .....	240
1.13. Intensificação dos problemas .....	241
1.14. Doença, morte e comoção .....	241
1.15. Reconhecimento após a morte .....	243
2 – O intercâmbio vida-obra	
2.1. Um negro no mundo dos brancos .....	243
2.2. Atração por mulheres brancas .....	244
2.3. Casamento negro .....	245
2.4. Repercussão de <i>Missal e Broquéis</i> e a luta pelo <i>Simbolismo</i> .....	246
2.5. A miséria .....	248
2.6. O auge da crise .....	249
2.7. A doença e a morte .....	251

	<b>Pág.</b>
2.8. A importância dos amigos .....	251
2.9. A glória depois da morte .....	252
<b>3 – A evolução poética de Cruz e Sousa</b>	
<b>4 – O Simbolismo</b>	
<b>5 – As influências sofridas por Cruz e Sousa</b>	
5.1. Castro Alves .....	255
5.2. O parnasianismo .....	255
5.3. Realistas portugueses .....	256
5.4. Simbolistas franceses .....	256
<b>6 – A obra de Cruz e Sousa</b>	
6.1. <i>Tropos e Fantasias</i> .....	258
6.2. <i>Missal</i> .....	258
6.3. <i>Broquéis</i> .....	260
6.4. <i>Evocações</i> .....	262
6.5. <i>Faróis</i> .....	263
6.6. <i>Últimos sonetos</i> .....	265
<b>Capítulo III</b>	
<b>III – Conclusão</b> .....	267
<b>Referências bibliográficas</b> .....	269

**À fascinante memória de Braulino Sabino do  
Amparo, meu pai**



## CAPÍTULO I

### Introdução

O cenário da literatura nacional nas duas últimas décadas do século XIX estava dominado pelo movimento parnasiano (poesia) e pelo complexo estilístico realismo-naturalismo (prosa).

O prestígio desses estilos, consolidado com a fundação da Academia Brasileira de Letras (1896), garantiu o estabelecimento de uma “literatura oficial”, bem como o advento e a manutenção de uma atmosfera hostil a qualquer corrente antagonista.

É nesse clima que, em 1893, o lançamento de dois livros, respectivamente *Missal* e *Broquéis*, configura o surgimento de um movimento novo no Brasil, o simbolismo, de proposta concretamente reacionária ao domínio parnasiano.

O autor dos dois livros era um jovem poeta negro chamado Cruz e Sousa, cuja importância para a literatura brasileira só bem posteriormente seria plenamente reconhecida.

Embora a novidade tenha causado algum reboliço no meio literário da época, ela foi logo combatida pelos principais críticos e abandonada, ou na melhor das hipóteses, incompreendida pela maior parte do público leitor.

Cruz e Sousa foi uma figura trágica, sendo sua obra indissociável de sua origem e da vida que teve. A compreensão dos escritos desse poeta depende, em alto grau, da análise das circunstâncias em que viveu.

Entre os fatores que influenciaram a obra de Cruz e Sousa, ou mesmo permitiram que a mesma viesse a público, merecem destaque:

a) o fato de ter sido amparado na infância por uma família branca e de bons recursos financeiros, que lhe garantiu boa educação e instrução básica.

b) a sua origem negra – A consciência do seu estado de negro sem mistura, somada à educação ariana e à vontade de ser aceito e reconhecido no mundo dos brancos eram constantes no espírito de Cruz e Souza, tendo reflexos capitais em sua obra.

c) as circunstâncias que o destino reservou para a existência do poeta, quais sejam a pobreza, a enfermidade, a insanidade da esposa, a doença e morte precoce dos filhos. Toda essa realidade amarga impelia o poeta para um mundo paralelo, vago, místico, subjetivo. Esse universo é característico de sua obra, que à medida que vai amadurecendo apresenta crescentes graus de alienação e introspecção, embora em muitos momentos o poeta tenha lutado pela causa abolicionista.

d) a incompreensão dos críticos e leitores da época – O fato de ter sido combatido, oprimido, humilhado, fez com que Cruz e Sousa imprimisse à sua obra um tom amargo e melancólico, mas de uma beleza admirável. Tal não teria acontecido, provavelmente, não fossem as circunstâncias adversas.

e) o fato de Cruz e Sousa ter encontrado, naquele universo hostil, alguns amigos que o ampararam e o impediram de se deixar vencer pelo desespero. Foi graças a tais amigos, notadamente Nestor Vítor, que muito da obra de Cruz e Souza foi publicado, estando o poeta já morto.

Cruz e Sousa foi uma alma em conflito. Seu choque com a sociedade de então partia das circunstâncias simples, como a sua cor, até atingir planos mais amplos, como a brutal inaceitação de sua obra pelos principais críticos da época e pela maioria dos leitores, cujas preferências estéticas em poesia haviam sido moldadas pelo romantismo e parnasianismo.

Embora tenha sido um grande poeta, Cruz e Sousa foi um artista marginal, sendo que os principais jornais e revistas da época eram monopolizados pela “cultura oficial” e a eles o jovem poeta não tinha acesso. Só o futuro provou o valor do rapaz negro. Sua poesia, com mais de 100 anos, ainda não envelheceu e foi poucas vezes igualada ao longo desse tempo.

Não obstante seja difícil pensar na obra do poeta negro sem associá-la à sua vida, para fins de melhor explanação, o desenvolvimento desse texto será separado em duas partes:

a) Primeira parte – Apresentará uma breve biografia do poeta, tentando relacioná-la com a obra do mesmo, sem nunca perder de vista o ponto crucial da história de Cruz e Sousa: seu conflito consigo mesmo e com uma sociedade racista que não o aceitava.

b) Segunda parte – A pauta desse trecho será a obra do poeta, *per si*: a evolução de sua poesia; o movimento que encabeçou (simbolismo); as leituras e os nomes que o influenciaram; a análise básica de seus livros, com uma atenção mais profunda para os grandes poemas da sua obra; a discussão a respeito de Cruz e Sousa ser ou não um poeta alienado; as influências que Cruz e Sousa exerceu sobre autores e movimentos posteriores; o legado desse poeta para a nossa literatura.

O presente trabalho pretende, baseado na pesquisa e na revisão bibliográfica, mostrar quem foi e como viveu Cruz e Sousa, em que medida a sua vida influenciou a sua obra e, principalmente, o que sua obra acrescentou à cultura brasileira.

## CAPÍTULO II

### Desenvolvimento

#### 1 – Biografia

##### *1.1 – Nascimento*

Na década de 60 do século XIX, a cidade de Nossa Senhora do Desterro, capital da Província de Santa Catarina e embrião da atual Florianópolis, era na verdade uma pequena vila, com povoação tênue, ruas mal-iluminadas e vida cultural quase inexistente.

Foi nessa cidade que nasceu, em 24 de novembro de 1861, João da Cruz e Sousa.

A Província de Santa Catarina tinha um pequeno contingente de escravos e os mesmos geralmente estavam ligados a outras atividades que não a lavoura. Aí estavam incluídos o pedreiro Guilherme e a lavadeira Carolina Eva da Conceição, negros puros, pais do menino Cruz e Sousa.

Os progenitores do poeta negro eram escravos do Marechal Guilherme Xavier de Sousa, em casa do qual ele nasceu e foi educado.

##### *1.2 – Infância, adolescência e estudos*

Os primeiros anos da curta vida de Cruz e Sousa representavam, sem dúvida, o período mais feliz de sua vida.

Na meninice, o poeta usufruiu, em casa do supracitado marechal, da condição de filho adotivo. Tal condição garantiu-lhe uma boa educação, sendo que recebeu as primeiras letras da esposa do marechal.

Em 1869 ingressou na escola pública.

É válido salientar que desde cedo o menino João demonstrou sua inclinação à literatura. Aos 8 anos lia, escrevia e compunha seus primeiros versos, que chegavam

ao conhecimento dos que o cercavam pelas declamações do menino em festas escolares e caseiras.

Aos 10 anos de idade, ingressou no Ateneu Provincial Catarinense. Tratava-se de uma escola secundária dirigida pelo padre Mendes Leite de Almeida, onde se lecionava Caligrafia, Latim, Inglês, Francês, Língua Nacional, Matemática, História, Geografia e Ciências.

No Ateneu lecionavam alguns notáveis da época, merecendo destaque o brilhante zoólogo alemão Fritz Müller, que era amigo e correspondente de figuras como Charles Darwin e Haeckel.

Fritz Müller, que durante um certo tempo ensinou Matemática e Ciências Naturais no Ateneu e foi professor de Cruz e Sousa, elogiava intensamente o rapaz negro e julgava ver nele um futuro “homem importante do Brasil”.

O elogio dos mestres e a admiração das pessoas de seu convívio fazem o poeta negro sonhar com um futuro promissor, primeiro na vida literária e, a partir daí, nos campos financeiro e social. Ele ainda não havia entrado em contato com o “rolo compressor” do preconceito e da humilhação ao qual seria posteriormente submetido.

### *1.3 – O início da vida profissional*

Há controvérsias entre os biógrafos no que concerne a qual foi o primeiro emprego de Cruz e Sousa. Alguns estudiosos afirmam que a partir de 1877 ele passou a ganhar seu sustento dando aulas particulares. Outros sustentam que o poeta tornou-se professor substituto do mesmo Ateneu Provincial, onde estudara. Por outro lado, Araújo Figueiredo garante que a verdadeira primeira profissão do rapaz consistiu de um humilde cargo como caixeiro no comércio de sua cidade natal.

O jovem Cruz e Sousa era magro e elegante. Sempre com roupas bem-cortadas e característicos coletes bem colados no corpo. Andava sempre muito asseado e composto. Essa distinção no vestir, aliada ao inegável brilhantismo intelectual, punha o rapaz negro em voga frente aos moços brancos de sua idade, o que provocava um mal-estar geral na comunidade desterrense e despertava a antipatia da população contra o rapaz negro.

Ainda caixeiro, Cruz e Sousa publica seus poemas em periódicos da imprensa local, como *O Artista*, *A Regeneração* e o *Jornal do Comércio*. Tal fato, somado à recitação em público de seus versos, deu ao poeta um início de fama, notadamente em 1880.

Em 1881, Cruz e Sousa fundou com Manoel Lostada e Virgílio Várzea um jornalco literário denominado *Colombo*. Nesse jornal, o poeta negro contribuía com material em prosa e verso, mas era imaturo e fraco, tanto numa como noutra modalidade.

A edição de 7 de julho de 1881 do *Colombo* foi dedicada aos 10 anos da morte de Castro Alves. Por essa ocasião, Cruz e Sousa compôs versos à maneira condoreira,

imitando o poeta baiano, numa amostra da grande influência que Castro Alves exercia sobre o Cisne Negro (esse é um dos mais característicos apelidos que o poeta negro recebeu).

A essa altura já era de se esperar o choque entre o espírito criativo, ambicioso e empreendedor de Cruz e Sousa com o conservadorismo da sociedade provinciana. Não se admitia que um “negro metido”, por maiores que fossem seus atributos intelectuais, ambicionasse um lugar de destaque entre os brancos. Como conseqüência, o rapaz foi cada vez mais oprimido e hostilizado pelo meio provinciano. Caracterizava-se então o conflito crucial para a vida do poeta que complicar-se-ia progressivamente, não obstante ele lutasse com todas as suas forças contra o preconceito.

#### 1.4 – *Conhecendo o Brasil*

Exasperado que estava pelo convívio com o povo preconceituoso de Desterro, Cruz e Sousa não deixou escapar a primeira oportunidade de alargar seus horizontes, pois sentia que se continuasse em Desterro, com sua “rodinha literária” e com seu emprego de caixeiro, jamais romperia as barreiras do preconceito e nunca venceria como escritor.

Essa oportunidade surgiu em 1881, quando chegou a Desterro a Companhia Dramática Simões, na qual o poeta conseguiu o emprego de “ponto”.

Cruz e Sousa viajou com a companhia para o Rio Grande do Sul. Durante o trajeto, o poeta tem a sua primeira comunhão com o mar, o elemento que tanto figuraria em seus poemas.

De volta a Desterro, integra, com Virgílio Várzea e Manuel Lostada, o movimento da “Idéia Nova”. Esse grupo combatia o lugar-comum que reinava na imprensa catarinense e era, na verdade, de cunho realista.

O grupo da “Idéia Nova” foi fortemente hostilizado, sendo que os ataques eram principalmente direcionados a Cruz e Souza.

Nessa época, Cruz e Sousa lia Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Guerra Junqueiro e Antero de Quental. O poeta colaborava no jornal *A Regeneração* e já defendia o abolicionismo com todas as suas forças.

Como queria vencer no meio literário, aproveitava qualquer ocasião para declamar seus versos e o fazia principalmente nas poucas festas para as quais lograva ser convidado.

Ainda em 1881, chega a Desterro a Companhia Dramática Julieta dos Santos, que tinha como destaque a atriz gaúcha Francisca Julieta dos Santos, que embora ainda fosse uma menina, era tida como fenômeno. A pequena atriz encantou a todos, inclusive a Cruz e Sousa, que compunha versos e versos em sua homenagem. Tão envolvido ficou o poeta com a companhia dramática que acabou empregando-se nela, novamente como “ ponto.”

Esse emprego foi uma porta de saída para o jovem poeta na medida em que lhe ensejou conhecer o Brasil. Quando a Companhia Dramática Julieta dos Santos deixou Desterro, Cruz e Sousa já estava a ela incorporado.

Com essa companhia dramática, Cruz e Sousa vai ao Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Bahia e resto do Nordeste até o Maranhão. Durante esse longo período de dois anos, o poeta continua compondo seus poemas, ainda imaturos, alguns deles publicados em periódicos das cidades por onde a companhia passou. Faz também conferências abolicionistas em diversas capitais, chegando a ser ovacionado em Salvador.

Nesse período, o poeta entra em contato com as obras de feição realista: Leconte de Lisle, Leopardi, Guerra Junqueiro, Antero de Quental, entre outros. Além disso, não perde o contato com seu grupo em Desterro, que continuava encontrando forte oposição e intensa zombaria dos principais jornais conservadores. Cruz e Sousa era o Sousa e Cruz ou o Cruz da Idéia ou o Cousada, segundo a perfídia de seus inimigos. A imprensa catarinense chamava os rapazes do grupo “Idéia Nova” de “micróbios”.

De sua viagem pelo Brasil, o jovem poeta logrou contatos com alguns bons nomes da imprensa nas províncias, divulgou um pouco mais o seu trabalho e até criou um certo rumor sobre a publicação de seu livro *Cambiantes*.

Nessa altura, porém, o verdadeiro desejo do poeta negro era conseguir um bom posto na imprensa da capital da província.

### *1.5 – Imprensa, primeiro livro e preconceito*

De volta a Santa Catarina, Cruz e Sousa entabula contatos com o Dr. Gama Rosa, então presidente da província. Graças ao favor dele, o poeta negro é nomeado promotor da cidade de Laguna.

Ora, como aquela sociedade admitiria que um cargo tão cobiçado por muitos brancos fosse ocupado por um “negrinho presunçoso metido a poeta”?

Devido às fortes pressões racistas de políticos catarinenses, Cruz e Sousa foi impedido de assumir seu posto.

Em 1885, dirige o jornal *O Moleque*. Esse periódico, no entanto não era levado a sério sofreu boicote dos leitores e a total desconsideração dos demais órgãos da imprensa. O jovem poeta jamais era convidado para as festas e comemorações que as figuras do meio jornalístico catarinense eram convidadas. Aquele meio tacanho e conservador não admitia que um jornal liderado por um negro crescesse e se tornasse um veículo poderoso.

Exasperado, Cruz e Sousa lutava abertamente por mais justiça social e contra a escravatura.

*O Moleque* não demorou muito a falir. Os últimos números do decadente jornal puderam circular graças a um abono do Dr. Gama Rosa.

Uma vez falido o jornal que dirigia, Cruz e Sousa passa a colaborar no *Jornal do Comércio*, que tanto o combatera.

Ainda em 1885, Cruz e Sousa e Virgílio Várzea, em parceria, publicam *Tropos e Fantasias*, livro de poemas em prosa, um livro pré-simbolista.

### 1.6 – Paixões e frustrações

Em 1886, Cruz e Sousa viaja de novo ao Rio Grande do Sul. Em terras gaúchas, tenta publicar seu livro de versos “*Coleiros e Gaturamos*”, mas recebe forte negativa da Livraria Americana, de Carlos Pinto & Cia.

De volta do Rio Grande do Sul o poeta conhece uma pianista loura, de origem germânica. A identidade dessa moça é controversa e mesmo o poeta não a nomeia em sua obra. Mas é certo que ela inspirou diversos textos da época e reforçou na alma e na poesia de Cruz e Sousa o encanto pelo branco.

Embora embalado por *paixões arianas*, o poeta não esquece os problemas de sua raça e milita ativamente na Sociedade Carnavalesca Diabo a Quatro, que apesar do nome curioso, era uma instituição que lutava pela imediata abolição da escravatura.

Enquanto isso o choque do poeta com o meio provinciano acirrava-se. A situação piorou quando um casal de alemães que morava em frente à casa do poeta se sentiu ofendido por um conto que Cruz e Sousa publicara na *Tribuna Popular*, no qual fazia alusão irônica a um casal branco. Instaurou-se um clima de franca hostilidade ao poeta, que era constante vítima de insultos e difamações.

Todas essas dificuldades e decepções impeliam o talento negro a deixar Santa Catarina, em busca de novos horizontes.

### 1.7 – A primeira estada na capital do Brasil

Graças a Oscar Rosas e alguns amigos catarinenses, Cruz e Sousa instala-se no Rio de Janeiro em junho de 1888.

Do ponto de vista profissional a viagem foi um fracasso. Cruz e Sousa não conseguiu emprego. A imprensa atravessava uma séria crise. Muitos órgãos que tinham na luta pela libertação dos escravos sua razão de ser faliram com o advento da Abolição. Os jornais não estavam contratando. Pelo contrário, a ordem era enxugar os quadros de funcionários. Os poucos postos de trabalho já estavam ocupados por jovens talentosos e, principalmente, brancos.

Sem saída, o poeta negro recorre a figuras como o antigo presidente da província de Santa Catarina, Alfredo Taunay (futuro visconde) e a José do Patrocínio, mas é tratado por ambos com total indiferença. A este último apresentou um livro de versos chamado *Cambiantes*, que nunca chegou a ser publicado. Esse livro contin-

ha poemas abolicionistas e Cruz e Sousa esperava sensibilizar José do Patrocínio, mas nada logrou.

Sem prestígio, sem fama, pobre e hostilizado, ainda assim Cruz e Sousa conseguiu sobreviver oito terríveis meses no Rio de Janeiro, principalmente graças à amizade de Oscar Rosas, que dividiu com o poeta os modestos recursos.

Este era o drama de Cruz e Sousa: estava afastado da maior parte das pessoas de sua raça pela vocação literária, que lhe dava ilusões de poder integrar o mundo dos brancos. Mas ao mesmo tempo era por eles repellido e esmagado.

O trecho abaixo, retirado de uma carta do negro catarinense a seu amigo Vírgilio Várzea, dimensiona a frustração e o sofrimento do poeta naquela ocasião:

*“Estou em maré de enjôo físico e mentalmente fatigado. Fatigado de tudo: de ver e ouvir burro, de escutar tanta sandice e hostilidade e de esperar sem fim por acessos na vida que nunca chegam. Estou fatalmente condenado à vida de miséria e sordidez, (...)”* (R. Magalhães Jr. p. 130).

Embora totalmente improdutiva sob o ponto de vista profissional, essa primeira estada de Cruz e Sousa no Rio de Janeiro foi muitíssimo enriquecedora no campo intelectual. O poeta catarinense faz contato com Luis Delfino, B. Lopes e Nestor Vitor. Grife-se este último, que viria a ser amigo íntimo, admirador e crítico de Cruz e Souza, além de responsável pela publicação de suas últimas obras.

Cruz e Souza, que até então só havia tido um contato mais profundo com a literatura de feição realista, principalmente Guerra Junqueiro e Antero Quental, entra em contato com autores que vão ter influência capital em sua obra: Edgar Allan Poe, Huysmans, Sâr Péladam, Villers de L’Isle Adam, Baudelaire entre outros.

Sem ter como sobreviver no Rio, em abril de 1889 o poeta regressa a Desterro. É válido salientar o abatimento de alma que se apropriava de Cruz e Sousa. Derrotado na capital do Império, o poeta volta cabisbaixo para o meio provinciano, que nada tinha para lhe oferecer.

### *1.8 – A conversão ao Simbolismo*

De volta a Desterro, Cruz e Sousa não disfarça o desânimo. Sabia que seria de novo oprimido pela tacanha e preconceituosa comunidade desterrense.

O poeta volta a trabalhar na *Tribuna Popular*, onde por tanto tempo defendera os ideais abolicionistas.

Por esse tempo, o que mitigou a tristeza do talentoso negro foi sua colaboração em um jornal diário de São Paulo, denominado *O Mercantil*. Esse jornal contava com nomes como Mário Alencar, Osório Duque Estrada, José Severiano de Resende e Luís Quirino e tinha uma seção denominada “*Parnaso*”, aberta aos poetas consagrados e também aos novos, entre os quais o futuro simbolista Alphonsus de Guimaraens.

Alguns sonetos publicados pelo poeta negro em *O Mercantil* ficaram muito conhecidos. É o caso de “*O acrobata da dor*”.

O mais importante fato a se registrar nessa época da vida de Cruz e Sousa, no entanto, é sua evolução intelectual e conversão ao Simbolismo. Foi uma época de leitura intensa e embora a gama de leituras do poeta fosse muito vasta, incluindo Flaubert, Maupassant, Irmãos Goncourt, Théophile Gautier, Cesário Verde, Antero de Quental, Guerra Junqueiro, entre outros, Cruz e Sousa aprofundou-se mais em escritores simbolistas, como Baudelaire e Mallarmé, de forma que no início de 1890 a sua conversão à nova estética era fato consumado.

Uma das poucas alegrias que o poeta usufruiu nessa volta à Santa Catarina foi a visita de Nestor Vítor, que, embora jovem, já tinha bastante projeção no Paraná. Aquela visita era uma consagração para o esquecido poeta negro.

### 1.9 – Definitivamente no Rio

Impedido de se realizar profissionalmente e intelectualmente no meio provinciano e sendo oprimido repetidamente, Cruz e Souza agarra a primeira oportunidade de mudar-se em definitivo para o Rio de Janeiro. Essa oportunidade surge em 1890, quando ele consegue um posto de noticiarista da *Cidade do Rio*, um periódico dirigido por José do Patrocínio, que então estava na Europa. O salário era de fome, mas o poeta precisava alargar seus horizontes a qualquer custo.

Além de seu emprego na *Cidade do Rio*, o poeta procura divulgar sua obra por meio da publicação de seus poemas em outros periódicos, mesmo sem nenhuma compensação pecuniária. Colabora em *Novidades*, um jornal cujo secretário era seu amigo Oscar Rosas. A essa altura sua poesia era claramente simbolista, embora conservasse o apuro formal parnasiano. Em 1º de janeiro de 1891 é apresentado no *Novidades* o longo poema “Arte”, um pró-texto de “Antífona”.

Em 1891, o diretor do jornal *Cidade do Rio*, José do Patrocínio, retorna da Europa e logo entra em choque com Cruz e Sousa. Como consequência o poeta foi demitido.

A verdade é que o poeta negro tinha um forte orgulho intelectual, coisa que a sociedade daquela época não admitia numa pessoa de cor. A soma disso com a inveja geral que o talento e as ambições poéticas de Cruz e Sousa despertavam resulta numa imagem antipática do poeta frente ao meio literário e jornalístico e mesmo à população geral. Esse quadro só foi revertido quando o poeta estava quase à morte, graças aos esforços de seus amigos mais íntimos.

Saliente-se que essa fase da vida de Cruz e Sousa não foi menos terrível que as anteriores. Os Primeiros meses foram particularmente desesperadores. Antipatizado pela chefia do periódico para o qual trabalhava (*Cidade do Rio*), ele via o pagamento de seus vencimentos minimizado e retardado.

Nessa época o poeta morava num quartinho com seu amigo Araújo Figueiredo e devia meses sucessivos de aluguel. A alimentação era precária e as condições de higiene do lugar onde morava eram péssimas.

José do Patrocínio, mandante maior da revista *Cidade do Rio* e patrão de Cruz e Sousa, tinha por ele particular repulsa. Araújo de Figueiredo ouviria da boca de José do Patrocínio: “*Eu não consinto que haja outro negro no Brasil que me iguale.*” (R. Magalhães Jr., p. 174)

As principais descrições feitas por amigos a respeito do aspecto de Cruz e Sousa nessa época falam de um moço magro, de estatura mediana, sempre muito elegante, com roupas feitas sob medida, coletes chamativos, bengala e sapatos muito lustrosos. Havia quem reconhecesse nele um ar de superioridade, não obstante fosse com frequência humilhado. O certo é que Cruz e Sousa tinha plena consciência do mérito de sua poesia e de sua superioridade intelectual sobre a maior parte do que os desprezavam e o oprimiam. Isso lhe dava a sensação de estar num plano superior e lhe incutia até um certo ar de insolência, que contribuía para aumentar a animosidade contra sua pessoa por parte de seus adversários.

Com muita dificuldade, o poeta vai conseguindo divulgar sua obra e embora limitadamente, conquistar algum espaço na imprensa carioca.

Em 1891, o poeta colaborava na *Revista Ilustrada* e no *Novidades*. Algum tempo depois passa a colaborar em *O Tempo*. Nesse último publica alguns textos que figurariam mais tarde em *Broquéis*.

Em agosto de 1891, morre em Desterro a mãe do poeta. É mais uma triste aquisição para sua já tão farta coleção de sofrimento e angústias.

### 1.10 – Formação do grupo *Os Novos*

O ano de 1891 foi de efervescência para a jovem república. O Marechal Deodoro da Fonseca começava a perder o poder no cenário político e seu vice, Floriano Peixoto, entrava em franca ascensão. Para Cruz e Sousa, no entanto, o que marcou esse ano foi a formação do grupo que se auto-denominava “*Os Novos*” ou a “*Nova Escola*” e era o primórdio do Simbolismo brasileiro.

O grupo “*Os Novos*” incluía os poetas de tendências antagônicas ao parnasianismo e que compactuavam com as propostas renovadoras do Simbolismo e do Decadentismo. Os principais nomes eram: B. Lopes, Oscar Rosas, Gonzaga Duque, Araújo Figueiredo, Emiliano Pernet, Emílio de Menezes, Cruz e Sousa, entre outros. A liderança coube, naturalmente, ao poeta negro, admirado pelos companheiros e por eles chamado de Cisne Negro e Dante Negro.

É importante frisar que a *Nova Escola* não tinha acesso aos periódicos de maior circulação e influência. Esses estavam reservados aos escritores consagrados, que estavam todos vinculados ao Parnasianismo ou ao Realismo-Naturalismo.

O grupo “*Os Novos*” se fazia exprimir por periódicos de menor expressão, como o jornal *Folha da Tarde*, a *Revista Ilustrada* e o jornal *Novidades*. Este último, no entanto, logo fechou suas portas por motivos políticos, o que restringiu ainda mais a divulgação das propostas da *Nova Escola*.

No que tange à vida pessoal, o que de mais importante aconteceu com o poeta negro nessa época foi conhecer Gavita Rosa Gonçalves, que haveria de ser sua esposa.

### 1.11 – Publicações e rejeições

No final do século XIX o principal nome da indústria editorial do Brasil era Irmãos Garnier. Essa companhia editava os livros dos maiores nomes da literatura nacional de então. Essa editora certamente jamais levaria ao prelo obras de Cruz e Sousa e de outros nomes de seu grupo.

Embora fosse um momento delicado da vida econômica do país, no início dos anos noventa daquele século, surge uma editora. Era a Livraria Moderna, sob a firma Magalhães e companhia, dirigida pelo audacioso editor Domingos de Magalhães.

Para chamar atenção sobre si e causar impacto no mercado editorial, a nova editora passou a investir em autores novos, como Coelho Neto, Adolfo Caminha e Virgílio Várzea.

Ora, Cruz e Sousa estava intelectualmente maduro, produzindo intensamente e liderava o grupo de adeptos do Simbolismo francês, em oposição resignada ao domínio parnasiano. Por outro lado era ótima jogada comercial investir num autor negro cinco anos após a abolição.

Assim, em 1893, a publicação de *Missal* e de *Broquéis* inaugura o Simbolismo no Brasil.

Não está esclarecido que tipo de contrato Cruz e Sousa fez com seu editor. Será que houve uma compensação financeira satisfatória ou o jovem poeta abriu mão disso pelo prazer de ver seus livros publicados?

*Missal* foi publicado em fevereiro e consta de poemas em prosa. *Broquéis* veio em agosto e é composto só por poesias. Ambos os livros eram completamente estranhos à literatura da época e não foram bem recebidos..

A imprensa carioca ignorou *Missal*. As poucas alusões que a esse livro foram feitas eram em tom de escárnio e zombaria. Apenas a *Revista Ilustrada*, reduto dos simbolistas, elogiou o recém-lançado livro. A crítica do período limitou-se a desencorajar a carreira de Cruz e Sousa e a depreciar sua obra.

*Broquéis* teve uma aceitação um pouco melhor, mas ainda assim, muito aquém do que sonhava o poeta negro.

Essa fase foi marcada por uma acirrada luta dos jovens autores simbolistas contra a dominação parnasiana.

Cruz e Sousa, como líder da nova geração e negro que era, foi alvo de críticas, zombarias e difamações. Seus adversários o viam como nada mais que um negro intrometido, um legítimo descendente de africanos que não só ousara fazer literatura, mas intentara fazê-la em moldes novos. Ele representava um perigo para a “cultura oficial”.

### 1.12 – Família, trabalho e pobreza

Em 1891 Cruz e Sousa havia conhecido Gavita Rosa Gonçalves. A moça trabalhava numa oficina de costura e fora criada na casa de um médico conhecido, o Dr. Monteiro de Azevedo. Logo se iniciou um romance entre os dois.

Gavita e João da Cruz e Sousa sonhavam com o casamento, que não acontecia pela pobreza de ambos.

Em 1893 Cruz e Sousa e Gavita já viviam como marido e mulher, apesar de péssima condição financeira do poeta. Casam-se em novembro desse ano, com Gavita já em estado adiantado de gravidez.

Para custear o sustento da recém-formada família o poeta solicitava de amigos sucessivos empréstimos, que na maioria das vezes lhe eram negados.

No final de 1893, provavelmente graças ao auxílio de Nestor Vítor, o poeta consegue o humilde posto de praticante de arquivista na Central do Brasil. O irrisório salário que ganhava garantia-lhe, ao menos, o pão cotidiano, embora não lhe tirasse da incômoda situação de pobreza.

O poeta negro estreita laços de amizade com Nestor Vítor, com o qual tinha intensa afinidade intelectual.

Em 1894 ele é promovido a arquivista da Central do Brasil. Mas o pequeno aumento de salário foi insuficiente para estabilizar sua situação. Em fevereiro o nascimento do primeiro filho, Raul, inicia uma grave crise financeira, que estender-se-ia até o fim da sua curta vida.

Publicados seus dois primeiros livros, Cruz e Sousa começa a reunir material para novas obras. O volume de originais aumenta, mas editora alguma se anima a publicar os trabalhos do poeta. Seus dois primeiros livros haviam sido incompreendidos, combatidos. A venda de *Missal* e de *Broquéis* foi desanimadora.

A Livraria Moderna, que dera espaço aos novos talentos, estava em sérias dificuldades financeiras. O destino mostrava-se cada vez mais impietoso com o poeta. Sem editor, ele acumulava originais, sem esperanças quanto à sua publicação futura.

Como se não bastasse essa situação torturante, uma anemia profunda altera as faculdades mentais de Gavita e em março de 1896, quando o casal retornava para o lar, à noite, a esposa do poeta tem uma crise de loucura, fazendo cômico o seu marido da gravidade de seu estado mental. Este trágico episódio é descrito por Cruz e Sousa no conhecido texto “*Balada de Loucos*”, incluso em evocações.

Desesperado, Cruz e Souza recorre a Nestor Vítor e ao Dr. Monteiro de Azevedo, em cuja casa Gavita havia crescido, o poeta escreve uma carta a esse médico, pedindo orientação. A carta de resposta, porém, deprime ainda mais o poeta, na medida em que prescreve providências que iam além de suas possibilidades financeiras, como remédios caros e uma alimentação especial.

Nessa altura do desespero do poeta só o visitavam os amigos mais íntimos, como Nestor Vítor, Maurício Jubim, Tibúrcio de Freitas, Gonzaga Duque e poucos outros.

Outro agravante da crise do poeta foi a morte de seu pai em Desterro.

Ainda em 1896 é fundada a Academia Brasileira de Letras, tendo como primeiro presidente Machado de Assis. O nome de Cruz e Sousa em momento algum foi cogitado para integrar a lista dos membros da ABL.

O poeta negro sofria duplo preconceito: racial e literário. Era negro e mais que isso, era Simbolista. Não freqüentava a rodinha da Editora Garnier nem ia aos chás da *Revista Brasileira*. Nem mesmo tinha acesso aos jornais de maior circulação. Era um guerreiro silencioso, que sabia que só o futuro provaria o valor de sua obra.

### *1.13 – Intensificação dos problemas*

A partir de 1896 a vida do poeta desmorona progressivamente, em golpes duros, mais fortes do que o que ele poderia suportar.

Seu salário de arquivista nem de longe era bastante para sustentar os encargos da família. Sua mulher tinha saúde frágil e a casa se enchia de filhos.

Por outro lado o líder do Simbolismo brasileiro não conseguia colocar seus trabalhos em jornais e revistas com capacidade de remunerá-lo.

O trabalho na Central do Brasil era tortura para Cruz e Sousa. Primeiro porque ele sabia que o seu talento merecia algo muito mais interessante e produtivo que a burocracia medíocre à qual estava condenado. Em segundo lugar, o poeta detestava seu chefe, que o submetia às mais humilhantes situações possíveis.

O poeta isolava-se cada vez mais do mundo exterior, destinando seu tempo à criação poética e a seu grupo de amigos, mormente Nestor Vítor, cuja amizade, saliente-se, suavizou tanto quanto possível a terrível realidade do poeta negro.

É conveniente frisar com insistência que o “Dante Negro” tinha forte convicção de seu próprio valor e sabia que a qualidade de sua obra acabaria por vencer todos os preconceitos e negações.

### *1.14 – Doença, morte e comoção*

Já mergulhado em sofrimento e alienado, Cruz e Sousa se revela, em finais de 1897, tuberculoso.

O cisne Negro, no entanto, não parava de produzir e conseguia, esporadicamente, divulgar seus textos em periódicos, evitando assim o anonimato.

A essa altura o líder da “*Nova Escola*” sabia que o grupo simbolista precisava de um órgão de imprensa, para divulgar satisfatoriamente as novas propostas, fazendo frente ao domínio parnasiano.

Cruz e Sousa empenha-se, então, na realização do antigo sonho de fundar a “*Revista dos Novos*” e para isso entra em contato com os amigos. Mas devido a diferenças de objetivos, o poeta não consegue a adesão da maior parte de seus amigos, que já estavam envolvidos com outros projetos. Era mais um fracasso na vida do poeta. É conveniente frisar com insistência que o “Dante Negro” tinha forte convicção de seu próprio valor e sabia que a qualidade de sua obra acabaria por vencer todos os preconceitos e negações.

A Situação do poeta era deplorável. Encurvado pela doença e em desespero financeiro, ele solicitava empréstimos freqüentemente e normalmente recebia respostas negativas.

Em 1898 o estado do poeta complica-se tanto que começam a surgir na imprensa as primeiras notícias sobre sua decadente situação. Em janeiro o poeta já não consegue ir ao trabalho. Temeroso de perder o emprego, recorre a Nestor Vitor, que com muito esforço consegue uma licença.

O agravante do estado do poeta e sua deprimente situação financeira passam a ser freqüentemente noticiados na imprensa, causando comoção geral, principalmente no meio literário e jornalístico.

Diversos jornais cariocas abrem subscrições em favor do poeta. São organizadas listas para arrecadação de dinheiro para ajudar Cruz e Sousa.

Naquele momento a idéia de levar o poeta negro para um lugar mais calmo e propício à sua recuperação era consenso entre seus amigos.

Embora Cruz e Souza manifestasse o desejo de retirar-se para Desterro, onde contava recuperar-se, a pedido de seu médico, o Dr. Araújo de Lima, ficou decidido que o poeta seria levado para a estação de sítio, na Serra da Mantiqueira, a 15 Km de Barbacena.

A essa altura, a idéia da morte assombrou o poeta e contaminava suas últimas composições.

Atendendo a apelos dos amigos do decadente poeta, a Estrada de Ferro Central do Brasil garante o transporte do poeta até Sítio, gratuitamente.

Côncio que estava das suas condições de saúde, antes de partir para Sítio, Cruz e Sousa aproveita a última visita de Nestor Vitor para entregar-lhe os originais de 3 livros: *Evocações*, *Faróis* e *Últimos Sonetos*.

Deixando os três filhos com a mãe de Gavita no Rio, Cruz e Sousa partiu com a esposa para Sítio em 15 de março de 1898. Seus amigos mais íntimos foram levá-los à estação.

A viagem foi desgastante para o poeta, que já tinha se resignado e não mais lutava para viver.

Ao chegar a Sítio encontrou um clima bem mais frio do que o esperado, o que acabou agravando seu estado de saúde. À tuberculose acrescentou-se vigorosos ataques de pneumonia e o poeta morre a 19 de março de 1898, deixando a esposa grávida do quarto filho.

Como que numa última ironia do destino, seu cadáver foi recambiado ao Rio num vagão de transporte de animais.

### *1.15 – Reconhecimento após a morte*

O velório do poeta foi simples e a ele compareceram seus amigos mais íntimos e alguns admiradores. Com raras exceções, a imprensa noticiou sua morte em tom simpático e chamou a atenção para sua obra.

Em *O País* a morte do poeta foi registrada numa longa nota, com alusões às injúrias e insultos que ele sofrera por ser preto. A nota assegurava que, embora negro, Cruz e Sousa fora um intelectual digno e puro, um verdadeiro lutador, ao mesmo tempo simples e altivo. O poeta negro é mencionado nos jornais por nomes como Olavo Bilac, Artur Azevedo e Coelho Neto. Durante vários dias não faltavam sonetos inéditos de Cruz e Sousa nos jornais cariocas.

Os livros *Missal* e *Broquéis*, principalmente este último, são sobremaneira valorizados a partir do primeiro mês pós-morte do poeta.

Graças aos esforços de amigos e admiradores do poeta, principalmente Saturnino Meireles, o livro *Evocações* é publicado naquele mesmo ano, com amplo apoio da imprensa.

Cruz e Sousa ia tendo, na morte, o reconhecimento que não teve em vida.

Nestor Vitor faz imprimir em 1900, na tipografia do Instituto Profissional o volume chamado *Faróis*. Em 1905, em Paris, com muito esforço, consegue que a Casa Aillaud & Cia publique os *Últimos Sonetos*.

## **2 – O intercâmbio vida-obra**

As circunstâncias que a vida impôs a Cruz e Sousa foram determinantes para sua obra, na medida em que estabeleceram conflitos sem os quais a obra do poeta não existiria ou seria menos brilhante.

### *2.1 – Um negro no mundo dos brancos*

A origem negra de Cruz e Sousa e as conseqüências advindas da mesma compõem o tumulto básico da vida e da obra do poeta. A maior parte dos demais problemas do poeta partiam, de alguma forma, dessa circunstância primária.

Se Cruz e Sousa tivesse nascido branco muitas portas ter-se-iam aberto para ele, que poderia então galgar mais facilmente os degraus do sucesso literário que tanto desejava. Mas é provável que, ocorresse isso, sua obra não tivesse o tom amargo e desiludido que lhe é característico, nem a visão mística do sofrimento humano, tão importantes em seus escritos.

É importante salientar que Cruz e Sousa nasceu durante o regime da escravidão. O poeta tinha 27 anos quando da Abolição da escravidão no Brasil. Esse acontecimento, porém, em hipótese alguma significou o fim do preconceito racial. Pelo contrário, em muitos casos até o exarcebou.

Confronte-se com a origem étnica de Cruz e Sousa a sua educação germânica, impregnada de Haeckel, Buchner e Schopenhauer. Some-se a isso o talento do poeta, uma raridade entre os negros da época. Ele tinha plena consciência do seu “germanismo intelectual”, mas não podia exteriorizá-lo para uma sociedade que não admitia que um talento daquela dimensão surgisse num negro.

Todos esses fatores geravam um conflito que corroía o poeta. Era o “espírito ariano” querendo aflorar, mas sendo barrado pelas limitações do corpo negro. Como iria vencer nas letras? Como seria reconhecido naquele universo do qual tanto desejava fazer parte?

O texto abaixo, retirado do livro *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*, de R. Magalhães Jr., páginas 319 e 320, exprime o conflito do poeta:

*“O poeta negro declara que, no adormecimento de certas horas, tinha a impressão de que ouvia uma voz ignota, que parecia vir do fundo da imaginação, e que lhe sussurrava aos ouvidos – Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado! Falas em abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requisites, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, viesses dos arianos, (...)”*

Durante toda a sua vida o Cisne Negro tentou quebrar as barreiras do preconceito. Era uma luta árdua, que Cruz e Sousa travava com dignidade e altivez de espírito.

A própria existência do poeta, desde a sua origem, era uma tragédia. E essa tragédia, impregnada na alma do poeta, fazia sua poesia.

Embora o poeta não abandonasse os de sua raça, esse paradoxal estado de coisas lhe dava um incontrolável gosto pelo universo dos brancos. Isso refletia na sua poesia a obsessão pelo “Branco”: a claridade, as geleiras, as nuvens, as “brancuras imortais”, etc. Raros nomes da literatura universal trabalham tão bem a cor branca como Cruz e Sousa.

## 2.2 – Atração por mulheres brancas

Como já foi frisado anteriormente, o Cisne Negro se sentia ariano interiormente e isso ascendia nele o desejo de integrar, sem restrições, o universo dos brancos. E no campo sentimental não podia ser diferente.

Cruz e Sousa nutria forte admiração pelas mulheres brancas. Havia épocas em que o poeta ia com frequência às missas dominicais, apenas para contemplar as mulheres brancas e ricas. Elas exerciam forte encanto em Cruz e Sousa. Sua tez, seus cabelos. E esse encanto o poeta reproduzia com maestria em seus poemas, principalmente criando ambientes vagos, onde a cor branca era o tom dominante.

A mulher branca que mais marcou o poeta foi uma pianista loira, de origem germânica, cuja identidade é obscura até hoje. Cruz e Sousa nutria por ela um amor idealizado, tímido, sem maiores aproximações, mas de grande repercussão na sua poesia. O Cisne Negro faz menção à pianista em *Missal* e em *cartas da época*, denominando-a de “*Vênus loira*”, “*Magnólia dos Trópicos*”, “*Magnólias de luz*”. Seus poemas enchem-se de “*Branços nefunares*”, “*braços de seda*”, “*geleiras*” entre muitas outras alusões ao branco.

O deslumbramento da cor branca jamais deixara os textos de Cruz e Sousa. Era o reflexo de sua frustração primária: não ter nascido branco; e também da vontade de, mesmo sendo negro, participar livremente do meio que só era destinado aos brancos.

### 2.3 – *Casamento negro*

Ao longo da história, a cena cultural brasileira teve alguns exemplos de mulatos que, através do casamento com uma moça branca, conseguiram galgar posições mais elevadas na sociedade. Machado de Assis é o exemplo máximo desse quadro.

Ao contrário desse famoso ficcionista, Cruz e Sousa não teve no casamento uma alternativa para a ascensão social. Pelo contrário, como se casou com uma mulher de cor, mergulhou mais ainda na pobreza e segregação.

Em contraste com as paixões idealizadas por mulheres brancas, a relação de Cruz e Sousa com Gavita era algo palpável, concreto. Ela era a companheira com a qual ele compartilhava sua vida sexual e as tristezas e asperezas da luta pela sobrevivência.

A admiração de Cruz e Sousa por Gavita é expressa pelo poeta com o apuro formal e a exploração dos sentidos, tão característicos em sua obra. Cruz e Sousa via em Gavita não só beleza física, mas também elevação de espírito, que lhe arrancavam expressões como “*Beleza prodigiosa*” e “*ritmos de bondade infinita*”.

Gavita é aludida na obra do poeta como “*Monja negra*”, “*Madona da tristeza*”, “*Núbia*”. Em *Missal* ele descreve longamente no poema em prosa intitulado *Núbia*.

*“Amar essa Núbia - vê-la entre véus translúcidos e florentes grinaldas, noiva hesitante, ansiosa, trêmula, tê-la nos braços como num tálamo puro, por entre epitalâmios; sentir-lhe a chama dos beijos, boca contra boca, nervosamente - certo que é, para um sentimento d’Arte, amar espiritualmente e carnalmente amar”.*

Como se pode ver no texto acima, é da experiência com Gavita que surge o erotismo e a sensualidade na poesia desse artista negro. Mas é um erotismo que ocupa um plano místico, espiritual, e não um erotismo carnal.

Por outro lado, como é constante em Cruz e Sousa, ao falar de Gavita o poeta também alude ao branco. O poeta via em sua Gavita belezas comparáveis às das mulheres brancas. Criava, então poderosas sugestões com a cor branca para descrever a esposa: “*A sua alma, de forma singela e branca de hóstia, tem ritmos de bondade infinita, meigas claridades brandas e consoladoras de piedade e enternecimento, (...)*” (Núbia, texto de *Missal*).

Além do erotismo espiritual e do contraste como branco que Gavita inspirava na sua poesia, Cruz e Sousa não esquecia que, como ele, sua esposa era negra e estava igualmente fadada ao sofrimento e ao desprezo, como pode-se ver no trecho abaixo, também de “*Núbia*”:

*“No seu rosto oval, de uma penugem sedosa de fruto sazonado, há, por vezes, certa expressão de melancolia de cisma dolorosa, que punge e contrista; o ténue, já quase apagado raio errante de uma lembrança vaga, - como se Ela de repente parasse na existência e se sentisse no vácuo, perdida e só nos caminhos desolados, desertos, de onde veio outrora, sem leito e sem lágrimas, a caravana gemente de sua raça ...”*

Então, nesses momentos em que um dolorimento secreto, misterioso, a conturba e magoa, Ela parece serena divindade aureolada de martírios, macerada de prantos; e é talvez bem pequeno, bem frágil todo o amor do mundo para proteger, para amparar, como que numa redoma sagrada de Misericórdia, essa humilde criatura que o fatalismo das forças fenomenais da Natureza condenou à indiferença gelada e à desdenhosa ironia das castas poderosas e cultas.”

#### 2.4 – A repercussão de *Missal* e *Broquéis* e a luta pelo *Simbolismo*

Cruz e Sousa tinha ânsia de glória literária e de reconhecimento. Mas, mais que isso, ele queria intensamente publicar seus livros. Não queria ficar na obscuridade. Pretendia ser lembrado pelos pósteros. E seus livros seriam imortalização do seu pensamento e do seu talento.

O poeta ficou intensamente decepcionado com a repercussão de *Missal*, que ele considerava uma obra de arte, de estilo nobre e inestimável valor. Os principais jornais da época ignoraram o livro de Cruz e Sousa. Também a Revista *A Cidade do Rio*, onde trabalhara, não deu respaldo algum à obra do seu ex-noticiarista. Quando se fazia alguma menção ao recém-lançado livro, era em tom de zombaria.

*Missal* era estranho à literatura que se consumia no país no momento do seu lançamento. Era cheio de termos cultos e palavras com iniciais maiúsculas sem nenhuma justificativa gramatical. Isso gerou intensa zombaria por parte dos grupos literários dominantes.

O periódico *O Álbum*, numa coluna denominada “*Coisas Miúdas*” ridicularizou *Missal*, imitando algumas características de seus textos. Essa coluna continha termos rebuscados em repetições excessivas e letras maiúsculas no meio das palavras. Era uma traça às novidades trazidas por Cruz e Sousa em *Missal*.

Depois disso, era comum aparecerem nos jornais paródias aos textos de Cruz e Sousa, O Sousa e Cruz, como era chamado por seus adversários.

Os maiores nomes da crítica literária da época, José Veríssimo e Araripe Jr., não podiam aceitar a existência de um grande escritor negro na literatura brasileira. Ambos depreciaram *Missal* e *Broquéis*.

Araripe Jr. mencionou *Missal* como um livro de prosa cadenciada, comparando-o com *Canções sem metro*, de Raul Pompéia, mas sempre deixando o livro do poeta negro em posição inferior. Fez referência à origem negra de Cruz e Sousa, enfatizando as limitações dela provenientes e classificou Cruz e Sousa Como “um poeta maravilhado”. Essa crítica ambígua foi a menos negativa das críticas sofridas pelo Cisne Negro.

José Veríssimo foi muito mais radical. Esse crítico desprezava completamente o Simbolismo brasileiro, o qual considerava “uma imitação internacional e em muitos casos desinteligente”.

Sobre *Missal* disse:

“É um amontoado de palavra, 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”. (R. Magalhães Jr., p. 209)

*Broquéis* não teve sorte muito diferente de *Missal*. Vendeu pouco, foi também parodiado e ridicularizado.

Os jornais, a serviço dos autores consagrados, crucificavam progressivamente a Cruz e Sousa e seu grupo.

Cruz e Sousa era mais que um negro. Era um negro que pretendia revirar o meio literário, mudá-lo, destronar seus líderes.

A elite literária sabia que não bastava negar aquele negro. Era preciso oprimi-lo, combatê-lo, ridicularizá-lo. A ele, a seus correligionários e ao movimento que traziam ao Brasil. Era preciso castigar o orgulho intelectual de Cruz e Sousa, expondo-o ao ridículo em público, sucessivas vezes.

E foi assim que os representantes da “Literatura Oficial” esmagaram Cruz e Sousa e com ele o seu Simbolismo. Vedaram-lhe o acesso aos jornais e revistas. Desestimularam a leitura da seus livros. Impediram Cruz e Sousa de obter a projeção a que ele tanta aspirava e merecia.

Depois de publicar *Missal* e *Broquéis* o poeta não conseguiu lançar mais livro nenhum em vida. Tentou fundar a *Revista dos Novos*, para dar voz aos autores simbolistas e divulgar as propostas inovadoras do movimento, mas nisso também fracassou.

Cabe aqui salientar que toda opressão que sofreu levou o poeta a alimentar cada vez mais um intenso orgulho intelectual. Cruz e Sousa tinha em alta conta a si próprio e a seus escritos.

*Missal* tem um texto intitulado *sugestão* onde o poeta demonstra todo o seu orgulho intelectual, embora não deixe claro que fala de si mesmo:

*“Tu, quem quer que sejas, obscuro para muitos, embora, tens grande espírito sugestivo.*

(...)

*Na tua terra os cretinos gritam, vociferam.*

*Não sabem o que tu escreves. Não entendem aquilo... Palavras, palavras, dizem.*

*Tu tens, porém, uma tal orientação, uma tão profunda tristeza artística, que não te abalas com a vozeria que se levanta. Pelo contrário! À bateria de frases ríspidas, que te assentam, rompe do teu cérebro a bateria viva das idéias. Não recuas, escreves.*

(...)

*Então, para que o teu esplendor seja maior e mais completo, andas a preparar um livro de estilo nobre e que, segundo pensas nas horas de nervosismo psíquico, há de fazer sucumbir no lodo da banalidade a turba triunfante dos imbecis”.*

Essas linhas mostram com clareza o quanto Cruz e Sousa estava certo da qualidade da sua obra e da dimensão de seu talento. O poeta tinha certeza que, se o reconhecimento não viesse em vida, viria após a sua morte. Isso é muito bem ilustrado pelo último verso do Soneto “*Post mortem*”, que figura em *Broquéis*:

*“Mas os teus sonhos e Visões e Poemas  
Pelo alto ficarão de eras supremas  
Nos relevos do Sol eternizados!”*

No entanto, por mais que o poeta se refugiasse no seu orgulho intelectual, toda aquela opressão o marcava profundamente e refletia na sua poesia.

## 2.5 – A miséria

Além da incompreensão e do preconceito, a pobreza é outro elemento crucial da problemática da existência de Cruz e Sousa. Com ela ele conviveu ao longo de toda a sua vida.

Seus empregos sempre foram modestos: caixeiro, professor-substituto, auxiliar de arquivista, etc. O poeta era indicado para um posto que lhe melhorasse as condições de vida, sofria o embargo do preconceito. O exemplo máximo dessa situação ocorreu quando ele foi designado promotor de Laguna e foi impedido de assumir por ser negro. Mas a plenitude da miséria foi sentida pelo poeta sobretudo quando já era casado e precisava suprir os gastos de uma família crescente com o salário mísero que ganhava em seu emprego na Central do Brasil. Como se não bastasse, nesse emprego Cruz e Sousa era submetido a duras humilhações por parte de seus superiores.

Incompreendido, oprimido, humilhado, pobre e sem esperanças, Cruz e Sousa refugiava-se nas suas páginas, transferindo para elas toda a sua dor. Falava de si próprio como “o doloroso estético”, “o sereno”, “o belo iniciado”. Seus textos vão adquirindo um tom de revolta intensa, de mágoa.

A essa altura junto com os sonetos, de longe o tipo de poema predileto de Cruz e Souza, vêm intercalados com poemas longos, de ritmo forte e temas que giram em torno da dor, da miséria, do desespero, etc.

Abaixo registra-se algumas estrofes de “*Litania dos pobres*”, poema encontrado em *Faróis*:

*“Os miseráveis, os rotos  
São as flores dos esgotos  
São espectros implacáveis  
Os rotos, os miseráveis.  
(...)”*

*As sombras das sombras mortas  
Cegos, a tatear nas portas.  
(...)”*

*Ó pobres! Soluços feitos  
Dos pecados imperfeitos!”*

É importante registrar que, à medida em que o ser humano vai definhando, o poeta se agiganta e amadurece.

## 2.6 – O auge da crise

Em 1896 o poeta recebe dois duros golpes: a morte do pai em Desterro e a constatação da doença mental da esposa. Cruz e Sousa mergulha então num poço de angústia do qual não mais retornaria.

Gavita enlouqueceu devido a uma anemia profunda que sofreu enquanto amamentava o segundo filho.

O episódio no qual o poeta se deu conta da loucura da esposa é narrado em prosa no texto “*Balada de Loucos*”, incluído em *Evocações*.

Toda essa realidade amarga retira do poeta suas ilusões de outrora e opera nele uma transformação de espírito que transparece claramente em seus escritos.

Os textos dessa época relatam não mais apenas a dor e a miséria do negro num plano material. À medida que sua poesia evolui ela deixa o sofrimento pessoal e trata do sofrimento universal, sempre numa atmosfera vaga, etérea, como que para diluir a dor.

Os títulos dos poemas dessa época ilustram muito o estado de espírito do poeta: “*Sem Esperança*”, “*A Caveira*”, “*A flor do Diabo*”, “*Tristeza do Infinito*”, “*Presa do Ódio*”, etc.

Quando está no auge do sofrimento, o poeta negro imprime à sua poesia o melhor que ela pode oferecer.

É nesses últimos anos de sua vida, quando a realidade já não é apenas dura, mas insuportável, que a obra do *Cisne Negro* chega ao auge de seu poder de expressão. Adequando melhor que ninguém os preceitos do Simbolismo ao seu drama pessoal, o poeta negro produz algumas das melhores páginas da Literatura Nacional. Seus poemas chegam ao máximo da tensão. O poeta transfere-se completamente para o seu universo espiritual.

Incapaz de suportar sua realidade, o poeta adentra o plano místico.

Exemplificam esse quadro versos dessa época como:

*“Agora que nos Céus, talvez, se asila  
Aquela graça e luminoso encanto  
De virginal e pálido amaranto  
Entre a Harmonia que nos Céus desfila.*

(...)

*Surge, Bela das Belas, na Beleza  
Do transcendentalismo da Pureza  
Nas brancas, imortais ressurreições.”*

*“Mas sei que de alma em alma andas perdido  
Atrás de um belo mundo indefinido  
De silêncio, de Amor, de Maravilha.”*

*“E hei de subir transfigurado e lento  
Altas montanhas cheias de visões  
Onde gelaram, num luar nevoento  
Tantos e solitários corações.”*

O primeiro texto é do poema “*Metempsicose*”, de Faróis. O segundo é do soneto “*De Alma em Alma*”, de Últimos Sonetos e o terceiro de “*Requiém*”, poema incluído em Faróis.

## 2.7 – A doença e a morte

Tuberculoso e sentindo-se um doente terminal, Cruz e Sousa apresenta seus últimos poemas impregnados pela idéia da morte.

A proximidade da morte, o sentimento da morte, são notas constantes, insistentes, obstinadas da última fase poética do Poeta Negro.

A maioria dos poemas dessa época mostram desengano e resignação frente à morte inevitável:

*“Fecha os olhos e morre calmamente!*

*(...)*

*Morre com alma leal, clarividente, (...).”*

Fica também, nos poemas dessa época, a certeza de que sua obra seria apreciada na posteridade:

*“Morre com teu dever! Na alta confiança  
De quem triunfou e sabe que descansa,  
Desdenhando de toda a Recompensa!”*

## 2.8 – A importância dos amigos

Na sua atribulada existência, o Poeta Negro encontrou nos poucos amigos que tinha uma alternativa ao desespero. Só com eles tinha afinidade cultural bastante para conversar sobre literatura. Partia desses amigos o mínimo de reconhecimento e admiração que o poeta teve em vida. Entre os amigos grife-se Nestor Vítor.

Esse jornalista e crítico paranaense que o Poeta Negro conhecera na primeira ida ao Rio, tornou-se, depois, o mais íntimo amigo do poeta.

Nestor Vítor jamais duvidou da projeção futura de Cruz e Sousa e de sua obra. Melhor do que ninguém, Nestor compreendeu o talento de Cruz e Sousa e a sua obra. Sua visão ia além do preconceito e da segregação, fortíssimo naquela época. Culto que era, esse crítico paranaense teve positiva influência no amadurecimento de Cruz e Sousa enquanto poeta.

Andrade Murici os viu como “tipos verdadeiros irmãos intelectuais”. E foi além, afirmando que “um era o comentário vivo do outro, o parêntese explicativo, a orações complementar do outro”.

Foi graças aos esforços de Nestor Vítor que a totalidade da obra de Cruz e Sousa veio a ser divulgada. Foi o crítico paranaense que, com muito esforço, fez publicar *Faróis* e *Últimos sonetos*.

Boa parte da obra de Nestor Vítor como crítico cuida dos escritos de Cruz e Sousa. Em seus livros ele aprecia a obra e a personalidade do poeta negro, que ninguém conheceu melhor que ele. Raras páginas de Nestor Vítor não incluem alguma referência ao poeta catarinense.

Em suma, Nestor Vitor não só foi responsável pela publicação de boa parte da obra de Cruz e Sousa, como também e principalmente por abrir os olhos do meio literário para fazer justiça aos bons predicados da obra do poeta.

### *2.9 – A glória depois da morte*

Muito embora tenha sido crucificado pelos seus contemporâneos, que não admiraram, nem sequer admitiram a qualidade de sua obra, o poeta catarinense foi e está sendo ressarcido pelo julgamento dos pósteros. Outras gerações, que puderam entender sua poesia sem as limitações do preconceito, o reconheceram como grande poeta.

Logo depois da sua morte sua obra foi por demais valorizada. Tal valorização continuou com a geração modernista, que reconheceu suas conquistas expressivas e sua luta contra o marasmo parnasiano.

A publicação da *Obra Completa*, em 1961 (comemorativa do centenário do nascimento do poeta, organizada por Andrade Murici), permitiu uma apreciação panorâmica do trabalho de Cruz e Sousa e sua evolução poética.

Depois de sua morte o poeta negro foi aclamado por vários críticos. Silvio Romero reconheceu nele o “melhor poeta” que o Brasil produzira até então e via na sua obra o ponto culminante da nossa lírica “após quatrocentos anos de existência”.

## **3 – A evolução poética de Cruz e Sousa**

No início a poesia de Cruz e Sousa era puramente imitativa. A partir daí ele evoluiu, sofrendo influências diversas, até encontrar-se e identificar-se com a proposta simbolista.

Ainda muito jovem, escrevia guiado pela sua vocação para a poesia. Mas vocação não basta para se fazer um grande poeta. É preciso conhecimento das normas formais de construção poética e sobretudo muito exercício.

Ora, mesmo já sendo professor-substituto e tendo concluído o curso secundário no Ateneu Provincial, ele nada sabia sobre a metrificação e o seu uso. Daí sua poesia desse período ter pouco valor literário.

Dessa forma, a incipiente poesia de Cruz e Sousa nada mais era que a imitação pura e simples do modelo romântico, principalmente de Álvares de Azevedo e Castro Alves, mas com qualidade muitíssimo inferior. Os poemas não traziam nada de inovador ou original, nem mostravam vestígio algum de criatividade. O que se vê claramente é o completo desconhecimento das regras formais de composição.

Por volta de 1881 o poeta entra numa nova fase imitativa. Desta vez o modelo é a poesia condoreira, sob o signo de Castro Alves. Cruz e Sousa ainda não havia encontrado um rumo, mas sua condição de negro lhe provia identificação total com a

causa abolicionista, tão arduamente defendida por Castro Alves. São dessa fase versos ingênuos, com títulos como “*Avante*” e “*Escravocratas*”.

Cruz e Sousa era devotado admirador de Castro Alves e essa influência ainda deixa vestígios em poemas da fase madura do poeta negro: em *Broquéis* há um soneto intitulado “*Sonhador*” onde se fala em “*desejos condoreiros*”; noutro soneto, intitulado “*Clamor supremo*” e contido em *Últimos Sonetos*, o poeta convida para que “*Sigamos para as guerras condoreiras!*”

Os poemas de imitação condoreira foram publicados, em sua maioria, nos periódicos *O Colombo* e *Tribuna Popular*, ambos fundados por ele e Virgílio Várzea.

Segue-se a essa fase um dos mais lamentáveis momentos de Cruz e Sousa, quando, por vaidade ou para divulgar sua obra ou por amizade, o poeta produz a chamada “*poesia de ocasião*”. São poemas em homenagem a pessoas importantes, em alusão a casamentos, nascimentos ou mesmo aprovação em cursos escolares. Cruz e Sousa torna-se um verdadeiro “poeta festinhas”.

Passado esse momento lamentável, o literato catarinense entra em contato com livros de feição realista e assimila alguns elementos do Parnasianismo que jamais o abandonariam, como o zelo pela forma e pela métrica. Mas as indecisões estéticas do poeta só iriam terminar quando ele, logo depois, entrasse em contato com as propostas simbolistas, com as quais já tinha natural afinidade devido à sua dura realidade.

Em 1885 o poeta publica em co-autoria com Virgílio Várzea o livro *Tropos e Fantasias*. Nesse livro há elementos do recente movimento simbolista, contracenando com remanescentes parnasianos e mesmo românticos. Já se vê suas páginas a tendência de abandonar a temática social e o mundo objetivo em busca do vago e do transcendente.

Nota-se que imediatamente antes de 1885 ele procurava acompanhar os realistas e parnasianos. Embora conseguisse tal feito na forma, jamais demonstrava frieza e objetividade no trato dos temas e dos conteúdos. Cruz e Sousa era um simbolista nato, esperando para revelar-se.

Paralelamente à sua adesão ao Simbolismo, Cruz e Sousa vai chegando ao conhecimento e ao domínio pleno de suas potencialidades poéticas. O negro catarinense desenvolve sua capacidade de trabalhar a métrica e a versificação, num processo artesanal. Esse gosto de Cruz e Sousa pela perfeição formal é uma herança parnasiana que figura em toda a sua obra.

À medida em que amadurece, o poeta vai complexando seu modo de compor e retorna por várias vezes um mesmo poema, para melhorá-lo, refundí-lo, acrescentar algum novo elemento.

Mas para chegar ao pleno desenvolvimento de seus dons Cruz e Sousa teve que passar por sucessivos exercícios e erros. O poeta eliminou gradativamente suas imperfeições e foi desenvolvendo algumas das melhores características de sua poesia,

como o brilhante efeito sonoro de versos como os do famoso poema “*Violões que choram*”.

As obras da maturidade desse injustiçado escritor negro revelam um poeta convertido ao Simbolismo e aprofundando-se cada vez mais nas conquistas desse movimento, mas sem perder o apuro formal parnasiano. No que concerne ao conteúdo, a poesia de Cruz e Sousa mergulha progressivamente no seu drama pessoal, à medida em que ele se intensifica, analisando-o sob uma óptica espiritual.

Em *Missal* o poeta foge da realidade objetiva pintando cromos e criando atmosferas etéreas. Em *Broquéis* ele inicia a incursão poética pelo seu caso pessoal: um negro talentoso mas marginalizado por uma sociedade racista.

*Faróis e Evocações* registram a revolta do poeta, sua desesperação material e metafísica.

Os últimos sonetos mostram um poeta resignado com a morte, mas comprovam que o poeta alcança o objetivo do Simbolismo: abandona o plano humano e atinge o plano das essências.

Massaud Moises em sua *História da Literatura Brasileira*, na página 33, assim fala de Cruz e Souza:

*“Simbolista por fatalidade, acabaria por sê-lo mesmo sem o Simbolismo. Como todo grande poeta, cedo ou tarde evoluiria para a abstração e a alegoria, e para fazer da metáfora polivalente o veículo próprio da expressão.”*

#### 4 – O Simbolismo

Embora o objetivo básico desse trabalho seja fixar-se em Cruz e Sousa, é mister tecer algumas breves considerações sobre o Simbolismo, movimento que ele encabeçou no Brasil.

A segundo metade do século XIX foi marcada, no plano cultural, por correntes materialistas e racionalistas, que pregavam uma profunda crença no homem e suas capacidades, fruto do progresso econômico, político e científico da época. Foi a época de grandes teorias e propostas, como o Positivismo, o Cientificismo, o Socialismo Científico e a Teoria Evolucionista.

No entanto, já no final do mesmo séculos tais correntes não condiziam mais com a nova realidade. Via-se que o progresso burguês-industrial trazia em seu bojo diversos males, sendo a guerra o principal deles.

Esse clima de frustração, falta de perspectiva e ceticismo quanto ao futuro propicia a atmosfera para o surgimento de correntes novas, que negavam a realidade e embarcavam na busca do sujeito, do subconsciente e do inconsciente, quais sejam o Simbolismo e o Decadentismo.

O Simbolismo é a negação do Realismo e todas as manifestações correlatas e sob alguns aspectos retoma o espírito romântico, principalmente ao propor uma extremada subjetividade.

Esse movimento surgiu na França, tendo como mestres os grandes poetas franceses Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, entre outros. Essas figuras assumem importância no contexto deste trabalho pela forte influência que tiveram em Cruz e Sousa.

Em Portugal as maiores expressões desse movimento foram Eugênio de Castro e Antonio Nobre.

Entre as mais marcantes características desse movimento estão:

- a) concepção mística da vida;
- b) valorização da individualidade;
- c) subjetividade;
- d) fuga da realidade e da sociedade de seu tempo;
- e) temas que tratam do místico, do espiritual e do subconsciente;
- f) supervalorização da musicalidade, como propôs Verlaine;
- g) desprezo pela lógica e valorização do conhecimento e da imaginação;
- h) busca da sublimação, da purificação; e
- i) evitar dizer as coisas claramente, antes sugeri-las (Mallarmé).

## 5 – As influências sofridas por Cruz e Sousa

As leituras de Cruz e Sousa, ao longo de sua vida, e principalmente após a primeira viagem ao Rio de Janeiro, foram variadas. No texto *“Espelho contra espelho”*, de *Evocações*, ele cita Shakespeare, Molière, Balzac, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Flaubert, Zola e Villiers de L’Isle Adam. Entretanto outros nomes, como Antero de Quental e Baudelaire é que teriam a influência mais forte em sua obra.

### 5.1 – Castro Alves

O primeiro grande influenciador de Cruz e Sousa foi Castro Alves, embora não haja muitos vestígios dessa influência nos escritos da maturidade de Cruz e Sousa. Os exercícios de imitação condoreira serviram mais para que Cruz e Sousa amadurecesse e tomasse contato com poemas de bom feitio no que diz respeito à métrica e à rima, já que a mensagem principal (luta abolicionista) seria logo abandonada por Cruz e Sousa.

### 5.2 – O Parnasianismo

Embora Cruz e Sousa tenha se tornado depois o principal inimigo da poesia parnasiana, é bem verdade que a mesma tem influência inegável na obra do poeta catarinense.

A sedução da forma jamais abandonou Cruz e Sousa. Mesmo nas obras de sua maturidade podem ser reconhecidos elementos advindos certamente da fonte parnasiana.

Cruz e Sousa aderiu ao Simbolismo e foi o seu grande nome no Brasil. No entanto sua poesia mostra também o que os parnasianos ostentavam como o melhor na arte poética: chaves de ouro, rimas ricas, métrica perfeita, frutos de um trabalho artesanal de construção poética, bem à maneira parnasiana. Outra marca clara dessa influência é a predileção incontestável pelo soneto, fato marcante na totalidade da obra do Cisne Negro.

### 5.3 – *Realistas portugueses*

Antes de entrar em contato com o simbolismo Francês, Cruz e Sousa já lia muito os realistas portugueses, mormente Antero de Quental e Guerra Junqueiro.

Se por um lado esses autores reafirmaram a perfeição formal em Cruz e Sousa, sua importância maior está no plano do conteúdo, na medida em que despertaram Cruz e Sousa para a realidade. Realidade essa que o poeta negro tentou encarar, mas não pôde.

Antero de Quental pareceu muito a Cruz e Sousa. Era também um poeta partido, dilemático, foi impelido pela frustração com a realidade a buscar um mundo subjetivo.

Identificando-se com Antero de Quental, o poeta negro absorve para mergulhar na sua mais veemente intenção – a busca da transcendentalização.

### 5.4 – *Simbolistas franceses*

Embora a vida de Cruz e Sousa já o inclinasse naturalmente a uma poesia vaga, mística e fugida, o encontro com a proposta simbolista francesa foi um marco no seu desenvolvimento poético.

Quando escreveu a “*Antifona*”, Cruz e Sousa já estava bem familiarizado com a literatura de Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Villiers de Li’Isle Adam, entre outros.

Foi o contato com o Simbolismo francês que tirou o poeta negro da indecisão estética em que estivera até as proximidades de 1890. No Simbolismo ele encontrou um movimento de total concordância com a sua mundivivência. O poeta logo apropriou-se das principais novidades de incipiente movimento, tanto no plano formal, como no que tange ao conteúdo.

Entre os simbolistas franceses, é mister destacar a importância de Baudelaire.

Como Antero de Quental, Baudelaire foi um “irmão sacrossanto” de Cruz e Sousa no que concerne aos dilemas existenciais. Todos os três impelidos por uma enorme pressão interior, buscaram ascender a planos subjetivos, espirituais,

metafísicos, numa passagem dolorosa, normalmente à custa da própria vida. Antero de Quental suicidou-se; Baudelire mergulhou num limbo de inconsciência; Cruz e Sousa foi vitimado pela doença, mas muito mais pela miséria e pelo preconceito.

Como Antero de Quental e Baudelaire, Cruz e Sousa cultivou o gosto pela noite e seus encantos

Cruz e Sousa nutria intensa admiração por Baudelaire. Uma análise mais calma da obra desse poeta vai mostrar que boa parte do melhor de Cruz e Sousa surge na esteira do grande mestre francês.

Primeiro a sinestesia baudelariana, que o Cisne Negro cultivou tão enfaticamente e cuja manifestação eternizou no famoso verso da “*Antífona*”: “*Harmonias da Cor e do Perfume...*”.

Não obstante, o sensualismo e o erotismo em Cruz e Sousa, embora mais espiritualizados, trazem forte carga de influência da sensualidade agressiva de Baudelaire.

A influência desse grande simbolista francês vai mais longe na obra do poeta catarinense. Nas obras da época mais sofrida do poeta negro é patente o satanismo, marca direta do legado baudelairiano:

“Noiva do Satanás, Arte Maldita,”  
(Visão, de *Faróis*)  
“Foi numa dessas noites taciturnas  
Que o velho Diabo, sábio dentre os sábios,”  
(...)  
(A Flor do diabo, de *Faróis*)

Não bastassem essas influências diretas da obra de um sobre a do outro, Baudelaire e Cruz e Sousa se equivaliam nas propostas e no modo de fazer poético. Ambos retiravam das vivências cotidianas as razões para fazer poesia. Ambos eram sufocados pela realidade exterior e buscavam, dolorosamente, a purificação, a transcendência.

## 6 – A obra de Cruz e Sousa

Em vida Cruz e Sousa lançou três obras: *Tropos e Fantasias*, livro de prosa, em co-autoria com Virgílio Várzea, em 1885; *Missal*, poemas em prosa, em fevereiro de 1893; *Broquéis*, poesia, em agosto do mesmo ano.

Depois da morte do poeta negro foram lançados: *Evocações*, livro de prosa, em 1898; *Faróis*, poesia, em 1900; *Últimos Sonetos*, poesia, 1905. Desses só *Evocações* foi organizado pelo Cisne Negro. A organização e edição das duas últimas obras do poeta devem-se ao louvável esforço de Nestor Vitor.

Uma outra fatia da obra de Cruz e Sousa foi publicada em periódicos, mas nunca reunida em livro ou livros. A recuperação desses textos depende de copiosa pesquisa em bibliotecas e outros acervos, principalmente no Rio de Janeiro e em Santa Catarina. É interessante que se incentive tal pesquisa. Cite-se, a título de exemplo, a recente obra intitulada *Cruz e Sousa, Dispersos – Poesia e Prosa*, organizada por Iaponan Soares e baseada no procedimento supracitado. Livros desse tipo têm o mérito de divulgar poemas esquecidos de Cruz e Sousa, dando suporte a uma mais ampla compreensão de sua obra.

### 6.1 – Tropos e Fantasias

Cruz e Sousa responde por apenas metade dos textos desse livro. É uma obra pré-symbolista, ainda muito incaracterística, de pouco valor literário, importando apenas como registro da evolução poética do talentoso negro catarinense.

### 6.2 – Missal

Esse livro consta de 45 textos. São poemas em prosa. Uma prosa completamente estranha à realidade literária brasileira de então.

*Missal* traz uma linguagem completamente nova, tanto nos termos como na sintaxe.

Textos como fragmentos que seguem abaixo surpreenderam, na maioria dos casos, negativamente o meio literário daquele período:

*“Livra-me tu, Luz eternal, desses argumentos Coléricos, atrabiliários, como que feitos à maneira de armas bárbaras, terríveis, para matar javalis e leões nas selvas africanas.”* (Oração do Sol)

*“Um ritmo indefinível, como a errante, etereal expressão das forças originais e virgens, inefavelmente desce, na tarde que finda, por entre a nitidez já indecisa dos mastros...”* (Ocaso no mar)

*“Organizações dúbias, obscuras, de acridão agreste, que representam, na ordem animal, o que representa, para as camélias e para as rosas, o cróton.”* (Página Flagrante)

*Missal* conta com textos muito descritivos. São descrições em prosa, mas com tom altamente poético. É um livro marcado pelo encantamento dos sentidos. O poeta é um visualista empolgado com as cores, os tons, as formas e com as possibilidades de mistura de todos esses elementos para recriar a realidade. A sinestesia é uma das principais armas de Cruz e Sousa, através da qual ele faz o leitor entrar no seu universo de cores, sabores, sensações tactéis, sons, etc.

Foi, talvez, essa visão estética do mundo que levou Araripe Jr. a chamar Cruz e Sousa de “um poeta maravilhado”.

*Missal* também revela duas grandes paixões do poeta: o mar e a noite.

O contato de Cruz e Sousa com o mar foi muito constante em suas viagens com as companhias dramáticas. Daí nasceu uma paixão registrada ricamente em diversos textos de *Missal*: “Ocaso no mar”, “Navios”, “Dolências”, “Emoção”, “Tintas Marinhas”, “A janela”, “Modos de Ser”, “Perspectivas”, “Oração ao mar”. Seguem abaixo trechos exemplificativos:

“Num fulgor d’ouro velho o sol tranqüilamente desce para o ocaso, no limite extremo do mar, d’águas calmas, serenas, dum espesso verde pesado, glauco, num tom de bronze.”(Ocaso no mar)

“Brancuras de luz da manhã prateiam as águas quietas, e, à tarde, coloridas vivos de ocaso as matizam de tintas rútilas, flavas, como uma palheta de iris.” (Navios)

“Mar manso, pelo fim da tarde.”(Tintas marinhas)

Do mesmo modo, a noite e seus encantos são referidos pelo poeta em *Missal* em textos como “Fulgores da Noite”, “Paisagens do Luar” e “Ritmos da Noite...”, dos quais seguem abaixo alguns fragmentos:

“Envolvem gradativamente a imensidade os veludos negros da Noite”(Fulgores da Noite)

“Há um rendilhamento, uma lavoragem de pedrarias claras, em fios sutis de cintilações palpitantes, na alva estrada esmaltada da via láctea.” (Paisagem de luar)

“Lá fora a noite é estrelada e quente.” (Ritmos da Noite)

No melhor estilo simbolista, em *Missal*, Cruz e Sousa revela-se “artista plástico” ao aproximar a literatura da pintura.

*Missal* é um livro de paisagens. Fugindo da realidade e buscando o belo, o poeta trata do mar, da noite, dos campos, dos astros e tantos outros elementos que sempre levam as almas sensíveis a sonhar. Nesse livro o poeta não parece ainda muito contaminado com o seu drama pessoal de negro marginalizado, nem faz alusão ao sofrimento humano com tanta intensidade e maestria, como faria posteriormente.

Em *Missal* surge o erotismo em Cruz e Sousa, fruto de seu contato com Gávea. Embora advindo de uma relação real, carnal, concreta (e não idealizada como as paixões do poeta por mulheres brancas), esse erotismo tende a ser místico, espiritualizado.

O poeta vê a possibilidade do contato carnal:

“(…) tê-la nos braços como tálamo puro, por entre epitalâmios; sentir-lhe a chama dos beijos, boca contra boca, (...)”

Mas não deixa de levar a relação para o plano espiritual:

“Essa emoção, esse amor, cada vez mais profundo e espiritualizante, penetra impetuoso no sangue como a luz e o ar, (...)”

A religiosidade é outro tom marcante em *Missal*, como mostram os fragmentos:

*“Fria e muda, estarás, talvez, a estas horas, ajoelhada na capela de um Cristo glacial de marfim sagrado (...)”* (Astro Frio)

*“Do alto do altar-mor vinha uma austera eloquência de Religião, de Fé Católica. De Rito Romano.”* (Sob as naves)

*Missal* apresenta algumas inovações, que serão confirmadas e ampliadas em *Broquéis*, como: o uso de maiúsculas sem necessidade gramatical, a sugestão cromática e um vocabulário inovador.

Ivan Teixeira, na Introdução à edição conjunta de *Missal* e *Broquéis*, da editora Martins Fontes, afirma: *“Missal é um livro de realização insegura, permanecendo, sobretudo como documento das conquistas expressivas que levariam aos versos de Broquéis. Este sim, um grande livro.”*

### 6.3 – *Broquéis*

Esse livro tem 54 poemas, 47 dos quais são sonetos.

Algumas conquistas de *Missal* são mantidas, cita-se: a visão estética do mundo; o uso magistral da sinestesia; o uso enfático de iniciais maiúsculas, independente da obrigação gramatical. Por outro lado surgem novas inovações: reiteração do sinal de reticências, exploração musical das palavras e, principalmente, a pesquisa metafísica do sofrimento humano.

Segue abaixo uma estrofe de Antífona, a título de exemplo da musicalidade de Cruz e Sousa:

*“Cristais diluídos de clarões alacres  
Desejos, vibrações, ânsias, alentos,  
Fulvas victórias, triunfamentos acres  
Os mais estranhos estremecimentos...”*

Nota-se que cada verso não é a continuação semântica do verso anterior, mas sim seu complemento sonoro. Não houve antes de Cruz e Sousa poesia com tal musicalidade.

A submissão da sintaxe e da semântica à sonoridade nos poemas de *Broquéis* é mostrada por duas outras características: justaposição de frases sem verbo e uso versado das repetições.

São fartos os exemplos, em *Broquéis*, de estrofes inteiras desprovidas de verbo. São construções baseadas na sucessão de substantivos e principalmente adjetivos em sobreposição, referindo-se a um verbo que vem no final da seqüência ou que está implícito. Sirvam de exemplos os versos seguintes de *“Antífona”*:

*“Ó Formas alvas, brancas, Formas claras,  
De luares, de neves, de neblinas!...  
Ó formas vagas, fluidas, cristalinas...  
Incensos dos turibulos das aras...”*

*Formas do Amor, consteladamente puras,  
De Virgens e de Santas vaporosas...  
Brilhos errantes, mádidas frescuras  
E dolências de lírios de rosas.*

(...)

*Infinitos espíritos dispersos  
Inefáveis, edênicos, aéreos,  
Fecundai o Mistério desses versos  
Com a chama ideal de todos os mistérios.”*

A última estrofe acima transcrita é a quinta estrofe do poema e “Fecundai” é o primeiro verbo que aparece.

Como se pode ver, são dezoito versos sem nenhum verbo. Esse seqüenciamento de adjetivos confere fluidez ao poema.

Outro pilar da poesia sonora de Cruz e Sousa é a repetição. Condenada pelo esmero parnasiano, foi usada magistralmente pelo poeta negro para obter musicalidade. Seja como exemplo a estrofe abaixo, do soneto “*Braços*”:

*“Braços nervosos, brancas opulências  
Brumais brancuras, fúlgidas brancuras  
Alvuras castas, virginais alvuras  
Lactescências das raras lactescências.”*

Como não poderia deixar de ser, o branco reina absoluto nas sugestões cromáticas de *Broquéis*, por razões já discutidas neste trabalho, quais sejam o fato de o autor ser um negro vivendo entre brancos e a atração do mesmo pela mulher ariana. A seguir vão versos exemplificativos:

*“Das brancuras da seda sem desmaios  
E da lua de linho em nimbo e raios”*(Regina Coeli)

*“Clâmides frescas, de brancuras frias,  
Finíssimas dalmáticas de neve  
Vestem as longas árvores sombrias,  
Surgindo a Lua nebulosa e leve...”*(Lua)

Em *Broquéis* persistem os esboços de atmosfera vaga, ao modo de *Missal*, mas enriquecidos pela musicalidade poética que a prosa não pode dar. São exemplos poemas como “*Siderações*”, “*Vesperal*”, “*Lua*”, “*Angelus*”, entre vários outros.

O erotismo espiritual que surgiu em *Missal* persiste, em versos de muita musicalidade e associação entre o amor espiritual e a luz, a clareza. Tais versos são encontrados em: “*Beleza morta*”, “*Flor do mar*”, “*Deusa Serena*”, entre outros poemas.

Além do erotismo espiritual em *Broquéis* há o erotismo sensual, carnal, encontrado em “*Lésbia*”, “*Múmia*” e “*Braços*”, por exemplo. A primeira estrofe do soneto “*Lésbia*” exemplifica muito bem esse tipo de erotismo:

“*Cróton selvagem, tinhorão lascivo,  
Planta mortal, carnívora, sangrenta,  
Da tua carne báquica rebenta  
A vermelha explosão de um sangue vivo.*”

Outra característica marcante em *Bróqueis* é a metalinguagem. Os poemas que portam tal propriedade são, na sua maioria, manifestos das convicções estéticas do autor, que como simbolista, divulga os elementos que considera indispensáveis à poesia: sugestão, perfeição formal, misticismo, exotismo, abandono do plano material em busca de uma posição metafísica. O carro-chefe desse grupo de poemas e mesmo de todo o livro é *Antífona*, o poema-manifesto que recebe o seguinte tratamento na obra *Literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho: “*Essa peça é uma verdadeira “abertura”, no sentido musical e formal da expressão, uma abertura sinfônica para a obra inteira de Cruz e Sousa, e para a obra inteira do Simbolismo brasileiro.*”

*Antífona* é uma amostra perfeita do que pretendia Cruz e Sousa. Ao mesmo tempo que mostra uma poderosa sugestão cromática, inaugura uma musicalidade até então inédita na poesia brasileira. E ainda tem espaço para mostrar a tendência metafísica e espiritualizante de Cruz e Sousa e do Simbolismo.

Do ponto de vista do conteúdo, o que de mais importante se revela em *Broquéis* é que o drama de Cruz e Sousa, enquanto negro marginalizado e ser humano oprimido, chega ao nível da consciência. É inaugurado aqui um “filão” de sua poesia que seria cada vez mais explorado a dor.

Os poemas “*A dor*” e “*Acrobata da dor*” são os principais registros dessa admirável reviravolta. Aqui o poeta esquece os cromos e o erotismo e discorre sobre a angústia e o sofrimento, como se o mundo fosse um império de aflição. Essa temática vai sendo cada vez mais aprofundada pelo poeta nas obras seguintes.

Broquéis sagrou-se, sobretudo, como uma novidade para a época. Tudo era novo: a musicalidade, o conteúdo, as propostas, etc. Foi uma novidade incompreendida e rejeitada, mas que teria repercussões importantíssimas para os rumos da literatura brasileira.

#### 6.4 – Evocações

Junto com *Faróis*, este livro de poemas em prosa completa a produção da fase mais complicada da vida de Cruz e Sousa. Os textos dessa fase expressam o mais puro

desespero e revolta. O poeta fala de cadáveres, apodrecimento, feras devoradoras, morte, presságios. O tema principal nesse momento é o próprio drama do poeta, em todas as suas complexidades. As páginas são gritos dilacerantes de uma alma sensível cercada de todos os lados por tudo o que de pior pode haver na vida: miséria, doença, loucura, preconceito, morte, etc.

Dois dos textos mais marcantes de Cruz e Sousa estão em *Evocações* e intitulam-se: “Emparedado” e “Balada de loucos”.

“Emparedado” fala do conflito do poeta, um negro marginalizado e incompreendido que tinha uma alma ariana tentando vir à tona, mas que era tolhida pelas forças implacáveis do preconceito. O trecho abaixo dá uma idéia de qual era a angústia do poeta negro:

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

Em “Balada de loucos” o poeta descreve com rara sensibilidade o episódio no qual percebeu que sua esposa estava louca. Abaixo vai transcrito um fragmento desse poema:

*“Mudos, atalhos a fora, na soturnidade da alta noite, eu e ela caminhávamos. Eu, no calabouço sinistro de uma dor absurda, como de feras devorando entranhas, sentindo uma sensibilidade atroz morder-me, dilacerar-me. Ela, transfigurada por uma tremenda alienação, louca, rezando e soluçando baixinho rezas bárbaras. Eu e ela, ela e eu! – ambos alucinados, loucos, na sensação inédita de uma dor jamais experimentada. A pouco e pouco – dois exilados personagens do Nada - parávamos no caminho solitário, cogitando o rumo, como quando se leva a enterrar alguém, as paradas rítmicas do esquife...”*

Com raro poder de expressão, o poeta passa ao leitor cada nuance de seu atribulado estado de espírito. A própria vida de Cruz e Sousa era um poema macabro. E foi a soma dessa vivência angustiante com a capacidade de exprimi-la em poemas que fez de Cruz e Sousa o grande poeta que foi. Ele não precisava ir longe para encontrar a inspiração. Bastava a sua vida para que ele construísse todo seu mundo poético.

Os textos de *Evocações*, mormente os aqui apresentados, têm ritmo e plasticidade admiráveis. Ao mesmo tempo mostram uma tensão quase angustiante, que o poeta suportou às custas da própria vida. Essas páginas traçam um quadro de desespero e angústia com tanta fluidez e verdade que mesmo quem lê apenas alguns trechos acaba sendo transportado incontinenti para o universo do eu-poético.

## 6.5 – Faróis

Respeitadas as diferenças formais, a maior parte dos comentários feitos para *Evocações* são também válidos para esse livro de versos.

A característica que desponta logo à primeira análise é que os sonetos já não são tão abundantes como em *Broquéis*. Predominam poemas longos, de ritmo forte, como que desabaços.

Não há mais as idealizações anteriores. O poeta não se dá mais ao luxo de pintar cromos. O que se vê é uma mente completamente mergulhada no sofrimento.

Nesse momento, mais do que nunca, Cruz e Sousa é um poeta partido, desintegrado. Sua poesia gira em torno da análise mística do sofrimento humano.

Dilacerado o poeta grita:

*“Por toda a parte escrito em fogo eterno:  
Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! Inferno!”* (Pandemonium)

É nessa angústia insuportável, quando a vida já se reduz a pó que a poesia se agiganta. É em *Faróis* que o poeta atinge o auge da musicalidade e domina completamente cada possibilidade sonora que pode ser conseguida com a repetição e a aliteração:

*“Vozes veladas, veludosas vozes  
Volúpias dos violões. Vozes veladas,  
Vagam nos velhos vórtices velozes  
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.”* (Violões que choram)

Completamente isento de qualquer ilusão nesta vida, Cruz e Sousa adere ao satanismo de *Baudelaire*. As menções ao diabo, ao inferno e às coisas satânicas em geral são numerosas em poemas como: “*A flor do diabo*”, “*Pandemonium*”, “*Tédio*”, “*Monja Negra*”, “*Visão*”, entre outros:

*“Ir soluçando e rindo entre vorazes  
Satanismos diabólicos, mordazes.”* (Pandemonium)  
*“De velhos diabos de chavelhos curvos  
Rugindo de desejo”* (Tédio)

As alusões à cor branca e a paixão pela noite são tons constantes ao longo de toda a obra do poeta e *Faróis* não foge à regra:

*“Brancuras imortais da Lua Nova,  
Frios de nostalgia e sonolência...  
Sonhos brancos da Lua e viva essência  
Dos Fantasmas noctívagos da Cova.”* (Fores da Lua)  
*“Da doçura da Noite, da doçura”*  
(...)  
(Enlevo)

No longo poema “*Meu Filho*”, Cruz e Sousa demonstra com tato as novas sensações advindas da condição de pai. Ao mesmo tempo em que canta o amor pelo

recém-nascido, o poeta deixa extravasar todo o seu desencanto pela vida e prevê tristemente as dificuldades que o filho haveria de encontrar por ser negro e pobre, como ele fora:

*“Minh’alma se debate e vai gemendo aflita  
No fundo turbilhão de grandes ânsias mudas  
Que esse tão pobre ser, de ternura infinita,  
Mais tarde irá tragar os venenos de judas!  
(...)”*

*Ah! Vida! Vida! Vida! Incendiada tragédia  
Transfigurado Horror, Sonho transfigurado  
Macabras contorções de lúgubre comédia  
Que um cérebro de louco houvesse imaginado!”*

Cruz e Sousa vai, instintivamente cumprindo os ideais do Simbolismo. Não como antes, quando ele tentava sugerir um universo paralelo e sinestésico. Agora não havia escolha. É a sua mundivivência dolorosa que exige a existência de um mundo transcendente, um mundo de aromas, de essências. Mas a ascendência até esse mundo é difícil e sofrida, corroendo a personalidade do poeta e por fim à sua própria vida.

#### 6.6 – Últimos sonetos

O que se vê neste conjunto de mais de 70 sonetos é um artista mais que maduro, com domínio total das possibilidades do fazer poético, explorando até o último limite o conteúdo semântico e musical das palavras.

Já debilitado pela tuberculose e sentindo a proximidade da morte, o poeta cogita sobre sua existência e sobre seu sofrimento, como em “*Vida Obscura*”:

*“Ninguém sentiu o teu espasmo obscuro,  
Ó ser humilde entre os humildes seres.  
Embriagado, tonto dos prazeres,  
O mundo para ti foi negro e duro.”*

Em outras ocasiões a idéia da morte próxima é tão forte que salienta-se mais que qualquer outro tema. Isso ocorre sobretudo nos derradeiros poemas. Os fragmentos abaixo apenas exemplificam esse fato:

*“E tudo acaba então no horror insano –  
– desespere do Inferno e tédio humano –  
Quando, de esguelha, a morte surge rindo...”* (Único Remédio)

*“Perante a Morte empalidece e treme,  
Treme perante a Morte, empalidece.”* (Perante a Morte)

A marca principal dos *Últimos sonetos*, no entanto, é a substituição do clima de revolta e desespero de *Faróis* e *Evocações* por uma atmosfera de resignação e conformismo frente ao inevitável:

*“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.”* (Assim seja)

Cruz e Sousa atinge, nesse ponto, o objetivo supremo do Simbolismo: a tão procurada transcendência. É como se o poeta estivesse livre de qualquer limitante do mundo material e integrado completamente ao plano metafísico:

*“E livres, livres desta vã matéria,  
Longe, nos claros astros peregrinos  
Que havemos de encontrar os dons divinos  
E a grande paz, a grande paz sidérea.”* (Longe de Tudo)

## CAPITULO III

### Conclusão

A trágica existência de Cruz e Sousa e a sua brilhante obra são de valor inestimável para a cultura nacional. Ambas, entrelaçadas e inseparáveis, além de constituírem um dos capítulos mais relevantes da história da Literatura Nacional, tiveram contribuição estupenda para capítulos posteriores da mesma.

Cruz e Sousa era, acima de tudo, um negro talentoso, culto, ambicioso, mas um negro. E essa condição de negro ao mesmo tempo em que lhe inspirava veementes conflitos internos (conflitos estes que ele tão brilhantemente transformou em matéria-prima poética), fechava-lhe as portas do sucesso. Não apenas o sucesso literário, mas o sucesso em quaisquer aspectos de sua vida.

O talentoso moço catarinense estava fadado a ser um poeta partido, desintegrado, dadas as contradições que a vida lhe trouxera: um espírito ariano num corpo de negro; nascera escravo, mas encontrou quem lhe desse boa educação, nos moldes da sociedade branca; tinha uma inteligência rara, mas que era forçosamente desperdiçada em empregos medíocres; arquitetou uma obra estupenda, mas que foi relegada a planos inferiores pelo preconceito reinante no meio cultural da época.

Cruz e Sousa tinha potencial para produzir tesouros, mas jamais conheceu a prosperidade financeira, antes suportou a miséria por toda a sua vida. Some-se a isso a doença mental da esposa e a morte de entes queridos, exatamente quando o poeta estava no auge de sua capacidade criadora.

O mérito de Cruz e Sousa foi conseguir aproveitar-se de todo esse quadro caótico para fazer poesia, conjugando o ideal simbolista com suas circunstâncias de vida. Sobre tais circunstâncias fala muito bem Tasso da Silveira na introdução ao livro *Poesias Completas* de Cruz e Sousa: “(...) *a (circunstância) de haver sido perpetuamente pobre e de não ter conhecido senão a face trágica de tudo, serviu a dar estrutura e forma profundamente funcionais ao mundo de sonhos, dor e desejo (...)*”.

Ao mesmo tempo que absorveu o melhor do Simbolismo europeu, Cruz e Sousa acrescentou ao mesmo suas próprias experiências e conteudísticas, indo além da mera repetição das fórmulas importadas.

E foi desta mescla de influências diversas com a sua própria vivência que Cruz e Sousa tirou o legado que deixou.

O poeta negro não apenas enriqueceu a literatura brasileira com uma obra poderosa, surpreendente e mesmo revolucionária, como também deixou toda uma história de luta contra o marasmo enfadonho das elites parnasianas realistas e seus módulos envelhecidos.

É preciso entender a luta simbolista de Cruz e Sousa contra a velha escola como elemento fundamental para o advento da fase de transição e sincretismo que precedeu o Modernismo.

Cruz e Sousa, dessa forma, de modo discreto, plantou a semente que germinaria com o Modernismo. Afrânio Coutinho, em *A Literatura no Brasil*, destaca uma citação muito oportuna de Oto Maria Carpeaux: “*O Modernismo, Simbolismo inconsciente, ao meu ver, possibilitou a transformação do Simbolismo privado em poesia pública*”. (p. 323)

Deve-se pensar em Cruz e Sousa como o poeta que, a partir das pesquisas e experimentação profunda nos domínios da linguagem, inaugurou uma poesia nova, de sonoridade inédita na poesia brasileira. Até então, como ilustram versos como os de “*Antifona*” ou “*Violões que Choram*”. Mas isso não basta. É preciso vê-lo como um pioneiro, cujas conquistas no campo da expressão poética foram usadas por um Mário de Andrade ou um Carlos Drummond de Andrade.

Não se deve olhar Cruz e Sousa apenas como a personificação do Simbolismo brasileiro, mas também como produtor de uma obra que refletiu direto nos trabalhos de alguns dos maiores nomes da literatura nacional em todos os tempos, como Augusto dos Anjos, Cecília Meireles e Manuel Bandeira.

Massaud Moisés, em *A Literatura Brasileira por meio dos textos*, resume com muita propriedade a importância do poeta negro: “*Introdutor e maior vulto de nosso Simbolismo, Cruz e Sousa pode ser considerado uma das traves-mestras da Literatura Brasileira (...)*” (p. 306).

Dessa forma, a importância de Cruz e Sousa provém não só de sua obra em si mesma, mas também do modo como esse poeta influenciou nos rumos que tomou a poesia nacional.

Cruz e Sousa é, dessa forma, figura de maior interesse, cuja ausência seria lástima irreparável para a cultura nacional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Magalhães Jr., R. (1975). *Poesia e vida de Cruz e Sousa* (3ª Ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Coutinho, Afrânio & Coutinho, E. F. (Orgs). (1986). *A Literatura no Brasil* (3ª Ed., rev.). Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio Editora/EDUFF.
- Abdala Jr., Benjamin & Campedelli, Samira Y. (1990). *Tempos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Círculo do Livro.
- Massaud Moisés. (1985). *História da Literatura Brasileira – Simbolismo*. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo.
- Cândido, Antonio & Castello, Aderaldo J. (1972). *Presença da Literatura Brasileira – II* (4ª Ed. rev.). São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Massaud Moisés (1974). *A Literatura Brasileira Através dos Textos* (3ª Ed.). São Paulo: Cultrix.
- Roger Bastide (1943). *A Poesia Afro-brasileira*. São Paulo: Martins.
- Cruz e Sousa (1994). *Poesias Completas de Cruz e Sousa* (Introdução de Tasso da Silveira). Rio de Janeiro: Ediouro.
- Cruz e Sousa (1993). *Missal/Broquéis* (Edição preparada por Ivan Teixeira). São Paulo: Martins Fontes.



3º LUGAR – CATEGORIA GERAL

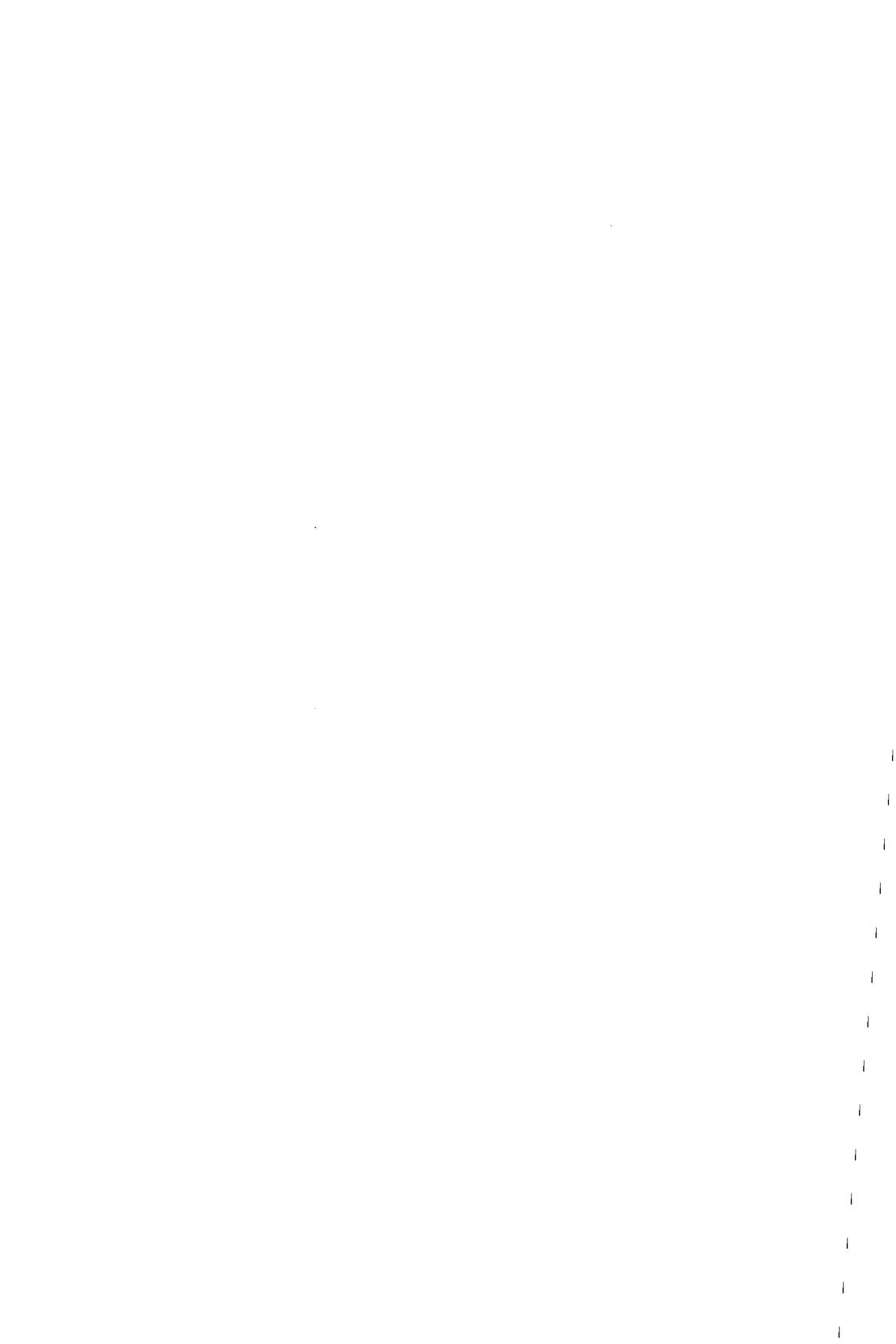
Magaly dos Santos Moura

**A DUPLA MARGINALIDADE DE  
CRUZ E SOUSA FRENTE À SOCIEDADE  
BRANCA E À RACIONALIDADE  
POSITIVA**



## Sumário

	<b>Pág.</b>
1. Introdução .....	275
2. O negro no imaginário brasileiro no final do século XIX .....	276
3. Condições político-culturais do final do Século XIX. Progresso, ciência, materialismo .....	282
4. Da marginalização progressiva de Cruz e Sousa. Aspectos de sua vida ....	285
5. O <i>emparedado</i> empreende uma <i>cruzada nova</i> rumo ao <i>espírito imortal</i> . O espelho da dupla marginalização ao longo da produção poética de Cruz e Sousa .....	294
5.1 Espelho na obra de Cruz e Sousa da problemática do negro .....	294
5.2 Embate entre luz e treva. Ao encontro da luz interior .....	304
5.3 Da poética como processo alquímico .....	315
6. Conclusão .....	320
7. Bibliografia .....	321
8. Notas .....	324



## 1 – Introdução

No cenário político-cultural do final do século dezenove, o poeta negro Cruz e Sousa tentou, enquanto cidadão e poeta, ter o seu lugar na sociedade, tendo como resultado a sua não aceitação, seja como cidadão, dada a penúria de sua existência, seja como poeta, dada a sua exclusão dos ditames literários da época.

O processo legal do abolicionismo foi marcado pelo seu caráter moderado na evolução das leis, pois estava-se tratando com a questão da manutenção da mão-de-obra na lavoura. A imigração europeia surgiu, então, paulatinamente como solução tanto para o suprimento de mão-de-obra, como para coibir a mestiçagem por meio do branqueamento da população.

As idéias racistas desenvolveram-se como sustentáculo do sistema escravista e, sendo assim, o retrato do negro encontrado nos jornais e revistas da época dão-nos mostras do preconceito racial que determinava qual era a visão do negro no imaginário brasileiro do século dezenove.

O final do século caracterizou-se pela convivência de variados aspectos muitas das vezes opostos. Ao mesmo tempo em que vimos a Escola de Recife se estabelecer em paralelo com as idéias evolucionistas e de progresso, vimos também o movimento simbolista com suas idéias transcendentais tentar alcançar reconhecimento.

As dificuldades de Cruz e Sousa de se estabelecer como cidadão, levaram-no a uma situação financeira bastante difícil, pois não foi capaz de viver em condições razoáveis a fim de evitar uma vida de quase miséria. As mudanças percebidas ao longo de sua obra revelam o seu lado duplamente marginalizado. Primeiramente, adepto das teorias evolucionistas, exprime o desejo de ser membro do Parnaso e encontrar, deste modo, a beleza pela forma. Logo após, funda um jornal em parceria com Virgílio Várzea e, por meio deste jornal, dá asas ao seu espírito condoreiro, ao estilo de Castro Alves, e dá lugar assim à luta pelo abolicionismo em sua obra. Mais tarde empenha-se por livrar-se do emparedamento, rumando a uma nova cruzada. As formas tornam-se aos poucos menos definidas e cada vez mais etéreas, sem tempo nem espaço determinados, voltando-se para a problemática da existência humana além dos limites da existência terrena. Temos destarte exemplificados em sua obra a razão de sua dupla marginalidade. Em primeiro lugar, expressa-se emparedado pela

sua condição de negro no final do século XIX e, em segundo lugar, ao ir além dos limites do dado, dá razões para o seu segundo processo de emparedamento, o de ser excluído do reconhecimento literário.

As críticas feitas a sua obra patenteiam o quanto foi excluído do que era considerado então como literatura. Se, por um lado, foi excluído pela sua raça, pelo fato de ser negro, embora testemunhos de época o queiram dignificar justamente por oferecer um matiz tão original dado por sua cor, por outro lado também o excluíram pelo seu tom transcendental e desarticulador das definições da forma.

Cruz e Sousa foi marginalizado não só por ser negro, mas principalmente, por ir além do dado, do positivo, indo de encontro à religiosidade institucional católica e à racionalidade positivista.

## **2 – O negro no imaginário brasileiro no final do século XIX**

Além do vigor do cumprimento das leis escravocratas, outros laços mais sutis influenciaram na sustentação ideológica do sistema de submissão dos negros aos brancos. Um eficiente mecanismo foi instituído de modo a formar as consciências da época com uma imagem do negro que o fazia inferior ao branco.

O processo legal da abolição da escravatura caracterizou-se pela lentidão e resistência ao processo. A própria existência da escravidão, ou melhor, a condição de sua permissividade era a existência de um discurso ideológico que formava o imaginário das pessoas, justificando-a e dando conta da necessidade natural de sua continuidade. Neste capítulo, nossa intenção será a de expor como as idéias racistas formavam o sustentáculo do escravismo e como era visto o negro sob alguns aspectos na época em que Cruz e Sousa procurava não só romper os grilhões de um determinismo racial como, ousadia maior, impor-se como literato.

Recuando um pouco no tempo, podemos constatar que desde as primeiras viagens dos conquistadores e colonizadores europeus já existiam idéias de uma superioridade européia em relação aos demais povos. O desconhecimento do que era a África fez com que surgissem imagens grotescas e fantasiosas do que seriam os africanos, eram figuras monstruosas semelhantes àquelas dos quadros de Brueghel e Bosch<sup>1</sup>.

O continente africano estava envolto em uma névoa de lendas e mitos que se dissiparam por meio dos relatos dos navegadores portugueses, mas não para dar lugar a um retrato fiel do que era este continente recém-descoberto. Essa visão mítica transformou-se em um discurso ideológico que procurava justificar a necessidade de escravização do negro, peça fundamental no sistema de exploração comercial das novas terras. O discurso em relação à África adquiriu portanto um “tom moralizante, enfatizando os benefícios espirituais da escravidão para os selvagens”<sup>2</sup>, pois assim estes poderiam ser resgatados do seu estado natural de devassidão e conseqüente

decadência. Os negros deixavam de ser feras para ser alvo de um discurso moralizante e paternalista, pois seriam escravizados pela sua própria necessidade de serem purificados espiritualmente. Aqueles negros que conseguiam vencer suas “tendências naturais” e incorporar os valores civilizatórios europeus eram dignos de louvor e de nota como podemos ver no seguinte trecho de um artigo publicado no jornal *O Correio*, em 11 de maio de 1886:

Homenagem a John A. Payne. Salve o primeiro homem preto que soube ao tocar em nosso País, gravar em nosso espírito admiração e respeito pela sua pessoa. Esse homem ilustre natural das regiões africanas acompanha o processo evolutivo das nações mais adiantadas e resolvemos oferecer-lhe esse quadro como prova de apreço<sup>3</sup>.

Os senhores locais eram aqueles que estabeleciam seu próprio poder. Estabeleciam assim igualmente as relações do cotidiano entre as classes sociais em que “o patriarcalismo, o paternalismo e o favor marcavam as relações familiares, pessoais e sociais a nível imediato”<sup>4</sup>. Não só o negro, mas também os índios e pobres faziam parte daquela parcela da população próximos ao natural, isto é, ao que não é civilizado e até mesmo nem passível de civilização. Quanto mais o negro fosse menosprezado em termos civilizatórios, mais era posto em relevância o papel civilizador e protetor das elites, no caso os senhores, pois se esse papel não fosse assumido, aqueles seres “inferiores” seriam condenados à ignorância e à barbárie. Era uma missão que os senhores teriam de assumir, mas sabemos que isto fazia parte do discurso ideológico, não da prática.

Com o passar dos tempos, o paternalismo transformou-se na afirmação da inferioridade inata dos negros enfatizando a superioridade da raça branca. Formava-se assim a base para uma ideologia racista que somente viria a ser explicitada em termos científicos na segunda metade do século XIX. Vários autores apontam o final deste século como o período de surgimento do racismo no Brasil. E com as bases ideológicas já solidamente assentadas pode-se mudar o discurso.

Mas este quadro não estava claramente delineado, pois a atitude luso-brasileira nos tempos coloniais de não intentar a preservação da essência portuguesa ou mesmo européia na formação populacional do Brasil, optando por um processo de amálgama e miscigenação, fazia com que a situação do negro fosse mascarada. Os portugueses vinham no mais das vezes para o Brasil em busca de fortuna e não traziam suas famílias, pois tinham por condição de vinda o regresso. Isso fez com que surgisse, pela escassez da mulher branca, a necessidade da miscigenação. Essa miscigenação aliada ao tom paternalista resultou numa atenuação dos conflitos e tensões raciais que servia para reforçar, ao nível do inconsciente, a superioridade branca em relação ao negro. Ao bárbaro só restava o esforço civilizatório, mas que permaneceria sempre como esforço dada a sua natural inaptidão para o alcance da civilização, e assim quaisquer esforços no sentido de luta pela democratização só poderiam ser levados a termo pelos brancos.

Essa negação da capacidade do negro de lutar pelo seu próprio destino e de negar-lhes a autorização para fazê-lo será encontrada nas leis que impediam os negros de terem participação política e até mesmo nos discursos daqueles que lutavam pela abolição. Vejamos o caso de Joaquim Nabuco, que, embora mostre, em seus escritos abolicionistas, a relevância econômica do negro, esquiva-se de dar-lhe qualquer importância cultural. Em seu livro *O Abolicionismo* não se propôs a formar uma consciência nos próprios escravos de suas condições, mas tratou sim de falar aos brancos, “não é aos escravos que falamos, é aos livres”.

A luta abolicionista não procurava questionar as relações raciais, a partir do momento em que a ênfase não estava em um processo de conscientização da problemática racial, intentava-se, sim, disfarçar esta desigualdade por meio de um discurso que reforçava uma crença na igualdade das raças.

Um outro exemplo do mascaramento da situação do negro faz-se notar na introdução das idéias liberais no Brasil. Embora estas idéias tivessem suas raízes nas noções de igualdade natural entre os homens, privilegiando o contrato e a igualdade jurídica dos indivíduos, caracterizavam-se por uma ambigüidade em relação à escravidão, pois havia uma certa aceitação de uma desigualdade natural entre os homens, reconhecendo assim a validade da prática da escravidão nos trópicos. Se, por razões éticas ou morais condenava-se a escravidão, estas idéias eram contrabalanceadas por considerações históricas, onde se poderiam retirar inúmeros exemplos de submissão de um povo ao outro, e por características biológicas que justificavam a escravidão daqueles que vinham de um grau de humanidade e cultura inferiores. Mas isso começava a afastar o Brasil do rol das nações civilizadas, constituindo-se em um fator negativo da avaliação do país no âmbito internacional. As leis seriam modificadas, mas não a mentalidade.

Ao fazer uma análise diacrônica das notícias publicadas nos jornais de época, Lilia Schwarcz estabelece três períodos: 1875-1885, 1885-1888, 1888-1900, nos quais a imagem que se tinha do negro sofreu mudanças. Estes períodos correspondem justamente a três fases da vida de Cruz e Sousa: infância, juventude e maturidade, e assim poderemos ter bem caracterizada a imagem que se tinha do negro em sua época.

No primeiro período, apareciam duas imagens opostas: a do negro violento e assassino e a do amigo fiel e humilde. Em várias notícias sobre violências de negros, não se assinalava nem o nome, nem idade, tampouco a condição do autor da violência, o que generalizava o feito. O branco era o elemento familiar, “pai de família”, “nosso estimado amigo”, enquanto o negro era tido como “um estranho”, “uma fera” que agia violentamente.

Por outro lado, temos o enaltecimento da submissão, da humildade e da fidelidade do negro. Neste tipo de notícia, os nomes eram bem sintomáticos: Fidélia, Clemente, Aprazível etc. Como aponta a autora, “por meio dos nomes marcava-se de forma sintética, porém eficiente, a maneira como se entendia ou representava a situação”<sup>5</sup>.

O cativo era apresentado não como um local de servidão, de cerceamento da liberdade de maltratos, mas sim como um local seguro, cujo abandono deixaria estes seres submissos entregues às maldades do mundo, podendo levá-los à morte e até mesmo ao suicídio.

Seguindo esta linha, o discurso na segunda fase apresentará o processo de abolição como necessariamente pacífico e harmonioso, lento e gradual, adaptado às necessidades sociais. O argumento para isso não era o econômico (verdadeiro impedimento para um processo mais radical), mas sim de razão “moral”, pois os negros não saberiam o que fazer com a liberdade, não estariam “preparados”. Era então necessário que os escravos fossem preparados para a liberdade. Neste trecho de jornal podemos ver nitidamente a escamoteação do preconceito racial.

Não há no país quem não queira a emancipação da escravatura. A escravidão é um grande mal que somos vítimas por herança, mas não se pode acabar com o mal produzindo um outro ainda maior, porque além de atender grandes questões econômicas e sociais há um outro princípio ainda maior: o moral. Não é possível libertar repentinamente 1 400 000 homens não preparados para liberdade, é necessário um prazo razoável. O Brasil não pode arrastar à ruína pelo arrebatamento de corações generosos. (*Província de São Paulo*, 17 de maio de 1884)<sup>6</sup>.

A imagem do negro violento dava lugar nas notícias de jornal à do negro vítima, produto de uma situação que deveria ser mudada. Ele já não era regido unicamente pelas suas origens africanas, mas era uma consequência de uma situação social, e, por isso mesmo, secundário em relação à discussão que se estabelecia. Por ser a abolição uma questão de brancos, o negro servia apenas para ilustrar uma situação de escravidão que deveria acabar por não mais se enquadrar nos novos moldes científicos de civilização e progresso. A questão racial não era abordada, era como se não existisse.

Como a escravidão era vista apenas institucionalmente, desvinculada dos problemas sociais, propagava-se a idéia de que, com o término dessa instituição, todos os problemas seriam solucionados. Aos negros não era dada a condição de agente, mas sim de reagente e deveriam ser educados para a liberdade por aqueles que deveriam agora agir como tutores e protetores e não mais como meros proprietários. Ao mesmo tempo em que se afirmava a necessidade de uma igualdade, havia o discurso que afirmava a desigualdade entre as raças baseado nas modernas teorias evolucionistas.

A entrada do discurso científico de desigualdade evolutiva seria o que marcaria o terceiro período. Seguindo as idéias do evolucionismo social de Spencer, os negros tornar-se-iam civilizados à medida que fossem abandonando sua cultura, religião e fossem adquirindo novos valores, obviamente europeus, até se poder chegar à perfeita democracia social. Mas isso não significaria o fim do preconceito, subsistindo de maneira consciente e inconsciente nas cabeças dos brancos. O negro, que deixava o epíteto de algoz, adquirindo o de vítima, passava a ser exaltado pelas

suas características assimiladas do branco e não por seus costumes indicadores de outra procedência. Em sua passividade deveria introjetar os valores culturais europeus, abandonando suas raízes africanas para fazer jus a sua nova condição de cidadão.

As mazelas sociais devidas a não integração do negro no propalado progresso econômico, vivendo este à margem e na miséria, eram justificadas não pelo preconceito, mas sim pela interiorização de vícios que não poderiam ser eliminados. Disto nos dá testemunho Euclides da Cunha em artigo de 1889. Fala da “mestiçagem como um risco. (...) A mestiçagem extremada é um retrocesso, de sorte que o mestiço é quase sempre um desequilibrado”. Com relação a isto, também Sílvio Romero, José Veríssimo, João Ribeiro e Eduardo Prado emitiam opiniões sobre este traço negativo do povo brasileiro, pois era resultado de uma heterogeneidade racial e esta seria a explicação para suas debilidades. Nesta ocasião surge a necessidade do branqueamento com a imigração para diminuir os traços negros e assegurar a hegemonia da raça branca. Segundo Joaquim Manuel de Macedo, “a imigração dará ao Brasil agrícola a energia inteligente do homem livre em troca da inércia e do trabalho brutal do escravo”<sup>7</sup>. Era preciso importar o sangue branco europeu, civilizado e livre.

Os jornais da época davam espaço para o negro em suas notícias em diversas seções, mas sempre seguindo determinados estereótipos que eram, como adverte Roger Bastide<sup>8</sup>, a feitiçaria, a violência, a degeneração e a imoralidade. A África era vista como o “berço do barbarismo, da violência, da superstição e da magia”<sup>9</sup>. Já a Europa era fonte da civilização, do progresso e da paz.

Havia, contudo, diversas visões do negro dependendo de diversos fatores, tais como a sua origem (creoulo, ladinos, boçais), o local de moradia, se campo ou cidade, a sua atividade. Não era um conceito único e universal, mas sim diferentes condições e situações, que, embora fossem distintas, poderiam ser consideradas como matizes de uma mesma cor, no caso, a nulidade do seu valor enquanto cidadão, enquanto persona. É o que constatará Lilia Schwarcz, “o escravo entendido como corpo sem persona é, por definição, para o branco, o próprio vazio social”<sup>10</sup>.

Um perfeito exemplo disso é o que fez Tobias Barreto quando analisou a população pernambucana em 1877. Ele não levou a população escrava em consideração. A população era constituída apenas por cidadãos, e os escravos, africanos e crioulos, eram estrangeiros, não cidadãos.

Este processo de exclusão pode ser encontrado também no discurso literário, pois uma de suas características nesta época era a inclusão cada vez maior de temas sociais em seus enredos. Em suas pesquisas Heloísa Toller aponta o fato de que, apesar de não se poder afirmar que tenha havido um discurso na literatura brasileira de clara apologia ao sistema escravocrata, isto não impediu que estivessem presentes pressupostos racistas em sua estruturação. Haja vista o discurso das três últimas décadas do século XIX, em que as idéias evolucionistas, naturalistas e positivistas davam a marca científica, afirmando o princípio das desigualdades sociais inatas.

A posição conservadora do político José de Alencar também será encontrada em algumas páginas de seus romances e peças. Em *Lucíola* a miscigenação é tematizada com a intenção de se afirmar a existência de uma democracia racial.

No ambiente festivo dá-se a confraternização, dando mostras de uma aparente convivência serena das diferentes raças. Mas essa miscigenação não é retratada irrestritamente. Por meio de uma metáfora da ordem patriarcal, é o homem branco que se envolve com mulheres não brancas, envoltas num estereótipo de pura sensualidade. Quando se tematiza o envolvimento da mulher branca com homens negros ou mulatos, o fruto da relação não sobrevive, vide *O Mulato*, de 1881, de Aluísio de Azevedo e *O Escravocrata*, de 1884, de Artur Azevedo e Urbano Duarte.

Como afirma Heloísa Toller, a ficção oitocentista nega a sobrevivência da prole mestiça, embora a mistura democrática das raças fosse tão propalada. Alencar pune severamente, em *Mãe*, 1860, a transgressão sexual, o que não faz em *Iracema*, 1865, já que aí tratava-se de uma afirmação da nação nova que se constituía.

Outra característica apontada pela autora nessas obras literárias é o fato de não se pedir ao leitor uma postura crítica em relação ao processo abolicionista ou à escravatura, ou se mostravam simpáticos ao sistema ou então consideravam o abolicionismo como pertencente à ordem natural das coisas, da estruturação da sociedade.

Além do estereótipo da negra sensual, existe o do negro fiel servidor, quase como um animal doméstico. A comparação homem / animal estava em voga graças às teorias naturalistas, mas enquanto aos negros restava a cunha de animal doméstico, o branco poderia ascender a escalas superiores. As características de animais serviam para caracterizar a índole primitiva e elementar do negro, por vezes até infantilizado. Outro exemplo desse menosprezo em relação ao negro podemos encontrar em *O Demônio Familiar*, de 1857. A punição do escravo Pedro foi a de ser liberto e ver-se assim privado da proteção patriarcal de seu dono.

Podemos então concluir que, se por um lado havia o impulso de alguns setores da sociedade pela abolição da escravatura, por outro havia o impulso de que permanecesse não o sistema econômico, mas a marca da desigualdade racial. E assim tivemos um movimento político que não se preocupou em garantir aos negros a vitalidade de sua cultura e sua inserção na sociedade logo após a Abolição, quando ficaram entregues à sua própria sorte, muito pelo contrário, procurou-se garantir por meio da política do estado de branqueamento a minimalização da presença do negro na formação étnica do País, resgatando desse modo suas origens ocidentais e européias. E o segundo impulso foi o de promover a introjeção da desigualdade por meio das teorias racistas presentes nos jornais e livros da época, fazendo assim com que o preconceito se estabelecesse de forma mascarada em termos de discurso, mas bem clara na vida de alguns, como no nosso caso, na vida de Cruz e Sousa.

### 3 – Condições político-culturais do final do Século XIX. Progresso, ciência, materialismo

O Brasil no qual Cruz e Sousa nasceu era um País que, pela sua Constituição, não incluía os escravos na contagem de seus cidadãos, com exceção dos libertos que haviam nascido no País e que, mesmo assim, só podiam exercer determinados direitos políticos e ocupar alguns cargos públicos de pouca importância. Fato raro era o exercício de uma função pública por negros nas décadas de 60 e 70. Era uma sociedade que tolerava apenas que os negros exercessem funções servis.

Nesta mesma época, o positivismo começava a expandir e popularizar-se no País. Em termos políticos, surgira como uma alternativa ao reacionarismo do Império, amparando as revolucionárias idéias republicanas, além de ter sido a alternativa encontrada para a substituição da hegemonia do pensamento eclesiástico na vida do País, já abalada pela questão dos bispos. Em termos de ideologia, justifica Sérgio Buarque de Holanda esse entusiasmo pela doutrina positivista, devido ao “amor pronunciado pelas formas fixas e pelas leis genéricas, que circunscrevem a realidade complexa e difícil dentro do âmbito dos nossos desejos”<sup>11</sup>. Chegou a esta conclusão após observar o prestígio atribuído no Brasil às profissões liberais, o que chegava, segundo ele, às raízes de um “vício do bacharelismo”. O título de doutor conferia dignidade e importância e servia como solução para uma boa colocação profissional, geralmente em um cargo público, na burocracia ou na política, quando cessariam as preocupações com a vida material, já que o cidadão gozaria de segurança e estabilidade durante a sua vida inteira.

Essa atração para o fixo, para o permanente gerava um “repouso para a imaginação”. Assim, temos justificada a atração que se teve pelas idéias positivistas em detrimento a uma atividade espiritual dinâmica e mutante. .

Um dos primeiros registros da influência das idéias de Comte no Brasil é a tese apresentada em 1865 à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro por Luís Pereira Barreto (1840-1923)<sup>12</sup>. Considerado por Wilson Martins como um “manifesto ideológico” em que o autor, além de tecer considerações acerca das causas de *gastralgias* e *nevroses*, expunha as idéias de Comte sobre os “três estados” e fazia aberta oposição aos “metafísicos” da medicina, os homeopatas. Em 1874, Pereira Barreto teve publicado o primeiro volume de seu livro *As três filosofias* (1. parte, A Filosofia teológica), em que procurou ir além da mera contemplação filosófica aplicando as idéias de Comte na análise da política nacional. Sílvio Romero dá testemunho desta época da vida cultural brasileira:

Os decênios que vão de 1868 a 1888 são os mais notáveis de quantos no século XIX constituíram a nossa labuta espiritual. Quem não viveu neste tempo não conhece por ter sentido em si as mais fundas comoções da alma nacional. Até 1868 o catolicismo reinante não tinha sofrido nestas plagas o mais leve abalo; a filosofia espiritualista, católica

e eclética a mais insignificante oposição; a autoridade das instituições monárquicas o menor ataque sério por qualquer classe do povo; a instituição servil e os direitos tradicionais do aristocratismo prático dos grandes proprietários a mais indireta opugnação; o romantismo, com seus doces, enganosos e encantadores cismares, a mais apagada desavença reatora<sup>13</sup>.

O Positivismo, o Evolucionismo e o Naturalismo começam a se difundir e encontrar ferrenhos defensores no Brasil. A mudança de perspectiva intelectual corria paralela à mudança da perspectiva econômica. Um modesto capitalismo começava a desenvolver-se no País e não mais apenas os filhos dos grandes proprietários de terras, mas também os filhos da burguesia comercial e da burguesia burocrática passaram a freqüentar as Faculdades em Olinda e São Paulo. Além de também passarem a freqüentar as escolas técnicas e militares.

É dessa burguesia formada de militares, de médicos, de engenheiros – mais próximos das ciências positivas graças à índole de suas profissões – que irá surgir o movimento positivista no Brasil<sup>14</sup>.

A arte, segundo os moldes positivistas, deveria ser inspirada pelo sentimento, mas tendo por base a razão para se chegar ao final à ação. Deveria ater-se aos limites determinados pela ciência e simultaneamente influenciar politicamente, por meio da idealização das pessoas e valores tidos como exemplo para humanidade. Segundo A. Comte, “a arte consiste sempre em uma representação ideal do que é, ela se dedica a cultivar nosso instinto de perfeição”<sup>15</sup>. Sendo assim a arte como expressão metafísica, voltada para o mundo interior do homem, estava condenada a ser menosprezada.

Os positivistas ortodoxos tinham bem claro os objetivos que visavam a alcançar, “mais pareciam um grupo político com idéias muito precisas sobre a tarefa a realizar e os meios a utilizar do que um bando de fanáticos religiosos e loucos”<sup>16</sup>. Os integrantes deste grupo de positivistas se tornaram “os principais manipuladores de símbolos da República”<sup>17</sup>. Viam nos estabelecimento da República a chance de transformar o País segundo os preceitos comtistas mas, como estavam alijados do poder, usavam a tática do convencimento pelo uso de uma simbologia que expressasse os ideais positivistas. Murilo de Carvalho aponta, como “arma principal de convencimento dos setores médios”, o uso abundante da palavra escrita e falada por meio de livros, jornais, publicações da Igreja Positivista e de conferências públicas. Não deixaram de lado aquele público ao qual seu apelo maior se faria por meio de imagens e rituais, eram dois segmentos bem específicos – as mulheres e os proletários. Por isso davam importância a que participassem da elaboração de monumentos, da idealização da bandeira republicana, da formação de mitos, como o de Tiradentes. Mas, para ter acesso a isso, tinham de influenciar as elites, fazendo com que, por meio do influxo, simbólico os ideais positivistas, embora de forma inconsciente, continuassem a existir, e tivessem como conseqüência, o preconceito e a conseqüente marginalidade a que seriam expostos movimentos e idéias que fugissem a veneração

do dado como fato objetivo e único. Sendo assim, movimentos literários como o simbolismo, e poetas como Cruz e Sousa, foram alvo de duras críticas.

Cruz Costa aponta em seu livro a influência que o Positivismo exerceu na elaboração da Constituição Republicana de 1891 mas, conforme relata Miguel Lemos, esta influência foi o que de maior se conseguiu alcançar diante do fracasso da tentativa de dar um forma positivista à República. Segundo ele,

Renunciando à esperança de fazer adotar desde já a organização ditatorial sistematizada pelo nosso Mestre, porque ela repugna aos preceitos democráticos da maioria dos chefes políticos, concentramos os nossos esforços em fazer aprovar pela Constituinte tudo quanto, ao nosso ver, servisse para fundar em nossa pátria o regime da mais ampla liberdade<sup>18</sup>.

Abria-se mão da influência política, mas a sobrevivência dessas idéias já estava garantida a nível ideológico pela manipulação dos símbolos. Assim os positivistas poderiam ter esperanças de que, em um estado de plena liberdade, a “nova ciência universal e a política de fraternidade” acabariam por se fazerem valer, mas sob o jugo de um ditador.

O período entre 1870 e a guerra de 1914 foi caracterizado por Roque Spencer Maciel de Barros como “Ilustração brasileira”. A marca maior deste espaço de tempo é o “Liberalismo triunfante” desenvolvido segundo um “programa cientificista”. Este autor resume assim a ideologia da época:

(...) o programa cientificista, seja no seu matiz positivista, ortodoxo ou heterodoxo, seja no seu matiz darwinista, haekeliano ou spencerista, coincidindo no seu sentido ecumênico e prospectivo, ligado às suas filosofias da história, concorda na necessidade urgente de transformar o país, de apressar a sua marcha para participar ativamente do drama universal, da grande aventura humana. E, para fazê-lo, é preciso substituir romantismo pelo naturalismo, em literatura; o direito natural pelo direito positivo, na jurisprudência; o espiritualismo pelo monismo, positivista ou materialista, em filosofia; a monarquia, pela república, em política; o privilégio pela livre concorrência, em economia, em educação; é preciso libertar a consciência do artificialismo das imposições constitucionais, para submetê-la apenas ao seu determinismo natural e às legítimas injunções coletivas; é preciso tornar livre o trabalho, rever a situação da mulher, reexaminar a concepção de Estado<sup>19</sup>.

A base dessa Ilustração era, portanto, formada pelas idéias positivistas aliadas às teorias evolucionistas de Haeckel, Darwin e Spencer. Estas idéias punham em questão a metafísica e desprezavam qualquer fonte de conhecimento que não fosse abalizada por métodos científicos. Houve no Brasil, segundo Cruz Costa, “uma espécie de idolatria da ciência, desprovida do necessário senso crítico”, de tal forma que este autor classifica a moda cientificista brasileira de cientificismo vulgar.

José Isidoro Martins Júnior, em seu livro *Visões de Hoje* de 1881, dá um exemplo da aplicação das idéias de Darwin à literatura. Apesar de ser figura esquecida nos

compêndios literários, vale destacar suas contribuições no estabelecimento de uma *poesia científica*, que, segundo Wilson Martins, “foram entre nós o melhor fruto do *cientificismo*”<sup>20</sup>. Pelo trecho seguinte, podemos ter idéia da visão do século feita por Martins Júnior: “A locomotiva era o símbolo do progresso, do domínio do homem das leis da natureza por meio da ciência, que por sua vez era a garantia de progresso infinito”<sup>21</sup>. Este livro, repleto de idéias positivistas, estabelecia como “missão” do poeta uma ação cívica e pedagógica que tinha o objetivo de elevar o Brasil ao rol dos países civilizados. Em 1885, Damasceno Vieira escreve na introdução de *A Musa Moderna*, coletânea de “poesias críticas e sociais”: “Impelido pela fatalidade do meio, o poeta moderno não pode deixar de ser positivista, porque inquestionavelmente esse é o estado que a humanidade atravessa”<sup>22</sup>.

As teorias materialistas alemãs encontraram acolhida no norte do Brasil, mais especificamente na Escola de Direito do Recife, sobretudo por Tobias Barreto, que julgava haver descoberto um tipo de “dicionário da verdade”. Em torno de Tobias Barreto se formaria a chamada Escola de Recife por volta de 1870. Seu período de maior influência foi entre os anos anteriores à República e 1906, data da publicação do último número da revista *Cultura Acadêmica*; atinge o ápice, contudo, com a publicação da revista *Estudos Alemães*, em 1881-2, e da revista *Idéia Nova* da qual saíram apenas três números. Desta Escola também fariam parte Sílvio Romero e Farias Brito, constituindo o grupo germanista.

Segundo Roberto Ventura, na Escola do Recife havia o convívio de idéias tidas hoje como antagonicas: “liberalismo, autoritarismo, socialismo, positivismo, naturalismo, evolucionismo, materialismo, espiritualismo, racismo, etnografismo, sociologismo”<sup>23</sup>. Tobias Barreto e Sílvio Romero combateram o formalismo colonial e o romantismo em nome de uma mentalidade científica, partidária do evolucionismo. Para Romero, o “evolucionismo se transforma de ciência natural, voltada para objetos particulares, em epistemologia capaz de abarcar as diversas ciências, como propunha Herbert Spencer em *First Principles* [Primeiros Princípios]”<sup>24</sup>. A aplicação sociológica do evolucionismo, da idéia de luta pela sobrevivência, dará sustentação às idéias liberais de livre concorrência entre os indivíduos, assim como à idéia de superioridade racial, baseada nas diferenças inatas entre as raças.

Se, por um lado, a concepção positivista excluía a possibilidade de uma poética como a de Cruz e Sousa elevar-se à meditação, já que não havia nela finalidade de ação política, muito pelo contrário, era plena de idealismo, por outro lado, a concepção evolucionista também excluía naturalmente Cruz e Sousa por representar um “espécime” de raça inferior e não forte o suficiente para sobreviver, já que a máxima era de *survival of the fittest* [sobrevivência do mais hábil].

#### 4 – Da marginalização progressiva de Cruz e Sousa. Aspectos de sua vida

Cruz e Sousa nasceu aos 24 de novembro de 1861 na cidade de Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, capital da então Província de Santa Catarina, na

condição de filho de escravo. Sua mãe, a lavadeira Carolina Eva da Conceição, já era alforriada, quando de seu nascimento, e o pai, o pedreiro Guilherme, o foi mais tarde em virtude da Guerra do Paraguai, época cuja política de libertação de escravos se devia, como vimos, ao medo dos negros passarem para o exército inimigo ou de rebelarem-se na ausência do senhor.

Batizado de João da Cruz e Sousa, em virtude do santo do dia, recebe o sobrenome do senhor de seus pais, o Marechal Guilherme Xavier de Sousa. Foi por este e por sua esposa tomado aos seus cuidados; teve assim a oportunidade de receber uma educação bem distinta daquela que os demais brasileiros da raça negra, nem considerados brasileiros, mas sim escravos, atados a sua condição social, costumavam receber. Enquanto o menino gozava da proteção patriarcal dos ex-senhores de seus pais, recebendo lições e roupas luxuosas, seus pais viviam no porão da casa dos Xavier de Sousa.

A esposa do Marechal tomou para si a educação do “negrinho”, alfabetizando-o e preparando-o para um tipo de vida bem diferente daquela a que era destinada a maioria dos negros de então. Tão distinto que ingressou no Ateneu Provincial Catarinense, única escola secundária da Província, e pode-se já imaginar o número de colegas negros que aí tivera o jovem poeta, que já se metia a declamar em público versos de sua autoria.

Nesta escola, além de aulas de grego, latim, inglês, francês, português, matemática, em que se destacaria pelo seu brilhantismo, teve a oportunidade de ser aluno de Fritz Müller, zoólogo de renome na Europa em viagem de estudos pelo Brasil, amigo e correspondente de Darwin e Haeckel. Apesar de comungar das mesmas idéias destes naturalistas, escreve Fritz Müller em carta a seu irmão a respeito de seu aluno negro:

Esse preto representa para mim mais um reforço da minha velha opinião, contrária ao ponto de vista dominante, que vê no negro um ramo da raça humana em tudo, por tudo inferior e incapaz de desenvolvimento racional por suas próprias forças<sup>25</sup>.

A influência das idéias defendidas pelo naturalista pode ser comprovada na poesia *Idéia-mãe* que Cruz e Sousa escreveu em 1883:

É esse o aspirar do séc'lo que deslumbra,  
Que rasga da ciência a tétrica penumbra  
E gera Vítor Hugo, Haeckel e Littré.

É esse o grande – *Fiat* – que rola no infinito!...  
É esse o palpitar, homérico e bendito,  
De todo o ser que vive, estuda, pensa e lê!...<sup>26</sup>

Em tom declamatório e evocativo Cruz e Sousa dá testemunho de seu êxtase diante das novas idéias científicas que, segundo ele, tirariam o homem da negra

ignorância levando-o à luz da sabedoria. Aqui encontraremos o poeta ainda fascinado pelas idéias que dariam sinal luminoso da virada do século, significando a possibilidade da virada na mentalidade humana, confiança expressa nos versos: "Esta profunda e intermitente esperança / Na qual eu tenho o espírito seguro, / A tão profunda imensidade avança / Como é profunda a idéia de futuro"<sup>27</sup>.

Logo após a sua saída do Ateneu, em 1876, passa Cruz e Sousa a ministrar aulas noturnas para adultos na sua residência e a dar aulas particulares a domicílio durante o dia. Tudo aquilo que ganhava era gasto consigo mesmo, principalmente com seu vestuário. Vestia-se finamente, o que causava um mal estar entre brancos menos afortunados que viam um negro tomar ares de superior. Esse sentimento de aversão e inveja era ainda mais reforçado pelo fato de em Santa Catarina não haver muitos negros e também ser um dos pólos recebedores de imigrantes que vinham justamente para "clarear" o povo.

Várias leis na Província davam cabo de barrar a ascensão social de negros e fora do grupo de literatos afeitos às mesmas idéias, era Cruz e Sousa alvo de franca hostilidade. Este vê uma chance de romper com o provincianismo catarinense ao aceitar, em 1881, o lugar de ponto na Companhia Dramática Julieta dos Santos. Viaja de Santa Catarina ao Rio Grande do Sul e depois percorre todo o litoral do Brasil até o Amazonas, de 1881 a 1883. Tem a chance assim de conhecer vários aspectos da vida brasileira e das condições a que eram submetidos os escravos.

Nesta época, Cruz e Sousa já havia fundado um semanário, o *Colombo*, em parceria com Virgílio Várzea, mas a empreitada teve a duração de poucos meses; servira, no entanto, para levá-lo a ser conhecido fora dos limites de seu estado, mais especificamente na Bahia, onde teve transcrito um poema seu em exaltação a Castro Alves. Apesar de já ser franco seguidor das *idéias novas*, do naturalismo e parnasianismo, exprimiu em versos pungentes sua admiração condoreira pelo poeta dos escravos. Isso vinha ao encontro da sua participação política fazendo conferências em prol do abolicionismo por onde passara com a Companhia de Teatro.

A admiração pelos rompantes abolicionistas de Castro Alves se refletiu nas páginas do bi-semanário *Tribuna Popular* que fundara neste mesmo ano e onde dava lugar às idéias abolicionistas. Segundo Várzea, foi "a folha literária mais notável de Santa Catarina entre 1881 e 1889"<sup>28</sup>.

Durante dois anos Cruz e Sousa percorreu o Brasil com a companhia teatral exercendo, além da função de ponto, a de secretário. Paralelamente participava de encontros literários em que professava duas crenças: na *idéia nova* e na necessidade da abolição, que manifestava por meio da participação em conferências abolicionistas.

Podemos notar nitidamente o tom de exaltação e por vezes de conclamação à revolta, armados com os novos parâmetros de ciência no poema *À Revolta*:

O Séc'lo é de revolta – do alto transformismo,  
De Darwin, de Littré, de Spencer, de Laffite –  
Quem fala, quem dá leis é o rubro niilismo  
Que traz como divisa a bala-dinamite!...

Se é força, se é preciso erguer-se um evangelho,  
Mais reto, que instrua – estético – mais novo.  
Esmaguem-se do trono os dogmas de um Velho  
E lance-se outro sangue aos músculos do povo!...

O vício azinhavrado e os cérebros raquíticos,  
É pô-los ao olhar dos sérios analíticos,  
Na ampla, social e esplêndida vitrine!...

À frente!... – *Trabalhar à luz da idéia nova!*...  
– Pois bem! Seja a idéia, quem lance o vício à cova,  
– Pois bem! – Seja a idéia, quem gere e quem fulmine!...<sup>29</sup>

Este poema segue o estilo da *Guerrilha Literária* comandada por Cruz e Sousa e Virgílio Várzea nas páginas da *Tribuna Popular* entre 1882 e 1889. O “extremo sectário”, como Nestor Vitor caracterizava Cruz e Sousa, era assim descrito por Várzea: “ninguém o igualava no assalto às reputações literárias da Velha Escola, o Romantismo. Era um *quaker*, um intransigente, nada admitindo que não fosse a doutrina esposada”<sup>30</sup>. A força deste sectarismo já caracterizava uma das atitudes que Cruz e Sousa levaria até o fim da vida, a força de resistência às adversidades advindas tanto pelo preconceito racial, como pelo literário. O próprio Nestor Vitor nos caracteriza esta atitude:

Se alguns desses espíritos precoces (Cruz e Sousa contava então com 20 anos) vai ganhando audácia, pretendendo vivificar mais do que é permissível no ambiente provinciano, ali começa a reação a fazer-se, e estabelece-se inevitavelmente a luta, até que o rapaz esmorece ou emigra, e tudo volta à normalidade, isto é à tibieza natural. Cruz sofreu guerra ainda maior do que os outros, não só por ser preto, mas por esse “fanatismo” de que deu provas desde aí<sup>31</sup>.

Em 1883, recebe o convite do então presidente da Província Francisco Luís da Gama Rosa para trabalhar, ocupar o cargo de promotor em Laguna. Sua nomeação foi impugnada por políticos da oposição devido ao racismo.

Gama Rosa, que escrevera na *Tribuna Liberal* o primeiro artigo tratando do Simbolismo no Brasil, era partidário das idéias evolucionistas e mantinha correspondência direta com Haeckel e Spencer, aplicando-as em seu livro *Biologia e Sociologia do Casamento*, que foi traduzido para o francês, inglês e alemão. Sobre este livro, escreve Cruz e Sousa, em 1888, uma crítica a pedido do próprio autor, da qual retiramos um pequeno trecho para ilustrar a visão do poeta na época.

O homem moderno não é o homem superficial, o homem visionário, o homem triste. A tristeza é uma condição de moléstia, está no organismo como a filoxera nas vinhas, e o homem moderno tem de ser alegre, porque tem de ser higiênico, e não há melhor higiene do que a da alegria. É da saúde que vem a força, e a força é a luz, a vitalidade, a cor, o tom e a juventude eterna da natureza<sup>32</sup>.

Aqui temos um Cruz e Sousa luminoso, confiante, que faz apologia à capacidade de evolução que vem sempre junto com um sinal de mais, significando o progresso natural das coisas e nisso estaria a resolução dos problemas. Esta postura de voltar-se para o natural e solar se refletiu no livro *Campesinas*, como veremos adiante.

Suas leituras de então eram Zola, Daudet, Teófilo Dias, Flaubert, Guy de Maupassant, os Goncourt e Gonçalves Dias. Segundo Nestor Vitor, também lhe eram familiares H. Heine, Alphonse Karr, Théophile Gautier, Gonçalves Crespo, Cesário Verde, Guerra Junqueiro e os brasileiros Luís Delfino e B. Lopes<sup>33</sup>.

Dissolvida a companhia teatral, retorna o poeta em 1885 à sua cidade natal e publica *Tropos e Fantasia* em parceria com Virgílio Várzea, que arcou com os custos da edição. Era uma seleção de trabalhos já publicados esparsamente pelos jornais. Os autores foram classificados pela imprensa local de “discípulos incorruptíveis da Escola Naturalista, educados rijamente nas teorias de Darwin, Spencer, Haeckel, Hartmann etc”<sup>34</sup>. Bem afim com a crença, confiante no futuro, faz-se propaganda, na contracapa do livro, de nada menos que quatro futuras publicações de Cruz e Sousa, embora só recentemente tenham sido coligidas e publicadas. Isso revela o estado de espírito do poeta — ligado às novas idéias reveladoras da verdade científica e também ansioso por ser reconhecido pela sociedade.

No mesmo ano de 1885, assume a direção do jornal *O Moleque* cuja característica já pode ser depreendida pelo próprio nome. Distingua-se pelos trabalhos nitidamente caricaturais, sendo na maior parte escritos pelo próprio Cruz e Sousa. Criticava os costumes e a política lançando mão do humor, da sátira e da caricatura. Segundo Zahidé Muzart, a poesia jovem de Cruz e Sousa caracteriza-se pela “presença de uma linguagem e humor populares”<sup>35</sup>. Escritas sob pseudônimos como Zat, Zot, Zut, Trac, Zé K., Coriolano Scevola e outros, teremos várias poesias sob a forma de triolés que nos dão claramente exemplo disso.

Preso ao trapézio da rima  
Triolé — pega esses zotes  
E dá-lhes de baixo acima  
Preso ao trapézio da rima  
Na mais artística esgrima  
D'estouros e piparotes,  
Preso ao trapézio da rima  
Triolé — pega esses zotes.

(Zat)

Utilizando-se da metalinguagem, aproveita-se para falar do próprio fazer literário como arma, como trincheira de luta, mas de uma forma lúdica, o que será mais tarde substituído por um tom agressivo ou melancólico.

Citemos mais dois outros exemplos de uso da linguagem do cotidiano gerando um humor peculiar e satírico:

*Piruetas*

Finou-se um tal inglês  
Gastrônomo e patife  
Que tanto — e de uma vez  
Comeu, comeu e esparramou-se em bife;  
Que um dia de jejum  
Pela pança rotunda e quixotesca,  
Teve um parto ... comum,  
Um feto original ... de carne fresca.

(Zat)

O humor, o cômico é conseguido por meio da rapidez do ritmo, geralmente usando o verso de sete sílabas, tão ao gosto popular, além do jogo de palavras, aliteraões e onomatopéias. A experiência com textos do teatro burlesco deixou visivelmente vestígios em Cruz e Sousa, gerando quadros grotescos que levam ao riso satírico e zombeteiro, em oposição à seriedade da cultura oficial encontrada nos jornais regulares. Aproveita-se da forma popular para também fazer crítica social e política:

Levantem esta bandeira  
De posição de farrapo;  
Da terra azul brasileira  
Levantem essa bandeira  
Que sente o horror da esterqueira  
Da escravidão — negro sapo.  
Levantem esta bandeira  
Da posição de farrapo.

(Zat)

No mesmo ano da abolição da escravidão, Cruz e Sousa tenta transferir-se para o Rio de Janeiro ansioso por novas oportunidades, mas a mudança causada pela lei áurea, com o fechamento de diversos jornais abolicionistas, tira-lhe a oportunidade de conseguir trabalho.

Isto marca também, como diz Muricy, uma mudança na poética de Cruz e Sousa, já que o poeta “teve por superada a sua contribuição para a cruzada abolicionista. Os ideais que se cultivavam: Abolição, República, esvaziara-os a sua realização sucessiva”<sup>36</sup>.

Esta vinda ao Rio será, contudo, um fato importante em sua biografia, pois é aí que trará laços de amizade com aqueles que constituirão o grupo de simbolistas, Luís Delfino, B. Lopes e Nestor Vítor, grupo que girará em torno dele mesmo dali a alguns anos.

Após alguns meses de tentativas frustradas de emprego, regressa, em 1889, a Desterro. Traz em sua bagagem os livros que lhe foram dados por Gama e Rosa. Chegando ao sul, inicia um novo período que é sua conversão ao simbolismo, já não mais desconhecido no Brasil, pois Medeiros e Albuquerque já havia publicado suas *Canções da Decadência*.

No ano seguinte, aceita um lugar de redator no jornal de José do Patrocínio, *A cidade do Rio de Janeiro*, e conhece Emiliano Pernetta, admirador de Guerra Junqueiro, Baudelaire e Mallarmé. Como resultado de suas novas leituras, elabora o poema *Arte*, publicado, em 1º de Janeiro no jornal *Novidades*, cujo secretário era o amigo Oscar Rosas.

Afeito a uma exuberante adjetivação, encontrou dificuldades em exercer o jornalismo noticioso nos jornais *Folha Popular* e *Gazeta de Notícias*. Neste último se deu o incidente que lhe causou uma suspensão. Ao escrever sobre um incêndio, deu como título — “Pavoroso incêndio”, mas por alguma razão sairia impresso — “Vaporoso incêndio”, título que poderia muito bem ser atribuído ao poeta.

Nesta época já se tinha notícia do grupo de novos, ou adeptos da Nova Escola, que se reunia em torno de B. Lopes num bar para ouvir as novas composições. As poesias eram restritas às publicações *Revista Ilustrada* e *Novidades*, ficando ausentes dos grandes periódicos e jornais da época, como *Gazeta de Notícias*, *O País*, *Diário de Notícias*. O aspecto de grupo era tão importante que dedicavam uns aos outros suas publicações, além de alvejarem aqueles que dele não faziam parte com causticantes e irônicas críticas, tecendo elogios rasgados a si próprios. As revistas dos novos são o ponto de apoio para o surgimento do movimento simbolista no Brasil. Cruz e Sousa, assim como os de seu grupo, mostrava-se, em suas contribuições diárias no *Novidades*, alheio às polêmicas discussões políticas que incendiavam o País em torno das disputas dos militares pelo poder. Muito diferente agia Bilac, que chegou a ser preso pelo seu manifesto antiflorianismo.

O jornal *Novidades*, após a saída de Oscar Rosas e de se converter ao florianismo, deixa de ser a trincheira de luta dos simbolistas, que não teriam mais nada ali publicado. O editor Domingos de Magalhães interessa-se por editar livros dos simbolistas, que não encontrariam espaço nas grandes editoras de então, como Garnier e Lamberts. Cruz e Sousa tem assim dois livros publicados, outros só o serão postumamente. *Missal* e *Broquéis* serão recebidos silenciosamente pela crítica em uma clara posição de indiferença diante dessas obras.

No ano da publicação desses livros, o País estava em convulsão devido à questão da deposição de Deodoro e sua sucessão por Floriano. Contra isso, sublevava-se o sul e a marinha no Rio. Distante de tudo isso, planejava Cruz e Sousa seu

casamento com a única mulher negra pela qual se interessara. Rosa Gonçalves foi também acolhida por uma família que a criara. Tinha como traço marcante a melancolia que tanto encantou o poeta, como expressou no poema *Madona da Tristeza*. É interessante observar neste poema a tragicidade com que foi envolvido o amor – piedade, soluços, tristeza, que propõe um ensimesmar-se, um voltar-se para dentro, bem distinto da *Dança do ventre* voltado para o que é epidérmico e sensual.

Casam-se em 9 de novembro e, a partir de dezembro, Cruz e Sousa era praticante da Estrada de Ferro Central do Brasil. Apesar do pequeno salário, era um emprego de grande importância, já que as esperanças de obter algum dinheiro como literato já se mostravam vãs, dada a pequena vendagem de seus livros, o que não animara ao editor a tentar nova publicação.

O caminho para burlar a quase exclusividade dos parnasianos na imprensa pareceu a Cruz e Sousa ser a fundação de uma revista – a *Revista dos Novos*, mas permaneceu irrealizada.

O então arquivista da Estrada de Ferro levava uma vida isolada, no bairro de Encantado, vivendo modestamente com sua esposa e seus vários filhos, distante dos cafés do centro, que só freqüentava ocasionalmente, onde se travavam as mais intensas discussões literárias e políticas. Era ligado apenas a alguns amigos do grupo dos novos, que iam visitá-lo de vez em quando. Eram eles Nestor Vitor, Artur de Miranda, Tibúrcio de Freitas e Maurício Jobim.

Sem ver possibilidade alguma de publicar suas novas obras, vai enchendo cadernos e mais cadernos que só seriam postumamente editados por Nestor Vitor.

Fato marcante em sua vida foi a loucura passageira de sua esposa no ano de 1896, devido a uma anemia profunda. Este estado de enlouquecimento durou seis meses e sua descrição está no texto *Balada de Loucos*. Segundo Magalhães Jr. a poesia de Cruz e Sousa

(...) adquire, mais do que nunca, um profundo sentido pessoal, humano e trágico. Cada uma de suas estrofes é, de então por diante, um grito de alma, comovido e sincero. Despojando-se dos artificialismos de outrora, mergulha nos recessos de seu próprio ser, traduzindo suas emoções e suas angústias, seus desesperos e sua agonias<sup>37</sup>.

No final deste mesmo ano começa a discussão sobre a fundação da Academia de Letras e seus primeiros acadêmicos. Apesar de Cruz e Sousa liderar naquele momento o grupo dos simbolistas, foi excluído, assim como todos os “desorientados”, como eram chamados então por Valentim de Magalhães. A razão disto não foi o preconceito racial, dada a presença, na Academia, de José do Patrocínio e de Machado de Assis, que seria o futuro presidente, mas sim o preconceito literário, já que vários membros eram veementes anti-simbolistas e disto faziam público nos jornais e periódicos por meio de suas críticas desdenhosas.

Também neste ano de 1897 diagnosticou-se a gravidade do estado de saúde do poeta. Ao saber do estado avançado da tuberculose, várias pessoas entre amigos e inimigos solidarizaram-se em torno de moções públicas nos jornais arrecadando dinheiro para ajudar no tratamento. Apesar de ser excluído do rol oficial dos literatos, foi tal a comoção pelo seu estado que ficou demonstrado o quão era conhecida então sua poesia.

Embora a doença avançasse constantemente, deteriorando suas forças, continuou a escrever. Eram poesias nas quais predominava a idéia da morte, idéia quase obsessiva, mas atenuada pela certeza do seu fazer literário.

Sob recomendação médica, transfere-se com a esposa para o povoado de Sítio, em Minas Gerais. Antes de partir, entrega a Nestor Vitor os originais de três livros – *Evocações, Faróis e Últimos Sonetos*, que seriam publicados postumamente por este.

Após quatro dias em Sítio, falece Cruz e Sousa. Seu corpo foi transportado para o Rio de Janeiro em um vagão de animais e seu enterro, pago graças a em uma lista de contribuições.

O silêncio da imprensa durante sua vida, transformou-se numa eloqüência sem par na sua morte. Jornais que não lhe abriram as portas antes estampavam em sua páginas notas de pesar além de reproduzir poemas inéditos. Para exemplificar, vejamos o que escreveu Olavo Bilac na *Gazeta de Notícias*:

No sábado passado, quem escreve esta crônica, não tivera ainda a triste notícia da morte do artista: seria esse todo o assunto da crônica, pois, bem merecia todas as homenagens quem deixou ao Brasil o belo volume dos *Broquéis* – versos que, apesar dos exageros da escola, a que se entregara o poeta, revelam um talento raro, possuidor em alto grau do dom de comover e se fazer sonhar. Não falem louvores aos amigos que tratam de salvar do esquecimento as últimas produções do moço escritor<sup>38</sup>.

Neste momento era comum ter um soneto de Cruz e Sousa impresso nos jornais. O poeta teve assim acesso, embora tardiamente, ao público que tanto buscara.

Como pudemos ver, a marca da pele, ainda que não tenha alijado Cruz e Sousa do acesso ao que havia de mais moderno em termos de teorias, já que tinha tido uma boa formação, impediu-o de usufruir de uma boa colocação, um bom emprego.

Ao se colocar em franca oposição às tendências ilustrativas da época, por não fazer uma poesia cristalina e iluminada, optando pelo satânico, pelo noturno e pelo metafísico, traçou a linha divisória que o separou e, finalmente, o exilou das discussões literárias.

## 5 – O *emparedado* empreende uma *cruzada nova* rumo ao *espírito imortal*. O *espelho* da dupla marginalização ao longo da produção poética de Cruz e Sousa

### 5.1– *Espelho na obra de Cruz e Sousa da problemática do negro*

Por muitos anos julgou-se o poeta negro “traidor de sua raça” e por isso podiam-se encontrar vestígios em sua obra de sentimentos de remorso, de arrependimento diante de sua pretensa indiferença perante o sofrimento de seus semelhantes. Fernando Góes não havia encontrado até então, 1966, nenhum crítico que tivesse “documentado tão importante fato”<sup>39</sup>, isto é, a participação de Cruz e Sousa na causa abolicionista. O pensamento geral era, como ele afirma em seu artigo, de que “Cruz e Sousa não cantou e, antes, conservou-se sempre com um desprezo, um ar distante nada simpático, longe daquilo que de há muito tem feito não só a glória dos conquistadores, mas a dos poetas também – a luta”<sup>40</sup>. O poeta encerrara-se na sua “torre de marfim”, podendo assim voltar-se exclusivamente para a sua arte.

Em outro livro também da década de 60, o autor Carlos Dantes de Moraes endossa a opinião de que Cruz e Sousa, na sua ânsia de esteticismo, quis furtrar-se aos “desígnios imperativos de sua raça”. O poeta tentara voltar-se contra os seus instintos naturais de africano e isto criara uma mácula indelével causadora de grandes sofrimentos e remorsos. Vejamos o que diz em seu livro:

A maior tortura de Cruz e Sousa vem de que ele quer ser totalmente um branco de espírito e não admite possa o fator “raça” macular a pureza nórdica da sua estesia. Mas não importará isso em falsear a si próprio? Porque ele é carnalmente um negro, sem laivo de branco, e os seus fortes instintos defluem da hereditariedade africana... O que concorre para a grandeza do “Emparedado” são os sentimentos contraditórios que atravessam as afirmações mais soberbas. (...) É por isso que, entre aqueles sentimentos, não faltam o de culpa, o de auto-acusação.

(...) A imagem do “emparedado”, como tantas outras em Cruz e Sousa, aparece-nos carregada desse sentido que irrompe da variedade confusa e densa do inconsciente. A raça é um cárcere, uma funda prisão, onde se sente tolhido sem poder evadir-se... Por causa desse sinal infamante, é que a sua poesia, medularmente ariana, é negada e vilipendiada<sup>41</sup>.

Antes de tecermos qualquer consideração, é mister observar o quão ainda estava presente naquela década um pensamento que bem poderia ter sido formulado no final do século passado por Araripe Júnior ou por José Veríssimo, respeitados o estilo de redação de cada época. Ainda encontraremos, setenta anos após a morte do poeta, análises de sua obra em que são levados em conta juízos de base racial, atentos à máxima da marca da pele, ao sabor de um Taine completamente deslocado no tempo. O crítico via um Cruz e Sousa “torturado” e com a intenção de “branquear-se”

por meio do louvor à cor branca. Sua obra seria o espelho desse desejo inconsciente, causador da sua própria negação enquanto pessoa e, conseqüentemente, fonte de sofrimento. Trinta anos após esses depoimentos, não cabe mais atermo-nos a tais parâmetros. Além disso, as ações de vários pesquisadores trouxeram a público vários escritos de Cruz e Sousa em que o poeta marca a sua posição de franco e ativo abolicionista.

As duas críticas sugerem o que era até então lugar comum – a idéia de um Cruz e Sousa que tentava escapar da marca da cor e que por isso voltara-se para a produção de uma arte distante das sensações. Voltara-se para um esteticismo metafísico, fazendo dos seus escritos uma forma de fuga do real. Ao nosso ver, essa explicação não preenche as lacunas existentes na análise crítica do processo de elaboração estética do poeta. Como veremos, Cruz e Sousa esteve, desde as primeiras produções literárias, voltado para um certo idealismo. Não poderia refugiar-se em um lugar no qual sempre esteve. Indo além do ideal, do idealismo libertário, também apelará para o estabelecimento de uma moral – esta sim eleita por ele como sustentação do ser humano. Mesmo na época em que era partidário das idéias evolucionistas e positivas, Cruz e Sousa caracterizava-se por suas tendências metafísicas. É assim que encarará a questão do negro, assim como a questão literária, não como fuga, mas como tentativa de encontro do verdadeiro âmagô do ser, na elaboração de uma moral e de uma poética transcendental, de iniciação aos mistérios do mundo. Seu sofrimento, ao nosso ver, não era o do desejo inconsciente de negação de sua cor, mas sim o de ter sido julgado por aspectos materiais e não pelo aspecto ideal.

Os escritos do poeta que têm uma relação direta com a causa abolicionista ou com a questão do negro, na maioria anteriores a 1888, não são numerosos, mas por meio deles podemos perceber seu engajamento na luta pela libertação dos escravos. O tom desses escritos não é homogêneo, variam desde o humor picaresco, quando se utiliza da ironia como processo crítico de estranhamento de uma situação, e chegam até uma descrição apocalíptica dos horrores da escravidão, onde apela para o sentimentalismo.

Como já dissemos, o poeta fez, durante sua peregrinação pelo país com a Companhia de Teatro, várias conferências em prol da Abolição, sendo que, em uma delas, seu discurso foi tão contundente que, ao final, um ouvinte ofereceu-se para pagar-lhe a alforria. Dessas conferências restaram somente dois textos, mesmo assim parcialmente resgatados. Neles podemos perceber os arroubos condoreiros e a empolgação de um jovem entusiasmado com o vigor da mocidade, pois para ele era de suma importância essa força juvenil e tudo o que dela se poderia angariar no futuro, “a perfectibilidade moral e intelectual de um povo depende da mocidade, essa vigorosa e audaz fundidora do porvir”.<sup>42</sup>

O primeiro deles é um texto publicado no jornal *Regeneração*, de Desterro, em 22 de junho de 1887, coligido por Uelinton Farias Alves em seu livro<sup>43</sup>; o outro é parte de uma conferência realizada na Bahia, coligido por Andrade Muricy e inserido na

*Obra Completa*<sup>44</sup>. Embora possamos observar duas diferenças básicas de estilo – o primeiro texto, num tom comedido e argumentativo, contrapõe-se ao segundo texto, destinado a empolgar uma platéia – podemos retirar de ambos as mesmas idéias que delineiam o caráter da luta abolicionista do poeta.

No artigo do jornal, encontramos um Cruz e Sousa preocupado em fazer um arrazoado das idéias que deveriam sustentar a causa abolicionista. Em primeiro lugar, podemos perceber a atribuição de cores opostas, simbolizando idéias opostas. Nada de mais se as cores utilizadas não fossem o preto e o branco, sempre carregadas de um estigma racial: o negro representaria a obscuridade do escravismo e o branco, as idéias novas, o progresso, o porvir.

A onda negra dos escravocratas tem de ceder lugar à onda branca, à onda de luz que vem descendo, descendo como catadura do sol, dos altos cumes da idéia, preparando a pátria para a organização futura mais real e menos vergonhosa<sup>45</sup>.

Já desse pequeno trecho pode-se observar uma característica da primeira fase da obra de Cruz e Sousa, que é a de distinguir o que se considera ruim, maligno com a cor preta e o luminoso, o bom com a cor branca.

Poderíamos aqui indagar-nos se essa presença marcante da cor branca não significaria uma mera introjeção do senso comum pelo poeta da representação simplista do mal pela cor negra e do bom pela cor branca, contribuindo assim para fazer com que essa alusão fosse explicada, como diz Roger Bastide, “pela vontade do poeta de ocultar as suas origens, de subir racialmente, de passar, ao menos em espírito, a linha de cor”<sup>46</sup>. Ao nosso ver, isso não responde a esta questão. Ao fazermos uma pequena amostragem da simbologia presente na utilização dessas cores ao longo da história da humanidade, veremos que se assemelha às alusões feitas pelo poeta.

Ao longo dos tempos as cores foram utilizadas sempre ligadas a um valor religioso. Na arte cristã, o branco representava o Pai, a fé e a castidade, enquanto o negro era um sinal de penitência. Para os alquimistas, havia uma ordem ascendente em uma escala cromática que se iniciava com o preto culminado com o ouro. O preto representava o ponto inicial da “Grande Obra” em uma evolução progressiva ou, ao contrário, o último nível de uma evolução regressiva. Significava a matéria, o que estaria oculto, o pecado e também a penitência. Na África negra, o branco, simbolizando a cor dos mortos, era utilizado para afastar a morte, possuidor de um grande poder curativo. Já o preto “cor da noite, é a cor das provas, do sofrimento, do mistério. Pode ser o abrigo do adversário que espreita...”<sup>47</sup>.

Cruz e Sousa irá, ao longo de sua obra, aproximando-se dessa simbologia. Apesar de, nos seus primeiros escritos, utilizar as cores, a oposição preto e branco de modo simplista, esse emprego irá sofisticar-se, podendo-se afirmar que, na sua obra, se compararmos *Broquéis*, *Faróis* e os *Últimos Sonetos*, traçou uma linha evolutiva. Em *Broquéis* há a profusão do branco, das “Formas alvas” e “claras”

sentidas nas “horas do Ocaso” – quando a luz solar declina e avança a escuridão da noite. Poderíamos caracterizar o livro como o cantar do *Réquiem do sol*. Já em *Faróis*, encontramos a apologia do negro, do triste, do desesperançado, do que sofre, do que se penitencia. É um profundo mergulho na melancolia. Como num último grau de evolução, há, nos *Últimos Sonetos*, o encontro da luz interior, em uma equilibrada convivência entre os símbolos negros e brancos.

Voltando à questão racial, podemos também observar no texto citado, “O *Abolicionismo*”, o nível de discussão em que o poeta coloca a questão da libertação dos escravos. Para ele, é uma questão de ideal, de moral e não de caridade ou piedade. Não propõe lutas, levantes ou resistência, a luta pela abolição é uma questão de idéias que devem ser debatidas e difundidas.

(...) o abolicionismo não discute pessoas, não discute indivíduos nem interesses; discute princípios, discute coletividade, discute fins gerais.

Não vai unicamente por-se a favor do escravo pela sua posição tristemente humilde e acobardada pelos grandes e pelos maus, mas também pelas causas morais, que o seu individualismo traz à sociedade brasileira, atrasando-a e conspurcando-a<sup>48</sup>.

Cruz e Sousa faz um discurso do qual não se depreende que está sendo feito por um negro. O fato de propor, como solução, o debate de idéias, na busca de um aprimoramento da moral e assim de um caminho livre para o progresso, poderia parecer um mascaramento da sua própria situação. Em nenhum dos seus escritos encontraremos menção à sua situação particular, silêncio que só será rompido com o texto ‘Emparedado’ — retrato de sua situação marginal. Isso, ao nosso ver, reflete a tentativa de colocar a questão acima, primeiramente, de sua situação subjetiva, como também da questão da matéria em si, com o objetivo de alcançar um ponto de vista isento e objetivo, ou seja, não procura defender os negros por ele mesmo ser negro, mas sim porque a questão em si mesmo assim o exige.

Como vimos anteriormente, o negro livre ficou entregue a sua própria sorte, sem qualquer apoio por parte do Estado, indo gerar aquela massa miserável dos sem-ocupação e futuro. Já antevendo esta situação, Cruz e Sousa propõe meios que impediriam essa vida marginal a que seriam condenados os negros:

Às forças governistas competem (sic) firmar a existência de trabalho do homem tornado repentinamente livre, criando métodos intuitivos e práticos de ensino primário, colônias rurais, estabelecimentos fabris, etc.<sup>49</sup>.

Estas sugestões indicam uma compreensão do problema social do negro que vai além de um mero sentimentalismo.

E também, mencionando a mania do bacharelismo que caracterizava a sociedade dos brancos, aponta a base do sistema econômico fundamentado no trabalho

do negro, inserindo igualmente uma interessante observação sobre a ocupação com a arte:

De sorte que, se muitas vezes esses filhos têm vocação para uma arte que lhes seja nobre, que os engrandeça mais do que um diploma oficial, são obrigados a doutorarem-se porque se lhes diz que isso não custa e que poderão, tendo o título, ganhar mais facilmente e até sem merecimento, posições muito elevadas; e mesmo porque, ser artista, ser arquiteto, ser industrial, etc. é uma coisa que, no pensar acanhado dos escravocratas, dos retrógrados e dos egoístas, não fica bem a um nhonhô nascido e criado no conforto, no bem-estar, no gozo material da moeda dada pelo braço escravo<sup>50</sup>.

Dai podemos deprender o pensamento de Cruz e Sousa acerca da sociedade. Uma sociedade que não só estava imbuída do preconceito racial, mas também do preconceito com relação ao trabalho artístico. Ele condenava também um sistema de títulos que, independentemente do mérito e vocação, determinava a hierarquia social e a valorização do bem-estar material em detrimento de um engrandecimento moral e de um pensamento não egoísta.

O outro texto com temática abolicionista, parte da conferência proferida na Bahia e publicado em *O Moleque*, elogia o norte do país, que já estava libertando os escravos<sup>51</sup>. Do pequeno trecho que restou, podemos reparar em duas idéias principais – a crença de Cruz e Sousa na idéia de evolução, de progresso representada pela Abolição: “A Abolição, a grande obra do progresso, é uma torrente que se despenca”<sup>52</sup>. E também estará presente a atitude moralista e idealista da qual se deveria estar imbuído no combate ao escravismo:

As consciências compenetraram-se dos seus altos deveres e caminharam pela vereda da luz, pela vereda da Liberdade, Igualdade e Fraternidade, essa trilogia enorme, pregada pelo filósofo do Cristianismo e ampliada pelo autor dos – *Châtiments*, – o velho Hugo.

Já é tempo, cidadãos, de empunharmos o archote incendiário das revoluções da idéia, e lançarmos a luz onde houver treva, o riso onde houver pranto, e abundância onde houver fome.

Cruz e Sousa tira conclusões dos ideais da Revolução Francesa em relação à questão racial. O que na França era uma palavra de ordem que traduzia o desejo de acabar com os privilégios da nobreza para o estabelecimento de uma sociedade justa, foi transposto para a nossa realidade de então como solução do problema racial, problema que se espelhava numa estratificação social que excluía o negro.

A menção dos ideais da revolução francesa associados à causa abolicionista também estará presente no poema *Dilema*<sup>53</sup>. A solução do problema surgiria por meio do “verbo tricolor da confraternidade”, por meio da erradicação do preconceito, ou seja, de estabelecimento de uma sociedade com igualdade de direitos: “E quando,

em breve, quando / Raiar o grande dia / Dos largos arrebóis – batendo o preconceito...  
/ O dia da razão, da luz e do direito / – Solene trilogia – (...)”

Assim também no poema *25 de Março: Da enérgica batalha estóica do Direito / Desaba a escravatura – a lei de cujos fossos / Se ergue a consciência – e a onda em mil destroços / Resvala e tomba e cai o branco preconceito*<sup>54</sup>.

A idéia de que a escravatura seria o último empecilho que impediria o País de alcançar o progresso também está contida nos versos de *Sete de Setembro*, ode aos ideais de liberdade e fraternidade:

Mas embora, meus senhores  
Se festeje a Liberdade,  
A gentil Fraternidade  
Não raiou de todo, não!...  
(...)

Esperemos, tudo embora!...  
Pois que a sã locomotiva,  
Do progresso imagem viva  
Não se fez a um sopro vão!...<sup>55</sup>

O progresso isento de conteúdo moral, como algo meramente tecnológico é metaforizado na expressão “sopro vão” — algo que não irá levar a um progresso real, ou seja, um progresso ideal, verdadeiro objeto de conquista.

Mais uma vez podemos perceber o quão significativa era para Cruz e Sousa a mudança de consciência como parte do processo abolicionista, mudança esta que, como vimos, não se deu. Assim na seqüência do mesmo poema: “Aguardemos o momento / Das mais altas epopéias, / Quando o gládio das idéias / Empunhar toda a nação!...”

Mais forte, portanto, do que a força das armas, deveria ser a força das idéias.

Bem condizente com seus arroubos juvenis é a visão simplista, quase maniqueísta, que transforma em bom o estado de ser anterior à escravidão, assim como em mau o ser no estado servil. No poema *Da Senzala...* o poeta negro manifesta a opinião do poder de corrupção do regime servil, transparecendo nestes versos claramente a crença na máxima do homem como produto do meio, ainda que se perceba igualmente que sua origem era necessariamente boa:

De dentro da senzala escura e lamacenta  
Aonde o infeliz  
De lágrimas em fel, de ódio se alimenta  
Tornando meretriz  
A alma que ele tinha, ovante, imaculada  
Alegre e sem rancor;  
Porém que foi aos poucos sendo transformada  
Aos vivos do estertor...

De dentro da senzala  
Aonde o crime é rei, e a dor — crânios abala  
em ímpeto ferino;

Não pode sair, não,  
Um homem de trabalho, um senso, uma razão...  
E sim, um assassino!<sup>56</sup>

Cruz e Sousa reconhece em parte as críticas e observações feitas aos negros — tidos como ladrões, ladinos, assassinos etc. Mas é importante observar que, diferente dos artigos de jornais que, como vimos, atribuíam isso a razões inatas àqueles nascidos negros, atribui esses comportamentos à situação a qual foram condenados, alheia a sua vontade. Não seria uma característica inata, mas sim circunstancial.

Além da moral e do idealismo, outro elemento estará presente na luta abolicionista — o humor. Esta tarefa de transformar o humor e a sátira em elementos de luta estará presente, como vimos, nos triolés publicados em *O Moleque* e também na “Sociedade Carnavalesca Diabo a Quatro”, a qual será fundada por amigos do poeta com o intuito de atuar na causa abolicionista e a cujos préstimos dispõe sua escrita.

A Sociedade Diabo a Quatro, que ri, que solta a gargalhada do bom humor que abre nos corações de todos, ao sol da idéia, a luminosa e resplandecente febre da alegria, nos curtos dias do seu curto, mas pitoresco, reinado de galhofa e de crítica — os dias de carnaval — definiu e ampliou ainda mais a alma franca e forte que costuma ter nas festas de Momo, dando a essa lama toda a amplidão serena da liberdade.

Eu faço significar, com toda a lealdade, o meu aplauso a essa estimável corporação, e ponho ao dispor da bela causa dos tristes, não só a minha insignificante e deslustrada pena, não só o meu pequenino préstimo intelectual, mas todo o meu coração de patricio, que é, para estes casos, o fator absoluto, aberto como um estandarte de paz e democracia. A Sociedade Diabo a Quatro que tenha sempre como divisa de luta este princípio filosófico e político de um economista inglês: “Destruir para organizar”. Deus guarde a Vv. Ss<sup>57</sup>.

Tanto o apoio a um bloco carnavalesco, como suas sátiras n’ *O Moleque*, caracterizavam uma outra frente de luta, melhor dizendo, um outro modo de se utilizar da literatura como arma. É a utilização do processo da ironia, causando um estranhamento que leva o leitor a reconsiderar suas visões de mundo e dar a chance do poeta desmascarar o que é tido como normal denunciando, no caso, o preconceito, a desumanidade e a desigualdade com que os negros eram tratados. Neste sentido deve-se entender a máxima ‘destruir para organizar’ — é necessário deitar por terra um tipo de consciência que sustenta o escravismo para pôr uma nova ordem em seu lugar.

Diferente do tom idealista e moralizante, teremos em *O Padre* a expressão de revolta diante do posicionamento de clérigos a favor da escravatura: “Um escravocrata de ... batina e breviário ... horror!”. O poeta faz da palavra uma ameaça e uma arma de punição:

Vibra-o (*sc.* o coração) pois, fibra por fibra, se não queres que os meus ditirambos e sarcasmos, quentes, inflamados, como brasas, persigam-te eternamente, por toda a parte, no fundo de tua consciência (...)<sup>58</sup>.

Mais uma vez surge o moralismo como princípio, o sarcasmo e a ironia são utilizados como arma.

Ela (*sc.* a Abolição) há de fazer-se, malgrado os exorcismos crus dos padres escravocratas; depende de um *esforço moral* e os esforços morais são, quase sempre, para a lata filosofia, – *mais do que os esforços físicos* – o fio condutor da restauração política de um país!... (sublinhado nosso)<sup>59</sup>..

É bem clara, portanto, a valorização da instância moral em relação à instância física, material. E isto é sustentado pelos ideais da revolução francesa: “Sejam-te as virtudes teológicas, padre, — a liberdade, a igualdade e a fraternidade — maravilhosa trilogia do amor”<sup>60</sup>.

Em outras composições é reforçada a idéia da força combativa da palavra. Na poesia *Escravocratas* transforma-a em arma, numa linguagem agressiva e potente, expressando seu sentimento de revolta: “Eu quero em rude verso altivo adamastórico, / Vermelho, colossal, d’estrépito, gongórico, / Castrar-vos como um touro — ouvindo-vos urrar!”<sup>61</sup>.

Para Cruz e Sousa, ser poeta fazia com que estivesse acima dos escravocratas. Acima não como numa “torre de marfim” onde não pudesse ser atingido, mas como num ponto onde pudesse atacar. A literatura, a arte de um modo geral, não é vista como refúgio, e sim como um lugar privilegiado que o coloca em condições de combater aqueles que lhe são socialmente superiores.

No longo poema *Crianças Negras*<sup>62</sup> deseja embutir a beleza nos versos para poder de maneira eficaz, não mais chamar à razão, mas sim apelar ao coração. É um dos raros exemplos de apelo à piedade, ao sentimento e não à razão. Podemos perceber três movimentos – a invocação da beleza da natureza, o colocar a poesia a serviço da causa abolicionista e o apelo emotivo como força redentora.

Em cada verso um coração pulsando,  
Sóis flamejando em cada verso, a rima  
Cheia de pássaros azuis cantando,  
desenrolada como um céu por cima.

(...)

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.

(...)

Vai, coração! na imensa cordilheira  
Da Dor, florindo como um loiro fruto,  
Partindo toda a horrível gargalheira  
Da chorosa falange cor do luto<sup>63</sup>.

Outro elemento interessante nesta poesia é a utilização da cor negra vinculada à cor da pele. Geralmente, Cruz e Sousa utiliza-se do branco e negro como símbolos independentes da cor da pele. Como vimos, referia-se aos escravocratas como possuidores de “consciências negras” e aos negros, em seu estado virginal, como dotados de “alma branca”, imaculada. Aqui associa a cor do luto, o negro, à perda da liberdade.

A força dos escritos desta fase do poeta, anterior a 1888, será substituída em escritos posteriores por uma visão pessimista num tom apocalíptico. Tomemos como exemplo os textos *Dor Negra*<sup>64</sup> e *Consciência Tranqüila*<sup>65</sup> do livro *Evocações*. No primeiro texto, confere profundidade e intensidade à dor – “dor inconcebível ... capaz de enegrecer o sol”. O segundo texto é uma narrativa sobre a morte de um senhor de escravos, descrito como um ser ignóbil devido às torturas por ele cometidas, horrores quase que inimagináveis que seriam justificados pelo poder conferido pela riqueza. É uma “epopéia de lama, treva e sangue” na qual não havia lugar para o remorso, já que “o ouro tudo lavava”.

A série de textos intitulada *Histórias Simples* são ao todo oito pequenos textos em forma de narrativa tendo como tema a vida de negros no cativeiro. Foram publicadas originalmente no jornal *A Regeneração*, entre junho e setembro de 1887, introduzidas por uma espécie de prefácio, onde o autor explicita seu objetivo primeiro de colaborar com a “idéia de libertar escravos”. E assim inicia o que caracterizou como “croquis ligeiros do escravo no lar e na sociedade”, procurando lutar contra o preconceito.

Baterão no assunto pelo que ele tiver de mais verdade, de mais penetrabilidade, de mais objetivismo, de mais caráter. Descerão do trono de papelão o ridículo manequim do preconceito oficial e improgressivo, numa grande risada salutar e vitoriosa, bem da alma, bem de crítica e de análise<sup>66</sup>.

Novamente faz presente a idéia de que a mudança de consciência é um processo vital na estruturação de uma nova sociedade.

Como nos aponta Iaponan Soares<sup>67</sup> o enredo simples objetivava dar um caráter didático à questão da escravidão, pois, como consta na introdução, foram escritas sob

(...) a luz geral do método racionalista, intuitivo e prático do grande alemão Froebel, um belo homem que à luz do Jardim da Infância estabeleceu a fisionomia lógica do ensino primário nas sociedades infantis do mundo, com a sua ciência liberal e fecunda de transcendentalismo pedagógico<sup>68</sup>.

Havia a intenção de conscientizar o público e mais diretamente as mulheres, a quem todos os textos são destinados. E justifica isso no texto *A Sinhá* — seria mais fácil chegar até as mulheres pois estas:

(...) não têm a preocupação crua e material do outro sexo, os negócios, a vida prática, a responsabilidade da inteligência mais culta para dirigir nações, para fazer livros, para fazer leis. A Sinhá não tem, por isso, a rija couraça de aço da luta que põe na consciência de certos homens, um terror obtuso e bronco pela moral, pelo caráter, pelo amor. E o amor é para a Sinhá, eu sei, o primeiro princípio da sabedoria feminina<sup>69</sup>.

Faz assim também um interessante retrato da mulher branca — voltada exclusivamente para os afazeres domésticos, distante da vida artística e das academias. Retrato este que se contrapõe ao da mulher negra, que “vivia sob a pressão do chicote”, num lugar ermo e pobre. Esta oposição segue o modelo geral encontrado nestas narrativas. São retratados dois personagens cujos estilos de vida e caráter se opõem. Podemos dizer que formam, como o título geral sugere, histórias simples, que seguem um modelo facilmente compreensível, mas proposital — dar um cunho didático à obra, apelando ao sentimento de compaixão<sup>70</sup>.

É a contraposição do velho capitão do navio negreiro ao velho suicida negro, da mulher branca à mulher negra; a inversão de realidades em que uma mulher branca é escravizada e separada do filho. A ironia também tem seu lugar. No quinto texto — *À Bilu* — Cruz e Sousa ironiza os anseios de modernização e nobreza tão em voga na corte:

Porém, ainda hoje, prezada Bilu, parece-me ver o francezito de cabeça pelintra, louro e moço, o francezito chamado *Ideal pátrio*, rir muito, rir ironicamente do país da luzida pessoa do D. Pedro II, assestando o seu pedaço de vidro redondo, na noite, numa careta diabólica, para os homens negros escravizados à vergonha da História.<sup>71</sup>

Mais uma vez aparece a idéia da escravidão como corrupção moral. O ser escravo causa males, de acordo com a tese de Rousseau. O negro é contagiado pela ignobilidade da escravidão, minando e adoecendo assim a sociedade da qual faz parte. A Abolição faz-se urgente e necessária como uma profilaxia: “(...) 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”<sup>72</sup>.

Como pudemos ver, a idéia de que Cruz e Sousa voltara suas costas à problemática dos negros não é fundamentada. Poder-se-ia criticá-lo pelo modo como inten-

tava solucionar o problema, o apelo à consciência moral, e por vezes, ao coração, aos sentimentos. Já daí podemos ver a sua crescente tendência a voltar-se para o abstrato, para o ideal numa afirmação do que se contrapõe ao material e, ao nosso ver, não como fuga inconsciente, mas como escolha livre. E por essa escolha foi duramente criticado.

## 5.2 – *Embate entre luz e treva. Ao encontro da luz interior*

Ao tomar como tema a espiritualização do homem, Cruz e Sousa atraiu para si todo o furor da crítica voltada para o positivo e científico. Durante esse percurso, a mudança da paisagem irá, como que de uma divina claridade solar, passando pela melancolia do anoitecer e pelo desespero da noite, para chegar à calma do prenúncio da aurora.

O livro *Campesinas* é anterior à fase simbolista e decadentista, quando o poeta ainda admirava as idéias do naturalismo e do parnasianismo, e tem como tema a vida no campo. Expressa de modo singelo a alegria de viver diante da riqueza da natureza sempre iluminada pelo sol que traz alegria e afasta a melancolia e a tristeza.

No alegre sol de então  
De uma manhã de amor,  
A borboleta solta no fulgor  
Da luz, lembrava um leve coração.  
*(A borboleta azul)*<sup>73</sup>

Canta ao sol como as cigarras  
A tua nova alegria.  
No Azul ressoam fanfarras  
Da grande vida sadia.  
Vem! o sol é teu amante!  
Ah! vem mergulhar nos braços  
Do flavo sultão radiante  
Do harém dos espaços.  
*(Renascimento)*<sup>74</sup>

São poesias que expressam uma comunhão com a natureza. O eu lírico encontra-se imerso neste mundo natural, mas ao mesmo tempo ideal. Isto nos é sugerido, dentre outras coisas, pela presença da cor azul e do sol que se repete nas duas poesias. A simbologia da cor azul nos remete ao aspecto imaterial: “a azul é a mais imaterial das cores, a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência”<sup>75</sup>. Cria-se assim uma diafanidade contraposta a um simples relato do estar na natureza. A presença do sol também relaciona-se a uma simbologia que alude a manifestação do transcendente, do divino, além de representar a idéia de imortalidade, por nascer de novo todas a manhãs. E isso representa o que ele considera como “a vida sadia”.

A natureza é sinônimo de vida e alegria numa poesia preenhe de esperanças no futuro e na consciência moral do homem, é um retrato de uma época de intensas transformações, como vimos anteriormente, e também de um jovem que acreditava estar inserido nesta caminhada progressista e positiva numa relação de igual para igual. Crença esta que irá esmorecendo ao passar do tempo, refletindo-se em sua obra por meio do que chamaremos de “mergulho na noite”, para ressurgir por meio do encontro da luz interior.

A publicação em 1893 de *Missal e Broquéis* marcou uma mudança no modo do poeta perceber a vida. Já não percebemos traços de luminosidade, da claridade da luz solar, antes sim, odes ao anoitecer e à luz lunar. A epígrafe de *Broquéis*, retirada dos últimos versos do poema “A une heure du matin” do livro *Spleen de Paris* de Baudelaire, já mostra o padecer do poeta ao se sentir excluído do mundo que até então era sinônimo de esperança. Roga a Deus para que por meio do verso consiga provar a si mesmo o seu valor posto em questão por seus críticos. Imbuído desse sentimento de exclusão e da tentativa de, através de seus versos, colocar-se acima da média dos homens, traz à tona conteúdos inéditos à poesia da época. Como nos aponta Andrade Murici:

A convulsão na sua poética proveio da consciência, do instinto ainda mais, também de leituras inúmeras, mas também de se ter desapontado com a decepção, com a miséria, com a guerra implacável, o desprezo e surdas invejas<sup>76</sup>.

A alegria e otimismo dão lugar à melancolia e ao sofrimento, assim como ao desejo e ao diabólico.

Um dos traços marcantes de *Broquéis* é a justaposição de frases sem verbo num acúmulo de impressões sensoriais que fornecem diferentes aspectos do mesmo motivo ou da mesma sensação gerando uma musicalidade ímpar. Neste livro, o poeta preocupa-se bastante com a construção do poema fazendo com que o significado esteja ligado de modo indissociável à forma. Os vocábulos unem-se mais pela associação sensorial do que por um caráter lógico. Como por exemplo: “Braços nervosos, brancas opulências, / Brumais brancuras, fúlgidas brancuras, (...) / Alvuras castas, virginais alvuras, / Lactescências das raras lactescências<sup>77</sup>”.

Ou ainda: “Ó Formas alvas, brancas, Formas claras / De luares, de neves, de neblinas!... / Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas... / Incensos dos turíbulos das aras...”<sup>78</sup>.

Como indica Ivan Teixeira<sup>79</sup>, Cruz e Sousa se utiliza da reiteração, da repetição, para tornar sempre presente a idéia, tornando-a mais colorida e sugestiva. Os adjetivos fluem e multiplicam-se em seqüências binárias, ternárias e até quaternárias, dando força e ritmo ao verso, exprimindo no mais das vezes idéias abstratas. Segundo Alfredo Bosi, “a camada fônica move-se para reter sensações inquietas que tudo abraçam sem nada aferrar”<sup>80</sup>.

Segundo esta mesma linha de raciocínio, aponta-nos Ivan Teixeira que Cruz e Sousa transcende o elemento puramente retórico fazendo com que a expressão da repetição seja mais uma forma de conhecimento, de um modo de entender a realidade por um modo sensorial e poético, havendo por vezes a confusão entre o delírio e o “maravilhamento dos sentidos”. O poeta tem uma percepção metafórica da realidade, pois, após perceber sensorialmente o real, transforma suas sensações em imagens inusitadas, barrocas. A lógica do absurdo supera a lógica aristotélica, fornecendo imagens que estão enraizadas no inconsciente.

Os fonemas iguais ou semelhantes também se acumulam dando velocidade e ritmo ao verso. E esse elemento rítmico e musical é a base da evocação do sentimento de dor e melancolia.

Da dor bem poucas vezes sinto só o que ela tem de selvagem, de rugidora. Emoções delicadas, sutis, que me doem também fundo na alma porque me melancolizam, deixam-me um ritmo de música, uma fanada dolência de suavíssimos violinos, e que por fim delícia<sup>81</sup>.

A música já havia sido eleita pelos simbolistas franceses como a mais sugestiva das artes que procuravam romper com uma expressão objetiva, para alcançar a plena sugestibilidade dada pelas analogias. Eis o que nos diz Baudelaire:

O leitor sabe qual é o objetivo que perseguimos: demonstrar que a verdadeira música sugere idéias análogas em cérebros diferentes. Aliás, não seria ridículo raciocinar aqui *a priori*, sem análise e sem comparações; pois seria verdadeiramente surpreendente que o som não pudesse sugerir a cor, que as cores não pudessem dar a idéia de uma melodia e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir idéias; as coisas sempre foram expressas por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus criou o mundo como uma complexa e indivisível totalidade<sup>82</sup>.

O objeto estético representaria algo que transcende um dado objetivo, reunindo em si o objetivo e o subjetivo, despertando sensações e idéias na consciência, dando continuidade a uma metáfora originada no mundo objetivo, ou seja, teríamos a afirmação por meio da arte poética, da transcendência do mundo, e essa transcendência seria para Cruz e Sousa provocada pela dor.

Neste livro, temos dois poemas que se voltam exclusivamente para a expressão da dor que envolve o medo são eles: *A Dor* e *Acrobata da Dor*. No primeiro poema expressa a idéia da universalização e da eternização da dor:

Torva Babel das lágrimas, dos gritos,  
Dos soluços, dos ais, dos longos brados,  
A Dor galgou os mundos ignorados,  
Os mais remotos, vagos infinitos.

Lembrando as religiões, lembrando os ritos,  
Avassalara os povos condenados,  
Pela treva, no horror, desesperados,  
Na convulsão de Tântalos aflitos.

Por buzinas e trompas assoprando  
As gerações vão todas proclamando  
A grande Dor aos frígidos espaços...

E assim parecem, pelos tempos mudos,  
Raças de Prometeus titânios, rudos,  
Brutos e colossais, torcendo os braços!<sup>83</sup>

As gerações de que ele fala provêm de uma “torva Babel”, que não é mais do que a própria dor que se expressa em vários modos, gritos, soluços e lágrimas, numa linguagem peculiar da dor. Babel é, como se sabe, o fim de uma era de concórdia e a entrada na confusão. E isto é representado no poema pela conquista progressiva do mundo pela dor. Este processo leva à criação de “raças de Prometeus”. Há uma identificação do eu lírico com a figura de Prometeu. É também alguém que tenta comunicar aos homens um segredo e por isso é severamente punido, expressando em imagem a eternização da dor, do homem atormentado.

No anseio por suprimir essa dor que invade o ser, encontramos o clamor pela força solar:

Eternas, imortais origens vivas  
Da Luz, do Aroma, segredantes vozes  
Do mar e luas de contemplativas,  
Vagas visões volúpicas, velozes...

Aladas alegrias sugestivas  
De asa radiante e branca de albornozes  
Tribos gloriosas, fúlgidas, altivas,  
De condores e de águias e albatrozes...

Espiritualizai nos Astros louros,  
Do sol entre os clarões imorredouros  
Toda esta dor que na minh’alma clama...

Quero vê-la subir, ficar cantando  
Na chama das Estrelas, dardejando  
Nas luminosas sensações da chama<sup>84</sup>.

O mundo terreno, o mundo da matéria, é marcado por estar subjugado à dor. Por isso apela-se ao mundo das origens eternas e imortais, sempre caracterizado por coisas voláteis e luminosas. Daí espera-se uma transfiguração da dor fazendo-a ascender e cantar. O que nos remete ao desejo de saber dos mistérios e de superar a dor pela arte.

No poema *Lua* elege este astro como símbolo da dor. Este poema descreve muito bem a importância que este astro terá em vários poemas. É sob a luz da lua e não mais sob a do sol que encontrará abrigo. Traça uma imagem mórbida do astro, uma “tristeza mórbida” que evoca para irmanar-se em sua dor plangente: “A tua dor cristalizou-se outrora / Na dor profunda mais dilacerada / E das dores estranhas, ó Astro, agora, / És a suprema Dor cristalizada!...”<sup>85</sup>

Essa associação da lua com o aspecto fúnebre não é gratuita, pois segundo o *Dicionário de Símbolos*:

A Lua é também o *primeiro morto*. Durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu... Depois reaparece e cresce em brilho. Da mesma forma, considera-se que os mortos adquirem *uma nova modalidade de existência*. A Lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida; ela é até considerada, entre muitos povos, como o lugar dessa passagem, a exemplo dos lugares subterrâneos. *É por isso que numerosas divindades lunares, são ao mesmo tempo crônicas e fúnebres*: Men, Perséfone, provavelmente Hermes... (sublinhado nosso)<sup>86</sup>.

Podemos então perceber que os dois grandes símbolos serão o sol e a lua. O primeiro como menção ao mundo transcendente, pleno de luz, e o segundo aludindo ao mundo sem luz própria, que aparece em um contexto noturno, onde impera a dor e o desejo – o mundo da matéria, ao qual o homem está aprisionado.

A exacerbação do aspecto fúnebre até o prazer mórbido é outro traço marcante desse livro: “Estranhas sensações maravilhosas / Percorrem pelos cálices das rosas, / Sensações sepulcrais de larvas frias...”<sup>87</sup>.

E no poema *Lésbia* irrompe com força o desejo pelo que se degenera:

Lésbia nervosa, fascinante e doepte,  
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...<sup>88</sup>

O amor pelo que se degenera causa no leitor, acostumado com o excesso de harmonia, um processo de estranhamento que induz à conclusão da possibilidade do belo surgir do disforme. Como diz Baudelaire: “a estranheza (...) é condimento indispensável a toda beleza”<sup>89</sup>. Esse apego de Cruz e Sousa pelo insólito, pelo mórbido e decadente também nos remete a Baudelaire quando este escreve em um dos prefácios para o livro *As flores do mal*: “Poetas ilustres partilharam desde muito tempo as províncias mais floridas do domínio poético. Me pareceu prazeroso e até mais agradável, pois a tarefa era mais difícil, extrair a beleza do mal”.<sup>90</sup>

Em vários outros poemas podemos perceber a presença de uma latente sensualidade, de um prazer levado até a dor e às forças satânicas. São imagens inusitadas para a sociedade brasileira do final de século, tão voltada para os debates políticos internos e envolvida com a idéia positiva de progresso. Como se podia pretender que uma sociedade francamente católica fosse admitir uma poesia de louvor ao paganismo? No poema *Satã*, adjetivos dão um valor positivo a esta imagem comumente negativa. São “fabulosos cornos”, “pâmpanos venustos”, “Deus triunfador dos triunfadores justos”, “arcangélico e audaz” etc. Remete-nos a Byron, que representou no seu *Caim* a imagem de um satã amigo dos homens, e a Baudelaire, que escreveu em seus *Journaux intimes* que “o tipo mais perfeito de beleza viril é o de Satã”<sup>91</sup>.

Um exemplo do que poderíamos chamar de sensualidade mórbida e satânica é o poema *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,  
De langue ondulação de águas do Reno

Estranhamente se purificasse...  
Pois que um veneno de áspide vorace  
Deve ser morto com igual veneno...<sup>92</sup>

O título do poema já nos remete ao campo semântico da sensualidade e da lascívia. Ao lê-lo, fica patente a expressão de uma paixão mórbida pelo satânico, pelo maléfico aliado a imagens positivas: “Flor maravilhosa”, “Seios de fluidez cheirosa”. O amante é simbolizado pela serpente que sensualmente envolve o corpo da amada, aqui tomada como objeto sensual e por isso mesmo impuro. Bem diferente da *Canção da Formosura*<sup>93</sup> marcada pelo aspecto solar, pois trata-se de algo belo e puro que também empreende um movimento ascensional. O que liga e prende à terra é a força do desejo, que faz girar a roda da vida.

No poema *Encarnação* podemos ver nitidamente a sinonímia entre desejo e matéria, corpo. O amor materializa-se e faz-se terreno, carnal: “Carnais, sejam carnis tantos desejos, / Carnais, sejam carnis tantos anseios, / Palpitações e frêmitos e enleios, / Das harpas da emoção tantos arpejos...”<sup>94</sup>.

O amor ideal é suplantado pelo amor sensual e, em uma intensificação do desejo, este é içado às esferas celestes. O celeste é neste livro marcado pela “contaminação pelo terreno”, não em um movimento de anseio pelas beatitudes divinas, mas sim pela presença do aspecto humano no celeste. Com a intensificação do desejo, este transcende o terreno e torna-se místico. Neste movimento perde a ligação com o objeto material, causador de sensações, e torna-se puro desejo, condenado à irrealizabilidade: “Ó Formas vagas, nebulosidades! / Essência das eternas virgindades! / Ó intensas quimeras do desejo...”<sup>95</sup>.

Apesar da intensa força do desejo, sinônimo de vida, a dor insiste em dominar o ser, e isto causa uma profunda melancolia que será expressa de modo quase que exclusivo no segundo livro de poesias de Cruz e Sousa, *Faróis*. O amor expresso na forma do corpo desmaterializa-se e o corpo torna-se símbolo do transitório, sujeito à morte e à destruição. O tom do livro, segundo A. Murici, é “apocalíptico”<sup>96</sup>, presente em uma série de poemas de traços autobiográficos, cujo matiz podemos depreender do seguinte verso de *Ébrios e Cegos*: “Fim de tarde sombria”<sup>97</sup>. O poema *Tristeza do Infinito* expressa muito bem a melancolia profunda e sem esperança que vagueia por todos os poemas. Citemos alguns de seu versos:

Anda em mim, soturnamente,  
Uma tristeza ociosa,  
Sem objetivo, latente,  
Vaga, indecisa, medrosa.

...Ah! tristeza imponderável,  
Abismo, mistério aflito,  
Torturante, formidável...  
Ah! tristeza do Infinito!<sup>98</sup>

A vitalidade do desejo cede diante da morte, que ofusca a luz da lua, em um mergulho intenso no padecer. Volta-se assim para o transcendente, desprezando o material, símbolo de transitoriedade e decadência. Nos poemas cujo tema é o corpo<sup>99</sup>, o poeta vale-se de metáforas de interdição, sofrimento e morte em um processo de obscuridade, de privação do elemento luminoso, culminando na noite sem lua, império da morte: “Brancuras imortais da Lua Nova, / Frios de nostalgia e sonolência... / Sonhos brancos da Lua e viva essência / Dos fantasmas noctívagos da Cova”<sup>100</sup>.

É a imagem da lua negra, que torna livre o lado obscuro e nefasto da lua:

(...) símbolo do aniquilamento, das paixões tenebrosas e malélicas,  
das energias hostis a vencer, do Carma, do vazio absoluto, do buraco  
negro com seu poder assustador de atrair e absorver<sup>101</sup>.

Começa então a preparação para a morte, procurando o “alívio dos alívios”, a “graça do Infinito” em um movimento de ascensão aos céus: “Que eu suba na tua essência / Sacramental / Para a excelsa Transcendência / Ó lírio astral!”<sup>102</sup>.

O lírio é um dos símbolos de Cristo. É Ele que restitui a vida pura, é a promessa de imortalidade e salvação, culminando na Ressurreição, quando se dá o encontro com Deus e ameniza-se a dor: “Deus existe no esplendor d’algum Sonho, / Lá em alguma estrela esquivada. / Só ele escuta o soluçar medonho / E torna a dor menos viva.”<sup>103</sup>.

E o diabólico, embora presente, perde a força, humaniza-se subjugando-se às forças terrestres da corrosão temporal. O diabo “chora um pranto noturno de Vencido”<sup>104</sup>.

Poderíamos dizer que a obsessão pelo branco dá lugar em *Faróis* à “obsessão pela noite”<sup>105</sup>. “Apavora-me esse sol, eterno, a flamejar, incendiado na altura, porque ele todas as coisas põe em relevo. Eu não quero essa aflitiva evidência da luz (...)”. Neste texto, o otimismo luminoso extingue-se para dar lugar ao que torna tudo vago, que esmorece os contornos e, assim, possibilita uma nova visão do mundo, a visão do sonho. O mundo real e concreto, o mundo diurno é sinônimo de sofrimento, e a noite torna-se o local de refúgio protetor, pois é a noite “que me defende da lesma humana que babuja ao sol”. Neste primeiro momento, a noite torna-se objeto de desejo pelo que ela simboliza em termos de negação da realidade da vida e anulação da dor causada pelos homens. Cruz e Sousa deseja mergulhar na

“treva deliciosa que me anule entre a degenerescência dos sentimentos humanos. Treva que me disperse no caos, que me eterifique, que me dissolva no vácuo, como um som noturno e místico de floresta, como um vôo de pássaro errante”<sup>106</sup>.

É noite dissipadora que desmaterializa e transforma o homem em algo volátil e fluido, libertando-o da cadeia terrena. Segundo a teologia mística, a noite expressa a extinção do conhecimento analítico e exprimível. Na obscuridade, pode-se empreender a purificação do intelecto que se aprimora para poder alcançar o conhecimento iniciático. Para os gregos, o Caos deu origem à noite, que se tornou mãe do Céu e da Terra. por meio dela também sugiram o sono e a Morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o desengano.

Esta profusão de imagens da noite estará presente na obra de Cruz e Sousa. Ao mesmo tempo em que consola, é o espaço da angústia. “E a noite, que verte fel no espírito, arrebatando-o não sei para que inferno de agitações, não sei para que tercetos do Dante (...)”<sup>107</sup>. Ao mesmo tempo em que mortifica, torna-se espaço da criação, da profusão de idéias. Pode simbolizar também “o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida”<sup>108</sup>. A vida que lhe foi negada sob o espectro solar, o poeta foi buscar na escuridão da noite. Tempo que apresenta, na simbologia e também para o poeta um “duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida”<sup>109</sup>. Para Cruz e Sousa, essa ‘luz da vida’ está representada através do aspecto de redenção e de iniciação aos mistérios que fará com que se acenda a luz interior. Procura esquecimento dos males terrenos para alcançar a graça infinita.

Ó doce abismo estrelado, nirvana sonâmbulo, taça negra de aromas quentes, onde eu bebo o elixir do esquecimento e do sonho! (...)

Ah! como eu te amo, Noite! Como a tua eloqüência muda me fala, me impressiona e me chama, Aparição seráfica, fabulosa irmã do Caos e das Legendas!

(...) a tua fascinação astral é para mim um alívio supremo, a a tua liberdade ampla é para mim larga emanção vital.

(...) Hóstia negra dos Sonhos brancos que eu eternamente comungo! Tu que és misericordiosa e que és boa, que és o Perdão estrelado suspenso sobre as nossas desgraçadas cabeças, (...) purifica-me com a graça dos teus Sacramentos<sup>110</sup>.

A poesia noturna e sepulcral está presente na literatura ocidental, mais especificamente, do norte da Europa e das ilhas britânicas desde o tempo dos celtas e germanos. Nela estão presentes traços de inspiração místico-noturna, exprimindo as lutas contra uma natureza indômita e selvagem. Como exemplo, temos *A Canção dos Nibelungos*, o *Edda* e a poesia de Ossian. Em 1743, Eduard Young publicou o livro *Pensamentos Noturnos sobre a Vida, a Morte e a Eternidade*, onde a noite simboliza as sensações, formas e imagens, incapazes de serem dominadas pelo homem e por isso causadoras de emoção e angústia<sup>111</sup>.

Essa tradição irá ser revivida pela literatura alemã do romantismo, mais especificamente por Herder, Novalis e Kleist, além do próprio Goethe, para quem a luz se origina das trevas e que diz no seu *Fausto*: “Sou uma parte, que no começo foi um todo, uma parte das trevas que geraram a luz, a orgulhosa luz, que agora disputa com a mãe-noite os espaços e a velha primazia, mas nada consegue; por mais que lute, permanece colada e presa aos corpos”<sup>112</sup>.

Como vimos, Cruz e Sousa teve contato com a cultura alemã, não só por meio dos ensinamentos de Fritz Müller como também através de leituras e, de modo indireto, por meio dos simbolistas franceses. Para Roger Bastide, essa influência da cultura nórdica seria explicada por meio de uma “análise do inconsciente racial, na vontade de mudar mentalmente de cor; é preciso clarear, e o melhor meio é procurar a poesia ou a filosofia dos indivíduos que têm a pele mais clara, isto é, os povos do norte”<sup>113</sup>.

Essa análise nega a possibilidade da opção consciente pela busca do imaterial, do que vai para além do dado, afora demonstrar uma imprecisão no que se refere à tradição noturna da poesia nórdica, desconhecendo o fato de que nela se afirma a noite como o espaço que oferece a possibilidade de transcendência. Segundo Elton de Mattos, Bastide estigmatiza Cruz e Sousa “com a nostalgia do branco, sem valorizar o sentido metafísico e cósmico de sua obra”<sup>114</sup>. Embora o próprio Bastide reconheça a importância da obra de Cruz e Sousa, a atribui ao fato de ter sido negro e assim de dar um aspecto de “noite africana” contraposto ao que seria a noite ocidental.

Nos *Últimos Sonetos*, a noite, representante da angústia, torna-se o espaço redentor que possibilita a ascensão do homem e o encontro da luz interior: “Abre-me os braços Solidão radiante, / Funda, fenomenal e soluçante, / Larga e búdica Noite redentora”<sup>115</sup>.

E assim chegamos até os *Últimos Sonetos*. O desespero diante do contingente e da prisão dos sofrimentos pessoais dá lugar à universalidade e ao equilíbrio. Segundo Massaud Moisés, “a egolatria teria de transfundir-se, espriar-se, romper os limites da própria área e tentar a busca dos universais”<sup>116</sup>. A presença de traços biográficos da vida cotidiana era um empecilho para o alcance das verdades absolutas, podendo agora aproximar-se da religião e da filosofia.

Essa aproximação dar-se-á, segundo Sônia Brayner<sup>117</sup>, por uma via indireta, Cruz e Sousa terá acesso aos místicos por meio dos textos de, por exemplo, Poe, Baudelaire, Balzac e Villiers de l’Isle-Adam. Os livros de Swedenborg eram raros no Brasil e suas idéias chegaram até o poeta negro por meio dos textos de Balzac, mais difundido no Brasil foi Schopenhauer.

A maioria dos autores que podemos encontrar em epígrafes aos textos e poesias de Cruz e Sousa participou em sociedades secretas de iniciação esotérica. Mas, para esta pesquisadora, o que restou do esoterismo nos autores brasileiros foi “a noção de correspondência entre a arquitetura cósmica e a natureza de Deus”<sup>118</sup>. A possibilidade de que o poeta tenha participado da seita mística Rosa-Cruz<sup>119</sup> foi aludida por Artur de Almeida Torres<sup>120</sup>.

Como os poemas foram editados por Nestor Vítor, e não pelo próprio poeta, encontraremos uma falta de coesão temática na organização, seguindo os temas mais diversos colocados lado a lado. Se por um lado encontramos a expressão da angústia e da dor, por outro lado teremos o alcance da purificação que gera um estado de êxtase e paz.

De acordo com o estudo feito por Carlos Dante de Moraes<sup>121</sup>, podemos perceber primeiramente a expressão de uma “angústia existencial autêntica”. No poema *Só*, podemos perceber a angústia daquele que se sente apartado do mundo, mundo este pleno de tragicidade. Nele o poeta explicita seu sentimento de exclusão do mundo — “Neste mundo tão trágico, tamanho, / Como eu me sinto fundamente estranho”. E isto provoca uma imensa solidão e “Um frio sepulcral de desamparo!”<sup>122</sup>.

Em *Alma Solitária*, esta solidão assume também um caráter espiritual. O poeta pergunta quais seres poderiam falar à sua alma imersa na noite e que acenderiam assim os seus “faróis noturnos”, para concluir-se desamparado: “Por que és assim, melancolicamente, / Como um arcanjo infante, adolescente, / Esquecido nos vales da Esperança?”<sup>123</sup>.

A tragédia não provoca a desesperança, sente-se amparado por uma certeza — a do dever cumprido, conforme determina o seu sempre presente senso de

moralidade: “Fecha os olhos e morres calmamente! / Morres sereno do dever cumprido!”<sup>124</sup>. E apoiando essa moral, o orgulho e o ódio surgem como força de resistência ao mundo real, frio e cruel: “Oh! como são sinistramente feios / Teus aspectos de fera, os teus meneios / Pantéricos, ó Mundo, que não sonhas!”<sup>125</sup>.

Esse mundo que Cruz e Sousa anatematiza é um mundo incapaz de sonhar. É contra ele que o poeta volta o seu ódio: “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 orgulhoso.”<sup>126</sup>.

E por isso não será o ódio a tônica da maioria dos versos, mas sim o cantar da dor como meio de ascese e purificação do ser moral: “Vê como a dor te transcendentaliza! / Mas do fundo da Dor crê nobremente / Transfigura o teu ser na força crente / Que tudo torna belo e diviniza!”<sup>127</sup>.

A mística torna-se o tom geral do livro. Um novo caminho tem de ser percorrido e dele são excluídos a sensualidade e o diabólico, pois é um caminho cristão, baseado no amor, no consolo, no perdão, na pureza da alma e no sofrimento redentor, temas típicos da doutrina católica. Vamos assim rumando para o segundo lado do livro, que exprime a paz e o êxtase na superação da angústia e da dor. Um dos marcos dessa superação é a presença da luz. O negro, sinal do imenso padecer sem esperança, e o vermelho, sinal da força vital do sensual, desaparecem para surgir o apego à luz, elemento de pura irradiação, símbolo do desaparego ao material e ao carnal: “Luz que eu adoro, grande Luz que eu amo, / Movimento vital da Natureza, / Ensina-me os segredos da Beleza / e de todas as vozes por quem chamo”<sup>128</sup>.

O elemento luminoso se aliará à dor para o alcance da transcendência, negando os sentimentos voluptuosos e a miséria do mundo terreno na conquista da verdadeira liberdade: “E livres, livres desta vã matéria, / Longe nos claros astros peregrinos / Que havemos de encontrar os dons divinos / e a grande paz, a grande paz sidérea”<sup>129</sup>.

E essa mesma contraposição encontraremos também nos seguintes versos: “Livre! Ser livre da matéria escrava, / Arrancar os grilhões que nos flagelam / E livre penetrar nos Dons que selam / A alma e lhe prestam toda a etérea lava”<sup>130</sup>.

Suas composições iniciais que tinham como tema a liberdade referiam-se à liberdade dos homens escravizados aos grilhões que os atavam ao cativo, neste livro, a liberdade almejada não está mais no mundo da matéria, trata-se da liberdade do espírito.

O eu lírico livra-se do pressentimento da morte enquanto finitude e dissipação, vai além da profunda tristeza pessimista de *Faróis*, para fazer-se cavaleiro de uma *Cruzada Nova*. Confere a si mesmo o caráter de paladino sem armas que está disposto a dar notícias aos demais da confiança numa lei compensadora dos males terrenos que estabelece a harmonia no universo.

Vamos saber das almas os segredos,  
Os círculos patéticos da Vida,  
Dar-lhes a luz do Amor compadecida  
E defendê-las dos secretos medos.

...

Paladinos da límpida Cruzada!  
Conquistemos, sem lança e sem espada,  
As almas que encontrarmos no Caminho.<sup>131</sup>

Num processo revelador dos mistérios dispõe-se a dar notícias aos demais da liberdade e imortalidade do espírito alcançadas pelo processo de ascese:

O que é consolador e o que é supremo  
Cada alma encontra no caminho extremo,  
Quando atinge às (sic!) estrelas da pureza.

É apenas trazer o Ser liberto  
De tudo, e transformar cada deserto  
Num sonho virginal da Natureza!<sup>132</sup>

O poeta transforma-se em anunciador e redentor, transformando o mistério revelado por meio de ritos em mística da arte, o poeta é aquele que faz do seu verso o novo missal.

Assim ao Poeta a Natureza fala!  
Em quando ele estremece ao escutá-la,  
Transfigurado de emoção, sorrindo...

Sorrindo a céus que vão se desvendando,  
A mundos que vão se multiplicando,  
A portas de ouro que vão se abrindo!<sup>133</sup>

### *5.3 – Da poética como processo alquímico*

Diante de sua freqüente marginalização, Cruz e Sousa não tem uma postura meramente passiva. Como vimos no capítulo anterior, o “ódio sagrado” aos que se lhe opõem é uma das facetas de sua luta de resistência. Indo além disso e em uma perspectiva muito mais abrangente, elege a sua Arte como a trincheira de resistência a esse processo de discriminação, tanto racial quanto artística. Nesta parte do capítulo, procuraremos demonstrar o papel vital que desempenhará a sua concepção de arte em sua obra. Concordando com Ilka Leite<sup>134</sup>, o poeta faz da palavra a sua arma, mas por não ter tido leitores nem interlocutores foi condicionado a uma “militância solitária”. Sua produção, quer em reportagens, quer em textos ou poesias, oferecia-lhe o suporte e a condição da sua existência, “era uma forma de estar e permanecer vivo”, já que o racismo negava-o enquanto pessoa, em um processo em que o

outro não é visível nem valorizado e sua condição de pertencente à humanidade é negada.

O poeta não é um ingênuo que padece desconhecendo os males que o afligem, muito pelo contrário, é plenamente cômico de sua situação de marginal. O testemunho clássico dessa consciência está nas páginas de *Emparedado*.

Nos países novos, nas terras ainda sem tipo étnico absolutamente definido, onde o sentimento de 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 de hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento artístico da palavra escrita<sup>135</sup>.

Vivendo em um país onde as idéias racistas propunham afastar os males da miscigenação pelo embranquecimento da população via imigração, sabia da interdição à intenção de enquanto negro ser artista. Sabia de sua condição de prisioneiro de “Egoísmos e Preconceitos”, lutando contra uma marginalidade absoluta ao empreender uma verdadeira “cruzada” em nome da liberdade de ser artista. A consciência de ser artista e de estar em íntimo contato com os princípios artísticos fez com que seguisse adiante.

A verdadeira, a suprema força da Arte está em caminhar firme, resoluta, inabalável, sereno por meio de toda a perturbação e confusão ambiente, isolado no mundo mental criado, assinalando com intensidade e eloquência o mistério, a predestinação do temperamento<sup>136</sup>.

Está assim condenado à solidão por ser artista. E desse modo o seu fazer poético, apesar de solitário, ameniza a solidão que lhe foi imposta pela rejeição de seus versos e de sua cor. Pode assim “fechar com indiferença os ouvidos aos rumores confusos e atropelantes” e seguir em frente em sua missão artística munido de diversos broquéis.

A sua concepção de arte é assim de suma importância nesse processo de resposta à sua dupla marginalidade e para traçarmos em linhas gerais o seu fazer poético escolhemos alguns textos exemplares. São eles o poema *Arte*, publicado em 1º de janeiro de 1891 no *Novidades*, o poema *Antifona*, que abre a seleção de poemas de *Broquéis* e os textos *Iniciado* e *Emparedado*, selecionados em *Evocações*.

O poema *Arte* tem sido comparado com o poema *Profissão de Fé*, de Olavo Bilac, por ser também a expressão de uma poética, quase que de um manifesto. Apesar dessa popular comparação, é interessante neste ponto do trabalho tornar presente a nascente distinção que sofreria a poética de Cruz e Sousa em um momento em que se dizia partidário das *idéias novas*. Bilac voltava-se para as coisas singelas, numa clara distinção do titanismo romântico, fazendo do escrever e da beleza da forma o fator mais importante, tornando-o um ofício artesanal como nos confirma

estes versos: “Torce, aprimora, alteia, lima / A frase; e enfim, / No verso de ouro engasga a rima, / Como um rubim”<sup>137</sup>..

Não se trata de um simples ofício, mas de um que confere ao poeta uma condição superior, distinguindo-o socialmente: “Porque o escrever – tanta perícia, / Tanta requer, / Que ofício tal... nem há notícia / De outro qualquer”<sup>138</sup>.

Embora exercendo um ofício quase que elevado a uma condição de nobreza, o poeta é transformado no poema em um simples artesão, contrapondo-se ao enviado dos deuses românticos, cuja função servil está a serviço da forma endeusada. A poesia é vista em termos de materialidade, em termos de linguagem, seguindo coerentemente os padrões materialistas da época: “Assim procedo minha pena / Segue esta norma, / Por te servir deusa serena, / Serena Forma!”<sup>139</sup>.

É uma poesia sem participação, não engajada, nem voltada para as sensações do poeta, mas voltada para si mesma, experimentando com a materialidade da palavra.

Cruz e Sousa também fará do poeta em *Arte* um artesão, mas, distintamente do poeta parnasiano, mantém um caráter titânico desta empreitada de construção verbal do verso:

Como eu vibro este verso, esgrimo e torço,  
Tu, Artista sereno, esgrime e torce:  
Emprega apenas um pequeno esforço  
Mas que sem a Estrofe a pura idéia force.

...

Para que tenhas toda a envergadura  
De asa o teu verso, de ampla cimitarra  
Turca, apresente a lâmina segura,  
Poeta é mister, como os leões ter garras.<sup>140</sup>

Aqui o poeta irá ascender não socialmente, mas tomará parte de um processo de iniciação por meio do trabalho com a palavra alcançando saberes superiores: “Assim, pois, saberás tudo o que sabe / Quem anda por alturas mais serenas”<sup>141</sup>.

Ainda prenhe de ideais parnasianos, mas já indicando uma nova postura, cultua a forma, mas diferencia-se daquela corrente literária pela paixão pela poesia, pela força titânica que lhe confere, pela importância que dá à musicalidade:

Assim terás o culto pela Forma  
Culto que prende os gregos da Arte  
E levarás no teu ginete a norma  
Dessa transformação por toda a parte.

...

Enche de estranhas vibrações sonoras  
A tua Estrofe, majestosamente...  
Põe nela todo o incêndio das auroras  
Para torná-la emocional e ardente<sup>142</sup>.

Conforme nos aponta Zahidé Muzart<sup>143</sup>, ao aliar a pesquisa estética à inspiração e à sensibilidade, Cruz e Sousa rompe com os preceitos parnasianos e começa a fazer uma poesia de defesa e luta, que requer esforço e dedicação em um intenso trabalho artístico. O poeta trabalha a palavra, contempla-a, cultua a forma, busca o belo e assim explode em uma torrente verbal, causando efeitos sonoros em uma busca da musicalização do poema. É um esteta que busca a beleza pelo trabalho com a palavra, em um trabalho em que a mesma idéia sofre transformações, presente no poema sob vários ângulos, na tentativa de fixação de idéias por meio de variadas imagens.

O que em *Arte* é pretendido, transforma-se em fato em *Antifona*. Utiliza-se da mesma métrica, verso decassílabo, e dos mesmos acentos, no sexto e décimo versos, mas diferencia-se pela profusão de imagens mais densas e de metáforas mais obscuras, produzindo maiores contrastes. Enquanto em *Arte* tínhamos uma forma dialógica, em *Antifona*, o próprio nome do poema nos remete a uma atmosfera litúrgica de culto. Aqui o poeta assume o caráter de sacerdote dirigindo-se a todos que queiram tomar parte do culto, em uma ausência do eu poético. Oferece imagens que se sucedem, usando o artifício de, por meio do uso restrito das formas verbais, criar uma atmosfera vaga e misteriosa que envolve por completo o leitor em um mundo de aliterações, assonâncias, onde as palavras não se acomodam ao senso comum do discurso racional. O poema *Arte*, sendo considerado quase como um manifesto, é sintetizado em *Antifona* de modo hermético. Este hermetismo é conseguido justamente por esta peculiaridade de fugir ao nexos lógico do discurso racional, apelando às sensações.

Ainda segundo esta autora, este poema revela uma intensa experiência espiritual em uma transformação que vai das “formas Claras” até as “flores negras do tédio”. Em uma mistura de elementos distintos e até mesmo contrários, a poesia transforma-se pela reiteração das imagens em um processo experimental que lembra um ritual iniciático pela repetição em um crescendo, assemelhando-se ao processo alquímico de transmutação que requer: “paciência e constância, refazendo a experiência”<sup>144</sup>, ao nosso ver, na busca da palavra que sustentará toda a sua existência.

O poeta transforma sua poesia, como em um ritual de iniciação, sempre reelaborando as idéias e sensações para alcançar um novo grau de experiência. A Alquimia “efetua uma ritualização mística em três tempos: o da negra morte da matéria; o do seu alvo renascer e o de sua rubra transmutação em outro”<sup>145</sup>. Cruz e Sousa efetua este movimento, expressando em *Faróis* toda a sua angústia por meio de uma intensa melancolia, reencontrando nos *Últimos Sonetos* o renascer da esperança no espírito e transmutando esse encontro em poesia. Haroldo de Campos sintetiza a conclusão dessa pesquisa de Ana Goldfarb que estabelece a ligação entre alquimia e poesia:

Na conclusão de seu estudo Ana Goldfarb mostra como a Alquimia, “baseada numa cadeia de mistérios”, não resistiu “à passagem para um universo onde o mistério é inadmissível”. Diante do novo modelo do

cosmo, o dos “mecanicistas”, oposto frontalmente à “antiga cosmologia mágico-vitalista”, âmbito onde florescera, a Alquimia, “esvaziada de seu sentido original” teria desaparecido, sobrevivendo, residualmente, no universo “mecanicista”, não como “forma de conhecimento da natureza”, mas tão-somente, como, entre outras projeções, “figura poética”<sup>146</sup>.

Cruz e Sousa transforma a sua poesia em material de experiência na sua caminhada de abandono do materialismo para o encontro de espiritualismo: “Desolado alquimista da Dor, Artista, tu a depuras, a fluidificas, a espiritualizas, e ela fica para sempre, imaculada essência, sacramentando divinamente a tua Obra”<sup>147</sup>.

O artista ocupa-se com uma alquimia bem peculiar, a de procurar, pela arte, transformar a dor do mundo em dor que alcança a graça, em dor sacrificial.

Em Cruz e Sousa, à dor de ser preterido pela cor junta-se a dor como estado natural daquele que é “artista”. É acometido de uma “Paixão estética”, que é ao mesmo tempo um jugo, já que para ele a Arte adquire uma existência por si, é absoluta, domina o ser e o subjuga – “A Arte dominou-te, venceu-te e tu por ela deixaste tudo”. O desvio da via do homem comum significa o abandono de entes queridos, de ser acometido pela febre dos que voltam a sua vida à arte em detrimento dos outros seres. Isso também é fonte de dor. Mas, acima de tudo, dessas dores do mundo, está a dor que a Arte provoca: “(...) se és vitalmente um homem, e trazes o cunho da prodigioso da Arte, vem para a Dor, vive na chama da Dor”<sup>148</sup>.

O Artista que tem em si essa melancolia é um “predestinado”. Essa concepção do artista, como aquele que foi escolhido para dar aos homens notícias do mundo divino, do mundo de mistérios, já está presente em Cruz e Sousa desde o poema *Arte* e vai se aprimorando até os seus últimos escritos, pois o artista não só noticia, como também trilha um caminho em direção à sabedoria. Essa predestinação o condena à uma vida trágica, sofre da “extrema Desventura” de se ver atado ao terreno, mas ao mesmo tempo às “estrelas de ternura”.

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

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

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

Na Natureza prodigiosa e rica  
Toda a audácia dos nervos justifica  
Os teus espasmos imortais de louco!<sup>149</sup>

O poeta tem consciência de sua missão de revelador. Isso o anima a prosseguir, é o alento que ameniza a sua marginalidade. A sua consciência moral supera-a, conforme podemos ver nestes versos: “Morre com o teu Dever! Na alta confiança / De quem triunfou e sabe que descansa, / Desdenhando de toda a Recompensa!”<sup>150</sup>.

Ao fazer a opção de sair “fora do círculo sistemático das Formas preestabelecidas”<sup>151</sup> para trilhar os “nevados, gelados e peregrinos caminhos da Via-Láctea”<sup>152</sup> atraiu para si a condenação de uma marginalidade absoluta e disso teve plena consciência. “O mundo chato e medíocre... provoca.”<sup>153</sup>.

Para livrá-lo do emparedamento pelos “Egoísmos e Preconceitos” e pelas “Ciências e Críticas”, empreende uma pesquisa alquímica que transcende a solidão do predestinado por meio da Arte, alcançando a “imortal Bonança” na “generosa comunhão dos seres”<sup>154</sup>.

## 6 – Conclusão

Cruz e Sousa foi marcado por um destino insólito. Nasceu em um país em vias de profundas mudanças tanto no nível ideológico, quanto econômico. O antigo sistema econômico baseado na exploração do trabalho escravo não era mais adequado. Era necessário substituir a força escrava pelo trabalho livre, mas essa substituição foi feita a longo prazo, que vai desde a proibição do tráfico até a Lei Áurea. Esse tempo até a libertação dos escravos marca a dificuldade do País, em primeiro lugar, de substituir a mentalidade de exploração do trabalho escravo e, em segundo, de ver o negro com outros olhos que não fosse o de mão de obra barata e de ser inferior. A solução para o problema também veio de forma dupla. Primeiro, por meio do incentivo à imigração, como importação de mão-de-obra e como meio de diluir os traços mestiços do povo na tentativa de assegurar a supremacia ariana. Em segundo plano, estava a sofisticação de um discurso em bases ideológicas que garantiriam essa mesma supremacia. Fossem idéias positivistas, evolucionistas ou cientificistas – o traço comum era o de marcar a supremacia do elemento branco.

Cruz e Sousa, nascido negro, mas educado com o que de melhor se oferecia a um branco, fez da cultura ocidental a sua cultura. A sua marca de nascença levou-o a uma vida solitária e quase que silenciosa. Essas duas marcas tornaram-se fonte de dor – dor pelo preconceito da raça e dor pelo preconceito daqueles que haviam eleito o mundo sensível como a única realidade admitida, negando a busca do poeta Cruz e Sousa por uma outra forma de conhecimento expressa em poesia.

Foi duplamente marginalizado – por ser negro e por ser um poeta negro que não manteve sua poesia ligada ao mundo do sensível. Essa dupla marginalização

colocava em primeiro plano uma questão superficial, do aparente, do que se apresenta aos sentidos. A resposta do poeta à questão racial é dada basicamente nos seus escritos de juventude, anteriores a 1888. Trata-a como um fato moral e ideal, esquivando-se de explicitar, em seus textos, a sua própria condição de negro, que só será objetivamente tratada no seu livro *Evocações*, em especial no texto *O Emparedado*. Aí expõe sua consciência de ser marginalizado absolutamente – era marginalizado não só pelo conteúdo dos seus escritos, mas também pela “marca do sangue”.

Cruz e Sousa elege a arte como o palco do transcendental, o local de possibilidade de se alcançar saberes superiores, não como sublimação ou como negação da sua negra realidade. Não procurava a metafísica, a transcendência para fugir ou subverter esse processo de marginalização, mas sim para colocar a discussão, em termos essenciais, do que se refere ao ser, do que vai além da matéria. Buscava para si ser um poeta da humanidade. E neste sentido podemos ver em sua obra o símbolo de uma luta de resistência ao preconceito, preconceito este vivido de forma ímpar na história da literatura brasileira. E não tão somente pelo valor de seus escritos, mas também como uma trincheira de resistência ao processo de marginalização tanto social quanto racial, sua obra deveria ser destacada como um dos marcos mais representativos da cultura brasileira.

## 7 – Bibliografia

- ALVES, Uelinton Farias. *Reencontro com Cruz e Sousa*. Florianópolis: Papa-Livro, 1990.
- AMARAL, Glória Carneiro do. *Trajetos do baudelairianismo brasileiro: Teófilo Dias e Cruz e Sousa*. Anais Vol. III: 2<sup>o</sup>. Congresso ABRALIC. Belo Horizonte: 8 a 10 de agos, 1990
- ARARIPE JÚNIOR. *Obra Crítica*. Vol. III. Rio de Janeiro: MEC e Casa de Rui Barbosa, 1963.
- \_\_\_\_\_. *O Movimento de 1893*. Rio de Janeiro: 1896.
- AZEVEDO, Célia Marinho de. *Onda negra medo branco*. O negro no imaginário das elites: século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARBOSA, Walter. *Aspectos metafísicos no simbolismo de Cruz e Sousa*. Correio Brasiliense. Brasília, 10-3-1972.
- BASTIDE, Roger. *Poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. 12<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. 1926.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1987.

- \_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRAYNER, Sônia. *Cruz e Sousa: Missal e Evocações*. Labirinto no espaço romanesco. Tradição e renovação da literatura brasileira: 1880 - 1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1979.
- BRITO, Farias. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1966.
- BROCA, Brito. *A Vida literária no Brasil de 1900*. Rio de Janeiro: MEC, 1952.
- CAMPOS, Haroldo. "A fala visível do livro mudo". *Folha de S. Paulo*. 3-9-95.
- CARA, Salete de Almeida. *A recepção crítica*. O momento parnasiano-simbolista no Brasil. São Paulo: Ática, 1983.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de símbolos*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- COSTA, Cruz. *Contribuição à História das Idéias no Brasil*. O desenvolvimento da filosofia no Brasil e a evolução histórica nacional. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Panorama da história da filosofia no Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1960.
- \_\_\_\_\_. "O pensamento brasileiro sob o Império", in: *História geral da civilização brasileira*. Org. Sérgio Buarque de Holanda, 6ª ed. tomo II, 3º vol., Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1987.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Vol III.
- \_\_\_\_\_. *Cruz e Sousa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1979.
- CRUZ E SOUSA. *Missal e Broquéis*. Org. e intr. de Ivan Teixeira. São Paulo: Mantins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org. Andrade Murici. Atual. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. 12.ed., Florianópolis: FCC Edição/Fundação Banco do Brasil, 1993.
- DICIONÁRIO DE MITOS LITERÁRIOS. Org. Pierre Brunel. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- FISCHER, Jens Malte. *Fin de siecle*. Kommentar zu einer Epoche. München, Winkler Verlag, 1978.
- FREITAS, José João de Oliveira. A cosmovisão poética de Cruz e Sousa. *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 18-11-1973.

- GOMES, Heloísa Toller. *As marcas da escravidão*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ e UFRJ, 1994.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Visão do Paraíso*. 5ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1992.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora das Américas, 1961.
- MARTINS, Wilson. *A Crítica literária no Brasil*. Vol.I, 1734-1939. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- \_\_\_\_\_. *História da inteligência no Brasil*. Vol. III (1885-1887), 2.ed., São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.
- MASSAUD, Moisés. *O Simbolismo*. Cultrix, 1966.
- MATTOS, Delton de. “Raízes do simbolismo de Novalis a Cruz e Sousa”. *Humanidades*, nº 16, Brasília, 988.
- MAURO, Frédéric. *O Brasil no tempo de D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Breve história da literatura brasileira. 3ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. *Abolição*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- MORAES, Carlos Dantas. *Três fases da poesia*. Rio de Janeiro: MEC, 1960.
- MOURA, Clóvis. *História do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- MURICY, Andrade. *Para conhecer melhor Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol. I e II 3º ed. rev.ampl., São Paulo: Perspectiva, 1987.
- NEEDEL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- QUEIROZ, Suelly R. R. de. *Escravidão negra no Brasil*. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- READERS, Georges. *O conde de Gobineau no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. “Influências estéticas de Schopenhauer”. In: *Texto /Contexto*. 4ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- SALLES, Ricardo. *Nostalgia imperial*. A formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Retrato em branco e negro*. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

- SOARES, Iaponan. *Ao redor de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.
- \_\_\_\_\_. e MUZART, Zahidé L. (Org.). *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: Ed. da UFSC, FCC ed., 1994.
- SOUSA, Silveira de. "Cruz e Sousa e Schopenhauer". *A Gazeta*, Florianópolis: 12-7-61.
- TAVARES BASTOS, Cassiano. "Como surgiram os místicos da Rosa-Cruz". In: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro: 11-3-37.
- TRAVESSIA. Cruz e Sousa. Nº 26. Org.: Zahidé L. Muzart. Florianópolis: UFSC, 1993
- TORRES, Artur de Almeida. *Cruz e Sousa. Aspectos Estilísticos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- VÁRIOS. *À Margem da história da República (Ideais, Crenças e Afirmações)*. Depoimentos da geração nascida com a República. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 1ª. série. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.
- \_\_\_\_\_. *Estudos de literatura brasileira*. 6ª série. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

## 8 – Notas

- <sup>1</sup> Em seu livro Heloísa Toller Gomes cita o escritor Léon-François Hoffmann que fez um estudo sobre a fixação dessas imagens no coletivo europeu. Vide Heloísa T. Gomes. *op. cit.* p.26.
- <sup>2</sup> Heloísa T. Gomes. *op. cit.* p.27.
- <sup>3</sup> Lilia Moritz Schwarcz. *Retrato em Branco e Negro*. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 116.
- <sup>4</sup> Ricardo Salles. *Nostalgia imperial*. A formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 90.
- <sup>5</sup> L. M. Schwarcz. *op. cit.* p. 174.
- <sup>6</sup> Idem, p. 180.
- <sup>7</sup> Joaquim Manuel de Macedo. *Noções de Coreografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Typ. Franco-Americana, 1873. 1ª parte, p. 159. Apud: Ricardo Salles. *Nostalgia Imperial*. p. 91.
- <sup>8</sup> Apud. Lilia Moritz Schwarcz. *op. cit.*, p. 115.

- <sup>9</sup> Idem, p. 117.
- <sup>10</sup> Idem, p. 162.
- <sup>11</sup> Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 157.
- <sup>12</sup> Apud Wilson Martins. *História da inteligência brasileira*. Vol. III. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. p. 231.
- <sup>13</sup> Apud Wilson Martins. *op. cit.* p. 274.
- <sup>14</sup> Cruz Costa. *op. cit.* p.42.
- <sup>15</sup> Comte. *Appel aux Conservateurs*. p. 109. Apud. José Murilo de Carvalho. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 132.
- <sup>16</sup> Idem, p. 139.
- <sup>17</sup> Ibidem.
- <sup>18</sup> Miguel Lemos. *10ª. Circular Anual do Apostolado Positivista do Brasil*. Rio de Janeiro: 1892. p, 15. Apud Cruz Costa. *op. cit.*. p. 48.
- <sup>19</sup> Roque Spencer Maciel deBarros. *A Ilustração brasileira e a Idéia de universidade*. p. 169. Apud Wilson Martins. *op. cit.* p. 308.
- <sup>20</sup> Wilson Martins. *op. cit.* Vol. IV. p. 114.
- <sup>21</sup> Roberto Ventura. *Estilo tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- <sup>22</sup> Apud. Wilson Martins. *op. cit.* p. 219.
- <sup>23</sup> Roberto Ventura. *op. cit.* p. 154.
- <sup>24</sup> Idem, p. 156.
- <sup>25</sup> Apud. Raimundo Magalhães Jr. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora das Américas, 1961, p. 17
- <sup>26</sup> Cruz e Sousa. *Obra Completa*. Org. Anrade Muricy; Atualização, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995. p.244.
- <sup>27</sup> *Supremo Anseio*. Idem. p. 231.
- <sup>28</sup> Apud. Nestor Vítor. “Cruz e Sousa”. In: Afrânio Coutinho. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979. p. 107.
- <sup>29</sup> Idem, p. 235.
- <sup>30</sup> Nestor Vítor. *op.cit.* p. 107.
- <sup>31</sup> Ibidem.
- <sup>32</sup> Apud. Nestor Vitor. *op.cit.*. p. 113.
- <sup>33</sup> Idem, p. 114.
- <sup>34</sup> Apud. Raimundo Magalhães Jr. *op. cit.* p.36.

- <sup>35</sup> Zahidé L. Muzart. “O ‘popular’ na poesia do jovem Cruz e Sousa”. In: *Travessia*. Revista de literatura brasileira. Florianópolis: UFSC, 1993.
- <sup>36</sup> Andrade Muricy. “Atualidade de Cruz e Sousa”. In: Cruz e Sousa. *Obra completa*. p. 28.
- <sup>37</sup> Raimundo Magalhães Jr. *op. cit.* p. 145.
- <sup>38</sup> Apud. Raimundo Magalhães Jr. *op. cit.* p. 184.
- <sup>39</sup> Fernando Góes. “Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo”. In: Afrânio Coutinho. *Cruz e Sousa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1979. pp. 322 - 349.
- <sup>40</sup> Idem, p. 322.
- <sup>41</sup> Carlos Dante de Moraes. *Três fases da poesia*. Rio de Janeiro: MEC, Serv. de Documentação, 1960. pp. 67-79.
- <sup>42</sup> Cruz e Sousa. *Obra Completa*. 1995. p. 742.
- <sup>43</sup> Uelinton Farias Alves. *Reencontro com Cruz e Sousa*. Florianópolis: Papa-Livro, 1990, p. 84.
- <sup>44</sup> Cruz e Sousa. *op. cit.* . p. 759.
- <sup>45</sup> U. F. Alves. *op. cit.* p. 84.
- <sup>46</sup> R. Bastide. “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa.” In: A. Coutinho. *op. cit.* p. 159.
- <sup>47</sup> Vide *Dic. de Símbolos*. p. 277.
- <sup>48</sup> Cruz e Sousa. “Abolicionismo”. In: Uelinton Farias Alves. *Reencontro com Cruz e Sousa*. Florianópolis, Papa-Livro, 1990, p. 84.
- <sup>49</sup> Idem, p. 85.
- <sup>50</sup> Ibidem,
- <sup>51</sup> Nos poemas *Auréola Tropical* e *Grito de Guerra* faz uma ode a esta ação de libertação dos escravos no norte do País.
- <sup>52</sup> Cruz e Sousa. *Obra Completa*. p. 760.
- <sup>53</sup> Idem, p. 235.
- <sup>54</sup> Idem, p. 262.
- <sup>55</sup> Idem, p. 335 e s.
- <sup>56</sup> Idem, p. 234 s.
- <sup>57</sup> Idem, p. 812.
- <sup>58</sup> Idem, p. 449.
- <sup>59</sup> Ibidem,
- <sup>60</sup> Idem, p. 452.
- <sup>61</sup> Idem, p. 234.
- <sup>62</sup> Idem, p. 412.

- <sup>63</sup> Idem, p. 412 ss.
- <sup>64</sup> Idem, p. 563.
- <sup>65</sup> Idem, p. 678.
- <sup>66</sup> Idem, p. 794.
- <sup>67</sup> Vide: Iaponan Soares. *Ao redor de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988. pp. 71-73.
- <sup>68</sup> Cruz e Sousa *op. cit.* p. 794.
- <sup>69</sup> Idem, p. 797.
- <sup>70</sup> Vide texto *À Santa*: Idem, p. 800 ss.
- <sup>71</sup> Cruz e Sousa. *op. cit.* p. 800.
- <sup>72</sup> Idem, p. 803.
- <sup>73</sup> Idem, p.303.
- <sup>74</sup> Idem, p. 304.
- <sup>75</sup> Jean Chevalier et al. *Dicionário de símbolos*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p. 107.
- <sup>76</sup> A. Murici. “Atualidade de Cruz e Sousa.”. In: Cruz e Sousa. *Obra completa*. p. 34.
- <sup>77</sup> *Braços*. Cruz e Sousa, *op. cit.* p. 68.
- <sup>78</sup> *Antífona*. Idem, p. 63.
- <sup>79</sup> Vide: Cruz e Sousa. *Missal e Broquéis*. Org e intr. de Ivan Teixeira. São Paulo: Mantins Fontes, 1993.
- <sup>80</sup> Apud. R. Assunção. “Leitura polifônica de Cruz e Sousa.” In: *Revista Travessia*. p. 107.
- <sup>81</sup> Apud. R. Assunção. *Ibidem*.
- <sup>82</sup> Charles Baudelaire. “Música e sugestão”. [Extraído de: Charles Baudelaire. *Oeuvres complètes*. Paris: Galimard, 1951, pp. 1040-1043] Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. In: Álvaro Cardoso Gomes. *A estética simbolista*. São Paulo: Atlas, 1994. p. 47.
- <sup>83</sup> Cruz e Sousa. *Obra Completa*. p. 72.
- <sup>84</sup> *Supremo desejo*. Idem, p. 92.
- <sup>85</sup> Idem, p. 75.
- <sup>86</sup> *Dicionário de símbolos*. p. 562.
- <sup>87</sup> *Luz dolorosa*. In: Cruz e Sousa. *op. cit.* p. 94.
- <sup>88</sup> Idem, p. 65.
- <sup>89</sup> Apud. A. Gomes. “Críticos superestimaram a influência de Poe sobre o simbolismo”. In: *O Estado*, 14- 6-1996.
- <sup>90</sup> *Ibidem*.
- <sup>91</sup> Apud: *DICIONÁRIO DE MITOS LITERÁRIOS*. Org. Pierre Brunel. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 817.

- <sup>92</sup> Cruz e Sousa, *op. cit.* p. 66.
- <sup>93</sup> Idem, p. 70.
- <sup>94</sup> Idem, p. 72
- <sup>95</sup> *Carnal e Místico*. Idem. Ibidem.
- <sup>96</sup> Vide: A. Muricy. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Vol. I. 3ª ed. Rev. Ampl.. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 81.
- <sup>97</sup> Cruz e Sousa. *op. cit.* p. 174.
- <sup>98</sup> Idem, p. 167.
- <sup>99</sup> Vide os poemas: *Cabelos, Boca, Seios, Mãos, Pés e Corpo*. Cruz e Sousa. *op. cit.* pp. 153-156.
- <sup>100</sup> Idem, p. 111.
- <sup>101</sup> *Dicionário de símbolos*. p. 566.
- <sup>102</sup> Cruz e Sousa, *op. cit.* p. 113.
- <sup>103</sup> Idem, p. 139.
- <sup>104</sup> Idem, p. 105.
- <sup>105</sup> Idem, p. 734.
- <sup>106</sup> Idem, p. 735.
- <sup>107</sup> Idem, p. 506.
- <sup>108</sup> Vide: *Dicionário de Símbolos*. p. 640.
- <sup>109</sup> Ibidem.
- <sup>110</sup> *Noite*. Cruz e Sousa. *op. cit.* pp. 537-540.
- <sup>111</sup> Vide: Delton de Mattos. “Raízes do simbolismo de Novalis a Cruz e Sousa”. *Humanidades*, nº 16, Brasília, 1988.
- <sup>112</sup> Apud. Mattos. *op. cit.* p. 81.
- <sup>113</sup> Apud. A. Coutinho. *Cruz e Sousa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio, Civilização Brasileira, INL, 1979, p. 158
- <sup>114</sup> Mattos. *op. cit.* p. 82.
- <sup>115</sup> *Êxtase Búdico*. Cruz e Sousa. *op. cit.* p. 223.
- <sup>116</sup> M. Moisés. “Três estudos sobre Cruz e Sousa.” In: A. Coutinho. *Cruz e Sousa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio, Civilização Brasileira, INL, 1979, p. 258.
- <sup>117</sup> S. Brayner. “Esoterismo e estética: Evocações de *Cruz e Sousa*.” In: Revista *Travessia*. p. 171-183.
- <sup>118</sup> Idem, p. 182.
- <sup>119</sup> Nesse caso, o poeta teria acesso direto a textos místicos e assim estaria citando esses autores mais por afinidade de idéias do que por uma mera influência.

- <sup>120</sup> A. de A. Torres. *Cruz e Sousa. Aspectos Estilísticos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1975, p. 43. Tentamos verificar a veracidade desta informação, mas não obtivemos algum resultado, que comprovasse ou desmentisse tal informação.
- <sup>121</sup> Carlos Dantas Moraes. *TRÊS FASES DA POESIA*. Rio de Janeiro: MEC, 1960 pp. 67-79.
- <sup>122</sup> Cruz e Sousa. *op. cit.* p. 222.
- <sup>123</sup> *Alma Solitária*. Idem, p. 209.
- <sup>124</sup> *Assim Seja*. Idem, p. 224.
- <sup>125</sup> *Condenação Fatal*. Idem, p. 208.
- <sup>126</sup> *Ódio Sagrado*. Idem, p. 211.
- <sup>127</sup> *Crê*. Idem, p. 195.
- <sup>128</sup> *Luz da Natureza*. Idem, p. 202.
- <sup>129</sup> Idem, *Longe de Tudo*, p. 26.
- <sup>130</sup> Idem, *Livre!* p. 188.
- <sup>131</sup> Idem, *Cruzada Nova*, p. 197.
- <sup>132</sup> Idem, *Acima de Tudo*, p.201.
- <sup>133</sup> *Supremo Verbo*. Idem, p.189.
- <sup>134</sup> Ilka B. Leite. “Identidade negra e a expressão literária: o visível e o invisível em Cruz e Sousa”. In: Soares e Muzart. (Org.). *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: Ed. da UFSC, FCC ed., 1994. pp, 97-101.
- <sup>135</sup> Cruz e Sousa. *op. cit.* p. 669.
- <sup>136</sup> Idem, p.668.
- <sup>137</sup> Olavo Bilac. *Poesias*. 12ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. 1926, p. 6.
- <sup>138</sup> Idem, p. 7.
- <sup>139</sup> *Ibidem*,
- <sup>140</sup> Cruz e Sousa. *op. cit.* p. 386.
- <sup>141</sup> Idem, p. 387.
- <sup>142</sup> *Ibidem*,
- <sup>143</sup> Zahidé Muzart. “Cruz e Sousa e o trabalho da arte”. In: Soares e Muzart. *Op. cit.* pp. 79-84.
- <sup>144</sup> Cruz e Sousa. *op. cit.* p. 83.
- <sup>145</sup> Ana Goldfarb. *Da Alquimia à Química*. Apud: Haroldo Campos. “A fala visível do livro mudo”. *Folha de S. Paulo*. 3-9-95.
- <sup>146</sup> Haroldo de Campos. *op. cit.*
- <sup>147</sup> *Iniciado*. Cruz e Sousa. *op. cit.* p. 519.
- <sup>148</sup> Idem, p. 520.

<sup>149</sup> *O Assinalado*. Idem, p. 201.

<sup>150</sup> *Assim Seja*. Idem, p. 224.

<sup>151</sup> *Emparedado*. Idem, p. 671.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ser dos Seres*. Idem, p. 218.

4º LUGAR – CATEGORIA GERAL

Mário Guidarini

## **BROMÉLIAS**

**Para Cruz e Sousa  
100 anos**



“Pelas ruas do passado  
Acendi todas as lâmpadas.”  
(P. E. da Silva)

“Les parfums, le couleurs et  
les sons se répondent.”  
...

“Também as línguas, pois que  
são sons, e são cores, e são  
perfumes.”  
(G. da A.)



## Sumário

	<b>Pág.</b>
Correspondências.....	337
Sinestias.....	339
Jornadas.....	341
Autor e obra.....	343
Raça e poesia.....	345
Artesão inspirado.....	349
Profissão de fé.....	351
Homem e natureza.....	354
Contrapontos.....	358
Poesia e música.....	361
Passagens.....	365
Melancolia.....	367
Belo e feio.....	369
Olhar sacro-profano.....	372
Superstições.....	374
Sonhos e quimeras.....	375
Referências culturais.....	378
Decadentismo e satanismo.....	381
Lúcifer.....	383
Virgem Maria.....	385
Anatomia.....	387
Velhice.....	388
Amor e morte.....	390
Necrofilia.....	391
Dever cumprido.....	393
Referências bibliográficas.....	395



## CORRESPONDÊNCIAS

“A natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam escapar, às vezes, confusas palavras;  
O homem ali passa por entre florestas de símbolos  
Que o observam com olhares familiares.

Como longos ecos que ao longe se confundem  
Numa tenebrosa e profunda unidade,  
Vasta como a noite e como a claridade,  
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.

Há perfumes frescos como carnes de crianças,  
Doces como os oboés, verdes como as pradarias,  
E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,

Tendo a expansão das coisas infinitas,  
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso,  
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos.”  
(Baudelaire)

A palavra correspondência desvela-se núcleo da poética simbolista. Dois verbetes emblemáticos alimentam as correspondências: natureza e homem. A natureza, “floresta de símbolos”. O homem, ao decifrar os símbolos naturais, cria, em primeira instância, os discursos mágico-míticos. Isto é, a natureza é decifrada pelo homem através duma simiose ilimitada de signos verbais ou artísticos. Num segundo momento da evolução do pensamento humano, a mesma correspondência entre homem e natureza processa-se através duma linguagem filosófica multifacetada. Finalmente, num terceiro momento sobrepoem-se aos primeiros por meio das linguagens científicas.

Neste ensaio poético, importa sobretudo a dimensão mágico-mítica das correspondências entre natureza e homem, entre corpo e alma, entre expressão e conteúdo,

entre sinestésias e sentimentos poéticos, nos corpos da trilogia simbolista de Cruz e Sousa.

Assumo, como crítico, a postura metodológica de Descartes que após leitura exaustiva e retrospectiva dos discursos de seus comparsas filósofos, sobre o possível fundamento epistemológico do conhecimento humano, assim se expressou:

“... o meu intento não é ensinar aqui o método que cada qual deve seguir para bem conduzir a sua razão, mas somente demonstrar de que maneira procurei conduzir a minha... Cada qual segue tanto as suas opiniões, que se encontrariam tantos reformadores quanto cabeças... Todas as verdades podem ser percebidas claramente, mas não por todos, por causa dos preconceitos... Quando nos estimamos muito, maiores nos parecem as injúrias... É melhor modificar os nossos desejos do que a ordenação do mundo... Muitas coisas que, embora pudessem parecer-nos sumamente extravagantes e ridículas, não deixaram de ser geralmente recebidas e aprovadas por grandes povos... Existe como que um poderosíssimo e astuto enganador que usa de todas as manhas para me ter constantemente enganado... Mas, por quanto tempo? ... Pode acontecer que, depois de escutarmos um discurso cujo sentido tenha sido perfeitamente entendido por nós, não possamos dizer em que idioma foi pronunciado.”

Nas correspondências metafóricas, nos corpos da trilogia simbolista de Cruz e Sousa, inexistem exatidões materiais e certezas morais. As formas, os movimentos, as cores, os perfumes, os números e as sonoridades verbais imbricam-se tanto no plano da natureza quanto no dos sentimentos poéticos. As correspondências, bem como os próprios símbolos da poética simbolista de Cruz e Sousa, traduzem e decifram possíveis sentidos espirituais das formas poéticas roubadas das inesgotáveis reservas duma semiose ilimitada dos signos. Sob esse prisma, Cruz e Sousa mergulha no objeto dinâmico universal e inesgotável e o desvela espetacularmente na trilogia. Reinventa a beleza pura das formas poéticas, subsume o bizarro, o grotesco e o distorcido para dessacralizar ícones sacro-profanos. O propositadamente feio dos corpos em decomposição casa com a beleza melancólica de monjas e prostitutas, quando jovens e saudáveis. Assim, a beleza poética resulta tanto do bem quanto do mal, tanto de Deus quanto do Demo, tanto do normal quanto do patológico. Protótipos dessa beleza dissonante encontram-se tanto nos simbolistas europeus quanto em Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimarães, Augusto dos Anjos e Pedro Kilkerry.

Os corpos dos poemas constituem espaços rituais em que sinestésias explodem. O fenômeno das correspondências sinestésicas é imanente à natureza dos poemas simbolistas. As correspondências limitam-se aos símbolos, como expressões de seus possíveis conteúdos. Faz-se necessário separar conteúdo de sentido. O conteúdo imbrica-se necessariamente à expressão. O sentido extrapola o circuito lógico da adequação entre expressão e conteúdo.

## SINESTESIAS

As sinestésias verbais desvelam ao leitor uma orquestração de percepções. Efeitos do choque de palavras conotativas de sensações resultantes dos cinco sentidos. Essas correspondências sinestésicas, em parte, também são responsáveis pelas ambigüidades inerentes às técnicas de composição poética no estilo simbolista. Pois o verbete sinestesia implica certa perturbação entre os possíveis limites das percepções de cada sentido, individualmente.

Os olhos e os ouvidos podem ser classificados como os dois órgãos mais objetivos. Muitas pessoas podem ver e ouvir, ao mesmo tempo, as mesmas formas. E podem falar sobre o que viram e ouviram numa forma mais objetiva e consensual. Os demais órgãos sensoriais, o tato, o olfato e o gosto restringem-se às percepções estritamente subjetivas. Nesse terreno da pura subjetividade é quase impossível haver um consenso. Essas experiências sensoriais se processam no mais recôndito espaço da percepção sensorial.

Os poetas não costumam diferenciar e classificar as funções específicas desses órgãos sensoriais, em subjetivas e objetivas. Nesse lusco-fusco poético e simbólico é que se processa o pandemônio das possíveis correspondências entre verbetes específicos em áreas diferenciadas.

As correspondências sinestésicas possuem como pano de fundo o pressuposto imbricamento entre homem e natureza. Sob esse prisma é possível, poeticamente, fundir os cinco sentidos, como se foram vasos intercomunicantes.

Contudo, as sinestésias perceptivas e decorrentes dos cinco sentidos acoplam-se ao idealismo simbolista. Nesta escritura poética as correspondências se operam entre o natural e o espiritual. Além dessa conotação, as sinestésias visam desvelar poeticamente uma consciência anterior aos idiomas dos homens. Essa consciência pré-verbalizada caracteriza-se como um contínuo verbal à espera de poetas talentosos.

Cruz e Sousa não esboçou um poema dedicado às correspondências sinestésicas. Elaborou, sim, poemas que nos seus corpos explodem palavras conotativas desses fenômenos, explorados ao máximo pelos mestres do simbolismo europeu.

Em “Recoleta de Estrelas” evoca fragrâncias, aromas, ânfora, incenso, óleos de embalsamar.

“Ânfora azul, de onde o incenso  
Dos sonhos se eleva denso.”

O verbete correspondências subsume múltiplas conotações na trilogia simbolista de Cruz e Sousa. Afinidades latentes, identidades misteriosas entre a natureza e o homem. Importa a Cruz e Sousa a interação entre homem e natureza. Sobre tudo em “Espasmos...”, onde sugere o símbolo poético de sua alma tripartite.

“Virgindade selvagem de bromélia,  
Alma do Eleito, do Plebeu, do Pária.”

“Antífona”, pano de abertura para o espetáculo poético do simbolismo de Cruz e Sousa, desvela-se e espelha a obsessão quase patológica do poeta negro: a branquitude.

Os cinco sentidos, orquestrados entre si, compõem a partitura poética da trilogia simbolista de Cruz e Sousa. O olhar acorda com as luzes e as cores dos astros, dos corpos femininos, e dorme no acalanto de sonhos eróticos com santas e prostitutas. Símbolos de sentimentos e pulsões mítico-eróticas despertados pelos jogos de imagens sobrepostas, já no inconsciente do poeta, mesmo antes de serem verbalizadas poeticamente.

Os ouvidos de Cruz e Sousa registram sons e harmonias de constelações siderais, através de símbolos verbais. Como se foram galáxias de instrumentos musicais, na catedral do universo.

O tato, sempre aberto aos refinamentos do prazer e desprazer das formas plásticas, recolhe e cristaliza todas essas sensações em palavras. Sedutoras como espelhos para os que nelas mergulham e usufruem do aconchego poético na intimidade duma leitura prazerosa.

O olfato, à maneira dos químicos, registra o perfume, bem como o odor desagradável, nos corpos dos poemas, ao visualizar símbolos verbais conotadores dessas sensações. O mesmo processo vem desencadeado pelo paladar. As palavras conotativas desse fenômeno provocam reações físicas de quem as usufrui. Naturalmente todas as reações físicas, provindas através de verbetes representativos desses fenômenos, possuem apenas uma dimensão metafórica. Não podem ser tomadas ao pé da letra, obviamente.

“O coração é a sagrada pira  
Onde o mistério do sentir flameja.  
E o que ele, o coração, aspira, almeja,  
É sonho que de lágrimas delira.”

(“O Coração”)

Esse mesmo coração de sonho e piedade, doçura e compaixão, suavidade e graça, bem e misericórdia puros explode no “Acrobata da Dor”, em *Broquéis*.

“Ri! Coração, tristíssimo palhaço.”

O título em latim “Alma Mater”, protótipo da branquitude virgem de Maria, define-se na primeira estrofe. Definição imagética do epíteto. Uma das invocações da litania, “Regina Coeli”.

“Alma da Dor, do Amor e da Bondade  
Alma purificada no Infinito,  
Perdão Santo de tudo o que é maldito,  
Harpa consoladora da Saudade.”

A lua se desvela para o poeta, no símbolo dos símbolos siderais da branquitude, visualizada na forma de palavras conotativas. “Flores da Lua” invoca seu anverso, a palidez da morte.

“Sonhos brancos da lua e viva essência  
Dos fantasmas noctívagos da Cova.

...

Tudo em Visões e Imagens se renova.”

A sùmula das sinestésias em alerta vem decantada poeticamente em “Tortura Eterna”. A poesia simbolista, apesar da orquestração dos cinco sentidos para evocar seus efeitos, arma uma teia de palavras no faz-de-conta, como se os efeitos sinestésicos precedessem à verbalização deles em poemas. Meras ilusões duma experiência intraduzível?

“Ó Sons intraduzíveis, Formas, Cores!...  
Ah! Que eu não possa eternizar as dores  
Nos bronzes e nos mármorez eternos!”

## JORNADAS

Existem tantos caminhos para se adentrar nas obras poéticas quantos críticos de arte ou leitores despreziosos. A natureza das obras de arte é polissêmica, aberta às múltiplas abordagens teóricas. No entanto, não é qualquer quadro teórico passível de colocar a obra num patamar universal. A adequação de quadro teórico à índole da obra valora o ensaio crítico. Por isso, neste ensaio poético colocar-se-á em alto relevo a obra de Cruz e Sousa e em baixo relevo, o apoio teórico-simbolista. Procurar-se-á manter distanciamento crítico, isto é, desarmar preconceitos partidaristas, pois restringem o leque de possíveis abordagens significativas da trilogia.

“Todas as verdades podem ser percebidas claramente, mas não por todos, por causa dos preconceitos.” (Descartes)

Compreender Cruz e Sousa através da sua obra poética, e não, a poesia através da sua desventura humana, talvez pareça mais uma escolha dum ensaísta acadêmico do que dum crítico militante. Ao leitor importa, quiçá uma leitura menos detalhista e mais prazerosa dos poemas.

Constata-se no corpo de cada poema a presença de substantivos com iniciais maiúsculas, acompanhados duma cascata de adjetivos conectados por “e”, bem como por reforços sinestésicos. Variações constelares, mutuamente iluminadas. Esses adjetivos conotam qualidades poéticas subsumidas por um dos cinco sentidos, ou por todos eles, como se fossem vasos intercomunicantes.

Os aspectos e qualidades das coisas trasmutam-se, no cérebro, em imagens mentais, passíveis de serem expressas através dos múltiplos idiomas naturais das comunidades humanas.

Em *Faróis* diminui significativamente o apelo poético às seduções desencadeadas pelas formas femininas. Em contrapartida, crescem os apelos verbais à espiritualidade através duma ascese estóico-poética. Fase noturna da trilogia simbolista. Cruz e Sousa, antes de se firmar como simbolista puro, esboçou poemas de colorações estético-bucólicas e parnasianas. No simbolismo puro, as palavras, quais espelhos, surgem como imagens mentais. As mentes e corações dos leitores, em contato com essas imagens poético-espaciais, auscultam os arquétipos da trilogia, como que em espelhos. “As ilusões são seus mantos sanguíneos

De símbolos de dores  
De signos, de solenevaticínios  
De nirvanas flores”.  
 (“Os Monges”)

Em *Últimos Sonetos*, verifica-se a presença significativa do universal, sobreposto ao singular. Por isso, a pessoa do poeta e o contexto ocupam espaço mínimo no corpo da trilogia simbolista. Há um distanciamento do *self* do poeta frente à própria obra. Não tanto por vontade e método do poeta, mas sim, em decorrência da lógica da criação simbolista. Sob esse enfoque estrutural, o simbolismo alija o puro sentimentalismo romântico.

Essa sobreposição do individual pelo universal, no corpo da obra simbolista de Cruz e Sousa, religa a trilogia à alegoria da Caverna de Platão. O filósofo sugere uma passagem do mundo das coisas e dos artefatos para o das formas puras, preexistentes à razão humana. A tarefa do filósofo consiste em desvelar aos homens a verdade dessa sabedoria no mundo das idéias perenes.

Cruz e Sousa percorre um caminho paralelo. A passagem acontece entre dois estilos. O do parnasianismo para o simbolismo. Por isso, essa aproximação com o platonismo é apenas metafórica. Os escritos de ambos, embora passíveis de semelhanças, diferem na sua idealidade. O platônico desvela aos homens a verdade. O de Cruz e Sousa, a poeticidade. No primeiro impera a lógica das idéias, no segundo, a lógica das imagens à maneira de sonhos, formas, ritmos e metros poéticos, já consagrados pela história da poesia. Assim, a diferença os aproxima na sua semelhança metafórica. Embora a poesia se caracterize como irmã gêmea da filosofia, ambas salvaguardam a própria identidade discursiva.

*Broquéis*, amálgama de mundos poéticos e erótico-espirituais. Amor. Morte. Deus. Satã. Esse estágio corresponde, metaforicamente, ao das ilusões, mitos e artefatos artísticos. Imitação das coisas da natureza. Imitação duma imitação, segundo Platão.

*Faróis*, passagem do decadismo e satanismo para o simbolismo puro. Conversão definitiva de Cruz e Sousa no soneto “Humildade Secreta”. Corresponde ao processo de imitação poética de arquétipos eternos.

*Últimos Sonetos*, obra das formas puras. Das essências intuídas poeticamente por Cruz e Sousa. Nesse estágio terminal há um desvelamento evocado poeticamente pelo autor. Em *Broquéis*, as formas carnavais sacro-profanas estão em alto relevo. As espirituais, em baixo relevo. Em *Últimos Sonetos*, as formas puras do sentimento poético encontram-se em luz alta. E em luz baixa, as materiais.

Em síntese, a peregrinação poética de Cruz e Sousa inicia com *Broquéis*. A conversão definitiva ao simbolismo se opera em *Faróis*. Retorna à comunidade dos homens com o evangelho do simbolismo puro, em *Últimos Sonetos*. A trilogia simbolista de Cruz e Sousa desvela correspondências de caráter universal no desvelamento de si mesma. Num primeiro momento, transita pelo mundo das ilusões. Em seguida, adentra no mundo da sombra dorida e cruel. E deste, para o mundo das constelações ideais, puras. Cruz e Sousa pleiteia o invisível universal, modelo do temporal. O todo precede às partes. O destino, à escolha. O espírito, à matéria.

Os três graus alegóricos implicam um crescimento espiritual numa purificação da alma peregrina. O retorno do mundo dos arquétipos para o mundo das cópias materiais e artificiais constitui a missão do poeta. Assim Cruz e Sousa, ao apreender poeticamente os arquétipos exemplares, aperfeiçoa espiritualmente a espécie humana. Mesmo já decorridos cem anos de sua morte entre os homens.

## AUTOR E OBRA

O verbete simbolismo designa uma tendência poética de criação artística, na passagem de século. Tanto os ideários quanto as técnicas simbolistas tendem à impessoalidade. A presença do *self* de Cruz e Sousa nos seus poemas é estatisticamente insignificante.

Além da busca da impessoalidade na fabricação dos poemas, em decorrência da lógica da criação simbolista, constata-se a ausência de reivindicações pessoais e raciais. Não incorpora sequer a enxurrada de preconceitos raciais contra os negros. O vazio decorre do emprego de palavras que dispensam referências externas a elas próprias. As conotações possíveis processam-se através do filtro das palavras, à maneira de vitrais. “Luar de Lágrimas”, “Flor do Mar”, “Lírio Lutuoso” exemplificam esse processo simbolista de insinuar pouco a pouco constelações de imagens a se iluminarem mutuamente.

Os símbolos, nos corpos dos poemas, remetem o leitor ao vazio. Descartam a imitação de ações tanto do homem quanto da natureza.

Cruz e Sousa pactua com a cultura bem pensante portuguesa e francesa de final de século. Nesse clima, cultua a resignação político-racial. Aprecia o deleite estético com prazer desinteressado. Deixa-se impregnar pela mística religiosa e ritual, própria à meditação poética. Incorpora o decadismo em *Broquéis* à procura duma imagem de poeta maldito entre os homens de bem.

A celebração ritual de palavras antitéticas, contudo, complementares – amor/morte, homem/natureza, deus/demônio, carne/espírito, bem/mal, feio/belo, normal/patológico, sacro/profano, destino/acaso, temporal/ideal, mutuamente iluminadas, – sugere correspondências primárias entre sim/não.

Convém decifrar a caligrafia específica de Cruz e Sousa. Radiografar a natureza e a anatomia da trilogia poética do autor. Fenômeno singular e talento inconfundível entre seus pares simbolistas brasileiros.

Uma cultura bem pensante, à moda dos mestres europeus, e uma subversiva abordagem dos mitos católicos marcam o tecido poético do poeta negro.

“Foi numa dessas noites taciturnas  
Que o velho Diabo, sábio entre sábios,

...

Pureza hostial e púbere de formas,  
Toda a melancolia das distâncias...”  
(“Flor do Diabo”)

A celebração mágico-mítica dos ritos sacro-profanos e a ironia poética de Cruz e Sousa no tocante aos protótipos, Deus e Diabo, bem e mal ressoam como emblemas e ecos poéticos de Eros e Thánatos.

“Expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. (...) Se se pensa sem falar, o pensamento não é um conteúdo lingüístico... Se se fala sem pensar... isso será um abracadabra e não uma expressão lingüística... Evidentemente, não se deve confundir ausência de conteúdo com ausência de sentido: o conteúdo de uma expressão pode perfeitamente ser caracterizado como desprovido de sentido de um ponto de vista, por exemplo, da lógica normativa, sem com isso deixar de ser um conteúdo.” (Hjelmslev)

A poética simbolista se automeia, expressiva e conteudisticamente. Vive sobre si à procura duma espiritualidade. Cruz e Sousa inicia sua trilogia simbolista com a dissolução das formas exteriores. Fetiches sacro-profanos. Objetos fabricados pela mente do poeta sob forma de palavras à imagem e semelhança de sonhos, quimeras e visões poéticas da dor.

Cruz e Sousa desvela e representa planos sobrepostos nos corpos de seus poemas. O plano doloroso do “Acrobata da Dor” é anverso poético de essências siderais.

O ápice do simbolismo, Cruz e Sousa o desvela em *Últimos Sonetos*. Nada há de sensual. De concreto. Apenas solidificação de sentimentos morais e familiaridade com o transcendental.

Cultiva a beleza do soneto puro. Beleza decorrente da harmonia e da correspondência de todas as partes entre si. Nada pode ser acrescido ou subtraído, sem lhe piorar a formatação poética.

Nessa gradual ascensão no mundo do sentimento e das formas puras, subsumidos e expressos simbolicamente, Cruz e Sousa vela por sua ascese poética. Em “Cárcere de Almas”, Cruz e Sousa troca a prisão do corpo, túmulo da alma, pela prisão da dor. “Renascimento” incorpora a sentença horaciana da sobrevivência. “A alma não fica inteiramente morta! *“Non omnis moriar”*. Fé na sobrevivência da alma e na obra do poeta.

Passaram-se cem anos. A história o consagrou patrimônio da humanidade. Há, igualmente, um consenso entre os críticos de arte, de que a obra de Cruz e Sousa possui valor poético significativo e perene. Livros publicados sobre a obra atestam sua qualidade inesgotável.

## RAÇA E POESIA

“O que esperáveis que acontecesse, quando tirastes a mordaca que tampava estas bocas negras? Que vos entoassem louvores? Estas cabeças que nossos pais haviam dobrado pela força até o chão, pensáveis, quando se reerguessem, que leríeis a adoração em seus olhos? Hei-los em pé, homens que nos olham, pois o branco desfrutou durante três mil anos o privilégio de ver sem que vissem. Era puro olhar, a luz de seus olhos subtraía todas as coisas da sombra natal, a brancura de sua pele também era um olhar de luz condensada. O homem branco como virtude, iluminava a criação qual tocha, desvelava a essência secreta e branca dos seres. Hoje, esses homens pretos nos miram e nosso olhar reentra em seus olhos, tochas negras, ao seu redor, iluminam o mundo e, nossas cabeças brancas não passam de pequenas luminárias, balouçadas aos ventos.”

( Sartre)

A obra poética de Cruz e Sousa resulta da raça, cor, religião, ritos, mitologias e sangue negros? Ou decorre do talento embutido no poeta enquanto tal? Independentemente de raça e história pessoal?

Certamente a dor de ter nascido negro, cidadão discriminado por preconceitos de raça, não implica o demérito poético de Cruz e Sousa. Como pessoa física de raça negra, de pais alforriados, esteve sujeito aos jogos de poder dos brancos. Como autor, no entanto, dignifica a espécie humana. A produção poética o insere na dimensão de patrimônio cultural da humanidade.

O que importa à espécie humana é o artefato poético do autor. O ser e o viver, como pessoa física circunstancial em tempos sombrios, não se confundem com o autor. Responsável pelo paraíso poético. Fabricado pelo seu saber fazer competente, por isso, faz-se oportuno distinguir, pedagogicamente, entre pessoa física e autor.

A arte supera as barreiras dos preconceitos históricos localizados. O belo explode em todas as cores e raças da espécie humana. A favor dessa opinião testemunham os museus, as bibliotecas, as comunicações de massa, ontem e hoje.

Os suportes poéticos, teóricos, religiosos e sociais, sugeridos na obra de Cruz e Sousa, desvelam-se europeus. Decadismo e simbolismo foram orquestrados por autores, sobretudo franceses. Cruz e Sousa, instrumentado do francês, devora as vanguardas poéticas. Como provinciano, aplica na sua produção estética, as técnicas de ponta. Incorpora o olhar branco, a verdade branca dos posseiros. O cientificismo branco fundamenta a hipótese da superioridade racial dos brancos, sobretudo nas funções do entendimento artístico da palavra escrita, a poesia. Parte pelo todo da literatura. A obra do autor desafia a veracidade dessa hipótese, de cunho racista. Hoje, hipótese descartável no concerto universal das raças da espécie humana.

“Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual a cor da tempestade de dilaceração que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?.” (Cruz e Sousa) .

Separado por condicionamentos históricos e geográficos, idiomáticos e culturais, Cruz e Sousa silencia as falas dos negros, dos deuses, das músicas, danças, pantomimas, máscaras e tambores da cultura negra no Brasil. Não evoca os heróis da raça. Não os interpela. As tradições e os guetos negros no Brasil não se desvelam objetos de expressão poética. A arte pela arte os transcende. Zumbi dos Palmares, Chico-Rei, Karocango, Preto Pio, heróis em estado de guerrilha civil contra a exploração do homem branco. Contra a espoliação, a assimilação cultural, a miscigenação compulsória, a humilhação terminal, a miséria e a submissão da cultura negra pela cultura branca.

Sob esse prisma, a poética do autor assume a pecha de evasionista. Obviamente na ótica dos ativistas. Para esses, fabricar poesia é interferir nos destinos da prática social, pois, pessoa e autor revelam-se indissolúveis. Integrados. Toda ação cultural é prática social, afirmam eles.

Para os adeptos do simbolismo, a tarefa do artista e seu artefato poético transcende aos interesses subjacentes e ideológicos dos dizeres e fazeres da prática social. A transcendência das angústias e a procura das essências iluminam as mentes e corações dos poetas simbolistas e dos possíveis leitores de suas obras.

Esse ensaio se debruça sobre *Broquéis, Faróis e Últimos Sonetos*. Amostragem livre. Descompromissada.

A preferência não implica demérito das demais formas de fabricação do autor. A estrutura arquitetônica do soneto exige do poeta a lógica da criação. Máxima densidade de constelações conteudísticas num mínimo de arquitetura formal.

Cruz e Sousa emite juízos estéticos sobre o próprio saber fazer competente. Ajuíza em causa própria, por isso, cabe ao leitor avaliar a acuidade de tais incursões teóricas.

– “Assim é que eu via a Arte, abrangendo todas as faculdades, absorvendo todos os sentidos, vencendo-os, subjugando-os amplamente.

– No estilo há todas as graduações da luz, toda a escala de sons.

– O escritor é miniaturista, é pintor: gradua a luz, tonaliza, esbate e esfuminha os longes da paisagem .

– Toda força e toda a profundidade do estilo está em saber apertar a frase no pulso, domá-la, não a deixar disparar pelos meandros da escrita.

– Para mim coisa alguma deve estacionar; fazer poesia relativamente às necessidades congênicas da nossa natureza letárgica e mole, parece-me de mau gosto e não digno das proporções que, à luz dos conhecimentos do século, tem tomado a inteligência humana.

– ser artista, inspiradamente cinzelar, conhecer as meias-tintas e os claros-escuros, as meias-sombras da vida, soluçar de pé como um colosso, rir como um desvairado de luz, compreender as largas mutações cósmicas, os símbolos crepusculares das amplitudes do éter.”

O fragmentário e a composição paratáxica desvelam-se embrionários em Cruz e Sousa. Processa-se, então, a troca de registro poético da unidade pelo da fragmentação paratáxica.

“O livro de prosa do mesmo escritor, *Missal*, tem ainda menos valor que os *Broquéis*. É um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocados umas após outras na ordem em 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 impressão que deixa este livro em que as palavras servem para não dizer nada.”

( José Veríssimo).

O artesanato simbólico gera lusco-fusco. Abandona o referencial da prática social. Emprresta verbetes litúrgicos para criar atmosfera ritual e profana.

O ímpar, o vago, o solúvel e o volátil perfazem o clima de constelações cromáticas ideais. Sugerem experiências armazenadas pelos cinco sentidos do poeta. Ao leitor cabe sintonizá-las, através duma atenção difusa dos seus cinco sentidos.

Cruz e Sousa substitui o engajamento pela sensibilidade poética. Fabrica imagens chocantes. Subsume a dor dum homem sem rosto e sem voz na prática social. Metáfora do ostracismo da própria alma tripartite.

“Alma dormente, tumultuosa, vária,  
Acorde de harpa misteriosa e célia,  
Virgindade selvagem de bromélia,  
Alma do Eleito, do Plebeu, do Pária.

És a chama do Amor, negro-vermelha,  
De onde rompeu a fúlgida centelha  
Que a Flor de fogo fez gerar no Dante.

Com teus espasmos e delicadezas,  
Nervosas e secretas sutilezas  
Enches todo este Abismo soluçante!”

(“Espasmos...”)

Cruz e Sousa sugere estar de posse duma alma tríplice, metaforicamente expressa através do símbolo da bromélia selvagem. Negro-vermelha. Símbolo da morte do simbolismo.

A alma de eleito, de plebeu e de pária inspira, poeticamente, a trilogia simbolista do autor. Os três estados da alma de Cruz e Sousa coexistem em cada obra da trilogia. Ora em luz alta, ora em luz baixa. Sobrepostos. Contrapostos. Verso e anverso de transfiguração poética. Alma de plebeu, de origem humilde. Alma de pária, pelo ostracismo a que foi submetido. Alma de eleito, pelo talento poético, a que fez jus como poeta luminar. Já em vida. Hoje, na história e do simbolismo no Brasil. A par dos gênios europeus.

Bromélia selvagem, símbolo da alma tripartida de Cruz e Sousa. Bromélia negro-vermelha, símbolo metafórico dos três estágios de purificação: *Broquéis*, *Faróis* e *Últimos Sonetos*. A trilogia simbolista passa por três momentos da ascese poética. Importa a Cruz e Sousa, qual místico, ascender ao cume da montanha simbolista.

“...mas quando nada mais subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas – sozinhas, mas frágeis porém mais vivas, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis – o odor e o sabor permanente ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação”.

(Marcel Proust)

## ARTESÃO INSPIRADO

Conhecer o universo simbolista do poeta catarina não implica o desvelamento histórico-social e psicológico da pessoa de Cruz e Sousa. O sistema simbolista afasta o imbricamento entre pessoa e poeta. Entre poesia e prática social. O idealismo platônico repelia da *República* tanto o poeta quanto a poesia. Ambos sugeriam subversão dos valores ético-políticos. O simbolismo, na sua peregrinação pelo mundo dos sentimentos puros, espelhados em *Últimos Sonetos*, expulsa não o poeta e sua poesia, mas o engajamento nas lutas por reivindicações de caráter ideológico. Cruz e Sousa, na fase pré-simbolista, acompanhou a luta pela libertação dos seus irmãos de sangue no Brasil. Cerrou fileira com os parnasianos. No entanto, ao assumir a postura de poeta simbolista, abandona aos poucos essa prática de se valer da poesia como instrumento de libertação social dos deserdados e emparedados, filhos de Eva.

Cruz e Sousa, nos momentos mais felizes da inspiração, parecia pulsionado pelo “demônio socrático”. Escritura próxima ao automatismo. A concordância dos quartetos e tercetos entre sua na fabricação dos sonetos resulta da sua beleza formal dos mesmos. Qualquer acréscimo ou subtração de palavras destrói a beleza arquitetônica instintiva.

O poeta catarina, metaforicamente, comporta-se como vate inspirado pelo mundo dos arquétipos, no qual as imagens, quais galáxias, explodem nos corpos poéticos de visões, sonhos, espíritos, sentimentos, amores e mortes, pandemônios e seres fantásticos. As imagens fluem naturalmente sob a batuta do ritmo, do metro e do talento, ímpares. Sente-se pulsionado a fabricar poemas, espontaneamente.

As técnicas simbolistas, herdadas dos mestres europeus, perfazem o arsenal apreendido pela rara inteligência lingüístico-poética de Cruz e Sousa. Baudelaire renuncia à aura, assume a postura de filho de satã, cultua a beleza originária do mal, na forma de flores poéticas, em *Flores do Mal*. Cruz e Sousa, em sua alma tríplice de bromélia selvagem, apanha a aura do simbolismo. E o ressuscita na terra selvagem. *Últimos Sonetos*, obra póstuma e a mais original, equipara-se às obras simbolistas dos mestres franceses e portugueses. A ascrese poética entranha o livro póstumo. Cultiva, metaforicamente, as virtudes da alma, da mente e do coração. Coloca em luz baixa, rituais sacro-profanos, cultos esotéricos medievais, virgens conventuais, prostitutas típicas, satânicas tentações carnavais e recorrências a dizeres e fazeres fora de moda. Elementos poéticos de *Broquéis* e de *Faróis*, embora com menor freqüência. Em *Últimos Sonetos*, o poeta se desfaz de imitações e adentra no inferno da própria condição humana. Detona imagens originais e mais significativas.

Assim, Cruz e Sousa, no terceiro livro da trilogia simbolista, ascende ao terceiro estágio da alegoria da caverna de Platão. A semiose ilimitada gera imagens poéticas em cadeia. Tanto no corpo do soneto quanto entre os próprios sonetos. No corpo da obra essa semiose ilimitada dá a razão de ser da ascensão gradual da trilogia em direção aos sentimentos puros e típicos do poeta simbolista. Entre vigílias e

sonhos, dias e noites, amor e morte, branquitude e negritude; entre o apolíneo e o dionisíaco, o normal e o patológico, o sacro e o profano, deísmo e satanismo; entre o trágico e o risível, entre luzes e sombras, o opaco e o transparente; entre a fé e a descrença, as imagens são todas permeadas e geradas mediante processo de semiose ilimitada.

O acúmulo desses contrastes verbais nos sonetos beira ao barroquismo. Festim de palavras e de correspondências sobre si próprias. Nada além nem aquém delas mesmas.

O poeta artesão valoriza a ação de fabricar poemas. Não postula ser poeta apocalíptico. Possuído por momentos de inspiração infusa. O artesanato se impõe como postura voluntária dum profissional. Orgulha-se do seu saber fazer competente. Possui consciência artesanal.

Essa sacralização do artesanato, fonte de inspiração de Cruz e Sousa, conjugase à dessacralização do estado poético. Assim, os inspirados se apóiam na sabedoria infusa dos profetas e visionários. Sob essa ótica a lisura do fluxo verbal de Cruz e Sousa não seria indicação duma possível inspiração?

Essa teoria da existência dum estado poético, como prática da criação poética, sobrevive paralelamente à criação prometéica. Na trilogia poética de Cruz e Sousa há um filão dessa ascese interna. As heranças simbolistas do decadismo e do satanismo, herdados dos mestres europeus, cedem lugar à originalidade dos sentimentos mais significantes da face humana de Cruz e Sousa em *Últimos Sonetos*. Assim, o poeta em foco se desvela detentor duma poética dupla. No verso, a face de Prometeu. No anverso, a de Narciso. Enquanto inspirado, liberta sua poética dos tentáculos do poder e, progressivamente, dos formalismos esterelizantes da mimética europeizante. Assim, Cruz e Sousa desvincula, na medida em que avança para a própria originalidade, seu artesanato poético das armadilhas dum ouvido viciado e academicista, de discípulo inteligente e aberto às novidades dos mestres.

Cruz e Sousa, em algumas posturas teóricas, espelha-se prometéico. Nos sonetos, reforça sua face de eleito. Contudo, essa alma de eleito possui, consteladamente outras duas faces, a do plebeu e a do pária. Obra tripartite duma alma tripartite que desvela o imbricamento profundo e significativo da poesia com a natureza. Inesgotável e infinita no que toca à inspiração. A natureza abissal abre todas suas comportas, para a inteligência lingüística de Cruz e Sousa, sobretudo em *Últimos Sonetos*.

É útil separar didaticamente o fenômeno da inspiração do ato de trabalhar na fabricação de poemas em Cruz e Sousa, pois ele pressupõe inspiração sem se desfazer do trabalho. Portanto, o trabalho explora a inspiração. Contudo, são os instantes felizes e os acasos da inspiração poética que pulsionam e determinam a criação significativa de Cruz e Sousa. Assim, salvo melhor juízo, a inspiração, pleiteada pelo poeta catarina, constitui-se numa variável da alma poética de eleito, de plebeu e de pária.

Apesar da obra poética de Cruz e Sousa ser enfocada através dos dois prismas, importa não olvidar o fenômeno da espontaneidade poética do autor. De Cruz e Sousa emanava uma sensibilidade por tudo o que era poetizável. No entanto, a palavra inspiração, como disponibilidade poética, precisa ser melhor radiografada. E dessacralizada. Não se reporta a nenhuma divindade demoníaca, ou divina. A inspiração explode do interior da mente criadora responsável pela inteligência lingüística de Cruz e Sousa. A inspiração romantizada não dá garantia suficiente de sua autenticidade na fabricação de poemas originais, pois quem seria esse outrem a falar através da mente criadora do poeta? A musa narrativa? A musa memória? A musa natureza?

Não seriam os cinco sentidos, monitores da inteligência lingüística de Cruz e Sousa, os responsáveis pela obra poética? A poesia existente antes da fabricação dos poemas? A natureza detém embriões poéticos. Cabe aos poetas encarná-los nos seus poemas. Assim, o poético radica na correlação entre poesia natural e poemas artefatos. Essa correlação entre natureza e poesia fundamenta a experiência poética de Cruz e Sousa.

### PROFISSÃO DE FÉ

O verbete decadentismo foi substituído por Jean Moréas, em 1886, por simbolismo. A proposta visava diluir ao máximo os cacoetes atrelados ao decadismo de então, na Europa. A meta era revestir a idéia através duma forma mais sensível. Descartar a falsa sensibilidade loquaz. Desvelar estados de alma, através de imagens poéticas. Espelhos dos arquétipos primordiais.

“Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista procura: revestir a Idéia de uma forma sensível que não seja um fim em si mesma mas que, ao servir para exprimir a Idéia, a ela permaneça submissa. A Idéia, por sua vez, não deve ser privada das suntuosas samarras das analogias exteriores; pois o caráter essencial da arte simbólica consiste em nunca conceber a Idéia em si. Assim, nessa arte, os quadros da natureza, as ações dos humanos, todos os fenômenos concretos não poderiam, eles próprios, manifestar-se: é que são aparências sensíveis destinadas a representar suas afinidades esotéricas com Idéias primordiais”.

( Jean Moréas )

Ernest Raynaud detém-se especificamente sobre o poema simbólico, pois as formas estéticas do poema são símbolos resultantes do sentimento poético.

“O poema simbólico é aquele que, evocando através do verso formas estéticas, logicamente ligadas entre si na unidade de um núcleo de composição, tem por objeto a realização do Belo.”

Nessa perspectiva, o belo e o moral em *Últimos Sonetos* de Cruz e Sousa se sobrepõem. Ocultam e desvelam múltiplas silhuetas da alma do poeta negro em suas peregrinações constelares.

Cruz e Sousa assume o papel de oficiante ao fabricar “Antífona”. No corpo desse poema, o poeta assume a postura dum simbolista confesso. Busca o inefável através do rigor formal e das correspondências abissais entre a natureza e o sonho.

“Indefiníveis músicas supremas,  
Harmoniosas da Cor do Perfume...

...

Forças originais, essência, graça  
De carnes de mulher, delicadezas...

...

Fundas vermelhidões de velhas chagas  
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

...

Tudo!...  
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,  
Passe, cantando, ante o perfil medonho  
E o tropel cabalístico da morte...”

“Antífona” sem *self*. Abertura para o sentimento poético já em clima simbolista. Pulsão profunda da sensibilidade poética do autor inconformado com a materialidade das palavras no seu uso cotidiano. Sob esse tópico, Cruz e Sousa rompe com o estilo parnasiano. Definitivamente, nos sonetos originais de *Últimos Sonetos*.

“Deve-se preferir pensar na estética simbolista e aceitar que, pelo visto e pelo sabido, o simbolismo (à semelhança do que se fazia em artes plásticas àquela altura) descobriu e explorou todas as variadas facetas da cor branca, que como signo cromático, que, notadamente, como signo do mistério, de metafísica, de transcendência. Enfim, viu-se no branco o símbolo dinâmico de realidades apenas intuídas, para as quais desejavam emigrar e não podiam, tão presos se sentiam ao pó da terra (o dilema que aqui se mostra é das bases “sensíveis” da poesia simbolista). O branco traduzia o anseio de identificação com o Absoluto, religiosa, filosófica ou esteticamente concebido mas sempre Absoluto. Daí ser lugar-comum entre os simbolistas”. (Massaud Moisés)

O desfecho de “Antífona”, assim como no Gênesis bíblico, entoa e evoca o sentimento de finitude do homem peregrino: “Lembra-te ó homem que és pó...” Aliás, a estética do desagradável aflora freqüentemente nos corpos de seus poemas. Essa patologia poética se rarefaz na medida em que o poeta adentra ao simbolismo puro.

A estética do desagradável explode como imagem poética com maior intensidade na fase do decadismo e do satanismo, par a par com a estética da sedução da anatomia feminina. Por isso, *Broquéis*, de modo especial, quando lido ao pé da letra, desperta nos impúberes sensações eróticas incontrolláveis. Nessa idade, pouco ou nada importam explicações teóricas sobre a natureza e as técnicas de compreensão intelectual, mas sim o prazer da escritura. Não a parafernália compositiva das teorias estéticas do simbolismo. No entanto, para os leitores iniciados na estética simbolista, esses efeitos colaterais permanecem em luz baixa, sem, contudo, poder negá-los.

*Broquéis* recupera subversivamente o ritualismo simbolista das igrejas e conventos de monjas. Poesias de castidade patológica, na visão do poeta. Esterilidade feminina, tanto da santa monja quanto da prostituta. Ambas, símbolos paradigmáticos da esterilidade do poeta na prática social. Essa imagem, subsumida de Baudelaire, sugere a marginalidade estamental do poeta.

Cruz e Sousa e Tobias Barreto incorporam a estética e a filosofia dos povos nórdicos. Talvez esse fenômeno de miscigenação estética justifique a presença da branquitude e dos arquétipos idealistas da filosofia alemã, na qual, a totalidade universal gera a particularidade e esta, a individualidade. E para chegar à totalidade, o poeta e o filósofo partem da sua individualidade, atravessam a particularidade da espécie humana para alcançar a transcendentalidade do ser. Evidentemente, essa plataforma aplica-se ao poeta Cruz e Sousa, metaforicamente, pois a conexão comparativa se opera apenas num ponto: o da graduação progressiva do estado bruto e individual para um estado intermédio, e deste para o definitivo e o inefável. A missão do poeta é percorrer o caminho inverso para desvelar aos homens o silêncio da eternidade.

“Eu me recordo de já ter vivido,  
Mudo e só, por olímpicas Esferas...”  
(“Eternidade Retrospectiva”)

Na trilogia poético-simbolista de Cruz e Sousa inexistia a consciência bruta e originária da raça negra, sentimentos e costumes europeus de empréstimo, inclusive a língua. Esse sentimento inconsciente de duplo malogro, o da língua e do estilo, esse holocausto de poemas num idioma que não o africano e dum estilo exógeno inviabiliza o distanciamento crítico frente às manipulações sócio-políticas dos brancos. Nessa trilogia, a negritude se esquivava atrás das palavras, e a branquitude espelha-se nelas como ato de fé na cultura do seu opressor.

Ao invés de se impregnar de ritmos e mitos primitivos e da tradição oral dos seus ancestrais prefere a lógica da criação dos simbolistas franceses e portugueses. Opção dum aluno inteligente aculturado por professores cientistas alemães, tendo como protótipo Fritz Müller. Testemunha *Galáxias*, do poeta Haroldo de Campos.

“fritz müller sonhando com bromélias o dr. fritz müller de thüringen erfurt com bromélias no delírio da febre... morto em blumenau 1897 o ano

do coup de dés o dr. fritz müller... quem sabe professor de cruz e sousa com bromélias morte simbolista...”

Segundo palavras do poeta Haroldo de Campos, Fritz Müller teria afirmado aos seus comparsas professores que Cruz e Sousa era a prova mais evidente em demérito da superioridade da raça branca, dentro da teoria da evolução das espécies, definida por Darwin.

A morte simbolista na Europa deu-se em 1891, durante um banquete promovido por Mallarmé. Os simbolistas referendaram o triunfo do simbolismo como poética significativa.

Essa data limite, contudo, não tolheu os poetas simbolistas retardatários. Cruz e Sousa, postumamente, foi reconhecido como simbolista paradigmático. Sobretudo em *Últimos Sonetos*. A obra poética mais original.

A recusa da negritude nos corpos de *Broquéis*, *Faróis* e *Últimos Sonetos* não decorre, certamente, da traição do autor à sua raça de sangue. Optou por fingir-se de poeta branco, talvez para provar aos brancos inteligência e sensibilidade poéticas significativas. Optou tecnicamente pela lógica da criação simbolista, pela simples razão de acompanhar seus mestres europeus. Sem deixar nada a dever, esteticamente, aos próprios, apesar dos seus altos e baixos. Poeta de inexplicável talento, se contextualizado na prática social de então. Existe algum lugar na terra onde o sangue do negro não tenha sido pisoteado?

Cruz e Sousa foi protótipo exemplar de aculturação poética pelos europeus, sobretudo por França e Portugal. Essa poética de autor negro para brancos evidencia dependência cultural, apesar da superioridade das obras do autor, em alguns aspectos, à dos brancos colonizadores, salvo melhor juízo.

## HOMEM E NATUREZA

Na poética simbolista de Cruz e Sousa, Flor é a palavra flor. Mar, a palavra mar. Céu, a palavra céu. Estrela, a palavra estrela. Enfim, todos os elementos da natureza, evocados simbolicamente pelo poeta, desvelam-se enquanto palavras nos corpos dos poemas. Os elementos da natureza e a própria natureza geradora de todas as formas materiais espelham-se nas palavras, em estado poético.

“Brancura virgem do cristal das frases,

...

Floresces no meu Verso como o trigo (...)

E és a suprema Religião que eu sigo...”

(“Foederis Arca”)

“Flor do Mar”, eco de “Flores do Mal” de Baudelaire, sugere ser um título meramente semiótico. Importam os signos. “És da origem do mar... possuis do mar o

deslumbrante afeto... surges das águas mucilaginosas como lua entre a névoa dos espaços... trazes na carne o florescer das vinhas... acres aromas de algas e sargaços...” Um signo gera outro signo e assim indefinidamente. A esse processo puramente signico denomina-se semiose ilimitada. Uma palavra precisa de outra palavra para se explicar, e essa, de outra, à maneira de neurônios sígnicos.

“Uma expressão só é expressão porque é expressão de conteúdo  
duma expressão... Evidentemente não se deve confundir ausência de  
conteúdo com ausência de sentido...” ( Hjelmslev )

Nos corpos dos poemas, há evocações de constelações siderais, alguns espécimes de aves – albatroz, águia e condor – metaforicamente protótipos dos altos vôos dos poetas, fetichizados pela opinião e fantasia populares.

“Tribos gloriosas, fúlgidas, altivas,  
De condores e de águias e albatrozes...”

Baudelaire em “O Albatroz” aproxima o poeta do albatroz. Ambos imponentes nos seus vôos e desajeitados sobre os próprios pés. Cruz e Sousa incorpora em alguns poemas a mesma imagem para sugerir a necessidade do talento em grau máximo.

“O poeta – é semelhante ao príncipe da altura  
Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;  
Exilado no chão, em meio à corja impura,  
As asas de gigante impedem-no de andar.”  
( “O Albatroz” de Baudelaire )

As imagens das constelações do céu contrastam com as do mar. Em “Sonata I”, o núcleo mar fermenta as palavras que compõem a primeira parte da estrofe de abertura. Esse jogo no corpo das palavras, alimentadas por “mar”, indica um prazer lúdico e sonoro, na fabricação e escolha de palavras.

“Do imenso Mar maravilhoso, amargos,  
Marulhoso murmuram compugentes  
Cânticos virgens de emoções latentes, ...”

Cruz e Sousa aplica rótulos indicativos de fenômenos naturais dos sentimentos do poeta em “Águia do Tédio”, “Rio do Esquecimento”, “Rio de vãs melancolias”. A imagem que une esquecimento e rio é o fluir, tanto da memória quanto do tempo. A sobrevivência do esquecimento é possível através da sobrevivência da obra poética.

“Embora o esquecimento vão dissolva  
Tudo, sempre, no mundo  
Verso! que ao menos o meu ser se envolva  
No teu amor profundo!”  
( “Esquecimento” )

A terra, no entanto, merece lugar de destaque na obra do autor. Compara-a com uma parturiente. Dela explodem sementes de primeira qualidade entre outras geneticamente falhas e degenerativas. Assim como do ventre de Eva gerou Abel e Caim, protótipos do bem e do mal, a terra se desvela poeticamente, como o útero da fertilidade e da esterilidade, tanto física quanto cultural.

“A terra é mãe! – mas ébria e louca  
Tem germens bons e germens vis...”  
(“Canção Negra”)

O poeta negro, pulsionado pelo sentimento poético, dialoga com os elementos da natureza em busca de respostas, na sua peregrinação pelo vale das sombras dos mortos. Esse pesadelo poético, no inferno do inconsciente, não tem retorno, a não ser quando, subitamente, estancado pelo estado de vigília. Doce sensação de alívio.

“Em vão fui perguntar ao Mar que é cego  
A lei do Mar do Sonho onde navego.

...

Em vão clamei pelo luar afora,  
Pelos ocasos, pelo albor da aurora.

...

E eu caminhando cheio de abandono  
Sem atingir o vosso claro trono.

...

Por isso, ó sombras, sombras impolutas,  
Eu ando a perguntar às formas brutas.

E ao vento e ao mar e aos temporais que ululam  
Onde é que esses perfis se crepusculam

...

E sem ninguém, ninguém que me responda  
Tudo a minh’alma nos abismos sonda.

...

Sobe e não cansa, sobe sempre, austera,  
Pelas escadarias da Quimera.  
Volta, circula, abrindo as asas volta  
E os vôos da águia nas Estrelas solta.

...

E voa, voa, voa, voa, voa  
Nas Esferas sem fim perdida à toa.

...

Chora o luar das lágrimas, os prantos  
Que pelos Astros se cristalizam!”

(“Luar de Lágrimas”)

Cruz e Sousa, no seu estágio de simbolista puro, esboça o desejo de retorno ao seio da natureza universal. Abissal. Morada do sublime estético. Sonho de todo o poeta talentoso. Aqui, natureza possui uma conotação filosófica de princípio universal de todas as formas ideais e materiais. O ingresso nessa morada poética eterna permite a Cruz e Sousa mergulhar no ascetismo poético.

“Livre! Ser livre da matéria escrava,  
Arrancar os grilhões que nos flagelam  
E livre, penetrar nos Dons que selam  
A alma e lhe emprestam toda a etérea lava.

....

Livre! Para sentir a Natureza,  
Para gozar, na universal Grandeza,  
Fecundas e arcangélicas preguiças.”

A natureza recebe do poeta negro o epíteto verbal dum ser vivo que dialoga com seu próprio criador, no corpo do soneto.

“Assim ao Poeta a Natureza fala!

...

- Vai, Peregrino do caminho santo,  
Faz da tu’alma lâmpada do cego,  
Iluminando, pelo sobre pego,  
As invisíveis amplidões do Pranto.

...

És o filho leal, que não renego,  
Que defendo nas dobras do meu manto”.

(“Supremo Verbo”)

Nesse mesmo clima de imbricamento entre o poeta e a natureza universal, “Floresce” aprofunda a dor do poeta simbolista a caminho do abissal ventre da eternidade. Com palavras tintas de dor irônica e humor negro prenuncia:

“Floresce para a Fé, para a Beleza  
Da Luz que é como um vasto mar sem fundo, ...

...

Diante da luz que a Natureza encerra  
Andas a apodrecer por sobre a Terra,  
Antes de apodrecer nos sete palmos!”

Cruz e Sousa proclama a natureza, sua maestrina, na arte de fabricar poemas de puro simbolismo, por isso “Luz da Natureza” assume um tom de súplica poética.

“Movimento vital da Natureza,  
Ensina-me os segredos da Beleza  
E de todas as vozes por quem chamo.  
Mostra-me a Raça, o peregrino Ramo  
Dos Fortes e dos Justos da Grandeza,

...  
Dá-me enlevos, deslumbra-me da imensa  
Porta esférica, dos constelados mantos  
Onde a Fé do meu Sonho se condensa!”

“Cruz e Sousa foi um alucinado. Toda a sua poesia se faz por alucinações, transmutações íntimas, criando alegorias, provocando imagens, sugerindo símiles. Em Cruz e Sousa elas se fazem automaticamente, subconscientes na sua elaboração, reflexa em sua expressão. Nada se mede ali, nada se brune ou doura; irrompem, já brunidas e douradas suas concepções. Enquanto noutros as metáforas se alinham e compõem, nele surgem de ímpeto, desgrenhadas, como espavoridas. Brotam do instinto feito de alucinações involuntárias e insubmissas. Seu pensamento não se doma, nem se apura; investe para a expressão e nela encarna-se como pode. É um desajeitamento selvagem, turbilhonamente, com adjetivos de enxurrada, uns a lutar com os outros, sem que se saiba qual o melhor. A frase, molde meio rígido, se contorce ou deforma com os repelões da idéia desconforme ou excessiva. Dá-nos a impressão de uma guinola iluminada por poderosos focos elétricos multicores... Cruz e Sousa é assim um precursor, o grande precursor não de simbolismos e decadentismos, mas de uma vasta poesia panteísta, onde o homem se integra no universo aspirando sempre à mais perfeita integração”.

( José Oiticica)

Qual o nome do guia poético de Cruz e Sousa? O Daimon ou o Gênio? Ou seria uma força interna irresistível? O personagem de Platão, Sócrates, dizia-se possuído por Daimon, ao filosofar sobre idéias preexistentes à razão humana. Os sentidos possíveis, decorrentes desse processo de semiose ilimitada, parecem não extrapolar o corpo das palavras poéticas do soneto, “Clamor Supremo”.

“Vem comigo por estas cordilheiras!

...  
Sigamos para as guerras condoerias!  
Só tendo a Natureza por abrigo.

...  
Basta trazer um coração perfeito,  
Alma de eleito, Sentimento eleito  
Para abalar de lado a lado o mundo!”

## CONTRAPONTO

Simbolismo não se configura como mera degenerescência do romantismo. Sim como proposta poética diferente. Nessa prática simbolista há elementos passíveis de

serem imediatamente detectados. Há imagens em forma de rosaças góticas; metáforas deliberadamente mescladas contrapontisticamente; sobreposição de paixões e constelações siderais; harmonizações de palavras prosaicas e solenes; amálgamas inusitados do terreno com o espiritual; lusco-fusco de percepções provindas dos diferentes sentidos, na tentativa de aproximar poesia e pintura. Dentro do mesmo estilo, a nebulosidade verbal decorre da sobreposição do imaginário ao real no que toca às sensações e fantasias, fobias e sonhos, fé e descrença, bem e mal.

Na verdade, os simbolistas, mergulhados nesse pandemônio de sentimentos privados, acabaram perdendo possíveis leitores. Labirintos verbais da incomunicabilidade são um beco sem saída dentro dum processo de semiose ilimitada.

Os símbolos do simbolismo transcendem a natureza dos sinais comuns. Por exemplo, o do crucifixo, símbolo da cristandade, ou das marcas dos produtos industriais.

Quem escolhe os símbolos e arbitra sobre a validade poética deles é o poeta. Escolhe-os para sugerir protótipos constelares. Assim os símbolos dos simbolistas mergulham numa ambigüidade proposital. Cabe aos leitores a tarefa da desambiguação sistemática dos símbolos poéticos, no corpo da cada poema, com o auxílio de bons quadros teóricos sobre a estética simbolista. Os poetas simbolistas são mestres na magia de fazer crer a seus leitores que são mistérios verbais seus poemas apocalípticos. A satisfação de, pouco a pouco, desvendar a cortina de palavras, não consistiria prazer para seus leitores?

Cada percepção e sentimento insinuados pelo poeta simbolista diferem em cada poema. O tom especial e a combinação de elementos sobrepostos no corpo de cada poema decorrem da idiosincrasia do poeta apocalíptico.

O desejo carnal e o impulso místico, como tópicos da poética simbolista de Cruz e Sousa, são aglutinados pelos cinco sentidos do poeta, pois nada é registrado pelo cérebro do homem sem primeiro sensibilizar cada um dos cinco sentidos, de maneira orquestrada.

O fugidio e o vago sentimento místico e erótico, simultaneamente sugeridos, explodem, sobretudo, em *Broquéis*. Obra poética mergulhada no decadismo e satanismo. Influenciada, tanto nas técnicas quanto nos ideários, pelos mestres do simbolismo francês e português.

“Lésbia nervosa, fascinante e doente,  
Cruel e demoníaca serpente  
Das flamejantes atrações do gozo.”

“Lésbia” sobrepõe duas imagens, ironicamente destiladas pelas palavras amor e morte, mutuamente iluminadas. Configuração poética dos mitos de Eros e Thánatos. Ambos configuram o tempo cíclico desse discurso mágico-mítico dos rituais sacro-profano dos povos. “Lésbia” sugere um clima de tentação, encenado no livro do Gênesis por Satã, travestido de serpente, ícone do bem e do mal, da vida e da morte, da fertilidade e da esterilidade.

“Afra” decanta a esterilidade do poeta, orquestrada ao do eunuco. Ambos símbolos da marginalidade cuja consequência mais radical se encontra na proposta de Platão sobre a necessidade de expulsar os poetas, pois os mesmos criam e cultivam imagens poéticas corruptoras das mentes e corações dos jovens cidadãos de Atenas.

“Sonho-te a deusa das lascivas pompas,  
A proclamar, impávida, por trompas,  
Amores mais estéreis que os eunucos”

Imagens de puro valor abstrato à semelhança de notas e melodias musicais. Metáforas separadas de seu substrato. Apesar de se presumir aquilo que as imagens desvelam, o simbolismo tenta, através duma complicada associação de idéias, comunicar aos leitores percepções e sentimentos únicos e estritamente gerados pelos cinco sentidos do poeta. Imagens representam emoções poéticas do autor. As monjas e os eunucos convertem-se em símbolos de própria imaginação de Cruz e Sousa, em estado poético puro.

Os poemas simbolistas sugerem significados de possíveis associações constelares entre as palavras dos poemas. Essa teia de imagens, nódulos verbais, inicia e encerra cada poema. Recorda aos leitores qual a natureza e a função dos signos verbais. Não isoladamente, mas sim no todo da obra. As palavras isoladas possuem significados lexicais definidos. Nos corpos dos poemas, elas sofrem tons coloridos e ritmos diferenciados, dentro dum processo de seleção, comandado pela estética do poeta negro.

“Ó monja de estranhos sacrifícios...

...

Quando em formas exóticas de jarras  
Teu corpo tinha a embriaguez dos vícios.”

(“Enclausurada”)

“Monja Negra” desvela-se anverso da Virgem, em “Foederis Arca”. Expressão latina de Arca da Aliança. Transportada pelo povo judeu em sua peregrinação pelo deserto. Para Cruz e Sousa, a Virgem Maria, tanto quanto a Arca da Aliança, simboliza a esperança poética de chegar ao puro simbolismo.

“Floresces no meu Verso como o trigo,  
O trigo de ouro dentre o sol floresce  
E és a suprema Religião que eu sigo...”

(“Foederis Arca”)

“Monja Negra” espelha uma dessacralização irônica e uma subversão de valores visionários, pois trata-se duma alucinação poética de Cruz e Sousa.

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

“Cândida Flor, Monja do Perdão, Monja triste, Hóstia negra, grande Soberana, Sinfonia da Dor, Monja da solidão” caracterizam-se como se fossem invocações duma litania dos desejos carnis do poeta em transe místico, contudo, subversivo.

O sentimento de Cruz e Sousa cristaliza-se em imagens rosáceas, cíclicas, esféricas, de esplendor sidérico. Em “O Grande Momento” fala do artista e não do poeta. Contudo, do poeta como subunidade. Por isso, participa da unidade maior, designada pelo rótulo artista. Nesse soneto evoca todos os epítetos a que fazem jus os poetas. “Iniciados, dons, auréola, sentidos requintados, portas da imortal conquista”.

Cruz e Sousa acredita na missão do poeta. Tarefa similar à dos homens iluminados. O caminho é o da paz. Encarnada no verbo poético redentor. Crença abissal de todos os assinalados. Ou que tais se assumem. “Cruzada Nova” encarna essa crença messiânica.

“Conquistemos, sem lança e sem espada,  
As almas que encontramos no Caminho”.

“Na “Nostalgia do Branco”, que marca a primeira fase (*Broquéis*), Bastite identifica a expressão da ânsia de Cruz e Sousa em “se tornar ariano”, ao passo que, no “noturnismo” da segunda fase (*Faróis*), vê a reafirmar-mação das fundas heranças africanas. Chega mesmo o analista francês a descobrir na musicalidade dos versos cruz-e-sousianos ressonâncias da música negra. Fala-nos, então, alusivamente, na “importância do ritmo e do tambor”. Mas como conciliar suas observações com a verdade desta constatação: a de que a apologia do branco é uma constante essencial a todo o simbolismo europeu? Bastite desfigurou um fato estético geral para servir-se dele na análise extraliterária da poesia de Cruz e Sousa. O mesmo equívoco repete-o em face do problema da musicalidade”.

( Franklin de Oliveira)

## POESIA E MÚSICA

A materialidade dos signos verbais remetem à espiritualidade. Processo de semiose ilimitada na exploração duma consciência anterior ao logos. Provam-no o visual, o auditivo, o tátil, o olfato e o degustativo. Sinestésias anteriores à verbalização. Cristalizam-se, então, em teias de palavras. A sincronização dessa natureza sensível, pré-verbal à consciência dum sentimento poético, possibilita a Cruz e Sousa fabricar seus poemas impregnados de sinestésias.

Cruz e Sousa, à maneira dos simbolistas europeus, incorpora as correspondências entre percepções e linguagens artísticas. Quais vasos intercomunicantes. No

entanto, a poesia alimenta-se dum léxico preexistente. As demais artes, como a música, a pintura, fixam suas próprias regras de operação. Os signos artísticos das artes circulam entre todas as raças e culturas, sem fronteiras idiomáticas.

As palavras da nossa fala seriam equivalentes às notações musicais, com suas regras de operação melódicas, harmônicas e contrapontísticas? Se poesia é como pintura, não seria apenas num sentido metafórico? Nos poemas simbolistas, os sons, as cores, os perfumes, os gostos, e os tatos não são desfrutados como universos sonoros, pictóricos e muito menos gustativos e táteis. Portanto, as sinestésias poéticas propostas pelos simbolistas, inclusive por Cruz e Sousa, possuem valor meramente metafórico-verbal.

A leitura vertical de notas sobrepostas harmonicamente ou contrapostas polifonicamente inexistente numa escritura linear dos poemas. As palavras polissêmicas por natureza desvelam correspondência vertical entre expressão e conteúdo. No entanto, esse fenômeno lingüístico difere duma partitura musical, dum quadro artístico.

Contudo, há possibilidade de acoplar timbres vocais com timbres instrumentais, a exemplo das tragédias gregas, e modernamente, nas óperas e canções.

As correspondências entre poesias simbolistas, músicas e pinturas impressionistas não se confundem com possíveis paralelos temáticos e técnicas correlatas entre artes do mesmo estilo. Esse paralelismo puro entre poesia e música ou pintura desvela-se frágil na análise e interpretação de possíveis correspondências entre elas.

Cruz e Sousa não narra uma estória nos poemas. Descreve com palavras o que o pintor pintaria com linhas, cores e formas. Na narração, o escritor participa no corpo da poesia como personagem ativo. Se a pintura é poesia sem fala, a poesia de Cruz e Sousa fala.

Alguns poemas menores de Cruz e Sousa agradam uma única vez. *Broquéis*, *Faróis* e *Últimos Sonetos* sobrevivem através das leituras e análises dos críticos. O consenso entre eles confirma a validade estética da trilogia poética. O ouvido interno do leitor capta a musicalidade e o ritmo das palavras escritas. E a mente e o coração sintonizam esse contraponto sinestésico. Fabricado através dum tecido de palavras emblemático-simbolistas.

As artes evoluíram díspares na sua história. Estruturaram suas formas através de materiais e técnicas de composição diferenciados. Cada qual com suas regras de operação específicas, sinais e *tókens* primevos.

Se há correspondências intencionais entre expressões de naturezas poéticas diferentes, não devem ser confundidas com possíveis paralelos no plano de conteúdos. Os mesmos significados, fabricados nas diversas artes, assumem significantes individualizados pela caligrafia de cada arte.

As correspondências possíveis formam constelações que mutuamente se iluminam. Além das correspondências sinestésicas entre os cinco sentidos, na forma de palavras conotativas, há estéticas entre estilos de várias artes. Além das correspondências internas e externas existem outras exploráveis entre o plano espiritual e natural. Entre o eterno e o transitório. Enfim, entre todos os pares de palavras antitéticas. No entanto, complementares entre si.

“Ó Sons intraduzíveis, Formas, Cores!...  
Ah! Que eu possa eternizar as dores  
Nos bronzes e nos mármore eternos!”

(“Tortura Eterna”)

Para Cruz e Sousa importam as correspondências decorrentes de símbolos polissêmicos, capazes de prolongar os sentimentos dos leitores. Esses sentimentos prolongam-se nas mentes e corações por efeito de expressões ímpares e de estilo do poeta.

Os simbolistas e os próprios críticos distinguem os símbolos poéticos dos signos convencionais. Igualmente os poetas colocam em luz baixa a sincronização entre significante e significado dos signos poéticos. Cabe aos filósofos e lingüistas pesquisar essa adequação. Importa aos poetas simbolistas as constelações de palavras polivalentes. Capazes de explicitar imageticamente o implícito, além de evocarem para o leitor estados de espírito prolongados. A palavra sugerir alude e conota sentimentos. Prolonga no tempo emoções decorrentes da comunhão poética. Para sugerir, o poeta negro se vale de ressonâncias verbais polissêmicas.

“Recorda! sonha! Nas estrelas erra,  
Bedoíno do Espaço  
Aos sonhos brancos, que não são da Terra,  
Dá, sorrindo, o teu braço...

...

“Para o Amor, para a Dor e para o Sonho  
Nas esferas transborda...  
E entre um soluço e segredo risonho  
Recorda-te, recorda...”

(“Recorda”)

O simbolismo rompe com a adequação entre o corpo poético e a imitação da natureza. Convém ao simbolismo a conotação de estados de alma e de espírito, embutidas numa cortina de palavras, em estado de lusco-fusco.

“Assim o Deus dos Páramos clamava  
Ao Demônio soturno e, o rebelado,  
Capricórnio Satã, ao Deus bradava:  
Se és Deus e já de mim tens triunfado,  
Para lavar o Mal do inferno e a bava  
Dá-me o tédio senil do céu fechado...”

(“Spleen de Deuses”)

A celebração mágico-mítica do eterno e a ironia poética dos signos do bem e do mal entrelaçam Lúcifer e Deus, emblemas do mundo das essências puras. Já registrados nos corpos bíblicos do antigo e novo Testamentos.

A busca do inefável, para além do sentido primeiro das palavras emblemáticas, requer rigor formal e poético dos sonetos e poemas. Cruz e Sousa plasma seus sonetos e poemas descompromissadamente, isto é, o imbricamento entre signos verbais e essências cabe à perspicácia e à sensibilidade do leitor.

O simbolismo, para Cruz e Sousa e para seus leitores, é um sentimento poético que se diz e se desvela no corpo de cada soneto e poema. O simbolismo sugere conotações difusas, sentimentos humanos sincronizados aos arquétipos eternos. Não narra. Apenas sugere o indizível poético.

Há correspondências operadas entre o normal e o patológico, entre o remorso e a esperança, entre a fé e a morte física. Importa menos a significação lexical do que o sentido nebuloso e impressionista.

A poesia simbolista – datada histórica e geograficamente do final do século dezanove no Brasil – descarta as implicações e correspondências ideológicas entre poesia e prática social. Por isso, Cruz e Sousa mascara o estigma da negritude através da branquitude poético-simbolista.

A lógica da criação simbolista não permite uma abordagem ideológica da negritude perdida. Essa bandeira coube, histórica e geograficamente, aos poetas parnasianos brasileiros.

Cruz e Sousa não celebra poeticamente as cóleras dos irmãos negros. Não desvela aos brancos suas maldições. Não fala em negritude. Emblema duma raça genesiaca. Embute, sim, na própria obra poético-simbolista os sentimentos e pensamentos de quem o oprime preconceituosa e economicamente, como se fora pária da sociedade de então.

Velhas palavras, velhas rimas, velhos ritmos subsumem, metaforicamente, novas correspondências e novas caleidoscopias surpreendentes nos corpos poemáticos de Cruz e Sousa. Tanto nas carnes de *Broquéis* quanto no limbo de *Faróis* e em especial, em *Últimos Sonetos*, ressoam ecos siderais e constelações do autor negro.

A lógica da criação simbolista, no entanto, oportuniza a Cruz e Sousa uma relação poética de si para consigo mesmo. Fala com seus broquéis e seus faróis.

Os sons das palavras, suas cores e seus perfumes iluminam as constelações de ritmos nativos da alma peregrina do poeta negro.

Reabastecese da seiva de outra língua que não a do seu sangue. No entanto, aclimata o simbolismo europeu ao idioma que o acolheu. O português.

“A poesia tem relação com a música, graças a uma prosódia que está enraizada na alma, mais profundamente do que qualquer teoria clássica o deixe supor.”

( Baudelaire )

## PASSAGENS

Na poética tripartite de Cruz e Sousa, a passagem se opera em vários registros. Entre a carne e a alma, o satanismo decadista e a espiritualidade dos gestos litúrgicos, entre o homem e a natureza, os cinco sentidos e os sonhos visionários.

“Nos teus olhos tu’alma transparece...  
E de tal sorte que o bom Deus parece  
Viver sonhando nos teus olhos claros.”

( “Humildade Secreta” )

Constata-se, igualmente, a gestualidade brechtiana e épica, na passagem do mal para o bem, da descrença para a fé, do satanismo camuflado para o deísmo puro, em “Imortal Atitude”.

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

...

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

A passagem poética se dá, também, na procura dum refúgio amigo, duma alma acolhedora, qual útero abissal e genesíaco. No qual, o encontro transmuta-se em passagem para a eternidade na “Voz Fugitiva”.

“Procuro ansioso, inquieto, alvoraçado,  
Mas tudo na tu’alma está calado,  
No silêncio fatal das nebulosas.”

Outra passagem significativa se verifica entre o orfismo grego e o estoicismo poético. Entre o perder-se na dimensão mágico-mítica da natureza e o ascetismo poético, despojado do *self* do autor. Esses sonetos se impregnam de provérbios órficos, estóicos e ascéticos.

“Livre! Ser livre da matéria escrava,  
Arrancar os grilhões que nos flagelam,

...

Livre! Bem livre para andar mais puro,  
Mais junto à Natureza e mais seguro  
Do seu amor, de todas as justiça.”

( “Livre” )

“É que no fundo, na secreta essência,  
Essas almas de triste decadência  
São lama sempre e sempre serão lama.”

(“Fogos–Fátuos”)

Há uma passagem profundamente dolorida entre vivos e mortos. Presença e ausência. Memória e esquecimento. Envolvimento sentido e desfeticização do sentimentalismo.

“Mas de quem chora os mortos, entretanto,  
O Esquecimento vem e enxuga o pranto  
E é esse apenas o consolo amargo!”

Ironia e humor negro descortinam-se em “Consolo Amargo”.

“Mortos e mortos, tudo vai passando,  
Tudo pelos abismos se sumindo...  
Enquanto sobre a Terra ficam rindo  
Uns, e já outros, pálidos, chorando...”

Igualmente o poeta desvela a passagem do amor dos vilões para o amor imaculado, através de palavras-chaves intercomplementares em forma de constelação. Ódio sagrado, santo, sadio, bom, humilde. Simbolismo cristalino. Moralista.

“Meu ódio santo e puro e benfazejo,  
Torna-se humilde e torna-me orgulhoso.”

(“Ódio Sagrado”)

A passagem opera-se no interior da própria trilogia, bem como na alma tripartite de “Espasmos...” As três poéticas e as três almas do autor comportam-se como vasos intercomunicantes. Ou como constelações que mutuamente se iluminam. Quem propôs a idéia duma alma tríplice foi Platão. Há uma passagem entre elas, a partir da carnal para a espiritual. Ou seja, a parte inferior da alma conecta-se com o corpo. Miscigenada de paixões humanas. Pulsionada pelas paixões corporais. A alma intermediária caracteriza-se como responsável pelas virtudes do cidadão. A coragem de guerreiro e a moral do homem público. Finalmente, o âmago da alma concentra-se na pura razão. Receptora potencial do mundo das idéias. As três facas da alma platônica não se identificam simplesmente às três camadas da alma de Cruz e Sousa. O ponto de contato entre as duas proposições teóricas detém-se na trindade da alma humana. A de Platão, por necessidade estrutural do sistema filosófico ideal; a de Cruz e Sousa, por sentimento poético de purificação interna da própria situação do poeta.

A passagem entre o dentro e o fora dos poemas importa ao poeta negro. O que se encontra fora do foco das palavras não interessa ao simbolista, nem ao músico. Contudo, os poemas crusianos encontram-se em desvantagem com as partituras musicais, pois, se a poesia simbolista subsumisse o estado musical puro se aniquilaria. No máximo, os poemas se espelham na invejável perfeição formal da música.

As convicções artísticas e formais do simbolismo e suas possíveis dimensões morais e sociais desvelam-se mais contundentes na medida em que se operam as passagens duma obra para outra. Cruz e Sousa em *Broquéis*, ao imitar os simbolistas europeus desvela-se um poeta imaturo. Em *Últimos Sonetos*, no entanto, transfigura o embutido em algo mais pessoal e superior ao do simbolismo puro dos seus mestres. Cruz e Sousa, talvez, nessa obra de puro simbolismo sublime emoções próprias.

“O gênio em poesia é provavelmente apenas o conhecimento intuitivo da forma. O dicionário contém todas as palavras e o livro texto sobre verso contém todas as métricas, mas não há nada que possa dizer ao poeta que palavras escolher e em que cadência rítmica deixá-las fluir, exceto seu próprio conhecimento intuitivo da forma.”

(Karl Shapiro)

O simbolismo terminal de Cruz e Sousa despoja a palavra do seu sentido lexical. Acentua a sombra e o som e o ritmo e a cor subjacentes às palavras no corpo de cada soneto. Tenta adequar o próprio material da poesia às funções específicas da música e da pintura. Acata todas as possíveis correspondências entre os cinco sentidos. Enfim, testa a fragilidade das fronteiras entre as três almas embutidas, não só no próprio *self*, mas igualmente na trilogia poética.

Essas passagens geradas por um ideal de aperfeiçoamento dos recursos poético-simbolistas, na trama e composição dos poemas, desvelam o senso de mistério traduzível através de puras correspondências e sinestésias. Cruz e Sousa em *Últimos Sonetos* abandona o mundo grotesco decadista e embrenha-se na alma do outrem também pária, plebeu e eleito para que este comungue dos sentimentos da alma tripartite do poeta negro. Só assim o leitor sentirá o que o poeta sentiu no instante de espasmos poéticos. O leitor potencial de Cruz e Sousa descobrirá na obra tripartite a própria alma de pária, de plebeu e de eleito, na medida em que sintoniza a floresta de signos poéticos. Banquete de palavras, em estado poético.

Cruz e Sousa, à maneira de Baudelaire, faz com que os poemas, sobretudo os derradeiros, se dobrem sobre si próprios e se transmutem em materializações poemáticas. Ao problematizar seus artefatos poéticos, assume a função de espelho dos próprios poemas. Manipulador e prestigiador de signos poéticos. Desvelador da beleza dos poemas, enquanto signos tripartites, em constante semiose ilimitada sobre si próprios.

## MELANCOLIA

Cruz e Sousa namora poeticamente o tédio melancólico através duma ironia ferina. Sob esse prisma, a melancolia poética tediosa esboça os próprios limites no tocante ao objeto do seu desejo. Importa não mais a sedução das carnes tenras das

amantes, mas sim a busca da auréola dessa beleza. Espelho apenas duma beleza inefável. A santidade.

“Mas o que eu amo no teu ser obscuro  
É o evangélico mistério puro  
Do sacrifício que te torna heroína.

São certos raios da tu’alma ansiosa  
É certa luz misericordiosa  
É certa auréola que te faz divina.”  
(“Divina”)

Há uma ironia advinda do confronto entre dois potentados bíblicos. Esse diálogo aborda a tentação a que se sujeitou Jesus. Após jejum de quarenta dias no deserto. E, ao mesmo tempo, possui uma dimensão genesíaca. Melancólica ironia decadista de Cruz e Sousa.

(Deus) “Oh! Dá-me o teu sinistro Inferno

...

Dá-me o teu fascinante, o teu falerno  
Dos falernos das lágrimas sangrentos  
Vinhos profundos, venenosos, lentos  
Matando o gozo nesse horror do Averso.

...

(Demo) Se és Deus e já de mim tens triunfado,  
Para lavar o Mal do Inferno e a bava  
Dá-me o tédio senil do céu fechado...”

(“Spleen de Deuses”)

Baudelaire fabricou uma galeria de *Spleens*, desveladores de estados poéticos múltiplos, sobre a melancolia e as dores do mundo.

“Nada é igual ao torpor desses trôpegos dias...”

...

“E enterros longos, sem tambor e sem trombeta,  
Desfilam lentamente em minha alma; a Esperança,  
Vencida, chora, e a Angústia prepotente avança  
E em meu crânio infeliz planta a bandeira preta”.

(Baudelaire, “Spleen XVI”)

“Olhos do Sonho” sugere o objeto da contemplação poética de Cruz e Sousa. Augura algo incontrolável. Num pesadelo noturno. Os sonhos sinistros interferem sobre o estado de vigília. O poeta ameniza as possíveis mensagens sobre a vida prática. Cruz e Sousa utiliza paisagens do inconsciente. Verbaliza-as poeticamente, sem assumir qualquer postura de vidente, ou mesmo de profeta.

“Só os olhos eu via, só os olhos  
Nas cavernas da treva destacando:  
Faróis de augúrio nos ferais escolhos,  
Sempre, tenazes, para mim olham...  
E os olhos me seguiam sem descanso, (...)  
Como dois mudos e sinistros pagens.”

Finalmente, Cruz e Sousa perscruta ironicamente com olhos sacro-profanos os seios pubentes da menina moça da primeira comunhão. Todos se apercebem. Sem, no entanto, esboçar qualquer sinal. Cruz e Sousa cristaliza, em forma de soneto, o deslumbramento poético e virginal. Como sempre, o poeta sobre põe duas imagens sacro-profanas. A brancura das hóstias à branquitude dos seios em botão.

Em múltiplos momentos Cruz e Sousa comporta-se como um poeta discretamente curioso dos segredos femininos, sobretudo dos encantos femininos. Utiliza seus poemas como binóculos indiscretos ao pudor poético. As lentes das palavras denunciam o quanto é curioso à distancia. Das janelas das obras poéticas, de sua autoria, soa novamente o diapasão da branquitude obsessiva.

“Um luar de pudor, sereno e breve  
De ignotos e de prônubos pudores, ...  
...  
Por onde o Amor parábolas descreve...  
...  
Na comunhão das níveas hóstias frias...  
...  
Quando seios pubentes estremeçam,  
...  
Ondulantes, em formas alvadias...”  
(“Primeira Comunhão”)

## BELO E FEIO

“Na verdade, esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento, relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessivamente ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não

adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos.(...)

Assim como todos os séculos e todos os povos tiveram sua beleza, nós certamente temos a nossa...Todas as belezas contêm, como todos os fenômenos possíveis, algo de eterno e algo de transitório.

A beleza absoluta e eterna não é mais do que uma abstração que desflora na superfície geral das diversas belezas. O elemento particular de cada beleza provém das paixões e, como temos nossas paixões particulares, temos nossa beleza. A beleza moderna.”

(Baudelaire )

As imagens poéticas do belo e do feio sinestésicos, na trilogia simbolista de Cruz e Sousa, ramificam-se e cristalizam-se em outras duplas antitéticas similares. Essas imagens intercomplementares se iluminam umas às outras nos corpos verbais dos poemas. Esse processo das imagens se valerem de outras imagens para mutuamente iluminarem-se, denomina-se semiose ilimitada. Assim, belo e feio desencadeiam outras imagens semelhantes em duplas opostas entre si.

Em Cruz e Sousa, o belo e o feio sintetizam luz e sombra, brancura e negritude, normal e patológico, vida e morte, Eros e Thánatos, monja e prostituta, Deus e Demo, corpo e alma, realidade e sonho, sacro e profano, fé e ciência. E caleidoscopicamente aproximam-se e se repelem, sobrepõem-se e se contrapõem na fabricação de imagens poéticas.

“Múmia” incorpora o processo de semiose ilimitada. Dentro do clima duma poética desagradável, o soneto transpira um sentimento poético de repulsa à imagem plasticamente descrita pelo poeta.

“Múmia de sangue e lama e terra e treva  
Podridão feita deusa de granito...

...

Ris a punhais de frígidos sarcasmos...”

A formosura, protótipo perseguido pelo simbolista, desvela-se na “Canção da Formosura”. A formosura carnal sobrepõe-se à harmonia constelar. As palavras olhos, lábios, boca e carne femininos desvelam-se no grande espelho constelar e arquetípico. As formas corporais são belas porque preexiste o belo, como idéia eterna.

“Cintila e canta na canção das cores  
Na harmonia dos astros sonhadores,  
A Canção imortal da Formosura!”

O jogo da sobreposição de imagens em “Tuberculosa”, em dois momentos distintos, desencadeia ao redor de cada pólo um festim de palavras. O pólo saúde gera uma constelação de palavras, iluminadas por saúde, como “Magnólia fresca, flor de laranjeira, cabeleira fulva, cactos excêntricos, alado de pombas, fina pele cor-

de-rosa”. Em contraste com saúde, no outro pólo, a palavra doença dá início a uma nova semiose ilimitada.

“Tísica e branca, esbelta, frígida e alta  
E fraca e magra e transparente e esguia,  
Tem agora a feição de ave pernalta,  
De um pássaro alvo de aparência fria.

...

Que o que tinha esse corpo de inefável  
Cristalizou-se na tuberculose.”

Baudelaire no “Hino à Beleza” sobrepõe duas imagens sobre a origem da beleza. A Lúcifer e a divina. Ambas lenitivos da melancolia da mente e do coração do poeta. Imagens intercomplementares do estado poético, também de Cruz e Sousa.

“Vens do fundo do céu ou do abismo, ó sublime  
Beleza? Teu olhar, que é divino e infernal...

...

Sobes do abismo negro ou despencas de um astro?

...

Que tu venhas do céu ou do inferno, que importa,  
Beleza!  
De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia  
Se és capaz de tornar – fada dos olhos leves,  
Ritmo, perfume, luz! – a vida menos feia,  
Menos triste o universo e os instantes mais breves?”

(Baudelaire)

Baudelaire elabora a estética do feio com a mesma desenvoltura de albatroz em pleno vôo poético. Rude pintura, apesar de emotiva, sobre o mau cheiro. Talvez, simples divertimento poético.

“Recorda o objeto vil que vimos, numa quieta,  
Linda manhã de doce estio:  
Na curva de um caminho uma carniça abjeta  
Sobre um leito pedrento e frio,  
As pernas para o ar, como uma mulher lasciva,  
Entre letais transpirações,  
Abria de maneira lânguida e ostensiva  
Seu ventre a estuar de exalações.”

(“Uma Carniça”)

Cruz e Sousa evoca a poética do desagradável. Fogo-fátuo da beleza em plena decomposição. Subjaz igualmente uma beleza poética fabricada com palavras conotativas do desagradável estético.

“Vala comum de corpos que apodrecem,  
E esverdeada gangrena  
Cobrindo vastidões que fosforescem  
Sobre a esfera terrena.

...

Ó Tédio! Rei da Morte! Rei boêmio!  
Ó Fantasma enfadonho!  
És o sol negro, o criador, o gêmeo,  
Velho irmão do meu sonho!”  
(“Tédio”)

### OLHAR SACRO-PROFANO

Cruz e Sousa desvela-se irônico em momentos significativos da trilogia. A forma irônica do olhar sacro-profano do poeta negro alastra-se por sobre rituais e procissões litúrgicas, velórios e prostíbulos. Envolve heróis e vilões. Santos e pecadores. Sonhos e alucinações. Melancolia e tédio. Solidão e morte.

Essa estética da desfetichização e da dessacralização de práticas sociais sacro-profanas, psíquicas e poéticas sinaliza a desvalorização transitória de fetiches culturais, aureolados diferentemente de acordo com estamentos sociais antagonísticos ou sobrepostos, em tempos e espaços similares.

Em “Sexta-Feira Santa” constata-se uma sobreposição de duas imagens. Não apenas do desagradável sinestésico, mas, sobretudo, do mal-estar de quem acredita na encenação litúrgica da crucifixão. O clima de abertura do soneto dessacraliza sentimentos aureolados pela fé.

“Um cão estranho fuça na esterqueira,  
Uivando para o espaço fabuloso.

...

É esta negra e santa Sexta-Feira!”

Em cena entra um personagem genesíaco, a serpente zombadora. Dois pólos ironicamente sobrepostos na história da salvação do homem, seduzido pela vitória de Lúcifer. Conhecer o bem e o mal para se igualar a Deus.

“A serpente do mal e do pecado  
Um sinistro veneno esverdeado  
Verte do Morto na nudez serena.  
Mas da sagrada Redenção do Cristo,  
Em vez do grande Amor...  
Brotam fosforescências de gangrena”.  
(“Sexta-Feira Santa”)

Cruz e Sousa caricatura poeticamente a fatalidade da condição do morituro. Duas imagens sobrepostas perfazem o jogo da ironia e do humor negro. O licor do pessimismo servido na caveira aos modernos.

“E as almas que têm sede de falerno  
Bebem apenas o licor moderno  
Do tédio pessimista que os esmaga.  
– Desespero do Inferno e tédio humano –

Quando, d’esguelha, a Morte surge, rindo...”

O tema da morte, arquétipo da transitoriedade da vida corpórea do homem, é uma das teclas e ressoa constante nos corpos poéticos da trilogia simbolista.

O tema da igualdade, perante os efeitos da morte física, de todos os homens, independe do estamento, raça e religião a que estavam aconchegados durante a vida. A beleza física em decomposição gradativa, sobretudo dos corpos femininos, em sociedades machistas, participa da ironia do poeta negro em estado poético.

“Mas ah! Quanta ironia atroz, funérea,  
Imaginária e cândida Princesa:  
És igual a uma simples camponesa  
Nos apodrecimentos da Matéria!”  
(“A Ironia dos Vermes”)

Em “Canção Negra”, Cruz e Sousa retrata a boca blasfema, associada à boca chagada e deformada pelas injúrias e blasfemas contra seus opressores. Duas imagens antitéticas, a do mal e a do bem, explodem no corpo deste poema. O mal como anverso do bem. Bendita a boca blasfema. Sem dúvida aflora nesse poema respingos poéticos do decadismo, já em fase de abandono pelo poeta.

“Ó boca em tromba retorcida  
Cuspindo injúrias para o Céu,  
Aberta e pútrida ferida,  
Em tudo pondo igual labéu.

...

Ó bocas de uivos e pedradas,  
Visão histérica do Mal...

...

Ó boca em chagas, boca em chagas,  
Somente anátemas a rir...

...

Que as tuas pragas rasguem fundo  
O coração desta Babel.

...

A terra é mãe – mas ébria e louca  
Tem germes bons e germes vis...  
Bendita seja a negra boca  
Que tão malditas coisas diz”.

## SUPERSTIÇÕES

Cruz e Sousa, além de reelaborar poeticamente espaços e tempos aristocratizantes, cultua heróis e mitos de culturas e civilizações ancestrais. Dentre esses heróis mágico-míticos sobressaem Satã fulvo, raças de Prometeus brutos e colossais, Múmia amamentada na lascívia de Eva, Afra aureolada de sílfos, gnomos, momos, Judia impenitente.

“Tritões marinhos, belos deuses rudes,  
Divindades dos tártaros abismos,  
Vibrai, com os verdes e acres eletrismos  
Das vagas, flautas e harpas e alaúdes!”  
(“Sonata III”)

Além desses heróis, conotadores da dor e da esterilidade na construção da torre de Babel, na “Canção do Bêbado”, Cruz e Sousa interroga o ébrio poeta-arlequim, no fundo do espelho da própria consciência.

“Tu’ alma velha onde existe?  
Quem se recorda de ti?

...

Entre os bêbados perdidos  
Quem sabe do teu – jamais?

...

Que ficas amargamente  
Bêbado, bêbado a rir?

Que vês tu nessas jornadas?  
Onde está o teu jardim  
E o teu palácio de fadas  
Meu sonâmbulo arlequim?”

Na floresta de outros poemas, Cruz e Sousa evoca múltiplos outros seres fantasmagóricos de culturas já extintas. Em “Pressago” dormita a sombra de Iago, vagam espectros, erram demônios malignos, gemem almas penadas, gargalham lobisomens e feiticeiras. Esse clima de augúrios e maus presságios engloba outras superstições de caráter popular.

“Coalha nos lodos abjetos  
o sangue roxo dos fetos.

...

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

...

A morte com Sancho Pança,  
Grotesca e trágica dança.

...

O corvo hediondo crocita  
Da sombra d'Iago maldita!"

Cruz e Sousa aprofunda a ironia das alucinações desse pandemônio evocativo de fenômenos incontrolláveis pela imaginação da espécie humana.

"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?"

( "Alucinação" )

Há passagens na poética simbolista que lembram tópicos da visão do profeta Daniel, no banquete do rei Baltazar, sobre a ressurreição dos ossos. Contudo, em Cruz e Sousa, a visão se reporta à cena do Calvário, tendo como pano de fundo, a visão do profeta.

"E o teu perfil no vácuo perpassando  
Vê rubros caracteres flamejando.

Vê rubros caracteres singulares  
De todos os festins de Baltazares.

Por toda a parte escrito em fogo eterno:  
Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! Inferno!

...

Mas, de repente, eis que te reconheço,  
Sinto da tua vida o amargo preço.

Eis que te reconheço escravizada,  
Divina Mãe, na Dor acorrentada."

( "Pandemonium" )

## SONHOS E QUIMERAS

Os paranormais costumam ter visões. Seres celestiais e infernais desvelam-se e dialogam com o vidente. O apenado paranormal incorpora-os em sua consciência como mensageiros do além. A literatura bíblica e religiosa encontra-se minada desses fenômenos, por ora, incontrolláveis. Numa perspectiva popular, o visionário detém a aura de vidente, de emissário do além. As mensagens deles revelam-se através de linguagens apocalípticas. Como tais despertam, no inconsciente dos consulentes, o temor e o tremor abissais, sem qualquer autocontrole emocional.

Imbricados às visões, estão os sonhos. Normalmente no bojo destes sonhos explodem visões que possuem a função de explicitar o implícito. O que no estado de vigília fora apenas preocupação da pessoa, no sonho aparece como imagens no espelho. Talvez para equilibrar o estado emocional entre o inconsciente e o consciente.

As quimeras são responsáveis pela criação virtual de monstros fabulosos, desafiadores da lógica racional. As criações artísticas de todos os povos desafiam a racionalidade dos bem pensantes. Céticos.

Cruz e Sousa, em alguns momentos específicos, adentra por esse labirinto sem retorno. Alguns poemas pintam verbalmente estados paranormais. Se o normal for o estado de vigília e o paranormal, o estado inconsciente intercomplementar, como dia e noite, então o equilíbrio da natureza humana aflora, igualmente, do inconsciente poético.

Cruz e Sousa em “Visão” explora imagens sobrepostas. Bênção. Maldição. Maldição, algo proibido. Embora sedutor. Fascinante. Verso e anverso do caos originário da criação poética. “Noiva de Satanás, Mago Fruto, Sonâmbula do Além, Dor Infinita, Virgem da Noite, Majestade Branca”. Rosaça poética. Matriz da visão.

A visão assume a forma de arte maldita. Vitral atravessado pela dor infinita do poeta. Sentido e plástica, fundo e forma, corpo e alma da palavra visão. Maldita e bendita, enquanto verbete e não enquanto fenômeno parapsicológico. Cruz e Sousa elabora poeticamente a visão, como se fora Prometeu. Apenado pela dor por ter roubado o fogo da inspiração.

“Sejam benditas, imortalizadas  
As almas castamente amortalhadas  
Na tua estranha e branca Majestade!”  
(“Visão”)

O jogo poético entre bênção e maldição em “Visão” traz à tona na memória do leitor “Bénédiction” do mestre do simbolismo, Baudelaire. No corpo desse poema, Baudelaire arma o julgamento do poeta. O libelo materno, a acusação burguesa, a defesa e a absolvição, compõem o júri completo. Há uma obsessão no uso da terminologia teológica e ritualística dos cultos cristãos.

Anjos, arcanjos, querubins e serafins, Deus e Demônio, céu e inferno, incenso e ambrosia, blasfêmia e piedade, graça e pecado, e outros verbetes do gênero encharcam, igualmente, os poemas de Cruz e Sousa. Sobretudo de *Broquéis*.

“Fogos-Fátuos”, ilusórios e alucinatórios, metaforicamente comparados às almas vãs e vazias. Esse soneto se reveste, como muitos outros, dum moralismo estoicista. Bem caracterizado.

“Há certas almas vãs, galvanizadas  
De emoção, de pureza, de bondade,  
...

Mas nada às vezes nelas corresponde  
Ao sonho e ninguém sabe mais por onde  
Anda essa falsa e fugitiva chama...

...  
Essas almas de triste decadência  
São lama sempre e sempre serão lama.”

A palavra quimera, conectada com alma em “Eternidade Retrospectiva”, sugere um clima poético de reencarnação de almas em outros corpos. Um dos caminhos possíveis de retorno à essência espiritual pura.

“Eu me recordo de já ter vivido,  
Mudo e só, por olímpicas Esferas,

...  
Onde as almas mais graves, mais austeras  
Erravam como trêmulas quimeras,

...  
Eu me recordo d’Imaginativos  
Luares líriaes, contemplativos  
Por onde eu já vivi na Eternidade!”

O sonho da amplidão constelar da imaginação do poeta galga, através da romaria poética, às dores de parto estético. Todos os poemas empilhados da trilogia simbolista formam a montanha de imagens da torre constelar.

“Tu’alma lembra um mundo inacessível!  
Onde só os astros e águias vão pairando,  
Onde se escuta, trágica, cantando,  
A sinfonia da Amplidão terrível.”

Alcançar o topo do sentimento poético implica a tarefa de todo dia de subir a montanha para vislumbrar a eternidade.

“É preciso subir ígneas montanhas  
E emudecer, entre visões estranhas  
Num sentimento mais sutil que a Morte!”

Finalmente, no alto da torre poético-simbolista, Cruz e Sousa recompõe seus sonhos de visão de mundo.

“Ó mundo que és o exílio dos exílios,  
Um monturo de fezes putrefato,  
Onde o ser mais gentil, mais timorato  
Dos seres vis circula nos concílios.

...  
Oh! Como são sinistramente feios  
Teus aspectos de fera, os teus meneios  
Pantéricos, ó Mundo, que não sonhas!”

(“Condenação Fatal”)

A alma ferida do poeta, tanto pelo destino quanto pela prática social dorida, explode em vários momentos significativos dos corpos dos sonetos, no estágio final da fabricação poético-simbolista. “Alma Solitária” dá o tom e o clima desse estado poético terminal. Os tercetos finais do soneto interrogam-se apocalipticamente.

“Por que és assim, melancolicamente,  
Como um arcanjo infante, adolescente,  
Esquecido nos vales da Esperança?”

Baudelaire, em “O Gosto do Nada”, igualmente se despede dos sonhos terrenos. Após perder poeticamente a aura de profeta e de redentor da humanidade.

“Morno espírito, antigamente afeito à luta,  
A Esperança, que te esporeava outrora o ardor,  
Não te cavalga mais! Deita-te sem pudor,  
Cavalo que tropeça em tudo e em vão reluta.

...

E o tempo me devora em marcha resoluta,  
Como a ampla neve um corpo rijo de torpor;  
Contemplo do alto o globo túmido e incolor,  
E nele nem procuro o abrigo de uma gruta!  
Vais levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?”

## REFERÊNCIAS CULTURAIS

Na trilogia poética de Cruz e Sousa se aninham múltiplas referências culturais significativas, conotam bom gosto poético. As referências culturais explodem com maior frequência e intensidade em *Broquéis*. A presença delas em *Faróis* se encontra diluída e em menor frequência e em *Últimos Sonetos* é inexpressiva.

As referências culturais reportam-se às culturas e civilizações da raça branca, sobretudo a européia, esporadicamente a oriental. Há nomeações poéticas de instrumentos musicais nobres, como a da marca do violino mais cobiçado pelos violinistas, o Estradiváriu, em contraponto a cítaras, harpas, bandolins e órgãos.

“Tenda de Estrelas níveas, refulgentes  
Que abris a doce luz de alampadários  
As harmonias dos Estradiváriu.”  
(“Música Misteriosa”)

“E como que no Azul plangem e choram  
Cítaras, harpas, bandolins, violinos...”  
(“Sinfonias do Ocaso”)

Outras alusões mágico-míticas quer de monges ou de sacerdotes, quer de guerras religiosas ou de espaços, templos e cruzadas medievais desvelam-se nos

corpos poéticos de Cruz e Sousa. A evocação estética de objetos materiais, instrumentos musicais, bem como litúrgicos, de conquistas religiosas e profanas, desvela a memória e a sensibilidade poéticas do autor.

“Quê vês tu nessas jornadas  
Onde está o teu jardim  
E o teu palácio de fadas,  
Meu sonâmbulo arlequim?”

(“Canção do Bêbado”)

Nessas jornadas poéticas, Cruz e Sousa contempla “Cristo de Bronze” pelo viés da história da escultura e do culto religioso. No “Cristo de Bronze” sobrepõe imagens icônicas de Cristo. Cristos fabricados de materiais nobres retratam a dor e a luz do mistério da salvação pela cruz. Os esculpido em pedra, madeira e argila conotam as paixões do orgulho e da carne humanos, como frutos da perda da fé na sobrevivência das almas. “Cristo de Bronze” é descrito plasticamente através de palavras pictóricas como se fossem jogos de luz e sombra, à maneira dos grandes retratos medievais.

“Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,  
Cristos ideais, serenos, luminosos,  
Ensangüentados Cristos dolorosos  
Cuja cabeça a Dor e a Luz retrata.

Ó Cristos de altivez intemerata,  
Ó Cristos de metais estrepitosos  
Que gritam como os tigres venenosos  
Do desejo carnal que enerva e mata.

Cristos de pedra, de madeira e barro...  
Ó Cristo humano, estético, bizarro,  
Amortalhado nas fatais injúrias...

Na rija cruz aspérrima pregado  
Canta o Cristo de bronze do Pecado,  
Ri o Cristo de bronze das luxúrias!...”

Outra referência religiosa encontra-se em “Vespéral”. Constata-se uma irresistível fascinação por ambientes aristocráticos de catedrais e salões profanos. O verbete vespéral designa a prática dos sacerdotes e religiosos rezarem o breviário, todos os dias, à tarde. O livro breviário compõe-se de salmos davídicos e pequenos trechos em prosa bíblica.

“Tardes de ouro para harpas dedilhadas  
Por sacras solenidades  
De catedrais em pompa, iluminadas  
Com rituais majestades.

...

“Ó tardes de Beethoven, de sonatas,  
De um sentimento aéreo e velho...  
Tardes da antiga limpidez das pratas,  
De Epístolas do Evangelho!...”  
(“Vesperal”)

O “Ângelus” conota prática litúrgica do toque de sinos, às dezoito horas. A convocação dos cristãos através dos sinos, em final de século, ocorria às seis da manhã, ao meio dia e às dezoito horas. Todo esse clima mágico-mítico impregna o poema.

“É nas horas dos Ângelus, nas horas  
Do claro-escuro emocional aéreo  
Que surges, Flor do Sol, entre as sonoras  
Ondulações e brumas do Mistério

...

Apareces (...)   
Como a Estrela Polar dos Simbolismos.

...

E cuido ver, na bruma dos espaços,  
De mãos postas, a orar, Santa Teresa!...”

A mística Santa Teresa contrasta com “Alda”. Virgem cobiçada tanto pelas tentações da carne sempre frágil quanto pelos apelos da graça divina. O poema descreve Alda como se fora amante do poeta.

“Alta, feita no talhe das palmeiras,  
A coma de ouro, com o cetim das comas,  
Branco esplendor de faces e de pomas,  
Lembra ter asas e asas condoreiras.

...

Alda faz meditar nas monjas alvas,  
Salvas do Vício do Pecado salvas,  
Amortalhadas na pureza clara.”

“Incensos”, resinas aromáticas queimadas sobre brasas no interior dos turíbulos, durante cerimônias religiosas. Espantam os espíritos maus, além de aromatizarem múltiplos odores dos participantes dos cultos religiosos. Às formas arredondadas dos turíbulos em atividade sobrepõe-se a outra imagem, a do corpo feminino jovem. Mais uma vez o sagrado e o profano correspondem-se poeticamente. Verso e anverso do mesmo sentimento poético.

“Relembrando turíbulos de prata  
Incensos aromáticos desata  
Teu corpo ebúrneo, de sedosos flancos.

...

As luas virgens dos teus seios brancos.”

Sem dúvida, “Violões que Choram...” conotam sons de consoantes e vogais do idioma português. Sons e ritmos caracterizados como melodias roubadas das cordas do instrumento popular. Toda a saudade dos brasileiros é evocada pelos sons e ritmos verbais do poema.

“Harmonias que pungem, que laceram,  
Dedos nervosos e ágeis que percorrem  
Cordas e um mundo de dolências geram,  
Gemidos, prantos, que no espaço morrem...

...

Vozes veladas, veludosas vozes,  
Volúpias dos violões, vozes veladas,  
Vagam nos velhos vórtices velozes  
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.”

Verifica-se a presença de palavras que imitam o toque dos dedos no corpo do violão, como se fossem ruídos secos. Que, que, que...

“Que céu, que inferno, que profundo inferno,  
Que ouros, que azuis, que lágrimas, que risos,”

Violões, como palavra sonora, contém no seu bojo a sonoridade característica do instrumento popular. A aproximação entre notas musicais e palavras sonoras é apenas metafórica. Talvez, essa consciência duma possível correspondência vem, ironicamente, registrada no desfecho.

“Tudo isso, num grotesco desconforme,  
Em ais de dor, em contorções de açoites,  
Revive nos vilões, acorda e dorme  
Através do luar das meias-noites!”

## DECADENTISMO E SATANISMO

O decadismo simbolista padece de morbidez, sobreposta ao aristocratismo. Opera poeticamente através de paradoxos e redundâncias adverbiais e adjetivos parcos de nitidez. O conceito de decadente implica aversão pelo vulgar e opção pelo requintado. Cruz e Sousa valora objetos de decoração de casas aristocráticas e cate-drais, adornadas de objetos e utensílios utilizados em rituais profanos e cerimônias religiosas. O verbete ainda cultiva estados mórbidos, decorrentes da imaginação e do sentimento de Cruz e Sousa. Além das já referidas, os decadistas exploravam o senso de mistério, vagos estados de alma, inversões sintáticas, o desnudamento refinado do bom gosto dos aristocratas europeus. A arte para o decadista configura-se como algo descartável, decorativo, pois o estilo simbolista decadente sustenta e alimenta seus poemas com sinestésias provocadas por objetos, na quase totalidade,

decorativos e perfumáticos. Essa enfermidade vem compartilhada também pela arte moderna. Salvo melhor juízo, K.Cornell ironiza lugares-comuns e vazios sígnicos, através de expressões paradoxais e antitéticas.

“Mas o Iniciado apaixonado pela boa canção azul e cinza, de um cinza tão azul e de um azul tão cinza, tão vagamente obscura e no entanto tão clara, o melífluo decadente cuja íntima perversidade, como uma virgem enterrada na lama, confina no milagre, aquele saberá bem onde re-frescar o ouro imaculado de suas Dolências.”

*Broquéis*, obra de menor pureza simbolista, articula poeticamente o decadismo, o satanismo, o patológico, o erótico e a necrofilia verbais e sedutores. Com “Humildade Secreta” da obra *Faróis*, Cruz e Sousa abandona definitivamente o satanismo decadentista. Cultivado sobejamente por Baudelaire em “As Litanias de Satã”.

Decadismo e satanismo implicam esteticismo. Geradores do prazer pelo prazer, lúdico e poético. Pressupõem também uma beleza poética desinteressada sem uma possível utilidade prática. Ambos cultivam a forma e estilo simbolistas. Fragmentam a unidade do poema em subunidades. Até o desnudamento dos átomos compositivos da beleza maldita e artificialmente composta de sons, cores e sentimentos prazerosos.

As drogas estimulam o cérebro. A poética simbolista instila melancolia nas mentes e corações dos leitores. Por *Últimos Sonetos* perpassa um estoicismo austero e impassível perante os infortúnios da vida do poeta.

Há duas faces bem caracterizadas no satanismo poético de Cruz e Sousa, a da marginalização estamental acoplada ao aristocratismo refinado do estamento que o repele. Poemas fabricados mediante recorrências aos dizeres e aos fazeres, fora de moda. Rituais católicos. Cultos esotéricos e medievais. Virgens conventuais, ambientes sacro-eróticos, satânicas tentações. O satanismo e o decadismo simbolistas são espelhos de si próprios. O leitor nesse tic-tac assume um papel periférico, não participa do processo de criação. Igualmente, as significações socioculturais da obra e do autor caracterizam-se como exógenas numa sociedade em que importa, sim, a informação, menos, o gosto estético, denominado bom gosto. Daí a razão de ser da marginalização, na sociedade de final de século, no Brasil.

Além desse verso e anverso da marginalidade do poeta, há que se levar em conta o desgaste e o cansaço do estilo simbolista nos países de origem. Despojados os poetas de suas auréolas e nivelados a pessoas entre outras pessoas, na multidão das ruas. No Brasil, os discípulos do decadismo e satanismo europeus recompõem as migalhas estéticas em obras menos significativas. Cruz e Sousa, em *Broquéis*, ateu-se aos estereótipos manipulados pelos seus mestres, em final de safra poética. No entanto, não se limitou a imitá-los. Lançou as sementes do simbolismo puro em *Últimos Sonetos*. Cruz e Sousa mantém o equilíbrio dos versos clássicos. Cultiva uma eloquência à procura de voláteis estados de espírito, a meio caminho entre vigília e sonho, dia e noite, branco e preto, entre o opaco e o translúcido, o visível e

o invisível. Assim, os poemas puros de Cruz e Sousa ressoam como ecos do infinito, do invisível, do sonho e da luz.

Os efeitos colaterais do glossário decadista afloram sobretudo no corpo de *Broquéis*. O glossário simbolista evoca preciosidades lexicais, clichês desgastados, glosas de imagens recorrentes, paradoxos sinestésicos redundantes, nuvens de adjetivos em cascata, correntes de conectivos, aspectos inusitados sobre perda e nostalgia, melancolia e dor, meio-tons barroquistas do ritualismo católico e de seus mistérios absolutos e embutidos nas iniciais maiúsculas de palavras chaves, no corpo dos poemas. Livres associações na forma de constelações, mutuamente iluminadas.

Assim, o conceito de decadente implica aversão pelo vulgar, em simpatia pelo gosto estético requintado. O mesmo conceito conecta, igualmente, o cultivo mórbido dum estado de decadência física de carnes humanas, sobretudo das formas femininas mais sedutoras.

O verbete decadismo foi substituído por simbolismo (1886). Os poetas epígonos fabricam lugares-comuns na imitação de seus mestres. Envelhecem o novo. E o cultivo obsessivo de contrastes antitéticos sugerem um barroquismo, igualmente, de segunda mão. *Broquéis* ainda se ressentir dos modismos em estado terminal dos poetas simbolistas europeus. *Últimos Sonetos* é a obra mais original e mais significativa do autor.

## LÚCIFER

Lúcifer, espírito rebelado. Teologicamente rival de Deus, seu criador. Encarna o mal metafísico e apocalíptico. Na poética de Cruz e Sousa, o demônio fulvo brilha como a luz solar. Nada deve em inteligência ao próprio Deus. Múltiplas imagens desse personagem temido e ao mesmo tempo fascinante explodem no seio dos corpos poemáticos de Cruz e Sousa. Dentre os rótulos da encarnação do mal destacam-se algumas expressões metafóricas como “Flor do Diabo, Sátiro dantesco, Serpente airosa, Cornóide deus funambulesco, Momo picaresco, Sereia das sereias, deus hediondo, atroz e nefando, Diabo de chavelhos tortos, deus senil, Demônio com perfil de asceta, Velho diabo, sábio entre os sábios, deus já fóssil.”

Cruz e Sousa pinta esse personagem da história do Gênesis com tons picarescos. Sempre, no entanto, com um sentimento poético dum admirador fascinado. Não chegou a esboçar uma litania de Satã, contudo, a amostragem das expressões demonstra a intenção de diluí-las nos corpos dos vários poemas. Essa liturgia órfica seduziu a todos os simbolistas europeus, talvez por uma necessidade poética de revelar aos homens um inconformismo com os dogmatismos bíblicos. Satã apresenta-se, metaforicamente, como guardião do saber prometico, como o padroeiro dos obstinados pela perda da fé.

Satã, capro e reval, deus pagão dos vinhos acres, arcangélico e audaz, majestade caída que ri e chora. Verbetes revestidos de ironia, sarcasmo e desprezo, enquanto palavras poéticas em contraste com a possível existência apocalíptica, para além de meros rótulos poéticos.

“De ironias o momo pícaresco  
Abre-lhe a boca e uns dentes de ferrugem,  
Verdes gengivas de ácida salsugem  
Mostra e parece um Sátiro dantesco”.

(“Majestade Caída”)

De ironia e de sarcasmo, Cruz e Sousa, em “A Flor do Diabo”, maquia o personagem verbal com bom gosto. Além desse detalhe, o poeta esboça uma réplica do rótulo baudeleriano, “Flores do Mal”.

“Para haver mais requinte e haver mais viva,  
Doce beleza e original carícia,  
Deu-lhe uns toques ligeiros de aves esquiva  
E uma auréola secreta de malícia.  
  
Mas hoje o Diabo já senil, já fóssil,  
Da sua Criação desiludido,  
Perdida a antiga ingenuidade dócil,  
Chora um pranto noturno de Vencido”.

A essa doce imagem de Lúcifer, Cruz e Sousa contrapõe outra advinda de estereótipos populares. O visual poético de Satã sobrepõe-se ao do porco. Sinônimo de animal sempre enlameado. Metaforicamente, há um ponto de contato entre as duas imagens. O lamaçal onde o porco e o demônio se refrescam. Duas facetas sobrepostas.

“Porco lúgubre, lúbrico, trevoso  
Do tábido pecado,  
Fuçando colossal, formidoloso  
Nos lodos do passado.”

(“Tédio”)

Cruz e Sousa roubou o rótulo *Spleen* de Baudelaire. *Spleen* incorpora poeticamente o tédio da vida, tanto de Deus quanto de Satã. E, em consequência, do próprio poeta. Em Baudelaire o *spleen* desvela uma atmosfera de catástrofe permanente. Em Cruz e Sousa, um clima de vazio. Pelo sempre igual das constelações siderais e verbais e do peregrinar prometéico em busca de arquétipos, envoltos em vestes verbais.

Para Cruz e Sousa “Spleen dos Deuses” processa um confronto entre duas potências espirituais. Ambos deuses, dos quais o poeta sobrevive das migalhas apocalípticas. Alimentam a inveja deles as conquistas mútuas de vencedor e vencido. Mera antropomorfização metafórica de dois títeres antagônicos.

“Oh! Dá-me o teu sinistro Inferno

...

Assim o Deus dos Páramos clamava...

...

... e o rebelado,  
Capricórnio Satã, ao Deus bradava:

Se és Deus...

Dá-me o tédio senil do céu fechado...”

Cruz e Sousa, em *Últimos Sonetos*, abandona definitivamente a evocação poética de Lúcifer. Recria poeticamente a crença na sobrevivência da alma, após a morte corporal.

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

(“Imortal Atitude”)

No soneto “Invulnerável”, o deus Satã ressurgue em clima carnavalesco. Elogio velado ao zombador da fé. Deus invulnerável “No Silêncio das noites estreladas”. Ainda em “Demônios”, o poeta “místico” troca os elogios pela crítica às ações demoníacas.

“A língua vil, ignívoma, purpúrea  
Dos pecados mortais bava e braveja,  
Com os seres impoluídos mercadeja,  
Mordendo-os fundo injúria por injúria.

...

A toda alma serena que viceja,  
Só fúria, fúria, fúria, fúria, fúria!”

## VIRGEM MARIA

Baudelaire criou “As Litanias de Satã”. Cruz e Sousa “Regina Coeli”. As ladainhas religiosas e populares de Nossa Senhora, cantadas ou recitadas em procissões litúrgicas, compõem-se de invocações múltiplas sobre predicados da Mãe de Deus. Os fiéis repetem sempre o mesmo refrão. Poeticamente o protótipo dessa forma poética encontra-se em “As Litanias de Satã”.

“Ó tu, o Anjo mais belo e também o mais culto,  
Deus que a sorte traiu e privou do seu culto,  
Tem piedade, ó Satã, desta longa miséria!

...

Pai adotivo que és dos que, furioso, o Mestre,  
O Deus Padre, expulsou do paraíso terrestre,  
Tem piedade, ó Satã, desta longa miséria!

### *Oração*

Glória e louvor a ti, Satã, nas amplidões  
Do Céu...  
Do Inferno...  
Deixa que eu, junto a ti, sob a Árvore da Ciência..."

...

Cruz e Sousa em "Regina Coeli" dispensa o refrão e a oração final. Conserva a técnica de estrofes com dois versos cada.

"Ó Virgem branca, Estrela dos altares,  
Ó Rosa pulcra dos Rosais polares!

...

Aroma, Cor e Som das Ladainhas  
De Maio e Vinha verde dentre as vinhas,

...

Dá-me através de cânticos, de rezas,  
O Bem, que almas acerbadas torna ilesas."

Nesse poema dezoito cognomes da Virgem Maria formam e sugerem vitrais numa catedral gótica. Todos atravessados por raios de sol.

"Aparição" caracteriza-se como panegírico poético sobre as virtudes e poderes da Santa. O poeta simula um encontro. Falou-lhe sobre a moral do desprezo pela carne e sobre as vantagens duma vida ascética. No entanto, duas imagens se sobrepõem no visual da Santa. A firmeza da fé contraposta à estelidade do mistério de ser mãe de Jesus-Homem.

A obra poética de Cruz e Sousa sugere paixões, sentimentos piedosos e uma profunda sensibilização estética, vividos e cultivados em sua mente e coração, antes de serem verbalizados.

"Por uma estrada de astros e perfumes  
A Santa Virgem veio ter comigo:  
Doiravam-lhe o cabelo claros lumes  
Do sacrossanto resplendor antigo.

...

Vestida na alva excelsa dos Profetas  
Falou na ideal resignação de Ascetas  
Que a febre dos desejos aquebranta.

...

No entanto os olhos dela vacilavam,  
Pelo mistério, pela dor flutuavam,  
Vagos e tristes, apesar de Santa!”  
(“Aparição”)

## ANATOMIA

A contemplação gratuita da beleza formal dos sonetos manipula a sedução dos corpos femininos em *Broquéis*.

“Pompa de carnes tépidas e flóreas,  
Braços de estranhas correções marmóreas,  
Abertos para o Amor e para a Morte!”

...

“Sonho-te a deusa das lascivas pompas,  
A proclamar, impávida, por trompas,  
Amores mais estéreis que os eunucos!”

...

“Deslumbramento de luxúria e gozo,  
Vem dessa carne o travo aciduloso  
De um fruto aberto aos tropicais mormaços.”

Em *Faróis*, o poeta enfoca sete órgãos sedutores do corpo feminino, dos quais explodem desejos irresistíveis para os iniciantes no prazer da leitura, cabelos, olhos, boca, seios, mãos, pés e corpo. Assim, se tomados os sete sonetos de assalto, mediante uma leitura de carícia, a plástica do corpo feminino desperta imagens sedutoras nas mentes e corações de leitores ingênuos.

A poética simbolista seduz, não por sua transparência mas por sua opacidade sugestiva. As seduções dos cinco sentidos, através do prazer da leitura, possuem razões estruturais na composição e trama dos poemas de caráter simbolista. Correspondências e sinestésias, sonhos, alucinações, espasmos, sons, cores, perfumes, fantasias, obsessões e taras são fabricados poeticamente na forma de constelações mutuamente iluminadas.

O verbete simbolismo, ao sugerir precisão lógica na montagem dos poemas, desorienta leitores desavisados sobre o fenómeno da composição das correspondências sinestésicas no interior dos corpos poéticos de Cruz e Sousa.

Além do enfoque das correspondências e sinestésias, como balizadoras de leituras na segunda potência da obra poética crusiana, o leitor atento intui o abandono da beleza clássica. Tanto o bem quanto o mal da natureza humana constituem-se objetos de interesse poético, a exemplo de Baudelaire.

“Ó pobres corpos tortos, magros, barrigudos, ou flácidos,  
Que o Deus do Útil, implacável e sereno,  
Ainda crianças, aprisionou em seus cueiros de bronze!  
E vós, mulheres, ai! Pálidas como círios,  
Que rói e de que se nutre o deboche, e vós, virgens,  
Do vício materno arrastando a hereditariedade  
E toda a hediondez da fecundidade!”

Céu inferno, Deus Belzebu, Anjo Sereia são fenômenos lexicais de igual beleza poética também para Cruz e Sousa. No corpo de cada poema explodem o bem e o mal físicos quanto metafísicos. A mudança desse registro opera-se no momento em que Cruz e Sousa assume a própria originalidade. Abandona definitivamente o que as leituras teóricas lhe ensinaram sobre a prática poética dos seus mestres europeus.

No alto do monte, descortina ter cumprido seu dever de poeta através da descoberta da sobrevivência de sua obra como memória. “*Non omnis moriar*” de Horácio cerra-lhe as pálpebras para a eternidade.

Morrer! Findar! Desfalecer! que importa  
Para o secreto e fundo movimento  
Que a alma transporta, sublimiza e exorta,  
Ao grande Bem do grande Pensamento!”

## VELHICE

Cruz e Sousa debruça-se sobre o ciclo da vida dos poetas em estado de velhice. A imagem da velhice física e mental resulta dum estado de otimismo ou de pessimismo. O velho otimista possui como imagem a ser perseguida a do Fausto de Goethe. Personagem mítico quanto o de Mefistófeles. O velho Fausto negocia a própria alma imortal em troca de paixões e da coragem dum homem em plena forma física e mental. Essa proposta sindromática de retorno à juventude, selada pelo sangue do proponente, espelha o *self* do velho otimista.

O velho pessimista adota uma postura proclamada pela melancolia do mundo. O *self* do pessimista velho alimenta-se do que poderia ter sido e não pode ser. A fantasmagoria duma felicidade possível mergulha na rigidez da morte física. Ponto terminal da marcha para o nada.

Os velhos que se valem da fé na providência divina alimentam-se da esperança de sobreviverem, na medida em que a velhice avança célere para a morte.

Cruz e Sousa deixou-se influenciar pelo seu mestre, o cientista alemão Fritz Müller, leitor assíduo de Shopenhauer e dos românticos alemães. Sem esquecer que o poeta teve como seu mestre simbolista, sobretudo, Baudelaire. Mestre dos jogos alegóricos na recoleta de imagens pessimistas sobre o futuro dos poetas entre os homens.

Cruz e Sousa aplica, metaforicamente, o ciclo vital do homem ao próprio Demo, embora sob o espelho da eternidade.

“Mas hoje o Diabo já senil, já fóssil,  
Da sua Criação desiludido (...)  
Chóra um pranto noturno de Vencido.”  
(“A Flor do Diabo”)

“Envelhecer” metamorfoseia a santa monja. Ontem, na mocidade, “Cativante sereia da esperança”, hoje, “Erras e sonhas pela Eternidade”. Após pintar e descrever os encantos femininos do nariz, dos olhos, da boca, repete nas quatro estrofes consecutivas: “Envelheceste para os vãos idílios... para os vãos amores... que não provoca ciúme”.

No ventre do mesmo poema explodem o pessimismo e a melancolia no tocante à velhice. Define-a sob a ótica do sentimento poético. Contudo, as imagens espelham melancolia numa perda irreparável, a da sedução das carnes.

“Envelhecer é reduzir a vida  
A sentimentos de tristeza austera,  
Enclausurá-la numa grave ermida  
De luto e de silêncio sem quimera.  
  
E envelhecer na juventude flórea,  
Do celibato emurchecido lírio,  
É ficar sob os pálios da ilusória  
Melancolia, como a luz de um círio...”

“Réquiem” percorre os detalhes do processo de envelhecimento e das consequências psicossomáticas do abandono gradual a que está apenado o velho. Mãos frias e trêmulas, olhos sem brilho e fatigados, rugas e movimentos alquebrados decorrem da perda gradual da elasticidade das carnes jovens, sempre tesas.

“Quando o meu corpo, trêmulo, dos velhos  
Nos gelados outonos penetrar.  
  
...  
O rosto encarquilhado e as mãos já frias.  
  
...  
Por meus olhos sem brilho e fatigados  
  
...  
As rugas da matéria transitória  
Hão de lá estar como a dizer: –jamais!”

Esse processo de envelhecimento provoca no poeta um sentimento de que tanto a natureza quanto os homens cantarão o réquiem dos óleos santos.

“Sob o celeste pálio majestoso  
Hão de passar os Viáticos da luz.”

Ironia, escárnio e desdém impregnam todo o corpo poético de “Réquiem”. Cruz e Sousa mira-se no espelho da velhice.

“O mundo clamará sinistramente  
Daquele que a velhice alquebra e alui...  
Mas ah! Por mais que clame toda a gente  
Nunca dirá o que de certo eu fui.”

O mesmo conteúdo ressurgue em *Últimos Sonetos*, agora no topo do simbolismo puro e original. Em nenhum momento se reporta à dimensão da qualidade e da intensidade com que o poeta aproveitou o tempo. Mesmo sem ter alcançado a terceira idade, Cruz e Sousa sobrevive na trilogia poético-simbolista, passados cem anos da sua morte física.

Nos tempos sombrios da vida de Cruz e Sousa, no final do século dezenove, a velhice alimentava-se de inúmeros preconceitos. Inexistia a área da gerontologia. Os velhos estavam a mercê das improvisações de suas famílias sem qualquer informação sobre seus direitos e deveres. Somente um século após, a Constituição Federal de 1988 e com as leis recentes de implantação duma política nacional do idoso, regulamentada através de decreto, salvaguardam e amparam todos os direitos, a que fazem jus os idosos.

## AMOR E MORTE

Os protótipos eternos e complementares entre si imbricam-se com as práticas naturais emergentes da natureza física. Eros e Thánatos, protótipos ideais encarnados no discurso mágico-mítico, como a dupla de deuses protetores do amor humano e da morte física dos racionais.

Eros e Thánatos perfazem a galeria dos mitos que dão razão de ser dos povos. Os mitos eram empregados pelos profetas, filósofos e políticos para informar sobre verdades transcendentais. Fundadoras das instituições socioculturais de cada estamento social.

Cruz e Sousa vale-se desses discursos primitivos para tratar poeticamente e metaforicamente do verso e do anverso dessas duas dimensões, tanto dos sentimentos poéticos quanto da realidade física dos mitos. E suas repercussões em nível de rituais e jogos que os envolvem. Ambos os protótipos geram a vida. O Eros, a vida física, o Thánatos, a sobrevivência da alma. Contudo, ambos ao gerarem para a vida, quer física quanto espiritual, podem degenerar e tornarem-se estéreis como nas prostitutas e nas monjas. Nas prostitutas, o amor se mascara em sexo e a morte priva-as da graça, nas monjas, o amor se consome na fé e a morte, na dúvida fiducial.

“Pompa de carnes tépidas e flóreas,  
Braços de estranhas correções marmóreas,  
Abertos para o Amor e para a Morte!”  
( “Braços” )

Nos poemas, amor e morte nada mais são do que meras palavras poetizadas. Estéreis tanto na prática social quanto no estado poético de Cruz e Sousa.

“Mas os teus Sonhos e Visões e Poemas  
Pelo alto ficarão de eras supremas  
Nos relevos do Sol eternizados!”  
( *Post Mortem* )

Cruz e Sousa, no entanto, abre “Renascimento” com uma afirmação inspirada em Horácio. *Non omnis moriar*. “A alma não fica inteiramente morta!” Profissão de fé na sobrevivência da alma, prisioneira temporária da forma corporal que a acolheu. Eros cria formas de amor acorrentadas aos sexos. Thánatos liberta as centelhas divinas para comporem constelações de almas albatrozes.

Cruz e Sousa desvela o clima desse estado poético em *Renascimento*.

“Vagas Ressurreições do sentimento  
Abrem já, devagar, porta por porta,  
Os palácios reais do Encantamento!”

A celebração mágico-mítica do efêmero carnal e da morte física entrelaça os mitos de Eros e Thánatos. Eros cultiva a beleza até o seu zênite. Imbrica-se à fatalidade de Thánatos como caminho de volta para a eternidade.

Essa constelação mágico-mítica de vida e morte sugere uma espiral de purificação poética e ética, embutida num processo de semiose ilimitada entre corpo e alma, entre expressão e conteúdo poéticos, entre mente e coração do poeta Cruz e Sousa.

## NECROFILIA

Alguns poemas sugerem embriões de necrofilia poética. A afirmação isenta Cruz e Sousa desse complexo desagradável como pessoa física. Necrofilia implica atração incontrolável e patológica de manter relações sexuais com cadáveres. Em nenhum momento esse sintoma desvela-se explícito. Apenas sugere nas incursões poéticas sobre a sedução que as mãos e os pés provocam verbalmente na memória sinestésica do poeta.

“Mãos que eu amei no féretro medonho  
Frias, já murchas, na fluidez do Sonho,  
Nos mistérios simbólicos da Morte!”

“Pés que já no caixão, enrijecidos,...  
Geram fascinações delirantes!”

( “Mãos” )

Em outros tópicos poéticos, Cruz e Sousa envolve o feio estético com ironia e humor negro. Sobrepostos. Meros fogos de artifício.

“Ó boca em tromba retorcida  
Cuspindo injúrias para o Céu,  
Aberta e pútrida ferida  
Em tudo pondo igual labéu.

...

Bendita seja a negra boca  
Que tão malditas coisas diz!”

( “Canção Negra” )

Para sublimar o choque da fatalidade da morte física e, igualmente, para conservar a pira da fé acesa, Cruz e Sousa reelabora poeticamente “Metempsicose”. Mito da transmigração da alma dum corpo mau para outro melhor. E assim sucessivamente até alcançar a purificação definitiva das paixões do homem e o estado de perfeição constelar da alma.

“Surge, Bela das Belas, na Beleza  
Do transcendentalismo da Pureza,  
Nas brancas, imortais Ressurreições!”

A essa imagem de protótipo da beleza eterna contrapõe-se uma outra imagem, a de catalepsia.

“Que da morte o estupor macabro e feio  
Congelou as magnólias de teu seio,  
Por entre catalépticas visões...”

( “Metempsicose” )

Os poemas que abordam a decadência física do corpo feminino vêm aureolados de fina ironia e humor negro. Sutis variações do anexam popular, “Quem te viu, quem te vê”. Sem adentrar nos abismos do inconsciente pessoal e coletivo do porquê de tais sentimentos num poeta sem vínculos ideológicos com seus irmãos de sangue, e que pesem todos os esforços dos críticos em amenizar a deserção poética e genealógica de Cruz e Sousa, o poeta negro, numa pátria que não a África, certamente seria um parnasiano entre outros. A poética simbolista, na forma de trilogia, consagra Cruz e Sousa como o simbolista que melhor decantou a dor e o sensualismo mórbidos em *Broquéis* e *Faróis*. Em *Últimos Sonetos* cultuou o vago misticismo moralista. Aproxima-se significativamente de Alphonsus de Guimaraes em alguns tópicos da atmosfera medieval. Distancia-se do cultor do panteísmo evolucionista, Augusto dos Anjos, bem como do renovador da linguagem simbolista, Pedro Kilkerry.

## DEVER CUMPRIDO

Nos últimos sonetos, do terceiro livro da trilogia simbolista, acentua-se célere a pulsão poética do autor em direção ao desprendimento gradativo, envolto num clima de estoicismo velado.

“É preciso humildade, é necessário  
Fazer do coração branco sacrário  
E a hóstia elevar do Sentimento eterno.

Em tudo derramar o amor profundo,  
Derramar o perdão no caos do mundo,  
Sorrir ao céu e bendizer o Inferno!”

(“Fruto Envelhecido”)

O estoicismo de Sêneca, embora diluído nos corpos dos sonetos, contraponteia com o misticismo de Buda, igualmente conotativo da ascese espiritual, incorporada pelo poeta. A solidão resulta da fé na sobrevivência da alma. Único protótipo poético, a caminho da eternidade.

“Abre-me os braços, Solidão radiante,  
Funda, fenomenal e soluçante,  
Larga e búdica Noite redentora!”

(“Êxtase Búdico”)

A purificação máxima estóico-budista se desvela em “Triunfo Supremo”. Desprendimento poético total. O poeta atira-se no abismo da fé. Abandona a retórica humana para sobreviver do estado poético, incontrolável pelas palavras poéticas. O retorno ao contínuo da eternidade, à coisa-em-si ou ao objeto dinâmico, dispensa definitivamente o verbo humano.

“Quem anda pelas lágrimas perdido,  
Sonâmbulo dos trágicos flagelos,  
É quem deixou para sempre esquecido  
O mundo e os fúteis ouropéis mais belos!

É quem ficou do mundo redimido,  
Expurgado dos vícios mais singelos  
E disse a tudo o adeus indefinido  
E desprende-se dos carnavais anelos!”

Finalmente, dever cumprido de poeta simbolista no topo dum talento espontâneo e gratuito, doado pela mãe natureza. Em tempos comprovadamente sombrios, não tanto para os místicos mas com certeza para o poeta negro.

A consciência do dever cumprido fez explodir “Renascimento”.

“Morrer! Findar! Desfalecer! Que importa  
Para o secreto e fundo movimento  
Que a alma transporta, sublimiza e exorta,  
Ao grande Bem do grande Pensamento!”

Silêncio.

Velhice.

Noite.

Solidão.

Morte.

Assim Seja.

“Fecha os olhos e morre calmamente!  
Morre sereno do Dever cumprido!

...

E o Pensamento pelos céus, brandido  
Como um gládio soberbo e refulgente.

Morre com teu Dever. Na alta confiança  
De quem triunfou e sabe que descansa  
Desdenhado de toda a Recompensa!”

(“Assim Seja”)

“A nosso ver, porém, esse forte desejo de ascensão era condicionado pelo fundo subjetivo e o próprio temperamento poético do autor de Evocações. Acreditamos que houvesse em Cruz e Sousa disposições interiores, independentes das contingências sociais, que no simbolismo encontravam o clima propício à sua explicitação. Aquela poética dispunha de condições expressionais que favoreciam ou acoroçoavam nele as seguintes tendências subjetivas e muito pessoais: o mundo interior ao mesmo tempo intenso e impreciso, o verbalismo e a musicalidade... A espiritualização progressiva da sua poesia não o leva a comunicar-se com o mundo, numa depuração moral quase ascética, e a desejar obsessivamente o “outro” mundo.”

( Carlos Dante de Moraes )

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia do autor

- Julieta dos Santos* ( em colaboração com Virgílio Várzea e Santos Lostada ). Desterro: Tip. Comercial, 1883.
- Tropos e Fantasias* ( em colaboração com Virgílio Várzea ). Desterro: Tip. da Regeneração, 1885.
- Missal*, Rio de Janeiro. Magalhães & Cia, 1893.
- Broquéis*. Rio de Janeiro, Magalhães & Cia, 1893.
- Evocações*. Rio de Janeiro: Tip. Aldina, 1898 ( com fac-símile da assinatura, um retrato de C. e S., por Maurício Jubim e outro de C. e S., morto, do mesmo autor ).
- Faróis*. Rio de Janeiro: Tip. do Instituto Profissional, 1900 ( com uma “Nota” de Nestor Vítor).
- Obras Completas*. I – Poesias: *Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1923 ( com introdução e anotações de Nestor Vítor, um fac-símile de autógrafo e um desenho de Maurício de Jubim).
- II – Prosa: *Missal, Evocações*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924 ( com fac-símile de autógrafo e retrato de C. e S. reproduzido de fotografia).
- Obras*. Tomo I – *Versos: Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos, Poemas Avulsos*. São Paulo: Edições Cultura, 1943 ( com uma “Síntese Bibliográfica” e uma “Introdução” de Fernando Góes). Tomo II – *Prosa, Missal, Evocações*. São Paulo: Edições Cultura, 1943.
- Poesias Completas*, Rio de Janeiro: Editora Zélio Valverde, 1944 ( com Introdução de Tasso da Silveira). *Obras Poéticas, I – Broquéis e Faróis*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1945 ( com Prefácio, Biografia e Fontes para estudo, por Andrade Muricy). II – *Últimos Sonetos Inéditos e Dispersos*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1945 ( com “Nota” de Andrade Muricy).
- Sonetos da Noite*. Seleção de Silveira de Souza. Edições do Livro de Arte, Florianópolis, 1958 ( com xilogravuras de Hugo Mund Jr. ).

- Obra Completa*, Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1961 ( Organização geral. Introdução. Notas. Cronologia e Bibliografia por Andrade Muricy ).
- Poemas Escolhidos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1961 ( com Apresentação de Massaud Moisés ).
- Poemas*. Lima, Peru: Centro de Estudos Brasileños, 1980 ( com Presentación de Carlos Gërman Belli e Traducción de Javier Sologuren ).
- Últimos Sonetos*. Florianópolis: Editora da UFSC Fundação Casa de Rui Barbosa Fundação Catarinense de Cultura, 1984 ( Texto estabelecido pelo manuscrito autógrafa e notas por Adriano Gama Kury, com um estudo literário de Júlio Castañon Guimarães ).
- Evocações*. ed. em fac-símile. Florianópolis: FCC Edições, 1986 ( com Apresentação de Esperidião Amim Helou Filho e lançada por ocasião da reabertura do Palácio Cruz e Sousa ).
- Julietta dos Santos*. ed. em fac-símile. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990 ( com Apresentação de Ubiratam Machado e Iaponan Soares ).
- Poesia Completa*. Florianópolis: Edição Fundação Catarinense de Cultura e Fundação Banco do Brasil, 1993, 432 pp. ( Edição comemorativa do centenário de *Broquéis* ).

### Sobre o autor

- ALVES, Henrique. *Cruz e Sousa – O Dante Negro*. São Paulo: Associação Cultural do Negro, 1960.
- BASTIDE, Roger. *O lugar de Cruz e Sousa no Movimento Simbolista*. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado, 1943.
- COUTINHO, Afrânio ( org. ) *Cruz e Sousa – Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1979.
- CORRÊA, Nereu. *O canto do Cisne Negro e outros estudos*. Florianópolis: FCC Edições, 2ª ed. , 1981.
- LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa – O Negro Branco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 3ª ed., 1975.
- MIGUEL, Salim (org.) *Centenário de Cruz e Sousa – Interpretações*, Florianópolis: Ed. da Comissão Oficial de Festejos, 1962.
- MONTENEGRO, Abelardo. *Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil*. Florianópolis: Edições FCC, 2ª ed., 1988.
- MURICY, José Cândido de Andrade. *Para conhecer melhor Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

- PAULI, Evaldo. *Cruz e Sousa o poeta pensador*. São Paulo: Editora do Escritor, 1973.
- RÉGIS, Maria Helena Camargo. *Linguagem e Versificação em Broquéis*. Porto Alegre: Movimento, Florianópolis. UDESC, 1976.
- SOARES, Iaponam. *Ao Redor de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1988.
- TILL, E. Rodrigues. *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

### Obras de Apoio

- BALAKIAN, Ana. *El movimiento simbolista*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1969.
- BAUDELAIRE, Charles. *Textos Inéditos*. In: a modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIM, Walter. *A Modernidade*. In: Sociologia. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ed. Ex Libris, 1983.
- CASTRO, Eugênio de. *Obras poéticas. Oaristos*. Lisboa, 1968.
- ECO, Umberto. *Conceito de texto*. São Paulo: EDUSP, 1984.
- GOMES, A. Cardoso. *A metáfora cósmica*. São Paulo: EDUSP, 1977.
- “ . *A estética simbolista*. São Paulo: Ed. Atlas S.A. 1994.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Eds. Perspectiva EDUSP, 1976.
- HELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- PEREIRA, J.C. Seabra. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra, 1975.
- SARTRE, J. Paul. Orfeu negro. In: *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: D.E.L. 1960.
- VÁRIOS AUTORES. *El simbolismo*. Madrid: Ed. Taurus, 1979.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. (1ª Série). São Paulo: Eds. Itatiaia Ltda., EDUSP, 1976.

### Revistas

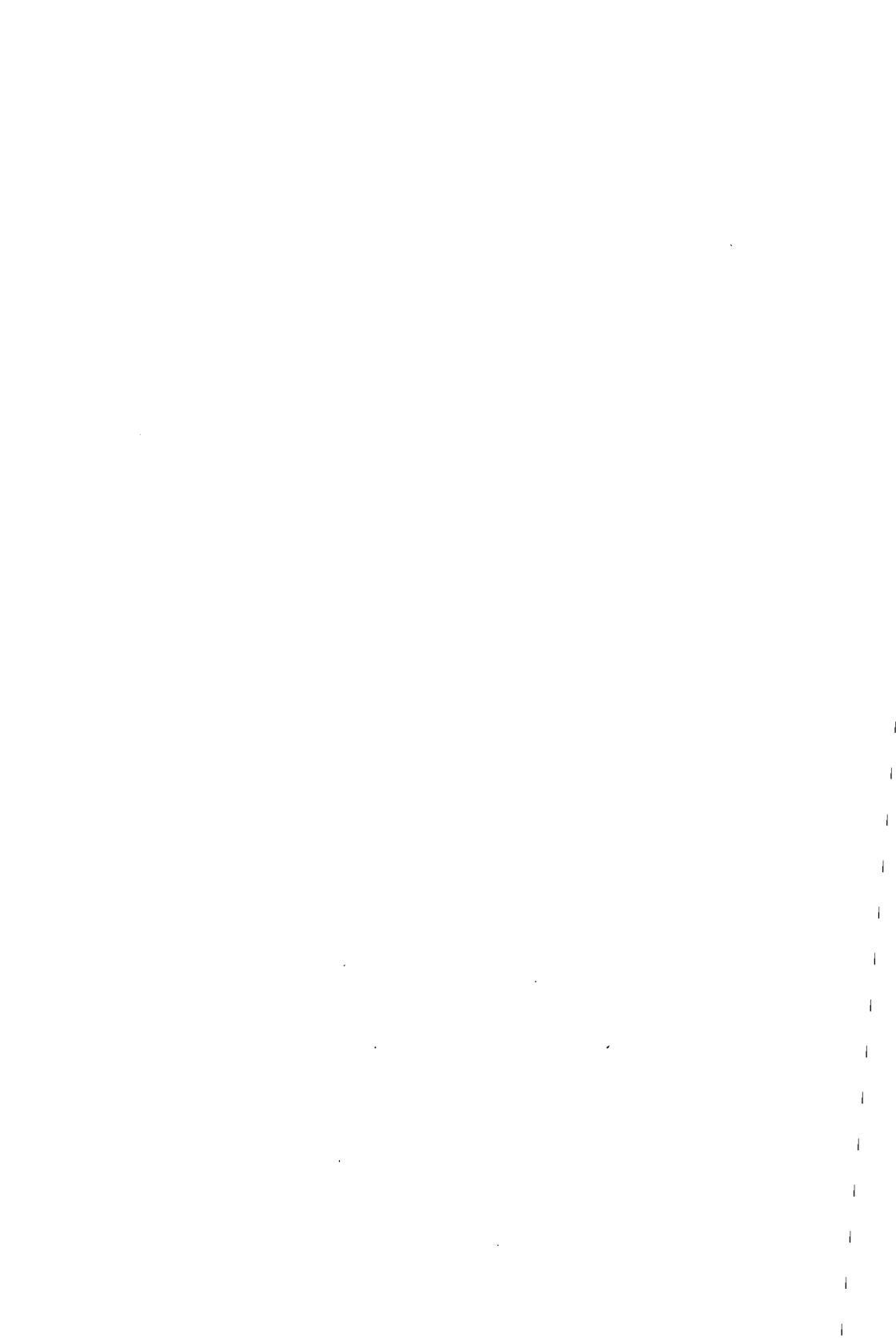
- TRAVESSIA 26. *Cruz e Sousa*. Fpolis. Ed. da UFSC, 1993.



5º LUGAR – CATEGORIA GERAL

Carlos Henrique Almeida

**POETA NEGRO DE  
LUMINOSO RASTRO**



“*D*e um talhe *espègle* e elegante, muito preocupado com sua pessoa, Cruz, como os pais não precisassem de seu auxílio para viver, gastava tudo o que ganhava nas lições particulares que tinha, em trajes variados, finos e bem feitos, pelo que andava muito asseado e bem vestido, despertando ainda, por esse lado, maiores odiosidades e invejas. Tinha uns dentes belíssimos e alvos, fazendo, quando sorria, uma pequenina lua de opala, a sua boca negro-escarlate, onde bailava uma ironia casquilhante e perene.

Sempre inspirado e feliz, caricaturista endiabrado e perfeito no verso pilheriço e trocista, trazia a velha escola acossada, flagelada e coberta de imenso ridículo” (Virgílio Várzea).

Já faz 84 anos que Cruz e Sousa morreu. Seu vínculo com a existência terrena foi uma passagem. Passagem difícilima, mas marcada por rastro luminoso invadindo os charcos, o esterco e as brumas. Sua obra são faróis nebulosos que apontam para a transcendência, único lugar onde pode repousar a esperança do mundo.

Biografá-lo é quase impossível, a não ser que transitemos pela intensidade sensorial de sons e de cores das imagens que compõem sua criação. De qualquer modo, aqui vão algumas informações para auxiliar a leitura de sua obra, mesmo sabendo que é impossível flagrar o ponto certo daquilo que dominou o seu espírito.

### *Filho de escravos, criado por senhores*

Cruz e Sousa nasceu na cidade de Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, Santa Catarina, no dia 24 de novembro de 1861. Educado por dona Clarinda Fagundes de Sousa e seu marido, marechal Guilherme Xavier de Sousa, como filho de criação, passou a viver na residência do casal. Era filho de Guilherme, mestre-pedreiro, e de Carolina Eva da Conceição: ele, escravo do marechal, e ela, escrava liberta por ocasião de seu casamento, ambos negros puros. Tendo nascido no dia de São João da Cruz, rece-beu o nome do santo e como sobrenome, o da família Sousa que o criou.

Dentre os biógrafos de Cruz e Sousa, Virgílio Várzea, seu parceiro de muitas lutas, intelectuais e também íntimo amigo, foi o primeiro a publicar alguns dados biográficos referentes à iniciação do introdutor do simbolismo entre nós. Segundo

ele, em crônicas intituladas “Impressões de Província” e publicada no *Correio da Manhã*, os grandes casos polêmicos da carreira de Cruz e Sousa tiveram seu início no jornal *Tribuna Popular*, que ambos conduziam em Nossa Senhora do Desterro, entre 1882 e 1889. Nestor Vitor, grande biógrafo de Cruz, cita Virgílio Várzea, ao se referir ao poeta: “Era um creoulo de compleição magra e estatura média. Não obstante, tinha o rosto cheio e oval, de traços delicados e de um conjunto atraente, simpático. Nos seus olhos grandes e bonitos, havia um forte brilho intelectual e uma vaga expressão de tristeza e humildade”. Houve também quem dissesse Cruz e Sousa, o olhar “da corça ferida”. Não existe euforia em um só verso deste poeta. Privilegiando sempre a sugestão a uma referencia imediata da realidade, sua poesia, imbuída do espírito místico que norteou o simbolismo brasileiro, poderia ser considerado o “reino da sinestesia”.

### *Um “moleque” prodígio*

Cruz e Sousa recebeu refinada educação, tendo feito bom curso primário e realizado cursos de humanidades no Ateneu Provincial. Foi discípulo preferido de Fritz Müller, de reputação universal, colaborador e amigo de Darwin e Haeckel. Com Müller o poeta aprendeu Matemática e Ciências Naturais. Sempre classificado entre os primeiros alunos, ainda no Ateneu, aprendeu Francês, Latim e Grego.

Em 1881, Virgílio Várzea voltou de estudos e viagens que fizera para a província de Santa Catarina. Travou grande amizade com Cruz e Sousa, que contava então 21 anos. Passaram a redigir a *Tribuna Popular* que, enquanto durou (1881 a 1889), era considerada a folha literária mais notável de Santa Catarina. Desde aí, filiando-se à “Escola Nova”, que era então o naturalismo e o parnasianismo, ninguém o igualava no assalto às reputações literárias da “Velha Escola”, o Romantismo.

### *Sempre em busca do novo*

Cruz e Sousa tinha verdadeira paixão pelo teatro. Contactava-se com as companhias teatrais, que porventura, visitavam Desterro. Colaborava em qualquer nível com elas, muito mais para conseguir estar próximo do teatro. Por essa época, Cruz e Sousa já sofria as mais variadas formas de pressão social que, logicamente, possuíam raízes raciais. Essas pressões se acentuavam frente ao caráter inovador do poeta, constantemente em busca da superação dos velhos valores, principalmente nas artes e na literatura. Sempre é muito difícil propor alguma nova idéia, mesmo em condições favoráveis. Podemos portanto imaginar como eram recebidas suas idéias inovadoras, no Sul do país, em pleno século XIX, propostas por um negro. Para a sociedade branca de Desterro, era demais sua ousadia ao querer interferir de maneira séria nos meios culturais da cidade. Enquanto João da Cruz era apenas o menino prodígio, com precocidade poética desde os 8 anos de idade, recebia convites e mais

convites para declamar nos salões de concerto, quiçá como objeto exótico. Mas a partir do momento em que o intelectual Cruz e Sousa passou a atuar, questionando a produção cultural de Desterro, as coisas se complicaram.

### *O poeta do Desterro*

Em 1883, foi nomeado presidente de Santa Catarina o doutor Francisco Luiz da Gama Rosa, que logo depois publicava o livro *Biologia e Sociologia do Casamento*, traduzido para o francês, inglês e alemão. Envolveu-se muito com o grupo de novos literatos, chegando a nomear Cruz e Sousa promotor público de Laguna, cargo que o poeta não chegou a ocupar: por ser negro, resolutamente se opuseram, a ele os chefes políticos. Mas o apoio de Gama Rosa valeu sobremaneira para fortalecer o grupo, formado ainda por Santos Lostada, Carlos de Faria, Horácio de Carvalho, Araújo Figueiredo e outros.

É de 1885 a publicação de *Tropos e Fantasias* em prosa, parceria de Virgílio Várzea e Cruz e Sousa. Sobre esta obra diz Nestor Vitor: “nada melhor do que essas escassas páginas, ainda sem cor segura, sem individualidade apreciável, sem rumo certo, meio querendo ser naturalistas, meio infantis ou secas na realidade, para revelar quanto vinha sendo ainda difícil aos dois esforçados principiantes terem valor ponderável, fora do âmbito provinciano”.

Em Desterro, ainda no ano de 1885, Cruz e Sousa publica um jornal com ilustrações litografadas a que deu o nome de *O Moleque*. Era a manifestação crítica e a exteriorização de seu sentimento rebelde frente a todos aqueles que o repeliam. Foi diretor desse jornal, que teve apenas um ano de duração.

A grande batalha deste insigne poeta durante toda a vida foi lutar por todos os meios para se impor, apesar de sua cor. Segundo todos os seus melhores biógrafos, a cada momento, por qualquer motivo, estavam prontos para lhe lembrar sua cor e sua origem. Vagava sozinho longe de si e do mundo, em horas de profunda abstração.

Em 1886 ele deixava Desterro novamente, indo para o Rio Grande do Sul numa excursão artística, provavelmente com alguma companhia dramática. Essa inquietação bem nos indica que, afinal Cruz continuava se sentindo constrangido em sua terra. Soube-se por uma carta que, em 1887, um editor de Pelotas recusara-se delicadamente a publicar um livro de versos do poeta.

### *Jornalista, boêmio, sonhador*

Cruz e Sousa vai para o Rio e, ajudado por seus amigos, consegue entrar para a redação de um jornal; não tarda muito, sai desse jornal para outro, onde também não se demora. Vive, sabe Deus como, até encontrar um terceiro abrigo, e que nem por isso se mantém mais demoradamente. Atravessa pois, meio na boemia, meio no jorna-

lismo, essa primeira época de residência na capital federal. Nesse período, sofrendo as intempéries da sorte, mau sobrevivendo às barreiras que se colocavam à sua frente, Cruz e Sousa vai convivendo com sua poesia e com a nova poesia de seu tempo. Por intermédio de Oscar Rosas, amigo e companheiro ímpar, conhece os grandes simbolistas europeus da época. Assim trava contato com o decadismo de Verlaine, o satanismo de Baudelaire e o nefilibatismo de Eugênio de Castro.

*Missal* só aparece em 1893, e ainda assim por milagre, como informa Nestor Vítor, por haver se estabelecido então a livraria Magalhães, e pretendeu fazer nome com escritores novos e mais ou menos escandalosos. *Broquéis* também veio em 1893; evidentemente, porém, grande parte de *Missal* terá sido feita bem antes, talvez ainda na província, enquanto *Broquéis* resulta de um período breve, mas febril, de produção, já no Rio. O poeta aproveitou, diríamos, o pequeno espaço que lhe foi aberto por essa editora e tratou de apressar sua produção.

Depois de 1893, não pôde mais Cruz e Sousa publicar volume algum. A Casa Magalhães fechou dentro em pouco; as outras desse gênero, não muitas, nada tinham de imprudentes, logo, não aceitavam suas obras. Continuando sofregamente sua produção, o poeta ia conseguindo mostrá-la aos poucos, num ou noutro jornal do Rio de Janeiro.

Casou-se Cruz e Souza a 9 de novembro de 1893, com Gavita Rosa Gonçalves, entre os sobressaltos e os atropelos em que andava a população do Rio, com os bombardeios pela Revolta da Armada: procurando, porque se casara, colocação menos aleatória do que na imprensa, conseguiu, em dezembro, um infimo emprego na Estrada de Ferro Central do Brasil, onde chegou a ser arquivista; mas sempre considerando aquilo ganha-pão abominável para uma índole e um espírito como os seus.

### *Um percurso de vicissitudes*

Logo foram vindo os filhos, que chegaram a quatro. E para agravar-lhe os encargos de família, que ele encarava austeramente, sucederam-lhe vicissitudes penosas. A mais cruel foi, a partir de março de 1896, os seis meses de loucura da companheira que, assim mesmo, ficou em casa sob cuidados, porque disso Cruz fez questão.

Sobre tudo isso, ainda em agosto de 1896, Cruz perdeu o pai; a mãe já falecera em 1891. Num caso e noutro, a dor foi enorme, por estar então distante dos seus pais, não lhes podendo, assim fechar, os olhos. Com o caráter e o gênio do Poeta Negro, tudo isso lhe foi dando maior impulso, mais ardor e uma visão cada vez mais solene, porém ainda mais dramática do seu papel neste mundo como alguém que nasceu, por sarcasmo do destino, para a alta vida do espírito.

Depois de 1893, não pôde mais Cruz e Sousa publicar volume algum. A Casa Magalhães fechou dentro em pouco; as outras desse gênero, não muitas, nada ti-

nham de imprudentes, logo, não aceitavam suas obras. Continuando sofregamente sua produção, o poeta ia conseguindo mostrá-la aos poucos, num ou noutro jornal do Rio de Janeiro.

Casou-se Cruz e Souza a 9 de novembro de 1893, com Gavita Rosa Gonçalves, entre os sobressaltos e os atropelos em que andava a população do Rio, com os bombardeios pela Revolta da Armada: procurando, porque se casara, colocação menos aleatória do que na imprensa, conseguiu, em dezembro, um ínfimo emprego na Estrada de Ferro Central do Brasil, onde chegou a ser arquivista; mas sempre considerando aquilo ganha-pão abominável para uma índole e um espírito como os seus.

### *Broquéis*

Em 1893, aproveitando o pequeno espaço editorial que lhe foi aberto para a publicação de *Missal*, quase que de único fôlego, Cruz e Sousa produz *Broquéis*, livro de poemas, para publicá-lo em seguida.

Resultado de um só estado de alma, *Broquéis* revela uma técnica estilística ímpar que chega a nos lembrar possíveis desenhos de caleidoscópio: a cada movimento das formas e cores, um prodigioso desenho se compõe. E o poeta parece Ter conseguido todos os desenhos possíveis. O leitor entrará em contato com alguns por nós selecionados, por considerarmos os mais significativos como manifestação do espírito poético desta obra inaugural.

Apesar de cada texto possuir a semelhança fisionômica do outro, cada um reflete, por sua vez, o espírito próprio das sensações tão bem expressadas pelo poeta.

Um dos traços constantes nesta obra, é a presença do branco em todos os seus “matizes”, a brancura, a alvura, a luminosidade, o luar, a neblina, a neve e outras variações. Dir-se-ia que o branco e o vago, o vaporizante, o sonho são elementos que demarcam, por si sós, todas as composições; suas figuras são todas mais ou menos aéreas e mescladas ao caráter místico intenso no espírito do poeta, vão conduzindo o leitor ao universo essencialmente simbolista. “Ele é o povoador do espaço... E não somente faz de seu seio um ninho generoso de onde tudo desfere em ânsia, como tira de suas criações a precisão dura das linhas mundanas. Tudo o que lhe sai da pena é mais ou menos uma transfiguração. Esta é igualmente uma das conseqüências da estética simbolista”. (Nestor Vítor)

Obviamente, não se pode negar a última ligação das estruturas dos poemas de *Broquéis* com alguns elementos da estética parnasiana, vigente no Brasil de 1893. Por mais que Cruz e Sousa tentasse propor um caminho diferente a sua produção, muito mais ligada aos poetas franceses simbolistas, haveriam de se notar em sua poesia a presença do soneto, de um trabalho métrico e rítmico próximo ao dos parnasianos. Por outro lado, a natureza própria do estilo simbolista já se prenuncia

de maneira tão forte em *broquéis* que recebe de Andrade Muricy o seguinte comentário crítico: “Sem procedentes, prodigiosa, a tomada de consciência que esta coletânea representa (...). Uma ductilidade musicalíssima; uma luminosidade cromática feita de entretons que não eram pictóricos, porém de sentimentos, modalidade de sensibilidade para matizes de atmosfera moral, entretanto, legitimamente poético. Ao mesmo tempo, descobria-se nele, por fim, o domínio de um verdadeiro artesanato.

### *Antífona*

Ó formas alvas, brancas, formas claras de luares, de neves de neblinas!...  
Ó formas vagas, fluidas, cristalinas... Incensos dos turibulos das aras.  
Formas do amor, consteladamente puras, de virgens e de Santas vaporosas...  
Brilhos errantes, mádidas frescuras e dolência de lírios e rosas...  
Indefiníveis músicas supremas, harmonias da cor e do perfume...  
Horas do acaso, trêmulas, extremas, réquiem do sol que a dor da luz resume...  
Visões, salmos e cânticos serenos, surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...  
Dormência de volúpicos venenos sutis e suaves, mórbidos, radiantes...  
Infinitos espíritos dispersos, Inefáveis, edênicos, aéreos  
Fecundai o Mistério destes versos com a chama ideal de todos os mistérios  
Do sonho as mais azuis diafaneidades que fuljam, que na estrofe se levantem  
E as emoções, todas as castidades da alma do verso, pelos versos cantem  
Que o polem de ouro dos mais finos astros fecunde e inflame a rima clara e ardente...  
Que brilhe a correção dos alabastros Sonoramente, luminosamente.  
Forças originais, essência, graça de carnes de mulher, delicadezas...  
Todo esse eflúvio que por ondas passa do éter nas róseas e áureas correntezas...  
Cristais diluídos de clarões álacres, desejos, vibrações, ânsia, alentos,  
fulvas vitórias, triunfamentos acres, os mais estranhos estremecimentos...  
Flores negras de tédio e flores vagas de amores vãos, tentálicos, doentios...  
Fundas vermelhidões de velhas chagas em sangue, abertas, escorrendo em rios...  
Tudo! Vivo e nervoso e quente e forte, nos turbilhões quimétricos do sonho,  
Passe, cantando, ante do perfil medonho e o tropel cabalístico da morte...

Este poema, o primeiro de *Broquéis*, representa muito na obra simbolista de Cruz e Sousa. Trata-se de uma espécie de “profissão de fé” de sua poesia e do próprio simbolismo que se inaugurava entre nós. O título “Antífona”, que significava versículo que se anuncia antes de um salmo, já revela o espírito simbolista da obra *Broquéis*: espírito místico, que acompanhou a maioria das obras não só deste poeta como de outros da mesma escola. Dentre eles, Alphonsus de Guimarães, seguidor do estilo de

Cruz e Sousa, Talvez seja o mais destacado. O caráter abstrato do texto, se dá ao próprio propósito da escola: sugerir e não explicitar. Deve-se notar, também, que o poema fala dos temas mais importantes do simbolismo, além de falar de si mesmo, isto é, do tratamento que deve ser conferido à forma poética, à palavra, à imagem. Faz parte deste poema, uma das estrofes mais citadas do simbolismo brasileiro: a estrofe terceira, que conjuga várias sensações, tendo como base o crepúsculo.

### *Música Misteriosa*

Tenda de estrelas níveas, refulgantes, que abris a doce luz de alampadários,  
as harmonias dos escradivários erram da lua nos clarões dormentes...

Pelos raios fluídicos, diluentes dos astros, pelos trêmulos velários,  
cantam sonhos de místicos templários de ermitões e de ascetas reverentes...

Cânticos vagos, infinitos, aéreos fluir parecem dos azuis etéreos, dentre o  
nevoeiro do luar fluindo...

E vai, de estrela a estrela, à luz da lua, na láctea claridade que flutua, a surdina  
das lágrimas subindo...

Estradivários é um violino que se caracteriza pela excepcional qualidade de som. Substantivo derivado de Antônio Stradivari (1644 /1737), famoso fabricante de violinos.

### *Supremo Desejo*

Eternas, imortais origens vivas da luz, do aroma, segredantes vozes  
do mar e luares de contemplativas, vagas visões volúpicas, velozes...

Aladas alegrias sugestivas de asa radiante e branca de albornozes,  
tribos gloriosas, fúlgidas, ativas, de condores e de águias e albatrozes...

Espiritualizai nos Astros louros do sol entre os clarões imorredouros toda esta  
dor que minh'alma clama...

Quero vê-la subir, ficar cantando na chama das estrelas, dardejando nas luminosas sensações de chama.

### *Outros Temas*

*Em Sonho..., Monja, Braços, Sonho Branco, Torre de Ouro, Carnal e Místico, Dança do Ventre, Sinfonias do Ocaso.*

## *Faróis*

Obra publicada somente em 1900, organizada por Nestor Vitor, *Faróis* possui correspondência temática e estilística como *Evocações*, prosa poética criada mais ou menos no mesmo período.

*Faróis* consegue conjugar dois pólos da realidade: as contingências da vida tão sofrida do poeta e a capacidade de transfiguração linguístico-poética dos seus versos que pulsam e sugerem uma “expressão maior” superadora do imediatismo pessoal. Para Nestor Vitor, “*Faróis* é, na verdade, como uma cantata que os amigos do Lázaro bíblico ouvissem na nos ares, ilustrando misteriosamente em soluços, em risos de ironia sinistra, em vozes soturnas e em lamentações...”. Versos extremamente líricos expressam um caráter bastante impressionista. O poeta rompe com a seqüencialidade lógica fugindo totalmente da linha parnasiana de composição. A musicalidade é seu ponto alto, a sua dominante, ressaltando uma entonação solene, triste entre a toada de um salmo e o canto de morte litúrgico, ao mesmo tempo intercalada às maravilhas da música moderna. Não negligencia, todavia, o aspecto cromático, que também é trabalhado de maneira vigorosa. Daí seu alto teor sugestivo, evocador, sensitivo e transcendental.

*Faróis* é como uma ária musical que apresenta um tom, um andamento diferente daquele explicitado em *Broquéis*. Pode-se dizer, confirma o desequilíbrio entre a força inovadora do poeta e a sua contemporaneidade, ao final do século XIX no Brasil. Poeta de natureza nova, inatual com relação a um público ainda voltado para a literatura romântica do Cassimiro de Abreu ou do Castro Alves da última fase. Neste sentido, Cruz e Sousa pode ser comparado com o grande simbolista francês Rimbaud, um dos mestres da poesia contemporânea.

Acrescentaremos nesta apresentação, um lúcido comentário de Nestor Vitor sobre alguns poemas de *Faróis*, presentes nestes textos selecionados: “Os nomes dos sombrios gênios modernos, de um Rembrandt, de Beethoven, de um Wagner, de um Poe, de um Baudelaire, Vêm-nos espontaneamente à memória diante de muitas emoções que neste livro o Poeta Negro, tão infeliz quanto glorioso, nos abala ou nos encanta. Dentre os poemas que melhor define o tom arguto de *Faróis*, destacam-se ‘Tédio’, ‘Monja Negra’, ‘Vilões que Choram’”.

### *Tédio*

*Vala comum de corpos que apodrecem, esverdeada gangrena  
Cobrindo vastidões que fosforescem sobre a esfera terrena.*

*Bocejo torvo de desejos turvos, languescente bocejo  
de velhos diabos de cavalheiros curvos rugindo de desejo.*

*Sangue coalhado, congelado, frio, espumado nas veias...  
pesadelo sinistro de algum rio de sinistras sereias...*

*Alma sem rumo, a modorrar de sono, mole, túrbida, lassa...  
monotonias lúbricas de um mono dançando numa praça...*

*Mudas epilepsias, mudas, mudas, mudas epilepsias  
Masturbações mentais, fundas, agudas, negras, nevrostenias*

*Flores sangrentas do soturno vício que as almas queima e morde  
Música estranha de letal suplício, vago, mórbido acorde*

*Noite cerrada para o pensamento, nebuloso degredo  
Onde em claro clangor surdo do vento rouco pragueja o medo*

*Plaga vencida por tremendas pragas, devoradas por pestes,  
Esboroadas pelas rubras chagas dos incêndios celestes.*

*Sabor de sangue, lágrimas e terra revolvida de frescos,  
Guerra sombria dos sentidos, guerra, tantalismo dantesco.*

*Silêncio carregado e fundo e denso como um poço secreto,  
Dobre pesado, carrilhão imenso do segredo inquieto...*

*Florescência do mal, hediondo parto tenebroso do crime,  
Pandemonium feral de ventre farto do nirvana sublime.*

*Delírio contorcido, convulsivo de felinas serpentes,  
No silamento e no mover lascivo das caudas e dos dentes.*

*Porco lúgubre, lúbrico, trevoso do tábido pecado,  
Fuçando colossal, formidoloso nos lados do passado.*

*Ritmos de forças e de graças mortas, melancólico exílio,  
Difusão de um mistério que abre postas para um secreto idílio...*

*Ócio das almas ou requinte delas, quintessências, velhices  
De luas de nevroses amarelas venenosas meiguices.*

*Insônia morna e doente dos espaços, letargia funérea,  
Vermes, abutres a correr pedaços de carne deletéria.*

*Um misto de saudade e de tortura, de lama do ódio e de asco,  
Carnaval infernal da sepultura, risada do carrasco.*

*Ó tédio amargo, ó tédio dos suspiros, ó tédio d'ansiedades!  
Quanta vez eu não subo no nos teus giros fundas eternidades!*

*Quanta vez envolvido do teu loto nos sudários profundos  
Eu, calado, a tremer, ao longe, escuto desmoronarem mundos!*

*Os teus soluços, todo o grande pranto, taciturnos gemidos,  
Fazem gerar flores de amargo encanto nos corações doridos.*

*Tédio! Que pões nas almas olvidadas ondulações de abismo  
E sombras vesgas, lívidas, paradas, no mais feroz mutismo!*

*Tédio do Réquiem do universo inteiro, morbus negro, nefando,  
Sentimento fatal e derradeiro das estrelas gelando...*

*Ó tédio! Rei da morte! Rei boêmio! Ó fantasma enfadonho!  
És o sol negro, o criador, o gêmeo, velho irmão do meu sonho!*

Este poema revela um processo de expansão ou desdobramento metafórico. Basta verificar cada início de estrofe para perceber formas, imagens metafóricas de denominação do tédio. Esta “apologia” ao tédio demonstra, talvez, a relação entre a obra de Cruz e Sousa e a sua própria vida. Apesar de não se tratar de um discurso centrado na primeira pessoa, a sequência e o teor dos substantivos e adjetivos utilizados são bastante reveladores da emotividade do poeta. Depois de esgotar as metáforas nervosas referentes ao tédio, o poema evoca o próprio sentimento e se encerra de maneira elucidativa, explicando a referida relação entre a obra e a vida do poeta: “velho irmão do meu sonho!”.

### *Violões que Choram*

Ah! Plangentes e violões dormentes, mornos, soluços ao luar, choros ao vento...

Tristes perfis, os mais vagos contornos, bocas murmurejantes de lamento.

Noites de além, remotas, que eu recordo, noites de solidão, noites remotas  
Que nos azuis da fantasia bordo, vou constelando de visões ignotas

Sutis palpitações à luz da lua, anseio dos momentos mais saudosos,  
Quando lá choram na deserta rua, as cordas vivas dos violões chorosos

Quando os sons dos violões vão soluçando, quando os sons dos violões nas  
cordas gemem,

E vão dilacerando e deliciando rasgando as almas que nas cordas tremem

Armonias que pungem, que laceram, dedos nervosos e ágeis que percorrem  
Cordas e um mundo de dolências geram, gemidos prantos, que no espaço  
morrem...

E sons soturnos, suspiradas mágoas, mágoas amargas e melancolias,  
No sussurro monótono das águas, noturnamente, entre ramegens frias.

Vozes veladas, veludas vozes, volúpias dos violões, vozes veladas  
Vagam nos velhos vórtices veloses, dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

Tudo nas cordas dos violões ecoa e vibra e se contorce no ar, convulso...  
Tudo na noite, tudo clama e voa sob a febril agitação de um pulso.

Que esses violões nevoentos e tristonhos, são ilhas de degredo atros, funéreo,  
Para onde vão fatigadas do sonho, almas que se abismaram no mistério.

Sons perdidos, nostálgicos, secretos, finas diluídas, vaporosas brumas,  
Longo desolamento dos inquietos navios a vagar à flor de espumas.

Oh! Languidez, languidez infinita, nebulosas de sons e de queixumes,  
Vibrado coração de ânsia esquisita e de gritos felinos de ciúmes!

Que encantos acres nos vadios rotos quando em toscos violões, por lentas  
horas,  
Vibram com a graça virgem dos garotos, um concerto de lágrimas sonoras!

Quando uma voz, em trêmulos, em certa, palpitando no espaço, ondula, ondeia,  
E o canto sobre a flor deserta soturna e singular a da lua cheia.

Quando as estrelas mágicas florescem, e no silêncio astral da imensidade  
Por lagos encantados adormecem as pálidas ninféias da saudade!

Como me embala toda essa pungência, essas lacerações como me embalam  
Como abrem asas brancas de clemência as harmonias dos violões que falam!

Que graça ideal amargamente triste, nos lânguidos bordões plangendo passa...  
Quanta melancolia de anjo existe nas visões melodiosas dessa graça.

Que céu, que inferno, que profundo inferno, que ouros, que azuis, que lágrimas,  
que risos,  
Quanto magoado sentimento eterno nesses ritmos trêmulos e indecisos...

Que anelos sexuais de monjas belas nas ciliciadas carnes tentadoras  
Vagando no recôndito das celas por entre as ânsias dilaceradoras...

Quanta plebéia castidade obscura vegetando e morrendo sobre a lama,  
Proliferando sobre a lama impura, como em perpétuos turbilhões de chama.

Que procissão sinistra de caveiras, de espéctros, pelas sombras mortas, mudas...  
Que montanha de dor, que cordilheiras de agonia aspérrimas e agudas.

Véus neblinosos, longos véus de viúvas enclausuradas nos feraís desterrados,  
Errando aos sóis, aos vendavais e às chuvas, sob abóbadas lúgubres de enterros;

Velhinhas quedas e velhinhos quedos, cegas, cegos, velhinhas e velhinhos,  
Sepulcros vivos de senis segredos eternamente a caminhar sozinhos;

E na expressão de quem se vai sorrindo, com as mãos bem, juntas e com os pés  
bem juntos,  
E um lenço preto o queixo comprimindo passam todos os lívidos defuntos...

E como que há histéricos espasmos na mão que estes violões agita, largos...  
E o som sombrio é feito de sarcasmo e de sonambulismo e letargos.

Fantasmas de galés de anos profundos na prisão celular atormentados,  
Sentindo nos violões os velhos mundos da lembrança fiel de áureos passados;

Meigos perfis de tísicos, dolentes que eu vi dentre os violões errar gemendo,  
Prostituídos de outrora, nas serpentes dos vícios infernais desfalecendo;

Tipos intonsos, esgrouviados, tortos, das luas tardas sobre o beijo níveo,  
Para os enterros dos seus sonhos mortos nas queixas dos violões buscando  
alívio;

Corpos frágeis, quebrados, doloridos, frouxos, dormentes, adormidos, langues  
Na degenerescência dos vencidos de toda a geração, todos os sangues;

Marinheiros que o mar tornou mais fortes, como que feitos de um poder extremo  
Para vencer a convulsão das mortes dos temporais o temporal supremo;

Veteranos de todas as campanhas, enrugados por fundas cicatrizes,  
Procuram nos violões horas estranhas vagos aromas, cândidos, felizes.

Ébrios antigos, vagabundos velhos, turvos despojos da miséria humana,  
Têm nos violões secretos evangelhos toda a bíblia fatal da dor insana.

Enxovalhados, tábidos palhaços de carapuças, máscaras e gestos  
Lentos e lassos, lúbricos, devassos, lembrando a florescência dos incestos;

Todas as ironias suspirantes que ondulam no ridículo das vidas,  
Caricaturas tétricas e errantes dos malditos, dos réus, dos suicidas;

Toda esta labiríntica nevrose das virgens nos românticos enleios;  
Os acasos do amor, toda a clorose que ocultamente lhes lacera os seios;

Toda a mórbida música plebéia de requebros de faunos e ondas lascivas;  
E langue mole e morna melopéia das valsas alanceadas, convulsivas;

Tudo isso, num grotesco desconforme, em ais de dor, em contorções de açoites,  
Revive nos violões, acorda e dorme através do luar das meias noites!

Sem dúvida, uma das mais belas composições de Cruz e Sousa. A natureza do simbolismo atinge seu ponto alto em todos os níveis. Primeiramente, a maneira pela qual o poeta busca em “Violões” o caminho para conduzir a outros elementos. Existe, portanto, uma profunda remissão ao próprio universo das imagens que vão, paulatinamente, gerando imagens, como se se tratasse de composições químicas no âmbito da poesia. Essas imagens sugerem sensações contínuas, sentimentos ocultos, sons plasmados nas esferas mais abstratas possíveis. O trabalho lexical (universo vocabular) se irmana perfeitamente ao trabalho fonológico (universo dos sons) e ambos vão provocando mais e mais relações novas no plano semântico (universo dos sentidos). Essas conjunções poéticas se dá em todo o poema, mas uma estrofe antológica a exemplifica com clareza: “vozes veladas, veludas vozes, volúpias dos violões, vozes veladas, vagam nos velhos vórtices velozes dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas”. A repetição dos fonemas consonantais, v, z, e l (ou alterações) combinadas ao trabalho sonoro das vogais (assonâncias) vão provocando um envolvimento com sentido das imagens e, acima de tudo, vão passando a musicalidade por meio da palavra. Esse tipo de preocupação com as manifestações sonoras do poema tão bem trabalhadas no simbolismo, vai se intensificar no modernismo e na produção contemporânea quer seja nas composições poéticas, quer seja nas composições musicais.

### *Litania dos Pobres*

*Os miseráveis, os rostos são as flores dos esgotos.  
São espectros miseráveis os rostos, os miseráveis.  
São prantos negros de furnas caladas, mudas, soturnas.  
São os grandes visionários do abismo tumultuários.  
As sombras das sombras mortas, cegas, a tear nas portas.  
Procurando o céu, aflito e varado o céu de gritos.  
Faróis à noite apagados por ventos despertados.  
Inúteis, cansados braços pedindo amor aos espaços.  
Mãos inquietas, estendidas ao vão deserto das vidas.  
Figura que o Santo Ofício condena a feroz suplício.*

*Arcas soltas ao nevoento dilúvio do esquecimento.  
Perdidas na correnteza das culpas da natureza.  
Ó pobres! Soluços feitos dos pecados imperfeitos!  
Arrancadas amarguras do fundo das sepulturas.  
Imagem dos deletérios, imponderáveis mistérios.  
Bandeiras rotas, sem nome, das barricadas da fome.  
Bandeiras estraçalhadas das sangrentas barricadas.  
Fantasmas vãos, sibilinos da caverna dos destinos!  
Ó pobres! O seu bando e tremendo, é formidando!  
Ele já marcha crescendo, o vosso bando tremendo...  
Ele marcha por colinas, por montes e por campinas.  
Nos areais e nas serras em hostes como as de guerra.  
Cerradas legiões estranhas a subir, descer das montanhas.  
Como avalanches terríveis enchendo plagas incríveis.  
Atravessa já os mares, os aspectos singulares.  
Perde-se além na distância a caravana das ânsias.  
Perde-se além na poeira, das esferas na cegueira.  
Vai enchendo o estranho mundo com o seu soluçar profundo.  
Como torres formidandas de torturas miserandas.  
E de tal forma no imenso mundo ele se torna denso.  
E de tal forma ele se arrasta por toda a região mais vasta.  
E de tal forma um encanto secreto vos veste tanto.  
E de tal forma já cresce o bando, que em vós parece.  
Ó pobres de ocultas chagas lá das mais longínquas plagas.  
Parece que em vós há sonho e vosso bando é risonho.  
Que através das rotas vestes trazeis delícias celestes.  
Que as vossas bocas, de um vinho prelibam todo o carinho...  
Que os vossos lhos sombrios trazem raros amavios.  
Que as vossas almas trevosas, vêm cheias de odor das rosas.  
De torpores, d'indolência e graças e quintessências.  
Que já livres de martírios vêm festonadas de lírios.  
Vêm nimbadas de magia de morna melancolia!  
Que essas flageladas almas, reverdecem como palmas.  
Balanceadas no teatro dos sopros que vêm do largo...  
Radiantes d'ilusionismos, segredos, orientalismos.  
Que como em águas de lagos, bóiam nelas cisnes vagos...  
Que essas cabeças errantes, trazem louros verdejantes.  
E a languidez fugitiva de alguma esperança viva.  
Que trazeis magos aspeitos e o vosso bando é de eleitos.  
Que vestes a pomba ardente do velho sonho dolente.  
Que por entre os estertores sois uns belos sonhadores.*

## *Cabelos*

### I

Cabelos! Quantas sensações ao vê-los! Cabelos negro de esplendor sombrio,  
Por onde corre o fluido vago e frio dos brumosos e longos pesadelos...

Sonhos, mistérios, ansiedades, zelos, tudo que lembra as convulsões de um rio  
Passa na noite cálida no estio da noite tropical dos teus cabelos.

Passa através dos teus cabelos quentes, pela chama dos beijos inclementes,  
das dolências fatais, da nostalgia...

Auréola negra, majestosa, ondeada, alma da treva, densa e perfumada, lângui-  
da noite de melancolia.

## *Olhos*

### II

A Grécia d'arte, a estranha claridade daquela Grécia de beleza e graça,  
Passa, cantando, vai cantando e passa dos teus olhos na eterna castidade.  
Toda a serena e ativa heroicidade que foi dos gregos a imortal couraça  
Aquele encanto e esplendor de raça constelada da antiga majestade,

Da Atenas flórea todo o viço louro, e as rosas e os mirtais e as pombas d'ouro,  
odisséias e deuses e galeras...

Na sonolência de uma lua aziaga, tudo em saudade nos teus olhos vaga, canta  
melancolias de outras eras!...

## *Boca*

### III

Boca viçosa, de perfume a lírio, da límpida frescura da nevada  
Boca de pompa grega, purpureada, da majestade de um damasco assírio.  
Boca para deleites e delírio da volúpia carnal e alucinada,  
Boca de arcanjo, tentadora e arqueada, tentando Arcanjos na amplidão do  
empíreo.

Boca de Ofélia morta sobre o lago, dentre a auréola da luz do sonho vago e os  
faunos leves do luar inquietos...

Estranha boca virginal, cheirosa, boca de mirra e incensos, milagrosa nos filtros e nos tóxicos secretos

*Seios*

IV

Magnólias tropicais, frutos cheirosos das arvores do Mal fascinadoras,  
Das negras mancenilhas tentadoras, dos vagos narcotismos venenosos.

Oásis brancos e miraculosos das frementes volúpias pacadoras  
Nas paragens fatais, aterradoras do tédio, nos desertos tenebrosos...

Seios de aroma embriagador e langue, da aurora de ouro do esplendor do sangue, a alma de sensações tantalizando.  
Ó seios virginais, tálamos vivos, onde do amor nos êxtases lascivos velhos faunos febris dormem sonhando...

*Mãos*

V

Ó mãos eburneas, mãos de claros veios; esquisitas tulipas delicadas,  
Lânguidas mãos sutis e abandonadas, finas e brancas, no esplendor dos seios.

Mãos etéricas, diáfanas, de enleios, de efluvios e de graças perfumadas,  
Relíquias imortais de eras sagradas de antigos templos de relíquias cheios.

Mãos onde vagam todos os segredos, onde dos ciúmes tenebrosos tredos,  
circula o sangue apaixonado e forte.

Mãos que eu amei, no féretro medonho, fria, já murchas, na fluidez do sonho,  
nos mistérios simbólicos da morte!

*Pés*

VI

Lívidos, frio, de sinistro aspecto, como os pés de Jesus, rotos em chagas,  
Inteirçados, dentre a auréola do mistério sagrado de um afeto.

Pés que o fluido magnético, secreto da morte maculou de estranha e maga  
Sensação esquisita que propaga um frio n'alma, doloroso inquieto...

Pés que bocas febris e apaixonadas purificam, quentes, inflamadas com o beijo  
dos adeuses soluçantes.

Pés que já no caixão, enrijecidos, atterradoramente indefinidos, geram fascina-  
ções dilacerantes.

### *Corpo*

#### VII

Pompas e pompas, pombas soberanas, majestade serena da cultura,  
A chama da suprema formosura, a opulência das púrpuras romanas.

As formas imortais, claras e ufanas, da graça grega, da beleza pura,  
Resplendem na arcnajélica brancura desse teu corpo de emoções profanas.

Cantas as infinitas nostalgias, os mistérios do Amor, melancolias, todo o perfu-  
me de eras apagadas...

E a s águias da paixão, brancas, radiantes, voam, revoam, de asas palpitantes,  
no esplendor do teu corpo arrebatadas!

Este comentário se reporta aos sete sonetos enumerados devidamente pelo poeta na seqüência: "Cabelos" (I), "Olhos" (II), "Boca" (III), "Seios" (IV), "Mãos" (V), "Pés" (VI), "Corpo" (VII). Cabe reproduzir aqui as palavras de Nestor Vítor: "Encontra-se no meio do livro, uma série, representada por aqueles sonetos 'Cabelos' (...) 'Corpo' de aparência exterior parnasiana. Foram eles produzidos quando começava aqui no Brasil a moda, hora em declínio, de se desenvolverem esses temas e semelhantes, seguidamente assim, e dir-se-ia ter o poeta obedecido apenas à vaidosa intensão de medir-se uma vez em tal terreno com os artistas da escola oposta". Mas, apesar disto, já se verifica aqui em Cruz e Sousa uma óptica que ultrapassa o tratamento parnasiano. O procedimento criador condiz com o próprio título da obra que pertence, *Faróis*, uma vez que vai iluminando simbolicamente o universo das partes mais sensíveis do ser humano. Cada parte vai adquirindo dimensão de todo a partir do momento em que atinge sua autonomia poética. Durante esse trabalho, o poeta perpassa universos grandiosos tais como os mitos mais significativos \* O sonho, a morte, o amor \* conjugados num só corpo. Interessante é que sejam sete poemas, número mágico por excelência, indivisível, que sugere, em verdade, a unificação.

## Outros Temas

*Recolta de Estrelas, Canção do Bêbado, A flor do Diabo, Flores da Lua, Réquiem do Sol, Música da Morte.*

## Últimos Sonetos

Cruz e Sousa escreveu *Últimos Sonetos* por volta de 1897, quando já estava muito doente. Apesar de a tuberculose ir invadindo paulatinamente seu físico, não se ouvia do poeta a mínima reclamação. Entregou esses poemas a Nestor Vitor antes de partir para Minas gerais, onde foi morrer.

No seu conjunto, esta obra já não apresenta os efeitos que se manifestaram em livros anteriores, sobretudo em *Faróis*. Trata-se de poemas reflexivos, chegando a ser discursivos na sua maioria, onde o dizer parece tornar-se mais importante que o fazer, do trabalho artístico do poeta. Fala do homem em seu vários percalços de alma; e, se de um lado manifesta sempre as torpezas da vida, o aprisionamento da existência, por outro abençoa a vida com simplicidade cristã, perdoando a todos, conciliando-se com tudo, “pondo o amor e a fé, acima do que esteja mais alto”.

“Nela, Cruz e Sousa quase que já é sombra de si mesmo, tendo ficado para trás todas as bravesas e impetuosidades de seu espírito galhardamente guerreiro, com todas as opulências e bizarras que sua imaginação vinha derramando” (Nestor Vitor). Seu estilo nesse livro lembra Antero de Quental e sua poesia reflexiva e mística. É considerado o livro em que Cruz e Sousa mais se revela, em toda a sua força de sentimento e de expressão. Se, por um lado, deixou de dar continuidade àquela experiência tão criativa e tão profícua da palavra poética, por outro lado esta obra o aproxima da nossa própria condição de compreender um poeta em seu tempo. um poeta que, considerando o final do século XIX, estava pulsando e refletindo o sentimento brasileiro naquele momento.

### *De Alma em Alma*

Tu andas de alma em alma errando, errando, como de santuário em santuário.  
És o secreto e místico templário das almas, em silêncio contemplando.  
Não sei de que harpas há em ti vibrando, que sons de peregrino estradivário,  
Que lembrás reverências de sacrário e de vozes celestes murmurando.

Mais sei que de alma em alma andas perdido, atrás de um belo mundo indefinido,  
de silêncio, de amor, de maravilha.  
Vai! Sonhador das nobres reverências! A alma da fé tem dessas florescências  
mesmo da morte ressuscita e brilha!

### *Cárceres das Almas*

Ah! Toda alma, num caráter anda presa, soluçando nas trevas entre as grades  
Do calabouço olhando imensidades, mares, estrelas, tardes, natureza.

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

Ó almas presas, mudas e fechadas nas prisões colossais e abandonadas, da Dor  
do calabouço, atroz, funéreo!

Nesses silêncios solitários, graves, que chaveiro do Céu possui as chaves para  
abrir-vos as portas do Mistério?!

### *O Coração*

O coração é a sagrada pira onde o mistério de sentir flameja.  
A vida da emoção ele a deseja como a harmonia das cordas de uma lira.

Um anjo meigo e cândido suspira no coração e o purifica e beija...  
E o sonho que ele, o coração, aspira, almeja é o sonho que de lágrimas delira.

É sempre sonho e também é piedade, doçura, compaixão e suavidade e graça e  
bem, misericórdia pura.

Uma harmonia que dos anjos desce, que como estrela e flor e som floresce  
maravilhando toda a criatura!

### *A Grande sede*

Se tens sede de paz d'Esperança, se estás cego de dor e de Pecado,  
Valha-te o Amor, o grande abandonado, sacia a sede com o amor, descansa.  
Ah! Volta- te a esta zona fresca e mansa do Amor e ficarás desafogado,  
Hás de ver tudo claro, iluminado da luz que uma alma que tem fé alcança.

O Coração que é puro e que é contrito, se sabe Ter doçura e Ter dor, revive  
nas estrelas do infinito.

Revive, sim, fica imortal, na essência dos Anjos paira, não desprende um grito e  
fica, como os Anjos, na Existência.

### *No Seio da Terra*

Do pélagos dos pélagos sombrios lá do seio da Terra olhando as vidas,  
Escuto o murmurar de almas perdidas, como secreto murmurar dos rios.

Trazem-me os ventos negros calafrios e os soluços das almas doloridas,  
Que têm sede das Terras prometidas e morrem como abutres erradios.

As ânsias sobem, as tremendas ânsias! Velhices, mocidades e as infâncias hu-  
manas entre a Dor se despedaçam...

Mas sobre tantos convulsivos gritos passam horas, espaços, infinitos; esferas,  
gerações, sonhando passam!

### *Sempre o Sonho*

Para encantar os círculos da Vida, é ser tranqüilo, sonhador, confiante,  
Sempre trazer o coração radiante, como um rio e rosais junto de ermida.

Beber na vinha celestial, garrida das estrelas o vinho flamejante  
E caminhar vitorioso e ovante como um Deus, com a cabeça enflorescida.

Sorrir, amar para alargar os mundos do Sentimento e para Ter profundos momen-  
tos e momentos soberanos.

Para sentir em torno à terra ondeando um sonho, sempre um sonho além rolando  
vagas e vagas de mortais oceanos.

### *Outros Temas*

*Imortal Atitude, Flor Nirvanizada.*

### *O Livro Derradeiro*

Por mais que procuremos apresentar um fio condutor desta obra de Cruz e  
Sousa, não o conseguiremos. *O Livro Derradeiro* se compõe de quatro partes, assim  
denominadas: Cambiantes, Outros Sonetos, Campesinas, Dispersas. Essas quatro  
partes têm peculiaridades próprias e reúnem produções poéticas criadas em épocas  
diferentes e bem posteriormente publicadas, somando-se às demais. Divergé, portan-  
to, entre si: o leitor notará diferenças bem marcadas entre elas, não só quanto ao estilo

utilizado, mas também quanto aos universos temáticos escolhidos pelo poeta. Não se pode falar de uma unidade (que tão bem se manifesta nos demais livros de Cruz e Sousa); porém, pode-se falar de certa conjunção de propósitos expressivos que tangenciam os mais variados aspectos da condição humana. Neste sentido, *O Livro Derradeiro* mantém sua integridade.

*Cambiantes*  
*Supremo Anseio*

Esta profunda e intermínua esperança na qual eu tenho o espírito seguro,  
A tão profunda imensidade avança como é profunda a idéia do futuro.

Abre-se em mim esse clarão, mais puro que o céu preclaro em matinal bonança:  
Esse clarão, em que eu melhor fulguro, em que esta vida uma outra vida alcança.

Sim! Inda espero que no fim da estrada desta existência de ilusões cravadas eu  
veja sempre refulgir bem perto

Esse clarão esplendoroso e louro do amor de mãe que é como fruto de ouro, da  
alma do filho no eternal deserto.

*Amor*

Nas largas mutações perpétuas do universo o amor é sempre vinho enérgico,  
irritante...

Um lago de luar nervoso e palpitante... um sol dentro de tudo altivamente imerso.

Não há para o amor ridículos preâmbulos, nem mesmo as convenções as mais  
superiores;

E vamos pela vida assim como noctâmbulos à fresca exalação salúbrica das  
flores...

E somos uns completos célebres artista na obra racional do amor — na heroicidade,  
com essa intrepidez dos sábios transformistas.

Cumprimos uma lei que a seiva nos dirige e amamos com vigor e com vitalidade,  
a cor, os tons, a luz e a natureza exige!...

*Outros Sonetos*  
*Idéia-mãe*

Ergueis ousadamente o templo das idéias assim como uns heróis, por sobre os  
nossos ombros

E ides através de um negro mar d'escombros, traçando pelo ar as loiras epopéias.

A luz tem para vós os filtros magnéticos que anda pela flor e brincam pela estrela.

E vós amais a luz, gostais sempre de vê-la em amplos cintilar — nuns êxtases patéticos.

É esse o aspirar do sec' filo que deslumbra, que rasga da ciência tétrica penumbra e gera Víctor Hugo, Haeckel e Littré.

É esse o grande — *fiat* — que rola no infinito!... é esse o palpitar, homérico e bendito, de todo o ser que vive, estuda, pensa e lê!;;;

### *Soneto*

É um pensar flamejador, dardânico uma explosão de rápidas idéias,  
Que com um ar de estranhas odisséias sai-lhe do crânio escultural, titânico!...

Parece haver um cataclismo enorme lá dentro, em ânsia, a rebentar, fremente!...  
Parece haver a convulsão potente dos rubros astros num fragor disforme!...

Hão de ruir na transfusão do mundos os monumentos colossais, profundos, as cousas vãs da brasileira história!

Mas o seu vulto, sobre a luz alçado, oh! Há de erguer-se de arrebóis c'roado, como Atalaia nos umbrais da gloria!...

### *Irradiações*

Qual da amplidão fantástica e serena à luz vermelha e rútila da aurora  
Cai, gota a gota, o orvalho que avigora a imaculada e cândida açucena.

Como na cruz, da triste Madalena aos pés de Cristo, a lágrima sonora  
Caia, rolou, qual bálsamo que irrorá a negra mágoa, a indefinida pena...

Caia por vós, esplêndidas crianças bando feliz de castas esperanças, sonhos da estrela no infinito imersas:

Caia por vós, as músicas formosas, como um dilúvio matinal de rosas, todo o luar benéfico dos versos!

### *Plenilúnio*

Vês este céu tão límpido e constelado e este luar que em fúlgida cascata,

Cai, rola, cai, nuns borbotões de prata... Vês este céu de mármore azulado...

Vês este campo intermimo, encharcado da luz que a lua aos páramos dasata...

Vês este véu que branco se dilata pelo verdor do campo iluminado...

Vês estes rios, tão fosforescentes, cheios de tons, duns prismas reluzentes, vês estes rios cheios de ardências...

Vês esta mole e transparente gaze... pois é, como isso me parecem quase iguais, assim, as nossas alegrias!

Plenilúnio é uma das fases da lua, correspondente a lua cheia, quando o satélite se encontra em oposição ao sol e nos oferece sua face iluminada.

### *Água-Forte*

Do firmamento azul e curvilíneo cai, fecundando as tremulas raízes  
Dos laranjais, dos pâmpanos, das lizes, a luz do sol procriador, sanguíneo.

Pelo caminho agreste e retilíneo, da tarde aos brandos, triunfais matizes,  
A criançada, a chusma dos felizes, esse de auroras perfumado escrínio,

Volta da escola, rindo muito, aos saltos, trepando, em bulha, aos arvoredos  
altos enquanto o sol desce os outeiros longos...

Vai dentre alados madrigais risonhos, do abecedário juvenil dos sonhos, a  
soletrar os principais ditongos.

Água-forte, é uma técnica de trabalho em metal que usa o ácido para construir formas de uma imagem. O ácido vai escavando o metal, fazendo aparecer as imagens desejadas. Um processo semelhante a construção deste poema, que também lembra a relação entre o simbolismo poético de Cruz e Sousa e o impressionismo da pintura, no final do século XIX. O impressionismo, movimento eminentemente francês, surgiu a partir de 1870 em Paris. Seus maiores representantes foram Monet, Manet, Renoir, Pissarro, e Cézanne. Lembraríamos apenas alguns traços comuns aos dois movimentos, tais como a fugacidade da luz, o efêmero das coisas, a fluidez das imagens, apesar da fixação intensa dos elementos.

### *Campezinhas*

#### I

Camponesa, camponesa ah! Quem contigo vivesse  
Dia e noite e amanhecesse ao sol da tua beleza.

Quem livre, na natureza, pelos campos se perdesse  
E apenas em ti só cresse e em nada mais, camponesa.

Quem contigo andasse à toa nas margens de uma lagoa, por vértéis e por desertos.  
Beijando-te o corpo airoso, tão fresco e tão perfumoso, cheirando a figos abertos

## II

De cabelos desmanchados, tu, teus olhos luminosos  
Recordam-me uns saborosos e raros frutos de prados.

Assim negros e quebrados profundos, grandes, formosos,  
Contêm fluidos vapórosos são como campos montados.

Quando solta os cabelos repletos de pesadelos e de perfumes de ervagens  
Teus olhos, flor das violetas, lembra certas uvas pretas medidas entre folhagens.

## III

As papoulas da saúde trouxeram-te um ar mais novo,  
Ó bela filha do povo, Rosa aberta de virtude.

Do campo viçoso e rude regressas, como um renovo,  
E eu ao ver-te, os olhos movo de um modo que nunca pude.

Bravo ao campo e bravo à seara que deram-te à pele clara são rubores de alvorada.  
Que esses teus beijos agora tenham sabores de amora e de romã estalada.

## IV

Através das romãzeiras e dos pomares floridos  
Ouvem-se às vezes ruídos e bater d'asas ligeiras

São as aves forasteiras que dos seus ninhos queridos  
Vem dar ali seus gemidos das ilusões passageiras.

Vêm sonhar leves quimeras, idflios de primavera, contar os risos e os males  
Vêm chorar um seio do ave perdida pela suave carícia verde dos vales

## V

De manhã tu vais ao gado a cantar entre as giestas  
Com tuas graças modestas, correndo e saltando o prado.

E a veiga e o trigo e o valado que todos dormem às sestas  
Acordam-se antes as honestas canções desse peito amado.

As aves nos ares gozam, entre abraços se desposam, no mais amoroso enlace.  
E as abelhas matutinas que regressam das bonitas voam-te em torno da face.

## VI

As uvas pretas em cachos dão agora nas latadas...  
Que lindo tom de alvorada na vinha, junto aos riachos.

Este no arado e sacho deixaram terras lavradas,  
À espera das inflamadas ondas do sol, como fachos.

Veio o sol e fecundou-as, deu-lhes vigor, enseivou-as, tornou-as férteis de amor.

Eis que as vinhas rebentaram e as uvas amaduraram, sanguíneas, com o sol na cor.

## VII

Engrinaldada de rosas, surge a manhã pitoresca...  
Que linda aquela fresca nas vinhas deliciosas!

Que bom gosto e perfumosa frutas traz, madrigalesca  
A rapariga tudesca que vem das searas cheirosas!

Como os rios vão cantando, em sons de prata, ondulando abaixo pelos marnéis!  
Que carícia nas verduras, que rigor pelas criaturas, que de ouro pelos vergéis.

## VIII

Orgulho das raparigas encanto ideal dos rapazes,  
Acende crenças vivazes com tuas belas cantigas.

No louro ondear das espigas, boca cheirosa a lilases,  
Carne em poupa de ananases, lembrás baladas antigas.

Tens uns tons enevoados de castelos apagados nas eras medievais.

Falta-te o pajem na ameia dedilhando, à lua cheia, o bandolim, à lua cheia, o bandolim dos seus ais!

## IX

### No Campo Santo

Morreste no campo um dia, como uma flor desprezada.  
Clareava a madrugada azul, vaporosa e fria.

Sobre a agreste serra, numa ermida branqueada,  
Por uma manha doirada um sino repercutia.

Teu caixão, de camponesas e camponeses seguido, desceu abaixo às devassas.  
Ganhou atalho comprido de casas em correntezas e entrou num campo florido.

### *Outros Temas*

*Chuva de Ouro, Eterno Sonho, Rir!, Entre Luz e Sombra*

### *Missal*

Obra que introduziu o simbolismo no Brasil, *Missal*, surge em 1893, no Rio de Janeiro. Poesia em prosa, que até então só era feita por autores europeus, como o francês Charles Baudelaire. Perpassa todas as páginas dessa obra um movimento inebriante de imagens simbólicas, mescladas a um total clima de sonho e de sensibilização e várias dimensões. Um estilo novo, uma linguagem inédita, mais fluida, mais cheia de matriz, plena de alusões mitológicas e de envoltimentos fantásticos.

Dentre a infinidade de temas abordados neste clima abstrato da prosa de Cruz e Sousa, a paisagem do campo e os aspectos marítimos aparecem com muita beleza, envolvidos por um traço impressionista próximo à pintura de Monet e Manet. Convivendo com o romance realista e a prosa naturalista, além da poesia parnasiana, não poderia *Missal* ter recebido os aplausos da opinião acadêmica da época. Ainda mais em se tratando de uma obra em prosa sem apresentar vestígios do que se considerava conjugado ao espírito da época. O título *Missal* já atua como elemento não apenas indicador de um novo estilo mas, principalmente, de uma nova visão de mundo – que iria abrir um caminho completamente diferente. O leitor notará nos textos uma série de elementos tipicamente simbolistas, que exigem um envolvimento intenso para que as significações o incitem. Observe o uso de iniciais maiúsculas em nomes cuja categoria

gramatical não o requer, mas necessário para transformar em símbolo o que é designado, recurso que Baudelaire e mais alguns precursores do simbolismo já haviam ocasionalmente usado: "(...) tal grafismo concorre muito para o efeito solene do discurso simbolista" (Nestor Vitor). Os aspectos mais frequentes nesta obra, e que ganharão fortalecimento na obra seguinte, *Evocações*, são: presença de circunstâncias místicas, templos e atmosferas religiosas, sonoridades variadas (com a presença de órgão analogamente relacionado com a dimensão transcendental), viagens siderais e presença de elementos luminosos, além de superfícies terrenas, aspectos noturnos relacionados ao sonho e à fantasia. Assim o poeta negro vai conseguindo organizar imagem após imagem, um tipo de discurso literário que muitas vezes se bifurca com o próprio verso, por meio de um ritmo e de uma efervescência sonora ímpares na evolução da literatura brasileira.

### *Paisagem*

Na colina da vida trepada no alto agrupam-se as casarinas. Há sol. E na frente das casas caídas de branco a luz vibra nervosamente, fazendo tremer a vista sob a crua vibração da soalheira, como sob os flamantes bicos vertiginosos do gás da ribalta; enquanto que nas casas pintadas de amarelo e de vermelho quebra-se a forte intensidade da luz.

Nessas ubérrimas regiões agricultáveis, de louras meses de produto, amanha-se a terra para a plantação da mandioca e do milho – do milho que nasce e cresce com suas folhas compridas, flexíveis e largas como lustrosas, acetinadas fitas verdes.

E vê-se agora, na grande extensão do campo, entre a verdura fremente de sol, a gente da lavoura, aplicada ao arado, ao alvião e à enxada — homens, mulheres e crianças, com os trajas da labuta, trabalhando e cantando queixas passadas que ecoam no ar tranqüilo, emprestando a essas paragens o pitoresco tom de vida de um desenho quente e colorido de leque chinês.

Mais abaixo da roça, além de uma estreita ponte de pau-a-pique, que se atravessa a um de fundo, está o mar, fulgurante, profundamente calmo e liso, espelhando o céu, e cortando, às vezes docemente, por canoas à vela e a remo de voga que seguem para o mar grosso, ou por canoas a remo de pá que vão e voltam da pesca, cheias de peixe fresco que salta dentro, prateado e luzente, ainda vivo, com olhos vidrados de ma-drepérola, as guelras rubras e as barbatanas membranosas palpitando, no último anseio vão de se moverem na água.

Ao lado direito da lavoura estão os engenhos de açúcar, de farinha e de arroz, com seu ar rústico, emadeirados de novo, no aspecto simples dessa vida rude nos campos.

Ao lado esquerdo há uma vasta eira de sólida argamassa de cimento romano, mandado fazer pelo proprietário desses terrenos campestres e férteis, na qual se pões

a secar, se debulham e limpa os cereais, pelo tempo das eiras, no outono, e onde os pequenos lavradores daquele terreno brincam, o tempo será, de cabeça nua ao fresco dos luares serenos que espalham grandes silêncios soturnos e misteriosos nas brancas estradas dos sítios.

Que anda por ali, nas estações primaveris, goza do panorama ridente da vila, refrescando as auras leves e puras, que vêm do mar; da resina que exalam as árvores à noite, salubrizando a atmosfera e dando às verdejantes campinas a frescura e a nitidez de uma guache encantadora.

E, quem for artista, e quiser percorrer ao longo da costa, até a uma gruta de pedras brancas, que ali há, formando um vulto agachado, ou ao longo da paisagem toda, nos descampados, ou ao comprido nos atalhos marginados de ervas agrestes e tufos de espinheiros abrindo em flor, ou ao direito do chão claro, arenoso e úmido das praias, há de sentir as mais pitorescas e vivas comoções da natureza.

De manhã, o gado que desce os vales, lento e dócil, aspirando a temperatura azotada, seguido do seu tropeiro que canta alegre no seu cavalo. Os leiteiros que vêm de longe, que passam para a cidade com o leite dentro de latas bojudas colocadas em paus que eles atravessam no ombro direito; as graciosas raparigas da roça, que levam a apascentar o rebanho das cabras que saltam barrancos e carcavões, alígeras, lépidas, com os seus pequenos chifres pontudos, a Mefistófeles, os carros de boi, que chiam devagar, morosamente, na poesia de seu campestre ritmo simpático, atulhados de lenha e de cana rosa e guiados pelo campônio que vai na frente, munido de varapau, rosto grave e sóbrio, governando os benignos animais com a velha técnica arrastada e tremida na aspereza da voz — abençoada técnica que já vem de lá dos seus antepassados e que os seus queridos filhos e netos, depois, mais tarde, quando ele fechar os olhos terão de receber também, intacta, sempre a mesma, saturada do íntimo perfume intenso do passado, como uma herança eterna.

À tarde, o gado que volta de abeberar-se, de arejar no campo, ao suave ocaso do dia, quando tintas multicores se esbatem no fundo dos espaços côncavos; os leiteiros que voltam com a fêria arranjada, pitando, ou, de cigarro atrás da orelha, assobiando meigas cantigas que aprenderam na infância e que se fundem à melancolia, à dolência da loira luz que morre — quando, no cimo da encosta, após a última badalada saudosa do *Angelus*, apagam-se os esboços e os contornos dos horizontes, caindo então, sobre a terra, a neblina cinzenta do crepúsculo.

### *Noctambulismo*

Enquanto, fora, na noite, gralha, grasma e grulha o carnaval em fúria, vai, mergulhador, rindo para o espaço a tua aguda risada acerba.

Os luminosos lírios das estrelas desabrocharam já nos faustosos brocados do firmamento, como que para ritmar e claras árias de luz a tua torva risada triste.

Apavora-te o sol flamejante, eterno, na altura infinita. Ao queres a aflitiva evidencia do sol, que tudo põe num relevo brusco, que pinta as chagas de vermelho, faz sangrar as dores, perpetuar em bronze o remorso.

Amas a sombra, que esbate os espaços claros, esfumino os longes, turve e quebra a linha dos corpos.

Queres a noite, longas trevas amargas que confundam máscaras hediondas de *Gwimplaines* com faces louras de deusas.

Noite igualmente deliciosa e dilacerante que te anule para os sentimentos humanos, que te disperse no vácuo, dissolva imortalmente o espírito num som, num aroma, num brilho.

Noite, enfim, que seja o vasto manto se astro que tu arrastaste pelo mundo afora, perdido no movimento supremo da natureza, como o misterioso braço do rio que, através das fundas selvas escuras, vai, por estranhas regiões, sombriamente morrer no mar...

A noite tem, para a tua delicada sensibilidade, o majestoso poder de apagar-te os olhos esses sinistros animais terríveis que babujam ao sol e desfilam, diante de ti, na truculenta marcha cerrada de pesadas massas formidandas.

Enquanto, pois, lá fora, o carnaval em fúria gralha, grasna e grulha, num repique macabro de quizos jogralescos, uivando uma língua conclusiva e exótica de duendes e noctâmbulas bruxas walpurgianas, prende-te ó deus do tédio, mergulhador dos mediterrâneos da arte! Às imensas asas da fria águia negra das amplidões – a noite – e ri, ri! Sob as claras árias de luz das estrelas, a tua venenosa risada em fel e em sangue...

### *Navios*

Praia clara, em faixa espelhada ao sol, de fina areia úmida de cômodo.

Brancuras de luz da manhã prateiam as águas quietas, e, à tarde, coloridas vivos de ocasos matizam de tintas rútilas, flavas, como uma palheta de íris.

Navios balanceados num ritmo leve flutuam nas vítreas ondas virgens, com o inefável aspecto das longas viagens, dos climas consoladores e meigos, sob a candente chama dos trópicos ou sob a fulguração das neves do pólo.

Alguns deles, na alegre perspectiva marinha, rizam matinalmente as velas e partem – mares afora – visões aquáticas de planos, mastros e vergas, sobre o líquido trilho esmaltado das espumas, em busca, longe, dos ignotos destinos...

À tarde, no poente vermelho, flamante, dum rubro clarão de incêndio, os navios ganham suntuosas decorações sobre as vargas.

O brilho sangrento do ocaso, reverberando na água, dá-lhes uma refulgência de fornalha acesa, de bronze inflamado, dentre cintilações de aço polido.

Os navios que vivem, se espiritualizam nessa auréola, nesse esplendor feérico de sangue luminoso que o ocaso derrama.

E mais decorativos são os aspectos, mais novos e fantasiosos efeitos recebem as afinadas mastreações do navio, donde parece subir para o alto uma fluida e fina harmonia, quando, após o esmaecer da luz, a via-láctea resplende como um solto colar de diamantes e a lua surge opaca, embaciada, num tom de arfim velho.

Atende devidamente para o trabalho sonoro do texto. Como se trata de um ambiente bonito, claro, luminoso nas suas configurações, todo o tratamento conferido às palavras vai acompanhar esta claridade.

### *Outros Temas*

*Oração ao Sol, Bêbado, Emoção, Psicologia do Feio.*

### *Evocações*

No jogo de seus elementos, as páginas em prosa de Cruz e Sousa são, em verdade, de prosa poética, pela sua maior essencialidade expressional e pelas suas mais equilibradas proporções. Em *Evocações*, “Balada de Loucos”, “Extrema Carícia”, “Triste”, “Tenebrosa”, “Região Azul”, “A sombra” são verdadeiros poemas, para a elaboração dos quais, porém, não se impôs o autor uma estrutura rítmica.

Para a apresentação dessa obra, havemos de transcrever o comentário de Andrade Muricy, dada a pertinência de suas palavras: “*Evocações* é a realização mais livre de sua mais radical extroversão. Reminiscências retóricas, desigualdade de gostos, sim, de roldão, porém, na torrente, que não é puro verbalismo inebriado de si próprio, mas a música integral, carregando impurezas e palhetas de ouro, sangue, sensualidade, filtros de luas mágicas, a mais tátil e estranha penumbra, contemplativa ou em convulsão, do simbolismo universal”. São obras paralelas a *Evocações* os *Chants de Maldoror*, de Lautréamont, as prosas poéticas de Charles Baudelaire, e a *Anthologie du Poeme en Prose*, de Maurice Chapelan.

### *Melancolia*

Falo ainda e sempre a ti, branco lusbel das espirituais clarividências! A ti, cuja ironia é ferro e é fogo! Cuja eloquência grave e vasta faz lembrar, como a de Bossuet,

longas alamedas de verdes e frondejantes, altos plátanos chorosos. A ti, que amargurado deploras toda essa decadência dos seres; a ti, que te voltas desolado e saudoso, para os tempos augustos que se foram, quando a honra vã de hoje era como um poderoso e altivo brasão de águias negras atravessado de uma espada no centro!

Sim! Branco lusbel, nós caminhamos para o irreparável empedernimento; desde o solo até os astros, homens e coisas, tudo vai quedar de pedra. Será um sonho universal de uma universal esfinge. Tudo, na pedra, dormirá um sono de pedra. A pedra respirará pedra. A pedra sentirá pedra, a pedra almejará pedra. E esta tremenda aspiração de pedra profundamente simbolizará os sentimentos de pedra dos homens de hoje. E, então, branco iluminado lusbel, mais claro do que nunca, verás que os olhos dos homens só luzem diante do dinheiro! Que pelo amor nenhum se sente com ânimo de brandir um facho, de agitar um gladio ou desfraldar uma bandeira! Que pelo sacrifício nenhum se arrojará nos nirvanas transcendentais, porque dói muito abandonar o conforto! Que pela abnegação nenhum se colocará na vanguarda, porque custa muito aniquilar o interesse.

Bem sei que tu, ainda com uns restos de clemência, não sei se diabólica, não sei se divina, acharás paradoxal esta intuitiva profecia; mais para te fazer apagar de uma vez as últimas claridades de crença inexperiente que ainda conservas na alma, vou ministrar-te um rápido e curioso exemplo — síntese preciosa de que o sentimento está metalizado em ouro, de que a alma anda em xeques universais, no câmbio feroz do egoísmo humano:

– Meu filho, ouvi perguntar um dia a uma criança de sete para oito anos que chegara desse rude e corrupto mundo europeu a tentar fortuna nestas novas terras azuis:

– Meu filho, você, com certeza, deixou lá fora família, sua mãe, seu pai, não?!

– Deixei, respondeu ele.

– E não tem vontade de voltar, não tem saudade deles?

– Eu! saudades? Replicou a inocente criança de sete para oito anos; eu não vim cá para ter saudades, vim para ganhar dinheiro!

Ai tens tu, branco e iluminado lusbel, a boca dessa esquisita criança na qual deveria desabrochar a flor tépida de um afeto cândido, instintivamente gangrenada já por tamanhas abjeções de palavras duras!

Nesse ingênuo bandidozinho tens a imagem simbólica, a mais que exata medida da alma humana universal que tu desoladamente observa com tão desesperada melancolia, cuja psicologia secreta tu penetras tanto nos requintes de toda a tua inquieta indignação.

#### *Outros temas*

*Sonambulismo, Um Homem Dormindo, Espelho contra Espelho, Triste, Região Azul..., Vulda, Balada de Loucos, Extrema Carícia.*

## Vária

Fazem parte deste livro obras em prosa reunidas sob os seguintes títulos: “Outras Evocações” e “Dispersos”. No caso da primeira, pode-se dizer que se trata de uma continuidade do trabalho realizado em *Evocações*, quer seja do ponto de vista temático, quer seja do ponto de vista formal. Logicamente, o leitor notará que há um enfoque maior nos assuntos relacionados aos problemas psíquicos mas, considerando a unidade da obra, percebe-se que o teor expressivo e fictício se faz notar da mesma maneira que no livro anterior. Já “Dispersos” reúne textos de várias naturezas, incluindo algumas crônicas da época e alguns assuntos de caráter conceitual. A linguagem é mais direta e os objetivos mais explícitos. Os dois textos que foram selecionados dão a medida certa da obra que representam.

## O Estilo

A escravatura – escrevia o *Correio Braziliense* em Londres – é um mal para o indivíduo que a sofre e para o estado onde ela se admite, lemos no *O Brasil e a Inglaterra* ou o *Tráfico de Africanos*.

No intuito de esboroar, derruir a montanha negra da escravidão do Brasil, ergueram-se em toda a parte apóstolos decididos, sinceros, que pregam o avançamento da luz redentora, isto é, a abolição completa.

O Ceará, que foi o berço da literatura que deu Alencar, quis também ser a cabeça libertadora da raça escrava deste País e, golpes de direito e a vergastadas de clarões, conseguiu este aleluia supremo:

– Não há mais escravos no Ceará!

Não obstante o desenvolvimento gradual, acessivo da grande idéia da democracia sociocrática que prepara os homens, fá-los cidadãos para o trabalho moderno, educado por uma filosofia mais spenceriana, mais na razão do século evolucionador, aparece a lei do Sr. Saraiva, desmentindo todo o brio patriótico, toda a dignidade cívica da nação do Sr. Pedro Segundo.

Uma lei que escraviza os escravos e documenta, com a morte, a liberdade dos mais velhos.

Uma lei que faria rir o próprio Voltaire, numa daquelas explosões tremendas de ironia fantástica e diabólica.

Entretanto, para organizar, por assim dizer, mais exata e mais verdadeira a idéia abolicionista nesta terra de Oliveira Paiva. *O Moleque*, que sempre alargou todos os seus sentimentos altruístas pela causa da humanidade servil, que é a causa do futuro, começa a publicar hoje alguns fragmentos de uma brilhante conferência abolicionista do seu pujantíssimo redator, sobre esse assunto, feita na sala de redação da *Gazeta da Tarde* da Bahia.

Concluída que seja essa, publicará um discurso do mesmo, pronunciado no Teatro S. João, por ocasião da libertação total do luminoso Ceará, e assim, sucessivamente, *O Moleque* prestará o seu humanitário auxílio para movimentar de certa forma mais inteira, mais entusiasta, a abolição entre nós:

“Estamos em face de um acontecimento estupendo, cidadãos:

A abolição da escravatura no Brasil.

Neste momento, do alto desta tribuna, onde se tem derramado, em ondas de inspiração, o verbo e másculo de diversos outros oradores, eu vou tentar vibrar nas vossas almas, cidadãos, no fundo de vossos corações irmanados na Abolição; e vou apelar para vossas mães, para vossos filhos, para vossas esposas.

A Abolição, a grande obra do progresso, é uma torrente que se despenca; não há mais como pôr-lhe embaraços à sua carreira vertiginosa.

As consciências compenetraram-se dos seus altos deveres e caminham pela vereda da Luz, pela vereda da Liberdade, Igualdade e Fraternidade, essa trilogia enorme, pregada pelo filósofo do cristianismo e ampliada pelo autor dos – Châtiments –, o velho Hugo.

Já é tempo, cidadãos, de empunharmos o archote incendiário das revoluções da idéia, e lançarmos a luz onde houver trevas, ou risos onde houver pranto, e abundância onde houver fome.

Basta de gargalhadas!

Este século, se tem rido muito, e se o riso é um cáustico para a dor física, um veneno para a dor moral, e o século ri-se à porta da dor, ri-se como um Voltaire, ri-se como polichinelo.

O riso, cidadãos, torna-se a síntese de todos os tempos.

Mas, há ocasiões em que se observa as palavras da escritura: “Quem com ferro ferem, com ferro será ferido”.

E então, o riso, esse roso secular, que zombou da lágrima, levanta-se a favor dela e a seu turno convence, vinga-se também.

É aí que desaparecem, na noite da história, os Carlos I e Luís XVI, as Maria Antonieta e Rainha Isabel, é aí que desaparece o cetro, para dar lugar à república, a única forma de governo compatível com a dignidade humana, na frase de Assis Brasil, no seu belo livro *República Federal*.

#### *Outros temas*

*Psicosé, Doença Psíquica, Policromia, A Abelha, Hora Certa, Beijos Mortos, Interjeições de Lágrima, Abolicionismo.*

## *Panorama da época*

“Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo, mas estou cheio de escravos, minhas lembranças escorrem e o corpo transige na confluência do amor.”  
(Carlos Drummond de Andrade, “Sentimento do Mundo”)

João da Cruz e Sousa viveu a sua primeira infância num solar provinciano e *patriarcal do segundo império*. O Brasil vivia um dos momentos mais importantes de sua história: a Guerra do Paraguai (1865 a 1870). Cruz tinha apenas quatro anos de idade quando seu protetor, Marechal Guilherme Xavier de Sousa, foi para a guerra, antes libertando todos os escravos que possuía, incluindo entre eles “Mestre” Guilherme, pedreiro de profissão, pai do poeta. Neste sentido, pode-se dizer que o poeta foi privilegiado com relação aos demais escravos do País, que foram mantidos sob o julgo escravocrata ainda por muito tempo.

Em 1850, com a proibição do tráfico de escravos, criou-se condição para o início de uma possível campanha abolicionista no País. Mas desta data até a abolição, foram trinta e oito anos de conflitos sócio-políticos e econômicos acontecendo paulatinamente. Portanto, de maneira mais efetiva foi a partir de 1865 que alguns caminhos foram abertos para a evolução não só do movimento abolicionista, mas também republicano, no Brasil. Dentre tantas conseqüências geradas pela Guerra do Paraguai, duas merecem destaque por se relacionarem com os movimentos citados: o contato dos militares brasileiros com outras repúblicas da América Latina despertou o espírito de conquista do nosso regime republicano, o fato de muitos escravos terem participado como soldados gerou certa revalorização do homem negro enquanto ser capaz de incorporar um sentimento patriótico perante a Nação.

O escravo era considerado inferior, incapaz de uma evolução racional. Neste sentido, Cruz e Sousa, negro puro, foi durante seu desenvolvimento intelectual em Desterro o verdadeiro incômodo que contrariava toda a opinião pública dos homens brancos. Andrade Muricy, comentando os tormentos sofridos pelo poeta, nos diz: “A trajetória escolar, em compensação, trouxe-lhe sempre renovados triunfos, porém, assinalados com o estigma da raça. Existe, dessa época, um atestado glorioso passado em seu favor pelo sábio de renome universal, Fritz Müller, amigo e correspondente de Darwin e Rackel, com quem estudou dois ou três anos. Cruz e Sousa ia fazer quinze anos quando o naturalista alemão escreveu a seu irmão Hermann:

‘Este preto representa para mim mais um reforço de minha velha opinião contrária ao ponto de vista dominante que vê no negro um ramo por toda a parte (talvez sob todos os aspectos) inferior e incapaz de desenvolvimento racional por suas próprias forças.’”

## *Abolicionismo e republicanismo*

Neste sentido, o poeta Cruz e Sousa é dos mais relevantes. Vivendo numa sociedade que nem sequer lhe conferia a capacidade natural, mínima de ser humano, levou a elevadas conseqüências o seu trabalho artístico. Logicamente, o movimento abolicionista e o movimento republicano só encontram condições para evoluírem a partir de 1865, caminhando até certo ponto paralelos, muitas vezes se negando, mas muitas vezes se valendo como mútuas impulsionadoras. Seu processo acompanhou certos progressos socioeconômicos e culturais do País. Sob o ponto de vista econômico, vale apontar a inauguração da Estrada de Ferro Santos–Jundiá, em 1867. Este fato abriu espaço para o escoamento da produção do café, que nesse período alcançava grande expansão e fortalecia a economia do Sul do País. O avanço dos sistemas de transporte intensificava a exportação e consolidava o poder econômico e político dos latifundiários, gerando, assim, interferência maior dos mesmos no processo do movimento republicano.

No ano de 1870, surgira no Rio de Janeiro e em São Paulo várias sociedades antiescravocratas, a maioria de pequena expressão, mas que auxiliaram na fomentação do processo que se fortalecia a cada momento. Dentre elas, duas tiveram percussão maior: a sociedade de libertação e a sociedade emancipadora do elemento servil. Ainda no ano de 1870 ocorreram o final da Guerra do Paraguai e o incremento do movimento republicano e abolicionista de maneira efetiva. Literariamente, vivíamos a terceira geração romântica que, apesar de moderada, se voltava aos problemas sociais do País.

Dentre os mais inflamados, destacaram-se os retóricos condoreiros Pedro Luís, Tobias Barreto e Castro Alves, principalmente este último, que se propôs a composição de poemas abolicionistas, tais como “Vozes d’África” (1868) e “Tragédia no Mar” (“O Navio Negroiro” — 1869), que Cruz e Sousa terá conhecido na sua adolescência.

De 1870 a 1875, houve grande concentração no panorama sociopolítico brasileiro, no que tange à abolição dos dois movimentos. Em 1871 foi promulgada a Lei Barão do Rio Branco, ou do Ventre Livre, que libertava os negros nascidos a partir de 28 de setembro, mas que os mantinha submissos ao senhor até os dezesseis anos de idade. Em 1872, fundou-se o Partido Republicano Paulista, que promoveu manifestações mais decisivas no panorama político, tais como a Convenção de Itu de (1873) primeiro congresso republicano. É a partir daí que se organiza uma linha de conduta política contra o Império.

### *Da imigração à abolição*

1874 foi um ano importante para toda a movimentação que vinha ocorrendo, fundamentalmente para a consciência abolicionista. Ocorre o início da imigração ita-

liana. Com este fato, seguido do início da industrialização entre nós, passa-se a reconhecer a importância e a necessidade do uso da mão-de-obra livre enquanto subsídio para um processo de produção.

Em 1879 eclode a campanha abolicionista pela via parlamentar, através do Deputado baiano Jerônimo Sodré, que denuncia a lei Barão do Rio Branco como limitadora dos direitos do negro. Nesse período ficam claras as diferenças entre as duas linhas abolicionistas: os moderadores e os radicais. Os primeiros pretendiam a abolição pela via parlamentar. Seus representantes máximos foram Joaquim Nabuco, Pereira Barreto, Campos Sales e José do Patrocínio. Quanto à ala radical, pregava a violência justa do escravo contra o senhor. Representavam-na Silva Jardim, Luís Gama, Alberto Torres, Antônio Bento, Raimundo Correia e Raul Pompéia. Em 1880 houve a Fundação da Sociedade contra a Escravidão e da Associação Industrial, e em 1881 funda-se a Sociedade Central de Imigração. Esse ano corresponde, no campo literário, à introdução da escola realista no Brasil, movimento norteador pelo evolucionismo naturalista e pelo niilismo existencial. Encontraria em Aluísio de Azevedo (*O Mulato*), Raul Pompéia (o Ateneu) e Machado de Assis (Memórias Póstumas de Brás Cubas) seus maiores representantes. Funda-se a confederação abolicionista em 1873. Publica-se a obra póstuma de Castro Alves *Os Escravos*, Joaquim Nabuco publica *O Abolicionismo*.

Devemos lembrar que, neste período, Cruz e Sousa, com vinte e dois anos, ainda morava em Desterro e o empresário e também poeta Moreira de Vasconcelos, diretor da Companhia Dramática Julieta dos Santos, encontrou-o “muito odiado, então, em sua terra, pelo fato de ser negro”. Fê-lo ponto da companhia para tirá-lo de lá e levou-o nessa qualidade a percorrer “todo o Brasil” (Virgílio Várzea, apud Andrade Muricy). Ainda segundo Muricy, “a cada volta sua a Desterro, o acolhimento era mais hostil por parte dos seus conterrâneos, dominados por todos os preconceitos de uma sociedade escravista”. Foi em 1874 o ano decisivo tocante ao seu drama racial, quando, nomeado pelo Dr. Gama Rosa, presidente da província, negaram-lhe a tomada de posse no cargo de promotor de Laguna. Em âmbito nacional, 1874 representa a extinção do escravismo no Ceará, seguido pelo Amazonas. No ano seguinte, no dia 28 de setembro, era promulgada a Lei dos Sexagenários, buscando corrigir as falhas limitadoras da Lei Barão do Rio Branco.

### *A República da Espada*

No momento histórico em que viveu Cruz e Sousa, dois períodos foram fundamentais para o desenvolvimento da consciência nacional e, a partir dela, a inserção do negro no processo social brasileiro. O primeiro vai de 1875 a 1879, clímax das manifestações abolicionistas e republicanas, fortalecidas pelo avanço da campanha abolicionista. Este fortalecimento se deveu, acima de tudo, à eficácia da ala radical, já

anteriormente citada, que pressionou sobremaneira a ala moderada no Congresso Nacional. Como se sabe, não foi unânime a votação em favor da libertação em 1888: nove deputados votaram contra, principalmente aqueles que possuíam maior número de escravos em suas fazendas. Quanto à Igreja, só em 1887 manifestou-se oficialmente a favor da abolição. Finalmente a 13 de maio de 1888, decretou-se por resolução parlamentar a Lei Áurea, abolindo a escravatura. Juntamente com este acontecimento, acelerou-se o avanço do movimento republicano – aumentou a cisão entre o Imperador e o Exército, difundiu-se o pensamento positivista, que após 1889 vai compor o pensamento político brasileiro. O segundo período, de 1879 (proclamação da República) a 1893, chamado período da República da Espada – acomodação das diversas forças civis e militares – é quando o marechal Deodoro se torna presidente em 25 de fevereiro de 1891, e Floriano Peixoto vice-presidente. É um período que visa à reorganização do Estado brasileiro sob o estigma do positivismo – a ordem das coisas vem acompanhada da idéia de resignação, o progresso é algo inevitável, determinado pelo andamento natural e ordenado dos fatos. Essa ideologia, que demarca nossa condição até os dias atuais, é altamente conservadora e se coloca cabalmente contrária à revolução enquanto elemento propulsor da evolução do pensamento e da condição social do homem. É nesse contexto ideológico da primeira República que tentaremos esboçar a condição do negro, após a abolição, e depois localizar todo o reflexo desse contexto nas contingências de Cruz e Sousa no Rio de Janeiro a partir de 1893.

### *Negros libertos?*

Logicamente todo o intento pelo movimento abolicionista, perpassado por uma ideologia humanitária, não recaía nos reais problemas que diziam respeito ao homem negro, mas sim se pautava pela óptica ideológica do branco. Assim sendo, atingindo o que se considerava o intento verdadeiro, a proclamação da República –, a abolição dos escravos é dada como uma causa superada. Não existirá, a partir de 1888, nenhuma preocupação por parte dos dirigentes da Nação em se promover uma política social capaz de favorecer a integração desse homem livre ao contexto social da época. A liberdade do negro não é respaldada por nenhuma política econômica. Seria uma liberdade para a ociosidade e não para o fortalecimento social do País. Os suicídios de negros e mulatos, que começaram a ocorrer depois de 1850, aumentaram muito depois de 1888. Era uma resposta pessoal que se dava a tal postura branca. Um pouco antes da abolição, eram muitos os levantes de escravos que já sofriam as mais variadas formas de pressão. São trágicas as condições de trabalho do negro. É a partir daí que se instaura o profundo preconceito de cor no Brasil. Dentre alguns autores, Lima Barreto expressa muito bem este problema na sua obra.

Quanto a Cruz e Sousa, já dissemos na sua biografia o quanto lhe foi difícil se manter no Rio de Janeiro, principalmente depois que constituiu família. Conseguiu no máximo a função de arquivista, recebendo quantia irrisória para o seu sustento. Em

termos sociais *Um Pequeno Fragmento* de Andrade Muricy já nos ilustra muito bem: “Fato é que, ao vir para o Rio de Janeiro, logo após a abolição dos escravos, ainda os seus companheiros, para evitar-lhe vexames, anunciavam em voz alta, de modo afetado, o seu nome ao com ele entrarem nos cafés e confeitarias, segundo me narrou Emiliano Perneta: ‘Entra, ó Cruz e Sousa! Entra, ó grande poeta!...’”, lembrava o autor do jornal *Libertário*, Hércules: “Cruz e Sousa fitava-nos com olhares tristes, como quem pensasse: Que grandes canalhas!”

Toda essa força agressiva do cotidiano de sua vida foi flagrada e expressada no sublimar de sua obra. Vale aqui considerar os dizeres de Antônio Cândido no tratamento da relação entre o artista e a sociedade em que vive: “Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas e estas agindo permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade como veículo das aspirações individuais mais profundas” (*Literatura e Sociedade* p. 25). A conexão da palavra poética de Cruz e Sousa e seu tempo é de canto doloroso dentro da nebulosidade simbolista. Seu tempo foi de repúdio, que o sussurro de seu canto tão bem soube revelar.

### *Cronologia histórico-cultural*

1865 – Início da Guerra do Paraguai.

1867 – Inauguração da Estrada de Ferro Santos–Jundiaí. Amplia-se o processo de exportação do café.

1870 – Fim da Guerra do Paraguai. Fundação da Sociedade de Libertação e da Sociedade Emancipadora do Elemento Servil. Publicação do manifesto republicano no jornal *A República*, de 3 de dezembro. Início da imigração italiana.

1871 – Morte de Antônio de Castro Alves, em Salvador. Promulgada a Lei do Ventre Livre.

1872 – Fundação do Partido Republicano Paulista.

1873 – Convenção de Itu, o primeiro congresso republicano.

1881 – Publicação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Fundação da Sociedade Central de Imigração.

1883 – Fundação da Confederação Abolicionista. Publicação de *Os Escravos* de Castro Alves e de *Abolicionismo*, de Joaquim Nabuco.

1884 – Extinção da escravidão no Ceará e no Amazonas.

1885 – Promulgada a Lei Saraiva-Cotegipe, ou Lei dos Sexagenários, no dia 28 de setembro.

1886 – Fundação da Sociedade Promotora da Imigração.

1889 – Proclamação da república a 15 de novembro.

1890 – Primeiras revoltas de categorias profissionais urbanas. Eleita a Assembléia Constituinte a 15 de setembro.

1891 – Promulgação da Constituição. Deodoro da Fonseca torna-se presidente da República.

1893 – Publicação das obras *Missal e Broquéis*, de Cruz e Sousa.

### *Filosofia da composição no simbolismo de Cruz e Sousa*

Para melhor elucidar a respeito dos aspectos formais e temáticos que nortearam a produção poética de João da Cruz e Sousa, utilizaremos um caminho proposto pelo próprio poeta por julgarmos ser o mais leal e também o mais condizente com o próprio mecanismo de criação por ele utilizado. Trata-se da leitura de um de seus poemas, que vale como filosofia de composição que acompanhou todo o seu trabalho – quer seja nos poemas em prosa (*Missal, Evocações*), quer seja nos seus poemas em verso (*Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos, O Livro Derradeiro*). O poema escolhido é “Arte” pertencente à obra *O Livro Derradeiro – Dispersas*. Foi publicado pela primeira vez em 1º de janeiro de 1891, possuindo inúmeras variantes; a lição aqui reproduzida é a do autógrafo do poeta:

#### *Arte*

1. Como eu vibro este verso esgrimo e torço,
2. tu, artista sereno, esgrime e torce:
3. emprega apenas um pequeno esforço
4. mas sem que a estrofe a pura idéia force.

5. Para que surja claramente o verso,
  6. livre organismo que palpita e vibra,
  7. é mister um sistema altivo e terso
  8. de nervos, sangue e músculos e fibra.
- 
9. Que o verso parta e gire – como a flecha
  10. que d’auto do ar, aves, além derruba;
  11. é como os leões, ruja feroz na brecha
  12. da estrofe, alvoroçando a cauda e a juba.
- 
13. para que tenhas toda a envergadura
  14. de asas e o teu verso, de ampla cimitarra
  15. turca apresente a lâmina segura,
  16. poeta é mister, como os leões, ter garra.
- 
17. Essa bravura atlética e leonina
  18. só podem ter artistas deslumbrados
  19. que souberam sorver pela retina
  20. a luz eterna dos glorificados.
- 
21. Busca palavras límpidas e castas
  22. novas e raras, de clarões radiosos,
  23. dentre as ondas mais pródigas, mais vastas
  24. dos sentimentos mais maravilhosos.
- 
25. Busca também palavras velhas, busca,
  26. limpa-as, dá-lhes o brilho necessário
  27. e então verás que cada qual corusca
  28. com dobrado fulgor extraordinário.
- 
29. Que as frases velhas são como as espadas
  30. cheias de nódua de ferrugem, velhas,
  31. mas que assim mesmo estando enferrujadas
  32. tu, grande artista, as brunes e as espelhas.
- 
33. Faz dos teus pensamentos argonautas
  34. rasgando as largas amplidões marinhas,
  35. soprando, à lua, peregrinas flautas,
  36. louros pagãos sob o dossel das vinhas.
- 
37. Assim, pois, saberás tudo o que sabe
  38. quem anda por alturas mais serenas
  39. e aprenderás então como é que cabe
  40. a natureza numa estrofe apenas.

41. Assim terás o culto pela forma,
42. culto que prende os belos gregos da arte
43. e levarás no teu ginete, a norma
44. dessa transformação, por toda a parte.
  
45. Enche de estranhas vibrações sonoras
46. a tua estrofe majestosamente...
47. Põe nela todo o incêndio das auroras
48. para tomá-la emocional e ardente.
  
49. Derrama a luz e cânticos e poemas
50. no verso e torna-o musical e doce
51. como se o coração, nessas supremas estrofes
52. puro e diluído fosse.
  
53. Que as águias nobres do teu verso esvoacem
54. alto no azul, por entre os sóis e as galas,
55. cantem sonoras e cantando passem
56. dos anjos brancos através das galas
  
57. e canta o amor, o sol, o mar e as rosas,
58. e da mulher a graça diamantina
59. e das altas colheitas luminosas
60. a lua, juno branca e peregrina.
  
61. Vibra tida essa luz que do ar transborda
62. toda essa luz nos versos vai vibrando
63. e na harpa do teu sonho, corda a corda,
64. deixa que as ilusões passem cantando.
  
65. Na alma do artista, alma que trina e arrulha
66. que adora e anseia, que deseja e que ama
67. gera-se muita vez uma fagulha
68. que se transforma numa grande chama.
  
69. Faz estrofes assim! E após na chama
70. do amor, de fecundá-las e ascendê-las
71. derrama em cima lágrimas, derrama,
72. como as eflorescências das estrelas...

A arte poética de João da Cruz e Sousa pertence à escola simbolista, que começou a se manifestar entre nós no fim do decênio 1880, mas que se instaurou decisivamente em 1893, quando o poeta publicou *Missal*, poemas em prosa, e *Broquéis*,

em versos. Para Antônio Cândido e José A. Castello, “o simbolismo se opõe tanto ao realismo quanto ao parnasianismo, situando-se muito próximos das orientações românticas, de que é em parte uma revivescência. Não aceitando a separação entre sujeito e objeto, entre artista e assunto, para ele objetivo e subjetivo se fundem, pois o mundo e a alma têm afinidades misteriosas, e as coisas mais díspares podem revelar um parentesco inesperado” (*Presença da Literatura Brasileira*, v. 2, p. 104).

### *Um mundo de palavras plenas de cor e som*

Embora trilhando outras configurações estéticas, voltada para outras preocupações, os simbolistas mantiveram muitos elementos de versificação dos poetas parnasianos. Logicamente, isto ocorre bem mais naqueles autores pioneiros da escola simbolista, como é o caso de João da Cruz e Sousa. Recebendo tantas influências em sua formação, não deixaria refletir apenas aquelas dos grandes mestres franceses do simbolismo, Verlaine e Mallarmé, ou mesmo dos portugueses Eugênio de Castro e Antônio Nobre. Estava convivendo com a poesia parnasiana não só de europeus como também de brasileiros, como Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac. Assim sendo, o soneto vai ser uma das estruturas formais brilhantemente trabalhada por Cruz e Sousa, cuidando de seus elementos constituintes, tais como os esmeros das rimas, da métrica e o tratamento da palavra poética, com a utilização de certos vocábulos bastante queridos aos parnasianos.

Mas, mdissemos anteriormente, o poeta simbolista vai trilhar outros caminhos, contudo. Fascinado pelo mistério e pelo caráter fluídico dos seres e das coisas, aprofundou o universo das sugestões, da ambigüidade, da abstração mística, do sentimento sensorial do mundo. Para isso, vai criar um universo vocabular próprio, voltado para a neblina, o onírico (referente ao sonho), o vaporizante, o lactescente, o litúrgico, o estéreo, o plangente, o soluçante, o errante, o luminoso, as brumas e o encantatório transcendente. Recursos espressivos intensos não só no universo das metáforas, das comparações, prosopopéias (animizações), epítetos (seqüência de adjetivos praticamente sinônimos), mas, acima de todas as imagens, a utilização da sinestesia, figura-chave do espírito simbolista, consistido em aproximar planos sensoriais que comumente manter-se-iam distantes. É nesse universo de criação que se fundamenta a concepção de arte literária de Cruz e Sousa, buscando o novo por meio da destituição da palavra de todas as “nódicas”, de todas as “ferrugens” que o uso coloquial lhe confere, provocando o estranhamento por meio da musicalidade advinda do tratamento sonoro conferido ao verso, à estrofe, à composição. Daí, as constantes alterações (repetição de fonemas consonantais), assonâncias (combinação de fonemas vocálicos), paronomásias (palavra semelhante quanto à estrutura fonética), rimas internas e outros recursos imagéticos.

## *Um universo de sensações*

É bastante relativo caracterizarmos a obra de um autor pelo levantamento de temas por ele utilizados. Mas sempre nos auxilia a compreender seu trabalho quando conseguimos flagrar certas obsessões por ele perseguidas. E como isso ocorre em qualquer trabalho artístico, ocorre também em Cruz e Sousa. Dentre a ampla gama de aspectos da realidade trazidos para o seu trabalho poético, alguns aparecem mais que outros. São eles: o amor, a morte, o sol, o luar, a mulher, o sonho, a fantasia, a quimera, a luminosidade, o lírio, a brancura (manifestada as mais variadas formas), a noite, o crepúsculo (este como um dos mais significativos, a passagem efêmera que envolve as múltiplas transmutações do tempo, das formas, das cores e dos sentimentos), a dor, a musicalidade (manifestada pelo cântico, pela música abstrata advinda de perenes sensações, pela música propriamente dita, produto de instrumentalizações), o mistério, o tédio, os astros, o desejo e as sensações em todas as suas dimensões.

Talvez o aspecto mais intenso da poesia de Cruz e Sousa esteja na sua potência verbal e na sua capacidade de criar imagens, que se conjugam dinamicamente no interior de suas composições. Tendo recebido uma formação naturalista, conseguirá conjugar o universo da ciência bastante vivo na sua obra ao universo da evasão etérea. Desse confronto surge a expressão que transita do mundo interior para o mundo exterior com tanta intensidade. Devemos destacar, também, a brilhante utilização dos adjetivos que conduzem, muitas vezes, o fio básico de seu discurso poético.

### *“Arte”, uma filosofia da composição*

Quanto ao poema ilustrativo dessas caracterizações, é preciso dizer que, apesar de ter sido escrito em 1891, portanto antes da publicação de *Broquéis*, antes do simbolismo ter dominado totalmente o espírito criador de Cruz e Sousa, as suas quedas foram retocadas posteriormente pelo poeta, valendo, realmente, ‘sua filosofia de composição. Decidimos não penetrar no interior do texto, interpretando-o para o leitor, uma vez que julgamos a expressão dos versos bastante explícita, esperando que sua decodificação não cause nenhum problema. É evidente que o poema privilegia o trabalho formal, como caminho para a provocação dos sentidos. Depois de toda a trajetória quase didática, dessa expressão, a última estrofe confere ao discurso a postura pessoal do singularismo do poeta negro, ao derramar sobre a chama do amor lágrimas como eflorescências de estrelas. Lirismo e alto nível, concepção de beleza artística que advém do feio da realidade. Evocação do trágico, como linha paradoxal que une a vida e a morte. O ato de criação é o ato de navegar em mar revoltado que nos leva aos altos planos. “Faz dos seus pensamentos argonautas/rasgando as largas amplitudes marinhas...”

## *Triste fim de uma vida dramática*

A fatalidade pesou-lhe como o mundo sobre os ombros. As lutas com sua grande pobreza material; a sucessão de aflitivas ocorrências em sua vida íntima; o trabalho literário cada vez mais torrencial, e realizado geralmente em altas horas da noite, quando o organismo pedia repouso; a dureza ou ingratidão de falsos ou impen-sados companheiros, de inclementes inimigos literários; sobretudo, e em consequência de tudo, sua exaltação cada vez maior, seu pendor sempre crescente para um espírito de heroísmo e de sacrifício românticos, dando-lhe perigosa aparência de serenidade; tudo conformou um conjunto de circunstâncias capazes de atirar por terra um gigante. Cruz, no entanto, ele é que não se iludiu senão passageiramente hora ou outra. Acompanhando sua obra, vê-se-lhe a amarga lucidez, já desde broquéis.

Escreveu Últimos Sonetos sem se queixar de moléstia a ninguém. A tragédia foi rápida, porque o mal veio quase fulminante. Em dezembro de 1987 adoeceu com tuberculose, a 19 de março do ano seguinte estava tudo terminado.

Três anos depois da morte de Cruz e Sousa, sua viúva, Gavita, também falecia da mesma moléstia que lhe arrebatou o marido. Antes de morrer, sepultou dois filhos. Dos outros dois que ficaram, um sucumbiu logo depois dela. Restava então o filho póstumo de Cruz, que tinha o nome do pai. Ia fazendo os estudos preparatórios, quando em 1915, aos dezessete anos de idade, é vitimado também pela tísica. Ao que consta, João da Cruz e Sousa não tem nenhuma representação familiar. O único e mais intenso marco de sua existência é a obra que deixou. Neblinada, é verdade, como sua própria vida.

### *Cronologia Biográfica*

1861 – No dia 24 de novembro nasce João da Cruz e Sousa em Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, Santa Catarina, filho de Guilherme e Carolina Eva da Conceição.

1865 – Neste e no ano seguinte, aprende suas primeiras letras com sua protetora, Dona Clarinda Fagundes de Sousa.

1868 – Leitura dos primeiros versos de marechal Xavier de Sousa.

1869 – Entra para a escola pública. Começa a recitar poesias suas em salões, concertos e teatrinhos.

1871 – Matricula-se no Ateneu Provincial Catarinense.

1875 – Deixa o Ateneu, onde estudou francês, latim, inglês, grego, além de matemática e ciências naturais.

1877 – Dá aulas particulares, preparando professores.

1881 – Com Virgílio Várzea e Santos Lostada funda o jornal literário *Colombo*, primeira viagem por todo o Brasil.

1882 – Começa a redigir a *Tribuna Popular*.

1884 – É nomeado promotor de Laguna. O ato é impugnado pelos chefes políticos.

1885 – Assume a direção do jornal ilustrado *O Moleque*. Desafia o preconceito de cor.

1887 – Oscar Rosa convida-o a viajar ao Rio de Janeiro.

1888 – Breve estada no Rio. Faz leituras importantes.

1890 – Transferência definitiva para o Rio de Janeiro.

1892 – Conhece Gavita Rosa Gonçalves, sua futura esposa. Colabora no jornal *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio.

1893 – Casa-se a 9 de novembro com Gavita. Torna-se praticante de arquivista da Central do Brasil, em dezembro.

1894 – É promovido a arquivista.

1895 – Recebe a visita de Alphonsus de Guimarães, que veio de Minas especialmente para vê-lo.

1896 – Morte de Guilherme, seu pai, com noventa anos. Loucura de Gavita, cuja doença dura seis meses.

1898 – Falece a 19 de março em um sítio em Minas Gerais. É enterrado no Rio de Janeiro.

1901 – Morre Gavita. Dos filhos dois morreram antes dela, um imediatamente depois; sobreviveu João, nascido a 30 de agosto de 1898.

1915 – Morre João da Cruz e Sousa, último filho do poeta, em 15 de fevereiro, de tuberculose pulmonar, como seu pai, sua mãe e seus irmãos.

### *Obras do Autor*

#### **Prosa**

*Tropos e Fantasias* (em colaboração com Virgílio Várzea). Desterro, Tipografia da regeneração, 1885

#### **Poesia**

*Broquéis*. Rio de Janeiro, Magalhães & Cia., 1893

*Faróis*. Rio de Janeiro, Tipografia do Instituto Profissional, 1900 (com nota de Nestor Vitor).

*Últimos sonetos*. Paris, Aillaud & Cia., 1905 (com um desenho de Maurício Jubim e um prólogo de Nestor Vitor).

### **Poesia em Prosa**

*Missal*. Rio de Janeiro, Magalhães & cia., 1893

Evocações. Rio de Janeiro, Tipografia Aldina, 1898.

### **Coletânea**

*Cruz e Sousa – Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1961 (Edição comemorativa do centenário de Cruz e Sousa – Organização Geral, introdução, notas, cronologia, bibliografia por Andrade Muricy).

## *Bibliografia Consultada*

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1970.

CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. Presença da Literatura Brasileira. São Paulo, Difel, 1976, v. 2 (Realismo e Simbolismo).

Cruz e Sousa, João da. Obras Completas. I. Poesias, II. Prosa. Introdução de Nestor Vitor. Rio de Janeiro, Edição do Anuário do Brasil, 1924.

\_\_\_\_\_. Obras. São Paulo, edições Cultura, 1943 (inclusão de poemas avulsos).

\_\_\_\_\_. Sonetos da Noite. Seleção de Silveira de Sousa. Florianópolis, Edições do Livro de Arte, 1958.

\_\_\_\_\_. Obras Poéticas. I. Broquéis e Faróis. Prefácio, bibliografia e fontes para estudo por Andrade Muricy. II. Últimos Sonetos/inéditos e Dispersos. Nota de Andrade Muricy. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1945.

\_\_\_\_\_. Poesias Completas, Introdução de Tasso da Silveira. Rio de Janeiro, Ed. Zélio Valverde, 1944.

MOISÉS, Massaud. O Simbolismo. 2ª ed. São Paulo, Cultrix.

POETA NEGRO DE LUMINOSO RASTRO

17 de Maio de 1998.

Meu caro Nestor

Escrevi a seu novidade 21.16 id. da  
por 7 horas e meia ida manhã des.  
se dia. Fiquei cansadíssimo e levei  
nem. Nada tenho de improbitamente  
na direção. os remédios tomou os regula-  
mentos. Preciso com muita urgência  
de dinheiro. Isto aqui é muito  
aproveitar. Depois mandarei de  
de tudo. Não te esqueças de voltar  
no.

Lembranças de Góvito

Tu.

Cruz e Sousa

Como vão os meus filhos que abri  
filhos? Fico no hotel Bonadeu

---

Carta de Cruz e Sousa, escrita dois dias antes de sua morte, para o companheiro e amigo Nestor Vitor. Nela, o poeta negro da conta de sua chegada à sítio, Minas Gerais, onde fora tratar-se de tuberculose, e pede ajuda financeira.



## **Ata da 1ª Reunião da Comissão de Julgamento do Prêmio Cruz e Sousa de Monografia**

Aos vinte e seis dias do mês de maio de mil novecentos e noventa e oito, às quinze horas e trinta minutos, na Sala 2 da Ala Nilo Coelho, reúne-se a Comissão de Julgamento do Prêmio Cruz e Sousa de Monografia, com a presença dos Senhores Senadores Abdias Nascimento (Presidente) e Esperidião Amin, do Senhor Deputado Federal Paulo Gouvêa e dos Senhores Iaponan Soares e Gerardo Mello Mourão. O Senhor Presidente declara aberta a reunião. Informa que a presente reunião tem por finalidade definir os critérios de avaliação dos trabalhos apresentados e a forma da sua distribuição aos membros da Comissão. Informa também que, dos sessenta e cinco trabalhos apresentados, oito devem ser eliminados por infringirem o Regulamento em seus artigos 7º, que estabelece o caráter individual de cada obra, 9º, referente à necessidade de identificação por pseudônimo, e 10, relativo à data-limite de entrega dos trabalhos. A proposta é aprovada por unanimidade. Distribui, então, as cinquenta e sete monografias restantes a dois relatores: Gerardo Mello Mourão, que fica responsável por examinar trinta e oito trabalhos na categoria Geral; e Iaponan Soares, ao qual são atribuídas as dezenove monografias da categoria Estudante. O Senhor Iaponan Soares pede a palavra para ressaltar o papel da TV Senado na divulgação do concurso, que graças a isso pôde atrair candidatos de todo o Brasil. Em seguida, o Senhor Presidente enfatiza a importância desta homenagem ao Poeta Negro, resultado de parceria sua com o Senhor Senador Esperidião Amin, com a qual o Congresso Nacional presta seu tributo a um afro-brasileiro nascido na escravidão e internacionalmente consagrado, depois de sua morte, como um dos grandes gênios da poesia universal. Antes de suspender a reunião, o Senhor Presidente determina que eu, Carlos Alberto Medeiros, Assessor Técnico do Gabinete do Senhor Senador Abdias Nascimento e Secretário *ad hoc* da Comissão de Julgamento, lavre a presente Ata. Reaberta a reunião, a Ata é lida pelo Senhor Presidente e aprovada pelos membros da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente, às dezesseis horas e quarenta minutos, declara encerrada a reunião e assina a presente Ata.

Sala de Reuniões, 26 de maio de 1998.

**Senador ABDIAS NASCIMENTO**  
Presidente

## MONOGRAFIAS DOS PARTICIPANTES DO PRÊMIO CRUZ E SOUSA

RESULTADO DA REUNIÃO DA COMISSÃO DE JULGAMENTO EM 26-

Nº	PSEUDÔNIMO	CATEGORIA		OBSERVAÇÕES
		GERAL	ESTUDANTE	
01	SANCIGD	X		
02	NINA TAVARES		X	
03	TERE		X	
04	VISCONDE DE SABUGOSA		X	
05	JOÃO ALMANOBLE	X		
06	JOÃO DE LESSA	X		
07	AZUL 37		X	
08	CHARMINHO	X		
09	JOÃO ALMANOBLE	X		
010	ELIMINADO		X	EDSON ANDRADE - Não adotou pseudônimo. No trabalho consta o nome do concorrente.
011	CHARLOTTE DE L'ISLE	X		
012	VOZ VELADA	X		
013	POLÍMNIA		X	
014	TODA COLORIDA		X	
015	ELIMINADO			Não adotou pseudônimo e não identificou categoria - EDINEI P. MACHADO
016	CISNE NEGRO	X		
017	ADMIRAÇÃO	X		
018	HAIDEE HAYDAN	X		
019	ATHENA	X		
020	FRANÇA BRASIL ELIMINADO	X		O trabalho foi identificado com o nome

Nº	PSEUDÔNIMO	CATEGORIA		OBSERVAÇÕES
		GERAL	ESTUDANTE	
021	CISNE NEGRO		X	
022	YAN LARISSA LEONARDO	X		
023	CURITIBANO	X		
024	VICENTINA G. FERNANDES	X		
025	ELIMINADO		X	RENATA LOPES PEDRO - Não adotou pseudônimo.
026	X-9	X		
027	RANA CELLER		X	
028	ELIMINADO			ANA MARIA SOUZA MENDES e ELOISA GONÇALVES LOPES. Não têm pseudônimo e não houve indicação de categoria. No trabalho constam os nomes das concorrentes.
029	JOAO ALBERTO MALUNGO	X		
030	VITORIA REGIA	X		
031	DELIA	X		
032	CANI	X		
033	POETA MALDITO		X	
034	ESINÉD	X		
035	IGNÊS DE CASTRO		X	
036	AXELUFA	X		
037	SOUSA ARAUJO	X		
038	ALPHONSUS	X		
039	NOVALIS	X		
040	MALCOM X	X		
041	O ASSINALADO	X		
042	ALVA LUZ	X		
043	DEISE STRELOW		X	

Nº	PSEUDÔNIMO	CATEGORIA		OBSERVAÇÕES
		GERAL	ESTUDANTE	
044	LUA		X	
045	LUZ DO UNIVERSO	X		
046	TIJAO	X		
047	LILÁS	X		
048	MUSICA 12	X		
049	PATRICIA REGINA BLACK	X		
050	ANA CLARA MOREIRA		X	
051	ELIMINADO			MARIO FERREIRA. Não tem pseudônimo. No trabalho consta o nome do concorrente. Enviou somente uma cópia do trabalho. Não houve indicação de categoria.
052	MURILO MELATTRI		X	
053	TAMOIO	X		
054	GAVITA CRUZ		X	
055	HAMURABI		X	
056	JOAO SOUSA DA CRUZ	X		
057	CHRONOS		X	
058	BETH GUEDES	X		
059	CAMYLO PENNA		X	
060	BETY	X		
061	BARDO	X		
062	DADO RIZZI		X	
063	OURO	X		
064	LILIBETH PEREIRA ELIMINADO		X	No trabalho consta o nome da concorrente e o pseudônimo.
065	BITTER - ELIMINADO	X		Postado 21-5-98.
066	ASTROLABION		X	Postado 14-5-98. Chegou Gab. Em 8-6-
<b>TOTAL GERAL:</b>		<b>38</b>	<b>20</b>	

## **Ata da 2ª Reunião da Comissão de Julgamento do Prêmio Cruz e Sousa de Monografia**

Aos dezesseis dias do mês de junho de um mil novecentos e noventa e oito, às quatorze horas, na Sala 2 da Ala Nilo Coelho, reúne-se a Comissão de Julgamento do Prêmio Cruz e Sousa de Monografia, com a presença dos Senhores Senadores Abdias Nascimento (Presidente) e Esperidião Amin, do Senhor Deputado Federal Paulo Gouvêa e dos Senhores Iaponan Soares e Gerardo Mello Mourão. O Senhor Presidente declara aberta a reunião, cuja finalidade, esclarece, é apresentar os trabalhos escolhidos para premiação e menção honrosa, dentre os cinquenta e oito considerados aceitos pela Comissão na forma do Regulamento. Informa que o trabalho do autor identificado como “Astrolábion”, categoria Estudante, enviado dentro do prazo, mas que só chegou à Comissão no dia oito de junho último, foi entregue ao Senhor Iaponan Soares, tendo sido examinado normalmente. O Senhor Iaponan Soares pede para que a apresentação se inicie pela categoria Estudante, sob sua responsabilidade, por ser mais fácil. O Senhor Presidente concorda. O Senhor Iaponan Soares declara que, dos dezoito trabalhos por ele examinados, apenas dois merecem destaque: o de título “Sol Negro”, de “Murilo Melattri”, que na sua visão merece o prêmio, e o intitulado “Biografia”, de “Dado Rizzi”. Acrescenta que seus critérios foram originalidade, pesquisa e enfoque. O Senhor Presidente coloca a proposta do Senhor Iaponan Soares em votação e esta é aprovada por unanimidade. Em seguida, o Senhor Presidente passa a palavra ao Senhor Gerardo Mello Mourão. Este declara ter sido árduo o seu trabalho, tanto pelo número de monografias examinadas quanto pela qualidade dos textos apresentados, em grande parte da lavra de renomados acadêmicos. O melhor trabalho foi aquele da autoria de “O Assinalado”, que situa Cruz e Sousa como o maior dos poetas negros da Diáspora, ao lado de Césaire, Damas e Senghor. Para menções honrosas, são apontadas as monografias da autoria de “João da Sousa Cruz”, “Novalis”, “Cani” e “Malcolm X”. O Presidente então submete à votação essa proposta, que é aprovada por unanimidade, e destaca o estilo do relatório apresentado pelo Senhor Gerardo Mello Mourão. Em seguida, o Senhor Senador Esperidião Amin pede a palavra para acompanhar o Presidente no seu aplauso ao relatório do Senhor Gerardo Mello Mourão e pede que, na publicação que se fará dos trabalhos premiados, esse relatório seja inserido à guisa

de prefácio ou apresentação. O Senhor Presidente declara-se de pleno acordo e acrescenta que solicitará a inserção desse relatório nos Anais do Senado. Procede-se então à identificação dos autores dos trabalhos escolhidos. Na categoria Estudante, o primeiro colocado é Carlos Alberto Shimoti Martins e a menção honrosa é de Jairo Santos Amparo. Na categoria Geral, Luís Cláudio Ribeiro de Pinho é o primeiro colocado, enquanto Enedy Till, Magali dos Santos Moura, Mário Guidarini e Carlos Henrique Almeida ficam com as menções honrosas, respectivamente em segundo, terceiro, quarto e quinto lugares. O Senhor Presidente declara que, devido à agenda do Congresso, a entrega dos prêmios deverá ocorrer no início de agosto próximo, a critério dos Senhores Presidentes do Senado Federal e da Câmara dos Deputados. Antes de suspender a reunião, o Senhor Presidente determina que eu, Carlos Alberto Medeiros, Assessor Técnico do Gabinete do Senhor Senador Abdias Nascimento e Secretário *ad hoc* da Comissão de Julgamento, lavre a presente Ata. Reaberta a reunião, a Ata é lida pelo Senhor Presidente e aprovada pelos Senhores membros da Comissão de Julgamento. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente, às 15 horas e dez minutos, declara encerrada a reunião e assina a presente Ata.

Sala de Reuniões, 16 de junho de 1998.

Senador **ABDIAS NASCIMENTO**  
Presidente

Senador Abdias Nascimento  
Presidente

Os membros da Comissão de Julgamento do Prêmio Cruz e Sousa, instituído pela Resolução nº 1-CN, do Congresso Nacional, em reunião realizada em 16 de junho de 1998, na Sala 2, da Ala Nilo Coelho, no Senado Federal, com a presença de todos os seus membros, abaixo-assinados, após a seleção das monografias concorrentes, decidem escolher os seguintes trabalhos para a promoção:

**CATEGORIA ESTUDANTE**

CLASSIF.:	Nº	TÍTULO DO TRABALHO:	PSEUDÔNIMO	AUTOR
1º	072	Cruz e Sousa - Sol Negro	Murilo Malatini	Carlos Alberto Shimoti Martins
2º	062	Biografia	Dado Riani	Jairo Santos Amparo

**CATEGORIA GERAL**

CLASSIF.:	Nº	TÍTULO DO TRABALHO:	PSEUDÔNIMO	AUTOR
1º	041	Cruz e Sousa: Simbolismo como Transculturalismo	O Atsineado	Luís Cláudio Ribeiro de Pinho
2º	056	Cruz e Sousa - Luz e Sombra em sua biografia	Jobo Sousa da Cruz	Enedy Till
3º	039	A dupla marginalidade de Cruz e Sousa frente à sociedade branca e à racionalidade positivista	Novatis	Magali dos Santos Moura
4º	032	Bromélias	Cani	Mário Guidarini
5º	040	Poeta negro de luminoso rastro	Malcom X	Carlos Henrique Almeida

Brasília/DF, 16 de junho de 1998.

*Abdias Nascimento*  
Senador **ABDIAS NASCIMENTO**  
*Paulo Gouvêa*  
Deputado **PAULO GOUVÊA**

*Laopony Soares*  
**LAOPONY SOARES**

*Esperidião Amin*  
Senador **ESPERIDIÃO AMIN**  
*Gerardo Mello Mourão*  
**GERARDO MELLO MOURÃO**

## **Solenidade de Entrega dos Diplomas de Premiação do “Concurso Cruz e Sousa”**

O SR. LOCUTOR – Senhoras e senhores, boa-noite.

O Congresso Nacional, por meio da Resolução nº 1, de 1998, houve por bem instituir o Prêmio de Monografia Cruz e Sousa no ano em que se celebra o centenário de sua morte, a fim de estimular o debate sobre a importância da vida e da obra daquele poeta simbolista para a cultura brasileira.

O Conselho do Prêmio Cruz e Sousa foi formado pelos Exm<sup>os</sup>. Srs. Senadores Abdias Nascimento, Esperidião Amin e Ronaldo Cunha Lima e pelos Exm<sup>os</sup>. Srs. Deputados Miro Teixeira e Paulo Gouvêa. A Comissão julgadora foi composta pelos Exm<sup>os</sup> Srs. Senadores Abdias Nascimento e Esperidião Amin, pelo Exm<sup>o</sup>. Sr. Deputado Paulo Gouvêa, pelo poeta e escritor Sr. Gerardo Mello Mourão e pelo Professor e Vice-Presidente do Conselho de Cultura do Estado de Santa Catarina, Sr. Iaponan Soares.

A presente solenidade tem por objetivo conferir, aos autores dos trabalhos classificados em primeiro e segundo lugar na categoria “Geral” e em primeiro lugar na categoria “Estudante”, diploma como parte integrante do Prêmio Cruz e Sousa, previsto naquela Resolução.

Nesta oportunidade, usará da palavra o Senador Abdias Nascimento, Presidente do Conselho constituído para a apreciação dos trabalhos.

O SR. ABDIAS NASCIMENTO – Sr. Presidente do Congresso Nacional, Exm<sup>o</sup> Sr. Senador Antonio Carlos Magalhães; Srs. Senadores; meus colegas na Comissão do Prêmio Cruz e Sousa; minhas amigas e meus amigos; este é um dia muito importante na história da cultura brasileira. O Senado e a Câmara dos Deputados reconhecem, com este concurso, a figura ímpar do poeta e do africano brasileiro chamado João da Cruz e Sousa.

O concurso tem a finalidade de resgatar essa figura do esquecimento e da marginalização, que foi o caminho que ele percorreu em vida. Assim é uma glória para

o País e é uma grande alegria para a família dos afro-descendentes e, por que não dizer, para toda a sociedade brasileira que se festeje e que se celebre o grande poeta dos broquéis, grande poeta nascido lá em Desterro, hoje a Florianópolis que vai ser, em breve, governada pelo Senador Amin, que firmou, junto comigo, o Projeto de Resolução que resultou neste concurso.

Gostaria de, manifestando a minha alegria, fazer meu reconhecimento à Câmara dos Deputados, ao Senado Federal e, particularmente, ao Presidente do Congresso, Senador Antonio Carlos Magalhães, que jamais hesitou em atender a todas as solicitações da Comissão para que o concurso obtivesse o resultado positivo que estamos constatando neste momento. O concurso contou com a participação de 66 candidatos, de 12 estados da Federação. É de se notar o curto período em que foi votada a Resolução e o prazo dado aos concorrentes para que pudessem apresentar seus trabalhos. Assim, foi realmente uma felicidade e motivo de elogios a rapidez com que os candidatos trabalharam suas teses e também a forma com que a Câmara dos Deputados e o Senado Federal, à unanimidade dos partidos, aprovaram todas as medidas necessárias para a realização desse concurso.

Creio que é o que me cabe dizer neste momento. Passo a palavra ao condutor dos trabalhos para que dê prosseguimento à cerimônia. Muito obrigado. (Palmas.)

O SR. LOCUTOR – Neste instante, fará uso da palavra o Deputado Paulo Gouvêa, membro do Conselho, e que, nesta solenidade, representa o Presidente da Câmara dos Deputados, Deputado Michel Temer.

O SR. PAULO GOUVÊA – Exm<sup>o</sup> Sr. Senador Antonio Carlos Magalhães, distintíssimo Presidente do Senado Federal, Srs. Senadores – de maneira especial o Senador Abdias Nascimento, Presidente da nossa Comissão –, demais Deputados Federais presentes, especialmente de Santa Catarina, os Deputados Paulo Bauer e José Carlos Vieira, Senhoras e Senhores, acredito que essa iniciativa do Senado Federal, que teve a participação entusiástica da Câmara dos Deputados, foi o grande marco neste centenário da morte do poeta Cruz e Sousa.

Seria realmente algo muito triste se esse poeta, que já sofreu tanto em vida e foi consagrado, apesar de todas as suas tragédias e dificuldades pessoais, tivesse o centenário da sua morte passado praticamente despercebido pelo cenário literário do Brasil.

Quanto a nós, catarinenses, marcou-nos profundamente essa iniciativa, essa lembrança e, de maneira muito peculiar, o extraordinário sucesso que teve o Prêmio Cruz e Sousa, instituído pelo Congresso Nacional. Como bem lembrou o Senador Abdias Nascimento, apesar da absoluta exigüidade de tempo, houve quase 70 concorrentes de diversos estados.

Nós, de Santa Catarina, tivemos uma alegria muito grande de constatar que os vencedores não foram do nosso estado, mas de Pernambuco e de São Paulo. Houve uma participação importante do Rio Grande do Sul. Evidentemente, se os prêmios

ficassem em Santa Catarina, poder-se-ia ter a impressão de uma dimensão regional do nosso grande poeta. Esse resultado demonstrou que Cruz e Sousa, como não poderia deixar de ser, tem uma dimensão nacional.

O sucesso desse prêmio deve-se muito, também, ao trabalho desta Comissão. Destaco, particularmente, a participação do meu conterrâneo Iaponan Soares e do poeta Gerardo Mello Mourão, cujo trabalho foi maior do que o nosso – demais membros da Comissão – quanto à análise profunda da primeira leitura, a parte mais difícil e desgastante da seleção. Destino a todos a minha homenagem.

Lembro que, desde o Governo Jorge Bornhausen, em Santa Catarina, não havia um evento desse jaez no cenário brasileiro, homenageando o poeta Cruz e Sousa. Bem no início da década de 1980, o referido Governador instituiu o Prêmio Nacional Cruz e Sousa de Literatura, que teve, na época, enorme repercussão, uma calorosa acolhida por parte da Academia Brasileira de Letras, teve centenas de concorrentes no País inteiro, foi publicado um livro de alta qualidade gráfica com os trabalhos vencedores *do concurso, que eram também de altíssima qualidade; enfim, naquela época, homenageou-se adequadamente a memória, a lembrança do nosso grande poeta Cruz e Sousa. De lá para cá, estávamos, não esquecidos, mas pouco lembrados, diríamos, do nome de Cruz e Sousa no cenário administrativo, político e literário nacional. Graças a Deus, agora, o Senado da República e a Câmara Federal conseguiram, neste centenário da morte de Cruz e Sousa, fazer um grande evento, e isso realmente alegra muito o coração dos catarinenses e de todos aqueles brasileiros que amam a poesia e a capacidade literária do nosso grande Cruz e Sousa.*

Muito obrigado a todos. (Palmas.)

O SR. LOCUTOR – Ouviremos agora as palavras do Exm<sup>o</sup> Sr. Senador Esperidião Amin, que também é membro do Conselho.

O SR. ESPERIDIÃO AMIN – Serei muito conciso. Quero, saudando o Sr. Presidente Antonio Carlos Magalhães, registrar, na sua pessoa, profundamente sensibilizado, porque sei que o faço em nome do Estado de Santa Catarina, neste momento – e tenho certeza que autorizado pelos Srs. Senadores Wilson Kleinübing e Casildo Maldaner –, o agradecimento não apenas a S. Ex<sup>a</sup>, Senador Antonio Carlos Magalhães, mas à Mesa Diretora do Senado pela cooperação em todos os momentos e em todos os desdobramentos da iniciativa; não apenas no ‘sim’ inicial, mas em todas as anuências que a esse primeiro ‘sim’ se sucederam.

Agradeço sensibilizado, em nome do Estado de Santa Catarina, a deferência, o cavalheirismo e a generosidade com que acolheu o nosso pedido.

Saudando o Deputado Paulo Gouvêa, que aqui representa o Sr. Presidente da Câmara, desejo saudar os Srs. Senadores já mencionados; o Senador Lúcio Alcântara, o qual tantas vezes colaborou com iniciativas desta ordem, justamente homenageado esta semana na imprensa por importante jornalista nacional pela sua dedicação à

causa do livro; o nosso querido amigo Ronaldo Cunha Lima, que imortalizou o deferimento do requerimento do Senador Abdias Nascimento, quando deu o despacho em verso – e belos versos; saudar o Senador Abdias Nascimento seria saudar o criador, o idealizador, pois que somos apenas seus colaboradores, seus sacristãos, muito honrados, e nem precisava fazer uma declaração tão explícita quanto a que fez aqui, que eu espero não o comprometa em nenhuma instância disciplinar; desejo ainda saudar a nossa querida Senadora Benedita da Silva, os Senhores Deputados que estão aqui.

Desejo dizer ainda mais, Sr. Presidente, em rápidas palavras, primeiramente, que, quanto ao prêmio, o Congresso Nacional com ele se engrandece, e por isso quero saudar todos aqueles que participaram, que deram ressonância à iniciativa. Em segundo lugar, desejo enaltecer, como fez o Deputado Paulo Gouvêa – e estendo a saudação aos nossos Deputados José Carlos Vieira e Paulo Bauer –, o trabalho daqueles que conduziram com isenção e proficiência a tarefa de julgar – Gerardo Mello Mourão e Iaponan Soares. Foram eles que deram ao julgamento, ao concurso, o seu termo correto, competente e justo.

Finalmente, Sr. Presidente, peço permissão para dizer que acabamos de assistir a uma bela cerimônia de encerramento de um importante Simpósio realizado neste Congresso sobre renda mínima. Infelizmente, se vivo fosse, provavelmente Cruz e Sousa seria visto como um daqueles que a reclamaria.

Portanto, homenagear Cruz e Sousa não apenas vale para o presente, mas vale para o futuro, porque o seu nome superou injustiças, seu talento ultrapassou as limitações, restrições e preconceitos, e ele nos deixou uma obra que orgulha os catarinenses, os florianopolitanos, em particular, os brasileiros, porque a obra tem um significado para o simbolismo no mundo.

Tive a informação de que em Florianópolis, hoje, não estamos tendo um dia de sol, e estamos tendo a visita de um personagem muito ilustre com cuja referência eu encerro as minhas palavras. Estamos tendo lá um ventinho sul, e isso me lembrou – para encerrar minhas palavras – cinco rápidas estrofes que homenageiam Cruz e Sousa:

“Velho vento vagabundo  
No teu rosnar sonolento  
Leva ao longe este lamento  
Além do escárnio do mundo.

Tu que erras dos campanários  
Nas grandes torres tristonhas  
E és o fantasma que sonhas  
Pelos bosques solitários.

Que soluças nos zimbórios  
Os teus felinos queixumes  
Uivando nos altos cumes  
Dos montes verdes e flórios.

Que ruges, brames, trovejas  
Oh! Velho vândalo amargo  
No sonâmbulo letargo  
De um mocho rondando as Igrejas.

Eu quero perder-me a fundo  
No teu segredo nevoento  
Oh! Velho e velado vento  
Velho vento vagabundo.”

Muito obrigado.

(Palmas.)

O SR. LOCUTOR – Senhoras e senhores, ouviremos agora o Exm<sup>o</sup> Sr. Presidente do Congresso Nacional, Senador Antonio Carlos Magalhães.

O SR. ANTONIO CARLOS MAGALHÃES – Meus colegas, Senadores e Deputados, minhas Senhoras, meus Senhores, membros da Comissão do Prêmio de Monografia Cruz e Sousa, evidentemente que pelo Congresso já falaram dois Senadores e um Deputado. A mim cabe apenas encerrar esse momento da solenidade, enaltecendo a figura de Cruz e Sousa, que é realmente um dos grandes poetas, dos maiores do Brasil. E dizer do agradecimento do Senado por ter tido a oportunidade de fazer essa obra, que se deve também a uma comissão competente, de intelectuais os mais festejados do Brasil e de Santa Catarina, daí por que tivemos todo o êxito no Prêmio de Monografia Cruz e Sousa. Primeiro pela sua grande figura, depois porque havia a vontade do Senado, do Congresso, da Câmara dos Deputados de prestar homenagem a um grande poeta do Brasil. Mas o que é significativo, e aqui lembro o Deputado Paulo Gouvêa, é que, em verdade, Jorge Bornhausen, no meu segundo governo, passou pela Bahia para trazer aos baianos a importância do Prêmio de Monografia Cruz e Sousa naquela época. Isso é o sentimento do catarinense pela glória de ter esse grande poeta como filho.

E eu, para finalizar com rapidez, fico a me lamentar um pouco, porque ele tinha tudo para ser baiano, mas na glória de Santa Catarina. (Palmas.)

O SR. LOCUTOR – Neste momento, convidamos o Exm<sup>o</sup> Sr. Presidente do Senado Federal, Antonio Carlos Magalhães, para entregar o diploma ao Sr. Luís Cláudio Ribeiro de Pinho, autor da monografia classificada em primeiro lugar na categoria geral. (Palmas.)

Convidamos o Exm<sup>o</sup> Sr. Senador Ronaldo Cunha Lima a entregar o diploma a ao Sr. Carlos Alberto Shimote Martins, autor da monografia classificada em primeiro lugar na categoria “Estudante”.

(Palmas.)

Convidamos o Excelentíssimo Senhor Senador Esperidião Amin para entregar o diploma ao Sr. Eneidy Till, autor da monografia classificada em segundo lugar na categoria “Geral”.

(Palmas.)

Informamos aos interessados que o Diploma de Menção Honrosa ou o Certificado de Participação do Prêmio Cruz e Sousa poderá ser apanhado, após o encerramento desta cerimônia, com a equipe de Relações Públicas do Senado Federal, neste local.

Informamos, ainda, que se encontra à disposição dos interessados a revista *Thot*, editada pelo Senador Abdias Nascimento, que contém artigos sobre o poeta Cruz e Souza.

Agradecemos a presença de todos.

Muito obrigado e boa-noite.

Entrega dos diplomas de premiação do Concurso Cruz e Souza.  
Premiados: Carlos Alberto Shimok Martins, Luiz Cláudio Ribeiro de Pinho, Eneidy Till. (Fotógrafa: Márcia Kalume)





**SENADO FEDERAL**  
**SECRETARIA ESPECIAL DE EDITORAÇÃO E PUBLICAÇÕES**  
**Praça dos Três Poderes s/nº – CEP 70168-970**  
**Brasília – DF**



*"Cruz e Sousa deixou uma herança inestimável a este País. Foi uma presença cívica e moral nos tempos difíceis de sua viagem sobre a terra. Foi abolicionista e estigmatizou os escravocratas. Lutou abertamente contra todas as formas de burrice nacional, especialmente a burrice literária. Sua militância de homem negro foi a mais soberba e a mais fecunda das militâncias. Respondeu com o desdém e o orgulho de sua própria grandeza a todas as formas de discriminação. (...) Porque sabia de sua superioridade, aquela superioridade da poesia e da lembrança de suas origens, memória opulenta e criadora, em nome da qual podia dizer como um de seus companheiros, o primogênito do surrealismo, Boudelaire: 'j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans'. Tinha a memória dos milênios. A memória de sua Musa. De sua Mãe: a África."*

*Geraldo Mello Mourão*