

POESIA EMPRESA

1502-1-12
B: 50139-5

ANO 8 • NÚMERO 13 • DEZEMBRO 2000



PRESIDENTE DA REPÚBLICA

Fernando Henrique Cardoso

MINISTRO DA CULTURA

Francisco Weffort

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Eduardo Portella

DIRETOR DO DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

Elmer C. Corrêa Barbosa

4

POESIA
EMPRE



BN-INVENTARIO
0270838-8

REPÚBLICA FEDERAL DO BRASIL

Presidente: *Fernando Henrique Cardoso*

MINISTRO DA CULTURA

Francisco Weffort

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

Presidente: *Eduardo Portella*

DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

Diretor: *Elmer Corrêa Barbosa*

BIBLIOTECA NACIONAL

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

PRESIDENTE

Fernando Henrique Cardoso

MINISTRO DA CULTURA

Francisco Weffort

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

PRESIDENTE

Eduardo Portella

DEPARTAMENTO NACIONAL DO LIVRO

DIRETOR

Elmer Corrêa Barbosa

RESUMÃO EMPRESA



Ano 8 Número 13

RIO DE JANEIRO

dezembro 2000



Fundação BIBLIOTECA NACIONAL
MINISTÉRIO DA CULTURA



Departamento Nacional do Livro

POESIA SEMPRE

Revista semestral de poesia

Editor executivo

Ivan Junqueira

Editores adjuntos

Beatriz Resende

Carlos Nejar

Márcio Tavares d'Amaral

Marco Lucchesi

Moacyr Félix

Suzana Vargas

Projeto gráfico

Victor Burton

Diagramação

Miriam Lerner

Raphaella Lemos

Revisão

José Bernardino C. M. Vieira

Denise Teixeira Viana

Digitação

Karina Lerner Consuli

Reproduções fotográficas

Cláudio de Carvalho Xavier

("A arte dos viajantes do século XIX")

Raul Lima

("Dossiê Cruz e Sousa")

Secretária

Maria Amália Sá Coimbra

Conselho Editorial

Adriano Espínola

Antônio Hohlfeldt

Bella Jozef

Carlos Alberto Sepúlveda

Carlos Lima

Cláudio Murilo Leal

Davi Arrigucci Jr.

Deonísio da Silva

Donaldo Schüller

Eduardo Portella

Elmer C. Barbosa

Fábio Lucas

Fernando Py

Ferreira Gullar

Floriano Martins

Geraldo Carneiro

Iaponan Soares

Ildásio Tavares

Ivo Barroso

José Lino Grünwald

Leyla Perrone-Moisés

Luís Augusto Fisher

Mário Chamie

Marlene de Castro Correia

Melânia de Aguiar

Neide Archanjo

Octávio Mora

Regina Zilberman

Ricardo Oiticica

Salim Miguel

Sérgio Paulo Rouanet

Waly Salomão

SUMÁRIO

Editorial 7

POESIA

POESIA DO DESCOBRIMENTO

Árcades e poetas inconfidentes das Minas Gerais,

Domício Proença Filho 11

Romantismo: uma estética de loucos,

Leonardo Fróes 25

Parnasianos e simbolistas,

Alberto da Costa e Silva 64

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Celina Ferreira 83

Cláudia Fenerich 87

Eduardo Mondolfo 89

Flávia Savary 92

Frederico Gomes 97

Jeová Santana 100

João de Abreu Borges 103

Jurandyr Bezerra 106

Lúcia Aizim 109

Luciana Mendonça 113

Marcus Vinicius Teixeira Quiroga Pereira 116

Maria Dolores Wanderley 120

Maurício Matos 123

Mércia Menezes 126

Murilo Marques de Carvalho Filho 129

Nirton Venâncio 132

Renata Pallottini 137

Vania Azamôr 141

ENSAIOS

Ivan Junqueira e os nomes do tempo,

Eduardo Portella 147

Poesia, eloquência e ação missionária: de Vieira

(e outros) da Companhia Luiz Felipe Baêta Neves

153

VÁRIA

DOSSIÊ CRUZ E SOUSA

O holocausto estético de Cruz e Sousa,

Alexei Bueno 161

Cambiantes e seu destino,

Iaponan Soares 164

A modernidade de Cruz e Sousa,

Ivan Junqueira 168

Cruz e Sousa e a vida literária carioca,

Ubiratan Machado 176

Cronologia de vida e obra 184

BAÚ DE CRUZ E SOUSA

Manuscrito da segunda das "Campesinas" 172

Manuscrito do soneto "No Egito" 175

Manuscrito de "Titãs negros" 177

Manuscrito de duas cartas a Nestor Vitor 179

Bibliografia sobre Cruz e Sousa, Alexei Bueno 193

POESIA TRADUZIDA

Três poetas eslovenos 221

EM QUESTÃO: POESIA E FILOSOFIA

A poesia e a filosofia, Antônio Cícero 235

As relações entre a poesia e a filosofia,

Benedito Nunes 243

Poesia e filosofia em Nietzsche,

Ronaldes de Melo e Souza 247

HOMENAGEM PÓSTUMA: GILBERTO FREYRE

O imagismo de Gilberto Freyre,

Edson Nery da Fonseca 253

Sobrados e mucambos: linguagem e estilo,

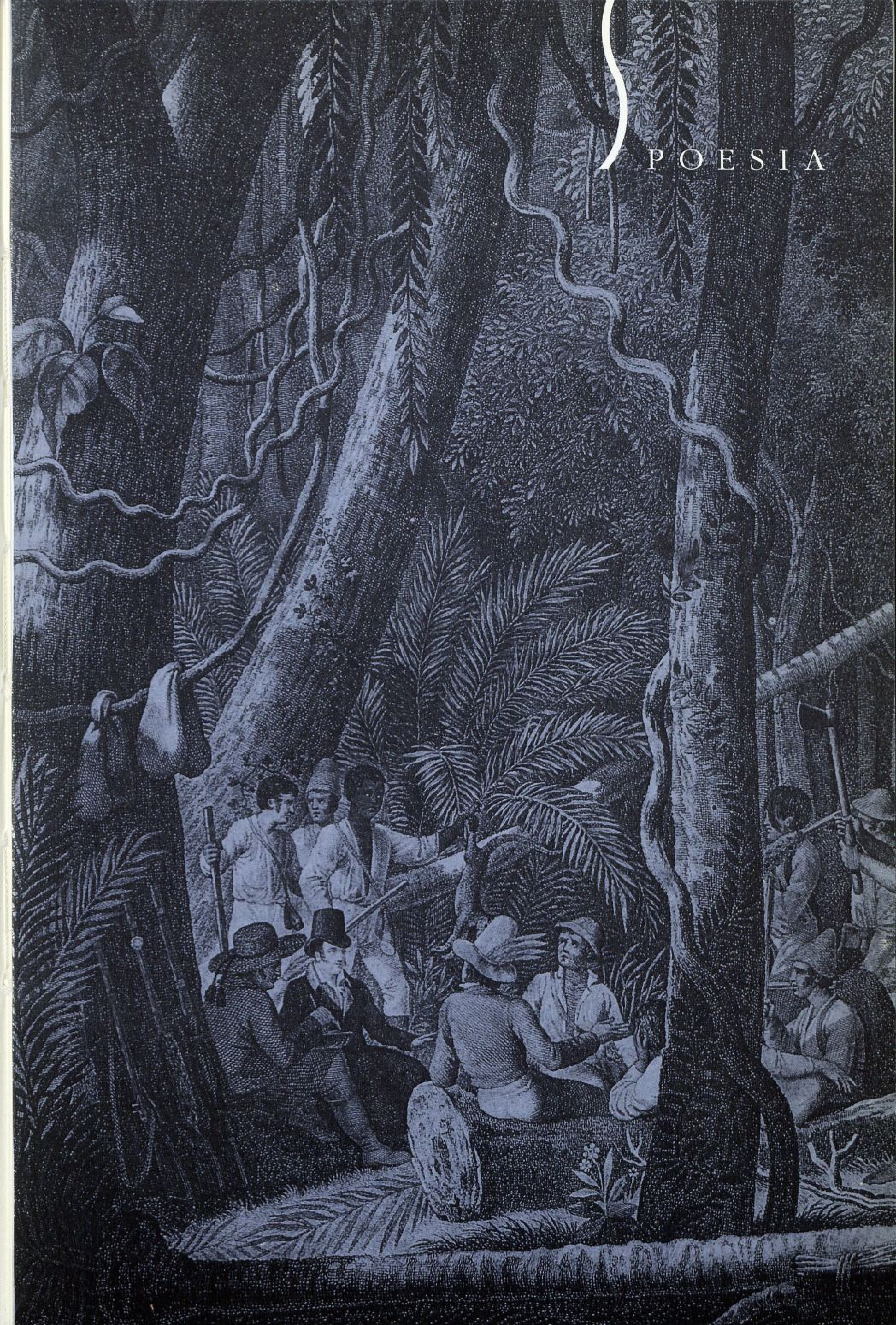
César Leal 261

Dando prosseguimento ao apoio que vem prestando a Fundação Biblioteca Nacional às comemorações relativas aos 500 anos do Descobrimento do país, o nº 13 de *Poesia Sempre*, revista semestral publicada por aquela instituição, traz agora, em sua seção de abertura, três textos que contemplam a poesia escrita entre nós durante os séculos XVIII e XIX, quando o gênero, já esgotada a produção literária que se seguiu à época do Descobrimento, dá indícios de consolidação estilística e até mesmo de alguma autonomia literária. Esses textos, que vêm acompanhados de breve antologia, estão assinados por Domício Proença Filho (“Árcades e poetas inconfidentes das Minas Gerais”), Leonardo Fróes (“Romantismo: uma estética de loucos”) e Alberto da Costa e Silva (“Parnasianos e simbolistas”). Segue-se, como de costume, a seção “Poesia Brasileira Contemporânea”, incluindo textos inéditos de 18 poetas que foram selecionados pela Editoria de *Poesia Sempre* a partir de colaborações enviadas.

A segunda parte da publicação, “Ensaio”, reúne dois textos: “Ivan Junqueira e os nomes do tempo”, de Eduardo Portella; e “Antônio Vieira: poesia, eloquência e ação missionária”, de Luís Felipe Baêta Neves. O Dossiê deste número, que abre a seção “Vária”, está dedicado ao grande poeta simbolista brasileiro João da Cruz e Sousa, sobre o qual escrevem Alexei Bueno, Iaponan Soares, Ivan Junqueira e Ubiratan Machado. Além desses textos, o Dossiê colige ainda uma cronologia de vida e obra, uma bibliografia geral, fotos, gravuras, cartas e poemas manuscritos do poeta catarinense.

A “Vária” inclui também as seguintes subseções: “Poesia Traduzida”, que recolhe textos vertidos para o português de três poetas eslovenos, os quais visitaram o Brasil este ano; “Em Questão”, que reúne contribuições de Antônio Cícero, Benedito Nunes e Ronaldo de Melo e Souza sobre as relações da poesia com a filosofia; e “Homenagem Póstuma”, com estudos de Edson Nery da Fonseca (“O imagismo de Gilberto Freyre”) e César Leal (“Sobrados e mucambos: linguagem e estilo”) sobre a contribuição sociológica e literária de Gilberto Freyre, cujo centenário de nascimento se comemorou no ano 2000.

POESIA





Maximilian Alexander Philip, Prinz Von Wied-Neuwied

Reise Nach brasilien in der Jarhen 1815 bis 1817

Frankfurt: E. H. Brönnner, 1820-1821

P O E S I A D O D E S C O B R I M E N T O

Domício Proença Filho

Árcades e poetas inconfidentes das Minas Gerais

A Inconfidência Mineira: 1789. No ar de Minas, um sentimento de pátria, manhã de floração, véspera de fruto. No tecido da conjura, a força das idéias, a coragem da ação. Sub-reptícios, os interesses financeiros. Cabeças de magistrados, de padres, de advogados, de poetas, grávidas de revolução: mil silêncios acesos contra a injustiça e o despotismo. A traição na espreita, sequiosa, corta o vôo da conjura. Devassas: cursos diluídos entre Vila Rica e Rio de Janeiro. Os senhores da pecúnia, sombra e muro, descartados da tinta do processo. Nas reentrâncias assustadas dos fatos, a semente plena, inchada: liberdade. Ainda que tardia. Os semeadores do gesto, sonhadores, eternizados na mitificação sagrada dos heróis. Entre eles, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Inácio José de Alvarenga Peixoto. Senhores de idéias, fizeram história; senhores do verbo, fizeram poesia. Por uma e por outra imortalizaram-se.

O gesto que os uniu na conjuração heroicizou-os e aos seus companheiros, com destaque para Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Os poemas que deixaram, modelizados ao vazo das tendências da época, mas com nítida singularidade, integram com relevo a incipiente literatura do Brasil do século XVIII. E situam-se, no processo cultural, entre os instauradores da tradição de uma sensibilidade peculiar à condição brasileira. Muitos deles carregados de atualidade. É ver inúmeras passagens de *Marília de Dirceu*, livro que esgota dezenas de edições, desde o seu lançamento; é ler os belíssimos sonetos de Cláudio Manuel da Costa, marcados de celebrações nativistas, é apreciar o teor irônico e satírico das *Cartas chilenas*, denunciador das diatribes dos governantes.

O presente texto quer ser apenas uma lembrança revivificadora da memória dos feitos daqueles poetas, de seus textos fundadores. Oportuna, num fim de século em que a literatura luta por manter seu lugar de centro como produto cultural. E na medida em que a

arte do passado ajuda a entender melhor a arte do presente. Emerge de um diálogo com as suas obras e com a crítica de Antônio Cândido, João Ribeiro, Joaci Pereira Furtado, José Aderaldo Castello, José Guilherme Merquior, Letícia Malard, Lúcia Helena, Manuel Bandeira, Manuel Rodrigues Lapa, Melânia de Aguiar e Paulo Roberto Pereira, nomes de marcante presença na fortuna crítica dedicada ao patrimônio literário edificado pelos integrantes da chamada Escola Mineira.

A expressão, tradicionalmente consagrada por inúmeros manuais e histórias da literatura, merece algum reparo. Foi cunhada, no século XIX, pelo crítico Sílvio Romero, para identificar em bloco o conjunto de escritores integrado pelos três poetas inconfidentes e, ainda, pelos também poetas Basílio da Gama, José de Santa Rita Durão, Silva Alvarenga e, na condição de epígono, Domingos Caldas Barbosa. No fundamento da proposta, o fato de serem autores próximos no tempo e com espaço comum: as obras que deixaram foram dadas a público entre 1770 e 1800, e todos nasceram ou viveram em Minas Gerais. A designação, sob tal aspecto, não se sustenta: eles não constituíram efetivamente um grupo. Cláudio, Gonzaga e Alvarenga Peixoto convivem em Vila Rica apenas de 1782 a 1789, período da deflagração e do aborto do movimento inconfidente; Basílio da Gama está mais na Europa; Durão sai do Brasil ainda criança; Silva Alvarenga radica-se no Rio de Janeiro. E Caldas Barbosa também se sedia nas terras cariocas de seu nascimento.

Considerá-los em conjunto, por outro lado, justifica-se por força dos traços comuns que lhes marcam os textos literários, traços peculiares ao arcadismo então vigente, entendido o termo em dupla dimensão: vinculado à convenção pastoril que evoca e aos traços do iluminismo. Entre eles, associados à consciência dos atributos da civilização, o bucolismo – exaltação da vida campesina, simples, mas sem rusticidade, com suas paisagens, suas pastoras, seu gado – o culto das normas ditadas pela antigüidade clássica, presentes nas artes poéticas e nos manuais da época, com o retorno ao equilíbrio e à simplicidade dos modelos greco-romanos, diretamente, ou através de exemplos renascentistas. Verdade que se trata de um arcadismo peculiar, sem o rigor que caracteriza o movimento nas norteadoras paragens européias: a poesia que realizam traz também marcas de rococó e pré-romantismo, matiza-se de dimensões nativistas, de sentimentalismo, e revela momentos de inspiração para além das camisas-de-força dos princípios literários neo-clássicos. Mais importante, para além das rotulações, é a atuação de cada um, a representatividade das obras com que contribuem para a configuração da literatura e a construção

da identidade cultural brasileira. No núcleo da relevância historicizada, ganham vulto os três poetas conspiradores das Minas Gerais.

CLÁUDIO MANUEL, A CONSCIÊNCIA DA CONSTRUÇÃO

Cláudio Manuel da Costa, de nome árcade Glauceste Satúrnio, é natural de Mariana, onde nasceu em 1729. De pai português e avós maternos paulistas. Estudos secundários no Rio de Janeiro, no Colégio dos Jesuítas, onde ingressa aos 15 anos. Estudo de leis, em Coimbra, fato comum naqueles tempos. Volta advogado e minerador, sediado em Vila Rica, fazendeiro criador de gado bovino. Enriquece. Chega a tal prestígio que ocupa o cargo de secretário de governo de Minas, entre 1762 e 1765, e, posteriormente, entre 1769 e 1773. É advogado da Ordem Terceira de Vila Rica em 1771. Consegue o hábito da Ordem de Cristo, a peso de oito arrobas de ouro e dez anos de espera. Rico, influente, solteiro, dono de ampla mansão na cidade, ponto de encontro de amigos e intelectuais, bem relacionado, há dúvidas sobre sua efetiva participação no movimento incondente. Para alguns historiadores e críticos não vai além de um mero simpatizante. É preso, entretanto, e indiciado. Consta que denuncia amigos no interrogatório: entra em crise moral. É encontrado morto na cela. Oficialmente: suicídio. Em 1789. Sua obra deve ter sido muito maior do que a que se publicou.

O desafio da fixação do texto encontra na edição de Melânia de Aguiar, publicada em *A poesia dos incondentes*, a sua mais recente e profícua ultrapassagem. Fruto de rigorosa e exaustiva pesquisa, é a mais completa até a presente data. Entre outros cuidados, recupera textos antes não publicados, corrige imprecisões e falsas autorias, refaz criticamente e com raro fundamento o percurso poético do autor. E destaca três momentos na trajetória do poeta. A fase da juventude corresponde aos cinco anos que viveu em Portugal. Dela chegaram até a atualidade o *Culto métrico*, de 1749, o *Munúsculo métrico*, de 1751, e o *Epicédio*, de 1753. Longos poemas, recentemente resgatados. De caráter circunstancial e laudatório. Ainda carregados de torneios e chavões barrocos. A segunda fase se faz das *Obras*, de 1768. É tempo de outros rumos estéticos. Sua poesia assume a modelização árcade, ainda que com alguns resquícios do rebuscamento antigo. Despontam a ambiência pastoril, a simplicidade e a ingenuidade da vida campesina. A terceira fase engloba outras publicações de 1768: *Parnaso obsequioso*, *Obras poéticas*. Há proximidades de linguagem com a das *Obras* citadas, em termos de diluição de procedimentos da linguagem barroca, mas configuram-se diferenças no plano ideológico: os poemas deixam perceber o ilustrado, preocupado com os problemas sociais e concretos. Depois de 1768, nada mais publica o autor no tempo de sua vida. Também podem situar-se nessa fase, porém, as

publicações póstumas, o poemeto épico *Vila Rica*, de 1773; a “epístola” que abre as *Cartas chilenas*, a ele atribuída e posta em circulação em manuscrito, em 1788; as cinquenta e uma páginas que integram a “Poesias manuscritas de Cláudio Manuel da Costa oferecidas ao Clube Literário do mesmo nome de Mariana pelo Dr. Joaquim Vieira de Andrade”, datadas possivelmente dos anos 70 e 80; os também manuscritos poemas do *Manual de obras*.

A pesquisadora e crítica aponta como temas recorrentes em sua poesia o contraponto entre o presente infeliz e a felicidade do passado, intensificado pela ação perversa da memória; a exaltação árcade da vida do campo e da ingenuidade do pastor, em contraposição à vida citadina e ao “cortesão dissimulado”, aspectos configurados, por exemplo, na fábula das origens do Ribeirão do Carmo que contrapõe à paisagem coimbrã, e do Pico de Itamonte, traço também destacado por outros críticos. Ao longo da obra perpassa a presença nativista. Na linguagem, trabalhada, o aproveitamento de procedimentos renascentistas e de muito dos modelos barrocos, utilizados na medida de sua funcionalidade. O cultivo, com rara eficiência, da écloga, uma modalidade de poesia pastoril, quase sempre dialogada, bem como do epicédio, ou seja, uma composição de caráter fúnebre ou feito em memória de pessoa notável, e mais a epístola, poema em forma de carta. Com refinamento, avulta o soneto. Na boa linhagem camoniana. Para além da superficialidade psicológica do modelo neoclássico dominante. Senão, vejamos:

*Este é o rio, a montanha é esta,
Estes os troncos, estes os rochedos;
São estes ainda os mesmos arvoredos,
Esta é a mesma rústica floresta.*

*Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanhas, troncos e penedos,
Que de amor nos suavíssimos enredos*

*Oh! quão lembrado estou de haver subido
Aquele monte, e as vezes que baixando
Deixei do pranto o vale umedecido!*

*Tudo me está a memória retratando,
Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando!*

Destaca-se ainda o autor pela atitude assumida diante dos modelos orientadores do fazer poético ao tempo do seu percurso criador. Na metalinguagem de muitos dos seus textos revelam-se traços da consciência do que representa a sua obra poética como uma visão nova, marcada pela realidade em que vive. Assume declaradamente a influência, na sua formação, das manifestações barrocas, então vigentes em última fase, a inserção de sua arte aperfeiçoada na modelização ditada pelo arcadismo emergente. É ver o "Prólogo ao leitor" que abre as *Obras poéticas*. De um lado se permite, em inúmeros poemas, em especial nos de ambiência bucólica, a prevalência dos ornamentos da linguagem sobre a preocupação temática. De outro, cultiva a simplicidade, os temas e as técnicas ditadas pelos princípios árcades e busca conciliá-los com as suas vivências mineiras. Entre os primeiros, a infelicidade amorosa, a nostalgia contida, a sublimação na contemplação. Chega, por vezes, aos limites pré-românticos da ruptura. Seu texto ganha singularidade e especificidade em meio à produção então contemporânea. Cláudio Manuel da Costa é, sobretudo, um poeta-construtor, inquieto, permanentemente preocupado com a justiça e com o fazer do poema. Um escritor consciente de sua missão. Como cidadão e como poeta.

DE GONZAGA E DE MARÍLIA

Tomás Antônio Gonzaga, o árcade Dirceu, nasceu no Porto em 1744. Morreu em Moçambique, 1810. De pai brasileiro e mãe portuguesa. Vem para o Brasil aos 8 anos, com o pai, nomeado ouvidor-geral de Pernambuco e depois intendente-geral do ouro, na Bahia. Estuda também no Colégio dos Jesuítas, nesse mesmo sítio. Até a expulsão da Ordem pelo marquês de Pombal. Aos 16 anos vai para Coimbra. Bacharela-se em 1768. É juiz de fora em Beja. Em 1779 é nomeado ouvidor e procurador dos defuntos e ausentes. Em Vila Rica. Com administração tumultuada por atritos com o governador Luís da Cunha Meneses. E onde é amigo e discípulo de Cláudio Manuel da Costa e convive novamente com seu primo e contemporâneo de universidade Alvarenga Peixoto. Vive, quarentão, paixão e noivado com Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, a Marília de sua inspiração de poeta, jovem de 16 anos, sob forte oposição da família, uma das mais conceituadas da cidade. É nomeado, em 1786, desembargador da Relação na Bahia, mas permanece em Vila Rica. Em 1789 requer, em abril, licença para o casamento. Marca as bodas para maio. A prisão por envolvimento na conjura fratura seus planos e projetos. Vêm o julgamento, a sentença, a comutação, o degredo em Moçambique. Nessas terras é o único advogado habilitado. Logo se torna procurador da Coroa e da Fazenda. Casa-se com uma senhora "de muita fortuna e poucas letras" e é

figura prestigiada. Esgotado o tempo do desterro, prefere permanecer na África, nomeado então juiz da Alfândega. Seu livro, *Marília de Dirceu*, publicado em três partes, de 1792 a 1812, ganha, ao longo do tempo, notoriedade de público e de crítica e o consagra como um dos melhores poetas líricos da língua portuguesa do século XVIII.

Os poemas, que o integram, abrem-se sedutores a uma leitura que associa a sua construção à biografia do indigitado poeta. Privilegiam o realismo de detalhe, notadamente na configuração da ambiência e nas remissões a fatos do cotidiano. É marcante a presença da paisagem e de aspectos da sociedade de Minas. A que não falta uma aprimorada síntese do ciclo do ouro. Mas os versos, como convém, rompem os limites da realidade vivida, no caso em instâncias de crise. Ultrapassam os acontecimentos ainda que, altamente mobilizadores das projeções do leitor, estejam na base do deflagrar do texto. Nesse sentido, *Marília* vai muito além de Maria Dorotéia de Seixas. Criação na linguagem, é de tal modo modelizada à luz dos princípios árcades que, entre outros aspectos, em dois momentos do poema, é fisicamente distinta: na lira I da primeira parte corresponde ao padrão de beleza neoclássica:

*Os teus olhos espalham luz divina,
A quem a luz do sol em vão se atreve;
Papoula ou rosa delicada e fina
Te cobre as faces, que são cor da neve.
Os teus cabelos são uns fios d'ouro;
Teu lindo corpo bálsamos vapora.
Ah! não fez o Céu, gentil Pastora,
Para glória de amor igual Tesouro.
Graças, Marília bela,
Graças a minha estrela!²*

Já na lira XXXVII da segunda parte moreniza-se brasileiroamente. A liberdade da criação poética possibilita esses fazeres:

(...)
*Toma de Minas a estrada,
Na Igreja Nova, a que fica
Ao direito lado, e segue
Sempre firme a Vila-Rica.*

*Entra nesta grande terra,
Passa uma formosa ponte,
Passa a segunda, a terceira
Tem um palácio defronte.*

*Ela tem ao pé da porta
Uma rasgada janela,
É da sala, aonde assiste
A minha Marília bela.*

*Para bem a conheceres,
Eu te dou os sinais todos
Do seu gesto, do seu talhe,
Das suas feições e modos.*

*O seu semblante é redondo,
Sobrancelhas arqueadas,
Negros e finos cabelos,
Carnes de neve formadas.*

*A boca risonha e breve,
Suas faces cor-de-rosa,
Numa palavra: a que vires
Entre todas mais formosa.³*

Marília está presente praticamente em todos os poemas. Em inúmeras passagens, porém, não ultrapassa a mera referência, um vocativo-pretexo assegurador de unidade na composição. A adolescente Maria Dorotéia cede lugar à pastora arcádica Marília de Dirceu. Por outro lado, apesar de sempre citada, depreende-se dos poemas mais do que da exaltação da amada, o percurso de uma personalidade autocentrada.

O eu lírico que se explicita auto-analisa-se e exalta, de início, à luz dos valores burgueses do tempo, as maravilhas do sentimento amoroso, a vida conjugal sem deslizes, bafejada pela felicidade. Esbanja confidências profundas, didatiza comportamentos. Ao fundo a valoriza-

ção arcádica da realidade rural, brasileiroamente configurada. Adaptações do modelo europeu. Por vezes tão presentes que o poeta se permite abordar o mesmo tema com diverso tratamento imagístico: jogos formais. Na segunda parte, as dores, as vicissitudes. A pastora Marília, levemente sensualizada, e os afetos por ela despertados e cantados funcionam ainda como pretexto para a catarse de um prisioneiro que se considera injustiçado e que não poupa apelos desesperados pela retomada da liberdade. Um relato que convence pela pungência sincera que os versos permitem depreender. A espontaneidade e a naturalidade singularizam a sua linguagem. Na elaboração, a alternância funcional dos ritmos que, nos versos, associa a leveza aos momentos de plenitude existencial e amorosa e assume a severidade e o peso na configuração dos estados de angústia e sofrimento. Sem os impulsos desordenados do confessionalismo dos românticos.

Considerado pelos escritores do Romantismo brasileiro como protótipo da poesia sentimental e do mito do amante infeliz e desgraçado, num exame mais acurado, assinala a percuciência de José Guilherme Merquior, a lírica configurada na obra está bem distante do passionalismo romântico: na primeira parte do livro predominam as convenções do arcadismo e, em várias passagens, marcas da graciosidade do rococó. Entre as primeiras, acrescente-se, está a valorização da paisagem bucólica e amenamente pastoril; de mistura com dimensões aristocráticas, encontra-se o predomínio da razão e do equilíbrio. Entre as segundas, o tratamento intimista e a valorização do prazer, as inúmeras descrições ambientais, sempre gratificadoras. Ao fundo, a presença da realidade brasileira das Minas e da sensibilidade. Para além das classificações, Marília converte-se num ícone, figura feminina padrão da jovem buscada como esposa ideal.

Gonzaga escreve também um *Tratado de Direito Natural* em 1768, tese com que pretende prestar concurso para professor de direito na Universidade de Coimbra; apesar de alguma divergência, é reconhecido como o autor das *Cartas chilenas*, que começam a circular em 1787. O *Tratado*, texto ensaístico, defende o direito divino do rei, sem qualquer concessão à vontade ou à manifestação popular. A posição contrasta com a imputação de envolvimento na Inconfidência.

As *Cartas chilenas* reúnem 13 epístolas, em versos brancos. São assinadas por Critilo e enviadas do “Chile” para seu amigo Doroteu. Relatam, na verdade, os desmandos e as diatribes do governador de Minas, Luís da Cunha Meneses, no texto identificado como o Fanfarrão Minésio. A linguagem é direta e coloquial, espontânea e viva. Por vezes, porém, as narrativas não conseguem fugir à prolixidade. A força da denúncia não chega, entretanto, a

configurar a dimensão ideológica que faria do texto um libelo contra a prepotência e a injustiça. O poema talvez tenha emergido dos conflitos havidos entre Gonzaga e o governador. Como quer que seja, insere-se na tradição da sátira, na literatura brasileira, inaugurada por Gregório de Matos Guerra.

O poeta é também autor de três outras composições: os poemas denominados “Congratulações com o povo português na feliz aclamação da muito alta e muito poderosa soberana D. Maria I, Nossa Senhora”, definido a partir do título, “Dês que vi, formosa Elvira”, “Chegou-se o dia mais triste” e as fragmentadas estrofes do poema “A Conceição”, escrito sobre o naufrágio do *Marialva*, ocorrido em 2 de setembro de 1802.

ALVARENGA PEIXOTO, MODELIZAÇÕES E BRASILIDADE

Inácio José de Alvarenga Peixoto é natural do Rio de Janeiro, de 1744. Como seus companheiros, estuda no Colégio dos Jesuítas e em Coimbra. É juiz em terras portuguesas e, de volta ao Brasil, ouvidor em São João del-Rei. Vive um caso de amor com Bárbara Heliodora, então com 18 anos. Tem com ela, em 1779, uma filha, não legitimada pelo casamento, o que lhe traz problemas com a sociedade local, mas também empreendimentos lucrativos com o pai da jovem. Advogado, deixa a profissão pela indústria de mineração no vale do Sapucaí, sul de Minas. É coronel do I Regimento de Cavalaria Auxiliar de Rio Verde, em 1785. Tem presença marcante entre os ideólogos e ativistas da Inconfidência. Preso, é condenado ao degredo, em Angola, em 1793. Não deixa livro publicado. Restam, de sua produção, de difícil fixação, 33 poemas, entre sonetos, sextilhas, odes, liras, uma cantata e um “canto genetliaco”. São basicamente composições centradas em elogios a amigos e personalidades, com passagens de crítica social e moral. É dele a lembrança do verso de Virgílio para a lenda da Inconfidência: *Libertas quae sera tamen*, e a imagem de um índio que quebra grilhões. Essa produção econômica possibilita, entretanto, a apreensão de alguns aspectos dimensionadores.

A construção dos poemas insere-se na prevalência do modelo vigente direcionador de temas e de técnicas. A partir da escolha das formas preestabelecidas. E da valorização de figuras estereotipadas de mulher. Celebrada pela beleza física, hiperbolizado o corpo, com a centralização da atenção no rosto, leves pinceladas no colo, ainda que sem matizes erotizantes. Retratos. Na construção, o parâmetro é a natureza. Esses os traços mobilizadores do sentimento e do desejo amoroso do outro. Por vezes, ganha vulto a valorização apoiada nas divindades mitológicas. Projeções. Compatibilizações entre o universo do iluminismo e vultos da história. O amor vincula-se ao louvor e ao jogo.

Na base ideológica, sigo a pista lançada por Letícia Malard, a visão da mulher rainha do lar, guia do marido. Desligada do apego a riquezas e honrarias, dedica-se à doutrina cristã, ama a Deus e ao próximo para encontrar a eternidade. Em outro viés, o desapego à vida, a assunção da retórica da competição, a crítica ao desencanto:

*Eu não lastimo o próximo perigo,
Uma escura prisão, estreita e forte;
Lastimo os caros filhos, a consorte,
A perda irreparável de um amigo.*

*A prisão não lastimo, outra vez digo,
Nem o ver iminente o duro corte;
Que é ventura também achar a morte,
Quando a vida só serve de castigo.*

*Ah, quem já bem depressa acabar vira
Este enredo, este sonho, esta quimera,
Que passa por verdade o que é mentira!*

*Se filhos, se consorte não tivera,
E do amigo as virtudes possuía,
Um momento da vida eu não quisera.⁴*

Nem falta a praxe do poema laudatório, com a ultravalorização do alvo dos louvores, comum a quase todos os seus companheiros de grupo. É vezo do tempo. É ver o soneto 20 comemorativo do aniversário da rainha d. Maria I. A marca é a alienação festiva, pautada no interesse pessoal. Nessa direção é relevante a conclusão de Rodrigues Lapa: "Alvarenga estava obcecado pela idéia de erigir estátuas aos heróis de cujos favores necessitava." É de ver a ode ao marquês de Pombal. É ler o seu poema de maior monta, o "Canto genetliaco", feito de 19 oitavas, em versos decassílabos, para louvar o nascimento do filho do governador da capitania de Minas Gerais, d. José Rodrigo de Meneses. Os encômios privilegiam o recém-nascido, o pai, o bispo de Mariana que faz o batismo, e louva d. Maria I, a Louca. Destaque positivo: traços de brasilidade na comparação entre a Colônia e a vida metropolitana. A fidelidade à Coroa se explicita ainda mais nos poemas 28 e 29, marcados pelo preto de vas-

salagem a Portugal. No centro da louvação, a rainha demente. As marcas brasileiras presentificam-se na exaltação das excelências dos minerais e da madeira, abundantes na Colônia e trabalhadas por excepcionais servos da Coroa, os escravos, captada como o elemento índio em ação de vassalagem. Brasil, sim, mas vinculado a Portugal. Contradições, aclara Letícia Malard: o mais ativo e importante agente da atividade econômica da Colônia, o brasileiro *descendente* de índio, elemento humano tipicamente do “pátrio berço”, o futuro ou atual conspirador inconfidente veste a máscara do poeta bajulador, assume o aulicismo. Uma estratégia para não ser descoberto ou uma atitude de inocente? No estilo, o abandono dos artificios arcádicos, a assunção do religioso para exaltar o cotidiano doméstico. Em síntese: seus versos, acadêmicos ou circunstanciais, são um retrato extremamente vinculado à condição poética do século XVIII brasileiro.

BASÍLIO: ENTRE O ÍNDIO E O JESUÍTA

Basílio da Gama nasce em São João del-Rei. Ano: 1741. Estuda com os jesuítas, passa um tempo na Itália, onde com o pseudônimo de Termindo Sepílio, é membro da Arcádia Romana. Vai, em seguida, para Portugal, com a intenção de matricular-se em Coimbra. Acaba condenado ao degredo em Angola, por suas ligações com a então banida Companhia de Jesus. Falece em Lisboa, em 1765. Avulta, na sua produção, o poema épico *O Uruguai*, de 1769. Um ano depois das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa. A ação centraliza-se na expedição que Portugal e Espanha organizam, em 1756, para expulsar as missões jesuíticas instaladas no Rio Grande do Sul, em cumprimento do Tratado de Madri, redefinidor de limites possessórios de um e de outro reino. No propósito, o elogio ao posicionamento do marquês de Pombal, contra os jesuítas, no poema, os grandes algozes. Na palavra de Antônio Cândido, um jesuíta sobretudo abstrato, como revelam as notas que acompanham o texto, verdadeiro e esclarecedor suplemento em prosa.⁵ Em destaque, o índio do Brasil, simpaticamente retratado, mas figuração literária da rusticidade, deseroicizado, pastoricizado, arcadizado, sentimentalizado. Longe ainda, portanto, da idealização romântica. É ver o relacionamento entre Cacambo e Lindóia, em especial nos cantos III e IV do poema, momentos de prevalência lírica e de concisão. Um poema épico singular, por despojado da exaltação idealizada do heroísmo. Ao fundo, à luz dos cânones árcades, o confronto entre natureza e civilização. Na linguagem, o domínio do verso branco, valorizado ao tempo. A ultrapassagem do risco de queda no prosaísmo, por força da riqueza imagística pautada no sensorial e pela fluência do ritmo da narração. E uma econômica e funcional adjetivação.

Do poeta são também outros textos, líricos, historicamente obscurecidos pelo êxito e a alta legibilidade de *O Uruguai*. Mas, nem por isso, menos representativos. Entre eles, os sonetos e o poemeto "Quitúbia", com seus 168 versos endecassílabos, pareados em seqüência única, escrito em 1791 o primeiro texto que celebra o negro africano.

SILVA ALVARENGA: DE RONDOS A MADRIGAIS

Manuel Inácio da Silva Alvarenga nasce em Vila Rica, atual Ouro Preto. Em 1749. Mulato, filho de músico pobre. Falece em terras cariocas em 1814. Estuda no Rio de Janeiro e em Coimbra, onde é amigo de Basílio da Gama. Volta à capital carioca para exercer a advocacia e o magistério de retórica e poética. É preso, em 1794, sob acusação de conspirar contra a religião e o governo. Principalmente em função de suas idéias progressistas e de sua ativa participação na Sociedade Literária, por ele fundada, no Rio de Janeiro, e da qual é o principal membro. A liberdade vem depois de três anos. É autor dos 59 rondós e dos 57 madrigais, formas breves de poemas, que compõem *Glaura*, livro de 1799. A marca do rondó é a invariabilidade do esquema métrico e estrófico: faz-se de versos de oito ou dez sílabas, em duas rimas, composto basicamente de uma quintilha e um terceto, como esquema rímico também preestabelecido. O madrigal, ritmicamente mais flexível, caracteriza-se pela delicadeza do pensamento que explicita. De sua autoria são também poemas didáticos marcadamente neoclássicos, do tempo de sua estada lusitana. A preocupação didática presentifica-se ainda no poema herói-cômico *O desertor*, de 1744. Os textos líricos de Silva Alvarenga, o árcade Alcindo Palmireno, cultivam extremamente o sentimentalismo e a espontaneidade. Em que pese uma certa inclinação para a monotonia e a clichêização. Ressaltam a captação de aspectos da sensibilidade e a presença da cor local brasileira.

DURÃO, O CAMONIANO

Frei José de Santa Rita Durão, nascido em Cata Preta, 1722, morre, em 1784, em Lisboa, para onde vai ainda criança. Sacerdote da Ordem de Santo Agostinho, diploma-se em teologia, em Coimbra, onde, após atribuladas andanças pelo mundo e permanência de 22 anos na Itália, é professor de teologia. A ele se deve o outro poema épico representativo do arcadismo brasileiro: o *Caramuru*, de 1781, ditado a José Agostinho de Macedo, no Convento da Graça, em Lisboa, e composto na esteira da influência da leitura de *O Uruguai*. Mas, literariamente, contraposto à proposta de Basílio da Gama. Um texto criado a partir das informações livrescas sobre a realidade brasileira de que trata, cujas fontes são indicadas no prefácio e nas notas. No

núcleo, as ações e vicissitudes de Diogo Álvares Correia, cujo epíteto dá nome ao poema épico. O propósito: escrever uma *Brasilíada*. A exemplo de *Os lusíadas*, de Luís de Camões, tomado como modelo. A ação centralizadora: as andanças de Diogo Álvares Correia no Brasil, em meados do século XVI, e sua missão catequética: cristianizar o gentio. No desenvolvimento, inúmeros episódios da história do Brasil, os ritos, as tradições dos índios, a política colonial, a justificativa da missão civilizadora dos homens brancos. No maravilhoso, a visão católica do mundo. Ao longo da narrativa, que associa realidade e imaginário, a exaltação da Companhia de Jesus, a tentativa de compreender a naturalidade e os costumes dos silvícolas. Na linguagem, a concisão, de par com instâncias de prolixidade, nas estrofes camonianas, em oitava real. Presenças barrocas. Destaque, antológico, para as estrofes dedicadas à morte da índia Moema, que se deixa afogar por amor ao herói quando da partida deste para a Europa.

O MODINHEIRO BARBOSA

Domingos Caldas Barbosa nasce a bordo de um navio, em águas brasileiras, em 1738. Falece em Lisboa, em 1800. Primeiros estudos com os jesuítas. Padre em tempo de madureza. Vive um tempo no Rio de Janeiro e depois vai para Portugal, onde ocupa vários cargos. Conviva das cabeças arcádicas do tempo, limita o brilho de sua musa à brejeirice das letras das modinhas e lundus. O resultado estético associa assim a dupla dimensão entre palavra e música. A marca é a simplicidade e o espontâneo, o peculiar é a presença acentuada de brasileirismos nas suas composições. O livro básico, a *Viola de Lereno*, de 1798.

BREVE CONCLUSÃO

Que trazem as obras desses sete autores para a literatura e a cultura brasileiras? Neles começa a ganhar vulto literário a realidade cultural brasileira em construção: no abasileiramento da paisagem arcadé; na tematização de matéria já autóctone na sociedade emergente da Colônia; na humanização do indígena, que logo, idealizado, ganhará amplas dimensões simbólicas; no destaque valorizador da figura feminina; na caracterização da ironia satirizante a que dão continuidade no processo literário brasileiro em formação; na criação de ritmos poéticos brasileiramente langorosos, na captação artística da sensibilidade que nos peculiariza, nas contribuições fundadoras da arte literária no Brasil.

À luz desses e de outros aspectos é que a leitura dos seus poemas ganha relevância. E mais: são textos que se situam, por força da linguagem em que se constroem, na base de uma tradição do verso medido e do trabalho na imagem que perpassa, a cada passo revitaliza-

da, toda a história da literatura brasileira. Uma tradição que se conserva, imune aos mais radicais movimentos de mudança que se fizeram presentes no processo literário brasileiro, tradição que tem continuidade na produção literária contemporânea, onde o verso medido, apoiado na rima, revitalizado, ganha destaque na multiplicidade de tendências que, desde os anos 70, caracteriza a produção literária no país.

Notas

- 1 COSTA, Cláudio Manuel. *Obras*. In PROENÇA FILHO, D. *A poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 58.
- 2 GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. In PROENÇA FILHO, D. *o. cit.* p. 574.
- 3 Id. *ib.* p. 675-76.
- 4 PEIXOTO, I. J. de Alvarenga. *Poesias*. In PROENÇA FILHO, D. *o. cit.* p. 987-88.
- 5 Cf. ANTÔNIO CÂNDIDO. *Formação da literatura brasileira*, 2ª ed. rev. São Paulo: Martins, 1964, p. 134.

Bibliografia

- AGUIAR, Melânia de. Prefácio. In GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Garnier, 1992.
- ANTÔNIO CÂNDIDO. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). 2ª ed. rev. São Paulo: Martins, 1964, 1º v.
- CASTELLO, José Aderaldo. Produção intelectual do período colonial. III – O Arcadismo. In *A literatura brasileira. Origens e unidade*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- FURTADO, Joaci Pereira, org. *Cartas chilenas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa: A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750-1808*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MERQUIOR, José Guilherme. A Escola Mineira. In _____. *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.
- PROENÇA FILHO, Domício. O "Neoclassicismo". In _____. *Estilos de época na literatura* 15ª ed. rev. e ampl. 15ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. Org. *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. Obra completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto, acompanhada dos seguintes ensaios críticos: AGUIAR, Melânia de. "A trajetória poética de Cláudio Manuel da Costa"; BANDEIRA, Manuel. "A autoria das *Cartas chilenas*"; HELENA, Lúcia. Tomás Antônio Gonzaga. "Um árcade entre a lira e a lei"; LAPA, Manuel Rodrigues. Prefácio (à obra de Tomás Antônio Gonzaga); LAPA, Manuel Rodrigues. Prefácio à edição da obra de Alvarenga Peixoto; MALARD, Leticia. "As louvações de Alvarenga Peixoto"; PEREIRA, Paulo Roberto. "*As Cartas chilenas*"; RIBEIRO, João. "Cláudio Manuel da Costa".

Leonardo Fróes

Romantismo: uma estética de loucos

De um dos maiores e mais sóbrios, como Gonçalves Dias, a um dos mais desregrados e desconhecidos, como João Júlio dos Santos, é impressionante a frequência com que os poetas do Romantismo brasileiro, ao tecerem seus versos, chamavam-se exaltadamente de loucos. Quando não for essa a palavra, outras de igual sentido, como demente, insano, frenético, doido ou “doudo”, surgirão em seu lugar para qualificar os próprios vates como seres que se viam à margem dos processos sociais de aceitação mais comum, ou para caracterizar seus impulsos, desatados quase sempre ao contrário das normas repressoras vigentes.

Consideram-se os poetas românticos, sendo loucos, possuídos de inspiração e pureza. Não devem conspurcar sua alma, lançando-se aos afazeres do mundo, onde imperam as maldades e os vícios. Há doses fortes de ilusão e inocência nessa postura generalizada entre eles. Tão fortes, de fato, que os versos nos quais se exprime sua ânsia de perfeição, postos em face das loucuras de hoje, podem até soar risíveis. Contudo, malgrado a divisão esquemática entre a aura dos puros e a perfídia ou o suposto realismo dos que na arena social travam combates, é nas linhas do quadro assim traçado que se esboçará com os românticos, pela ironia ou o desacato que estão em sua poesia, uma consciência crítica aparelhada e benéfica à evolução dos costumes.

O pendor à dissidência do segundo Romantismo, o dos loucos autênticos, transformou-o num grande movimento com repercussões de ordem prática, distinguindo-o por isso do primeiro Romantismo implantado pela ordem monárquica. Esse, o de Manuel de Araújo Porto Alegre, o barão de Santo Ângelo, e Domingos José Gonçalves de Magalhães, o barão de Araguaia, foi patrocinado por d. Pedro II e limitou-se a importar bem-comportadamente da Europa, onde ambos passaram boa parte da vida, exercendo, inclusive, cargos diplomáticos, as modas que por lá triunfavam.

Gonçalves Dias — o “Grande Gonçalves Dias!”, a quem Fagundes Varela, o grande louco, pede no intróito do *Evangelho nas selvas*: “Envia-me o segredo da harmonia / Que levaste contigo!...” — é bem um marco cronoideológico entre a literatura oficial dos barões, que acabaria por não achar leitores, e a dissonante irrupção do Romantismo caboclo, cujos poetas procedem dos mais diversos estratos, nada obstando que, afinal, sejam mestiços e pobres, e hão de estar até hoje entre os mais lidos que o Brasil já teve.

No poema "O bardo", de Gonçalves Dias, fixa-se um protótipo da geração seguinte e dos byronianos desvairados quando "O rei, já velho, em roda de ministros" ouve o poeta que o procura em busca de ajuda e assim se explica como mendicante:

*Somos do mundo sem saber do mundo;
 Aprouve ao Senhor Deus lançar-nos nele,
 Sem vida para nós com tanta vida,
 Com tanta força de querer p'ra os outros.
 Não sabemos ganhar! — Com fome ou frio,
 Lemos o nome do Senhor nos astros;
 Sonhamos ilusões, lançando os olhos
 Sobre a terra florida, ou sobre o campo
 Liso, imenso dos céus, — vagando sempre
 Do passado ao futuro! — Somos loucos,
 Bem loucos, senhor rei! — Enquanto a vida
 Em proceloso mar corre sem termo,
 Até que a morte um dia nos afunde,
 Cantamos sempre...*

No diálogo tenso de que se compõe o poema, o rei se nega a auxiliar o poeta, alegando que tem "o erário exausto", e com o "rosto carregado" e a mesma veemência rebate suas imprecações atrevidas:

*— Sou injusto e cruel!... vós o dissestes!
 Mas quem sois? — que fazeis? — Ao povo estulto
 Com a branda lira efeminais; no canto
 Vil peçonha entornais em néscias mentes;
 De perversa moral lições na cena
 Dais em verso pomposo; loucos, cegos,
 Profetas vos dizeis... — Meu trono acaso
 Sustentas tu com a lira?...*

Cabe então ao poeta, na longa composição que se alinha, de modo bem sintomático, sob uma epígrafe de Byron, dar uma formulação mais genérica ao conflito ali retratado. Na vida

real, Antônio Gonçalves Dias nunca seria um dissidente, nem sequer lhe ocorreria fazer, já em seu tempo, uma ostensiva oposição ao regime: além de ter empregos fixos, ele assumiu missões do Império e, como os barões que o antecederam, foi amparado pelo erário ao peregrinar pela Europa. Mesmo assim a franqueza de seu bardo, que opera ainda no plano simbólico, não se exime de estampar a discórdia entre a loucura dos sensíveis e a circunspeção do poder, retrucando ao monarca nestes termos:

*Reis da terra, o que sois? Oh! quase um nada
Em mãos de infantes caprichosos — brinco,
Autômatos de orgulho, atores tristes
Em público tablado...*

No extremo oposto, ou seja, no final do Romantismo, o mesmo tema tratado pelo maranhense ilustre ressurgiu na poesia de João Júlio dos Santos, um obscuro mineiro de Diamantina, que nunca passou de revisor de jornal e escrivão de cartório e morreu inedito em livro, com 28 anos, em 1872, de trombose coronária causada por abusos alcoólicos. Apesar de acanhada e sem voz própria, denotando em seu conjunto a influência dos predecessores mais desenvolvidos, em especial Álvares de Azevedo, Casimiro e Varela, a obra de João Júlio é, porém, curiosa por já não dar em “verso pomposo”, como dizia o rei de “O bardo”, suas lições de aprendiz. Entre o início e o fim do Romantismo, paralelamente aos excessos de seus jovens insanos, uma coisa importante aconteceu, e a ela se pode atribuir um segredo da perduração de seus textos: a linguagem dos versos, em vez de amaneirar-se, tornou-se progressivamente mais simples. Assim é que o poeta de Diamantina, nas 17 quadras de uma desataviada e até canhestra “Frotolla”, ou canção popular jocosa, ousa imaginar uma inversão de papéis. Põe o louco poeta no poder, como o “monarca sobranceiro” que promulgaria

*Uma lei que as outras todas
Para sempre revogasse,
Que a riqueza e a propriedade
De alto a baixo derrocasse,*

e logo adianta comentários que assumem, como se a obra até ganhasse em clareza por sua própria insuficiência de meios, uma desábrida entonação libertária. Como estes:

É doido o homem por certo!

Faz-se escravo de qualquer

E, ao capricho dos tiranos,

Por vontade vai viver!

(...)

Ao criar-me, a natureza

Uma lei deu-me somente:

Só fazer o que me agrada

E viver livre e contente.

Gravada a tenho bem funda

Dentro do meu coração:

Quem quiser, suporte freios,

Porém eu... juro que não!

A Fagundes Varela, de quem João Júlio dos Santos parece ter sido amigo e com o qual ele demonstra muita proximidade de idéias, atribui-se um poema de loucura política, o "2 de dezembro", que circulou de mão em mão e talvez na imprensa do Rio, na mesma fase final do Romantismo, em versão anônima. Como a data que o intitula era a do aniversário do imperador, e como as letras iniciais de cada verso formam na vertical uma frase da mais pura galhofa, constituindo-o em acróstico, tal poema é um bom exemplo do estilo de panfletagem rasgada que acabou se tornando uma das faces bem típicas (e ocultas por longo tempo) de todo o fértil período. Eis o poema em pauta, que mais se liga pela índole a desenvolvimentos futuros do que à elegante, genérica e no fundo prudente simbologia de "O bardo":

***O**h! excelso monarca, eu vos saúdo!*

***B**em como vos saúda o mundo inteiro,*

***O** mundo que conhece as vossas glórias.*

***B**rasileiros, erguei-vos e de um brado*

***O** monarca saudai, saudai com hinos*

***D**o dia de dezembro o dois faustoso,*

***O** dia que nos trouxe mil venturas!*

***R**ibomba ao nascer d'alva a artilharia*

***E** parece dizer em tom festivo:*

Império do Brasil, cantai, cantai!
Festival harmonia reine em todos;
As glórias do monarca, as vãs virtudes
Zelemos decantando-as sem cessar.
A excelsa imperatriz, a mãe dos pobres
Não olvidemos também de festejar
Neste dia imortal que é para ela
O dia venturoso em que nascera,
Sempre grande e imortal, Pedro II.

Com as produções desse tipo, onde o freqüente aproveitamento de termos originários do povo subverte a própria linguagem, a vertente satírica do Romantismo assume hoje significação mais concreta do que os poemas preciosamente compostos para louvar causas tomadas por nobres, porém ainda questionáveis em sua forma e essência, como a guerra fratricida e estúpida contra os paraguaios. Os poemas sérios e grandiloqüentes sobre questões políticas, passado o ardor das batalhas, trazem fortes ressaibos de uma empostação de encomenda, mesmo que fossem das melhores possíveis as intenções dos autores. O problema com a poesia engajada, seja ela qual for, é que o próprio entusiasmo das causas a leva a acessos retóricos, e esses, diluindo-se o contexto de origem, correm o risco de perder toda a força num mar de frases vazias. Em contrapartida, a ironia e a sátira, sobrepondo às razões de indignação momentânea um incentivo ao riso eterno, posto que eterno se abra o palco dos desacertos humanos, têm condições de se manter vigorosas e aplicar seus açoites, na linguagem geralmente mais espontânea em que os criam, a todo um rol de situações que, mudados não obstante os atores, sempre estão a repetir-se na vida.

Os poemas de *O estandarte auriverde* (1863), livro de patriotismo exaltado que Varela escreveu ainda bem moço sobre a questão Christie, um banal incidente diplomático incapaz de comover-nos agora, sujeitam-se ao padrão verborrágico da pior discursão de palanque. Até d. Pedro II, que anos depois, na sátira, seria “o bobo do rei”, é enaltecido nesse livro com versos de vacuidade empolada, como “Tu és a estrela mais fulgente e bela / Que o solo aclara da Colúmbia terra” ou “Tu és nos ermos a coluna ardente / Que os passos guia de uma tribo errante”. Porém o mesmo poeta, “cantor das meias malícias e das meias inocências”, no dizer de Franklin Távora, chegará ao fim da vida, multifacetado e prolífico, com uma obra de verve depurada que zombaria de tudo — do clero, da burguesia, dos pudores, dos preconceitos, da justiça, da escola, da ciência — e tem momentos de uma limpeza estru-

tural que decerto já prenuncia, tanto tempo depois, a estética modernista e galhofenta de uma dicção sem adornos. Veja-se, a propósito, a mensagem direta deste trecho de um de seus livros póstumos, o *Diário de Lázaro*:

*Triste ciência! Quando nada enxerga,
São seus recursos e remédios certos
A mudança de clima, o ar, a vida
No meio das montanhas, tudo quanto,
Sem escolas, sem livros, sem doutores,
A sábia natureza nos ensina!*

Mal desembarcado em São Paulo para estudar direito, em 1859, com 18 anos, Fagundes Varela, vindo da placidez de uma fazenda no interior fluminense, publicou na imprensa local dois textos que, se por um lado revelam a falta de tarimba da idade, por outro dão testemunho de sua firme adesão ao ideário dos loucos. O primeiro, intitulado “Desvario de um poeta”, é um poema longo e frouxo, mas de tema explosivo, que ambicionava pôr por terra o tabu da virgindade das moças, dizendo coisas assim:

*Longe de mim os preconceitos loucos
Que o vulgo segue de cerrados olhos;
(...)
Quero amar e gozar! pouco me importa
O que depois suceda...
(...)
Vem amar-me, mulher, quero em teus beijos
Matar a sede que me queima o seio...
(...)
A virgindade o que é? Quimera estúpida,
Estulta convenção da humanidade.
Mais pura és tu, que teus desejos matas,
Do que as virgens que em sonhos se desonram...
(...)
A vida sem o gozo é como o dia
Que desponta nublado e assim se esconde.
Venha um raio de sol, quero gozá-lo!...*

O segundo desses textos definidores do jovem ultra-romântico é um manifesto em prosa ainda mais longo, as “Palavras de um louco”, paráfrase de um título de Lamennais, o apóstata francês que entusiasmava os moços e atazanava a Igreja com seu socialismo humanitário e as *Paroles d'un croyant (Palavras de um crente)*, de 1834. O desabafo de Varela, publicado no número 3, de setembro de 1861, da *Revista da Associação Recreio Instrutivo*, mostra-o a assumir sem-cerimônia o papel dos renovadores. Entre outras coisas, ele aí afirma:

Doudo — porque em vez de rastejar-me servil e submisso sobre os régios tapetes, proclamei a liberdade e a igualdade, porque em vez de curvar a cabeça ao miserável egoísmo do século, sopeei altivo os preconceitos sociais, — porque em vez de um punhal — uma pena mercantil — ou uma gazua — tomei uma lira e desferi doces melodias!

Doudo!... Serei um doudo, porque o labéu da maldição negreja a fronte dos livres — porque a poesia, essa linguagem dos anjos, é manchada de desprezos — porque o amor, a crença, a virtude — são estúpidas quimeras — porque o interesse é a lei — o ouro, a divindade — o egoísmo, a verdade!

Oh!... é uma verdade, eu sou um doudo!

O “Desvario de um poeta” e as “Palavras de um louco” podem ser vistos como sùmulas de um roteiro prefixado, pois em sua candura sintetizam a maior parte das frustrações já vividas por toda essa linhagem romântica que, entre a elegância erudita de um Gonçalves Dias e o talento selvagem de um Fagundes Varela, não teve alternativa, por discordar tanto de tudo, senão enfatizar seu desatino impotente. À falta de espaço para se enquadrarem, já que os modos de ver que os irmanavam eram saltos que a vida ainda ensaiava em direção ao futuro, os poetas se imolam na esperança de que o testemunho que deixam seja ouvido, como de fato o foi e muito. A obra de Álvares de Azevedo, em especial a *Lira dos vinte anos*, é uma enorme sucessão de exemplos de como o amor então cantado era louco, não só por ser transbordante, mas também e principalmente por almejar uma resposta que a repressão e os tabus não permitiam. “Sou um doudo talvez de assim amar-te, / De murchar minha vida no delírio”, diz ele em “Quando falo contigo, no meu peito”, para logo em seguida acrescentar: “Tem pena, anjo de Deus! deixa que eu sinta / Num beijo esta minh'alma enlouquecer...” Nesse mesmo poema, que, como tantos outros dos seus, é franca admissão de que o prazer sexual lhe esteve vedado (“Oh, nunca em fogo teu ardente seio / A meu peito juntei que amor definha”), Álvares de Azevedo se arremete ao desfecho, proclamando

agora num desespero sem dúvidas, como Varela faria anos depois, esta divisa que ressoa em modulações diferentes, mas é sempre, por princípio, a que mais identifica os românticos: “Sou um doudo, meu Deus!”

Na poesia de “sonhos virginais” de Azevedo, “mágoa insana”, “alma demente” e “noite delirante” são apenas algumas das muitas expressões que se alternam para falar da libido insatisfeita que o tortura e motiva. Em “Lembrança de morrer”, uma quadra especifica o problema:

*Se uma lágrima a pálpebra me inunda,
Se um suspiro nos seios treme ainda,
É pela virgem que sonhei... que nunca
Aos lábios me encostou a face linda!*

Em “Idéias íntimas”, onde a amante em frente do leito “... É uma estampa / de bela adormecida” e onde se vê o poeta, dominado pela insônia, “Em vãos delírios anelando um beijo”, o mesmo e eterno problema do jovem Azevedo à porfia com “amorosas sombras” encontrará no nono fragmento um diagnóstico ainda mais conclusivo:

*Ob! ter vinte anos sem gozar de leve
A ventura de uma alma de donzela!
E sem na vida ter sentido nunca
Na suave atração de um róseo corpo
Meus olhos turvos se fechar de gozo!*

Até meados do século XX, parte ponderável da poesia romântica manteve-se reimpressa e lida com bastante constância, sendo assim de presumir-se que seus arroubos e arruinhos, num quadro de convenções já mudado, mas longe ainda de se tornar permissivo, tenham servido a muita gente para a sedução dos namoros. Contudo, sendo uma poesia de homens, ou melhor, uma poesia passional de rapazes desencantados com a vida, ela se enche de temas alusivos à virgindade das moças sem que nunca lhe ocorra, ou quase nunca, lançar-se às dificuldades e inexperiência dos homens no cenário proibitivo que os sufocava também. Quase nunca porque o poema “Amor e medo”, de Casimiro de Abreu, é uma exceção à regra. Assim como afirmaria, noutra obra, que “Simpatia — é quase amor!”, atenuando com isso as proporções assumidas pelo drama carnal, Casimiro delineia uma leitura psíquica das barreiras internas do erotismo romântico quando, em “Amor e medo”, confessa:

Ob! não me chames coração de gelo!
Bem vês: traí-me no fatal segredo.
Se de ti fujo é que te adoro e muito,
És bela — eu moço; tens amor, eu — medo!

Quanto à loucura, apesar desses momentos de lucidez relevante, Casimiro porém é taxativo: “Quem dera / Que sintas / As dores / De amores / Que louco / Senti!” é o estribilho que se repete cinco vezes ao longo de seu poema “A valsa”, construído em forma de coluna e mantido de pé pelo artifício. Castro Alves, “louco poeta” em “A visão dos mortos”, tem uma “fantasia desvairada” em “Sub tegmine fagi” e lamenta, em “Coup d'étrier”, “As horas que eu vaguei louco, perdido / Das cidades no tétrico delírio.” Já Laurindo Rabelo, que em “O que sou e o que serei” se descreve como “medonho, impenetrável, louco”, reporta-se à perene oposição entre paixão e equilíbrio quando, no poema “O meu segredo”, rememora e teoriza:

Vida de louco passei;
Mas achei nessa loucura
Tanto bem — tanta ventura,
Quais nunca a razão me deu;
 (...)
 Antes amor sem razão,
Do que razão sem amor.

Bernardo Guimarães, o único dos grandes românticos a morrer bem mais velho, já com quase 60 anos, foi também o único a não fazer emprego abusivo da palavra louco e sinônimos. Em compensação, em seu poema “Ao meu aniversário”, de 1859, quando ele tinha 34, um estranho verbo derivado de doudo é utilizado para definir o rumo predominante na parte mais saborosa de sua obra poética:

Cansado de vagar por este mundo
Sonhando um paraíso,
De atroz sarcasmo às vezes pelos lábios
Lhe doudejava um riso.

Essencialmente satírico na maioria das vezes, Bernardo se torna francamente obsceno em o “Elixir do pajé” e “A origem do mênstruo”, ambos de publicação clandestina, e aí doudeja

muito além do sarcasmo para afastar-se da debilidade amorosa que colore as vozes românticas. Nesses trabalhos, a rigor, não há brilho invulgar de execução, nem sequer supremacia de emoção ou de idéias. Mas, com referências desinibidas ao coito, às práticas preliminares e a perversões variadas, com o uso de todas as palavras do léxico sexual censurado e com paródias destruidoras do indianismo cediço, o autor atinge extremos que lhe permitem articular a mais forte e melhor resposta dada à hipocrisia reinante, à permanência de temas já vazios e à própria languidez de seus pares, cujos loucos amores suspiravam pela alegria de gozos não provados.

Em “Meditação”, de Junqueira Freire, o poeta que inutilmente tentou amortilhar sua libido no claustro, a necessidade nua e crua de sexo avoluma-se em exclamações e apelos a uma mulher de papel que só lhe serve de contraponto às lamúrias:

Quando da terra vil — ambos unidos —

Formos longe — bem longe:

Virgem! não lembres o horror do inferno,

Não me digas: “És monge!”

(...)

Apalpa os cancros, que me roem n'alma,

Que o coração me comem:

Apalpa, oh virgem, o meu seio ao menos,

Que me dirás: “És homem!”

A premência do desejo, para Junqueira Freire, sempre surge como causa de exageros verbais e sofrimento dramático. No poema “A freira”, um dos que integram suas *Inspirações do claustro*, o prazer que se reprime é surpreendido com força rebelada num patamar crucial. Absorta na contemplação da estrela vésper, que incendeia as virgens e da qual certos raios “são vampiros” que as sugam, uma jovem religiosa em clausura vê-se possuída de “lascivo ardor” e “volúpia”, sendo levada por saudades do mundo a espasmos de um gozo nebuloso descrito por palavreado patético. No combate à moral católica, tida por fonte da opressão e arrimo do pior poder secular, outros poetas, como Fagundes Varela e Laurindo Rabelo, buscam soluções diferentes. Se não chegam à linguagem para tratamento de choque que Bernardo empregou nas produções clandestinas, criam situações igualmente estapafúrdias e cômicas, como as dos padres fornicadores que Varela põe em cena em “A terra da promessa” e, com muito mais graça, em

“Antonico e Corá”. Laurindo, por sua vez, dá ao tema da clausura, tão problemático e tumultuoso para Junqueira Freire, o tratamento de piada que há neste improviso:

*A freira, que madre chamam,
E o frade, que é frei Carvalho,
Sustentam com seu trabalho
Dois corações que se amam.*

*E tão bem se verificam
Com manobras tão seguras
Que, trabalhando às escuras,
Sem falar se comunicam.*

O ex-escravo Luís Gama, adstrito sempre à sátira e avesso a versar os temas ditos profundos, endereça suas críticas (“Sandices que vão rimadas”, porque “Ao peso do cativo / Perdemos razão e tino”) a todos os tipos questionáveis que lhe surgem à frente, como os “barões da traficância”, os “emproados juizes de trapaça”, os charlatães da medicina, os sabichões da cultura, os velhotes gaiteiros que se atiram às moças ou a raça nefasta dos políticos “Que se aferiram às tetas da Nação / Com mais sanha que o tigre, ou que o Leão”. Sendo um demolidor desse porte, era inevitável que o autor das *Trovas burlescas* desancasse também a confraria dos vates. De fato, investindo várias vezes contra os excessos da lírica e, nominalmente, contra “uma castrada poesia”, ele prescreve suas sátiras como “Remédios para os parvos d’excelência / Que, aos arroubos cedendo da loucura, / Aspiram do poleiro alta eminência”.

Luís Gama, nisso, não esteve, porém, sozinho. Os próprios criadores do lirismo romântico sabem sorrir da vocação que os tragava — a estranha vocação que os fez passar para a morte — e desconstruir seus valores. Varela, que numa “Canção” do fim da vida se toma por “Máquina de escrever e fazer versos”, contesta a existência da poesia em nota prévia a seu livro *Vozes d’América*, porque “a poesia é o luxo, e o luxo é o mais vivo sinal da próxima decadência de tudo”, admitindo que o poeta sofre porque, “perdido nas névoas de um mundo fantástico, desconhece as leis da humanidade; e, em vez de contentar-se com o sossego da família, a calma da mediocridade, a paz do coração, verdadeiras e únicas felicidades na Terra, sonha uma vida a seu modo e, não podendo realizá-la, maldiz-se e se consome”. Em “Dilúvio de papel”, Bernardo assume posição semelhante e abre o trecho mais vivo de seu poema imenso e desigual com esta quadra:

*Em vez de ser poeta, quem me dera
Que me tivesse feito o meu destino
Pelotiqueiro, acróbata ou funâmbulo,
Harpista ou dançarino.*

Grande amigo de Bernardo nos tempos de byronismo e satanismo em São Paulo, Álvares de Azevedo afirma, em *Noite na taverna*, que a poesia se reduz a “meio cento de palavras sonoras e vãs que um pugilo de homens pálidos entende, uma escada de sons e harmonias que àquelas almas loucas parecem idéias e lhes despertam ilusões como a lua às sombras”... Em “Um cadáver de poeta”, Azevedo faz seu hino à autocontestação, pois que aí pergunta e responde:

*De que vale um poeta — um pobre louco
Que leva os dias a sonbar — insano
Amante de utopias e virtudes
E, num tempo sem Deus, ainda crente?
(...)
A poesia é de certo uma loucura.
(...)
Um poeta no mundo tem apenas
O valor de um canário de gaiola...*

Junqueira Freire, que tantas vezes se perdeu na angustiada barroquice de seus versos prolixos, tem, porém, vários momentos de grande força e clareza. Num desses, o poema que se intitula justamente “Louco”, ele desce às raízes do mal-estar dos românticos, porque destrói de uma penada os argumentos do mundo, as categorias que em vão arquitetamos, e de antemão nega até mesmo as premissas do mapa aqui desenhado:

*Não, não é louco. O espírito somente
É que quebrou-lhe um elo da matéria.
Pensa melhor que vós, pensa mais livre,
Aproxima-se mais à essência etérea.*

Bibliografia

- Álvares de Azevedo: *Poesias escolhidas*. Org. e introd. Hildon Rocha. Rio: Aguilar, 1971.
- Noite na taverna*. Macário. Introd. Edgard Cavalheiro. Ilustr. Di Cavalcanti. S. Paulo: Martins, 1965.
- Bernardo Guimarães: *Poesias completas*. Org. e introd. Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio: INL, 1959.
- Poesia erótica e satírica*. Org. e introd. Duda Machado. Rio: Imago, 1992.
- Casimiro de Abreu: *Obras completas*. Pref. Murillo Araújo. Rio: Zelio Valverde, 1943.
- Castro Alves: *Antologia poética*. Org. Antônio Carlos Secchin. Rio: Funarte, 1997.
- Fagundes Varela: *Poesias completas*. Org. Miécio Tati e E. Carrera Guerra. Introd. E. Carrera Guerra. S. Paulo: Cia. Editora Nacional, 1957.
- Dispersos*. Coleção, apresentação e notas Vicente de Paulo de Azevedo. S. Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.
- Gonçalves Dias: *Poesias completas*. Org. e pref. Josué Montello. Rio: Editora Científica, 1965.
- João Júlio dos Santos: *Auroras de Diamantina e outros poemas*. Introd. Américo Pereira. Rio: A Noite, 1944.
- Junqueira Freire: *Poesias completas*. Org. e introd. Roberto Alvim Corrêa. Rio: Zelio Valverde, 1944.
- Laurindo Rabelo: *Poesias completas*. Org. e notas Antenor Nascentes. Rio: INL, 1963.
- Luís Gama: *Luís Gama e suas poesias satíricas* (5^a ed. de *Primeiras trovas burlescas*). Org. e introd. J. Romão da Silva. Rio: Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- Primeiras trovas burlescas*. Org. e introd. Lígia Fonseca Ferreira. S. Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANTOLOGIA

Gonçalves Dias (1823-1864)

*Urge o tempo**Move incessante as asas, incansáveis,**O tempo fugitivo,**Atrás não volta!*

A. de Gusmão

Urge o tempo, e os anos vão correndo,
 Mudança eterna os seres afadiga!
 O tronco, o arbusto, a folha, a flor, o espinho,
 Quem vive, o que vegeta, vai tomando
 Aspectos novos, nova forma, enquanto
 Gira no espaço e se equilibra a Terra.

Tudo se muda, tudo se transforma;
 O espírito, porém, como centelha
 Que vai lavrando solapada e oculta,
 Até que enfim se torna incêndio e chamas.
 Quando rompe os andrajos morredouros,
 Mais claro brilha, e aos céus consigo arrasta
 Quanto sentiu, quanto sofreu na Terra.

Tudo se muda aqui! somente o afeto,
 Que se gera e se nutre em almas grandes,
 Não acaba, nem muda; vai crescendo,
 Com o tempo avulta, mais aumenta em forças,
 É a própria morte o purifica e alinda,
 Semelha estátua erguida entre ruínas,
 Firme na base, intacta, inda mais bela
 Depois que o tempo a rodeou de estragos.

Bernardo Guimarães (1825-1884)

Dilúvio de papel

Sonho de um jornalista poeta

(Excerto)

E (...)
m vez de ser poeta, quem me dera,
Que me tivesse feito o meu destino
Pelotiqueiro, acróbata ou funâmbulo,
Harpista ou dançarino.

Pelos paços reais eu entraria
De distinções e honras carregado,
E pelo mundo inteiro o meu retrato
Veria propagado.

E sobre minha fronte pousariam
C'roas aos centos, não de estéril louro,
Como essas que possuis, mas de maciças,
Brilhantes folhas de ouro.

Esse ofício, que ensinas, já não presta;
Vai tocar tua lira em outras partes;
Que aqui nestas paragens só têm voga
Comércio, indústria e artes.

Não tem aras a musa; — a lira e o louro
Já andam por aí de pó cobertos,
Quais vãos troféus de um túmulo esquecido
Em meio dos desertos.

Ó minha casta, e desditosa musa,
Da civilização não estás ao nível;
Com pesar eu to digo, — nada vales,
Tu hoje és impossível.

(...)

Laurindo Rabelo (1826-1864)

A linguagem dos tristes

Se houver um ente, que sorvido tenha
Gota a gota o veneno da amargura;
Que nem nos horizontes da esperança
Veja raiar-lhe um dia de ventura;

Se houver um ente que, dos homens certo,
Neles espere certa a falsidade;
Que veja um laço vil num rir de amores,
Uma traição nos mimos da amizade;

Se houver um ente que, votado às dores,
Todo com a tristeza desposado,
De cruéis desenganos só nutrido,
Somente males esperar do fado;

Que venha, acompanhar-me na agonia,
Qu'esta minh'alma, sem cessar, traspassa!
Venha, qu'há muito luto, a ver se encontro
Quem sinta, como eu, tanta desgraça.

Venha, sim, que talvez por nosso trato
Uma nova linguagem seja urdida,
Em que possam falar-se os desgraçados,
Que do mundo não seja traduzida.

Por lei inexorável do destino,
Quem gemer à desgraça condenado,
Inda lidando no lidar do mundo,
Há de viver do mundo desterrado.

E em que desterro! Os outros só nos tiram
Os olhos do lugar do nascimento;
A desgraça, porém, do mundo inteiro
Desterra o coração e o pensamento.

Ao menos a linguagem deste exílio
Mais suportável torne a vida crua;
Tenha ao menos a terra da desgraça
Uma linguagem propriamente sua.

E quem tê-la melhor? Por mais que fale
O sedutor prazer em frase ardente,
Por mais que se perfume e se floreie,
Nunca é, como a dor, tão eloqüente.

Nos fenômenos d'alma o corpo sempre
Do seu modo de obrar diversifica:
Pelas quebras da orgânica fraqueza
A força esp'ritual se multiplica.

Quando, livre, o esp'rito aos céus remonta,
Da Eternidade demandando o norte,
Toda força primeva recobrando —
Tomba a matéria, e cai nas mãos da morte!

Quando o gás do prazer dilata o seio,
A força do sentir dormente acalma;
Quando a pressa da dor o seio aperta,
A força do sentir se expande n'alma.

Assim novas palavras, novas frases,
Nova linguagem, pede o sofrimento;
Porque dobra o sentir, e duplas asas
P'ra vôos duplos colhe o pensamento:

Não, não pode em seus termos quase inertes,
 Esse falar comum de cada dia,
 Deste duplo sentir, d'idéias duplas,
 Expressar fielmente a valentia.

Enganai-vos, ditosos! Vossas falas,
 Anos que falem, nunca dizem tanto,
 Quanto num só momento dizer pode
 Um suspiro, um soluço, um ai, um pranto.

Eia, pois, tristes! eia!... desde agora
 Uma nova linguagem seja urdida,
 Em que possam falar-se os desgraçados,
 Que do mundo não seja traduzida.

Veja o mundo, de gozos egoísta,
 Qu'os tristes nada têm de suas lavras:
 Que, orgulhosos na pátria da desdita,
 Nem dos ditosos querem as palavras.

Luís Gama (1830-1882)

Sortimento de gorras para a gente do grande tom

S seja um sábio o fabricante,
 Seja a fábrica mui rica,
 Quem carapuças fabrica
 Sofre um dissabor constante:
 Obra pronta, voa errante,
 Feita avulso, e sem medida;
 Mas no vôo suspendida,
 Por qualquer que lhe apareça
 Lá lhe fica na cabeça,
 Té as orelhas metidas.

(F. X. de Novais)

Se o grosseiro alveitar ou charlatão
 Entre nós se proclama sabichão;
 E com *cartas* compradas na Alemanha
 Por anil nos impinge ipecacuanha;
 Se mata, por honrar a Medicina,
 Mais voraz do que uma ave de rapina;
 E n'um dia, se errando na receita,
 Pratica no mortal cura perfeita;
 Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
 Pois que tudo no Brasil é raridade!

Se os *nobres* desta terra, empanturrados,
 Em Guiné têm parentes enterrados;
 E, cedendo à prosápia, ou duros vícios,
 Esquecem os negrinhos seus patrícios;
 Se mulatos de cor esbranquiçada,
 Já se julgam de origem refinada,
 E, curvos à mania que os domina,

Desprezam a *vovó* que é preta-mina:
Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
Pois que tudo no Brasil é raridade!

Se o governo do Império Brasileiro
Faz cousas de espantar o mundo inteiro,
Transcendendo o Autor da geração,
O jumento transforma em *sor Barão*;
Se estúpido matuto, apatetado,
Idolatra o papel de mascarado;
E fazendo-se o lorpa deputado,
N'Assembléia vai dar seu — *apolhado*:
Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
Pois que tudo no Brasil é raridade!

Se impera no Brasil o patronato,
Fazendo que o Camelo seja Gato,
Levando o seu domínio a ponto tal,
Que torna em sapiente o *animal*;
Se deslustram honrosos pergaminhos
Patetas que nem servem p'ra meirinhos,
E que sendo formados Bacharéis,
Sabem menos do que pecos bedéis:
Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
Pois que tudo no Brasil é raridade!

Se temos Deputados, Senadores,
Bons Ministros, e outros chuchadores,
Que se aferram às tetas da Nação
Com mais sanha que o tigre, ou que o Leão;
Se já temos calçadas — *mac-lama*,
Novidade que esfalfa a voz da Fama,
Blasonando as gazetas — que há progresso,
Quando tudo caminha p'ra o regresso:
Não te espantes, ó Leitor, da pepineira,
Pois que tudo no Brasil é chuchadeira!

Se contamos vadios empregados,
 Porque são de potências afilhados,
 E sucumbe, à matroca, abandonado,
 O homem do critério, que é honrado;
 Se temos militares de trapaça,
 Que da guerra jamais viram fumaça,
 Mas que empolgam chistosos ordenados,
 Que ao povo, sem sentir, são arrancados:
 Não te espantes, ó Leitor, da pepineira,
 Pois que tudo no Brasil é chuchadeira!

Se faz oposição o Deputado,
 Com discurso medonho, enfarruscado;
 E pilhando a maminha da lambança,
 Descrepa do papel, e faz mudança;
 Se esperto capadócio ou maganão,
 Alcança de um jornal a redação,
 E conquanto não passe de um birbante,
 Vai figando o metal aurissonante:
 Não te espantes, ó Leitor, da pepineira,
 Pois que tudo no Brasil é chuchadeira!

Se a guarda que se diz — Nacional,
 Também tem caixa-pia, ou musical,
 E da qual o dinheiro se evapora,
 Como o — Mal — da boceta de Pandora;
 Se depois por chamar nova pitaça,
 No fundo se conserva a — Esperança;
 E n'isto resmungando o cidadão
 Lá vai ter ao calvário da prisão:
 Não te espantes, ó Leitor, da pepineira,
 Pois que tudo no Brasil é chuchadeira!

Se temos majestosas Faculdades,
Onde imperam egrégias potestades,
E, apesar das luzes dos mentores,
Os burregos também saem Doutores;
Se varões de preclara inteligência
Animam a nefanda decadência,
E a Pátria sepultando em vil desdouro,
Perjuram como Judas — só por ouro:
É que o sábio, no Brasil, só quer lambança,
Onde possa empantufar a larga pança!

Se a lei fundamental — *Constipação*,
Faz papel de falaz camaleão,
E surgindo no tempo de eleições,
Aos patetas ilude, aos toleirões;
Se luzidos Ministros, d'alta escolha,
Com jeito, também mascam *grossa rolha*;
E clamando que — são independentes —,
Em segredo recebem bons presentes:
É que o sábio, no Brasil, só quer lambança,
Onde possa empantufar a larga pança!

Se a justiça, por ter olhos vendados,
É vendida, por certos Magistrados,
Que o pudor aferrando na gaveta,
Sustentam — que o Direito é pura petta;
E se os altos poderes sociais
Toleram estas cenas imorais;
Se não mente o rifão, já mui sabido:
Ladrão que muito furta é protegido —
É que o sábio, no Brasil, só quer lambança,
Onde possa empantufar a larga pança!

Se ardente campeão da liberdade
Apregoa dos povos a igualdade,
Libelos escrevendo formidáveis,
Com frases da peçonha impenetráveis;
Já do Céu perscrutando alta eminência,
Abandona os troféus da inteligência;
Ao som d'argem se curva, qual vilão,
O nome vende, a glória, a posição:
É que o sábio, no Brasil, só quer lambança,
Onde possa empantufar a larga pança!

E se eu, que amigo sou da patuscada,
Pespego no Leitor esta maçada;
Que já sendo avezado ao sofrimento,
Bonachão se tem feito e pachorrento;
Se por mais que me esforce contra o vício
Desmontar não consigo o artifício;
E quebrando a cabeça do Leitor
De um tarelo não passo, ou falador;
É que tudo que não cheira a pepineira
Logo taxam de maçante frioleira.

Álvares de Azevedo (1831-1852)

Namoro a cavalo

Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
Que rege minha vida malfadada
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.

Alugo (três mil-réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela...

Todo o meu ordenado vai-se em flores
E em lindas folhas de papel bordado
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,
Algun verso bonito... mas furtado.

Morro pela menina, junto dela
Nem ousou suspirar de acanhamento...
Se ela quisesse eu acabava a história
Como toda a Comédia — em casamento.

Ontem tinha chovido... que desgraça!
Eu ia a trote inglês ardendo em chama,
Mas lá vai senão quando uma carroça
Minhas roupas tafuis encheu de lama...

Eu não desanimei. Se Dom Quixote
No Rocinante erguendo a larga espada
Nunca voltou de medo, eu, mais valente,
Fui mesmo sujo ver a namorada...

Mas eis que no passar pelo sobrado
 Onde habita nas lojas minha bela
 Por ver-me tão lodoso ela irritada
 Bateu-me sobre as ventas a janela...

O cavalo ignorante de namoros
 Entre dentes tomou a bofetada,
 Arrepia-se, pula, e dá-me um tombo
 Com pernas para o ar, sobre a calçada...

Dei ao diabo os namoros. Escovado
 Meu chapéu que sofrera no pagode
 Dei de pernas corrido e cabisbaixo
 E berrando de raiva como um bode.

Circunstância agravante. A calça inglesa
 Rasgou-se no cair de meio a meio,
 O sangue pelas ventas me corria
 Em paga do amoroso devaneio!...

Junqueira Freire (1832-1855)

Louco

(Hora de delírio)

Não, não é louco. O espírito somente
É que quebrou-lhe um elo da matéria.
Pensa melhor que vós, pensa mais livre,
Aproxima-se mais à essência etérea.

Achou pequeno o cérebro que o tinha;
Suas idéias não cabiam nele;
Seu corpo é que lutou contra sua alma,
E nessa luta foi vencido aquele.

Foi uma repulsão de dous contrários:
Foi um duelo, na verdade, insano;
Foi um choque de agentes poderosos:
Foi o divino a combater co' o humano.

Agora está mais livre. Algum atilho
Soltou-se-lhe do nó da inteligência;
Quebrou-se o anel dessa prisão de carne,
Entrou agora em sua própria essência.

Agora é mais espírito que corpo:
Agora é mais um ente lá de cima;
É mais, é mais que um homem vão de barro:
É um anjo de Deus, que Deus anima.

Agora, sim, — o espírito mais livre
Pode subir às regiões supernas:
Pode, ao descer, anunciar aos homens
As palavras de Deus, também eternas.

E vós, almas terrenas, que a matéria
Ou sufocou ou reduziu a pouco,
Não lhe entendeis, por isso, as frases santas,
E zombando o chamais portanto — um louco!

Não, não é louco. O espírito somente
É que quebrou-lhe um elo da matéria.
Pensa melhor que vós, pensa mais livre,
Aproxima-se mais à essência etérea.

Casimiro de Abreu (1839-1860)

O que é simpatia
(A uma menina)

Simpatia — é o sentimento
Que nasce num só momento,
Sincero, no coração;
São dois olhares acesos
Bem juntos, unidos, presos
Numa mágica atração.

Simpatia — são dois galhos
Banhados de bons orvalhos
Nas mangueiras do jardim;
Bem longe às vezes nascidos,
Mas que se juntam crescidos
E que se abraçam por fim.

São duas almas bem gêmeas
Que riem no mesmo riso,
Que choram nos mesmos ais;
São vozes de dois amantes,
Duas liras semelhantes
Ou dois poemas iguais.

Simpatia — meu anjinho,
É o canto do passarinho,
É o doce aroma da flor;
São nuvens dum céu d'agosto,
É o que n'inspira teu rosto...
— Simpatia — é quase amor!

Fagundes Varela (1841-1875)

Antonico e Corá

História brasileira

Homenagem ao gênio desconhecido, — à primeira
 inspiração brasileira, o Sr. Tenente-Coronel
 Antônio Galdino dos Reis

Corá tinha vinte anos,
 Antonico pouco mais;
 Eram ambos dous pombinhos
 Sem iguais.

Amavam-se; neste afeto
 Ninguém dúbios laços veja,
 Eles estavam ligados...
 Pela igreja.

Corá na voz, nos requebros,
 Era mesmo uma espanhola,
 Antonico um Alexandre
 Na viola.

Quatro anos de venturas
 Passaram os dous no ermo;
 Mas as ditas deste mundo
 Têm um termo.

O nosso herói obrigado,
 Por uma questão urgente,
 Teve de deixar a esposa
 De repente.

Corá chorou por três noites,
Por três noites lamentou-se;
Mas no fim dessas três noites...

Consolou-se.

Aonde fora Antonico?
Bem não sei, nem bem me lembro,
Findava-se o mês, suponho,
De setembro;

Passou outubro, novembro,
Dezembro e entrou janeiro,
Antonico demorou-se

O ano inteiro!

Corá, cujos róseos sonhos
Mudavam-se em pó e fumo,
Tomou sem mais cerimônias
Outro rumo.

Mas onde estava Antonico?
Não sei; dessas longes plagas
Guardo apenas na carteira
Notas vagas.

O que sei é que no cabo
De três ou de quatro meses
Procurou quem lhe fizesse
Dela as vezes.

(Dela, previno-te, amigo,
Que me refiro a Corá,
Como ao correr desta história
Se verá.)

Ora bem, eis envolvido
 Antonico um belo dia
 No crime horrendo que chamam
 Bigamia!

Mísero o gênio do homem!
 A diversão não o cansa!
 Tem por lei dos atos todos
 A mudança!

Dous anos mais são passados,
 E Antonico, quem diria!
 De sua segunda esposa
 Se enfastia!

Recorda-se dos encantos,
 Da figura alta e faceira,
 Dos requebros, dos olhares
 Da primeira!

Maldiz o gênio versátil
 Que o fez mudar de mulher;
 Nem mais um beijo à segunda
 Dá sequer!

Jura, jura, como jura
 Bom marido e bom cristão,
 Sanar de antigos direitos
 A lesão.

Uma tarde se prepara,
 E a pé, qual romeiro monge,
 Põe-se contrito a caminho
 Para longe.

Chegando à mísera aldeia,
 Cumprindo o triste fadário,
 Vai logo bater à porta
 Do vigário.

Era tarde, mas o padre,
 Cheio de santo fervor,
 Ouviu as queixas do aflito
 Pecador.

Meu amigo, disse, é noite,
 Vai dormir um poucachinho,
 Volta amanhã, falaremos
 Bem cedinho.

Passa revista em teus erros,
 Em todos, em todos, filho,
 Deus te lançará de novo
 No bom trilho!

Assim falou, e Antonico,
 Fazendo uma reverência,
 Foi conversar com a pobre
 Consciência.

No dia seguinte, humilde,
 Nos largos peitos batendo,
 Voltou à casa do gordo
 Reverendo.

Estava deitado o padre
 Sobre um mundo de lençóis,
 Na cama em que repousaram
 Seus avós.

Cama grande, forte, larga,
 Fabricada para dois,
 Cujo peso arrastaria
 Trinta bois!

— Bom-dia, senhor vigário.
 — Bom-dia, à confissão vem?
 — Sim, senhor, pode atender-me?
 Muito bem:

Não é mister levantar-me,
 Daqui o ouço, não acha? —
 Benzem-se, e as rezas começam
 Em voz baixa.

Findas as rezas: — Acuse-se,
 Murmura o bom reverendo.
 Antonico enxuga os olhos
 E tremendo

Principia: — Ah, padre, padre,
 Cometi um tal delito
 Que sou de Deus e dos homens
 Maldito!

Dos homens... ah! se souberem
 Da ação tão negra e tão feia,
 Por certo que apodrecera
 Na cadeia!

— Não tenhas medo, prossegue,
 Filho, em tua confissão;
 Deus nunca nega aos culpados
 O perdão.

Furtaste acaso? — Não, padre.

—Violaste algum penhor?

Não. — Caluniaste, fala!

— Fiz pior! —

— Pior? Juraste então falso?

Feriste alguém? — Não, senhor.

— Mataste, filho, mataste?

— Fiz pior! —

— Pior? Pior?! Então conta

O que hás feito, se quiseres

Que te absolva! — Ah! meu padre!

Casei com duas mulheres!

— Casou com duas mulheres!

Com duas! o padre exclama;

E treme, agita-se, pula

Sobre a cama.

E uma feminil cabeça,

Ao som desta rude voz,

Surge dentre as vastas ondas

De lençóis;

E ardendo por ver o monstro

Bicasado, a erguer-se vai,

Quando um grito de seus lábios

Rubros sai!

— Corá!... exclama Antonico.

— Compaixão!... brada Corá.

— O que é isto? indaga o padre,

— Que será?

E Corá logo mergulha,
 Antes que a luta apareça,
 No meio dos travesseiros
 A cabeça.

— O que é isto? O caso é grave,
 Novo, intrincado, eu o creio!
 Explica-te, filho, fala
 Sem receio.

— Quer que eu fale, que me explique,
 Que esclareça o fato, quer?
 Não, dê-me sem mais rodeios
 A mulher!

A mulher que me pertence,
 Que aí repousa a seu lado!
 É isto que eu chamo um feio,
 Vil pecado!

O padre franze os sobrolhos,
 Esfrega as orelhas bentas,
 Passa a língua pelos lábios,
 Coça as ventas.

E fala: — Sossega, filho,
 Tudo, tudo arranjaremos,
 Chega-te aqui para perto,
 Conversemos:

— Que tal a tua segunda
 Mulher? Faceira? Garbosa?
 Clara ou morena? Morena?
 Graciosa?

Gorda? — Gorda, sim, meu padre.

— Olhos negros? — Lindos olhos!

— São ciladas à virtude!

São escolhos!

— São... quanto a braços, pescoço,

Cabelos... — Oh! lindos, belos!

Que lindo colo! Que braços!

Que cabelos!

— Bonitos, hein? diz o padre

Contente esfregando as mãos,

Pois obremos, filho, como

Bons cristãos.

Traze-ma, pois, e contigo

Levarás esta, formosa,

Legítima, incontestável

Boa esposa:

A carne de tua carne,

Mais o osso de teu osso;

E, assim se expressando, a porta

Mostra ao moço.

Como as cousas se passaram,

Leitor, não guardo memória...

Concluí como quiserdes

Esta história.

João Júlio dos Santos (1844-1872)

À morte de um amigo

Conviva apenas de um dia

No festim da mocidade,

Prostrou-o na campa fria

Treda morte sem piedade.

Ah! ver, súbito, apagar-se

Da aurora o arrebol ardente,

E no céu azul mudar-se

A luz em treva silente;

Ver a flor, cheia de seiva,

Da primavera no meio,

Pender murcha sobre a leiva,

Morto o fruto no seu seio;

Ver, de um golpe, mocidade,

Sonhos, crenças no futuro,

Desfolhados sem piedade

Da campa no fundo escuro,

É dor atroz, que nos leva

De tormento após tormento;

Da descrença a espessa treva

Desce então ao pensamento.

Porém, não! À noite escura

Desta existência de dores

Sucede a aurora mais pura

De um sol de eternos fulgores!

Castro Alves (1847-1871)

Crepúsculo sertanejo

A tarde morria! Nas águas barrentas
As sombras das margens deitavam-se longas;
Na esguia atalaia das árvores secas
Ouvia-se um triste chorar de arapongas.

A tarde morria! Dos ramos, das lascas,
Das pedras, do líquen, das heras, dos cardos,
As trevas rasteiras com o ventre por terra
Saíam, quais negros, cruéis leopardos.

A tarde morria! Mais funda nas águas
Lavava-se a galha do escuro ingazeiro...
Ao fresco arrepio dos ventos cortantes
Em músico estalo rangia o coqueiro.

Sussurro profundo! Marulho gigante!
Talvez um — silêncio!... Talvez uma — orquestra...
Da folha, do cálix, das asas, do inseto...
Do átomo — à estrela... do verme — à floresta!...

As garças metiam o bico vermelho
Por baixo das asas —, da brisa ao açoite —;
E a terra na vaga de azul do infinito
Cobria a cabeça co'as penas da noite!

Somente por vezes, dos *jungles* das bordas
Dos golfos enormes, daquela paragem,
Erguia a cabeça surpreso, inquieto,
Coberto de limos — um touro selvagem.

Então as marrecas, em torno boiando,
O vôo encurvavam medrosas, à toa...
E o tímido bando pedindo outras praias
Passava gritando por sobre a canoa!...

(...)

Alberto da Costa e Silva

Parnasianos e simbolistas

Meridionais, de Alberto de Oliveira, é de 1884; *Broquéis*, de Cruz e Sousa, de 1893. Estão separados por apenas um ano mais do que *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, que data de 1922, de *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, ou de *Poemas*, de Murilo Mendes, que são de 1930. *Tarde*, o livro que Olavo Bilac deixou como despedida, é de 1919, tendo sido publicado, portanto, catorze anos depois dos *Últimos sonetos* que Cruz e Sousa enviou a Nestor Vitor, antes de morrer. De um mesmo ano, 1902, são *Rosa, rosa de amor*, do parnasiano Vicente de Carvalho, e *Kiriale*, do simbolista Alphonsus de Guimaraens. Costumamos esquecer-nos de que parnasianos e simbolistas foram coetâneos: Alberto de Oliveira e Raimundo Correia eram apenas dois anos mais velhos do que Cruz e Sousa, que nascera quatro anos antes de Olavo Bilac e nove antes de Alphonsus de Guimaraens. Vestiam-se, portanto, do mesmo modo, liam as mesmas notícias nos jornais, conviviam com as mesmas inquietações, perplexidades, preocupações e esperanças do fim de um século e do início de outro. Não seria de estranhar que, apesar das diferenças das doutrinas estéticas que pretendiam lhes regessem as dicções, fossem recebidos e admirados pelos mesmos leitores numa época em que as pessoas que sabiam ler, fossem professoras primárias, donas-de-casa, juizes de direito, cabos da polícia ou comerciantes, liam e diziam poesia.

Era comum então, e assim seria até a metade do Novecentos, que os jornais, sobretudo os de província, publicassem diariamente, na página em que se registravam aniversários, casamentos, bailes, conferências e mortes, um pequeno poema, geralmente um soneto. Com livros de edições reduzidíssimas – pouquíssimos passavam dos 500 exemplares –, era pelos jornais e revistas que a poesia chegava aos leitores, entre os quais os poetas jovens. Havia uma predileção, na imprensa, pelos parnasianos, que ditavam as normas e dominavam a crítica, mas os simbolistas não eram de todo excluídos. Tanto assim que os adolescentes Da Costa e Silva, no Piauí, e Augusto dos Anjos, na Paraíba, foram marcados por Cruz e Sousa – e note-se que *Sangue* é de 1908, e *Eu*, de 1912. Não escapavam aos leitores as diferenças entre os poetas que esculpiam e os poetas que aspiravam à música, ou entre os sonetistas que tinham por cânone Bocage e aqueles que seguiam a lição de Camões, ou seja, entre os que se diziam parnasianos e os que se queriam simbolistas, mas de uns e de outros se decoravam e recitavam os versos.

Nesses jornais, fossem os diários das capitais ou os semanários de pequenas cidades, poucas vezes encontramos poemas de ortodoxia parnasiana – como “Vaso grego”, de Alberto de Oliveira – ou simbolista – qual “Braços”, de Cruz e Sousa. Os mais comuns são aqueles que, de autores tidos por parnasianos ou simbolistas, continuavam a soar camonianamente como os românticos. A entremear-se com poemas de Gonçalves Dias, de Castro Alves, de Álvares de Azevedo, de Casimiro de Abreu e dos sempre numerosos poetas locais, repetem-se, de Machado de Assis, “Soneto de Natal” e “A Carolina”; de Raimundo Correia, “Mal secreto”; de Luís Guimarães Júnior, “Visita à casa paterna”; de Cruz e Sousa, “Acrobata da dor” e “Triunfo supremo”; de Bilac, “Ora (dizeis) ouvir estrelas”; de Vicente de Carvalho, “Só a leve esperança em toda a vida”; e de Alphonsus de Guimaraens, “Ismália” e “Hão de chorar por ela os cinamomos”. Força é reconhecer estarmos diante de antologias que se iam armando quotidianamente e louvar não só a sensibilidade e o bom gosto desses jornalistas anônimos, mas também a agudeza com que captavam as preferências coletivas. Um leitor moderno não se afastaria muito dessa escolha.

Como quase sempre sucede, os poemas que serviram de bandeira a posições estéticas envelheceram com elas. E não é infreqüente que sejam aqueles que mais se apartam das ortodoxias os que relemos com emoção. O nosso Parnasianismo não se despediu de vez do Romantismo. E deixou-se infiltrar pelo Simbolismo. Este, por sua vez, nem sempre resistiu às tentações parnasianas. Afinal, parnasianos e simbolistas eram contemporâneos. Há versos de Raimundo Correia – os de “Plenilúnio” são sempre citados – que um simbolista não se recusaria a assinar. E um parnasiano não teria dificuldade em incluir entre os que poderia ter escrito os “Sonetos da fauna” do simbolista José Severiano de Resende. Mais do que escolas estritas, o Parnasianismo e o Simbolismo foram, no Brasil, tendências, suportes circunstanciais para a construção de obras que, felizmente – veja-se o longo poema “Alma em flor”, de um bucólico e coloquial Alberto de Oliveira –, contrariaram, em seus melhores momentos, a disciplina das estéticas. Se excetuarmos Francisca Júlia, os que se tinham ou eram tidos por parnasianos não tardaram em ser infiéis à prescrição de distanciamento, impassividade e objetividade diante de seus temas. Mal se afastavam do primeiro ou do segundo livro, e já refluíam para o tipo de poesia intensamente confessional, que, desde d. Dinis, ou de antes dele, marca os versos em língua portuguesa. Já nos simbolistas, nem tudo é sugestão e música, nem predominam o invisível e o indizível, pois o sentimento da paisagem, esta entranhada herança romântica, continuou presente e forte. Voluntária ou involuntariamente – traziam a tradição dentro deles – não se distanciaram de todo do descritivo e muito menos do narrativo.

Numa brevíssima antologia de poemas escritos no fim do Oitocentos e nos primeiros anos do século XX, montada por um leitor do ano 2000, as diferenças de entonação poética são mais pessoais do que de escolas. Por isso, aqui aparecem juntos, como contemporâneos que foram, ainda que com destinos diferentes. Estes, Machado de Assis e Olavo Bilac, gozaram de fama, prestígio e, de certo modo, poder. Aquele, Alphonsus de Guimaraens passou os dias escondido em Mariana. E aquele outro, Cruz e Sousa, filho de ex-escravos e marcado pela cor do cativo, viveu de amargura em amargura e não encontrou reconhecimento, a não ser da parte de uma minoria entusiasta de jovens, espalhados pelo país, que nele já identificavam – como o fazemos hoje – o maior poeta de seu tempo, se não o mais iluminado de todos os poetas brasileiros.

Lidos cem anos depois, crescem em minha admiração e estima, individualmente ou em conjunto, os poetas que podiam ter fechado suas obras por volta de 1900. Não conheço, na literatura brasileira, nada mais denso e comovedor do que *Últimos sonetos*, de Cruz e Sousa. *Tarde*, de Bilac, e *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, de Alphonsus de Guimaraens, são livros dos quais, como ocorre com *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, ou *Flor da morte*, de Henriqueta Lisboa, é difícil retirar-se, sem que nos empobrecemos, uma única página. São poetas que continuam vivos e a emocionar-nos. E não só os que temos por maiores. Ainda quando os nomes de muitos deles não apareçam, quando aparecem, senão numa linha de nossas histórias literárias, três, dois ou apenas um de seus poemas – lembro “Contrastes”, do padre Antônio Tomás, ou “Os cisnes”, de Júlio Salusse – continuam a tocar fundo os brasileiros que, nos mais remotos pontos do país, não deixaram de ler poesia. Foram, com a geração que a eles se seguiu, os nossos últimos poetas verdadeiramente populares. Os poetas cujos versos se sabiam e ainda se sabem de cor.

ANTOLOGIA

Machado de Assis (1839-1908)

A Carolina

Querida, ao pé do leito derradeiro
em que descansas desta longa vida,
Aqui venho e virei, pobre querida,
trazer-te o coração do companheiro.

Pulsa-lhe o mesmo afeto verdadeiro,
Que, a despeito de toda a humana lida,
Fez a nossa existência apetecida,
E num recanto pôs o mundo inteiro.

Trago-te flores, restos arrancados
Da terra que nos viu passar unidos
E hoje mortos nos deixa e separados.

Que eu, se trago nos olhos malferidos
Pensamentos de vida formulados,
São pensamentos idos e vividos.

(Relíquias de casa velha)

Alberto de Oliveira (1857-1937)

De Alma em flor

III

Cajás! Não é que lembra à Laura um dia
(Que dia claro! esplende o mato e cheira!)
Chamar-me para em sua companhia
Saboreá-los sob a cajazeira!

– “Vamos sós?” perguntei-lhe. E a feiticeira:

– “Então! Tens medo de ir comigo?” – E ria.

Compõe as tranças, salta-me ligeira

Ao braço, o braço no meu ombro enfia.

– “Uma carreira!” – “Uma carreira!” – “Aposto!”

A um sinal breve dado de partida,

Corremos. Zune o vento em nosso rosto.

Mas eu me deixo atrás ficar, correndo,

Pois mais vale que a aposta da corrida

Ver-lhe as saias a voar, como vou vendo.

(*Poesias*, 2ª edição)

Raimundo Correia (1860-1911)

O monge

“**O** coração da infância”, eu lhe dizia,
 “É manso.” E ele me disse: – “Essas estradas,
 Quando, novo Eliseu, as percorria,
 As crianças lançavam-me pedradas...”

Falei-lhe então na glória e na alegria;
 E ele – alvas barbas longas derramadas
 No burel negro – o olhar somente erguia
 Às cêrulas regiões ilimitadas...

Quando eu, porém, falei no amor, um riso
 Súbito as faces do impassível monge
 Iluminou... Era o vislumbre incerto,

Era a luz de um crepúsculo indeciso
 Entre os clarões de um sol que já vai longe
 E as sombras de uma noite que vem perto!

(*Poesias*, 2ª edição)

Plenilúnio

Além nos ares, tremulamente,
Que visão branca das nuvens sai!
Luz entre as franças, fria e silente;
Assim nos ares, tremulamente,
Balão aceso subindo vai...

Há tantos olhos nela arroubados,
No magnetismo do seu fulgor!
Luz dos tristes e enamorados,
Golfão de cismas fascinador!

Astro dos loucos, sol da demência,
Vaga, noctâmbula aparição!
Quantos, bebendo-te a refulgência,
Quantos por isso, sol da demência,
Lua dos loucos, loucos estão!

Quantos à noite, de alva sereia
O falaz canto na febre a ouvir,
No argênteo fluxo da lua cheia,
Alucinados se deixam ir...

Também outrora, num mar de lua,
Voguei na esteira de um louco ideal;
Exposta aos euros a fronte nua,
Dei-me ao relento, num mar de lua,
Banhos de lua que fazem mal.

Ah! quantas vezes, absorto nela,
Por horas mortas postar-me vim
Cogitabundo, triste, à janela,
Tardas vigílias passando assim!

E assim, fitando-a noites inteiras,
Seu disco argênteo n'alma imprimi;
Olhos pisados, fundas olheiras,
Passei fitando-a noites inteiras,
Fitei-a tanto, que enlouqueci!

Tantos serenos tão doentios,
Friagens tantas padeci eu;
Chuvas de raios de prata frios
A fronte em brasa me arrefeceu!

Lunárias flores, ao feral lume,
– Caçoilas de ópio, de embriaguez –
Evaporavam letal perfume...
E os lençóis d'água, do feral lume
Se amortalhavam na lividez...

Fúlgida névoa vem-me ofuscante
De um pesadelo de luz encher,
E a tudo em roda, desde esse instante,
Da cor da lua começo a ver.

E erguem por vias enluzadas
Minhas sandálias chispas a flux...
Há pó de estrelas pelas estradas...
E por estradas enluzadas
Eu sigo às tontas, cego de luz...

Um luar amplo me inunda, e eu ando
Em visionária luz a nadar,
Por toda a parte, louco, arrastando
O largo manto do meu luar...

(*Poesias*, 2ª edição)

Cruz e Sousa (1861-1898)

Vida obscura

Ninguém sentiu o teu espasmo obscuro,
 Ó ser humilde entre os humildes seres.
 Embriagado, tonto de prazeres,
 O mundo para ti foi negro e duro.

Atravessaste num silêncio escuro
 A vida presa a trágicos deveres
 E chegaste ao saber de altos saberes
 Tornando-te mais simples e mais puro.

Ninguém te viu o sentimento inquieto,
 Magoado, oculto e aterrador, secreto,
 Que o coração te apunhalou no mundo.

Mas eu que sempre te segui os passos
 Sei que cruz infernal prendeu-te os braços
 E o teu suspiro como foi profundo!

(*Últimos sonetos*)

Supremo verbo

– **V**ai, Peregrino do caminho santo,
Faz da tu'alma lâmpada do cego,
Iluminando, pego sobre pego,
As invisíveis amplidões do Pranto.

Ei-lo, do Amor, o cálix sacrossanto!
Bebe-o, feliz, nas tuas mãos o entrego...
És o filho leal, que eu não renego,
Que defendo nas dobras do meu manto.”

Assim ao Poeta a Natureza fala!
Enquanto ele estremece ao escutá-la,
Transfigurado de emoção, sorrindo...

Sorrindo a céus que vão se desvendando,
A mundos que se vão multiplicando,
A portas de ouro que se vão abrindo!

(Últimos sonetos)

A boca que beijava a tua boca ardente
A boca que foi tua

É eu morrendo! e tu morrendo

Vendo-te, e vendo o sol, o vendo o céu, e vendo

Tão bela palpitar nos teus olhos, querida

A delícia da vida! a delícia da vida!

(Poetas)

Cruz e Sousa (1861-1898)

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 no mundo redimido,
Expurgado dos vícios mais singelos
E disse a tudo o adeus indefinido
E desprendeu-se dos carnavais 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!

(Últimos sonetos)

Olavo Bilac (1865-1918)

In extremis

Nunca morrer assim! Nunca morrer num dia

Assim! de um sol assim!

Tu, desgrenhada e fria,

Fria! postos nos meus os teus olhos molhados,

E apertando nos teus os meus dedos gelados...

E um dia assim! de um sol assim! E assim a esfera

Toda azul, no esplendor do fim da primavera!

Asas, tontas de luz, cortando o firmamento!

Ninhos cantando! Em flor a terra toda! O vento

Despencando os rosais, sacudindo o arvoredos...

E, aqui dentro, o silêncio... E este espanto! e este medo!

Nós dois... e, entre nós dois, implacável e forte

A arredar-me de ti, cada vez mais, a morte...

Eu, como frio a crescer no coração, Ê tão cheio

De ti, até no horror do derradeiro anseio!

Tu, vendo retorcer-se amarguradamente,

A boca que beijava a tua boca ardente.

A boca que foi tua!

E eu morrendo! e eu morrendo

Vendo-te, e vendo o sol, e vendo o céu, e vendo

Tão bela palpitar nos teus olhos, querida,

A delícia da vida! a delícia da vida!

(Poesias)

Inania verba

Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,
 O que a boca não diz, o que a mão não escreve?
 – Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em breve,
 Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbrava...

O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava:
 A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...
 E a Palavra pesada abafa a Idéia leve,
 Que, perfume e clarão, refulgia e voava.

Quem o molde achará para a expressão de tudo?
 Ai! quem há de dizer as ânsias infinitas
 Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?

E a ira muda? e o asco mudo? e o desespero mudo?
 E as palavras de fé que nunca foram ditas?
 E as confissões de amor que morrem na garganta?!

(Poesias)

O tear

A fieira zumbe, o piso estala, chia
 O liço, range o estambre na cadeia;
 A máquina dos Tempos, dia a dia,
 Na música monótono vozeia.

Sem pressa, sem pesar, sem alegria,
 Sem alma, o Tecelão, que cabeceia,
 Carda, retorce, estira, asseda, fia,
 Doba e entrelaça, na infindável teia.

Treva e luz, ódio e amor, beijo e queixume,
 Consolação e raiva, gelo e chama
 Combinam-se e consomem-se no urdume.

Sem princípio e sem fim, eternamente
 Passa e repassa a aborrecida trama
 Nas mãos do Tecelão indiferente...

(Tarde)

As asas que Deus lhe deu
 Suspiram de par em par...
 Sua alma subiu ao céu,
 Seu corpo desceu ao mar...

(Pastoral aos crentes do amor e da morte)

Vicente de Carvalho (1866-1924)

Velho tema

I

Só a leve esperança, em toda a vida,
Disfarça a pena de viver, mais nada;
Nem é mais a existência, resumida,
Que uma grande esperança malograda.

O eterno sonho da alma desterrada,
Sonho que a traz ansiosa e embevecida,
É uma hora feliz, sempre adiada
E que não chega nunca em toda a vida.

Essa felicidade que supomos,
Árvore milagrosa que sonhamos
Toda arreada de dourados pomos,

Existe, sim: mas nós não a alcançamos
Porque está sempre apenas onde a pomos
E nunca a pomos onde nós estamos.

(Poemas e canções)

Alphonsus de Guimaraens (1870-1921)

Ismália

Quando Ismália enlouqueceu,
 Pôs-se na torre a sonhar...
 Viu uma lua no céu,
 Viu outra lua no mar...

No sonho em que se perdeu,
 Banhou-se toda em luar...
 Queria subir ao céu,
 Queria descer ao mar...

E no desvario seu,
 Na torre pôs-se a cantar...
 Estava perto do céu,
 Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu
 As asas para voar...
 Queria a lua do céu,
 Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
 Ruflaram de par em par...
 Sua alma subiu ao céu,
 Seu corpo desceu ao mar...

(Pastoral aos crentes do amor e da morte)

Estão mortas as mãos...

Estão mortas as mãos daquela Dona,
Branças e puras como o luar que vela
As noites romanescas de Verona
E as barbacãs e torres de Castela.

No último gesto de quem se abandona
À morte esquiva que apavora e gela,
As suas mãos de Santa e de Madona,
Ainda postas em cruz, pedem por ela.

Uma esquecida sombra de agonias
Oscula o jaspe virginal das unhas
E ao longo oscila das falanges frias...

E os dedos finos... ah! Senhora, ao vê-los,
Recordo-me da graça com que punhas
Um cravo, um lírio, um goivo entre os cabelos.

(Pastoral aos crentes do amor e da morte)

Ninguém anda com Deus

Ninguém anda com Deus mais do que eu ando,
Ninguém segue seus passos como sigo.
Não bendigo a ninguém, e nem maldigo:
Tudo é morto num peito miserando.

Vejo o sol, vejo a lua e todo o bando
Das estrelas no olímpico jazigo.
A misteriosa mão de Deus o tribo
Que ela plantou aos poucos vai ceifando.

E vão-se as horas em completa calma.
Um dia (já vem longe ou já vem perto?)
Tudo que sofro e que sofri se acalma.

Ah se chegasse em breve o dia incerto!
Far-se-á luz dentro em mim, pois a minh'alma
Será trigo de Deus no céu aberto...

(*Pulvis*)

P OESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Celina Ferreira

Balada real

Tendes castelo, mais nada.

Nem por isso vós sereis

o dono de minha vida:

Vivo tranqüila sem reis.

Tendes castelo, afirmais

e não me convencereis.

Não vos presto vassalagem,

não sou amiga de reis.

Não me espereis pela tarde,

à noite, não me espereis.

Assim vos digo bem claro:

Não vou à casa de reis.

Minuete

Que breve, que pálido
vestígio de mim!

Que corpo mais vago
terá sido assim?

Que dor mais segura
terá seu jardim?

Que flor dissimula
a dor dentro em mim?

Que estranha linguagem
crescendo em mim!

Passei de passagem,
darei, pelo fim.

No extremo do corpo?

Além? Onde enfim

me encontro mais simples

mais perto de mim?

Excelências

Uma excelência por um corpo
que hoje agora já está morto

Duas excelências por sua alma
que procura um lugar novo

Três excelências pelos olhos
que choraram sem conforto

Quatro excelências pelas mãos
que trabalharam no fogo

Cinco excelências pelos braços
cobertas de trapos rotos

Seis excelências pelos pés
que só conhecem malogro

Sete excelências pelo sangue
enfraquecido e sem mosto

Há apenas uma lição,

que jamais aprendi,

mas decorei com o vão intuito de apoderar-me dela:

a do fogo que se consome e se volta fogo desde o nada.

Noturno

Converso. Falo.

E me perco
no liso chão de um espelho.
Falo?
Sátiro é o mundo
que espelha
imagens de mim a esmo.

Flautas.

Adormeço

Cláudia Fenerich

Sintaxe

I

Minhas pernas
são um só tronco de árvore

nelas
não há conquistas
mas repousam armas e cavalos.

II

Darei as mãos
a quem debruçar em mim
os olhos demoradamente

e lamentar a ausência
o não-sentido, a dissolução e a reserva.

VII

Há apenas uma lição,
que jamais aprendi,
mas decorei com o vão intuito de apoderar-me dela:
a do fogo que se consome e se volta fogo desde o nada.

VIII

Andei certa vez entre pássaros
e sem nenhuma alegria percebi-os num bando ordenado

Meu vôo era uma contabilidade mesquinha
de distâncias simétricas

mas no espaço cego de liberdade e beleza
atravessei o cheiro do eterno.

IX

Lá onde a matéria dorme
e as aves não piam,
onde o silêncio reina soerguendo-se de um sibilar difuso
que jamais cessou

Lá, os meus sonhos são ainda mais pobres
e os meus navios permanecem no cais
atracados ao sono das pedras.

Eduardo Mondolfo

Dia maravilhoso

Um dia maravilhoso
 não começa nem termina.
 A véspera já é madrugada
 do poente seguinte.
 O dia vai e encharca
 todo um mês de sol a pino
 como se o tempo fosse irrigável
 e o dia, expansão de um líquido.
 O futuro muda o passado
 quando o dia é água em círculo:
 redemoinho que amplia as margens
 do lago, tornando-o ilha.

Solidão com sol

Solidão absoluta num dia de sol.
No céu, faz perguntas o azul que me dói.
Meu corpo permuta com as sombras que se encolhem
a noite mais funda quando o dia transborda.
Como pode ser triste a luz carioca
quando à vista só, os fantasmas se movem
e o domingo me ofende com barulhos sem corpos
como sons que dos seres viraram fantoches.

Solidão sem fundo, mas com luz própria.
Um breu triunfante quando se ergue a tocha
por sobre poentes e cansaços menores
que a vida transforma em descanso sem volta.
Deixem-me sozinho. Não me levem a reboque
do rescaldo do amor, no carvão da memória.
Todo fogo que houve, se é fumaça agora
cabe ao vento fazer da ruína um fósforo.

A visita

Você chegou do nada
 como a chuva agora
 e me trouxe um recado
 escrito nos olhos
 que o silêncio é a alma
 da fala dos corpos
 quando o amor de tocar-se
 em suor nos transforma.
 Você chegou apressada
 e logo foi-se embora
 mas não veio, pois já estava
 e não foi-se, pois agora
 o amassado perfume do quarto
 ainda traz viva a nebulosa
 no instante em que estrelas se criaram
 entre dois compromissos menores.
 Que surpresa surgir a florada
 em manhã com textura de rocha
 e o espelho guardar as imagens
 como álbum atrevido de fotos.
 Ao olhá-las percebo o detalhe
 do avesso aveludado dos corpos
 que põe a visita mais rápida
 na lista dos fatos históricos.

Flávia Savary

Canto de sereia

Canto de sereia

Quantos oceanos
cabem numa concha?
E por que só canta
quando vazia?
Desconfio
que ali vivia
uma sereia.
Mudou de domínio –
mora agora
num condomínio.
Mas, na mudança
de lembrança,
deixou dança
e cadência,
eco e ressonância
de sua diária
cantoria.

Quantas?

Quantas partes tem o bolo
quando o dono
é o mais guloso?
Quantas rimas tem o verso
quando o poeta

Você chegou do nada
como a chuva agora
e me trouxe um recado
escrito nos olhos
que o silêncio é a sinta
da falta dos corpos
quando o amor se torna
fim-sor nos transformas
Você chegou apressada
e logo foi se embora
mas não veio, pois já estava
e não foi-ec, pois agora
o amarelo perfume do pinto
ainda faz viva a repulsa
no instante em que estrelas se caíram
entre dois compromissos menores
Que surpresas surgir a florada
em marfim com textura de rocha
e o cabelo guardar as imagens
como álbum atrevido de fotos.
Ao olhá-las percebo o detalhe
do avesso accludado dos corpos
que põe a vista mais rápida
na lista dos fatos históricos

começa pelo lado inverso?
 Quantas notas tem o cancioneiro
 quando o autor
 só pensa em dinheiro?
 Quantas vidas tem o gato
 quando é o rato
 que o faz de gato e sapato?
 Quantas perguntas suporta
 quando é o mestre que espera
 pela resposta... e vale pra nota?

Caminhos

Os caminhos seguem
 diferentes caminhos.
 Tem os sem eira nem beira,
 e os que se perdem na poeira.
 Tem os aéreos, etéreos,
 e os caminhos de ferro.
 Há os que são subterrâneos
 e os que são mediterrâneos:
 brincam de água, são quase crianças.
 Tem os retos, sem curvas –
 esses não gostam de mudanças.
 Uns são solitários, ermos;
 outros se enchem de romeiros.
 E aqueles outros,
 os que não estão no mapa?
 Caminho de fogo, caminho da onça,
 caminho de vento, caminho da roça.
 Pra quem quiser, tem caminho.
 Basta tino e seguir o próprio destino.

Verbete

A palavra saudade
só tem em português:
bonita exclusividade
ou triste insensatez?

Lua cheia

A lua cheia –
moeda de prata,
roda primeira,
lanterna da madrugada.
Finge que some e não some,
olho de dragão insone.
Satélite em mulher mudada.
Vem pra rua...
esquece que está nua.
Que fazer? É de lua!

Ah, Fujiama

Já reparou
quão belos são
os glacês glaciais
dos cumes do Japão?

Doce de beijo

As doçuras do açúcar
me enjoam e entopem.
Mas o mel do seu beijo
nem pro beija-flor eu deixo.

Pequeno artista

Aprecio o que vejo:
que artístico riscado
sobre a areia deixado
pelo passeio do percevejo.

Compasso

Por que a urgência?
Pra que o galope?
Se pinga sem pressa
o tempo da infância
num manso trote.

Aranha do deserto

Pobre aranha do deserto!
Presa em sua própria teia,
passa a vida sem frescor
matando a sede com areia.

Para Monet e para Lynnea

Qual tua matéria, pintor?
 Não vi tinta em tuas telas,
 nem óleo em tuas pinceladas.
 Tive a impressão
 de flores ver: ninféias,
 ninféias desmaiadas.
 Mas quando me aproximei,
 voaram assustadas –
 eram borboletas de luz,
 delicadezas congeladas.

Meu pai

Em seus 82 anos

Meu pai é um homem sem asperezas
 no mundo áspero em que vivemos
 Ele está em mim no desespero
 no amor no ódio e no regozijo
 Me vejo nele como num espelho:
 o tempo me calcando seus traços
 quase os mesmos gestos o mesmo jeito
 – o que será meu e o que será dele?
 Somos o mesmo não sendo eu ele
 e divergimos por nos entendermos
 Em minhas veias corre seu sangue
 como vinho que a alma expande
 Entre o que escolho e o que me escolhe
 brindo-o por me fazer ao seu molde

1998

Janela da casa de Lumiar

Para Lili, Juju e Cecília

Nuvem sob
o azul – que azul!
na manhã de inverno

Revérbero do eco de rio no
eco do vôo suave de ave
contra luz – que luz!

Hino invisível do
som – que som?
do sol

Junho de 1998

Jeová Santana

I

Entre o poeta

e o papel

o incesto

Entre a nave

e a ave

o milênio

Entre a mulher

e a lua

a insônia

Entre o preço

e o buquê

a resistência

Entre a vara

e a fenda

o hedonismo (?)

Entre a faca

e o queijo

o capital

Entre o operário

e o padrão

o judas

Entre Deus
e o homem
linha ocupada

II

Fel e ritmo:
A combustão
Do poema.

Como fisgar Rimbauds
Com essas linhas
De pouco costado?

III

Quando, poesia,
Me fisgaste
Ao teu rumor?

E com que direito?

Se raquítica a lira
E sujo o rio, a aldeia?

IV

As palavras são galés
que moviam velhas barcas
sobre o tapete do mar

tingindo-o de sangue e arcas
de ouro. A página é a cal
que move o poema-nau
a consumir rimas parcas

V

Na foto
eu menino: magrelo

ou

com cabelos cacheados

nunca mais

a morte foi cabra-cega

mas virá

Amareleço.

VI

Fazer poesia é leseira
de quem tem pouco fervor
ao mundo, ou não queira
se imiscuir de rancor
por isso leva sua vida
a vender versos na feira?

João de Abreu Borges

Hinário

Oh, pátria amada,
idolatrada,

salve-me!

salve-me!

Tiro e queda

Enquanto choras,
sorriem tuas células

Fazer poesia é tarefa
de quem tem pouco fervor
no mundo, ou não quer
se intrometer de rancor
por isso leva sua vida
a vender versos na feira?

Vácuo

Luz de uma estrela extinta,
que ainda insiste
em vagar seu rastro pelo espaço,
sou esses anos que passam
buscando planetas distintos
humanos,
sou estilhaços...

Ontem,
neste mesmo lugar,
a paisagem
era um gesto.

Jurandyr Bezerra

Tempo

No vaso,
a rosa vermelha
de minha avó.

O espaço ocupado
pela rosa é tão vermelho,
quanto o tempo.

Mas o tempo
busca (em si mesmo),
alguma coisa
que não seja
nem rosa,
nem vermelha.

A paisagem

Fotografia,
áspera,
do lado avesso.

Um declive,
uma pedra,
uma sombra.

Nenhum rastro
das mãos, além
da cicatriz,
atrás da sombra.

Ontem,
neste mesmo lugar,
a paisagem
era um gesto.

Jucarlyr Bezerra

Fragmentos para uma canção de ninar

Na mesa, uma laranja.
Ao tocá-la, corto-me. Fundo,
onde descubro o momento
de flor
(da laranjeira),
na grinalda,
da filha (ou fruta)
cultivada.
(...)
Não colhida (laranja),
nem violada
por pássaros.
Não trazida, no cesto
(ou braços), até a margem.

Bailarina (no ar). Adormecida.
(Madura, sobre a mesa).
Entre a doçura e nada.

Lúcia Aizim

Infância

Não deixaram palmo sobre palmo
 Cavaram e destroçaram o solo.
 E as cabras baliavam entre
 as entranhas das casas.
 Os bárbaros!
 Deus havia olvidado seu povo.
 Esquecido que um dia palmilharam
 a cidade das tamareiras nos dias de Josué.

Então pusemo-nos a caminho
 e partimos.
 Digo-vos, pois, sob a fé
 daqueles que nos antecederam.
 Que antes de havermos cruzado
 o chão de Nápoles e Roma.

Onde aprendemos
 uns mágicos vocábulos.
 Era já chegada a primavera.
 E passamos a nos abastecer
 de frutas e verduras.

Através de uma cestinha
 suspensa no ar. Em sua frágil
 viagem – para cima e para baixo.
 Quase uma história medieval

Digo-vos, pois, outra vez
 Não sei de crianças com faces
 mais rosadas – e luxo maior.

Um dia, a mulher desceu os sete
 lances de escada. E comprou
 vestido ornado de renda
 para cada uma das meninas.

Um anjo havia passado
 E nem percebeu.

Entanto nunca hei de esquecer a beleza
 peregrina desta
 fábula.

Madrigal

Ah, em meio a sons e tons
 cheguei à velha idade.
 Em que a traiçoeira e simulada
 Senhora me abateu.
 E ano após ano meu rosto se cobriu
 de espesso e rugoso véu.

Valeu o disfarce?
 (Assim expira o mundo
 não com uma explosão, mas com um suspiro).

Quando penso no que fui. Na flor
 da vida e no que sou agora.
 Que possuía dons e domínios
 Que do amor me vi separada
 sem saber como nem por quê.

Assim o tempo choramos.

Quando penso no que era. Na flor
 da vida, o corpo, a pele ardente
 e claros olhos para o alto erguidos.
 Eram finos meus sentidos
 mais que finos distendidos.

Quando olho no espelho agora
 pobre, velha, miúda.
 Quede o tempo de louvor havido?

Depois, chegáramos ao plácido
rio onde tudo é calmo e frio.

Tremo diante das águas
Estão por mim a chamar
Estão a chamar-me, e a voz
se perde entre quimeras.

Assim o tempo choramos.

Então,
nós velhas e pobres mulheres
sentadas no chão – sobre
os calcanhares – agachadas
como mulheres que já foram belas
hoje outonais. Heras
obre um muro qualquer.

Luciana Mendonça

Apunhalada

De um lado, a espada
fria, dura e certa
Do outro, uma adaga talvez
já que da mesma família
e de diferente grandeza

Uma adaga sem ponta –
indefesa –
e de tão pequena
usada como um punhal
pela longa lâmina adulta

Mas é a espada
que dá a punhalada
e a adaga sangra
diante do corte
dilacerante e profundo
ao já combalido alvo
conhecido de ambas:
um coração sufocado de tristeza

... Aumenta um ponto

Os dias inventando estrelas
Os sonhos alcançando a manhã
A nuvem passando mansa
dispersando vento e fumaça

Os olhos soprando a fúria
As mãos despindo os desejos
O corpo calado sobre o divã
e a cabeça solta
descobrimo caminhos

A vida buscando vida
Os anos somando os anos
Os dias sonhando noites
e as noites recomeçando

Criatura humana

Sou volúvel

como o tempo

frio quente úmido temperado

sem previsões

sem regras

gramaticais

Sou-sujeito indeterminado

Brilho em dias chuvosos

e chovo

nos dias mais ensolarados

Marcus Vinicius Teixeira Quiroga Pereira

Atirador de facas

a faca ultrapassa o corpo
na mira, na mosca, no alvo
o público delira e aplaude
o equilibrista no salto

o número é de impacto
mantém os corações tensos
a mão escorrega num lapso
o momento paira suspenso

a faca ultrapassa a arte
o corpo não se desvia a tempo
uma metade ainda é parte?
ainda é vida em movimento?

a platéia em pé estupefata
diante de inédita obra
o gume da faca se crava
e sobra um cabo de prata

de equilíbrio se embriaga
o corpo ao meio, bailarino
e ao final do espetáculo
o homem se refaz descontínuo

A urna

Trago comigo meus mortos como é de hábito
 com réquiens, elegias, recordações
 espalho-os sobre a mesa e velo um por um
 depois recolho-os à poeira do baú
 hoje são só de meu uso pessoal
 e permanecem quietos qual no inventário
 já não têm ânimo para divergências
 e tanto faz se forem contrariados
 pedem tão pouco: repouso e indiferença
 e por favor uma luz quase penumbra
 sabem o que vale e o que não vale a pena
 mas igualam superfície à profundidade
 já sequer esboçam um riso ou censura
 abandonaram-nos, não por represália,
 apenas porque é tarde na terra úmida
 e não cogitam mais em terem diálogo.

Trago comigo as mortes minhas, alheias
 na memória da pele e na pequena urna
 e muito espanta que eu seja a soma delas
 implícitas todo o tempo no discurso
 como se só dessas mortes fosse eu feito
 e delas me alimentasse, terra e verme,
 sem direito ao lamento do que me foge
 e do que em cada fuga de mim se perde
 sinto a dor de ver que as mortes se repetem
 posto que necessárias para o equilíbrio

uma voz vem clara lá do fundo, um eco,
 uma resposta diz que das perdas vivo
 que preciso, embora isto seja absurdo
 como o instante que passa ou de que me privo,
 de todas as mortes no interior da urna
 mas sem ter sua paz, só sua vertigem

T
 Tago consigo mais mortes que a vida
 e não tem fim para divergências
 e tanto faz se forem contadas
 pedem tão pouco tempo e indigestão
 e por favor uma luz quase nenhuma
 sabem o que vale e o que não vale a pena
 mas igualam superfície e profundidade
 li seduz espanto em vez de consolação
 abandonam-me, não por indiferença
 apenas porque é tarde na terra antiga
 e não cogitam mais em serem dignos

Tago consigo as mortes muitas, alheias
 na memória da pele e na pesquisa uma
 e muito espanto que eu seja a soma delas
 implícitas todo o tempo no trânsito
 como se só dessas mortes fosse eu feita
 e delas me alimentasse, terra e veneno
 sem direito ao lamento do que me falta
 e do que em cada fuga de mim se perde
 sinto a dor de ver que as mortes se repetem
 posto que necessitas paz o equilíbrio

Irreversível

desapareceu num quadro de Van Gogh
sem deixar vestígios

quem sabe o líquido que existia em sua taça?

talvez as palavras não tenham sido
suficientemente tácitas

seria capturado num leilão tardio?

ou sob a forma de um trigo
teria amadurecido

a paisagem e o desvario?

Maria Dolores Wanderley

Memória

Me lembro de algas
de conchas
um mar que ainda persigo
Capturo o tempo
derramado
sobre rochas

Invento estórias:

a estória do oceano
que virou mulher
a estória da mulher
que se transformou
em uma pergunta

Morte

F_{im}

supremo festim

Um beijo na boca do diabo

a doce cabeleira entre os dedos

entre medos

a vida cessa

Velas

Como velas que sobem
me cedo
me largo em estais, mastros, gurupés
o coração suspenso – o medo –
é ousadia te velejar

Como velas que arriam
me recolho
tolhida, coração roto
tua nave inacessível

Maurício Matos

A cerca da inscrição de Camilo Pessanha

perdeu-se a luz como um lugar em mim
 a minha alma é simples e pequena
 ó quem pudesse perceber o fim
 e rir de tudo como faz a hiena

Caminhar, caminhar, de outros tempos vindo
 conhecer-se em procura os homens do exílio;
 e, buscando perigo, demônios até
 pelas praias verás, se for alta a maré,
 quem do mar, em si mesmo, tiver precisão.
 Caminhar, afinal, caminhar, caminhar,
 encontrando sempre de sentido um lugar,
 metáfora e métrica, igual por igual,
 onde os pés vão dispostos no mesmo areal,
 onde a mente é longínqua, na beira do mar.

Caminhar, caminhar, nos propõe a criação
 e tudo pé calcado em profundo sentido,
 que, na beira do mar, o caminho não é
 nem o índice de um outro lugar, onde um pé
 o caminho percorre, em verdade ou em vão.
 Afinal, caminhar, caminhar, caminhar...
 pelo pois inflexo e final, par a par,
 onde pela vida, entre o bem e o mal,
 se faz a vida, em lugar abissal,
 e os pés, no limite do mar.

O claudicante

eu sou a parte de alguém que caminha
as pernas tortas de pensarem tanto, e tanto
são pernas minhas sobre as quais eu me levanto
que eu sou a via todavia minha

eu sou o rastro de mim mesmo, triste
o claudicante que caminha e nunca dorme
os pés cansados como os pés de quem persiste
o microcosmo de um pedestre enorme

eu sou o todo esfacelado em muita gente
e todo o mundo em mim refigurado
é claudicante e o meu olhar, meio doente

passei as horas desta tarde ensimesmado
e meio triste e meio indiferente
fiz de propósito um soneto, todo errado

Alexandrino agalopado ao limite do mar

Caminhar, caminhar, sobre os rios que vão...
 sermos todos iguais, braços dados ou não...
 dizem versos antigos e um outro Vandrê;
 caminhar todavia depende da fé,
 ser cavalo-de-tudo, e fazer procissão.
 Caminhar, caminhar, afinal, caminhar,
 desavir-se consigo e consigo inda estar
 marejando na pedra o caminho do sal,
 lapidando seus pés, como fosse um jogral
 a fazer *ekiphrasis* na beira do mar.

Caminhar, caminhar, de outros tempos virão
 conhecer-se em percursos os homens de então;
 e, correndo perigo, demônios até
 pelas praias verá, se for alta a maré,
 quem do mar, em si mesmo, tiver precisão.
 Caminhar, afinal, caminhar, caminhar,
 caminhando compor de sentido um lugar,
 matemático e métrico, igual por igual,
 onde os pés vão dispostos no mesmo areal,
 onde a mente é longínqua, na beira do mar.

Caminhar, caminhar, nos propõe a canção
 e haja pé calejado em profundo sertão,
 que, na beira do mar, o caminho não é
 nem o indício de um outro lugar, onde um pé
 o horizonte percorre, em verdade ou em vão.
 Afinal, caminhar, caminhar, caminhar...
 pela praia infinita e final, par a par;
 decidir pela vida, entre o bem e o mal:
 longilínea a idéia, em lugar abissal,
 verossímeis os pés, no limite do mar.

Mércia Menezes

Sobrevivente

branco sobre o branco

nada

nem a sombra da sombra

supõe dor tão fina

mesmo assim caminho

e quando o verso vem

como o pulsar de um farol

a dor se rende ao naufrágio

sobrenada

Aprendiz

A poesia me escapa
como grão de mercúrio.

Pelas calçadas oitis esmagados
são réplicas de sonhos.

Mas se meu ombro
esbarrasse no céu
nenhum anjo – mesmo de nuvens –
entenderia este pássaro de chamuscas
que da própria cinza sopra a palavra.

Refém

Com as mãos quase em branco
tento pousar no Teu nome
leito de miragem

neste deserto
és vento
sob a palavra

sem Tua presença
meu verso pássaro silente
não ousa nenhum acorde

se por um momento perdi Teu condão
não laves as mãos como Pilatos

Murilo Marques de Carvalho Filho

A esfinge

“**L**ongilínea és mais que as trepadeiras”

Sandra Terra – Musa

sobre a orla do sofá

jazz

silente e ausente

franjas

fresco fraseado

entre a pedra

e a água

esmaltes

caseados

frágeis

estados de espera

emboscada (embora)

sob a pele pulse

a gustativa

papoula

Mosca azul

“**E**m torno a Silene esplêndida

os astros

recolhem sua forma lúcida”

Safo – séc. VII-VI a. C.

Lesta sadalésbia

dália

entredentes.

Mentolados cigarros

embalagem

plástica e gentil.

Sonsa e sátira:

prática, sonha &

soma-se

c'oa práxis.

Mosca negra

em plácida praia

argentênea

barbazul

alta

sedosa e basta

basta-me.

Passos da Pátria, 86

As vísceras secas
o cheiro de mijo
e as dores do parto.

A fumaça azul
sonâmbula
desenhando passos
entre sombras

(descaminhos
no âmago
do cárcere).

Sensação
íntima
estranheza
muda.

Furor de aves/palavras/rumor de chaves.

Ruídos
(em sua súbita familiaridade)
a tecer
histórias paralelas à nossa história.

Nirton Venâncio

O morto

I

O morto

tomou destino ignorado:

em que planície nos céus
sibila o seu silêncio?

com sua armadura desfeita
o que resta é inútil:
não suporta o vento
(que sopra com a chuva)
não será restaurado nos museus
(que espiam a história)
nem se moverá com as lembranças
(que amontoam os retratos).

O morto
tomou destino ignorado.

II

Não tenho medo:
o morto não se levantará
de sua solene posição

deitado como nunca
com seu nariz e seu sapato

em
riste.

III

O morto

(saibam)

não segue no cortejo:

segue um morto

(peso inútil)

que o limite do nosso olho vê.

IV

O morto independe da vontade

dos que lhe jogam areia e flores

dos que lhe dizem orações e calam

dos que choram e esquecem

- o morto

agora

é eterno.

V

Lembramos o tamanho do morto

com suas roupas

com sua voz

com sua dor

e choramos o tamanho que falta

a lágrima que salta

em nós

até quando aprendermos

a não ser somente vivos.

VI

De nada mais sabemos
 até que o morto nos mande notícias
 e que seu vulto passe ao longe
 como passam os viajantes
 (depois)
 do entardecer.

VII

Maior é o morto
 na viagem
 que ele continua

(em que planície nos céus?).

um cavalo para montar
e serei uma estátua invisível no espaço.

Garantia não tenho de nada

nada

não levarei escondido no bolso

nenhuma semente

nenhum suspiro

nenhum gesto

pois tudo é podre

condenável

consumível.

Só é garantido o mais difícil:

a miragem na imensidão

o que se supõe ao longe

o completo mistério

para se chegar até lá

não se sabe com que corpo

não se sabe com que asas

não se sabe.

Renata Pallottini

Jabuticabeira

Meu tronco contra o teu

corpo de árvore

tuas raízes

contra a minha tarde

meus olhos tua água necessária

eu sei que a seca é muita

companheira

conta comigo

eu conto com teu fruto.

Conta-me tudo.

Eu te conto

o meu luto.

Ferida

Ferida de arma desconhecida

perita, fina,

vem sem erro essa lâmina

mas vem sem motivo

ou então o motivo é exata

mente o não-motivo

e aí está a graça do tempo da ferida

assim é que ela é mais divertida

se é que pode ser assim uma ferida

os meus pais não se separaram, ou antes,

foi a morte

eu nunca tive religião, ou melhor, tive todas

hoje tenho uma mescla feita de medo

e mácula

uma mescla inferior

feita de morte

e vou andando atrás de outras feridas

a dos homens e também a dos cães,

sempre vivas

merda é que não consegui me esconder das

rimas

mesmo quando apenas soantes as putas se

empilham

e tapam a ferida
pois é sabido que elas têm que respirar
as feridas
é sabido que desde a primeira (essa do
sexo)
elas precisam de ar para manter-se vivas
e ferinas.
E acabadas.
Há feridas porém que são fechadas.

Os loucos de antes

Desdenhavam do amor
faziam ninhos de serpentes no quintal
discutiam filósofos marxistas
brincavam com as sombras dos coelhos.

Eram belos e límpidos
e cortavam com faca.

Ai de quem os quisesse
porque às vezes mordiam na garganta.

Sofri muito.
O beijo do lunático é terrível
e eles beijam até ficar famintos
e dão amor para fazer ciúme.

Eles também sofriam.
Um se enforcou na árvore da praça.
Mas o outro vive ainda
computando formigas
e enterrando suas vítimas.

Vania Azamôr

Paixão

Seria amizade

não fosse desejo

Seria agonia

não fosse coragem

Seria ruído

não fosse essa música

Seria blasfêmia

não fosse sagrado

Seria cimento

não fosse esse verde

Se assim não fosse

Te chamaria cal

aço

metal

e a mim chamariam nada.

Filhos do paraíso

Quando toda ambição é um par de sapatos
bolhas nos pés não impedem bolas de sabão
A divisão de segredos, sapatos e afeto
faz vencer maratonas onde o prêmio é amor
Pequenos pés trazem o mundo às mãos

(num útero já habita um ser
num verso já existe o poema)

Para a sopa rala um calor
para o silêncio a comunhão
na esperança um jardim.
A irmandade descalça remete ao paraíso.

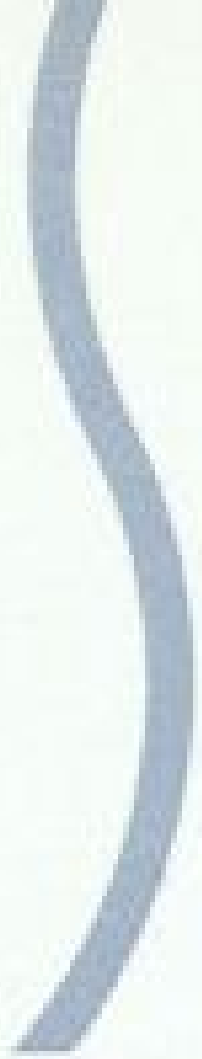
Uma eternidade e um dia

Saio do cinema com medo da loucura
Se vencer esta noite, chegarei à velhice?
Me equilíbrio numa lâmina afiada
sem ao menos saber quanto dura o amanhã.

Nem um poema inacabado
nem essa réstia de luz
me devolvem um dia de verão.

A solidão habita em quem não foi perdoado.





Johann Moritz Rugendas
Malerische Reise in Brasilien
Paris: Engelmann & Cia., 1835

Eduardo Portella

Ivan Junqueira e os nomes do tempo

Se me pedissem para preceder de um título estas palavras de recepção ao poeta, certamente escolheria: “Ivan Junqueira e os nomes do tempo”. Lembrando que os nomes do tempo não são nomeados; são inscrições cravadas, no corpo e na alma ansiosos, da peripécia humana. São sinais extraviados pela desatenção dos homens.

As palavras de boas-vindas, sobretudo quando esforçadamente discretas, estão dispensadas de legendas retóricas, de etiquetas classificatórias, de rótulos freqüentemente pretensiosos. Essa é a vantagem que os discursos ensaísticos levam sobre outras práticas verbais. São desempenhos livres, movidos pelas decisões da palavra. No caso da palavra poética — a mais radical de todas as palavras.

1

O percurso que se desdobra desde o primeiro livro, *Os mortos* (1956-64), até *A sagração dos ossos* (1989-94), inscreve a poesia de Ivan Junqueira na linhagem metafísica de corte classicizante. Talvez por isso já o chamaram de “neoclássico” e “neoconservador”. O prefixo “neo” tem-se prestado, nas últimas décadas, a todo tipo de contrafação conceitual.

É provável que Ivan Junqueira seja apenas, e mais do que tudo, um poeta moderno. Não digo um poeta modernista, empurrado pela crença nacionalista, pelo prazer da galhofa, pelo desvario da oralidade desenfreada. De modo algum. E neste sentido os modernistas dos anos de chumbo não seriam modernos. Encontraram dificuldades intransponíveis na hora de operarem a tradição. Foram descuidados, sob o pretexto de serem descontraídos. Confundiram, na maior parte das vezes, fundamento com fundamentalismo. Enquanto a proposta moderna, nem “triste”, nem “racista”, nem puramente “festiva”, jamais se compôs com o escândalo, a comiseração ou as estridentes, tão estridentes quanto vazias, patriotadas que se espalharam pelos quatro cantos do país.

Mas convenhamos. Ivan Junqueira preferiu o comedimento, que inclui a paixão, sem cultivar a compaixão. Vejamos a sua "Poética":

*A arte é pura matemática
como de Bach uma tocata
ou de Cézanne a pincelada
exasperada, mas exata.*

*É mais do que isso: uma abstrata
cosmogonia de fantasmas
que de ti lentos se desgarram
em busca de uma forma clara,*

*da linha que lhes dê, no espaço,
a geometria das rosáceas,
a curva austera das arcadas
ou o rigor de uma pilastra;*

*enfim, nada que lembre as dádivas
da natureza, mas a pátina
em que, domada, a vida alastra
a luz e a cor da eternidade,*

*tal qual se vê nas cariátides
ou nas harpias de um bestiário,
onde a emoção sucumbe à adaga
do pensamento que a trespassa.*

*Despencam, secas, as grinaldas
que o tempo pendurou na esarpa.
Mas dura e esplende a catedral
que se ergue muito além das árvores.*

Estética da parcimônia em oposição à estética da apoteose, vocábulos recuperados e revitalizados, sentimentos contidos e poética apurada, tudo aponta na direção da confluência. Da confluência que abre mão, com muito gosto, das ofertas do supérfluo.

A estridência sempre foi a extensão ociosa, ostensivamente desproporcional, do som que é apenas ruído. Na linha oposta da percepção cortante que só as palavras verticais dispõem. É aí que se move o poema austero de Ivan Junqueira: na composição cuidadosa de formas diversas, na organização fonológica menos previsível, na densidade reflexiva, na severa disciplina do verbo ascético, avesso a qualquer concessão de *marketing* — aquele verbo que, em vez de se conformar com a mudez exaurida, investe no silêncio grávido. Devemos ressaltar aqui o exímio gestor dos deslocamentos qualificativos. A linguagem da paródia, irônica e perquiridora, reconstitui o tempo, morto-vivo, pelas auto-estradas que *A rainha arcaica* veio a percorrer. Palavras que nunca foram apresentadas antes, ou se cruzaram pela primeira vez, palavras de gerações distantes, de repente estabeleceram inesperado e produtivo regime de parceria.

Aqui talvez convenha um pequeno esclarecimento, para evitar o grande ruído. Comedido nunca chega a ser o que optou por uma economia de guerra. Isto seria simplificar o comedido. Comedido é o que mantém as suas contas verbais em dia, os que não dilapidam, os que evitam desabar no vermelho. Comedido é aquele que gere a palavra com a sabedoria e a obstinação dos descobridores. É o que sabe praticar a difícil simplicidade que tantos ignoram.

2

Os filósofos da linguagem, mais do que os da consciência, porque a consciência jamais conseguiu proteger-se da irresistível tendência ao isolamento, costumam identificar na poesia um ato de diálogo. O poeta será então um ser em estado de diálogo. Sartre diria: uma espécie condenada a ser dialógica. Quando a poesia intercepta o diálogo, o poema se vê ameaçado de morte. O poema pode morrer quando, por infringir as regras do diálogo, gagueja, não se faz escutar; ou quando, por inabitual ou ensurdecadora estridência, fere os tímpanos do eventual e desavisado leitor. Já o diálogo interrompe os féretros precipitados e os programas fúnebres agendados por completa ausência de interlocução. Nunca foi, evidentemente, o comportamento de Ivan Junqueira. Ele promove fecundos diálogos, não só nos seus poemas, mediante referências e alusões, como nos textos que escreve sobre seus

companheiros de ofício, nacionais e estrangeiros. No seu tão inteligente livro de ensaios *O fio de Dédalos* (1998), além de nos oferecer testemunhos reveladores sobre a cultura do mundo, nos fala sobre o trabalho da linguagem levado a efeito por Dora Ferreira da Silva, Marco Lucchesi, Antonio Carlos Secchin, Alexei Bueno, Bruno Tolentino ou Ruy Espinheira Filho, membros de uma linha de frente instauradora.

Ivan Junqueira cultiva diversos gêneros.

No ensaio igualmente se revela a amplitude do seu campo ótico, no interior do qual se misturam erudição e sensibilidade intersubjetiva. Em vez do modelo fechadamente técnico, de *scholars* mais ou menos esquecidos, a lição abertamente comunicativa, saudavelmente infensa ao jargão da academia.

Seria omissão imperdoável o esquecimento do tradutor exemplar que coexiste em Ivan Junqueira. Graças a ele Leopardi, Baudelaire, Chesterton, Proust, Yourcenar, Eliot, Borges, Thomas, vieram para a nossa língua. E se deram muito bem por estas paragens. Graças a ele. É que todo poeta que se preza é também um grande tradutor: traduz seres e coisas, representações não raro ínfimas da realidade, traduz línguas e linguagens, evidências e atmosferas — traduz o silêncio que se oculta nas palavras pronunciadas ou balbuciadas.

O poema resiste à tradução quando se encarcera nas grades da língua. Quando assume a liberdade da linguagem, a tradução se torna imediatamente plausível. Porque a linguagem se encontra ancorada na simultaneidade do tempo, a uma só vez como premonição, esquecimento e memória. Poeta não é somente o que escolheu o verso como forma de composição. É antes aquele que estabeleceu relação fundadora com a linguagem, sensível às confidências e às inconfidências da poesia. A poesia, o estado mais avançado das manifestações da linguagem.

Há qualquer coisa no ar que nos lembra o saudoso poeta de “Alguns toureiros”. Mas Ivan Junqueira soube preservar a distância regulamentar com relação a João Cabral de Melo Neto. Conseguiu, com eficaz naturalidade, afastar-se da sombra simultaneamente protetora e dominadora do poeta pernambucano. E o fez sem recorrer a nenhum gesto heróico, a nenhuma bravata, a nenhuma providência adicional ou a qualquer habilidade especial. Os poetas se distinguem dos prestidigitadores porque são mais do que hábeis.

Na verdade Ivan Junqueira, o herdeiro solidário e altivo, o intérprete perspicaz, o que admira sem anular-se, jamais se afastou do poeta maior. Ivan simplesmente se deixou ser a si mesmo. Tenho razões para imaginar que João Cabral gostaria de estar aqui, nesta noite de confraternização, aplaudindo a Ivan Junqueira.

3

Ainda no seu *O fio de Dédalo*, no ensaio “Rimbaud: poesia e prosa poética”, Ivan Junqueira nos oferece breve diagnóstico da modernidade, que é também uma fotografia de família da poesia moderna no seu amanhecer. “Nunca é tarde ou demais” — diz ele — “recordar que, sem Baudelaire (o de *Les fleurs du mal* e dos *Petits poèmes en prose*) e Poe (sobretudo o do *Poetic Principle*), e, depois, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé” — é ainda o poeta-ensaísta quem avalia —, “não haveria a poesia moderna ou, pelo menos, aquela que, a partir de suas cruciais transgressões, se escreveu em todas as línguas cultas do Ocidente”.

Já no volume anterior, *Prosa dispersa* (1991), no ensaio “A modernidade de Baudelaire”, Ivan Junqueira apresentara e endossara as impugnações de Baudelaire à idéia de progresso, lançada à queima-roupa pela civilização industrial. O tempo passou mas o cenário não mudou, pelo menos na proporção do calendário transcorrido.

As cicatrizes do progresso continuam supurando, sem que a modernidade haja cumprido as suas promessas de felicidade.

A inscrição excêntrica do indivíduo tardomoderno ou, como preferem alguns, pós-moderno, não conseguiu estancar a hemorragia moral que, no itinerário que vai dos valores à performance, ao desempenho quantificado, passou a obstaculizar as pretensões mais caras ao projeto humano. Quando, coincidentemente, se extraviam os programas narrativos centrados no eixo ético. A poesia assinalou essa desolação, sem se deixar tragar pelo patetismo confessional.

De qualquer modo, a verdade como emanção da autoconsciência cede lugar à verdade como reconstrução intersubjetiva. Diz Hans-Georg Gadamer que foi Nietzsche quem “nos ensinou a duvidar da fundamentação da verdade na autocerteza da própria consciência”. Tudo indica que sim.

A consciência jamais ultrapassara as muralhas da cidadela idealista. Por isso a cidade moderna amanheceu ferida: a cidade e esses ícones que se vão dispersando no redemoinho das diáspora urbana.

Nesse contexto dilacerado, o verso moderno faz o percurso inverso do cânone. É o reverso do cânone, até a eclosão extrema do virtual. Se é certo que o cânone pressupõe ou implica todo um processo de decantação, então o virtual vem a ser o anticânone. Para infelicidade dos bem-comportados.

Cabe, portanto, reter a corrida de velocidade na direção do novo; desarticular o fundamentalismo do futuro — essa hipoteca enganosa que mais promete do que cumpre. É o desafio

com que se defronta hoje a linguagem da modernidade. E Ivan Junqueira conhece muito bem os “caminhos silvestres” dessa jornada inóspita. Por isso é atual. O atual não prescinde e nunca se desgarra do seu horizonte de possibilidades. Somente se pode ser atual a partir desse horizonte, da travessia acidentada da finitude humana. Os amnésicos são inatuais.

4

Com razão a poesia de Ivan Junqueira é perpassada de melancolia. A melancolia e suas múltiplas intenções se introduziram nas páginas impermeáveis/permeáveis da sua construção poética. Ele, no rastro deixado pelo seu amigo Charles Baudelaire, alegoriza a melancolia, conferindo-lhe um *status* crítico respeitável. Para Baudelaire a melancolia, no seu jogo polisêmico, espectral, se impunha como insubstituível ingrediente do belo. Pode ser também, na sua cisão estrutural, a sala de espera da morte. Da morte contida, sem melodramas convulsos, ou lágrimas insinceras. Tão-somente o avesso da vida, a prova dos nove, a despedida sem lamúria, sem culpa, sem consternação inútil. A silhueta imprecisa, pendular, que as artes picturais expressam e a música registra, agrava a ambigüidade. O olhar abismal da melancolia fere e ao mesmo tempo cicatriza, e por isso ainda uma vez intensifica a experiência humana.

É nesse cenário impaciente que a figura do pai adquire insuperada força anímica, ultrapassando os limites da evidência. Como no poema “Meu pai”, aqui parcialmente convidado:

Eu vi meu pai nas franjas da neblina.

Eram tão frias suas mãos defuntas,

eram terríveis suas órbitas vazias.

Eu vi meu pai, a voz quase inaudível,

chamando-me ao seu colo desvalido

e a fronte me cingindo com um nimbo

de flores e de ramos já sem viço.

Eu vi meu pai. E ele sorria.

Esta mesma temperatura simbólica se mantém ao longo do poema. A série lexical que reúne, no mesmo núcleo semântico, vocábulos como noite, criança, relógio, aurora, alvorada, defunto, luto, confirma que é na morte que o tempo se agudiza. E confere ao poeta poliglota, transtemporal, intercultural, como é Ivan Junqueira, o direito de levar adiante o seu projeto cosmopolita.

Luiz Felipe Baêta Neves

*Poesia, eloqüência e ação missionária: de Vieira
(e outros) da Companhia*

A prática missionária jesuítica no Brasil, especialmente no que se refere ao período que se inicia na segunda metade do século XVII, se caracteriza por ser uma *apologia da construção*, ou seja, não se espera que a “vitória contra o mal” se dê quer por uma eliminação física de seus adeptos, quer pela destruição de seus monumentos “pagãos” ou “hereges”, quer por uma súbita e milagrosa intervenção do verdadeiro Deus, quer por uma rápida – e definitiva – “conversão do gentio”.

A construção missionária se volta, então, para a edificação de uma terrena cidade divina; não basta apenas tratar de salvar almas para a vida eterna. É possível (ou melhor, passa a ser racionalmente admitido) trazer aqueles que jamais conheceram Deus a uma existência cristã aqui mesmo, neste mundo, lugar de preparação, de anúncio do que no outro acontecerá.

Mais do que uma simples possibilidade, a *missão* para os jesuítas era uma necessidade. Era preciso, como imperativo moral para cada membro da Ordem, e para o próprio gentio, que se combatesse o paganismo (e os comportamentos heréticos) de forma metódica e continuada. Isto é, a experiência histórica anterior da cataquese ensinava que era passageira a conversão de grande quantidade de fiéis que se “esqueciam” dos mandamentos cristãos com a mesma velocidade com que (aparentemente) se haviam convertido. A essas conversões súbitas, muitas vezes numerosas, e espetaculares, o novo missionarismo que se implanta quer substituir por transformações duradouras, que requerem presença constante, contigüidade, paciência e perseverança.

A noção de tempo é, agora, diferente; a nova missão demanda *continuidade*, acarreta um desdobramento temporal que será tão longo quanto longa for a batalha contra o Mal. O espaço, igualmente, verá suas formas alteradas: não há limites para a atividade da conversão, e esta requer a construção de um espaço cristão marcado por edifícios e por regras de comunicação entre lugares sagrados e profanos. Tempo e espaço devem-se cruzar de modo “adequado”, e os jesuítas são especialmente ciosos das normas que devem reger a divisão temporal dos dias e noites e a ocupação e circulação dos espaços.

Distante dos hábitos de introspecção, isolamento ou “docilidade cortesã” – que atingem tantos de seus desafetos –, os jesuítas se lançam à vida social por mais adversos que sejam os costumes que vierem a encontrar e por mais estranhas que sejam as paisagens que tenham de conhecer. A expansão do cristianismo demanda uma ação cristã que tornará legítima a expansão colonial que lhe é correlata. A expansão colonial legítima não deseja lances efêmeros de glória ou retrocessos desastrosos; quer que o Bem se desdobre e que seja investido, permanentemente, pelo manto da cristandade. Para tanto, há necessidade de uma ocupação geográfica e de uma dominação cultural.

Para o período que aqui nos interessa, vale ressaltar a *concomitância* dessa ideologia religiosa com a ideologia econômica que passa a privilegiar a agricultura, ou seja, a ocupação continuada do território colonial. Tal coexistência ideológica não deve acarretar – como tantas vezes acontece – uma visão simplista daquela realidade. Esta se compõe de articulações compósitas entre a Companhia de Jesus, Lisboa, mandatários locais, senhores, escravos, indígenas. Tais articulações não manifestavam, obrigatoriamente, alianças perfeitas entre seus atores – ou rupturas cabais e definitivas entre os mesmos.

A prática missionária mostra, como uma de suas vertentes principais, um intenso trabalho pedagógico *stricto e lato sensu*. Seu âmbito não se limitava aos colégios nem, tampouco, escolhia apenas os não-cristãos como alvo. A educação dos inacianos era tarefa diuturna e de diferenciados auditórios. Para os que ainda não tinham tido conhecimento da palavra de Deus, eles a anunciavam; para os que, cristãos, tinham esquecido os mandamentos da Igreja, eles apontavam o caminho do retorno e criticavam os desvios em que estavam a incorrer.

Em quaisquer dos casos, tratava-se de um “projeto” racional que procurava estabelecer claramente objetivos imediatos e os meios para se atingir as finalidades maiores da glória divina. A tendência teleológica desse projeto privilegia o que hoje nominariamos como “políticas de resultados”, que adviriam de um constante trabalho de divulgação – e de rememoração – do Bem. Trabalho cultural de entendimento humano, de convencimento pela razão das palavras e pelo exemplo da conduta.

Na correta compreensão da razão da divina palavra, a oratória tinha papel destacado no Brasil colônia, especialmente entre as populações indígenas quando tocadas pelo trabalho missionário. (O que não nos deve fazer esquecer sua relevância e suas peculiares formas de articulação com os colonizadores oriundos de culturas familiarizadas com a escrita.) De todo modo — pela oralidade, pela escrita e pelas diferentes maneiras que historicamente constituíram sua trama —, era decisivo o trabalho de *persuasão* que marcava a presença dos jesuítas.

tas. Persuasão que era signo de uma retórica voraz, imperial, que parecia ter especial prazer em se exercitar em tarefas árduas, em situações difíceis, como as que aqui encontrou, entre o gentio e o cristão pecador.

Essa retórica combativa e pragmática não deve ser, contudo, pensada, como tantas vezes se faz, como um conjunto de proposições santas, secas, cultas, calculadas. É, sim, retórica combatente, mas que se propõe em um quadro de sedução de públicos neófitos – ou de crítica a ouvintes cristãos “em pecado”. De todo modo, as palavras que ela, retórica, profere não são um grito de guerra que clama pela eliminação dos que, ali, não conhecem – ou esquecem — a palavra divina.

O imaginário jesuítico, vincado pelas idéias de *obra, trabalho, esforço*, faz da retórica uma tarefa que tem métodos para ser constituída e apresentada; tem regras e meios para se atingir os fins perseguidos. Não é – pelo menos, não necessariamente – fruto de uma súbita iluminação anterior ou de uma pontual intervenção miraculosa do Senhor. Assim, “(...) os simples estudantes dos colégios adestravam-se também em exercícios de memorização e de dicção (...), de estilo ou elocução.”¹

Exercícios que apontam não só para o caráter metódico, previsível, normativo dessas instituições religiosas, mas, também, para a atenção “técnica” que voltavam para o próprio corpo dos estudantes: “O aluno deveria ler, ouvir ler e explicar os textos clássicos, mas também proceder à *recitatio*, de manhã e de tarde, pelo menos dez versos de cada vez. A declamação forçava e fortalecia as memórias, assim como ajudava a colocação da voz, a percepção dos tons, o controle do sopro e o sábio uso da expressão adequada aos movimentos da alma, ou seja, ao *pathos*”.² Vê-se, então, tecer uma continuidade entre as alturas dos “textos clássicos” e seu uso institucional marcado pela minuciosa escansão do tempo, pela paixão pela “precisão” dos números, até atingir o corpo mesmo dos que ali aprendem – corpo que deve saber exprimir a alma e seus movimentos.

A poesia teria, ela própria, uma finalidade; é uma poesia ativa, seu uso é socialmente destinado. Sua voz deve ser bem ouvida pelos auditórios que escolher; seu *telos* se subordina aos objetivos mais amplos da eloquência. Afinal, aquele que não apreciasse a música, a cadência, o ritmo das palavras (cristãs, por certo) merecia o epíteto de... “bárbaro”.

Mereceria estudo minucioso, que escapa aos limites destas notas, a análise histórica circunstanciada de expressões como “textos clássicos”, que tendem a se naturalizar. Tais “textos clássicos” de poesia estavam, no caso, longe de constituir um *corpus* fixo, único, homogêneo, consabido ou universalmente aceito. A idéia de “clássico” era cara aos letrados

da época; investia de *autoridade*, noção decisiva, as posições que se queria afirmar ou fazer vencer. A “invocação de autoridade” poderia ser elemento central para consagrar argumentos ou derrotar adversários.³

Uma das questões básicas para a escolha de um autor ou uma obra (ou parte dela) “clássicos” seria sua possibilidade de adequação às tradições cristãs, especialmente no caso de autores e obras “anteriores” ou “alheios” ao advento do Senhor. Assim, critérios de seleção deveriam pôr de lado tudo que pudesse prejudicar a formação cristã dos futuros pregadores jesuítas e mesmo daqueles que já estavam em missão prática: “Enfin, qu’en rapportant, en exposant ces fables [narrativas mitológicas], il s’abstienne autant que possible de narrer ce qui est honteux; que lorsqu’il sera question de dieux et de déesses de la religion païenne, il raille toujours l’ignorance des gentils qui crurent de pareilles choses, leur dieux et déesses; qu’il leur reproche leurs impiétés, qu’il ne narre pas comme verité, mais comme inventé.”⁴ A poesia, então, deve ter duas qualidades centrais. Uma, “diretamente” moral, afirma que não se deve narrar o que é “vergonhoso”; a segunda diz respeito ao caráter fantasioso dessas narrativas mitológicas que falam de deuses e deusas pagãos.

Nada aparece contra a narrativa “em si”, apenas elas devem ser censuradas (parcialmente quando aprovadas) em nome de seu uso como instrumento de educação cristã. É interessante contratar, ainda que brevemente, tal noção de “narrativa verdadeira” com a noção de *verdade* como exposta por Vieira em seu Sermão da Sexagésima, o sermão (normativo) de todos os sermões. Nele, a narrativa bíblica seria o relato verdadeiro de situações que efetivamente aconteceram. Essas situações são uma espécie de *thesaurus* completo de passagens que a humanidade experimentará mais tarde, igualmente de modo real. O papel do cristão, diante dessas duas situações – a sacra e a profana –, é o de corretamente pôr em correspondência as duas ordens de realidade para bem compreender as cenas com as quais depara e, assim, poder agir.

Nesse sentido, o conhecimento cristão é o de um tradutor que bem sabe ler duas línguas e sabe fazer com que a língua matriz, a língua primordial, possa ser vista e compreendida em seus (possivelmente) inumeráveis aparecimentos históricos. Assim, se a letra da Bíblia fala sagradamente da verdade, a verdade profana da realidade humana fala, a seu modo, da letra bíblica.

Os poetas, entretanto, não eram apenas fonte (ainda que passível de censura...) de verdade, de informação ou de rigor moral. Eram, para tal imaginário, manancial de “graça”, de “estilo”, de sonoridade, de conhecimento vocabular, de “figuras” que a prosa desconhece.

Essas faculdades poéticas não devem ser deixadas a navegar sem leme; é preciso que sejam corretamente apropriadas pela engenharia discursiva jesuítica.

É o engenho jesuítico em se assenhorear de palavras, “estilos”, “figuras” etc. que dará a qualidade do que for “importado”, mesmo que a origem não seja a mais acabadamente pura.⁵

O objetivo intermediário desse trabalho de produção intelectual está inscrito no próprio lema dos colégios jesuítas desde o século XVI quanto aos “estudos literários”: *ad perfectam eloquentiam pervenire* (“para adquirir a eloqüência perfeita”). Objetivo intermediário porque subordinado aos objetivos maiores, finais, que são os da luta contra o incrêdo e que pode ser sintetizado no grande lema da Companhia de Jesus: *ad majorem Dei gloriam* (“para maior glória de Deus”). A marca teleológica do imaginário jesuítico – e a sucessão de etapas que se subsumem – se exprime pela escolha mesmo da preposição latina *ad* nos dois momentos apontados e que indica propósito, intenção, finalidade.

Imaginário teleológico mas, como vimos, imaginário da construção e da busca diuturna de meios (a serem ou não transformados, desviados de sua origem ou intenções primeiras) para que o alvo seja atingido. Imaginário igualmente guerreiro, rígido nas normas que estabelece para a própria Companhia, duro no combate aos adversários, mas realista quando é preciso jogar os jogos da política. É especialmente relevante lembrar esses pilares do imaginário inaciano para ver os perigos que a poesia poderia acarretar: ao, por exemplo, se restringir a tratar de assuntos “delicados” ou “supérfluos”; ao se deixar contaminar por excessos figurativos que seriam signo de uma exacerbação, uma demasia da carne ou do espírito; ao se deixar levar por intimismos alheios ao mundo; ao fazer elogios sedutores a nefelibatas, cortesãos ou figuras indebitamente poderosas. Ou seja, estamos no fio de uma lâmina: a poesia é arma pragmática por seu poder de *encantar e persuadir* pessoas e auditórios, mas deve ser cuidadosamente dominada.

A constituição, controle e reprodução do imaginário tinham na instituição pedagógica jesuítica, também no Brasil Colônia, lugar privilegiado. Bom exemplo disto, para o século XVII, é o apontado pelo inesgotável historiador que foi (é) o padre Serafim Leite: “Como aliás no resto do Brasil, os exercícios escolares da Companhia de Jesus, nos colégios do Maranhão e Pará, eram os que definiu Antônio Vieira, exigindo dos estudantes composições em prosa e verso, atos de declamação, diálogos e dominicais. Entende-se por dominicais o ensaio de pregação em que o discípulo, sobre um tema dado com poucos dias de antecedência, falava diante dos mais, e geralmente no púlpito do refeitório, aos domingos.”⁶

A poesia não escapa, pois, às práticas metódicas, intensivas, repetidas tão características dessa pedagogia – e que se condensa tão bem na palavra caríssima aos inacianos: *exercícios*. E mais: a exposição pública de tais exercícios, como, por exemplo, nos dominicais, que também são... exercícios, ensaios, provas.

Poesia que se aprende a construir e a aprimorar. E poesia que, imersa também no século, não evita temas recentes, circunstanciais. O que pode ser ilustrado em: “Às vezes utilizava-se o acontecimento da hora, como em 1728, que falecendo o padre Antônio Vaz, com sentimento geral, a sua morte se deu ‘por matéria de *elegia* na composição dos Cursistas’.”⁷

Devem ser também analisadas as diferentes maneiras de articulação da poesia com o teatro, a música, os cantos, os ritos, enfim as múltiplas faces do imenso esforço de aculturação – ou de crítica aos maus cristãos e aos hereges – aqui feito pelos soldados de Cristo.

Notas

1. In “Estética e memória no padre Antônio Vieira”, de Margarida Vieira Mendes. *Colóquio – Letras*, n. 110-111, Lisboa, jul.-out. 1989.
2. *Idem*.
3. Quanto ao uso da “autoridade” pelo padre Antônio Vieira, v. “Profetas, intérpretes e autoridades no processo inquisitorial do padre Antônio Vieira”, de minha autoria, in *Semear*, Rio de Janeiro, 1998.
4. No excelente *L'éducation des Jésuites: XVI: XVIII siècles*, de François de Dainville, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.
5. Cf. *Vieira e a imaginação social jesuítica – Maranhão e Grão-Pará no século XVII*, de Luiz Felipe Baêta Neves, Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.
6. Sobre a “engenhosidade” do discurso jesuítico, v. *O discurso engenheiro. Estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*, de Antônio José Saraiva, 1980. Perspectiva, São Paulo.
7. In *História da Companhia de Jesus no Brasil*, do padre Serafim Leite, S.J., t. IV, INL, Rio de Janeiro, e Livraria Portugália, Lisboa, 1943.



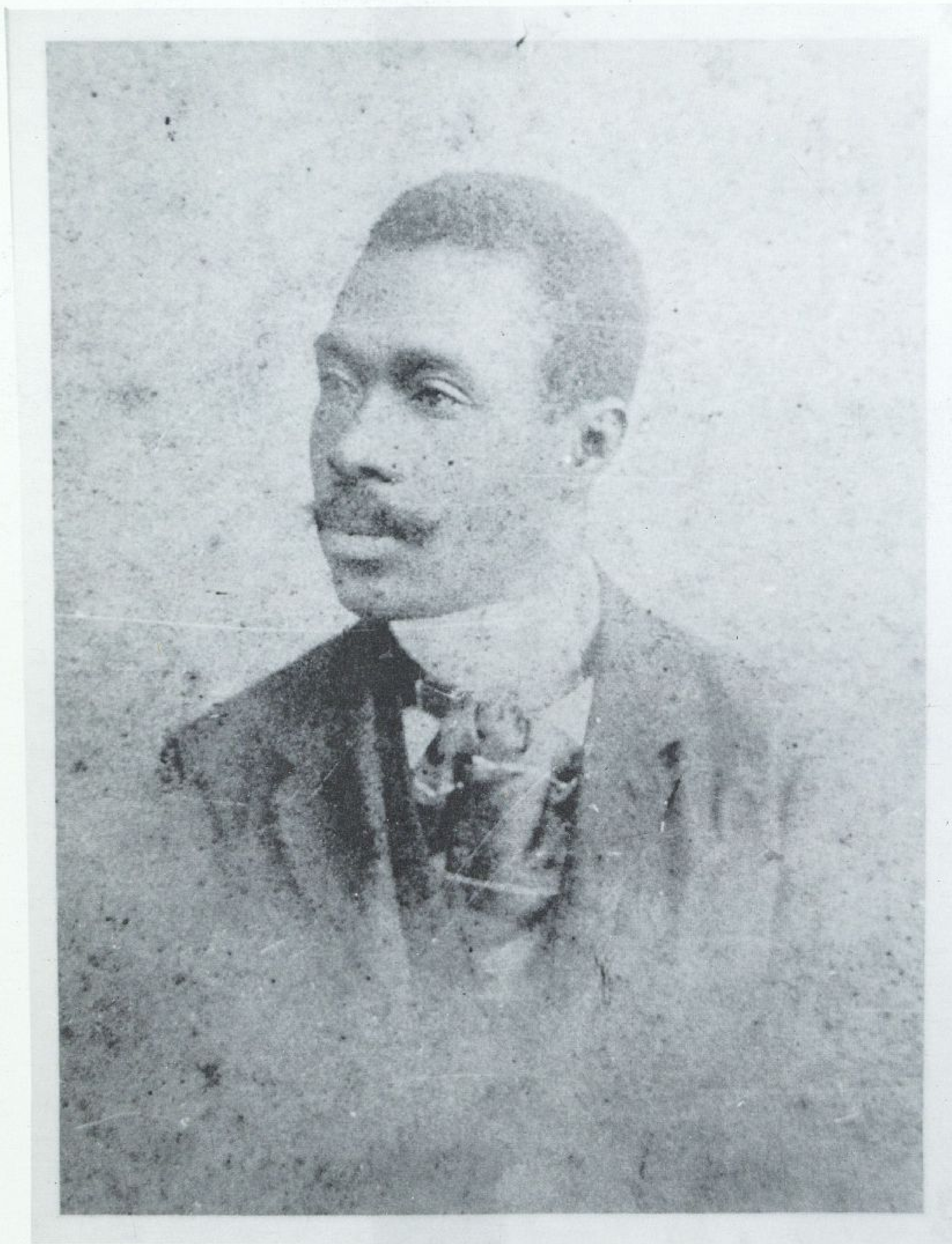
VÁRIA



Maximilian Alexander Philip, Prinz Von Wied-Neuwied

Reise Nach brasilien in der Jarhen 1815 bis 1817

Frankfurt: E. H. Brönner, 1820-1821



Cruz e Sousa aos trinta anos de idade

D OSSIÊ CRUZ E SOUSA

Alexei Bueno

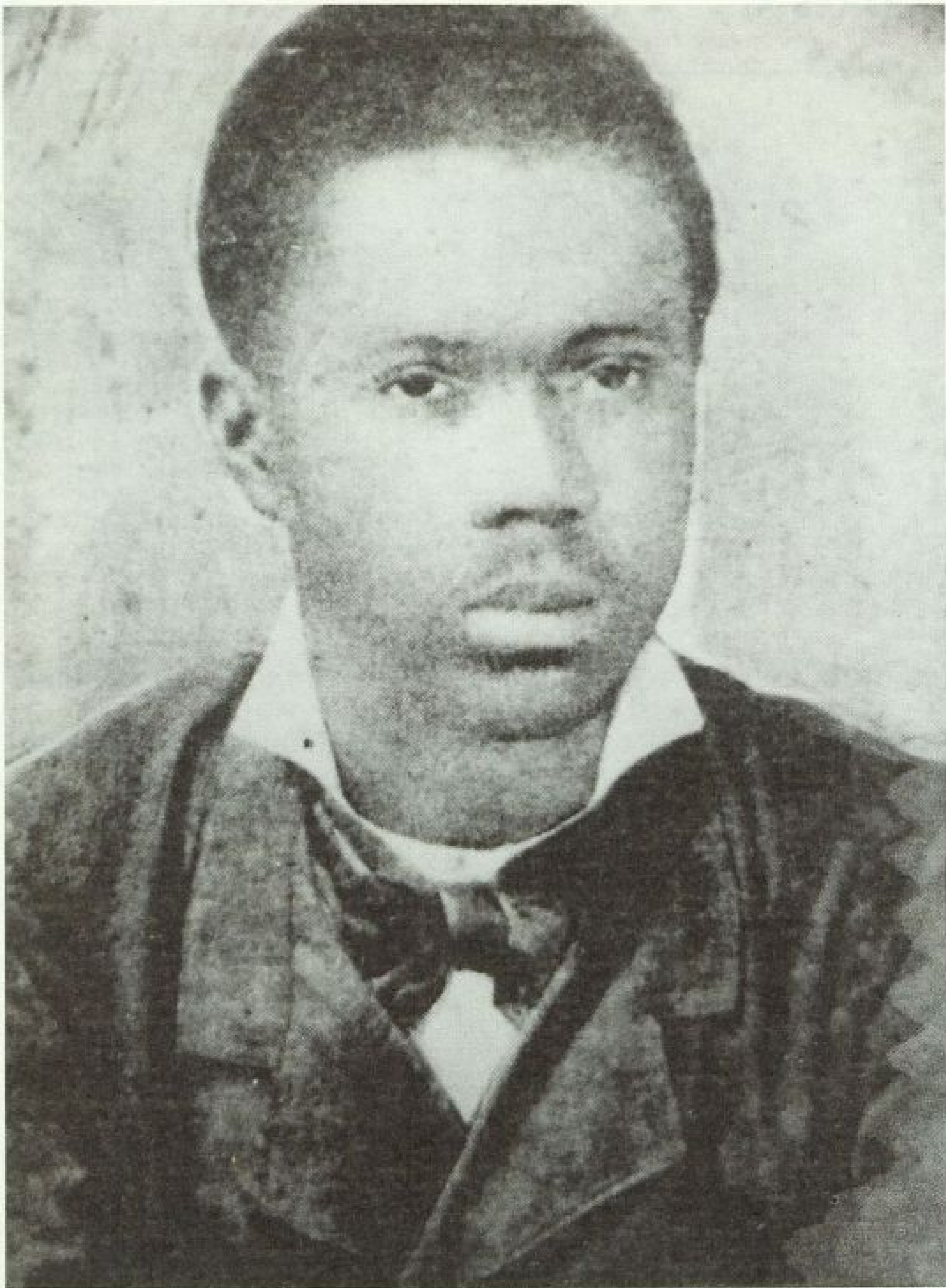
O holocausto estético de Cruz e Sousa

Em meados do século XIX, quando a grande revolução do Romantismo se desfazia lentamente perante a hegemonia cientificista, e o Realismo e o Naturalismo se ensaiavam como as opções possíveis para a expressão das realidades sociais, a poesia — esmagada entre o neoclassicismo inautêntico da escola parnasiana e o Romantismo moribundo —, parecia cada vez mais perder o seu poder e primazia no campo das letras, onde dominava a grande prosa, a grande ficção do século passado.

Exilada das regiões do sonho por uma agressiva objetividade, perdida de sua essência em dogmas e teorizações formais, tudo parecia indicar a necessidade de uma completa mudança, cujos sinais mais remotos se podiam detectar ainda em pleno Romantismo, em certos momentos da obra de um Hugo ou de um Poe. Havia decerto, entre o céu e a terra, muito mais poesia do que poderia imaginar a fria escola neoclássica que tentava levantar-se das cinzas do esplendor romântico.

É nesse momento que surge, essencialmente na França, essa série de nomes dos quais fluiria toda a poesia moderna: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Corbière, Laforgue, Cros, Lautréamont, seguidos por uma infinidade de nomes menores mas de inegável grandeza. Era a revolução simbolista, da qual derivariam a poesia pura, a poesia expressionista, o Surrealismo e, em algum nível, todas as formas da expressão poética que o Ocidente conheceria a partir de então.

Entre nós, por um desses caminhos improváveis do destino, seria a um filho de escravos, de pura raça africana, nascido numa província sem maior expressão literária até então, e cercado durante toda a vida pelas mais cruciantes dificuldades oriundas da pobreza e do preconceito, que caberia tal tarefa gigantesca. Filho de escravos numa geração que só presenciara o fim do cativeiro já em plena maturidade, paupérrimo, dotado



Cruz e Sousa em março de 1883, aos 21 anos de idade

de um invulgar e indeclinável orgulho oriundo da consciência da própria grandeza, e tudo isso em pleno apogeu social — que ainda duraria décadas após a sua morte, e que de certa forma, em seus avatares, persevera até hoje — do Parnasianismo, com tudo que de falso, dogmático, inautêntico e *pompier* ele representava — apesar dos grandes poemas que por vezes alcançaram fazer os maiores entre os seus adeptos —, não havia, para João da Cruz e Sousa, como evadir-se do papel de herói e mártir literário que cumpriu irretocavelmente, consumindo-se, e a todos

que o cercavam, numa espécie de holocausto estético a que o conduziu uma fé absoluta na grandeza da sua arte e do seu gênio. E nisso tinha — vemos com clareza agora, após a passagem de um século — toda a razão, embora o impressionante clarão de beleza de sua obra não consiga nos fazer esquecer, a nós, os pósteros, a sua terrível e silenciosa tragédia, que antes se acrescenta ao brilho demasiadamente humano dos seus versos.

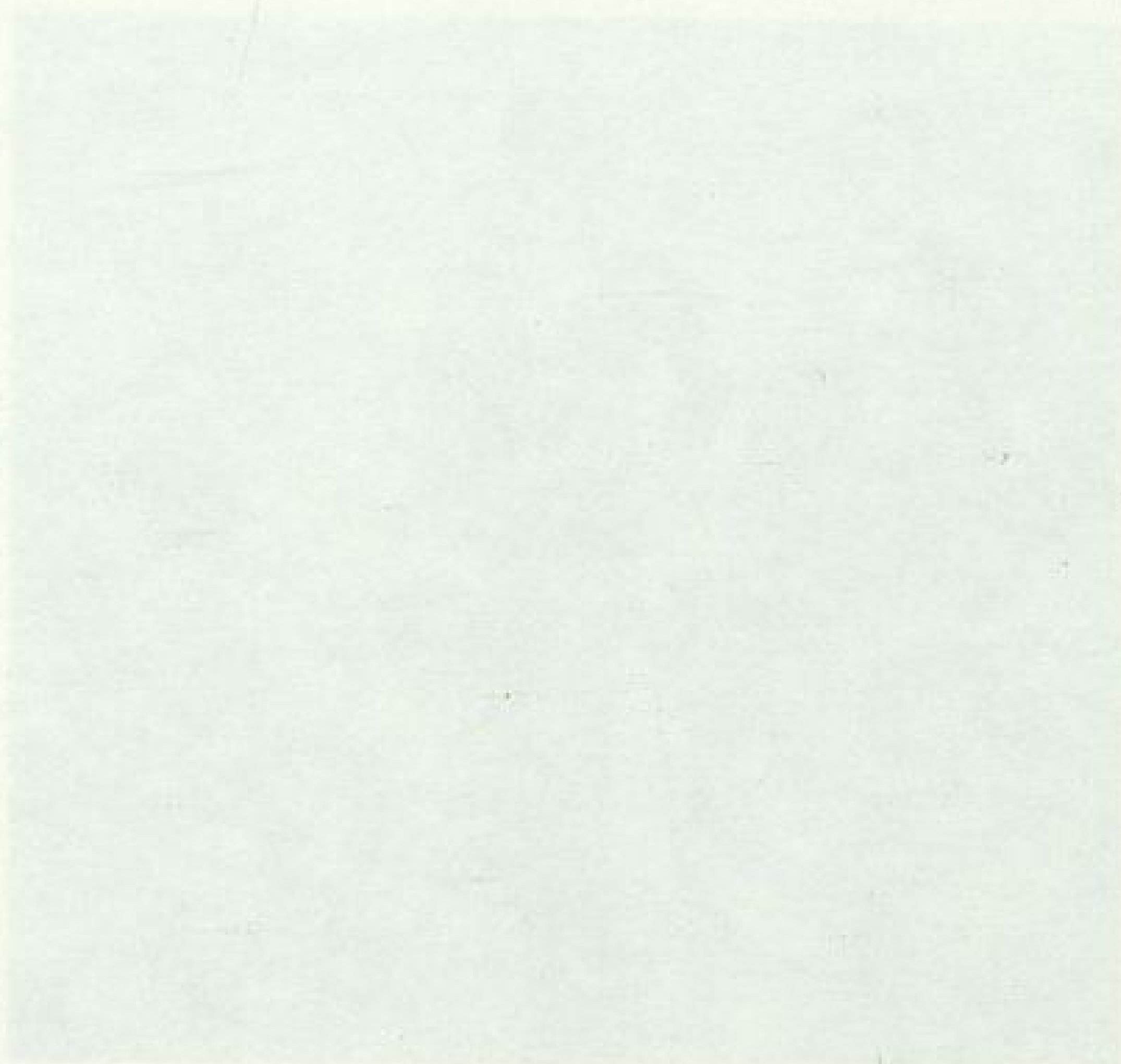
Vencido da vida, e com a clara consciência disso, restava a Cruz e Sousa alçar-se vencedor na arte. Isso disse-o, claramente, no poema onde depõe em seu verso todas as suas esperanças de vitória e imortalidade, “Esquecimento”. E com essa convicção foi criando, a partir dos inícios canhestros de menino imitador de Castro Alves na longínqua Desterro, uma obra que em força ascendente não possui nenhuma que se lhe compare na história da poesia brasileira. Para não entrarmos no mérito da prosa — de menor valor que a obra em verso, mas com momentos de grandeza equivalente —, o que vemos é o

simbolista ortodoxo e ainda algo deslumbrado com a própria estética de *Broquéis* chegar aos apocalípticos e polifônicos poemas de *Faróis*: “Recorda!”, “*Pandemonium*”, “Esquecimento”, “Violões que choram”, “Ressurreição”, “Meu filho”, “Luar de lágrimas”, “Ébrios e cegos”, onde chega a alcançar, como neste último, o mais acabado expressionismo *avant la lettre*, até atingir a perfeição final e insuperável dos *Últimos sonetos* — dos quais é inútil qualquer citação antológica —, talvez o livro mais alto da poesia brasileira, fruto de uma alma que atingira os cimos da sublimação, do estoicismo e da transcendência.

Se ao seu lado, dentro do nosso Simbolismo, encontramos a grande figura de um Alphonsus de Guimaraens e todo o vasto agrupamento dos simbolistas menores, é inegável que, sem o exemplo e a figura tutelar de Cruz e Sousa — o primeiro poeta moderno do Brasil —, outra teria sido a história do movimento e de toda a nossa poesia, bastando para isso recordar a sua decisiva influência em alguns dos maiores poetas brasileiros posteriores, um Augusto dos Anjos, por exemplo.

Até o último poema que saiu de suas mãos, o soneto “Sorriso interior”, escrito às vésperas da morte, da entrada na “Larga e búdica noite redentora”, Cruz e Sousa construiu o milagre ascendente de sua obra e a quase imolação, não voluntária, mas inelutável, de sua vida. E a nós — herdeiros um século depois do seu incomparável legado — só nos cabe saudar na sua memória o maior exemplo de amor à arte já registrado na história da literatura brasileira.

15 junho 1998



Iaponan Soares

Cambiantes e seu destino

Dois livros inéditos de Cruz e Sousa tiveram uma particularidade comum: foram contratados para impressão, mas não saíram do prelo. São eles *Cambiantes* e *Coleiros e gaturamos*. Por volta de 1887, numa excursão artística ao interior do Rio Grande do Sul, Cruz e Sousa levou consigo os originais de *Coleiros e gaturamos*, tentou editar o livro em Pelotas e em Bajé, sem maior êxito. Em Bajé, pelo menos a situação foi mais amena, pois Antenor Soares, proprietário de um jornal local, “prestou-se a auxiliá-lo fazendo publicar em sua tipografia os *Coleiros e gaturamos*. Mas tudo não passou de um impulso momentâneo. O crítico Rodrigues Tili, que examinou o fato detalhadamente no estudo “Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul”, assegura que *Coleiros e gaturamos*, “apesar de anunciado desde 1885 na capa de *Tropos e fantasias*, contando ainda com os “melhores sentimentos” do jornalista bajeense, não foi até hoje editado, ao que se sabe”.¹

Como se observa, a luta pela publicação de seus livros foi uma constante na vida de Cruz e Sousa. Com o volume de versos *Cambiantes*, a história não foi diferente. Esse propósito começou em 1883, quando o poeta, de passagem pelo Rio de Janeiro, deixou com José do Patrocínio o volume com o objetivo de publicação. Logo José do Patrocínio foi para a

Virgílio Várzea, Horácio de Carvalho e Cruz e Sousa (sentado)



Europa e os originais ficaram esquecidos na redação da *Gazeta da Tarde*, onde Oscar Rosas os apanhou “para que sob minha guarda estivessem longe do alcance dos rapinas, que se chamam plagiários”.²

No ano seguinte, acompanhando o autor-empresário Moreira de Vasconcelos, Rosas esteve em São Luís de Maranhão, oportunidade em que este publicou o livro *O espectro do rei*, volume de versos de propaganda republicana e o primeiro que o autor fez com esse propósito. Nessa mesma ocasião, a trupe dramática de Moreira de

Vasconcelos apresenta de sua autoria e de Cruz e Sousa a comédia *Calembours e trocadilhos*, registrando um jornal local que a peça tinha agradado bastante e estava escrita com “espírito e bom gosto, e é pena que os artistas encarregados daqueles papéis os sacrificassem, dando-lhes entonações fora de propósito, com tal precipitação no pronunciamento das frases, a ponto de cansar a voz e tirar a beleza de cenas mais felizes”.³

Na mesma tipografia que imprimiu o livro de Moreira de Vasconcelos, Cruz e Sousa encomendou a publicação de *Cambiantes*. O jornal desterrense *O Despertador*, de 29 de outubro de 1884, registra o fato em longo artigo assinado por Alfredo Delórm, um dos pseudônimos de Virgílio Várzea. Diz o articulista que o volume deveria ter aproximadamente trezentas páginas “e que, pelos espécimes já apreciados, tem merecido urras de aclamação, e é esperado ansiosamente pela imprensa e pelo grande mundo literário brasileiro”. Transcreve no mesmo texto dois sonetos da nova obra, “Escárnio perfumado” e “Satanismo”, ambos ausentes da *Obra completa*, sendo “Escárnio perfumado” publicado por R. Magalhães Júnior em seu livro *Poesia e vida de Cruz e Sousa*.⁴ Transcrevemos por isso apenas “Satanismo”:

*Não me olhes assim, branca Arethusa,
Peregrina inspiração dos meus cantares;
Não me deixe a razão vagar confusa
Ao relâmpago ideal de teus olhares.*

*Não me olhes, oh! não, porquanto eu penso
Envolvido no luar das minhas cismas,
Que o olhar que me dardejas – doido, imenso,
Tem a rápida explosão dos aneurismas.*

*Não me olhes. Oh! não, que o próprio inferno
Problemático, fatal, cálido, eterno,
Nos teus olhos, mulher, se foi cravar!*

*Não me olhes, oh! não, que m'entolece
Tanta luz, tanto sol – e até parece
Que tens músicas cruéis dentro do olhar!..*

A revelação mais importante sobre o destino de *Cambiantes* foi feita por Aníbal Soares, em carta publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, edição de 13 de dezembro de 1912. Com o propósito de contribuir “com os historiadores que no futuro viessem a se ocupar do infortunado autor de *Broquéis*”, o missivista se reporta especificamente à publicação de *Cambiantes* no Maranhão, informando que o volume era prefaciado por Moreira de Vasconcelos e dedicado ao seu irmão Antônio Moreira de Vasconcelos e Isidoro de Castro. A primeira parte do volume tinha o título “Sons e tons” e chegou a ser impressa. Mas não podendo, porém, a “trupe dramática demorar-se por mais tempo em São Luís, partiu a caminho desta capital, trazendo Cruz e Sousa apenas a primeira parte do livro, com intenção de concluir aqui a sua publicação e pô-lo à venda”.

Sendo esta a primeira vez que vinha ao Rio e não tendo aqui outras relações de amizade, foi Cruz e Sousa residir com a família do pai de Vasconcelos, em cuja casa esteve alguns meses até arranjar colocação. No convívio diário com o poeta Antônio Moreira de Vasconcelos, “reconheceu Cruz e Sousa que o seu livro *Cambiantes* estava eivado de defeitos e incorreções de métrica e resolveu não concluir a impressão, mandando vender a peso todo o papel impresso, contando trinta e tantos sonetos, além do belo prefácio escrito por F. Moreira de Vasconcelos”. Para comprovar o que afirmava, o missivista transcreve um soneto impresso, que obteve no armazém de seu fornecedor em 1884 e que era a peça de abertura de *Cambiantes*. O soneto tem o título de “Extremos” e está ausente da *Obra completa*. Nele o poeta oferece à sua mãe a poesia do livro, dizendo:

*A minha doce mãe que desses trilhos vastos
Da vida racional, tem sido o meu bom guia.
Dedico, preso à garra atroz da nostalgia,
O meu buquê de versos, d'entre uns beijos castos.*

*A ela, que orgulhosa, impávida, resplende,
Seu filho dá-lhe a alma inteira nos olhares,
A ela que aprimora as curvas singulares
Do amor que unicamente a mãe só compreende.*

*A ela, que dos sonhos flavos que eu adoro
É sempre esse ideal querido e mais sonoro,
Mais alvo que o luar, mais brando que os arminhos.*

*Embora sob a cúpula azúlea de outros espaços
Dedico os versos meus – atiro-os ao regaço,
Assim como um punhado imenso de carinhos.*

Mesmo abandonando o projeto de publicar *Cambiantes*, o poeta não se desfez dessa poesia. Alguns de seus versos foram aproveitados pelo autor em publicações esparsas. Sua *Obra completa* de 1961 recolhe nada menos do que nove sonetos desse livro. De nossa parte, localizamos, ainda dispersos, com indicações de que pertenciam a *Cambiantes*, mais dois sonetos, “Mãe e filho” e “Os dois”. Para encerrar, cabe dizer que boa parte de *Broquéis* foi escrita no Rio de Janeiro, entre 1890 a 1892. Mas, ao compor o volume, o poeta fez uma seleção dos versos da província e, segundo Andrade Murici, algumas páginas de *Cambiantes* e de *Campesinas* foram aprovadas para completar o novo livro.⁵

Notas

¹ TILL, Rodrigues. *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981. p. 45.

² MUSEU DE LITERATURA DA FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Carta de Oscar Rosas a Cruz e Sousa, datada de 30 de novembro de 1883.

³ MAGALHÃES JUNIOR, R. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1975. p. 60.

⁴ *Idem*, p. 61.

⁵ SOUSA, Cruz. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961. p. 42.

*Cruz e Sousa em Pernambuco, 1884,
ainda como ponto da Companhia
Dramática Julieta dos Santos (FCRB)*



Ivan Junqueira

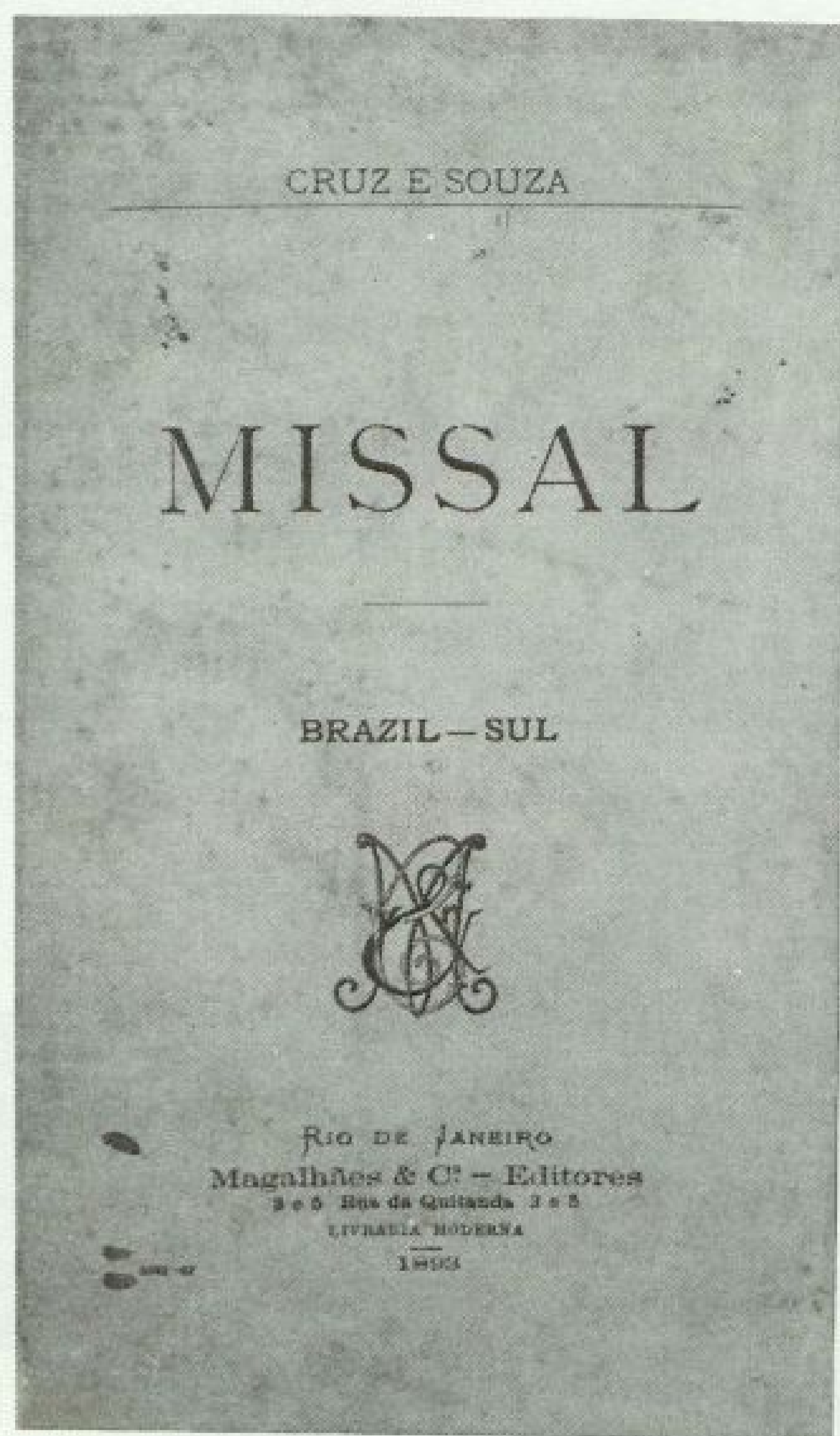
A modernidade de Cruz e Sousa

Dizem alguns – e não sem alguma razão – que Cruz e Sousa, cujo centenário de morte se comemorou em 1998, teria sido o nosso primeiro poeta autenticamente moderno. Moderno, pelo menos, no sentido em que o entende Sílvio Romero quando observa, em *A literatura* (1500-1900), que, embora haja morrido moço, em 1898, aos trinta e seis anos de idade portanto, “nele acha-se o ponto culminante da literatura brasileira após quatrocentos anos de existência”. Moderno, ainda, como o pretende Otto Maria Carpeaux no artigo “A literatura brasileira vista por um europeu”, incluído em *República das letras* (1957), de Homero Senna, onde afirma: “A verdadeira poesia nacional começou com Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens”, acrescentando ainda, em artigo que escreveu para *O Estado de S. Paulo* em 1959: “Se Cruz e Sousa e Alphonsus tivessem, no Brasil, conquistado o prestígio do autor de *Oaristos* em Portugal, não se teria experimentado entre nós a longa noite do parnasianismo.” Moderno, igualmente, segundo a ótica do crítico francês Roger Bastide, que o emparelha, com certo exagero, a Mallarmé e Stefan George. E moderno, enfim e ao cabo, porque, ao contrário do parnasianismo, que entre nós estranhamente sucede a floração simbolista e que foi sepulto em definitivo pelo modernismo de 1922, o simbolismo ressurge nas hostes desse mesmo modernismo graças aos poetas que se reuniram em torno da revista *Festa*, como Tasso da Silveira, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Murilo Araújo e até mesmo Gilka Machado, entre outros, que promoveram um *revival* espiritualista cujas raízes mergulham no substrato do pensamento filosófico, político e religioso. E foi essa vertente modernista, à qual depois se filiariam Jorge de Lima, Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt, que, a rigor, trouxe de novo à tona a *music of poetry* dos versos simbolistas de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens.

O movimento simbolista brasileiro teve brevíssima duração: uma década, se tanto, pois, iniciado em 1893 com os dois livros que assinalam a estréia de Cruz e Sousa, *Broquéis* e *Missal* (este em prosa poética), dele já nada mais se fala no início do presente século, sendo que alguns simplesmente o negam enquanto escola literária, equívoco que somente se desfez com a publi-

Silveira Neto, Santa Rita, Nestor Vitor e Emiliano Pernetá, alguns dos principais nomes do movimento simbolista. (FCRB)





Frontispício de *Missal*, livro de poemas em prosa que inaugura a fase madura de Cruz e Sousa, publicado em fevereiro de 1903 (BN)

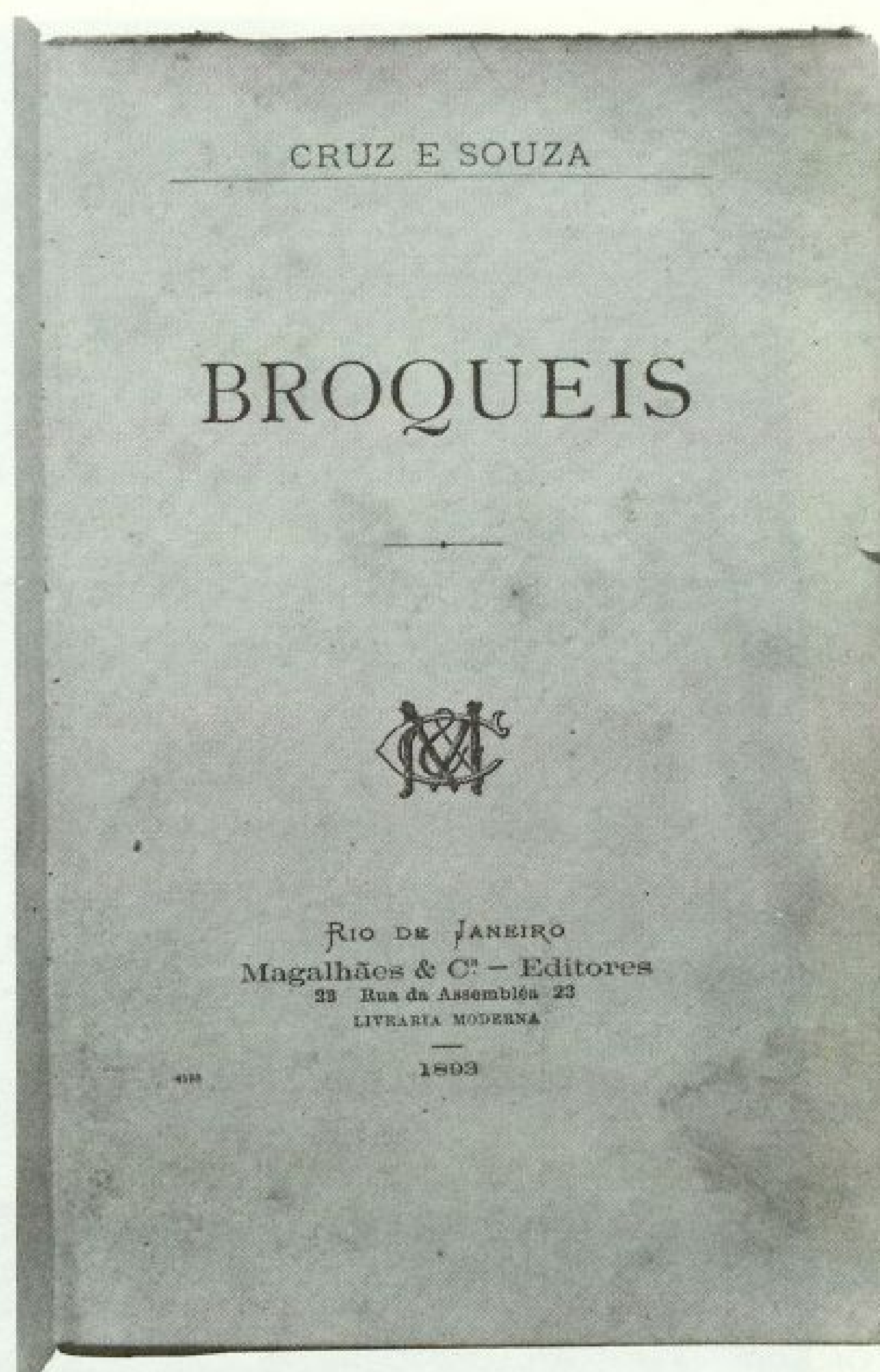
cação, em 1952, do monumental *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Murici, em três alentados volumes. Durante os anos do triunfo parnasiano e do curto período de transição entre este e a Semana de Arte Moderna, em 1922, a poesia de Cruz e Sousa, assim como a dos demais simbolistas, haveria de permanecer no mais sombrio e absurdo dos limbos, e, não fosse o esforço e mesmo a devoção de Virgílio Várzea e, sobretudo, de Nestor Vitor, talvez sequer os modernistas dela tivessem tomado conhecimento. Desdenhada e mesmo negada por quase todos os críticos da época, entre os quais José Veríssimo e Araripe Júnior (este último, aliás, chega a prefigurar Cruz e Sousa, como nos lembra Fernando Góes no volume IV do *Panorama da poesia brasileira*, nos termos racistas de um bárbaro embevecido diante das vitrines da Rua do Ouvidor: “Como todas essas coisas o maravilham e lhe arregaçam os lábios, mostrando os

alvos dentes dos ancestrais!”), a obra do autor de *Faróis* paga assim pesado tributo ao que na época entendiam por poesia os círculos oficiais de nossa literatura. Tais críticos sequer lhe investigam as raízes estético-doutrinárias, e parecem mesmo esquecer-se de que, a partir do manifesto de Jean Moréas, que é de 1886, da difusão da poesia de Verlaine e Mallarmé ou da audiência que então alcançara a música de Debussy, o simbolismo ganhara foros de incontestável universalidade.

É bem de ver, todavia, que a poesia inicial de Cruz e Sousa ainda não é, *stricto sensu*, simbolista. Influenciada pela poesia francesa do século XIX, em particular pela de Baudelaire (e aqui é curioso observar como Cruz e Sousa irá por sua vez influenciar, pelo viés baudelairiano, a concepção poética de Augusto dos Anjos), essa poesia, pelo menos a de *Broquéis*, tem muito ainda de parnasiana e mesmo de romântica (ou, mais exatamente, de condoreira, muito embora Cruz e Sousa jamais tenha cogitado de cultivar qualquer vertente da poesia dita “social”). Outra curiosidade no que toca à gênese e à evolução da poesia de Cruz e Sousa – ou seja, o

trato canhestro da língua e do próprio verso que revelam seus poemas da juventude – é com toda pertinência assinalada por Andrade Murici e Alexei Bueno. Diz este último, na Nota Editorial de *Cruz e Sousa. Obra completa* (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995), que “Cruz e Sousa representa um caso espantoso de poeta absolutamente inábil na juventude mas que vai alcançar, poucos anos depois, o mais alto nível expressional no emprego poético da sua língua”. A partir de *Faróis* (1900), entretanto, cuja publicação já é póstuma, o poeta abandona o esteticismo parnasiano para cultivar um confessionalismo revoltado que, em sua vertiginosa ânsia de verdade e de infinito, o aproxima do espiritualismo apocalíptico de Antero de Quental. Finalmente, nos *Últimos sonetos* (Paris, 1905), Cruz e Sousa alcança não apenas o grande ideal simbolista, mas também a cristalização da música verbal e do espiritualismo que dele fizeram um dos maiores poetas de língua portuguesa. Atestam-no, particularmente, os derradeiros poemas de *Últimos sonetos*, como “Sexta-Feira Santa”, “Clamor supremo”, “Assim seja!”, “Renascimento”, “Pacto de almas” e esse nunca assaz louvado “Triunfo supremo”, que aqui transcrevo na íntegra para que o leitor entenda que tudo o que atrás foi dito fique mesmo e afinal por dito:

*Quem anda pelas lágrimas perdido,
Sonâmbulo dos trágicos flagelos,
É quem deixou para sempre esquecido
O mundo e os fúteis ouropéis mais belos!*



Frontispício de Broqueis, primeiro livro de versos da fase madura de Cruz e Sousa, publicado em agosto de 1893, ano básico do Simbolismo no Brasil (BN)

Campezinhas

II

De cabellos desmanchados,
 Tu, teus olhos luminosos e
 recordam-me uns saborosos
 e raros fructos de prados.

Assim negros e quebrados,
 profundos, grandes, formosos,
 Contêm fluidos vaporosos,
 São como campos mondados.

Quando soltas os cabellos
 repletos de peradellos
 e de perfumes de hervagens;
 Teus olhos, flor das violetas,
 lembram certas uvas pretas
 mettidas entre gothagens.

Cruz e Sousa

A Segunda das "Campezinhas", série de nove sonetos.

Este foi publicado em Novidades, Rio de Janeiro, 15.12.1891 (FCRB)

*É quem ficou do mundo redimido,
Expurgado dos vícios mais singelos
E disse a tudo o adeus indefinido
E desprende-se dos carnavais anelos!*

*É quem entrou por todas as batalhas,
As mãos e os pés e o flanco ensangüentado,
Amortalhado em todas as mortalhas.*

*Quem florestas e mares foi rasgando
E entre raios, pedradas e metralhas,
Ficou gemendo mas ficou sonhando!*

Aspecto no mínimo curioso na poesia de Cruz e Sousa é sua obsessão pelo branco, o que se pode observar claramente em seus dois primeiros volumes de versos. São poucos os poemas em que o autor não faz alguma referência à cor branca, que irradia, afinal, a luz de todas as cores. Estaria essa obsidante procura da pureza vinculada de alguma forma à sua condição de homem de cor? Não cremos. Mais provável nos parece que o esteja àquela “metáfora sobre a geração da luz” a que se refere Ezra Pound no ensaio que escreveu sobre a *canzone* “Donna mi prega”, de Guido Cavalcanti, poema que o autor dos *Cantos* traduziu, aliás, por duas vezes. Claro está que falamos também aqui, e talvez até com maior pertinência, daquele branco dantesco que inunda cada um dos cantos do *Paradiso*, que podem ser vistos, como o pretendeu T. S. Eliot, como a expansão gradual daquela metáfora sobre a luz. Empenhado em reconciliar o sistema tomista com a ideologia místico-amorosa do *cor gentil*, como sublinha Haroldo de Campos no prefácio que escreveu à sua própria tradução de seis dos cantos do *Paradiso*, “Dante prolonga, sustenta e totaliza essa especulação radiosa sobre um Amor que é Luz”. Teria Cruz e Sousa lido os versos da *Commedia* dantesca? Não sabemos, e pouco importa. O que importa é que essa suspeita mais ainda se avoluma quando observamos que, em Cruz e Sousa, a obsessão pelo branco radica visceralmente numa busca de pureza amorosa de que pouco desfrutam os seres humanos que, como nós, estão condenados à caducidade e à contingência fenomênicas do mundo em que vivem. Tanto em *Broquéis* quanto em *Faróis* são incontáveis os exemplos dessa obsessão pelo branco, como o prova, desde logo, o poema que abre a primeira daquelas coletâneas, “Antífona”, onde se lê:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras

De luares, de neves, de neblinas!...

Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...

Incensos dos turíbulos das aras...

Formas do Amor, consteladamente puras,

De Virgens e de Santas vaporosas...

Brilhos errantes, mádidas frescuras

E dolências de lírios e de rosas...

Outra vertente que não pode aqui ser esquecida é a que nos remete à estrutura dramática da poesia de Cruz e Sousa. Uma “dramaticidade objetiva”, como a define Andrade Murici quando se refere aos poemas “Consciência tranqüila” e “Emparedado”. Conforme sustenta o crítico, aquele primeiro seria um “monólogo dramático perfeitamente caracterizado”, enquanto o segundo configuraria um “monólogo confessional do próprio Dante Negro”. Como se sabe, Cruz e Sousa exerceu as funções daquele antigo “ponto” na Companhia Julieta dos Santos e, como tal, não ignorava os segredos da carpintaria teatral, tanto assim que, pelo menos em “Consciência tranqüila”, há indicações de movimentos cênicos. E vai mais longe ainda Andrade Murici quando, ao analisar a agonia do senhor de escravos nesse mesmo poema, insinua que “seus gritos sugerem uma espécie de Rei Lear do crime, no último grau da abjeção, do absoluto do mal”. E acrescenta, numa tentativa de caracterizar as vibrações daquela “tremenda voz, de um cinismo desmedido, evocando atrocidades e uma luxúria feroz”, que se trata de uma “página shakespeariana”. Mas a verdade é que essa vertente dramática não se esgota nos poemas citados. Ela pode ser percebida, sob outro prisma, em quase toda a poesia que nos legou o autor de *Faróis*. Ainda que às vezes retórica e instrumentada por um vocabulário cujo emprego denuncia certo preciosismo muito comum à escola simbolista, o verbo de Cruz e Sousa é quase sempre sinfônico e de acentos proféticos, o que acentua ainda mais aquela “dramaticidade objetiva” a que alude Andrade Murici em sua aguda e abrangente “Atualidade de Cruz e Sousa”.

Há que ressaltar ainda, nesta edição definitiva da Nova Aguilar, os substanciais acréscimos que fez Alexei Bueno com relação à anterior, de 1961, ocasião em que se comemorou o centenário de nascimento do poeta. A presente edição, como esclarece seu organizador, além de preservar todo o conjunto de obras e informações da edição original, resgata ainda cerca de

cem poemas novos, nove textos em prosa, trinta cartas e itens afins, e diversas notas em apêndice. Para a recuperação cabal de todo esse espólio não se podem esquecer, além dos já citados, os nomes do pesquisador e bibliófilo carioca Ubiratan Machado, que logrou encontrar originais de que nem mesmo Nestor Vitor tivera notícia; de Iaponan Soares, que localizou e editou a série das “Histórias simples” em seu superlativo *Ao redor de Cruz e Sousa*; e de Zahide Lupinacci Murzat, que publicou as *Cartas de Cruz e Sousa*, reunindo pela primeira, como alerta Alexei Bueno, a “epistolografia ativa” que nos sobrevive do poeta, em sua maioria pertencente ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa. A essas vinte e tantas cartas, Alexei Bueno agrega mais uma, por ele próprio localizada na valiosa coleção de Pedro Correia do Lago. “Dolorosa carta esta” – comenta o organizador da presente edição – “destinada a Luís Delfino, na qual o poeta pede insistentemente ao seu êmulo e conterrâneo qualquer auxílio monetário, mais um reflexo da pavorosa miséria em que se debateu o poeta até a morte.” E quantos entre nós, acrescentaríamos de nossa parte, não padeceram – ou padecem ainda hoje – as agruras que resultam da escolha a um tempo divina e maldita que fazem todos os autênticos poetas?

Manuscrito do
soneto “No Egito”
(FCRB)

No Egito
~~de Lisboa~~

Sob os ardentes sóes do fulvo Egipto
De areia estuosa, de candente argilla,
Dos sonhos da alma o turbilhão desfilha,
Abre as aras no firmamento infinito.

O Egipto é sempre o antigo, o velho rito
Onde um mysterio singular se asyla
E onde, talvez mais calma, mais tranquilla
A alma descansa do soffrer prescripto.

Sobre as ruinas d'ouro do passado,
No céu cavo, remoto, êtico e sagrado,
Torna morte espectral fairoil ufano...

E no aspecto de tudo, em torno, em tudo,
Arido, pietro, silencioso, mudo,
Parece morta a propria dor humana.

Ubiratan Machado

Cruz e Sousa e a vida literária carioca

Cruz e Sousa mudou-se para o Rio de Janeiro em dezembro de 1890. A cidade não lhe era estranha. Visitara-a três vezes, duas delas apressadamente. Na terceira, permaneceu mais tempo, cerca de oito meses, mas só encontrou incompreensão, o que parece ter aguçado ainda mais o seu fascínio pela Corte. Desabafou, confessando-se cansado “de ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar sem fim por acessos na vida, que nunca chegam”. Quem não percebe nestas palavras a decepção do namorado traído? Retornou ao Desterro. Não tardaria em fazer a viagem em sentido contrário.

A primeira visita ao Rio foi em outubro de 1883. O poeta trabalhava como ponto da Companhia Dramática Julieta dos Santos, que seguia em demanda do norte do país. Permaneceu alguns dias na cidade, talvez apenas horas. Procurou, então, Oscar Rosas, velho companheiro de Santa Catarina, que já se achava enfronhado na vida jornalística e literária da Corte. Cruz confiou-lhe os originais de um livro de versos, as *Cambiantes*, que deveriam ser entregues a José do Patrocínio, diretor da *Gazeta da Tarde*.

Rosas cumpriu a missão. Dias depois, tendo Patrocínio partido em viagem, ele retornou à redação do jornal, de onde retirou os originais, a fim de guardá-los “longe do alcance das rapinas que se chamam plagiários”, conforme explicou em carta ao autor. Guardou-os tão bem que nunca mais foram encontrados.

No início de 1885, de volta da excursão pelo Nordeste, Cruz desembarcou de novo no Rio de Janeiro. Ficou uns poucos dias, hospedado em casa dos pais de seu empresário, Moreira de Vasconcelos, no bairro da Saúde. Pôde então conhecer com mais vagar as mil e uma seduções da cidade. De volta ao Desterro, não se adaptaria mais. Tudo deve ter parecido insípido e acanhado para quem sonhava com a glória, uma vida agitada, um lugar na grande imprensa. Isso só era possível no Rio.

Ao registrar a presença do “valente e rutilante poeta realista” na capital catarinense, o jornal *O Moleque* informava – naturalmente baseado em depoimento do próprio, – que ele permaneceria ali apenas dois ou três meses. Ficou mais de três anos e meio. Em junho de 1888, terceira viagem ao Rio, graças à generosidade de Germano Wendhausen. Este amigo, que

- Titans negros -

Flirtos de Dôr, nos áridos desertos,
Formidáveis phantasmas das Legendas,
Marcham além, sinistras e tremendas,
As caravanas, d'entre os céus abertos...

Negros e nus, negros Titans, cobertos
Das bocas vés das chagassois e horrendas,
Marcham, caminham por estranhas sendas,
Passos vagos, sonâmbulos, incertos...

Passos incertos e os olhos trêdos,
Na convulsão de tragicos segredos,
Diagonias mortaes, felizes vontades...

Sem o aspecto fatal das feras bravas
Co' ris pungente das legiões escravas,
De dantescos e tôrvos Satanases!

Cruz e Sousa.

Trorem o cunho do legião escrava
Cesse aspecto animal do feio bravo

participava da campanha abolicionista ao lado de Cruz, forneceu a passagem e, provavelmente, recursos para o poeta se manter por algum tempo.

As esperanças eram muitas. Tudo saiu errado, as decepções se sucederam. A mais dolorosa foi provocada por Taunay. Cruz procurou-o em sua residência, com uma carta de recomendação. O autor de *Inocência* nem sequer o mandou entrar. A arrogância do escritor famoso, do político adulado, que logo seria nomeado visconde, doeu-lhe no fundo da alma. Resolveu “não voltar mais à casa de tal senhor” e procurar emprego através de outros amigos.

Em vão. Passaram-se os meses. Todas as portas continuaram fechadas, fato que o poeta atribuiu ao racismo. Pouco antes de retornar ao Desterro, amargurado, escreveu a Virgílio Várzea: “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!”

Nunca parou de sonhar com o Rio. Quando retornou de vez, o país atravessava uma séria crise. A recente proclamação da República, os boatos de uma restauração monárquica, a instabilidade institucional punham frêmitos de inquietação na cidade, com reflexos em todo o país. Na vida literária, captavam-se pequenos tremores de terra, desencadeados pela insolência das novas gerações. Nada que assustasse os parnasianos, senhores absolutos da situação, reverenciados como divindades, apontados a dedo pelo povo, cheio de admiração. A estrela mais brilhante da poesia brasileira e da vida literária carioca era Olavo Bilac. Ao seu redor, escritores e boêmios reuniam-se na livraria Garnier, na confeitaria Colombo, nas rodinhas improvisadas da Rua do Ouvidor, locais privilegiados para se olhar as mulheres, recitar poemas e falar da vida alheia.

Cruz e Sousa aliou-se às novas gerações, que combatiam os parnasianos, buscando formas inéditas de expressão. Mas comportou-se de maneira civilizada e altiva. Se nunca se dirigiu a Bilac, manteve um animado intercâmbio intelectual com Alberto de Oliveira, de igual para igual, “sem falsa modéstia”, segundo o depoimento de Nestor Vitor. Essa independência espiritual desagradou aos parnasianizantes. Por seu lado, Cruz manteve-se inflexível. De quem partiu o primeiro sinal de hostilidade? Seja de quem for, logo os seguidores de Bilac passaram a perseguir o poeta negro, espalhando infâmias a seu respeito, dirigindo-lhe cartas anônimas, ridicularizando-lhe os poemas, que começavam a sair com regularidade em *Novidades* e na *Revista Ilustrada*.

Não pouparam sequer a sua atividade como jornalista. Em certa ocasião, o título de uma matéria saiu trocado, “Vaporoso incêndio”, em vez de “Pavoroso incêndio”. Era um evidente erro de revisão, mas que logo atribuíram a Cruz, lembrando o seu gosto pela adjetivação. Como se não bastasse tudo isso, o editor da *Cidade do Rio*, José do Patrocínio, não gostava dele. Apesar de pagar uma miséria, e sempre atrasada, acabou demitindo-o.

As dificuldades não abalaram o ânimo do poeta. Apesar de muitas vezes não ter dinheiro para comer, vestia-se com apuro. A sua roupa era confeccionada por um dos alfaiates mais solicitados da cidade, o Moreira, na Rua dos Ourives. O traje impecável, realçado pelos complementos exóticos, despertava a atenção das

peçoas, o que constituía um dos maiores prazeres dos simbolistas. B. Lopes era o rei da extravagância, com sua “camisa azul”, enorme laçaria de seda creme sob as pontas de um largo colarinho branco e, na lapela, um buquê, um verdadeiro buquê – nada menos de três cravos vermelhos e duas rosas “telas de ouro” (descrição de Gonzaga Duque). Cruz e Sousa não chegava a tanto, mas acabou lançando moda. Em *Se não me falha a memória*, Joaquim de Sales lembra que ele “espalhara pela cidade uma epidemia de gravatas e coletes violáceos, simbolizando esses martírios íntimos que nos seus discípulos eram consequência de um artifício literário”.

Ruidosos, extravagantes nos trajes e no comportamento, querendo chamar a atenção a qualquer custo, os jovens cavaleiros do símbolo passaram a ser chamados de “novos”, designação que aceitaram com orgulho. Afinal, no outro extremo, estavam os velhos, os caquéticos, a turma parnasiana, gente à qual moviam guerra sem trégua. Como seus adversários, os “novos”

Rio, 7 de Janeiro de 1898.

Nestor

Vou-te ir a iras do Escriptorio da Linha, em S. Diogo, entregar o meu requerimento perdido lidaça, por que os dias estão passando e elles já reclariaram esse papel. Qualque coisa ra me pode prejudicar muito! Se já entregaste n'outro lugar que não no Escriptorio de S. Diogo então está tudo atrapalhado e o requerimento perdido. É necessario entregar em mão do chefe do Escripto-

Dramática carta de Cruz e Sousa a Nestor Vitor, de 27 de dezembro de 1897 (FCRB)

Rio, 27 de Dezembro de 1871.

Meu Nestor

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

Mas o feio, meu velho, é que estou numa in-

Carta do poeta a Nestor Vitor, pedindo-lhe ajuda com a intrincada burocracia da Estrada de Ferro (FCRB)

Uma tarde, encontrava-se conversando com B. Lopes, mulato desabusado que gostava de zombar dos brancos e provocá-los, quando este o convidou a dar uma caminhada pela rua. O poeta dos *Broquéis* esquivou-se. Deu mil desculpas. Por fim, admitiu que não gostaria de encontrar-se com os desafetos, que faziam ponto em frente à livraria Garnier, sempre dispostos a persegui-lo e humilhá-lo. B. Lopes segurou o braço do amigo, conduziu-o através da multidão e gritou bem alto, para que todos ouvissem: "Vamos, negro! Vamos iluminar esta rua!"

Para Cruz, talvez bastasse a luz de sua alma. Não gostava de desafios desse tipo. Tanto assim que, com o tempo, foi-se esquivando cada vez mais dos locais freqüentados por

montaram as suas barricadas na grande passarela da cidade, na Rua do Ouvidor, diante dos prédios de *A Notícia* ou do *Journal do Commercio*. Ali podiam ser vistos Virgílio Várzea, Oscar Rosas, Emílio de Menezes (em verdade, um parnasiano, que só freqüentava o grupo por suas ligações com o pessoal do Sul), Lima Campos, B. Lopes, Cruz e Sousa.

Ao contrário dos demais, Cruz e Sousa evitava passear pela rua famosa. Temia as piadas, insultos e provocações dos poetas parnasianizantes. Ao que tudo indica, era um temor que se aproximava do pânico, e no qual havia um indisfarçável componente racial. A cor do poeta era sempre lembrada pelos maldosos, que não admitiam um negro artista.

escritores, ao contrário de seus pares que os procuravam, com a intenção de provocar os parnasianos. Um desses pontos era a livraria Garnier, onde toda tarde reunia-se a fina flor da literatura brasileira. Lá estavam, sentados ou folheando um livro, buquinando ou batendo papo, as figuras de Machado de Assis, Olavo Bilac, Euclides da Cunha, José Veríssimo, Alberto de Oliveira, Valentim Magalhães.

Os simbolistas chegavam fazendo ruído, encarando os figurões, um ar de desafio nos trajes exóticos, nos enormes chapéus de palha ou de feltro, nas imensas cabeleiras. Talvez fossem ridículos, desse ridículo desculpável da mocidade. Eram também intolerantes.

– Olha o besta do Zé Veríssimo rindo, dizia um.

– Será de nós? Está em companhia da cavalgadura do Taunay, respondia o outro.

Não perdoavam a ninguém, nem a Machado de Assis. Até a admiração vinha revestida de um tom de desprezo, como a observação de Nestor Vitor sobre o autor do *Dom Casmurro*: “Nada tolo o pardavasco da Capitu.”

Essa alusão depreciativa à cor de Machado soa estranha vinda de Nestor Vitor, o anti-racista por excelência, o grande amigo de Cruz e Sousa, a quem tanto ajudou. A não ser que ela expressasse, por ironia, o eco de um possível ressentimento de Cruz contra Machado, do negro humilhado pelo mulato vitorioso, que parecia esquecido de sua cor. Estaria aí o motivo do triolé sarcástico atacando o mestre?

Machado de Assis, assaz,

Machado de Assaz, Assis:

Oh! zebra escrita com giz

Pega na pena faz “zaz”,

Sai-lhe o Borba por um triz.

Plagiário de Gil Bláz,

Que, de Le Sage por trás,

Banalidades nos diz.

Pavio que arde sem gás,

Carranca de chafariz,

Machado de Assis assaz,

Machado de assaz Assis.

O ressentimento pode ter existido, mas o difícil é admitir como sendo de Cruz e Sousa essa versalhada, indigna de seu talento. O pequeno poema foi publicado por Carlos D.

Fernandes em seu romance *Fretana* (1936), sem esclarecer a data e nem as razões por que teria sido escrito. O mais provável é que o autor tenha sido o próprio Fernandes, mitômano incorrigível.

Às expedições punitivas à livraria Garnier, Cruz preferia os refúgios tranquilos, onde sabia que seria respeitado. Um desses locais era o Café Papagaio, na Rua Gonçalves Dias, próximo à confeitaria Colombo. Ambiente aconchegante e simples, em cuja entrada um papagaio vivo, mas mudo, empinado em seu poleiro de folha-de-flandres, punha uma nota exótica. Mais tarde ele foi substituído por Bocage, “o mais falador e o mais inconveniente entre os papagaios do Brasil”, segundo Luís Edmundo. O cronista carioca informa que no fundo do estabelecimento havia um restaurante, onde “se comia um famoso porco assado, digno do tricínio de qualquer imperador romano”.

O Papagaio era uma espécie de território neutro, freqüentado por jornalistas, caricaturistas, parnasianos, simbolistas. Havia uma grande presença de jovens talentos literários que não se definiam por lado nenhum, tentando achar o seu próprio caminho. Caso de João do Rio. Cruz e Sousa gostava de tomar café ali, mas, ao que se saiba, jamais freqüentava o local à tardinha e à noite, quando a animação fervilhava, estimulada pelo álcool. Ao contrário da maioria dos simbolistas e de um bom número de parnasianos, o poeta catarinense não ingeria bebida alcoólica e nem se interessava pela vida boêmia. Para se embriagar, bastava-lhe a poesia.

Foi no Papagaio que Luís Edmundo o conheceu, apresentado por Tibúrcio de Freitas. O cronista achou-o gentil, expansivo, acolhedor, e ficou impressionado com os seus “olhos profundos e tranqüilos”. Era um detalhe que chamava a atenção. Araújo Figueiredo escreve que “seus grandes olhos negros, em fundo de opala, guardavam doçuras inefáveis, mas possuíam quase sempre certo ar de tristeza. Eram um misto de sombra, de sol e de luar”.

Cruz e Sousa era um assíduo freqüentador do “Antro”, o quarto em que viviam Tibúrcio de Freitas, Maurício Jubim e Carlos D. Fernandes. Este descreve-o da seguinte maneira em seu já citado romance autobiográfico *Fretana*: “O antro, assim chamado pelo desconforto e rusticidade, em recordação de Pitágoras, ficava à Rua do Senado, no flanco posterior de um velho casarão de dois andares, e abria para o quintal, deixando ver o tanque de lavagem, o coradouro de folhas de zinco, o galinheiro. Era um aposento mísero...”

Alguns simbolistas costumavam reunir-se ali, muitas vezes demorando-se madrugada adentro, em orgias literárias. Assíduo mesmo só Cruz e Sousa. Sem demagogia, os amigos consideravam-no um gênio, uma das maiores figuras da literatura universal em todos os tempos. Nem Flaubert, nem Renan, Eça ou Ramalho Ortigão alcançavam,

segundo Carlos D. Fernandes, “a magia de Cruz e Sousa, que a todos se sobrepunha pela dualidade do seu gênio”.

O poeta negro costumava ler os seus poemas inéditos no Antro, sendo acolhido pela atenção reverenciosa dos amigos. Muito melindroso, Cruz não suportava qualquer restrição a seus versos. Tibúrcio de Freitas era o único a quem “se permitia a liberdade de sugerir substituições e emendas no emaranhado daqueles labores” (Carlos D. Fernandes). Gostava que os amigos o ouvissem em silêncio. Tomava como ofensa qualquer brincadeira, risada ou desatenção.

Havia na casa duas moças, com as quais os rapazes flertavam e trocavam flores e bilhetinhos. Pela manhã, os três, através de um buraco no assoalho, costumavam olhar o que eles chamavam de “o banho das náiades”. Certa ocasião, em que Cruz e Sousa lia seus poemas, as jovens achavam-se no tanque, gesticulando, falando baixinho, mandando beijos para Carlos e Jubim, que estavam sentados junto à janela. Os amigos procuravam conter-se, conhecendo a hipersensibilidade do poeta, mas este, percebendo algum gesto ou sorriso, encerrou a leitura.

Ao saírem, Tibúrcio notou o rosto transtornado de Cruz. O que havia?, indagou. A reação do poeta foi surpreendente, “desfez-se num pranto convulsivo, aos soluços, abraçando-se ao peito do seu confidente”. Quando pôde falar, balbuciou:

– Oh! Isto vindo de vocês, é horrível! Foi uma desilusão, um desabar de tudo! O naufrágio de minh'alma!

Foi difícil explicar que tudo não passara de um mal-entendido e que ninguém desejava feri-lo.

Desde essa época, final de 1893, início de 1894, o poeta deixou praticamente de participar de qualquer atividade ligada à vida literária. Isolou-se em sua torre iluminada, cada vez mais amargurado e mais voltado para o infinito, Deus ou que nome se queira dar. Desde maio de 1893, vivia maritalmente com Gavita Rosa Gonçalves. A gravidez da mulher apresou o casamento. A partir daí, tudo se precipitou. Como se rolasse por um despenhadeiro; o salário curtíssimo, a quase miséria, o avanço da tuberculose, a loucura da mulher, até a morte do poeta em Sítio, Minas Gerais. O destino armaria um último e definitivo sarcasmo: no chão de um vagão de trem, escuro, sujo pelas fezes de burros e bois, sem uma flor, fora transportado para o Rio o corpo daquele que tanto aspirara à luz e à beleza, aquele “louco da imortal loucura, /o louco da loucura mais suprema”, “o grande assinalado”, que povoou “o mundo despovoado, / de belezas eternas”.

Cronologia de vida e obra

1861

Nasce a 24 de novembro em Desterro, atual Florianópolis, filho de Guilherme, mestre pedreiro, escravo do marechal-de-campo Guilherme Xavier de Sousa, e de Carolina Eva da Conceição, lavadeira, escrava liberta na ocasião do casamento. Recebe o nome do santo do dia, São João da Cruz, e o sobrenome do senhor de seu pai. Passa a viver como filho de criação do marechal e de sua mulher, d. Clarinda Fagundes de Sousa.

1862

É batizado em 24 de março.

1865-1866

Estuda as primeiras letras com a sua protetora, d. Clarinda.

1868

Lê, perante o marechal Guilherme Xavier de Sousa, seus primeiros versos.

1869

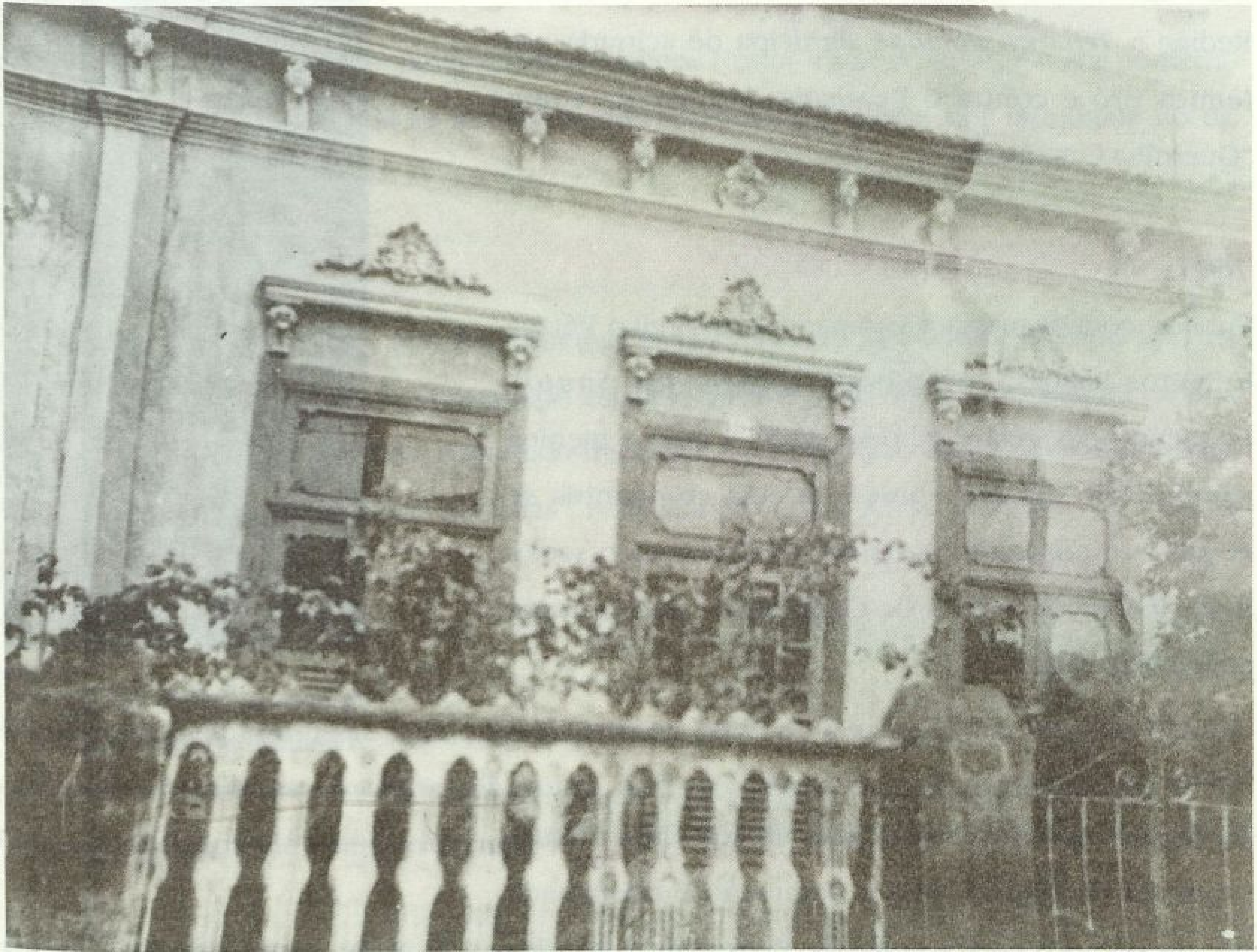
Freqüenta a escola pública do prof. Fagundes, irmão de d. Clarinda.

1870

Morte do marechal Xavier de Sousa.

1871/75

Freqüenta o Ateneu Provincial Catarinense, onde, a partir de 1874, leciona o naturalista alemão Fritz Müller. Nesses cinco anos estuda francês — com João José de Rosas Ribeiro, pai de seu grande amigo Oscar Rosas — além de grego, latim, inglês, matemática e ciências naturais, distinguindo-se acima de todos os seus condiscípulos.



Casa onde residiu Cruz e Sousa, no subúrbio carioca do Encantado, na rua Teixeira Pinto, nº 48, depois rua Cruz e Sousa, nº 172. Foi freqüentada por grandes nomes do círculo simbolista e pelos amigos do poeta, como Nestor Vitor, Maurício Jubim, Tibúrcio Freitas, Gonzaga Duque, Silveira Neto, Gustavo Santiago etc. Foi criminosamente demolida na década de 1980 (FCRB)

1877

Dá aulas particulares, preparando professores para o magistério público. Publica versos em jornais da província.

1881

Funda o hebdomadário de literatura *Colombo*, com Virgílio Várzea e Santos Lostada, com número dedicado ao decenário da morte de Castro Alves. Viaja pelo Brasil como ponto da Companhia Dramática Julieta dos Santos, participando de agitações abolicionistas.

1882

Redige a *Tribuna Popular*. Participa de acirrada polêmica pró e contra o Realismo, conhecida como “Guerrilha Catarinense”.

1883

Publica, com os mesmos companheiros Virgílio Várzea e Santos Lostada, o opúsculo *Julieta dos Santos*, pequena poliantéia em homenagem à atriz e menina prodígio do mesmo nome, em cuja companhia se engajara. É nomeado presidente da província o sociólogo dr. Francisco Luís da Gama Rosa, que se torna amigo do poeta.

1884

Ao deixar o governo, Gama Rosa nomeia Cruz e Sousa promotor de Laguna, mas a nomeação é impugnada por pressão dos chefes políticos. Viaja para as províncias do Norte, especialmente a Bahia, onde discursa nos clubes abolicionistas Luís Gama e Libertadora Baiana. É homenageado pela *Gazeta da Tarde*.

1885

Publica *Tropos e fantasias*, com Virgílio Várzea. Torna-se diretor do jornal ilustrado *O Moleque*.

1886

Viagem ao Rio Grande do Sul. Envolvimento sentimental com certa “pianista loura da Praia de Fora”, que deixará marcas em poemas da época.

1887

Trabalha na Central de Imigração. Oscar Rosas o convida a vir para o Rio de Janeiro.



*Francisca Julieta dos Santos,
a menina prodígio gaúcha*

1888

Rápida passagem pelo Rio de Janeiro, onde conhece Nestor Vítor, B. Lopes e o seu conterrâneo Luís Delfino. Aprofunda-se na leitura dos autores simbolistas, por influência do dr. Gama Rosa.

1889

Em janeiro, ainda na Corte, tem dois poemas publicados em *Novidades*. Retorna a 17 de março ao Desterro, não tendo conseguido estabelecer-se no Rio de Janeiro. Leitura de parnasianos, simbolistas e realistas, sobretudo franceses e portugueses. Raul Pompéia entusiasma-se perante a leitura de "Asas perdidas", realizada por Oscar Rosas no Teatro Lírico, num intervalo da ópera *Aída*.

1890

Transfere-se definitivamente para o Rio de Janeiro, perto do fim do ano. Colabora no jornal catarinense *Novidades* e na *Revista Ilustrada*, de Ângelo Agostini. Consegue empregar-se no Rio, por intermédio de Emiliano Pernetá.

1891

Falecimento de Carolina, sua mãe, em agosto. Colabora em *O Tempo* e publica manifestos simbolistas na *Folha Popular*, do qual era secretário Emiliano Pernetá. Reside na Rua do Lavradio, nº 17.

1892

Conhece, no Cemitério do Catumbi, Gavita Rosa Gonçalves, no dia 18 de setembro. Colaborações na *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio.

1893

Publica, pela Casa Magalhães & Cia., *Missal*, por volta de fevereiro, e *Broquéis*, em agosto. Casa-se com Gavita, a 9 de novembro, em plena Revolta da Armada. É nomeado praticante de arquivista da Central do Brasil, em dezembro.

1894

Promovido a arquivista, passa a receber 250\$000 por mês. A 22 de fevereiro nasce Raul, seu primeiro filho.

1895

É visitado pelo grande simbolista mineiro Alphonsus de Guimaraens, que vem ao Rio especialmente para vê-lo. Nasce a 7 de outubro seu segundo filho, Guilherme.

1896

Em março, crise de loucura de Gavita, em consequência de carências alimentares, que durará seis meses. Inspirado por este episódio, escreve "Balada de loucos", de *Evocações*, e "Ressurreição", de *Faróis*. Morte de seu pai, mestre Guilherme, comunicada por telegrama de 29 de agosto. Reuniões em um cenáculo simbolista denominado "Antro", em um segundo andar na Rua do Senado.

1897

Revê as provas finais de *Evocações*, que sairá postumamente. Reside no Encantado, na Rua Teixeira Pinto, nº 48 (atual Rua Cruz e Sousa, nº 172, tendo a casa sido demolida na década de 1980). Nasce, a 24 de julho, seu terceiro filho, Rinaldo.

1898

Cada vez mais doente da tuberculose, que também lhe ataca a mulher e os filhos, parte a 16 de março para a estação de Sítio, no atual município de Antônio Carlos, em Minas Gerais, em busca de clima propício. Morre a 19 do mesmo

mês. Seu corpo chega no dia seguinte ao Rio de

Janeiro, num vagão de transportar cavalos. É en-

terrado no Cemitério de São Francisco Xavier, tendo Nestor Vitor discursado à beira do túmulo. Publicação de *Evocações*, por patrocínio de Saturnino Meireles. Nasce, a 30 de agosto, o seu filho póstumo, João da Cruz e Sousa Filho.

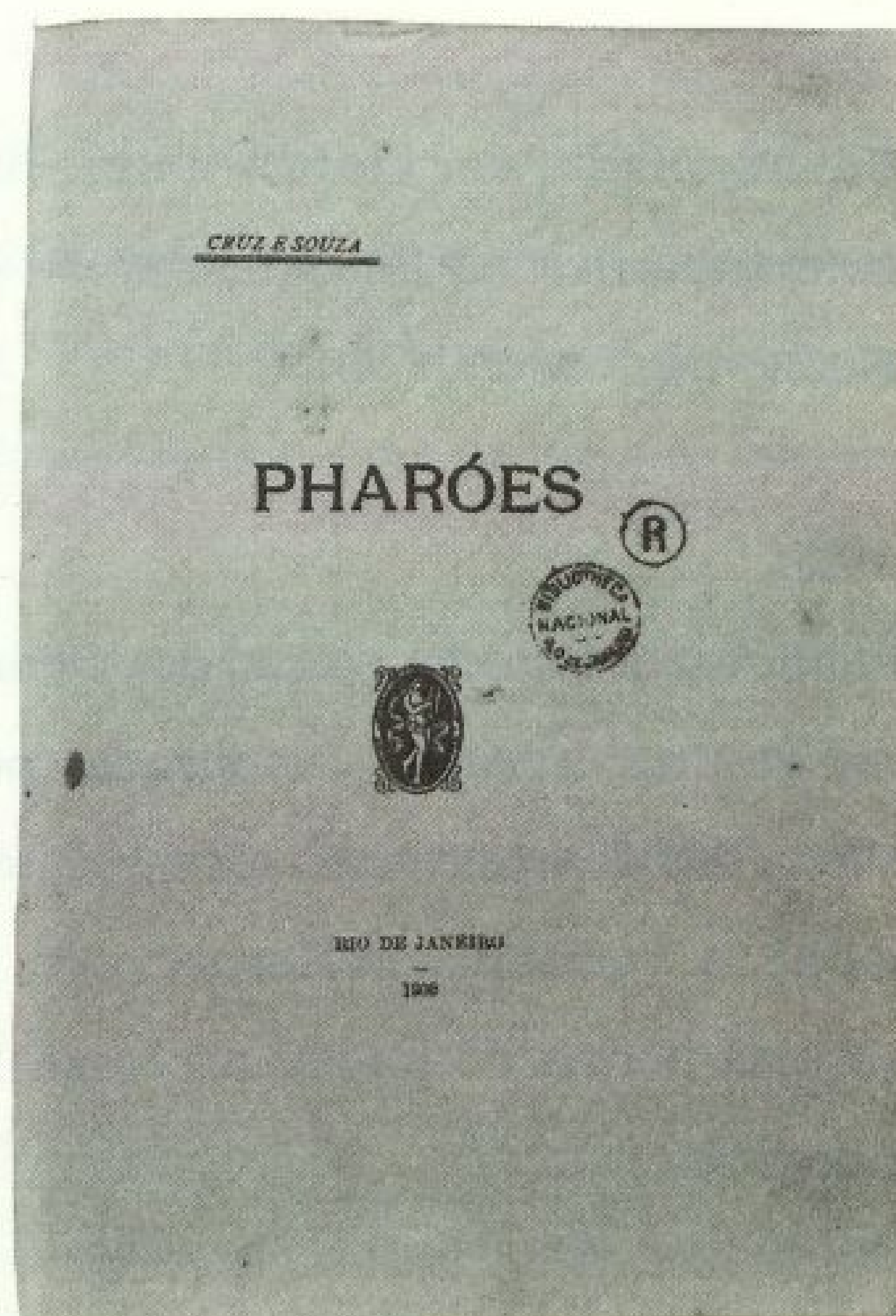


1899

A 28 de agosto, o poeta e diplomata boliviano Ricardo Jaimes Freyre realiza conferência sobre Cruz e Sousa no Ateneo de Buenos Aires. Em correspondência com Nestor Vitor, Maeterlinck manifesta interesse em patrocinar um lançamento das obras do poeta na França, com traduções de João Itiberê da Cunha, o que não se efetiva. Nestor Vitor publica Cruz e Sousa.

1900

Publicação de *Faróis*, organizado por Nestor Vitor.



Frontispício de *Faróis*, 1900 (BN)

1901

Morte de Gavita, a 13 de setembro. Dois dos quatro filhos morreram antes dela, e outro imediatamente depois, sobrevivendo unicamente o filho póstumo, homônimo do pai.

1904

Inauguração, a 15 de maio, do novo túmulo do poeta, encimado por um busto da autoria de Maurício Jubim.

1905

Publicação de *Últimos sonetos*, em Paris, pela Aillaud & Cia., organizado por Nestor Vitor.

1915

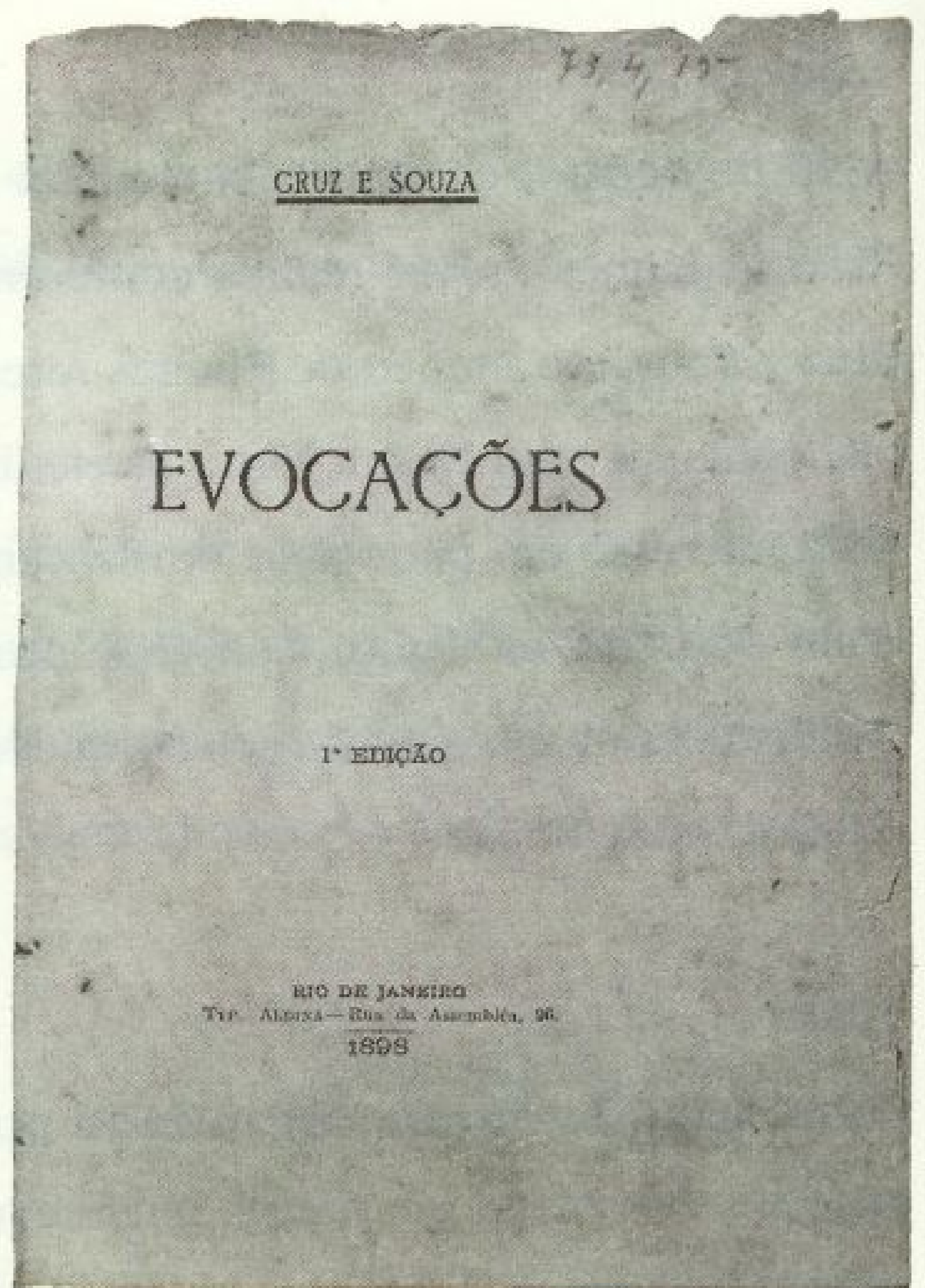
Morte de João da Cruz e Sousa Filho, a 15 de fevereiro, também de tuberculose pulmonar. Deixa um filho, Sílvio Cruz e Sousa, tido com a adolescente Francelina Maria da Conceição, que por sua vez morre atropelada dois anos depois. Deste neto único do poeta, que foi marinheiro, pertenceu à guarnição do contratorpedeiro Mato Grosso e residia no subúrbio carioca de Maria da Graça, procede a numerosa descendência do poeta.

1919

É inaugurada, em Florianópolis, uma placa comemorativa no antigo solar do marechal Guilherme Xavier de Sousa.

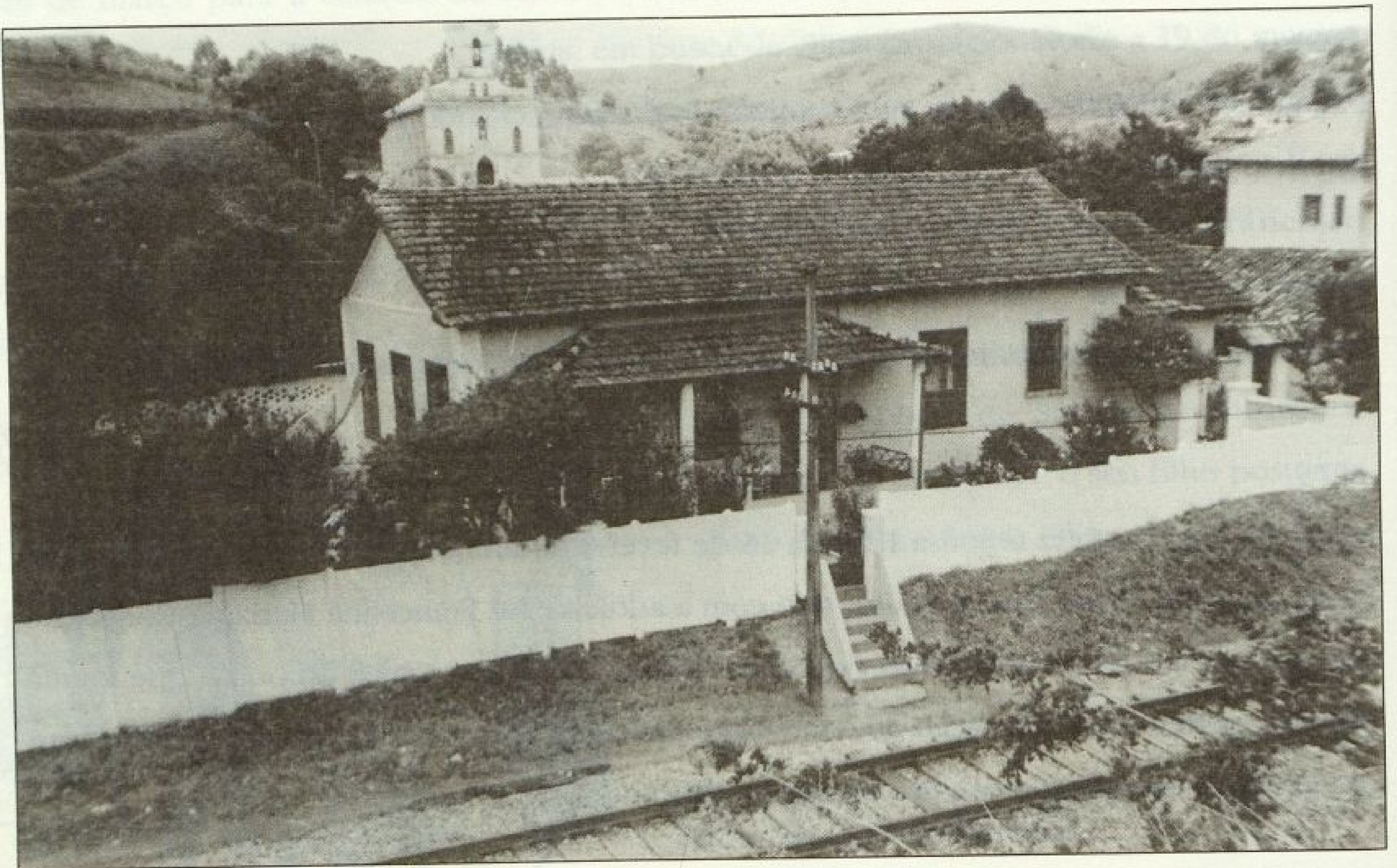
1923

Publica-se a primeira edição das *Obras completas* de Cruz e Sousa, organizadas por Nestor Vitor, em comemoração dos 25 anos da sua morte. A 7 de abril, em Florianópolis, inaugura-se uma herma do poeta, no Largo Benjamin Constant.



ACIMA: *Frontispício de Evocações, primeiro dos livros póstumos de Cruz e Sousa, saído pouco após a sua morte (BN)*

ABAIXO: *Fotografia atual do provável prédio onde se localizava o Hotel Amadeu, local do falecimento do poeta. Antônio Carlos, Minas Gerais (Col. Uelinton Alves)*



1943

É inaugurado, a 5 de agosto, por intermédio do estadista Nereu Ramos, o mausoléu definitivo do poeta, de autoria do escultor Hildegardo Leão Veloso, em lugar do anterior, cujo busto se consumira com o tempo. Discursam Tasso da Silveira e o embaixador Edmundo da Luz Pinto. Publicação de *A poesia afro-brasileira*, de Roger Bastide, com os “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”.

1952

Publicação do *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Murici, com importante material sobre o poeta.

1961

Publicação, em comemoração ao centenário, da *Obra completa* de Cruz e Sousa, organizada por Andrade Murici para a Editora José Aguilar, contendo numerosos inéditos do poeta.

1995

Reedição, atualizada e acrescentada, da *Obra completa*, pela Editora Nova Aguilar.



Atual túmulo do poeta, construído em 1943 no cemitério de S. Francisco Xavier, no Rio de Janeiro, por iniciativa de Nereu Ramos. É de autoria do escultor Hildegardo Leão Veloso e traz gravado os dois últimos versos do “Triunfo supremo”. Foi inaugurado a 5 de agosto do ano mencionado.

CRUZ E SOUZA



Últimos

Sonetos



AILLAUD & C^{ia}

96, Boulevard du Montparnasse, 96.

1905

Frontispício de Últimos sonetos, publicado em Paris em 1905 por Nestor Vitor

Alexei Bueno

Bibliografia sobre Cruz e Sousa

- ADONIAS FILHO. "Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 nov. 1961.
- AGOSTINI, Ângelo. "Cruz e Sousa". *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1891.
- ALPHONSUS, João. "Cruz e Sousa". *A Manhã*. Rio de Janeiro, out. 1942. Suplemento "Autores e Livros"
- ALVES, Henrique. *Cruz e Sousa: o Dante negro*. São Paulo: Associação Cultural do Negro, 1961.
- _____. _____. *A Gazeta*. Florianópolis, 11 ag. 1961.
- ALVES, Uelinton Farias. *Reencontro com Cruz e Sousa*. Florianópolis: Papa-Livro, 1990.
- _____. *Poemas inéditos de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Papa-Livro, 1996.
- AMADO, Gilberto. *A dança sobre o abismo*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.
- AMARAL, Glória Carneiro do. "Trajetos do baudelairianismo brasileiro: Teófilo Dias e Cruz e Sousa". In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte, 1990, v. III.
- _____. "Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire". In: *Revista Travessia*, nº 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1955; 2^a ed. 1958.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. (Pseud.: Antônio Crispim). "Quatro poesias esquecidas de Cruz e Sousa". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1959.
- ANTELO, Raul. "Literaturas sincrônicas: Cruz e Sousa em Jaimes Freyre". In: Biblioteca Mário de Andrade. *Boletim bibliográfico*. São Paulo, 1988, v. 49, nº. 1/4, p. 165-175.
- APOSTOLO, Nicolau. "Da impossibilidade de Cruz e Sousa ter sido aluno de Fritz Müller". *A Gazeta*. Florianópolis, 25 nov. 1961.
- ARARIPE JUNIOR, T. de A. *Literatura brasileira: movimento de 1893: o crepúsculo dos povos*. Rio de Janeiro: Empresa Democrática Editora, 1896.
- ARAUJO, Murilo. "Cruz e Sousa: simbolista essencial". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1961.
- ARROYO, Leonardo. "Vida literária: o poeta Cruz e Sousa". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 nov. 1961.

- ASSUNÇÃO, Ronaldo. "Uma leitura polifônica de Cruz e Sousa". In: *Revista Travessia*, nº 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- ATHAYDE, Austregésilo. "Reafirmação de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 7 set. 1975.
- ATHAYDE, Tristão de. "Anacronismo de precaução". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 jun. 1961.
- _____. "O laçonte negro". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 out. 1975.
- AUGUSTO, José. "Cruz e Sousa". *Diário do Paraná*. Curitiba, 26 out. 1961.
- AUSTREGÉSILO, Antônio. "Reminiscências do simbolismo". *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 out. 1942. Suplemento "Autores e Livros".
- _____. "Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 24/10/1948. Conferência na ABL, 7 out. 1948.
- AYALA, Walmir. "Letras e artes: homenagem a Cruz e Sousa". *A Marcha*. Rio de Janeiro, 8 nov. 1961.
- _____. "Cruz e Sousa, obra completa". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 nov. 1961.
- _____. "Ainda Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 14 nov. 1961.
- AZEVEDO, Sanzio de. "Desarticulação rítmica e irregularidades métricas no simbolismo brasileiro". *Revista de Cultura e Vozes*, nº 8, out. 1977.
- BALAKIAN, Ana. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 88.
- BANDEIRA, Manuel. "Recordação de Cruz e Sousa". *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 abr. 1948. Suplemento "Letras e Artes". Discurso na ABL, 1 abr. 1948.
- _____. *Apresentação da poesia brasileira*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- _____. "Cruz e Sousa". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 nov. 1961.
- BARBOSA, Teófilo. "A puridade". *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 mar. 1898.
- BARBOSA, Walter. "Aspectos metafísicos no simbolismo de Cruz e Sousa". *Correio Braziliense*. Brasília, 10 mar. 1972.
- BARROSO, Haydée M. Jofré. *Esquema histórico de la literatura brasileña*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1959.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.
- _____. *Poetas do Brasil*. Curitiba: Guaíra, 1946.

- _____. "De Anchieta a Cruz e Sousa". *Diário de São Paulo*. São Paulo, 9 jun. 1946.
- _____. *Le symbolisme brésilien*. Mercure de France, Paris, 1 nov. 1953.
- _____. *Littérature, théâtre, cinéma: le monde en couleurs: l'Amérique du Sud. Tome 1: Le Brésil, Venezuela, Colombie, Équateur, Guyanes*. Paris, 1958.
- _____. *Brésil: terre des contrastes*. Paris: Hachette, 1957.
- BOI DE MAMÃO. Nº. especial: Cruz e Sousa. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, IOESC, 1980.
- BOITEAUX, Lucas Alexandre. "Cruz e Sousa, o aedo negro". *A Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1961.
- BORBA, Helena Caminha. "Cruz e Sousa". *O Estado*. Florianópolis, 22 nov. 1961.
- BOSI, Alfredo. "Cruz e Sousa". In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 302-310.
- BOUSQUET, Gastão. "Cruz e Sousa". *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 7 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 9 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 11 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 15 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 16 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 18 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 20 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 22 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 26 mar. 1898. Nota de missa de 7º dia.
- _____. _____. "Cruz e Sousa". *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 28 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 26 abr. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1898.
- BRAYNER, Sônia. *Cruz e Sousa: Missal e Evocações: labirinto do estado romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, p. 237-239.
- _____. "Esoterismo e estética: Evocações de Cruz e Sousa". In: *Revista Travessia*, nº 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, p. 155-160.
- BRUNO, Haroldo. "Onde o crítico completa o biógrafo". *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 set. 1975.

- BUENO, Alexei. "Broquéis, de Cruz e Sousa, sai em fac-símile". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 27 nov. 1994.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Cruz e Sousa: Nossa Senhora do Desterro*. Florianópolis: Lunardelli, 1979.
- CALLADO JUNIOR, Martinho. *Cruz e Sousa, o negro*. Florianópolis: Comissão Oficial de Festejos, 1962. Interpretações.
- CAMARA FILHO, Roberto M. "Tasso da Silveira e Cruz e Sousa". *A Ordem*. Rio de Janeiro, mar-abr. 1958.
- CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Rio de Janeiro: Aldina, 1895.
- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difel, 1976.
- CARDOSO, Sérgio. "Cruz e Sousa". *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 12 mar. 1898.
- Idem, ibidem. "Cruz e Sousa". *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 20 mar. 1898. Nota de falecimento.
- _____. _____. *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 24 mar. 1898.
- _____. _____. *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 27 mar. 1898. Aviso de missa de 7º dia.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. "A lua musical de Cruz e Sousa". In: *Língua e literatura*. v. 9: *Revista do Departamento de Letras na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP*. São Paulo, 1980.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Valores da poesia brasileira". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 30 set. 1956.
- _____. "Final de viagem": Brasil. *Jornal das Letras*. Rio de Janeiro, jun. 1958.
- _____. "Estrada larga". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 4 abr. 1959.
- _____. "Livros americanos". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 nov. 1960.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1944.
- _____. "Estudo dos simbolistas brasileiros". *Revista Terra do Sol*. Rio de Janeiro, jan. 1924.
- CASTRO, Sílvio. "Cruz e Sousa, poesia e centenário". *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, 1961.
- CAVALCANTI, Valdemar. "O poeta negro que tinha a poesia branca". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 28 mar. 1948; tr. em *Jornal Literário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CÉSAR, Guilhermino. "Literatura \$ cifrão". *Correio do Povo*. Porto Alegre, 29 nov. 1980.

- CÉSAR, Guilhermino. "Inéditos de Cruz e Sousa". *Correio do Povo*. Porto Alegre, 6 jul. 1974. Suplemento literário "Caderno de sábado".
- _____. "Variantes de Cruz e Sousa". *Correio do Povo*. Porto Alegre, 13 jul. 1974. Suplemento literário "Caderno de sábado".
- CIDADE DO RIO. Número especial comemorativo da morte de Cruz e Sousa. Rio de Janeiro, 20 abr. 1898.
- CLEMENTE, Ir. Elvo. "Elementos simbolistas em *Missal e Broquéis*". In: *Revista Travessia*, n.º 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- CLUBE CURITIBANO. Número especial comemorativo da morte de Cruz e Sousa. Curitiba, abr. 1898.
- CORREA, Nereu. "O amigo de Cruz e Sousa". *O Estado*. Florianópolis, 22 jul. 1984.
- _____. "Os amigos de Cruz e Sousa". *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, nov. 1984.
- _____. "Novos inéditos de Cruz e Sousa". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14 nov. 1982. Suplemento literário "Cultura".
- _____. "Dois poetas, dois destinos". *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, jul. 1981.
- _____. "Uma biografia de Cruz e Sousa" In: *A tapeçaria lingüística d' Os sertões e outros estudos*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1978, p. 58-60.
- _____. "Cruz e Sousa: o homem e a poesia". *Jornal das Letras*. Rio de Janeiro, jun. 1974.
- _____. "O canto do cisne negro e outros estudos". Florianópolis: Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de Santa Catarina, 1964, p. 15-49.
- _____. "O canto do cisne negro". Florianópolis: Comissão Oficial de Festejos, 1962. Interpretações.
- CORREIA, Carlos da M. Azevedo. "Cruz e Sousa". Florianópolis, 24 nov. 1941. Conferência.
- COSTA, Nelson. "Vida cultural: o centenário do poeta negro". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 nov. 1961.
- COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979 (Col. Fortuna Crítica, v. 4).
- CRESPO, Ángel. "Muestrario de poemas simbolistas brasileños". *Revista da Cultura Brasileira*, set. 1967.
- CUNHA, Fernando Whitaker da. *A seara de bronze*. São Paulo: Cupolo, 1960.
- D'ALBANY, Gustavo. "Cruz e Sousa". *O Moleque*. Desterro, 26 abr. 1885.

- D'ÊÇA, Othon. "Cruz e Sousa". Florianópolis: Comissão Oficial de Festejos, 1962. Interpretações.
- DELGADO, Luiz. "Revelações sobre Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 29 abr. 1962.
- DEL-PINO, Nestor Omar. "O poeta que ia de luto". In: *Revista Travessia*, nº 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- DIARIO DE BELÉM. Cartaz de propaganda da Companhia de Teatro Julieta dos Santos. Belém, 31 abr.-1 maio 1884.
- DIARIO CATARINENSE. Nº especial: "Cruz e Sousa: 90 anos sem o gigante do simbolismo". Florianópolis, 20 mar. 1988.
- DUQUE, Gonzaga. "O poeta negro". *Kosmos*, Rio de Janeiro, fev. 1909.
- ECKERT, Ivo. "Cruz e Sousa: um simbolista que marcou época". *A Gazeta*. Florianópolis, 1 out. 1961.
- EDITORIAL. "O simbolismo no Brasil". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 25 nov. 1961.
- ESPEZIM, Rossana. "Cruz e Sousa, trágico e requintado". *O Estado*. Florianópolis, 19 mar. 1961.
- ESTEVES, Albino. *Estética dos sons, cores, ritmos e imagens*. Rio de Janeiro: Renato Americano, 1933.
- FELIX, E. "Crônica: Cruz e Sousa". *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, 1 abr. 1913.
- FERNANDES, Carlos D. Cruz e Sousa. *Revista Vera-Cruz*. Rio de Janeiro, 1 jan. 1898.
- _____. "A poliantéia de Cruz e Sousa". *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 24 mar. 1898.
- _____. "Os nossos grandes figurantes da arte da literatura de ontem". *O País*. Rio de Janeiro, 22 dez. 1925.
- FIGUEIREDO, Jackson. "Pascal e a inquietação moderna". Rio de Janeiro: *Anuário do Brasil*, 1922.
- _____. "A coluna de fogo". Rio de Janeiro: *Anuário do Brasil*, 1925.
- FIRMINO, Carmen L. Z. "Pessanha e Cruz e Sousa: divergência temática". In: SIMPÓSIOS DE LITERATURA COMPARADA, 1987, Belo Horizonte. *Anais I e II*. org. Eneida M. de Sousa e Júlio C. M. Pinto. Belo Horizonte: UFMG, 1987, v. 2.

- ____. "Singularidades fônicas em Pessanha e Cruz e Sousa". In: *Revista Travessia*, nº 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- FLORES, Altino. "A mocidade de Cruz e Sousa". *A Gazeta*. Florianópolis, 1961.
- FOLHA DE S. PAULO. "O poeta negro". São Paulo, 19 mar. 1998.
- FONTES, Henrique da Silva. *Os primeiros versos de Cruz e Sousa e os versos de circunstâncias*. Florianópolis: Ed. do Autor, 1962. Temas catarinenses.
- ____. *O nosso Cruz e Sousa*. Florianópolis: Ed. do Autor, 1961.
- FREITAS, José João de Oliveira. "A cosmovisão poética de Cruz e Sousa". *Diário de Notícias*. Porto Alegre, 18 nov. 1973.
- FRETANA. "O anão das pedras negras". *A Manhã*. Rio de Janeiro, 13 dez. 1942. Suplemento "Autores e Livros".
- ____. "Não foi um *méneur*". *A Manhã*. Rio de Janeiro, 13 dez. 1942. Suplemento "Autores e Livros".
- FREYRE, Ricardo Jaimes. "*Cruz y Sousa. El Mercurio de América*". set-out. 1899. Conferencia leida en el Ateneo de Buenos Aires.
- GAROTO. "Assobiando". *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 12 mar. 1898.
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Cruz e Sousa. Rio de Janeiro, 12 mar. 1898.
- ____. _____. Rio de Janeiro, 14 mar. 1898.
- ____. _____. Rio de Janeiro, 20 mar. 1898. Nota de falecimento do poeta.
- ____. _____. Rio de Janeiro, 27 mar. 1898. Nota de missa de 7º dia.
- GOES, Fernando. *Panorama da poesia brasileira. V- IV: O simbolismo*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1959.
- ____. "Cruz e Sousa". *O Globo*. Rio de Janeiro, 24 nov. 1966.
- ____. "Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo: o espelho infiel". São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966. p. 63-94.
- ____. "Tabela: Cruz e Sousa". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1961. Suplemento de domingo.
- ____. "O centenário de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 26 nov. 1961.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 112-115.
- ____. "Cruz e Sousa na Bahia". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 nov. 1961.
- GOMES, Eugênio. "Cruz e Sousa na Bahia". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 maio

- 1955; tr. em *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: INL, 1958.
- _____. "Cruz e Sousa e o mundo shakespeariano". *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, dez. 1956.
- _____. "Alberto de Oliveira e o simbolismo". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 abr. 1957; tr. em *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: INL, 1958.
- GONÇALVES, Aguinaldo José (org). *Cruz e Sousa: seleção de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- GONZAGA DUQUE. "O poeta negro". *Careta*. Rio de Janeiro, 30 jan. 1960.
- GOULART DE ANDRADE, J. M. "Cruz e Sousa", mar. 1926. Estudo lido na ABL.
- GOUVEA, Paulo. "O cisne negro de Desterro". *Correio do Povo*. Porto Alegre, 16 set. 1981.
- GRIECO, Agripino. "O sol dos mortos". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 4 dez. 1924; tr. em *O sol dos mortos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. *Evoluções da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1932.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens. Poesias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Simões, 1955. Notas desta edição, v. II.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Simbolismo e Cruz e Sousa/Cruz e Sousa: últimos sonetos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Florianópolis: UFSC/FCC, 1984, p. xiii-xxvii.
- GUIMARÃES, Torrieri. "Bilhete a Evaldo Pauli". *Folha da Tarde*. São Paulo, 17 ag. 1973.
- HADDAD, Jamil Almansur. *Baudelaire: As flores do mal*. São Paulo: Clássicos Garnier da Difusão Européia do Livro, 1958.
- HELOU FILHO, Espiridião Amin. *Apresentação: Cruz e Sousa. Evocações*. Florianópolis: FCC, 1986.
- HORTA, Anderson Braga. "Cruz e Sousa: o longo aprendizado". *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 6 out. 1977. Suplemento literário.
- Ivo, Lêdo. "As diatomáceas da lagoa". *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: INL, dez. 1960.
- JAHN, Janheinz. *La literatura afroamericana del siglo XIX*. Madri: Ediciones Guadarrama, 1971.

- JORGE, Fernando. "Aspectos inéditos de Cruz e Sousa". *Revista Brasiliense*. São Paulo: maio-jun. 1957; tr. em *Água da fonte*. São Paulo: Martins, 1959.
- JUBIM, Maurício. "Prosa". *Revista Rosa-Cruz*. Rio de Janeiro, ag. 1904.
- JUNKES, Lauro. "Cruz e Sousa. 80 anos de morte". *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 16 dez. 1978. Suplemento literário.
- _____. *Presença da poesia em Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli, 1979, p. 82-96.
- _____. "Cruz e Sousa: a existência e a transcendência". 16 dez. 1985. Suplemento literário.
- _____. "Cruz e Sousa: da vida obscura ao triunfo supremo..." Florianópolis: UFSC, 1987, p.17-29.
- JUNQUEIRA, Ivan. "Cruz e Sousa". In: *O fio de Dédalo*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- JUVENAL, Ildelfonso. "Fritz Müller e seu discípulo Cruz e Sousa". *O Estado*. Florianópolis, 5 nov. 1961.
- KURY, Adriano da Gama. *Cruz e Sousa: últimos sonetos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Florianópolis: UFSC e FCC, 1984, p. ix-xii. Nota introdutória.
- LACERDA, Côrtes de Virgínia. *Unidades literárias: literatura brasileira*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1952.
- _____. Cruz e Sousa, poesia. *Leitores e Livros*. Nº. 30, out-dez. 1957.
- LEÃO, Múcio. "Notícia sobre Cruz e Sousa". *A Manhã*: número especial dedicado a Cruz e Sousa. Rio de Janeiro, 11 out. 1942. Suplemento "Autores e Livros".
- _____. "Saudação de letras". *Jornal do Brasil e Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 29 nov. 1959.
- L. M. "Crônica". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 4 dez. 1975.
- LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa, o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*. Porto Alegre: Sulina, 1990. p. 13-68.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Poesia brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Paulo Blum, 1941.
- _____. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 2ª. ed. 1959.
- _____. *A reação espiritualista: a literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Campos, 1959. T.1, v. III.

- LIMA, Campos. "Gente de um tempo...." *A Noite*. Rio de Janeiro, 29 jul. 1921.
- LINHARES, Temístocles. "O simbolismo". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 12 maio 1974. Suplemento literário.
- LISBOA, Henriqueta. "Convívio poético..." Belo Horizonte: Secretaria da Educação, 1955.
- LOBO, Danilo. "Cruz e Sousa: o assinalado". In: *Revista Travessia*, n.º 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- LOPES, Oneide. "Cruz e Sousa, um poeta discriminado". *Diário da Manhã*. Goiânia, 25 nov. 1982.
- LUIZ PINTO, Edmundo "O túmulo de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 6 ag. 1943.
- MACHADO, Ubiratan. "O poeta e os parnasianos". In: *Revista Travessia*, n.º 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- MAGALHÃES, Adelino. "Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 nov. 1961.
- MAGALHÃES JUNIOR, R. "Revelações sobre Cruz e Sousa, nas memórias inéditas de Araújo Figueiredo". *Revista Brasileira de Cultura*. MEC, Conselho Federal de Cultura, jan.-mar. 1971, ano III, n.º. 7.
- _____. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. 3.ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
- MAIA, Jorge. "Desencontro com Cruz e Sousa". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 dez. 1961.
- MALHEIROS, Eglê. *Cruz e Sousa: uma interpretação*. Florianópolis: Comissão Oficial de Festejos, 1962. Interpretações.
- MARTINS, Wilson. "Introdução à literatura brasileira moderna". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22 nov. 1957. Suplemento literário.
- _____. "Poesia de ontem e hoje". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 abr. 1958. Suplemento literário.
- _____. "Os livros representativos". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 out. 1960. Suplemento literário.
- _____. "Um parnasiano". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 5 e 12 ag. 1961. Suplemento literário.
- _____. "O simbolismo brasileiro". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 fev. 1974. Suplemento literário.

- _____. "Cruz e Sousa: Dante negro". *Leitura*, out. 1961.
- _____. "Floresta de símbolos". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24 fev. 1962.
- _____. *Leopoldo Lugones y su obra*. Buenos Aires, 1911.
- MATTOS, Delton de. "Raízes do simbolismo de Novalis a Cruz e Sousa". *Humanidades*. Brasília, 1988, nº 16.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE. "Missal". *Figaro*. Rio de Janeiro, 28 fev. 1893. (Medeiros e Albuquerque escreveu e publicou mais oito artigos, entre aquela data e maio de 1900, sobre Cruz e Sousa).
- MEDEIROS, Estácio. "O maior *mea culpa* do Brasil: reabilitação de Cruz e Sousa". *Leitura*, dez. 1961.
- MEIRELES, Cecília. "O espírito vitorioso". Rio de Janeiro: *Anuário do Brasil*, 1929.
- _____. "Cruz e Sousa: o poeta negro". Rio de Janeiro, 18 maio 1933. Conferência na Pró-Arte.
- MELO FILHO, Osvaldo Ferreira de. "Introdução à história da literatura catarinense". Florianópolis: Comissão Oficial de Festejos, 1962.
- _____. "Cruz e Sousa: o estilista". Florianópolis: Comissão Oficial de Festejos, 1962. Interpretações.
- _____. "Cruz e Sousa e o mais alto vôo das letras catarinenses". In: *Introdução à história da literatura catarinense*. Porto Alegre: Movimento, 1980. p. 86-93.
- MELOT DU DY. "Cecília Meireles et la poésie au Brésil". Bruxelas, 12 nov. 1948. Conferência.
- MERQUIOR, José Guilherme. "O poeta pensador". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 fev. 1962. Suplemento de domingo.
- _____. "O que vamos ler". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 maio 1961.
- MIGUEL, Salim. "Informação literária". *O Estado*. Florianópolis, 6 jul. 1961.
- _____. "O pretinho da antiga Desterro". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 9 dez. 1961.
- _____. _____. In: *O castelo de Frankenstein: anotações sobre autores e livros*. Florianópolis: UFSC/Lunardelli, 1990, v. 2, p. 31-35.
- MIRANDA, Artur de. "Missal". *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro, 1893, nº. 658.
- MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 105-120, p. 217-224.
- MONTENEGRO, Abelardo. *Cruz e Sousa e o movimento simbolista do Brasil*. 2ª ed. Florianópolis: FCC, 1988.
- MORAIS, Carlos Dante de. *Viagens interiores*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1931.
- _____. "Três fases da poesia". Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da

- Educação e Cultura, 1960.
- MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não*. Rio de Janeiro: Lux, 1954.
- MOSER, Gerald N. "Alguns sonetos esquecidos de Cruz e Sousa". *Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa, 1972, série III, nº 13.
- MOUTINHO, Nogueira. "Nota prévia a Cruz e Sousa". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 nov. 1963. Suplemento literário.
- MURICI, José Cândido de Andrade. "Música e poesia". In: *Caminho de música*, 2ª série. Curitiba: Guaíra, 1951.
- _____. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1952. v. 1.
- _____. "Violões que choram". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1961.
- _____. "Retrato de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 nov. 1961.
- _____. "A exposição de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 dez. 1961.
- _____. "A propósito de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, abr. 1962.
- _____. "O cisne negro Cruz e Sousa" (1861-1961). *Revista Interamericana de Bibliografia*. Washington, jan.-jun. 1962.
- _____. *Para conhecer melhor Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.
- _____. "A explosão Cruz e Sousa". In: COUTINHO, Afrânio (org): *A literatura no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul-Americano, 1989, p. 85-95.
- _____. "O poeta negro". *Revista Terra do Sol*. Rio de Janeiro, jan. 1924.
- MUZART, Zahidé L. "Humilhados e ofendidos na poesia de Cruz e Sousa". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 23 maio 1988.
- _____. "O popular na poesia do jovem Cruz e Sousa". In: *Revista Travessia*, nº 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- _____. "Algumas constantes na crítica de Cruz e Sousa". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 9 maio 1988.
- _____. "África triunfante". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 6 jun. 1988.
- _____. "A vingança de Calibã". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 20 jun. 1988.
- _____. "Mosaicos". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 19 set. 1988.
- _____. "Defesa e luta: a poesia de Cruz e Sousa". In: SOARES, Iaponan e CARDOZO, Flávio José (org). Florianópolis: FCC, 1991, p. 4-10. (Escritores catarinenses, nº 3).
- _____. "O popular na poesia de Cruz e Sousa". Florianópolis, 1991. Trabalho apresentado no seminário regional da ABRALIC.
- _____. *Cartas de Cruz e Sousa*. Org. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1993.

- NEVES, Gustavo. "Cruz e Sousa: o preto de alma branca". *A Gazeta*. Florianópolis, 12 nov. 1961.
- _____. "O que diz do poeta catarinense o escritor cearense". *A Gazeta*. Florianópolis, 19 nov. 1961.
- _____. "Aos descendentes de Cruz e Sousa". *A Gazeta*. Florianópolis, 10 dez. 1961.
- A NOITE. "Descoberta a descendência de Cruz e Sousa". Rio de Janeiro, 16 dez. 1952.
- NUNES, Cassiano. "Castro Alves ante a poesia do nosso tempo". *Correio Braziliense*. Brasília, 28 abr. 1972.
- _____. "Cruz e Sousa e o mito do poeta como herói moral". In: *Revista Travessia*, nº 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- OTICICA, José. "O poeta negro". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 mar. 1923.
- OLIVEIRA, Franklin de. "Tema com variações". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 mar. 1957.
- _____. "Beethoveniano". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 set. 1957; tr. em: *A fantasia exata: ensaios de literatura e de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.
- _____. *Os simbolistas*. Literatura e Civilização. Difel/MEC, 1978.
- _____. "Os simbolistas (I)". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 ag. 1971.
- _____. "A redescoberta de dois poetas do simbolismo brasileiro". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 18 set. 1981.
- _____. "Motivos e heranças do simbolismo brasileiro". *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 7 mar. 1981.
- OLIVEIRA GOMES. *Cruz e Sousa: a arte*. Porto, 2^o ano, 1898.
- OLIVEIRA, José Osório de. *História breve da literatura brasileira*. 1^a ed. Lisboa, 1939; nova edição rev. e aum. São Paulo, 1946; 2^a ed. brasileira, São Paulo: Martins, 1956.
- _____. "O poeta negro Cruz e Sousa": *Atlântico*. Lisboa, out. 1948.
- ORTIZ, Fernando. Prefácio a *Ob mio yamanga*, de Rômulo Lachatenere (apud Levi Carneiro). Comunicação à ABL, 29 jan. 1941.
- PACHECO, Félix. *Discurso de recepção na Academia, seguido de resposta do sr. Sousa Bandeira*. Rio de Janeiro: Tipografia do *O Jornal do Commercio*, 1913. (Reproduz arti-

- gos, com referências a Cruz e Sousa, de Constâncio Alves, Escragnole Dória, Afrânio Peixoto, Gilberto Amado, Vítor Viana, João Luso).
- _____. *Baudelaire e os gatos*. Rio de Janeiro: Tipografia do *O Jornal do Commercio*, 1934.
- A PACOTILHA. Cartaz da Companhia de Teatro Julieta dos Santos. São Luís, 20 ag. 1884.
- O PAIS. "Cruz e Sousa". Rio de Janeiro, 20 mar. 1898.
- PADUA (da Costa e Silva), Antônio de. *À margem do estilo de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1946.
- PARAGUASSU, João. "Cruz e Sousa". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 jun. 1967.
- PAULI, EVALDO. *Cruz e Sousa, poeta e pensador*. São Paulo: Editora do Escritor, 1973.
- A PENA (órgão do Clube Literário Cruz e Sousa). "Cruz e Sousa". Florianópolis, nº 1, 20 jul. 1902.
- PEREIRA, Paulo. "Cruz e Sousa e a linha de cor". *Tempo Brasileiro*, 92/93, "O negro e a abolição". Rio de Janeiro, jan.-jun. 1988.
- PERNETA, Emiliano. *Prosa*. Curitiba: Gerpa, 1945.
- PESSOA, Frota. "Coisas literárias". *Gazeta de Passos*. Minas Gerais, 18 jun.-18 jul. 1899
- PESSOA, Frota. *Crítica e polêmica*. Rio de Janeiro, Artur Gurgulino, 1902.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. "Symbolisme au Brésil 1893 (le crépuscule des peuples)". In: *La littérature brésilienne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981, p. 59-66.
- PIERRE, Arnaud. "Cruz e Sousa e a sua época". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 nov. 1961.
- _____. "Centenário de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 24 nov. 1961.
- PIRES, Aníbal Nunes. "Cruz e Sousa: o poeta". Florianópolis: Comissão Oficial de Festejos, 1962. Interpretações.
- POLVORA, Hélio. "Revendendo Alphonsus". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 ag. 1970.
- _____. "Cruz e Sousa". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 maio 1973.
- PORTELLA, Eduardo. "A propósito do simbolismo". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 jun. 1957.
- _____. "Compreensão de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1959.
- _____. "A poética simbolista de Alphonsus de Guimaraens". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 3 abr. 1960.
- _____. "O geral e o específico de uma história literária". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 8 maio 1960.
- _____. "Sugestões de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*, 4 dez. 1960.

- _____. "Por uma periodização literária especificamente brasileira". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 15 jan. 1961.
- _____. "Configuração estilística de Cruz e Sousa (I)". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 8 out. 1961.
- _____. "Configuração estilística de Cruz e Sousa (II)". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 15 out. 1961.
- _____. "Obra completa de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 26 out. 1961.
- PROENÇA FILHO, Domício. "A participação da literatura no processo abolicionista". *Tempo Brasileiro*, 92/93. "O negro e a abolição". Rio de Janeiro, jan.-jun. 1988.
- PUTTMAM, Samuel. *Marvelous Journey, a Survey of Four Centuries of Brazilian Literature*. Nova York: Knopf, 1948.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. "Cruz e Sousa: o poeta das intensas quimeras do desejo". In: *Revista Travessia*, nº 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- RÉGIS, Maria Helena C. *Linguagem e versificação em Broquéis*. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: UNESC, 1976.
- _____. *Introdução: Cruz e Sousa: poesia completa*. Florianópolis: FCC, 1981, p.ix-xxiv.
- _____. "Cruz e Sousa, poeta em prosa e verso". *Pantanal*, ag. 1987, nº 16, p. 16.
- REIS, Roberto. "Leitura do poema 'Velho vento', de Cruz e Sousa". *Revista Letras*. Curitiba, 1978, nº 27.
- Revista Ilustrada*. "D. Carolina de Sousa". Rio de Janeiro, nº. 628, 1891.
- _____. "Missal". Rio de Janeiro, nº 648, 1892.
- _____. "Missal". Rio de Janeiro, nº 657, 1893.
- RIBEIRO, Joaquim. "Vestígio da concordância bantu no estilo Cruz e Sousa". *A Manhã*. Rio de Janeiro, 16 jan. 1947. Suplemento "Autores e Livros".
- RIO, João do. "Palavras ao luar". *Correio Paulistano*. São Paulo, 5 out. 1905.
- RODRIGUEZ, José Pereira. "La poesía de Cruz e Sousa en su vida y en su obra". Instituto de Cultura Uruguaiano Brasileño, dez. 1950. Conferência.
- ROMERO, Sílvio. *A literatura: livro do 4º centenário(1500-1900)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.
- _____. *História da literatura brasileira*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

- SACHET, Celestino. "Cruz e Sousa revisitado". *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 15 jul. 1978. n.º 615. Suplemento literário.
- _____. "O inditoso Cruz e Sousa de Sílvio Romero e o Malogrado poeta negro de José Veríssimo". In: *Revista Travessia*, n.º 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- _____. "A obra de arte e o crítico". *O Estado*. Florianópolis, 17 maio 1981.
- _____. "Minha poesia (quase) completa". *O Estado*. Florianópolis, 13 set. 1981.
- _____. *A literatura catarinense*. Florianópolis: Lunardelli, 1985, p.58-62.
- SALLES, Heráclio. "Cruz e Sousa completo e outros acontecimentos". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 out. 1961.
- _____. "Convívio poético". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 nov. 1961.
- _____. Academia Brasileira de Letras. In: "Mostra brasileira em Buenos Aires: Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 2 nov. 1962.
- SANT'ANA, Alfredo Cumplido de. "Cruz e Sousa", 20 jun. 1931. Discurso de posse na cadeira da Academia Carioca de Letras.
- _____. "O simbolismo". *Jornal do Commercio*, 30 maio 1937. Conferência na Academia Carioca de Letras.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Aquele poeta negro". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 mar. 1988.
- SANTA-RITA, J.H. de. "Missal". *A Capital*. Rio de Janeiro, 1893.
- _____. "Cruz e Sousa". *Gazeta do Povo*. Curitiba, 23 mar. 1898.
- _____. _____. Conferência no Clube Curitibano. 25 mar. 1923.
- SANTIAGO, Gustavo. "Cruz e Sousa". *Cidade do Rio*. 20-22-29 abr. 1899.
- SANTOS, Wellington de Almeida. "Cruz e Sousa: *Campesinas e Campesinas inéditas*". In: *Revista Travessia*, n.º 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- SÃO THIAGO, Arnaldo. *História da literatura catarinense*. Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina. Rio de Janeiro, 1957.
- _____. "Cruz e Sousa: êmulo dos maiores poetas da humanidade". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 24 nov. 1961.
- SAYERS, Raymond. "The Black Poet in Brazil: The Case of João da Cruz e Sousa". *Luso-Brazilian Review*, 1978, v. 15. Supplementary Issue Summer.
- _____. "O poeta negro no Brasil: o caso de João da Cruz e Sousa". Onze estudos de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 81-114.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. "A propósito do cinquentenário da morte de Cruz e Sousa". *A*

- Manhã*. Rio de Janeiro, 11 abr. 1948. Suplemento literário "Autores e Livros".
- _____. "Panorama do simbolismo". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: *Anuário do Brasil*, 17 maio 1953.
- SCHÜLER, Donald. "A prosa de Cruz e Sousa". In: *Revista Travessia*, nº 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- SEIXAS NETTO, Amaro. "Cruz e Sousa: poeta ou gênio na poesia?". *A Gazeta*. Florianópolis, 18 maio 1961.
- A SEMANA. "Cruz e Sousa". Florianópolis, 12 out. 1920.
- SILVA, A. J. Pereira da. "Síntese de Cruz e Sousa". *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 out. 1944. Suplemento literário "Autores e Livros".
- SILVA, João Pinto da. *Vultos do meu caminho*. 2ª ed. ref. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1927, 2ª série.
- SILVEIRA, Tasso da. "A igreja silenciosa". Rio de Janeiro: *Anuário do Brasil*, 1922.
- _____. "O túmulo de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1943.
- _____. "Cruz e Sousa e a crítica". *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, mar. 1946.
- _____. "Estilo de Cruz e Sousa". *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 set. 1946. Suplemento literário "Autores e Livros".
- _____. *Cruz e Sousa: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1957; 2ª ed. 1961. Coleção Nossos Clássicos.
- _____. "Meditação sobre Cruz e Sousa". *Jornal das Letras*. Rio de Janeiro, dez. 1961.
- _____. "Intróito a um ensaio sobre Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 nov. 1961.
- SILVEIRA NETO, M. A. da. "Cruz e Sousa". *Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 20 abr. 1898.
- _____. _____. Rio de Janeiro: *Anuário do Brasil*, 1924. Conferência.
- _____. "O Paraná e o simbolismo". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 jun. 1938. Conferência.
- SOARES, Iaponan. e NUNES, Zilma Gesser. *Cruz e Sousa: dispersos, poesia e prosa*. UNESP, Giordino, 1988.
- SOARES, Iaponan. "A prosa de Cruz e Sousa". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 25 ag. 1986.
- _____. "Os simbolistas catarinenses e os pseudônimos". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 2 mar. 1987.
- _____. "Uma musa para muitos poetas". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 7 set. 1987.

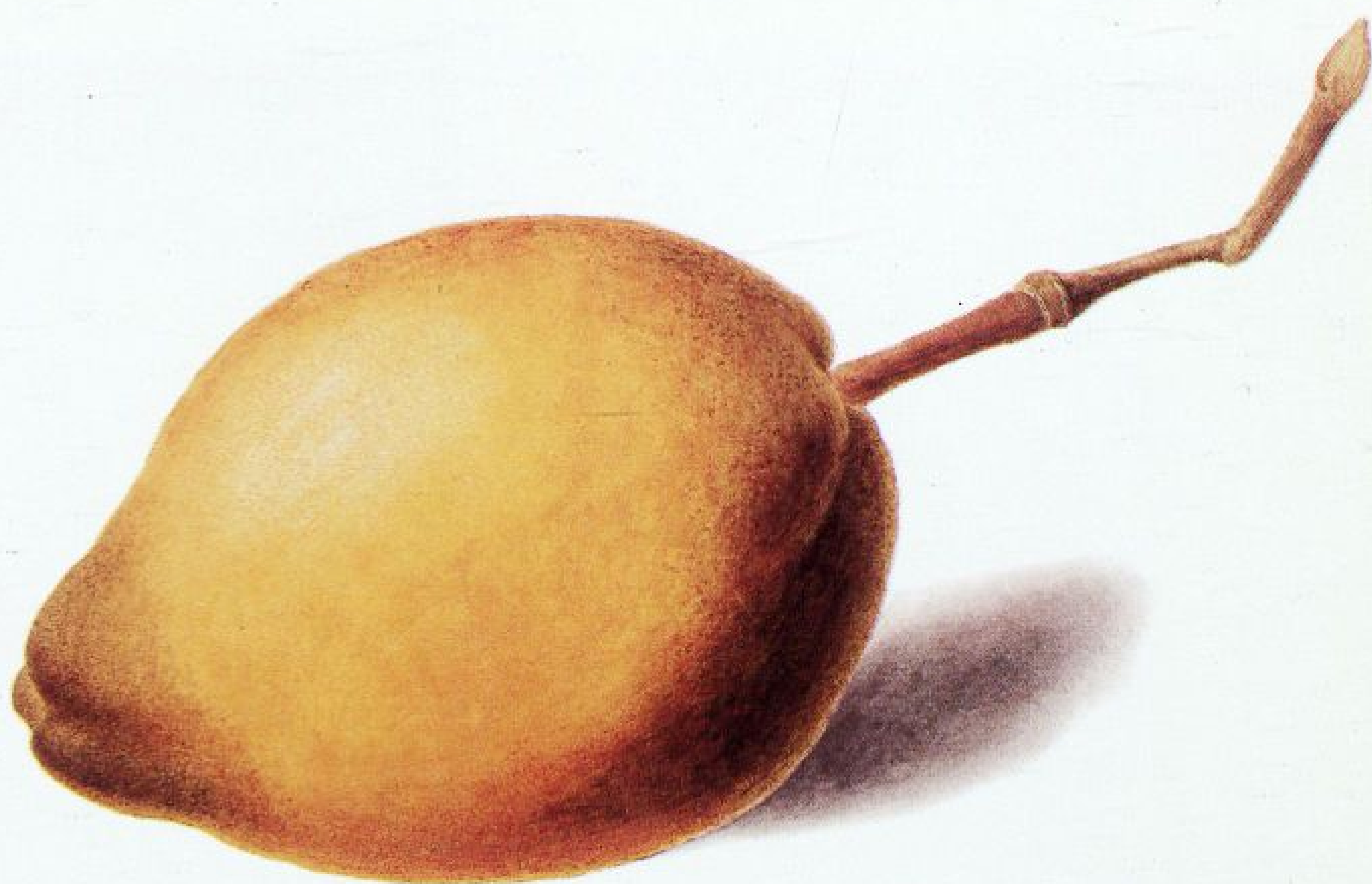
- ____. "Cruz e Sousa preso por Lauro Müller?". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 13 out. 1987.
- ____. "Uma fotobiografia de Cruz e Sousa". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 2 nov. 1987.
- ____. "Uma aventura de Cruz e Sousa". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 10 nov. 1987.
- ____. "Cruz e Sousa: personagem de romance". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 16 nov. 1961.
- ____. "Alguns amigos de Cruz e Sousa". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 30 nov. 1987.
- ____. "Outros amigos de Cruz e Sousa". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 14 dez. 1987.
- ____. "Cruz e Sousa e a abolição da escravatura". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 11 jan. 1988.
- ____. "Padre Paiva, uma admiração de Cruz e Sousa". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 18 jan. 1988.
- ____. "Componentes autobiográficos em *Evocações*". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 17 fev. 1988.
- ____. "Alguns amigos de Cruz e Sousa". *Jornal de Santa Catarina*. Blumenau, 13 e 14 mar. 1988.
- ____. "Cruz e Sousa e seus últimos livros". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 16 mar. 1988.
- ____. "Cruz e Sousa levou a pior em briga de casal". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 30 mar. 1988.
- ____. *Ao redor de Cruz e Sousa, com inéditos de Cruz e Sousa*. Florianópolis: UFSC, 1988.
- ____. "A edição de *Tropos e fantasias*". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 17 abr. 1988.
- ____. "A carreira editorial de Cruz e Sousa". *Diário Catarinense*. Florianópolis, 16 maio 1988.
- SOUZA, Silveira de. "Cruz e Sousa e Schopenhauer". *A Gazeta*. Florianópolis, 12 jul. 1961.
- TAMAYO Y VARGAS, Augusto. "Literatura peruana e literatura do Brasil". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 2 jun. – 7 jul. 1956. Trad. de Bella K.
- TAVARES BASTOS, Cassiano. "Como surgiram os místicos da Rosa-Cruz". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 11 mar, 1937.
- TEIXEIRA, Hélio C. "O simbolismo e a poesia de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*, 29 maio 1958.
- TEIXEIRA, Ivan. "Cem anos de *Broquéis*: sua modernidade". In: *Broquéis*. São Paulo: EDUSP,

1984. Ed. fac-similar.
- _____. "Notas para o centenário de Cruz e Sousa". In: *Faróis*. Santa Catarina: Ateliê Editorial, FCC, 1988. Ed. fac-similar.
- TEIXEIRA, Orlando. "Tretas". *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 21 mar. 1898.
- _____. _____. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1898.
- TELES, Gilberto Mendonça. "Ondula, ondeia, curioso e belo". In: *Revista Travessia*, n.º 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- O TEMPO. "Necrologia". Rio de Janeiro, 26 ag. 1891. Nota de falecimento da mãe de Cruz e Sousa.
- TILL, Rodrigues. *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul*. Florianópolis: FCC, 1981.
- TORRES, Artur de Almeida. *Cruz e Sousa, aspectos estilísticos*. Rio de Janeiro: São José, 1975.
- TORRES, C. "O simbolismo no Brasil nasceu com Cruz e Sousa". *Diário de S. Paulo*, 18 jul. 1971.
- TORRES, Marie-Hélène. "O satanismo em Cruz e Sousa e Baudelaire". In: *Revista Travessia*, n.º 26, Florianópolis: UFSC, 1993.
- O TRABALHO. "Cruz e Sousa". *Desterro*, 29 mar. 1889.
- TRAVESSIA. "Cruz e Sousa". *Revista do Curso de Pós-Graduação em Letras*, n.º 26, UFSC, 1993.
- TRIDAPALLI, Yolanda Soares. "Estudo do vocabulário de Cruz e Sousa a partir de uma abordagem estatística". Niterói: UFF, Instituto das Letras, 1978. Dissertação de mestrado.
- VALDÉS, Ildefonso Pereda. *Linea de color: ensaios afro-americanos*. Santiago do Chile: Ediciones Ercilla, 1938.
- VALLADÃO, Tânia Cristina T. Corrêa. "Arte e revolta em Cruz e Poe". *Jornal de Santa Catarina*. Blumenau, 15 nov. 1987.
- _____. "De arte e de dor: proposta nova para a leitura de *Evocações*". Florianópolis: UFSC, 1989. Dissertação de mestrado.
- VARZEA, Virgílio. "Impressões da província (1882-1889): a *Tribuna Popular* e a guerrilha catarinense". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 3-10-17-24-31 maio e 2 jun. 1907.
- _____. "Notas modernas: Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Desterro, 6 maio 1886.
- VASCONCELOS, Moreira de. "Cruz e Sousa". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 1 jan. 1926.

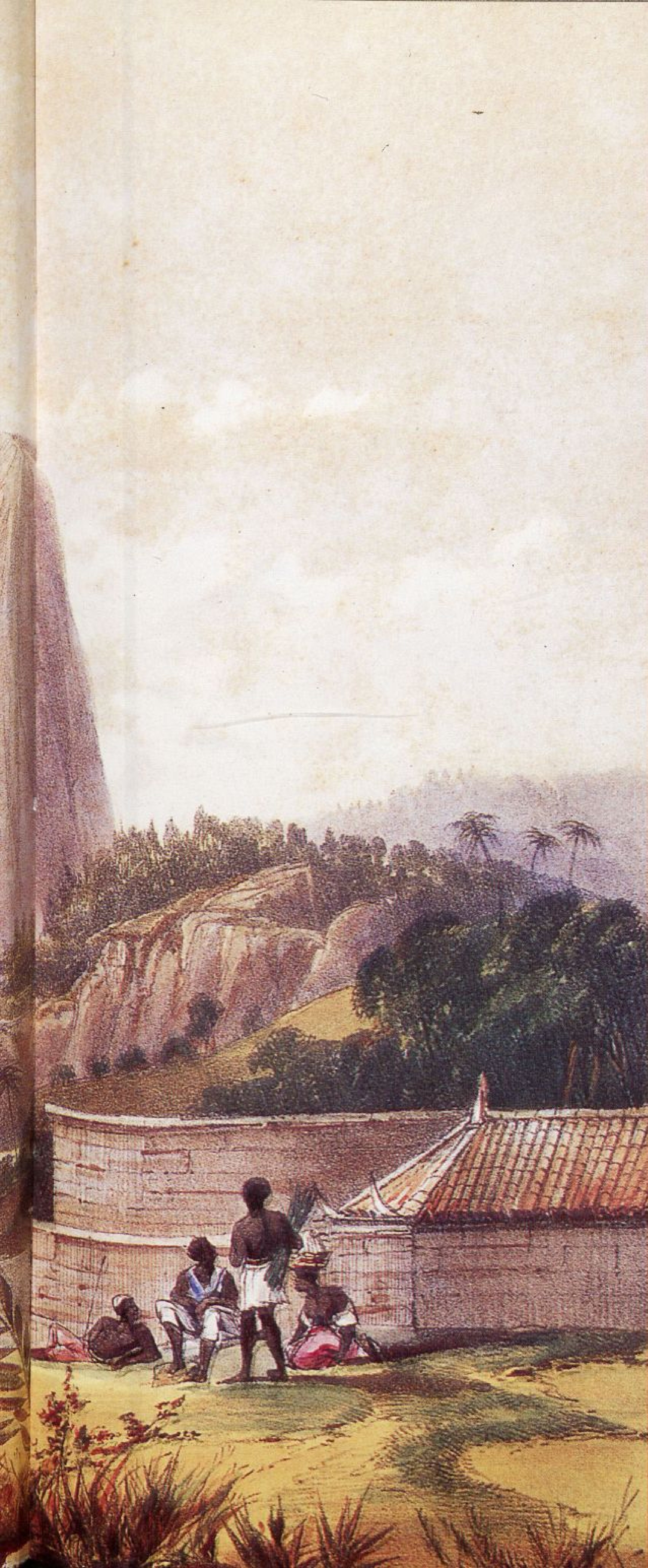
- VERA-CRUZ. "Crítica literária sobre Cruz e Sousa". Rio de Janeiro, set. 1898.
- VERA-CRUZ. "Crítica literária sobre Nestor Vitor". Rio de Janeiro, set. 1898.
- VERISSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1901. 1ª série.
- _____. *Letras e literatos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- VIANA, Vitor. "Cruz e Sousa e a sua influência". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 mar. 1923.
- VITOR, Nestor. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, 1899. Monografia (escrita em 1896) com um retrato de Cruz e Sousa por Artur Lucas. Rio de Janeiro, 1899.
- _____. *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurilio, 1919.
- _____. "Cruz e Sousa". *Rio-Jornal*. Rio de Janeiro, 19 ag. 1921.
- _____. "O elogio do amigo". São Paulo: Monteiro Lobato, 1921.
- _____. Introdução e notas. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: *Anuário do Brasil*, 1923-1924.
- _____. "Cruz e Sousa e a literatura brasileira". *Rio-Jornal*. Rio de Janeiro, 16 mar. 1923.
- _____. "O 25º aniversário da morte de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20 mar. 1923.
- _____. "Cartas à gente nova". Rio de Janeiro: *Anuário do Brasil*, 1924.
- _____. "A infantilidade de um príncipe: resposta a Alberto de Oliveira". *O Globo*. Rio de Janeiro, 3 abr. 1927.
- _____. "A propósito de Cruz e Sousa: Nestor Vitor explica e insiste." *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 abr. 1928.
- _____. "Lejos". *O Globo*. Rio de Janeiro, 3 jul. 1928.
- _____. "A crítica de arte na obra de Gonzaga Duque". *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 nov. 1929.
- _____. "Cruz e Sousa". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 dez. 1929.
- _____. *Os de hoje*. São Paulo: Cultura Moderna, 1936.
- WAMBERTO, José. "O nordeste e o simbolismo". *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, nov. 1974.
- _____. "Cruz e Sousa". *O Fluminense*. Niterói, 20 abr. 1975.
- XAVIER, Raul. "Uma biografia de Cruz e Sousa". *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 16 fev. 1962.

ARTE E POESIA

VIAJANTES DO SÉCULO XIX





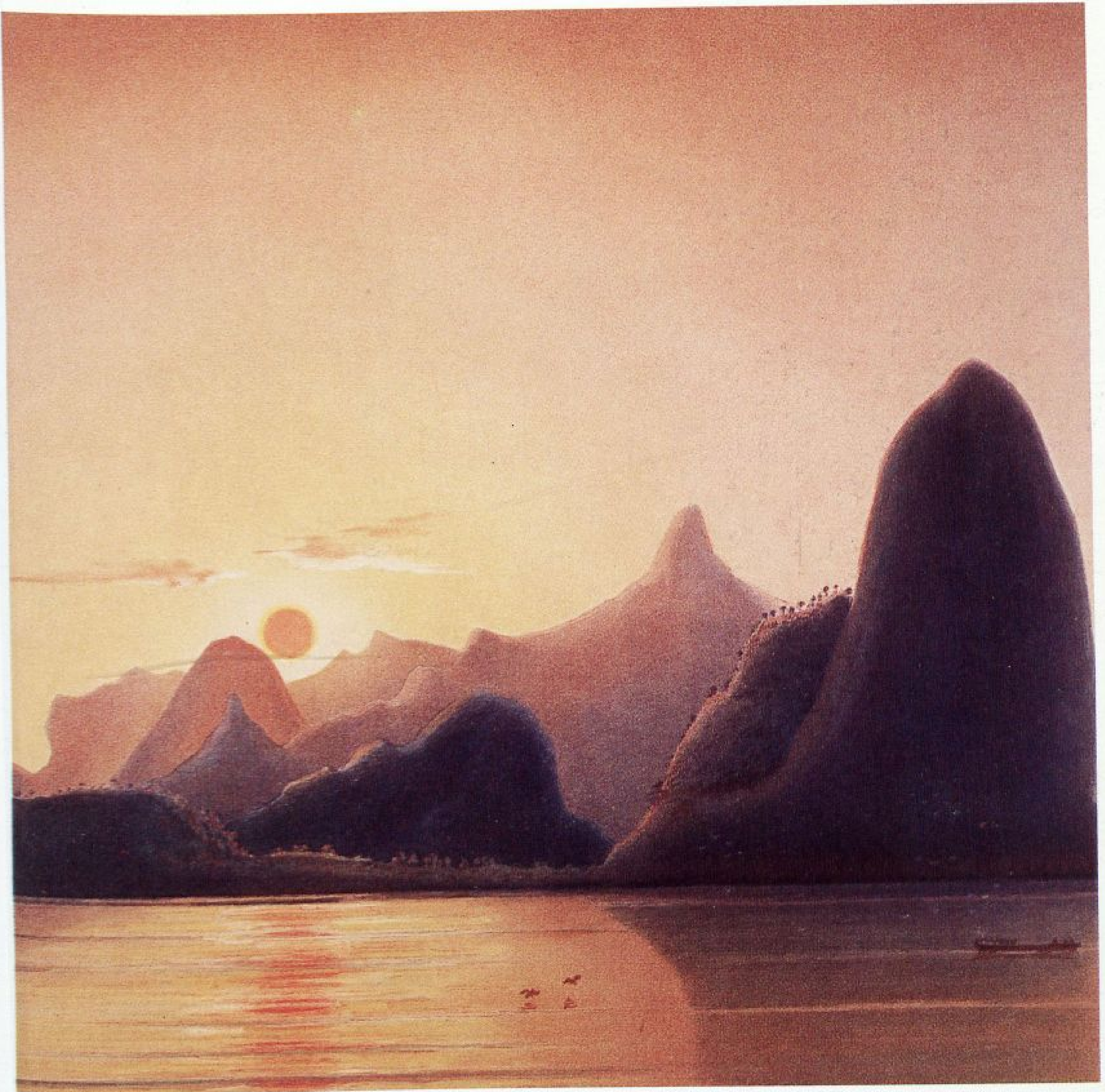


William Gore Ouseley
*Views in South America
from Original Drawings
Made in Brazil, the River
Plate, the Parana*
London: T. MacLean, 1852

NA PÁGINA ANTERIOR

I.P.G. Smith; Emma Juliana
Smith; M. Biffin; Fanny M.
Voase; J.E.R. Voase
*Álbum de vistas do Brasil
(Pará, Pernambuco, Bahia,
Rio de Janeiro, Petrópolis) e
da ilha de Tenerife*
c. 1835-1863
154 aquarelas e desenhos,
montados em álbum





Adalbert, príncipe da Prússia
Skizen zu den Tagebuch
Berlim: Dekersche Geheime
Ober Hofuchdruckerei, 1847

NA PÁGINA AO LADO
Rugendas
Malerische Reise in Brasilien
Paris: Engelmann, 1835

Pedro Godofredo Bertichen
Brasil pitoresco e monumental

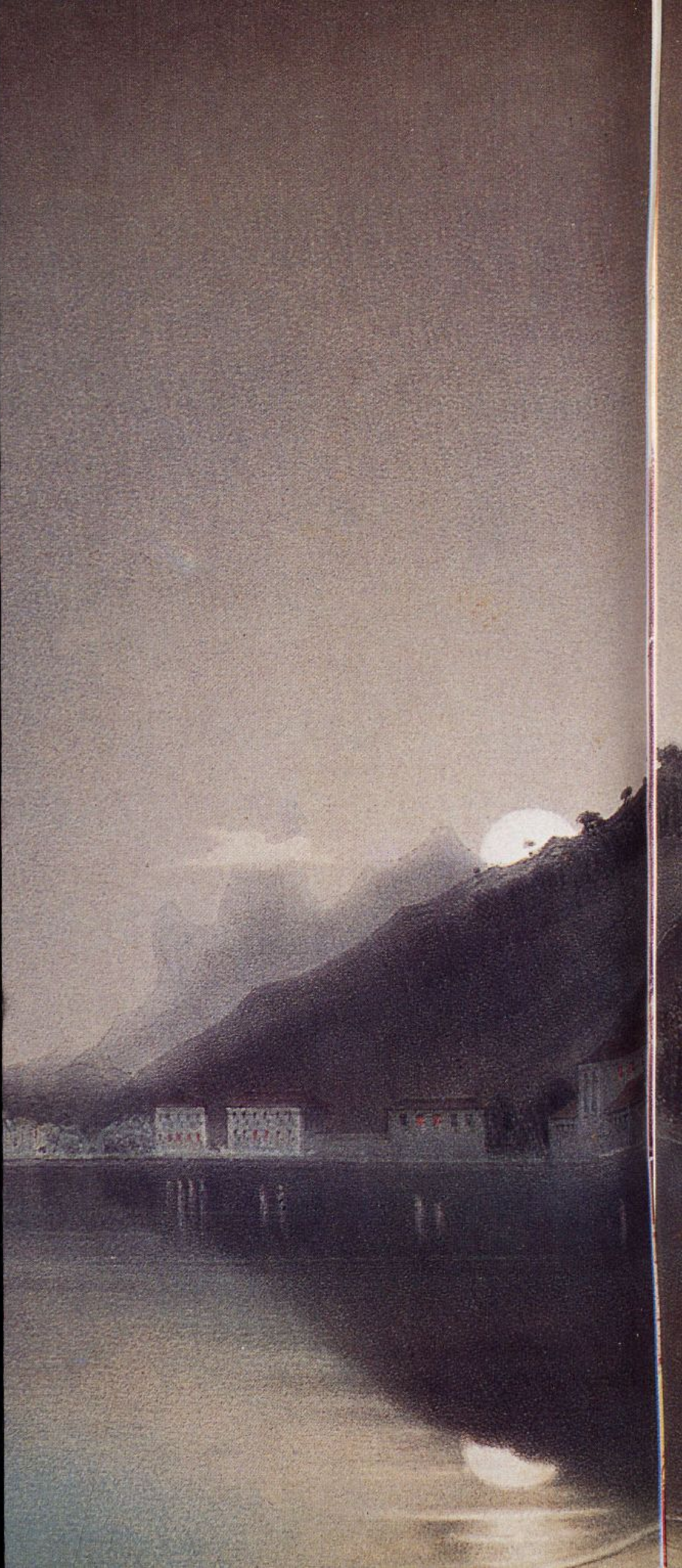
Publicado por Rensburg.
Rio de Janeiro: Lith. Imperial
de Rensburg, 1856

NA PÁGINA SEGUINTE

Rugendas

Malerische Reise in Brasilien

Paris: Engelmann, 1835







P

OESIA TRADUZIDA

Três Poetas Eslovenos

Entre 27 de abril e 10 de maio de 2000, o Brasil recebeu a visita de cinco autores eslovenos: três poetas e dois prosadores. Os autores, liderados pelo poeta Brane Mozetic, percorreram quatro capitais brasileiras lendo seus textos, conversando com o público presente e autografando o livro *Cinco autores eslovenos*, distribuído à platéia durante os encontros. No Rio de Janeiro, entre outros centros culturais onde estiveram, a Biblioteca Nacional teve a honra de recebê-los. É do livro *Cinco autores eslovenos* que a editoria de *Poesia Sempre* publica os poemas de Brane Mozetic, Tomaz Salamun e Svetlana Makarovic, em breve mostra da produção literária daquele país.

Brane Mozetic (Liubliana, 1958)

*N*a cela há uma cadeira vazia, de madeira
a luz branca de neon, desde o teto
não há janela ou clarabóia na parede
na porta

talvez um olho contemple do canto, de cima
sentados os dois, nos sentimos através da pesada
áspera prenda
não sabemos de tempo, fome ou sede
não sabemos do ar,
nossa pele quase transparente
nossa liberdade infinita
podemos fazer o amor, gritar-nos,
rasgar nossos corpos com os dentes
ou apenas cravar os olhos no neon
os dois quase lâmpadas de petróleo
vazias, empoadas no desvão
em meio à cela há uma cadeira
onde brilha o negro cacetete de borracha,
escorregadio
de cócoras, quietos, estamos cada um em seu canto,
nus
o espaço se faz cada vez menor, mais luminoso.

Tradução de Narlan Matos

Silenciosos, os feiticeiros das metrópoles
semeiam impaciência e angústia com suas mãos
secam os poços, às vezes, nublam a visão do condutor
ou jogam veneno nos vasos no terraço
de noite roubam o sonho das crianças, e aos
seres abraçados toda sensação, todo desejo
de se dar
ontem puseram uma soga no vizinho,
e privaram-lhe a mulher da vontade
a cor das flores, a fragrância dos cabelos
impuseram dores terríveis nas cabeças, o medo no peito
cabisbaixo, me inclino ante os ídolos
sua raiva é afiada, sua sede incomensurável
e o sangue não coagula, cada súplica se anula
os lábios temerosos repetem frases insensatas
as mãos repetem gestos mecânicos
os feiticeiros traçam figuras ocas
cortam raízes, num instante de lassidão
nos esgotam até o último pouco de nós.

Tradução de Narlan Matos

*h*á coisas que você não sabe dizer
há coisas que você não se atreve a dizer
não pode, não deve
poucas vezes se escapa uma frase doce

quando sinto que o frio está perto
há mentiras que na tua pele
deixam rastros, contusões, arranhões,
que longas semanas batem nos olhos

há palavras que você esconde
sussurra timidamente, me abraça
e com os olhos grandes pergunta
apenas perceptível, tremendo:
se continuará a me amar depois
e se é verdade que terei de morrer.

Tradução de Jasmina Markic

Tradução de Carlos Matos

Tomaz Salamun (Zagreb, 1941)

Cervo

A rocha mais terrível, desejo branco, branco.

Água que surge do sangue.

Que a minha forma aperte, que esmigalhe o meu corpo
para que tudo seja dentro de um: a escória, os ossos, o
punhado.

Bebes-me como se estivesses a extrair a cor da minha alma.

Bebes-me, sorves-me, mosquinha num barco pequenino.

Tenho a cabeça espalhada, sinto como
se formaram as montanhas, como nasceram as estrelas.

Retiraste a tua coroa, ali estou parado.

Olha para o céu. Em ti, que te tinhas derramado e
és meu. Debaixo de nós dois se curvam os telhados
dourados,

folhas de pagode. Moro em enormes bombons
de seda, terno e tenaz. Estou a meter a névoa para
teu alento, teu alento para cabeça divina no meu jardim,

cervo.

Tradução de Mojca Medvedsek

Acquedotto

Devia ter nascido no ano de 1884 em Triste,
no Acquedotto, mas não pude.

Lembro-me duma casa cor-de-rosa de três pisos
no rés-do-chão havia um salão com móveis,
e do meu bisavô, do meu pai
como lia com nervosismo e com muita atenção todas as
manhãs

as notícias da bolsa, como baforava
o fumo da cigarra e calculava com celeridade.

Ao estar já quatro meses na barriga da
minha bisavó houve uma reunião que
pospôs a minha chegada de duas gerações,
anotaram esta decisão, puseram uma folha brilhante
numa capa selada
e enviaram-na para o arquivo de Viena.

Lembro-me que depois desta decisão eu estava a viajar
de volta na direção de alguma coisa luminosa, ali me
viraram

boca para baixo, eu vi um homem alto e mais velho como
resmungava, como media as estantes, pegou alguém
da estante do lado e puxou-o pela cabeça
com bastante força até o respiradouro.

Tinha a sensação de ter sete anos
e que o substituto, o meu avô,
era um pouco mais velho, que tinha nove ou dez anos.
Estava tranqüilo, ao mesmo tempo estes acontecimentos
me fizeram estremecer.

Lembro-me de que durante um tempo me sentia fraco,
provavelmente por causa da luz demasiado forte,
mas, mais tarde, os meus pulmões, como se fossem duas
bolsas

se aderiam bem, chegou o dia
no qual atingi o tono adequado e adormeci.
Sabia que o meu corpo estava embaixo
e nos meus sonhos o tinha visto várias vezes.
Era um homem de gestos lentos, com bigode,
toda a vida rapazinho, embora seja bancário.

Tradução de Mojca Medvedsek

Peixe

Eu sou carnívoro, mas planta.

Eu sou Deus e homem em um.

Eu sou uma crisálida. A humanidade cresce de mim.

Eu tenho o meu cérebro completamente derramado, como

uma flor, para poder amar mais. Às vezes mergulho

os dedos dentro e está quente. A gente maliciosa

diz que os outros se afogam

dentro dela. Não. Eu sou uma barriga.

Nela recebo os viajantes.

Eu tenho uma mulher que me ama.

Às vezes estou com medo, penso que ela

me ama mais do que eu a ela, e ponho-me triste e

deprimido. A minha mulher respira como um pássaro

pequeno. O corpo dela descansa-me.

A minha mulher tem medo dos outros convidados.

Eu digo, não, não tenhas medo.

Todos os convidados são um só e para todos nós.

Um fósforo branco de cabeça azul

tem caído na máquina. Sujei as unhas.

Agora estou a pensar o que podia escrever.

Aqui mora uma vizinha. Os filhos dela

fazem muito barulho. Eu sou Deus e os tranquilizo.

À uma vou ao dentista. Doutor Mena,

rua Reloj. Vou bater na porta e vou dizer que

me extraia o dente porque sofro demais.

Estou feliz quando durmo ou escrevo.

Os mestres passam-me de mão em mão.

Isto é necessário. Isto é tão necessário

como o crescimento para as árvores. Uma árvore precisa da
terra.

Eu preciso da terra para não enlouquecer.

Viverei quatrocentos e cinquenta anos.

Rebazar Tarzs vive já há seiscentos anos.

Não sei se foi ele com essa capa branca

porque ainda não os distingo. Quando escrevo,

tenho outra cama. Às vezes derramo-me mais do que

água, porque a água é que ama o mais.

O medo fere a gente. As flores são mais

suaves, se a gente as acaricia com a mão. As flores amam

as mãos. Eu amo tudo. Ontem

sonhei que o meu pai inclinou-se para

Harriet. As outras mulheres assustam-me e

por isso não durmo com elas. Mas a distância entre

Deus e a gente jovem é pequena.

Há sempre só uma mulher em Deus, e essa é

a minha mulher. Não tenho medo que os convidados

me destroçam. Eu posso dar tudo, e ainda voltar a crescer.

Quanto mais dou, mais cresce. Depois vai flutuar

como ajuda para outras criaturas. Num planeta

há o depósito central para a minha carne. Não sei

no qual. Qualquer pessoa que beba daquela coisa será

feliz. Eu sou um tubo. Eu sou Deus porque

amo. Aqui dentro de mim tudo está escuro, nada

fora. Posso iluminar qualquer animal.

As minhas tripas fazem barulho. Quando ouço os sumos

no

meu corpo, sei que estou em graça. Deveria

comer dinheiro noite e dia se quisesse

construir a minha vida e nem isso seria

suficiente. Eu fui criado para

brilhar. O dinheiro é a morte. Saio à varanda.

Dali posso ver toda a paisagem até Dolores
 Hidalgo. O tempo está terno e doce como na Toscana.
 Mas não é Toscana. Com Metka estamos sentados
 e olhamos. O sol desce e nós ainda estamos sentados
 e olhamos. As mãos dela são como as de Shakti. Eu tenho
 o focinho dum animal egípcio. O amor é
 tudo. A corbelha de Moisés nunca
 quebrou nas rochas. Da planície
 saem cavalinhos. De Sierra sopra
 o vento. Eu entro na boca da gente com a cabeça
 para a frente e os mato e dou à luz,
 mato e dou à luz, porque escrevo.

Tradução de Mojca Medvedsek

Svetlana Makarovic (Maribor, 1939)

Serpente

Dois não são duas vezes um só.
 Dois não são mais. São duas vezes menos.
 Esta multidão que sorri,
 esta multidão que apedreja,
 esta multidão de dois em dois
 nas caldeiras da cunhadia do diabo,
 nos ninhos de ódio das fêmeas,
 nos óvulos inchados das mulheres.
 E você observa a terra e o céu,
 talvez não seja assim,
 mas com olhos de serpente você vê
 como repta e espreita,
 como achata e se amassa, ameaça,
 olha a serpente, segura-a, mata-a, despedaça-a,
 e volta a dissimular, morde a terra
 suplicando as sobras da mesa
 e reza e rende graças
 esta multidão, esta multidão
 que gritava crucifica-o.

Tradução de Jasmina Markic

A manhã

Caminhas cuidadosamente entre os fragmentos do sonho.

As estrelas, grandes, pálidas e doces,
desvanecem-se no úmido amanhecer.

Umhas mãos pálidas desembrulham a noite.

Timidamente sorves prata
da copa da madrugada.

Os rostos cinzentos da noite cinza,
rostos cegos encaram a cor cinza
e morrem
apoiados no teu ombro.

Caminha com cuidado.
Exalam algo amargo
as ervas da manhã.

Tradução de Jasmina Markic

Janeiro

Enormes são os poliedros do silêncio
 em cima dos telhados mortos.
 O silêncio do ar congelado
 entre as ruas inconscientes.
 O silêncio das caveiras brancas entre a ramagem.

Pela goteira caiu
 uma mão de prata.
 Endurecida, aponta para a morte.

Os pombos dormem, miúdos,
 detrás de centelhantes cortinas de medo.

Tradução de Jasmina Markic

EM QUESTÃO

POESIA E FILOSOFIA

Antônio Cícero

A poesia e a filosofia

O absoluto é a poesia. Ao dizer isso, tenho em mente o sentido grego original de *poiésis*. “Sabes que a poesia”, diz Diotima, segundo o *Sócrates* do Simpósio de Platão, “é algo múltiplo: pois de fato toda causa da passagem do não-ente é poesia, de modo que os trabalhos de todas as artes são poesias e todos os seus produtores poetas”.¹ É notório que “toda causa da passagem do não-ente” refere-se não apenas às criações de todas as artes ou técnicas, mas também às da natureza, como em verdade já Agatão supusera em trecho anterior do mesmo diálogo.² No *Timeu*,³ chama-se *poeta* o criador do universo, *tou pantós*. Trata-se aqui, como se sabe, do conceito original de *poeta*, que significava algo como *aqule que cria, faz ou produz*. O que é feito, criado ou produzido é o *poema*. *Poesia, poeta, poema*: todas essas palavras derivam do verbo *poiein*, que significa criar, fazer, produzir. “Mesmo assim” – continua Diotima, referindo-se aos produtores das diferentes artes – “sabes que não são chamados *poetas* mas têm outros nomes, e de toda a poesia uma parte é separada, a que diz respeito à música e à medida e chamada com o nome do todo. Pois só essa parte é chamada poesia e os que possuem essa parte da poesia, poetas”.⁴

Nós, modernos, sabemos que aquilo que Platão ainda era capaz de descrever como a parte da poesia que diz respeito à música e à medida corresponde precisamente a algo que espontaneamente tomamos como o todo da poesia. De toda maneira, foi ainda na Grécia que *poiésis* passou de significar a causa da passagem do não-ente ao ente, causa que podemos chamar *criação, feitura, produção*, a significar especialmente o que hoje, normalmente olvidados da extensão original da palavra, chamamos *poesia*. Já que chamar apenas uma parte com o nome do todo constitui a figura de retórica denominada *sinédoque* e chamar o todo com o nome de apenas uma parte constitui a figura denominada *metonímia* (é verdade que há quem inverta essa oposição e há também quem considere

sinédoque sinônimo de *metonímia*, mas aqui ignoraremos semelhantes quiproquós), então podemos dizer que os gregos antigos, segundo a evolução semântica descrita por Diotima, passaram a empregar a palavra *poesia* como sinédoque, e que eu, para restituir o seu sentido amplo e original, a emprego como metonímia, ao dizer que o absoluto é a poesia.

A poesia é, portanto, a causa da passagem do não-ente ao ente. Se ela é o absoluto, então não é possível que a causa da passagem do não-ente ao ente seja ela mesma um ente. Por quê? Porque um ente é necessariamente tal ou qual ente: é inconcebível um ente que não possua identidade particular. Ora, um absoluto particular seria um absoluto condicionado – por exemplo, este e não aquele –, o que é uma contradição em termos. Por ser incondicionado, o absoluto é universal. Além disso, um ente particular seria contingente, pois seria concebível que não existisse. Ora, um absoluto contingente seria um absoluto condicionado do ponto de vista da modalidade, e já vimos que um absoluto condicionado seria uma contradição em termos. Por ser incondicionado, o absoluto é necessário. Por essas razões, admitindo-se que o absoluto seja a poesia, ele não pode ser um ente ou um poema.

Mas não é paradoxal a noção de um não-ente que produza o ente? Sim, à primeira vista. Contudo, se o ente necessariamente tem uma identidade particular, o não-ente pode ser entendido como o seu oposto, isto é, como aquilo que não possui qualquer identidade particular, aquilo que nega qualquer identidade particular. Ora, somente tem identidade particular o que é em princípio capaz de se rerepresentar, de se dar de novo à experiência. O que não é em princípio capaz de se rerepresentar não tem identidade particular. Isso não quer dizer que se trate de uma entidade metafísica. O não-ente é, por exemplo, o pensamento que não se fixou em palavras escritas, gravadas ou memorizadas.

Os gregos homéricos distinguiam entre o discurso capaz de se rerepresentar (desde cada palavra individual a fórmulas tradicionais, gnomas, profecias, oráculos, rezas, pragas, imprecações, citações em geral, canções, os poemas épicos e os líricos etc.), que chamavam *epea* (plural de *epos*, de onde nossa palavra *épico*) e o discurso incapaz de se rerepresentar, tal como as conversas do dia-a-dia, as conversas de alguém consigo mesmo, os pensamentos, os sonhos, as histórias em prosa etc., que chamavam *muthoi* (plural de *muthos*, de onde nossa palavra *mito*). Pois bem, aqueles são os discursos que possuem identidade e entidade; estes, os que não possuem nem uma coisa nem outra, nem devem possuí-las. Como os *muthoi* têm caráter prático, funcionam como ações verbais. Tais ações, uma vez cumpridas, são pouco a pouco esquecidas, de modo a cederem lugar a outras.

Assim, os *muthoi* não são entes e se confundem com a vida, que tampouco é um ente e tampouco se repete ou reapresenta. Contudo, os *muthoi* são capazes de se tornar o oposto de si próprios e se reapresentar. Ao fazê-lo, transformam-se em *epea*. É nesse sentido que digo que a poesia é o não-ente – por exemplo, a vida ou o pensamento – que é a causa da passagem do não-ente ao ente.

Mas examinemos melhor o que é um poema. Temos aqui usado a palavra *poema* meramente no sentido amplíssimo de *ente*, mas tomemos como exemplo de ente um poema no sentido moderno e estreito: o extraordinário “O rio”, de Manuel Bandeira.

Ser como o rio que deflui
Silencioso dentro da noite.
Não temer as trevas da noite.
Se há estrelas nos céus, refleti-las.
E se os céus se pejam de nuvens,
Como o rio as nuvens são água,
Refleti-las também sem mágoa
Nas profundidades tranqüilas.

Este poema existe aí, na página que o leitor acaba de ler; existe em muitas outras páginas de exemplares do livro *Opus 10* ou da *Estrela de toda a vida* ou da *Poesia completa* de Manuel Bandeira, ou ainda, provavelmente, em páginas de exemplares de antologias desse poeta ou da poesia brasileira etc. E “O rio” talvez exista gravado em voz alta e possivelmente existe em formato eletrônico e sabe-se lá se não se encontra até em algum *site* da Internet. Ele existe também cada vez que alguém o recita. Mas além disso se, por uma catástrofe inominável, desaparecessem todos os exemplares escritos e gravados desse poema, quero crer que ele provavelmente sobreviveria por ter sem dúvida sido memorizado por alguns de seus admiradores. Na memória desses, “O rio” existe virtualmente, pronto para, por um ato de vontade, existir atualmente. Muitas palavras da língua existem apenas desse modo, e desse modo já existiram todas as palavras nas culturas orais primárias.

Digamos que um desses admiradores recite “O rio”. Ao fazê-lo, estará trazendo esse poema à existência atual. Estará, em outras palavras, produzindo uma *instância* do *poema-tipo* “O rio”. Cada vez que alguém recitar os versos de “O rio”, estará reapresentando o mesmo poema-tipo; normalmente diríamos: o *mesmo poema*. Que significa isso? Que “O

rio”, como todo poema no sentido estreito e moderno, consiste numa forma pura. Os discursos que consistem em formas puras se diferenciam por várias características dos demais discursos. Como já dissemos, os discursos práticos ou cognitivos não consistem em formas puras. Eles são pronunciados tendo em vista diferentes objetivos. Assim, por exemplo, o que os lógicos chamam de seu valor-verdade é importante. Podemos, com eles, dizer coisas verdadeiras ou falsas. Podemos ser sinceros ou mentir. Nas formas puras, ao contrário, pouco importa a verdade ou a ficção, no sentido comum dessas palavras. Além disso, os discursos práticos são traduzíveis, coisa que não se pode dizer dos discursos que consistem em formas puras. Pois bem, a forma de “O rio” não se encontra apenas nesta ou naquela instância desse poema mas, quando todas as instâncias desapareçam ou se calem, ela continuará a existir, desde que seja, em princípio, capaz de ser novamente instanciada. Para tanto, basta-lhe, como vimos, ter sido memorizada por alguém.

A pessoa que recite “O rio” estará, como dissemos, produzindo uma instância do poema-tipo “O rio”. Ora, como ouvimos de Diotima, “toda causa da passagem do não-ente ao ente é poesia, de modo que os trabalhos de todas as artes são poesias e todos os seus produtores, poetas”. Aqui, a causa da passagem do não-ente ao ente – que neste caso é a *instância* do poema-tipo “O rio” – é a recitação, baseada na memorização do poema-tipo. *Prima facie*, devemos, portanto, dizer que a recitação é poesia e o recitador, poeta. Entretanto, tanto a recitação quanto a memorização e o próprio poema-tipo se encontram entre os entes ou poemas, e já vimos que, se a poesia é o absoluto, ela não pode ser ente ou poema algum. Sendo assim, é impróprio chamar a recitação de *poesia* e o recitador de *poeta*.

Mas eis que me encontro numa situação embaraçosa. No início dessa discussão afirmei que, ao dizer que o absoluto é a poesia, tinha em mente a definição de poesia dada por Diotima. Agora, porém, é evidente que me encontro em pleno desacordo com ela, já que não posso admitir que “toda causa da passagem do não-ente ao ente” seja poesia ou que “os trabalhos de todas as artes” sejam poesias ou que “todos os seus produtores” sejam poetas. O que ocorre é que quem pensa à maneira de Diotima – como, por exemplo, Sócrates e Platão ou Aristóteles – não pode, ao contrário de mim, supor que o absoluto seja a poesia. Contudo, Diotima não estava apenas exprimindo o seu pensamento sobre esse assunto: ela meramente relatava, *en passant*, a maneira de falar dos gregos. Será então que nenhum grego seria capaz de pensar, como eu, que o absoluto fosse a poesia? Seria precipitado afirmá-lo. Afinal, Diotima estava comentando exatamente o que chamei de sinédoque da poesia, isto é, o fato de que uma parte da poesia era chamada pelo nome do

todo. Eu dizia também que, ao chamar de novo o todo da poesia pelo nome que hoje designa apenas uma parte dela, estava realizando a metonímia da poesia. Foi o que tentei fazer. Mal cheguei lá, e a força das coisas me obriga a voltar à sinédoque: mas agora é outra a parte que é chamada pelo nome do todo e a alcancei por outro caminho.

De qualquer maneira, quem conceba o absoluto como a poesia pode perfeitamente chamar de *poesia* a produção por Bandeira do próprio poema-tipo, ou melhor, do próprio poema "O rio". Suponho que se possa discordar do que acabo de afirmar. Poder-se-ia dizer, por exemplo, que a causa da passagem do não-ente ao ente, no caso do poema "O rio", foi o fato de Bandeira o haver escrito; ora, a caneta, o papel, a mão de Bandeira, a escrita, afinal, pertencem antes à ordem dos entes do que à do não-ente. Parece-me óbvio, porém, que essas coisas não são senão acidentais à própria criação do poema. O poeta poderia, por exemplo, ter composto o seu poema na língua, ou não-língua da mente, muito antes de escrevê-lo, talvez à máquina. Quanto às palavras, é verdade que já existiam antes, mas o poema não são as palavras que já existiam, e sim a forma nova que com elas foi produzida: forma nova, isto é, forma que não existia antes em lugar algum e que foi por ele criada a partir dos movimentos de sua vida, de seu pensamento, de suas emoções, de sua sensibilidade, de sua criatividade, enfim: de tudo o que nele não é ente algum.

Mas os resultados a que cheguei me obrigam a propor outra definição de poesia. Dizer que a poesia seja "toda causa da passagem do não-ente ao ente" resulta em imprecisão. Se a produção de um ente que apenas rerepresente uma forma dada não chega a ser poesia, então o que devemos na realidade dizer é que *a poesia consiste em toda causa da passagem da não-forma à forma*. Sendo assim, o poeta é o produtor de formas e os poemas são as formas produzidas. Diotima não poderia ter dito isso, pois Platão – seguido por Aristóteles – se recusava a admitir a hipótese da criação humana de formas. De toda maneira, é preciso observar que, se a poesia é toda passagem da não-forma à forma, isto é, toda criação de formas, então o seu sentido é menos amplo do que o que tem segundo a definição de Diotima, mas mais amplo do que o que tem normalmente hoje, quando se restringe à forma verbal.

Voltemos agora à proposição com que abrimos este ensaio: o absoluto é a poesia. Trata-se de uma proposição filosófica, logo, cognitiva. A filosofia não é poesia, pois não produz poemas. A afirmação de que o absoluto é poesia não consiste numa forma pura, isto é, num poema, mas pretende dizer a verdade e até mesmo, por ser filosófica, a verdade absoluta. Ela diz que necessariamente o absoluto é o não-ente que causa a passagem

da não-forma à forma. Essa proposição tem uma longa história. No que é hoje o mais antigo fragmento filosófico preservado, datado do início do século VI a. C., Anaxíandro, substantivando o adjetivo *ápeiron*, isto é, *infinito* ou *ilimitado*, que o poeta Píndaro empregara para qualificar, por exemplo, a noite, transformou-o em *to ápeiron*, isto é, o *indefinido*, princípio abstrato e negativo, que erigiu em fundamento oculto de tudo o que é finito, definido, determinado, particular, positivo, dado. Dizer que necessariamente o absoluto é não-ente é dizer que nenhum ente, nenhuma positividade, nenhum dado e, portanto, nenhuma forma pode ser o absoluto. Trata-se da afirmação do caráter negativo do absoluto. Isso não significa, porém, negar o absoluto. Uma filosofia que negue o absoluto reduz tudo ao relativo, inclusive a si própria. Mesmo logicamente é inconsistente afirmar o relativismo universal. Ao sustentar, por outro lado, o caráter negativo do absoluto, a filosofia guarda esse lugar. O sentido dessa guarda é rechaçar qualquer pretensão de qualquer ente ou forma a ocupá-lo. A nenhum poema cabe usurpar o lugar da poesia, que não é poema algum e produz todos os poemas. A nenhuma positividade cabe obstruir a fonte não-positiva de todas as positivities.

Dito isto, é preciso reconhecer que essa apreciação filosófica da poesia nada disse sobre o que normalmente se entende por *poesia*. Em geral, quando falamos de poesia, não estamos a nos referir à feitura do poema, mas a certa qualidade – sem dúvida misteriosa – inerente a este. Eu, porém, não somente sequer mencionei essa qualidade mas, o que é pior, reduzi o poema a um ente entre outros, um ente feito outros, e considerei apenas – à luz de determinado interesse filosófico – algumas de suas relações não apenas formais mas externas com o que chamei de poesia.

Creio que realmente, numa comparação entre a poesia e a filosofia, não posso deixar de dizer uma palavra sobre a poesia e o poema no sentido contemporâneo desses vocábulos e, em particular, não posso deixar de mostrar, ainda que esquematicamente, como concebo a diferença entre o poema e outros entes. Releiamos “O rio” de Bandeira: “Ser como o rio que deflui...”. Desde o título, “O rio”, torna-se inevitável pensar no rio heraclítico, em que ninguém se banha duas vezes. O primeiro verso reforça essa impressão: “Ser como o rio...”

Mas a sentença de Heráclito – à parte certas interpretações *recherchées* – enfatiza o mobilismo universal. O rio de Bandeira, ao contrário, é em primeiro lugar a própria imagem da constância e até de um certo estoicismo: “Ser como o rio que deflui / Silencioso dentro da noite / Não temer as trevas da noite.” O rio a defluir silenciosamente dentro da noite não teme as trevas da noite porque ele é também o rio da noite, isto é, a noite

enquanto rio. O infinitivo aqui é sem dúvida desiderativo. Ao mesmo tempo, em virtude dele, nada está sendo afirmado. Feito um fenômeno da natureza, feito o próprio rio silencioso dentro da noite e feito a própria noite, os versos do poema e o próprio poema estão lá, no infinitivo, silenciosos como o rio e como a noite. É em primeiro lugar, portanto, o próprio poema que se comporta como "... o rio que deflui / Silencioso dentro da noite". Fundem-se assim poeta, noite, rio, poema:

*Se há estrelas nos céus, refleti-las.
E se os céus se pejam de nuvens,
Como o rio as nuvens são água,
Refleti-las também sem mágoa
Nas profundidades tranqüilas.*

Se me permitem usar a famosa imagem de Wittgenstein, o poema mostra, não diz. Mas ele mostra por ser feito aquilo que é mostrado. Se há estrelas no céu, ele as tem na superfície. Se há nuvens que o impedem de refletir as estrelas, ele as reflete nas profundidades, pois as nuvens são água como ele, e ele são nuvens. Aqui é de Tales, mais do que de Heráclito, que nos lembramos, e de Borges, para quem, no poema *Nubes* (I),

*No habrá una sola cosa que no sea
una nube. Lo son las catedrales
de vasta piedra y bíblicos cristales
que el tiempo allenará. Lo es la Odisea
que cambia como el mar. Algo hay distinto
cada vez que la abrimos...*

As nuvens são as transformações da água original, isto é, são todos os entes que o tempo aplanará. Também são nuvens o poema de Homero. Há, entretanto, uma diferença: os entes em geral perderam a memória de sua origem aquática. A *Odisséia*, porém, muda como o mar. Algo há distinto cada vez que a abrimos. Pois bem, aqui está a diferença entre o poema e os demais entes. O poema jamais se esquece, no fluxo de sua cintilante superfície morfológica e sintática e de suas submersas correntes semânticas, da natureza líquida de todas as coisas e, principalmente, de si próprio.

Todos os entes provêm, como vimos antes, do não-ente, e têm como causa o não-ente. Neles, porém, o não-ente negou a si próprio, e se transformou em ente. O ente consiste num momento estancado e preservado do fluxo do não-ente. Também o poema é um ente, mas um ente que traz em si a marca-d'água do não-ente. Ele reflete no seu próprio ente o não-ente originário. O poema é o ente que incorpora em si o seu oposto, que é a poesia. É por isso que há algo distinto cada vez que o lemos ou ouvimos. Eis, em suma, como concebo a diferença entre o poema e todos os demais entes.

Notas

Platão, *Simpósio*, 205b8.

Ibid., 197a1.

Platão, *Timeu*, 28c3.

Id., *Simpósio*, 204c4.

Benedito Nunes

As relações entre a poesia e a filosofia

Dois são os tipos de relação entre a poesia e a filosofia que podemos distinguir de imediato: um de caráter disciplinar, outro transdisciplinar. No primeiro, cumprindo tarefa preliminar da estética, a filosofia se empenha em conceituar a poesia, em determinar-lhe a essência, para ela um objeto de investigação, que recai, como qualquer outro (a matéria, o espírito, Deus) em seu âmbito reflexivo e crítico. Unilaterais, as relações de caráter disciplinar são também unívocas: poesia e filosofia se apresentam, de antemão, como unidades separadas – aquela pertencente ao domínio da mimese, da fantasia, do imaginário, da linguagem rítmica e figurada, esta ao do entendimento racional, do conceito, da razão explicativa e da apreensão do real. Formariam, portanto, diferentes universos de discurso; a filosofia, porém, movida por um interesse cognoscitivo, que tende a elevá-la mediante a elaboração de conceitos, acima da poesia, então sob o risco de ser depreciada como ficção, e assim excluída do rol das modalidades de pensamento. Por isso, a última é considerada inferior ao saber conceitual, que a supera ao explicá-la ou compreendê-la. Com tais formulações, estamos recompondo, de maneira muito precária e esquemática, o raciocínio de Hegel em suas *Lições de estética*, repetido por quantos limitam a relação que estamos apreciando a esse primeiro tipo, súpula da tradição clássica, iniciada em Platão, e que consagra a superioridade hierárquica do filosófico sobre o poético.

O segundo tipo, denominado transdisciplinar, remonta à quebra, pelos românticos alemães, que participaram da elaboração do idealismo germânico, em cujo topo se incluiria o sistema hegeliano, dessa superioridade hierárquica. Pensando na *Divina comédia*, nos teatros de Shakespeare e de Calderón, nos românticos alemães, Friedrich Schlegel e Novalis sobretudo, que conceberam o nexos entre poesia e filosofia como produto de um gênero de criação verbal que nos daria obras de mão dupla, poéticas sob um aspecto e filosóficas por outro, a exemplo daquela de Dante, do *De rerum natura*, de Lucrécio, e do *Fausto*, de Goethe. Enquanto Schelling, no *Sistema do idealismo transcendental* direciona a filosofia poeticamente, Schlegel e Novalis direcionam a poesia filosoficamente. Em comum, visavam à mutua conversão de ambas, tentando legitimar resultados híbridos: filosofia poética e poesia filosófica, poeta-filósofo (*philosophierende Dichter*) e filósofo-

poeta (*dichtende Philosoph*). Para o inglês Coleridge, Shakespeare era o poeta filosófico e Platão, o filósofo poético. Não se embarçariam esses híbridos com as abstrações – e com as contradições – que torturam os filósofos puros; a prestimosa poesia logo haveria de corrigi-las com a sua sensível concretude devida à imaginação. “What shocks the virtuous philosopher, delights the camaleon poet”, afirmava Keats.

O poeta-camaleão se deleitava com a carga de pensamento reflexivo que a partir daí ingressou na poesia, fortalecida por dotes de intuição própria e resguardada pela imaginação criadora (*imagination*), distinta da fantasia (*fancy*), que Coleridge se extremou em diferenciar na sua *Biographia literaria*, nessas páginas onde se aproxima de Kant e Schelling, seus mestres filosóficos. Era isso um prelúdio à linguagem mista da lírica moderna, aderente à “prosa do mundo” e ao ritmo, ao fulgor da palavra mágica e encantatória, com acentuados traços de religiosidade e anti-religiosidade, à busca, antes de qualquer outra arte, de uma unio mística secularizada, depois de, pela primeira vez, tendo por fundo a crise da metafísica, que despontara em Kant, perpetrar a “morte de Deus” (Baudelaire, Rimbaud). No terreno filosófico, essa crise possibilitava a descoberta e a tematização do elemento pré-teórico da experiência humana, no qual a linguagem se inclui, primeiramente exposto pela *Lebensphilosophie* (filosofias da vida) e posteriormente, com uma relevância ontológica, pela filosofia de Heidegger, matriz tanto do existencialismo sartriano quanto da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty.

Existência individual, sentimentos fundamentais, como a angústia e o tédio, ser-no-mundo, como situação prévia à elaboração das categorias, conhecimento científico como possibilidade histórica, e a fala (linguagem), em sua concreta universalidade – todas essas noções, a que se somam o mundo-da-vida (*Lebenswelt*) husserliano e a historização do ser-aí (*Dasein*) enquanto poder-ser livre, em Heidegger, saturam a filosofia, já reflexão centrada numa pretensa experiência bruta, preliminar à atitude teórica e dela determinativa, tronco comum de que se esgalhariam religião, filosofia e poesia, regidas por intencionalidades diferentes, igualmente legitimáveis e contingentes. Conceituado como *Dasein*, e assim como poder ser, ente do longínquo, jamais coincidente consigo mesmo, o homem é ser de imaginação, e não apenas de razão. Será dispensável, agora, a apologia da imaginação feita antes por Coleridge.

Salto da imaginação para além do conceito (Kant já o sabia em sua *Crítica do juízo*), firmado no mesmo fluxo da fala cotidiana, a poesia teria induzido, como boa parteira, o nascimento da filosofia; regeria depois o seu desenvolvimento, estampando-se nas meta-

morfofos da linguagem ordinária, de que também necessita o discurso filosófico, suscetível de alcançar a individualização de um *estilo*. Um pensador anticartesiano do século XVIII, Vico, antevira esse parto, quando, antecipando-se ao conhecido *From Religion to Philosophy*, de Francis Cornford, postulou a prioridade da linguagem poética, reguladora entre os povos da primeira forma de saber, que também engloba o mito, fonte de uma “metafísica sentida e imaginada”, ordenada pela lógica dos tropos, na qual se destaca a metáfora, que vem a ser “uma pequena fábula”, ainda viva nos primevos poetas-filósofos, os pré-socráticos. Nenhuma filosofia vive sem metáfora (vejam-se o rio de Heráclito, a caverna de Platão, o “gênio maligno” de Descartes, o torrão de açúcar de Bergson) etc.; e toda verdade pronunciada, conforme martelou Nietzsche, deixa atrás de si “uma multidão movente de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos – em suma, uma soma de relações humanas poética e retoricamente realçadas, transpostas, ornadas...”.

Companheira da poética, a retórica atuaria individualizando o discurso filosófico por meio de variáveis meios de persuasão (complementares aos e, às vezes, confundidos com os meios lógicos de demonstração), de que tratou, com inexcusável acuidade, nos anos 50, em sua *Metaphilosophie*, o injustamente esquecido Henri Lefèvre. O mecanismo expositivo das *questions*, os circunlóquios de Descartes (estratégias, dir-se-á hoje), a ordem geométrica das proposições de Spinoza, as retificações kantianas (nas introduções das *Críticas*), o pensamento “romanceado” de Hegel, principalmente na *Fenomenologia do espírito* (o herói é o mesmo espírito, conforme observaria Santayana), a *belle écriture* bergsoniana, o estilo *journal intime* de Kierkegaard (compare-se com o *Diário* de Amiel), os trocadilhos e paronomásias heideggerianas figuram entre os mais conhecidos expedientes de persuasão.

Mas cada filosofia tem seu arsenal retórico próprio. A retórica sartriana começa num romance, *La nausée*, que precedeu o tratado *L'être et le néant*, o qual estabelece uma ontologia dramática, com desdobramentos nas peças teatrais do filósofo. Descrevendo a experiência perceptiva, Merleau-Ponty nivelaria o artístico ou o poético ao filosófico. Por fim, Heidegger, depois de *Sein und Zeit*, atribuiu à filosofia a missão de “dialogar” com a poesia, do que esperava resultasse, sem o sacrifício do *Stimmung* (disposição afetiva) e do canto, um “pensamento poético” (*dichtende Denken*) ou, inversamente, uma poesia pensante (*denkende Dichten*) superando a filosofia, cujo nome desaparece nos principais momentos de tal dialogação.

A partir daqui será forçoso admitir-se ainda uma relação transacional – terceiro e último tipo – entre a filosofia e a poesia, cada qual demandando e polarizando a outra no traçado

de distintas trajetórias intelectuais, que talvez se inter cruzem, como viria a propor a seus estudantes um heterônimo do poeta Antonio Machado, Juan de Mairena, professor de retórica: "Hay hombres, decia mi maestro, que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo outro, en esto como en todo" (Juan de Mairena: *Sentencias, donaires, apuntes e recuerdos de un professor apócrifo*. Madri: Alianza Editorial, 1981, p. 166). Não é descabido dizermos que a primeira parte do percurso descreveria o movimento de poetas, como Antonio Machado, Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry e Mallarmé, na direção da filosofia; e poríamos na segunda parte filósofos como Gaston Bachelard, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Michel Foucauld e Paul Ricoeur, movimentando-se na direção da poesia.

Belém, fevereiro de 1998

Ronaldes de Melo e Souza

Poesia e filosofia em Nietzsche

Metafisicamente determinada como sistema que se ensina, a filosofia se contrapõe à poesia, alegando que o saber poético não possui a consistência epistemológica do saber teórico. Poeticamente concebida como filosofar que se aprende, a filosofia se potencializa no intercâmbio dialógico com a poesia, reconhecendo que o poetar é pensante e que o pensar é poético. Ao defender a supremacia do pensar poético sobre o pensar teórico, Nietzsche argumenta e sustenta que as intuições originais dos filósofos anteriores à tradição ontoteológica da metafísica são as mais elevadas e mais puras já alcançadas e experimentadas na civilização ocidental, sobretudo porque compartilham a visão trágico-dionisíaca do mundo.¹ Os filósofos trágicos (*die tragischen Philosophen*) são os pensadores que compreendem a natureza (*physis*) como a cifra dionisíaca do duplo domínio da vida e da morte ou do ser e do nada. Exaltando a tensão heraclítica dos contrários, a exegese nietzschiana da *philosophia* enquanto *physiologia* culmina na assertiva de que o mundo é o jogo de Zeus, ou, fisiologicamente expresso, o jogo do fogo consigo mesmo; somente nesse sentido, o uno é, ao mesmo tempo, o múltiplo.² O acínio e o declínio do pensamento são atribuídos a duas mundividências: uma trágica, de Anaxíandro e outros fisiólogos, e outra teórica, de Platão e todos os filósofos posteriores.

Num dos fragmentos póstumos de Nietzsche, destaca-se o enunciado subsequente: *Anaxíandro. Visão trágica do mundo. Tragédia. (Anaximander. Tragische Weltbetrachtung. Tragödie)*.³ O fim da época trágica do pensamento inaugurado por Anaxíandro ocorre com a separação platônica do ser e do devir. Com Platão inicia-se a depreciação da vida sensível através da valorização da idéia do Bem, e o homem trágico é substituído pelo homem teórico. O antigo mundo sucumbe com o advento do homem teórico: *An dem Anthropos theoretikós geht die antike Welt zu Grunde*. O elemento apolíneo se separa do dionisíaco e, conseqüentemente, ambos degeneram. Doravante, a consciência e o apetite cego se contrapõem como poderes antagônicos, que se confrontam enraivecidos e exasperados num mesmo organismo.⁴

Como filósofo trágico é que Nietzsche renega Platão, o protótipo do filósofo teórico. A desconstrução nietzschiana da estrutura arquitetônica da metafísica platônica pode ser figu-

rada no teorograma subsequente: o ser, o superno inteligível = o mundo verdadeiro; o devir, o inferno sensível = o mundo aparente.

Cumpra observar que a inversão dos extremos contrapolares não atinge o esquema conceitual da separação platônica, mas tão-somente transmuda o platonismo no positivismo. O *subiectum qua positum* apenas se desloca de um lugar superior para outro inferior. A grande façanha da inversão nietzschiana do platonismo consiste em provar que a refutação do mundo verdadeiro acarreta a confutação do mundo aparente. A essência inteligível e a aparência sensível não têm valor próprio e absoluto. Se o ser absoluto não persiste, o relativo devir não subsiste. *Incipit Zarathoustra. Incipit tragoedia*. Momentaneamente detida no impulso de se ultrapassar, a vida ditirambicamente decantada não se efetiva senão em ritmo de transe, e o pensamento só se consuma na consciência de que o ser somente é enquanto devém. Antes de se haver com objetos e de perseguir objetivos, a vida experimenta diretamente a si mesma como atividade essencialmente poética de gestação e autoplasmação. Em sua evolução e revolução permanente, neutraliza e dissolve a pretensa imutabilidade dos princípios *a priori*, reinterpretando continuamente a si mesma na mobilidade pura do ser que devém e do devir que é. Criando e recriando as categorias com que se interpreta, a vida é a poematização do seu próprio sentido. O mundo se torna infinitamente interpretável, e o pensador não se legitima senão quando se converte no poeta que celebra a ronda perpétua do movimento vital. Concebendo a força morfogenética da poesia trágica como projeto instituidor dos novos paradigmas, medidas e valores do mundo ritmado no eterno retorno do mesmo, Nietzsche caracteriza a visão poética como a forma privilegiada do conhecimento compatível com a essência radicalmente deveniente da experiência existencial.⁵

Amor fati é o ditame nietzschiano da celebração dionisíaca do drama da vida e da trama da morte. A experiência patética do anverso vital e do reverso mortal do destino que se apresenta e se ausenta na fuga perpétua do tempo constitui a ciência poética do homem que se transumaniza (*Übermensch*) ao suplantando a inflexão inercial do espírito do ressentimento, do clamor e da vingança contra o declínio ofuscante da mortalidade, que fatalmente sucede ao fulgurante aclínio da vitalidade. A instância temporal só se explica na constância do incessante trânsito da hora atual. Ser significa não cessar de aparecer e desaparecer na essência e na evanescência dos momentos devenientes. De acordo com a doutrina do eterno retorno do mesmo, somente está literalmente morto aquele que, ao passar, petrifica-se no passado, enclausurando-se no cárcere do que foi (*defunctus*). A redenção ou recapitulação do destino implica a superação do espírito da vingança, que se apossa do homem

alienado na impotência de uma alma cativa que inutilmente se agita e se exaspera contra o passar do tempo finalmente coagulado no passado ou petrificado como o magma depois da erupção. No discurso acerca “Da redenção”, Zaratustra ensina que a vingança é, já de si, a aversão da vontade contra o fluxo do tempo e o seu ter sido vivido e perdido no grão nulo do que foi (*Also sprach Zarathustra*, “Von der Erlösung”). Dessa rebelião do espírito contra a mortalidade terrestre decorre a ficção metafísica da imortalidade celeste, e o mundo sublu-
nar se transforma no vale das lágrimas do acovardados e dos ressentidos. Na procura e desenvoltura da inquebrantável coragem de livremente assumir o seu destino efetivamente mortal é que se assegura ao homem a possibilidade de habitar poeticamente o lugar pátrio de sua residência na Terra. Poesia não é a maior eficiência, mas sim a menor resistência à finitude radical do ritmo de transe da palavra no tempo.

Rejeitando o conhecimento compendiado no dualismo que se estabelece entre a sabedoria do comedimento (*sophrosyne*) e a euforia da desmesura (*hybris*), o mandamento do eterno retorno do mesmo se perfaz na gaia ciência de uma *paideia* poética em que o nada excessivo da ordem apolínea é neutralizado pela desordem dionisiaca da transcensão de todo e qualquer limite proposto e imposto à experiência humana. O prólogo de Zaratustra sentencia que o homem é algo que deve ser superado. Que o homem seja redimido da vingança constitui o ditame dionisiaco do poeta que se converte no artista de sua própria vida ao combater e vencer as potências imanentizadoras da sua propulsão transcendente. Proclamando-se o sacerdote de uma mistagogia lúdico-poética, o cantor do destino tragicamente assumido se define na confissão de que somente acreditaria num deus que soubesse dançar e na profissão de fé do escritor radicalmente comprometido com a rubra legenda do corpo sangüíneo da vida e que, por isso mesmo, de tudo que lê não aprecia senão o que se escreve com o êxtase diluvial da paixão vital: “Escreve com sangue e aprenderás que o sangue é espírito” (*Schreibe mit Blut und du wirst erfahren, dasz Blut Geist ist*, em *Also sprach Zarathustra*, “Vom Lesen und Schreiben”). Escritor é quem se torna o leitor da verdade que justifica a vida que se forma na vontade de potência e se transforma no eterno retorno do mesmo, continuamente criando e recriando a si mesma. A verdade é correção e adequação, não como visão noética da idealidade do espírito, mas enquanto suscitação poética e justificação patética do corpejante gesto de baile da excessividade dionisiaca da vida. Nesse sentido é que a verdade nietzschiana se caracteriza como justiça (*Gerechtigkeit*).

No magistério da vontade de potência, a infinitude da eternidade e a finitude da temporalidade coexistem na transfinitude do eterno retorno do mesmo. A concepção nietzschiana do

tempo lhe advém da visão e do enigma do portal da eternidade como umbral da temporalidade (*Also sprach Zarathustra*, “Vom Gesicht und Rätsel”). Ao espírito da gravidade, cujo argumento ironicamente refratário à possibilidade da propulsão transcendente da existência humana se traduz na assertiva pretensamente peremptória de que tudo o que sobe tem de cair, Zarathustra categoricamente retruca: “tu não conheces o meu pensamento abissal! (*du kennst meinen abgründlichen Gedanken nicht!*). Exortando o antagonista a contemplar um portal, o mestre do eterno retorno lhe explica que ele tem duas faces e que dois caminhos, ainda não totalmente percorridos por ninguém, nele se reúnem. Símbolo da liminaridade ritual ou iniciática, uma face do portal se volta retrospectivamente para a senda que leva ao futuro. As duas vias que se encontram e se desencontram no momento simbolizado no pórtico são igualmente infinitas, porque a primeira não tem início e a segunda não tem fim. Se alguém seguir adiante, as duas veredas do destino irão contradizer-se eternamente? A esta pergunta provocativa, o entendimento demasiado humano do espírito da gravidade replica que tudo o que é reto mente, porque toda verdade é curva, sendo o próprio tempo um círculo.

Profundamente agastado com a imaginação meramente formal dessa pretensiosa decifração do enigma do tempo, que se limita simplesmente a uma figuração geométrica, Zarathustra reclama uma meditação que não se resolva na substituição simplória de uma representação linear por outra circular. O conhecimento essencial consiste na visão do pensamento abissal: “Ver abismos não é o próprio ver? (*Ist Sehen nicht selber – Abgründe sehen?*). A percepção de duas direções simétricas e opostas, que só podem coincidir na circunferência de um círculo, é tão-somente a conseqüência da inflexão inercial do espírito da gravidade. O tempo não é o círculo em que tudo gira e regira na tediosa monotonia da incessante repetição de uma mesma substância ocorrente ou transcorrente. O pensamento abissal implica o reconhecimento real de que a matéria vertente da temporalidade é sem fundamento (*Abgrund*). Não há causa primeira nem fim último. Destituída de uma causalidade primordial e de uma finalidade terminal, a idéia de uma substância que se repete torna-se paradoxal ou irreal. O pórtico do momento simboliza, portanto, a essência do tempo que se verticaliza no ritmo de transe ascensional e descensional do aclínio vital e do declínio mortal. Separar (*se parere*) significa engendrar-se. O moto perpétuo da temporalidade é o anel da eternidade do devir da vida que se consagra na celebração da sua própria excessividade (*Annulus aeternitatis*).

O enigma do tempo culmina na visão do pastor que se transumaniza e se salva, mordendo a cabeça de uma cobra que lhe penetra a garganta. Liberto do remorso da vida estrangulada

lada pelo sentimento da irreversibilidade do passado, o homem adquire o dom de dançar para além da cinza das horas. Esse pastor não é senão o autor do eterno retorno de si para si mesmo, o *boukólos*, o *bubulcus*, o boieiro, o sacerdote órfico-dionisiaco, que se encaminha para o encontro orquestral com o coração selvagem da vida, devolvendo-se à verdadeira morada da sua alma. Por isso mesmo ele reaparece convalescente e rodeado de seus animais queridos, uma águia e uma serpente, que simbolizam, respectivamente, o *coelum-pater* e a *tellus-mater*, compreendidos como a transcendência celeste e a transdescendência terrestre (*Also sprach Zarathoustra*, "Der Genesende"). Esses são os companheiros que o reconhecem como o mestre do eterno retorno, o primeiro a ensinar a doutrina de que há um grande ano do devir que verte e reverte sempre de novo (*immer wieder*), porque o próprio tempo, como jogo dionisiaco do mundo, é que torna e retorna, e não simplesmente uma substância no tempo. Eternamente gira a roda do ser (*ewig rollt das Rad des Seins*). Compaginado no ensinamento de Zarathustra, o *ser eterno* da filosofia se transmuta no *eterno ser* da poesia.

Notas

1. NIETZSCHE, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente*, Herbst 1869-1872. In: *Nietzsche Werke* (Walter de Gruyter), Bd. III, 3, 409.
2. _____. *Die philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*. In: *Nietzsche Werke* (Walter de Gruyter, 1972), Bd. III, 2, 322.
3. _____. *Nachgelassene Fragmente*, Sommer 1872-Ende 1874. In: *Nietzsche Werke* (Walter de Gruyter, 1978), Bd. III, 4, 37.
4. _____. Herbst 1869-Herbst 1872. In: *Nietzsche Werke* (Walter de Gruyter, 1978), Bd. III, 3, 146.
5. _____. *Die Geburt der Tragödie*. In: *Nietzsche Werke* (Walter de Gruyter, 1972), Bd. III, 1.

HOMENAGEM PÓSTUMA: GILBERTO FREYRE

Edson Nery da Fonseca

*O imagismo de Gilberto Freyre**

Tendo começado a se exprimir não em textos, mas pictoricamente, através do desenho, da caricatura e do lápis-de-cor, era natural que Gilberto Freyre, ao tornar-se escritor adulto, adotasse a imagem visual como um de seus recursos estilísticos. Acontece que em 1920 – seu último ano na Universidade de Baylor – ele teve oportunidade de conhecer pessoalmente três grandes poetas modernos: o irlandês William Butler Yeats e os norte-americanos Vachel Lindsay e Amy Lowell. Conheceria depois, em Nova York, o indiano Rabindranath Tagore.

Yeats receberia, em 1923, o Prêmio Nobel de Literatura, tendo Gilberto Freyre escrito então um artigo no qual recordou os encontros em Baylor e Columbia. Era – disse de Yeats – “o primeiro grande poeta – quase o primeiro grande artista – que eu conhecia”. E acrescentou: “Viria depois a conhecer Vachel Lindsay, com seu ar de quem acabou de absorver o oitavo ou nono *cocktail*; Rabindranath Tagore, com umas barbas que parecem postiças – dessas que se vendem pelo Natal para os pais fazerem de Santa Claus – e uns dentes de menino a alvejarem entre o roxo dos lábios; Amy Lowell, toda apertada nas suas sedas e rendas, a gordura de *menagère* de hotel ou senhora de engenho parecendo ir espirrar do vestido justo. Mas ninguém me deu até hoje como o Sr. William Butler Yeats a impressão dum poeta.”¹

Parece que estamos vendo os quatro poetas, também retratados por Freyre em caricaturas nas quais sempre aparece muito magro e minúsculo ao lado dos retratados. Já é visível nesse artigo de 1923 a influência em Gilberto Freyre do imagismo de Amy Lowell, de quem foi hóspede em Boston e a quem escreveu, de Baylor e de Nova York, cartas muito interessantes, hoje conservadas na Houghton Library, a biblioteca de obras raras da Universidade de Harvard.

* Trecho do livro inédito *Em torno de Gilberto Freyre*, a ser publicado em breve pela Editora Topbooks.

Na carta de 11 de março de 1921 Freyre recorda com verdadeira paixão a conferência de Amy Lowell em Baylor: “As Keats said – and he belong to your own family, that of true poets – a ‘thing of beauty is a joy for ever’ – and the short and intense half-hour of artistic delight that you gave me through your lecture on Walt Whitman is still a warm memory. It seems that I am more capable of reacting the beauty than to love and the memory of poetry – in verse or in prose – stays longer with me than the memory of the most fervent kiss.” Impressionante confissão de um jovem esteta que colocava a beleza acima do amor e a recordação do mais fervente beijo abaixo da poesia ouvida em verso ou prosa!

E na carta seguinte, de 11 de setembro de 1921, também enviada de Nova York, Freyre se refere com igual paixão a um livro de Amy Lowell que acabara de ler: “My dear Miss Amy Lowell, I have just finished the reading of ‘Legends’. My mind is full of its music and of its colour. Your book gave me the fourth sensation of pure artistic delight that I have received this summer. The first one was my visit to the Franciscan monastery at Washington, where a bishop from Brazil, with a pale ascetic face, was my Virgil; (II) the reading of George Moore’s ‘Confessions of a Young Man’; (III) flying in a hydroplane over the blue Lake George and its green frame of trees. Four voluptuous sensations. My ‘nerves of delight’ are still full of them.”

Na mesma carta ele comenta alguns poemas de Amy Lowell, considerando os dos Incas superiores aos do peruano José Santos Chocano (1875-1934): “I was intimately interested at ‘Memorandum Confided by a Yucca to a Passion-Vine’. Is it due to the fact that this poem is based upon a South American legend that I find it the most beautiful in the book? In saying this I am not forgetting ‘Gavotte in D Minor’ – a poem which seems to give – I know not why – a sensation of perfume, as well as the delight of melody. But your Inca poem! How beautiful! Beside it, all the Inca poems I know – including Chocano’s – and he is a pure artist – become shadowy.”

Vemos pelas cartas de Gilberto Freyre a Amy Lowell que em 1921 ele já se exprimia como um imagista dirigindo-se a uma das fundadoras do imagismo. Amy Lowell (1874-1925), como é sabido, liderou nos Estados Unidos, com Ezra Pound (1885-1972) e Ford Madox Ford (1873-1939), o movimento imagista deflagrado pelo esteta, crítico literário e poeta inglês Thomas Ernest Hulme (1883-1917). Gilberto Freyre foi, no Brasil, o escritor mais representativo do imagismo que, despontando aqui e ali em sua colaboração no *Diário de Pernambuco* dos anos 20 e no *Livro do Nordeste* (1925), acabou explodindo no belíssimo poema de 1926 inspirado pela Bahia.

Em magistral conferência de 1980, o ensaísta e poeta César Leal apontou o livro de Gilberto Freyre *Artigos de jornal* como “uma coletânea de estudos onde se encontram

alguns dos mais vigorosos recursos da imaginação literariamente criadora”. Associando a imaginação visual de Freyre à expressão poético-alegórica apontada por T. S. Eliot em Dante, César Leal cita vários exemplos do referido livro, concluindo que “esse poder de visualizar o mundo exterior assegura a Gilberto Freyre um outro poder mais forte: o poder de criar metáforas, imagens, alegorias”.² De uma coletânea mais exaustiva – a do livro *Tempo de aprendiz* – fornecemos a seguir outros exemplos do imagismo freyriano.

Insurgindo-se contra os sistemas filosóficos vigentes no Brasil do século XIX aos começos do XX, escreve ele num artigo de 21 de maio de 1925: “O Brasil de beca continua gravemente transformista e cretinamente monista.” Respondendo noutro artigo a um amigo que não compreendia por que ele amava Augusto Comte sem gostar do positivismo, explica: “separo o Comte, que é água corrente, do comtismo, que é água congelada: a mesma água, mas em estado diverso, a ponto de parecer outra”. Igual imagem reaparece quando fala da lógica: “gelo resvaladio sobre cuja superfície não (ousa) patinar”.

Quando em 22 de janeiro de 1922 morreu o papa Benedito XV, Freyre escreve um artigo no qual se revela profundo conhecedor do papado e de sua história. Baseando-se num retrato de revista, traça o perfil psicológico do falecido, já no estilo de quem escrevia como se pintasse: “Benedito XV sorri tristemente, quase com amargor. Por detrás dos óculos de míope, seus olhos perscrutam com ternura. Na mão branca e fina faísca o anel papal. E sobre o tórax franzino, cingido de seda branca, rebrilha a cruz. Há no seu rosto espiritualidade, sutil espiritualidade e um toque vago de sarcasmo e um não sei quê de desdenhoso. Este rosto fino ficará na história como o de um grande Papa.”

Preferindo a intuição dos místicos ao racionalismo dos cientistas, Freyre escreve a propósito de Rainer Maria Rilke: “O método de Rilke debruçar-se sobre a alma da gente é antes o de confessionário que o de laboratório. E parece que sobre o assunto os laboratórios estão ainda aquém dos confessionários: continua a haver mais verdade em San Juan de la Cruz que no último volume de psicologia experimental, baseado em teste saído da Columbia University Press; mais penetração nas *Reflexões sobre a vaidade dos homens* do que na última entrevista sobre psicologia do prof. Austregésilo ao *Jornal do Brasil*. Em San Juan de la Cruz, como nos grandes místicos em geral, as palavras nos dão a impressão de vivas, quentes ainda das emoções sentidas, sofridas, gozadas; nos tratados científicos o gosto que elas têm é menos este que o melancolicamente frio dos restos de comida já mastigada.”

A imagem em Gilberto Freyre é muitas vezes realçada, como em Eça de Queirós, pela derivação de adjetivos e substantivos em advérbios expressivamente terminados em mente.

Eis alguns exemplos colhidos aqui e ali nos artigos reunidos em *Tempo de aprendiz*: de Maurice Barrès escreveu que “sua mentalidade ou, se quiserem, seu sistema nervoso, era todo vertical. Goticamente vertical”; de um velho casarão do Recife observou que estava “simpaticamente identificado com a paisagem”; aos bueiros das usinas chamou de “negros charutos insolentemente acesos” e “vitoriosamente a fumar”; qualificou certo jardim português como “franciscanamente lírico”; descreveu o Recife como cidade “tropicalmente cheia de sol e de cor”; viu numa festa as senhoras agitando leques da China “com elegância orientalmente lânguida”; salientou que nós, latinos, somos “lamentavelmente enfáticos”; definiu a vida de Ernest Psichari como “um romance dolorosamente vivido”; classificou certo livro de viagens como “melancolicamente descritivo”; considerou a arte do livro na Idade Média como “untuosamente eclesiástica”; recordou que a população brasileira vivera, no século XIX, “tristonhamente vestida de preto”, tendo sido as calças quadriculadas e os coletes de xadrez as “primeiras tímidas dissensões do preto severamente ortodoxo”; observou do português de Guilherme de Almeida numa conferência proferida no Recife que era “pomposamente acadêmico”; assinalou o fato de d. Pedro II haver usado “um *pince-nez* tristemente pedagógico”; descreveu um navio em que viajou como “higienicamente branco”. Note-se que, postos à frente de substantivos e adjetivos, os advérbios passam a ser, em Gilberto Freyre, elementos fundamentais do discurso, como de Eça de Queirós observou Rodrigues Lapa.³

Das imagens de Gilberto Freyre podemos repetir o que Ernesto Guerra Da Cal escreveu das “imagens condensadas” de Eça de Queirós, isto é, que são um recurso para “evitar a desagradável prolixidade analítica da prosa tradicional”, dando-lhe “um fresco ar de novidade”.⁴ Considere-se ainda, para melhor compreensão do imagismo freyriano, além do conhecimento da então *new poetry* anglo-americana, a influência de pensadores ibéricos, dos quais observou José Gaos que se exprimem menos pelo discurso lógico-conceitual do que “por emotiva espontaneidade ideativo-imaginativa inicial e reiteradamente inspirada e feliz”.⁵

Falando, por exemplo, de Tobias Barreto, escreve Gilberto Freyre que o autor dos *Estudos alemães* “escancarou de Pernambuco uma janela sobre o espetáculo de cultura de seu tempo, sobre aquela procissão de que *Origem das espécies* era o Santíssimo Sacramento; e Haeckel, o patriarca”; de Almachio Diniz assinala que distribuía a palavra ‘delicioso’ para a direita e para a esquerda “como a destra untuosa e boa de um bispo distribui a bênção”; das catedrais observa que onde subsistem são como rainhas viúvas; “o olho aberto do seu vitral roxo (...) ainda nos interroga o mais íntimo da alma e o mais podre da consciência”; vê mangueiras e jaqueiras, sicupiras e baraúnas, cajueiros e gameleiras assumindo, desde adolescentes, “certo ar doce

de mães querendo abençoar, proteger e até amamentar”, a jaqueira até parecendo “uma mãe preta, com a sua fartura boa de tetas”; dos desenraizados como Barrès e Lafcadio Hearn diz que foram como “cartas nuns envelopes brancos e sem traço sequer de remetente, mesmo sem um selo que fosse nota vaga do ponto de partida”; de Augusto dos Anjos afirma que foi também entre nós “carta com o endereço errado: desgarrada num meio que não podia ser o seu destino”; por isto – continua – “este meio a rasgou: porque não a compreendia”; e conclui: “Carta perdida, esse Augusto que, talvez um simples nome de cidade tivesse feito chegar ao destino: Roma. Só podia ser para Roma aquele ‘S.O.S.’, aquele pedido de socorro pungente como o dos naufragos, que foram os versos todos de Augusto.”

Belíssima imagem, esta dos seres humanos “que são na vida umas como cartas com o endereço errado; e que vão ter a destinos onde seu conteúdo é absurdo e faz rir”. Belíssima e reveladora do drama pessoal de Augusto dos Anjos, sobre quem Gilberto Freyre escreveu na mesma época um artigo intitulado “Augusto dos Anjos (poet of voluptuous pessimism)”: o primeiro e até hoje único artigo em língua estrangeira sobre o autor do *Eu*, além de ter sido o sexto em português e pioneiro na interpretação de vários aspectos da personalidade e da obra do poeta paraibano.

Permito-me reproduzir desse ensaio de Gilberto Freyre o último parágrafo, que desenvolve uma idéia de Barbey d'Aurevilly sobre as *Flores do mal* de Baudelaire: “depois de semelhante livro não resta mais ao autor do que escolher entre a boca de uma pistola e os pés de uma cruz”. Segundo Gilberto Freyre, Augusto dos Anjos “evitou extremos: nem suicídio violento nem conversão dramática à Igreja”. E conclui com estas palavras que são, certamente, as mais belas jamais escritas sobre o poeta do *Eu*: “Morreu Augusto dos Anjos aos trinta anos. Desde os vinte e poucos anos que ele via a sua ‘sombra magra’ a ‘caminho da Casa do Agra’, a velha casa funerária do Recife imortalizada num dos seus poemas mór-bidos. Mas como a Casa do Agra está defronte da ainda mais velha igreja de São Francisco, é possível que sombra inquieta de Augusto tenha se alongado até lá.”⁶

Não cabe nos limites de um artigo a indicação de todos os exemplos de imagismo encontrados na ensaística freyriana. Em sua obra poética destaca-se *Bahia de Todos os Santos e de quase todos os pecados*, tanto pelas imagens como pela enumeração caótica, o recurso estilístico estudado por Leo Spitzer na obra de Walt Whitman.⁷ Gilberto Freyre foi influenciado pelo autor de *Leaves of Grass* e sobre ele escreveu um ensaio-conferência já traduzido em inglês.⁸ A enumeração caótica também se encontra na obra do igualmente grande poeta Vachel Lindsay, que o jovem Freyre ouviu recitar e com quem jantou mais de uma vez no

Hotel Brevoort, de Nova York. Recorde-se desse longo e belíssimo poema que foi considerado por Manuel Bandeira como “um dos mais saborosos do ciclo das cidades brasileiras”. Depoimento significativo por ser do autor de outra obra-prima do mesmo ciclo: o poema “Evocação do Recife”, escrito, aliás, para atender a uma solicitação de Gilberto Freyre, que o publicou, em primeira edição, no *Livro do Nordeste*.

Em sua primeira versão – impressa em 1926 pela *Revista do Norte* num opúsculo de apenas quatro páginas –, o poema se intitula “Bahia”, sem o acréscimo correspondente ao primeiro verso. A tiragem desse opúsculo foi muito reduzida, como tudo o que fazia o artista gráfico José Maria de Albuquerque Mello. Ela é conhecida porque Manuel Bandeira a incluiu, vinte anos depois, na *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*.⁹ Ao receber seu exemplar, Bandeira escreveu a Freyre uma carta, datada de 4 de junho de 1927, com este desabafo: “Teu poema, Gilberto, será a minha eterna dor de corno. Não posso me conformar com aquela galinhagem tão gozada, tão semvergonhamente lírica, trescalando a baunilha de mulata asseada. Sacana!”¹⁰ A segunda versão apareceu na revista *O Cruzeiro* de 20 de junho de 1942. Segundo nota da revista, o autor teria refeito o poema de memória.¹¹ A terceira versão é a que aparece nos livros *Talvez poesia*¹² e *Poesia reunida*.¹³ Manuel Bandeira comparou a primeira com a segunda versão, sem ter notado as diferenças da segunda para a terceira. As três versões foram por nós comparadas ao reproduzi-las no livro póstumo de Freyre *Bahia e baianos*.¹⁴

Na primeira versão, o segundo, terceiro e quarto versos dizem: “casas trepadas umas por cima das outras / como um grupo de gente se espremendo / pra sair num retrato de revista ou jornal”; na segunda e terceira versões, o segundo verso é aumentado tanto por uma enumeração como pela absorção do terceiro, com virgulação que não aparece na primeira: “casas, sobrados, igrejas como gente se espremendo pra sair num retrato de revista ou jornal”. Na primeira versão o poema tem sete estrofes, eliminadas nas seguintes, quando deixou de ter estrofes. A segunda estrofe da primeira versão começa com o verso “ar mole oleoso com cheiro de comida”; a preposição desaparece nas demais versões, sendo o poema aumentado com longa enumeração em versos curtos: “ar mole oleoso / cheiro de comida / cheiro de incenso / cheiro de mulata / bafos quentes de sacristias e cozinhas / panelas fervendo / temperos ardendo / o Santíssimo Sacramento se elevando / mulheres parindo / cheiro de alfazema / remédios contra sífilis / letrados como este: / Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo / (Para sempre! Amém!)”.

O poema ganhou com este acréscimo enumerativo que junta aos elementos visuais os olfativos para caracterizar, em estilo bazar, a sensualidade e o misticismo da Bahia. Falta na

primeira versão uma evocação dos anos 20, quando não havia táxis e os passeios de automóvel eram cobrados “a 30\$ a hora”. O ford “todo osso”, que na primeira e terceira versões, subia “qualquer ladeira”, passa a subir, na segunda versão, “a ladeira sagrada”; e o asfalto novo sobre o qual ele escorria era comparado, na primeira versão, a uma dentadura postiça branquejando entre casas velhas; na segunda ele “branqueja como dentadura postiça entre as gengivas da terra encarnada”; e na terceira versão foi eliminada a antipoética palavra “gengiva”.

Na terceira estrofe da primeira versão as cores “preta, parda, roxa, morena” da gente da Bahia são contrastadas com as “caras cor de fiambre”, os “rostos cor de peru frio”, os “borrões de manteiga francesa” e o “cabelo ruivo de inglês e de alemão”; na segunda e terceira versões foram eliminados os “borrões de manteiga francesa” e os cabelos ruivos de ingleses e alemães, certamente em nome da confraternização internacional; e os versos finais da mesma estrofe foram, na segunda e terceira versões, reduzidos a um só e mais enxuto: “Bahia de cores quentes, carnes morenas, gostos picantes”.

Na eliminação das estrofes houve um remanejamento de enumerações e de imagens que enxugaram o poema – como, por exemplo, “vendendo mingau e vendendo angu” substituído na segunda e terceira versões por “vendendo mingau angu acarajé”. As “mulatas mais quentes do Brasil” da primeira versão passaram a ser “mais gordas” na segunda versão e “mais belas” na terceira; e o “gordo peito em bico / como pra dar de mamar / a tudo quanto é menino do Brasil” da primeira versão passou, na segunda, a “dar de mamar a multidões de brancos”, voltando, na terceira, a uma forma parecida com a primeira: “a todos os meninos do Brasil”.

Manuel Bandeira sugeriu que o próprio Gilberto Freyre fizesse “um estudo das variantes, fixando a melhor”. O que tentamos fazer aqui, sem a pretensão de esgotar o assunto. “Há” – observou ainda Bandeira – “coisas que estão melhor ditas numa do que na outra, e vice-versa.” Consideramos a segunda e terceira versões melhores do que a primeira, sendo evidente ter sido a terceira, a preferida pelo autor. Comparando a segunda e a terceira verifica-se um aguçamento da sensualidade, maior, talvez, no Gilberto Freyre sessentão do que no quarentão. Por exemplo: os “pés dançando nas chinelas sem meia” da segunda foram substituídos na terceira por “pés dançando nus nas chinelas sem meia”; ou “corpo suando de gozo” substituído por “corpos ardendo suando de gozo”. Nota-se, por outro lado, um abrandamento nas referências a “Vieira mulato” da segunda versão, substituído, na terceira, por “Vieira moreno” e aos “frades ruivos” abrandados na terceira em “ruivos e bons”: evidente apelo do autor à confraternização, no Brasil, de diferentes etnias.

Referências bibliográficas

1. FREYRE, Gilberto. "Yeats". *Diário de Pernambuco* de 23 de novembro de 1923. Reproduzido em seus livros *Artigos de jornal* (Recife: Edições Mozart, 1935, pp. 49-52), *Retalhos de jornais velhos* (Rio de Janeiro; José Olympio, 1964, p. 7-9) e *Tempo de aprendiz* (São Paulo: IBRASA, 1979, v. 1, P. 333-335).
2. LEAL, César. "A imagem visual na expressão literária em Gilberto Freyre". In: OLIVEIRA, J. Gonçalves de, ed. *Expressão literária em Gilberto Freyre*. Recife: Conselho Estadual de Cultura, 1981, p. 43-65 (trecho citado à p. 47).
3. RODRIGUES LAPA, Manuel. *Estilística da língua portuguesa*. Lisboa: Seara Nova, 1945.
4. DA CAL, Ernesto Guerra. *Lengua y estilo de Eça de Queirós*. Coimbra: Universidade, 1954.
5. GAOS, José. *Pensamiento de lengua española*. México: Colegio de México, 1945.
6. FREYRE, Gilberto. "Augusto dos Anjos (poet of voluptuous pessimism)". *Stratford Monthly* (Boston) v. 2, n. 3, p. 273-276, September 1924. Traduzido em português por Miguel Lopes Vieira Pinto, foi revisto pelo autor que o incluiu em seu livro *Perfil de Euclides e outros perfis* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1944. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 133-139).
7. SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literária*. Madrid: Gredos, 1955.
8. FREYRE, Gilberto, *O camarada Whitman*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948. Incluído em seu livro *6 conferências em busca de um leitor* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1965) e na revista *Revirão* (Rio de Janeiro, v. 3, dezembro de 1985). Traduzido em inglês, foi publicado na obra coletiva *Walt Whitman Abroad*, editada por Gay Wilson Allen (Syracuse N.Y.: Syracuse University Press, 1955, p. 223-234).
9. BANDEIRA, Manuel. *Antologia de poetas brasileiros bissexto contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946, p. 64-66. O capítulo sobre Gilberto Freyre foi publicado antes no suplemento "Autores & Livros" do jornal *A Manhã* do Rio de Janeiro (v. 7, n. 9, p. 136-137, 10 de setembro de 1944).
10. _____. Carta a Gilberto Freyre, de 4 de junho de 1927, reproduzida em seu livro *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, v. II, p. 1.398.
11. FREYRE, Gilberto. "Bahia de Todos os Santos e de quase todos os pecados", *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro), 20 de junho de 1942, p. 56-57.
12. _____. *Talvez poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. 9-11.
13. _____. *Poesia reunida*. Recife: Edições Pirata, 1980, p. 9-12.
14. _____. *Bahia e baianos*. Textos reunidos e prefaciados por Edson Nery da Fonseca. Salvador: Fundação das Artes e Empresa Gráfica da Bahia, 1990.

César Leal

Sobrados e mucambos: linguagem e estilo

Casa grande & senzala, Sobrados e mucambos, Ordem e progresso formam o núcleo da *Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*, de Gilberto Freyre. Uma distinção baseada na filosofia da linguagem, proposta por Karl Vossler e outros lingüistas da Escola de Munique, apresenta a história cultural como sendo aquele tipo de estudo que põe em relevo o caráter analítico, descritivo e explicativo dos fenômenos histórico-culturais, enquanto a história das sociedades teria mais um caráter sintético, narrativo e interpretativo, o que exigiria de seu autor a posse de uma base documental muito forte porque, sem ela, a obra ficaria sujeita a um rápido envelhecimento. Somente as informações contidas nesses documentos lhes permitiria expor, sem equívoco ou falhas objetivas, os fatos sobre os quais o seu estudo se desenvolve. Mas a base documental é apenas uma das instâncias necessárias à realização da obra. Outras instâncias devem ser a ela associadas: a científica ou filosófica e a estética. O componente estético, baseado na linguagem, é o que assegura a uma obra histórica a condição de monumento de permanente interesse. Daí a pouca significação das críticas feitas a determinadas obras, ao verificar-se que tais julgamentos são motivados por razões ideológicas, voltando-se as críticas contra a instância documental, o que não abala, como logo veremos, a grandeza de uma obra que alicerçou sua estrutura na instância estética, na linguagem, a única que assegura à exposição um “durar” sem limites no tempo.

No prefácio à terceira edição de *Sobrados e mucambos*, Gilberto Freyre sustenta a tese de que a família, no Brasil, “sociologicamente cristocêntrica é que foi a unidade civilizadora”, acrescentando ainda ter sido ela o principal fator econômico e a “base de uma expansão que o Estado só fez sancionar ou confirmar”. Essa civilização, que teria sido transplantada da Europa mais por famílias e indivíduos – e eu lembraria nomes, por exemplo, João Fernandes Vieira, não citado por Gilberto Freyre – do que pela Igreja e “pelos próprios e eficientes representantes dos Reis de Portugal e da Espanha”, iria, por razões que ele explica no prólogo, causar as diferenciações regionais até hoje observadas na sociedade brasileira. Sendo justamente essa tese a causa das divergências, “por razões de orientação ideológica, quer dos mais destacados intérpretes marxistas da formação brasileira – os Srs. Caio Prado Júnior, Astrogildo Pereira e Nelson Werneck Sodré” ou até de sociólogos “como o Sr. Raymondo

Faoro, em seu recente *Os donos do poder*, em negar qualidades feudais ao poder das grandes famílias patriarcais, na formação do Brasil, que opõem a esse poder o Estado colonizador”, para eles, este, sim, o verdadeiro poder. Como se pode observar, nesses breves exemplos, as críticas à obra de Gilberto Freyre partem de determinados segmentos da *intelligentsia* brasileira mais comprometida com as questões da continuidade/descontinuidade histórica (marxismo), e até de setores mais moderados, como é o caso do professor Alfredo Bosi, da Universidade de São Paulo, que, embora integrado a essas correntes, demonstra um elevado apreço à obra de Gilberto Freyre, talvez por pertencer ao Departamento de Literatura Brasileira da USP, e não ao seu famoso Centro de Ciências Sociais.

Acredito que seriam necessárias essas considerações iniciais ao falar sobre um tema quase tautológico: linguagem e estilo em *Sobrados e mucambos*. Chamo linguagem em sentido plural, amplo. Daí a linguagem a que me refiro ser a soma de numerosas linguagens, tais como a linguagem do antropólogo, a linguagem do físico, a linguagem do psicólogo, do poeta, do biólogo, do cientista social e muitas outras linguagens. Cada linguagem falará de algo não tratado por outra linguagem, com exceção do poeta, porque do poeta, por exemplo, se podem usar expressões como estas: “a língua poética de Gonçalves Dias, a língua poética de Drummond, a língua poética de Baudelaire, a língua poética de Jorge de Lima”. Isso significa que, no plano das diferentes linguagens, a poesia possui um *status* que não tem nenhuma outra linguagem. Mas há linguagens com pretensões muito fortes. A pretensão, por exemplo, das chamadas ciências exatas. A propósito, escreve Cassirer:

Poderíamos esforçar-nos por chegar a compreender em sua peculiaridade, sem a menor reserva e à margem de todo o dogma epistemológico, todas e cada uma das classes de linguagem: a linguagem científica, a linguagem da arte, a da religião etc. etc. para determinar em que medida contribui cada uma delas para construção de um “mundo comum”.

A linguagem de *Sobrados e mucambos* denuncia logo, a partir do prefácio, as intenções artísticas de Gilberto Freyre. É freqüente, em todos os capítulos desse livro, a presença de aliterações como elementos intensificadores do sentido, do efeito estético, sugerindo ao leitor a presença de algo que não está no texto, mas que pode tornar-se visível através das imagens. O adjetivo, quase sempre cristalino, freqüentemente alonga-se à condição de advérbio, processo que Joaquim Cardozo empregou em alguns de seus poemas com impressionante eficácia. No prefácio à primeira edição de *Sobrados e mucambos*, ele escreve:

O brasileiro é talvez um ser ideal para sobre a constante famialista do seu comportamento desenvolver-se uma *civilização* que ao sentido telúrico e ao afã progressivo tanto no espaço como no tempo, junte a

tendência para a transferência dos espaços *civilizados* para os agrestes, de valores inseparáveis da organização de família como unidade *civilizada* e civilizadora. Constantemente, dinamicamente, civilizadora. Civilizadora mas estabilizadora. Expansão de um senso mais ou menos “grave” de ordem. Talvez não haja exagero em dizer-se do brasileiro que, animado por essa constante de comportamento, é um predisposto à urbanidade, isto é, a um misto de urbano e rural, de desenvolvimento e de estabilização, de ordem e de progresso, em sua existência *ideal*. Uma forma de existência nem sempre atingida mas quase sempre procurada ou desejada por todo brasileiro.

O leitor de *Sobrados e mucambos*, ao caminhar pelas câmaras em que foram distribuídas sintaticamente estas palavras, “sente” quanto é bela a organização estrutural desse período. Nota-se que as palavras integram-se uma às outras, visando alcançar um efeito que é a consciência de ser a natureza civilizada da cultura que estamos a edificar, o desejo de construir uma sociedade onde haja uma perfeita integração, uma integração civilizadora, culta, ordeira, entre a cidade e o campo, o objetivo mais visado pelo homem brasileiro. Daí a força e o cuidado que devemos ter, ao analisar os efeitos psicológicos das palavras iniciadas pela consoante *c*, que nos dá a idéia de civil, cívico, cidade, cidadão, cidadania, tudo isso representado pelos vocábulos fortemente aliterados, em associações de expressiva variedade semântica, tais como se apresentam nas expressões “desenvolver-se uma civilização”, “transferência dos espaços civilizados”, “família como unidade civilizada e civilizadora”, “constantemente, dinamicamente civilizadora”, “civilizadora mas estabilizadora”, a que se juntam a noção de “senso grave de ordem”, o rural e o urbano, o desejo de “ordem e progresso”, não como simples lema positivista presente em nossa bandeira, mas como um ideal, uma utopia, já que a utopia não é a esperança, mas algo semelhante ao mito, que é o nada, ou, como disse o poeta, é “o nada que é tudo / o mesmo sol que abre os céus / é um mito brilhante e mudo / o corpo morto de Deus / vivo e desnudo”.

A obra de Gilberto Freyre é uma obra cultural por excelência. É otimista. Otimista e alegre sem ser, em nenhum momento, desagradavelmente anedótica ou cômica. Esse é o caráter de toda obra verdadeiramente épica por ser moderna em sua expressão narrativa, e daí a alegria própria da epopéia. É comparável a outra grande obra brasileira que, por ser uma tragédia, não é alegre: é triste, mas é obra que faz tremer o solo brasileiro por sua majestade. Refiro-me aos *Sertões*, de Euclides da Cunha, o Euclides que encontrou em Gilberto Freyre um de seus críticos mais completos.

Uma força muito evidente no estilo de Gilberto Freyre é a acumulação de expressões destinadas a criar uma imagem visual representativa de uma idéia abstrata – por exemplo, o tempo – que busca tornar-se visível aos olhos do leitor. Sobre o tema escrevi um ensaio em 1979, a que dei o título de “A imagem visual na expressão literária de Gilberto Freyre”, onde

procurei mostrar a fundamentação teórica desse tipo de imagem. Em *Sobrados e mucambos*, Gilberto Freyre faz uma ampla utilização desse recurso literário, muito utilizado na poesia, em especial na poesia da Idade Média e na poesia inglesa da fase elisabetana. Mas a imagem visual foi muito bem estudada pelo teórico da literatura norte-americano Henry Wells, sendo considerada por ele a imagem “intensificadora”, preferida por Dante na *Divina comédia*. Tratando-se de imagem que pode ser usada em qualquer época, é considerada a imagem por excelência da poesia da modernidade. Para T.S. Eliot, esse tipo de imagem exige do escritor a posse de uma imaginação visual. Segundo ele, o bom poeta é sempre um criador de “imagens visuais claras”. Gilberto Freyre, no capítulo primeiro de *Sobrados e mucambos*, ao falar de d. João VI, traça, graças a esse tipo de imaginação, um desenho da figura do rei que, longe de ser uma caricatura, é uma autêntico retrato:

A presença no Rio de Janeiro de um príncipe com poderes de rei, príncipe aburguesado, porcalhão, os gestos moles, os dedos quase sempre melados de molho de galinha, mas trazendo consigo a coroa; trazendo a rainha, a corte, fidalgos, para lhe beijarem a mão gordurosa mas prudente, soldados para desfilar em dia de festa diante de seu palácio, ministros estrangeiros, físicos, maestros para tocarem música de igreja, palmeiras-imperiais a cuja sombra cresceriam as primeiras escolas superiores, a primeira Biblioteca, o primeiro banco, a simples presença de um monarca em terra republicanizada como o Brasil, com suas Rochelas de insubordinação, seus senhores de engenho, seus ministros paulistas que desobedeciam o Rei distante, que desrespeitavam, *prendiam e até* expulsavam representantes de sua majestade (como os senhores de Pernambuco com o Xumbergas).

Observamos aqui o retrato de um príncipe, pintado minuciosamente, com gradações assimétricas de frases que não escondem as características de um estilo tipicamente barroco. Quando se sabe que d. João VI tomou o seu primeiro banho aos 53 anos de idade, as expressões utilizadas em relação a ele como porcalhão, com gestos moles, os dedos melados de molho de galinha, reforçam, neste retrato, qual o valor dos fidalgos que o acompanhavam para beijar-lhe a mão suja. Essas características da linguagem e estilo de Gilberto Freyre têm enorme importância para o intérprete de nossa história cultural. O príncipe tem a mão gordurosa, mas os privilégios da corte reforçam a valorização do homem urbano em oposição aos antigos senhores de engenhos, no caso de Pernambuco. Essa valorização já estava presente desde que aqui chegara um homem incomparavelmente “mais príncipe nas atitudes e nos gestos”: Maurício de Nassau. Ao chegar a Pernambuco, Nassau já encontrara aqui os seus soldados, pois não vieram para beijar suas mãos limpas, com unhas bem cuidadas, mas para combater. E foi combatendo que desembarcaram das naus do almirante Loncq, nas praias de Pau Amarelo. Em vez de alojar-se em Olinda, o príncipe alemão prefe-

riu o povoado de pescadores, transformando-o “na melhor cidade da colônia e talvez do continente”. E é aqui que Gilberto Freyre, mais uma vez, nos dá uma mostra de como atuam as forças estilísticas da própria língua na criação de uma obra, obra de arte predominantemente literária. Nove substantivos associados a outros termos sem nenhum verbo mostram-nos que Gilberto Freyre quis propositalmente distribuir em um pequeno espaço, ocupado antes por cabanas e peixeiros, aqueles valores urbanos que constituem uma verdadeira metrópole moderna: sobrados, palácios, pontes, canais, jardins, observatório, igreja, sinagoga. Estilisticamente, esses elementos arquitetônicos estão separados uns dos outros pelo ponto, e não pela vírgula, pela reticência ou o ponto de exclamação. Vejamos textualmente: “Sobrados de quatro andares. Palácios de rei. Pontes. Canais. Jardim botânico. Jardim zoológico. Igrejas de religião de Calvino. Sinagoga.” Gilberto Freyre não faz referência direta ao problema da Reforma e da Contra-Reforma, mas isso está presente, porque a análise do estilo visa revelar o sentido da linguagem, sendo a estilística a ciência que investiga o estilo de forma sistemática, como nos mostram Wellek e Warren, para citar apenas dois, mas hoje outros poderão fazê-lo ainda melhor do que eles que, efetivamente, são especialistas de grande erudição. Mas Gilberto Freyre não desprezou os valores da construção artística ao mostrar o que representou para Pernambuco a presença de um príncipe que funda, junto à feudal e eclesiástica Olinda, uma cidade da Contra-Reforma, o Recife burguês e capitalista edificado no espírito da Reforma luterana. E assim prossegue Gilberto Freyre, em ondas de frases, ora mais curtas, ora mais longas, mas que só fazem intensificar o sentido da decadência da casa grande em relação ao sobrado: “Muito judeu. Estrangeiros das procedências mais diversas. Prostitutas. Lojas, armazéns, oficinas. Indústrias urbanas. Todas as condições para uma urbanização intensamente vertical.”

A análise lingüística desse trecho de *Sobrados e mucambos* mostra-nos uma completa ausência do verbo. E isso já constitui uma novidade, do ponto de vista estilístico. Esses traços estilísticos típicos na prosa de Gilberto Freyre são elementos condicionadores da instância estética. Ao acrescentar à sua obra sociológica ou histórica uma dimensão estética, ele imunizou essas criações contra o envelhecimento, a que geralmente estão sujeitas as obras científicas que se descuidam da linguagem e, justamente, por tal razão, logo são esquecidas. As obras científicas, pelo simples fato da rapidez do progresso das ciências, o que não ocorre com a literatura, caem muito cedo no grupo dos valores diacrônicos, tornando-se sem interesse, como ocorre, por exemplo, com a física clássica de Newton em comparação com a física moderna, a partir da relatividade geral de Einstein. O exemplo de Newton é adequado a

uma comparação com Goethe. Goethe escreveu uma teoria das cores que logo foi reconhecida como cerrada oposição às teorias de Newton nesse âmbito. Logo reconheceu-se que Goethe escrevera um tratado altamente equivocados. Newton tinha razão, e seus pontos de vista sobre as cores eram bem superiores aos de Goethe. Contudo, quando ambos foram ultrapassados em suas teorias, a de Newton foi totalmente esquecida e a de Goethe entrou em falência, mas se encontra hoje de pé como obra literária, apoiada firmemente na instância estética. A teoria das cores de Goethe, graças ao componente estético, é um belíssimo *monumento* literário criado pela linguagem, sem dúvida a mais forte representação simbólica da consciência. Gilberto Freyre, ao escrever suas obras, parece que estava bastante consciente da importância artística da linguagem como elemento destinado a assegurar a sobrevivência de uma obra no tempo. Por isso, a principal preocupação que teve, desde os trabalhos juvenis, foi a de criar um estilo pessoal que lhe assegurasse uma identidade como escritor. O objetivo foi alcançado e está presente em todos os seus livros, inclusive em *Sobrados e mucambos*.

O estilo de Gilberto Freyre foi brevemente estudado por Manuel Cavalcanti Proença, de um modo geral, e Otto Maria Carpeaux, que em longo ensaio em homenagem ao 25º aniversário de *Casa grande & senzala*, analisou trechos das páginas 570 e 571 de *Sobrados e mucambos*, 2ª ed., a descrição que Gilberto Freyre fez das inscrições tumulares de ingleses que, na ânsia de expansão comercial, foram vítimas da febre amarela, e “apodreceram por esses chãos úmidos e cheios de tapurus, debaixo das palmeiras gordas, tropicalmente triunfantes sobre o invasor nórdico”. O comentário conclusivo de Otto Maria Carpeaux é o seguinte: “O efeito estético dessa página reside, sem dúvida, na grandiosa metáfora das palmeiras que elevam a vitória da terra tropical sobre o invasor morto: e a luz desse triunfo é a sombra do velho cemitério. Depois de ter lido aquela página, li muitas outras páginas da prosa portuguesa: algumas iguais; nenhuma superior.” A afirmativa de Otto Maria Carpeaux demonstra ausência de reflexão. Parece-me exagerada. No próprio Gilberto Freyre encontraremos, em qualquer uma de suas obras, passagens esteticamente superiores a esta. A Estilística não despreza a intuição, mas nem por isso permite exageros dos entusiasmos irrefletidos.

A história da sociedade patriarcal é uma história cultural e relaciona-se à história de nossa língua, como instrumento não apenas de comunicação mas também de expressão artística e pode ainda – diria Karl Vossler – apoiar-se em qualquer outra história especial, e, por isso mesmo goza de certa liberdade e mobilidade, própria de toda história cultural, e, ainda, apresentar uma autonomia aparente, mas só aparente, pois se o tratamento formal dado à linguagem for efetivo, não haverá autonomia nenhuma, já que não há nada na cultura que possa afirmar-se

sem a presença da língua. Essa é a razão por que todo grande cientista, todo grande filósofo, esforça-se para expor suas idéias numa linguagem e estilo que lhe possibilite falar com força.

Como me referi no início, as grandes obras históricas, científicas, filosóficas apóiam-se em três instâncias: a instância documental, a instância científica e a instância estética. A melhor forma de apresentar essas instâncias é utilizar o diagrama virtual de Vossler, imaginando um triângulo em que no vértice superior ficaria a instância documental e, na base, em um lado, a instância estética, e no outro extremo, a filosófica, digo parafraseando Vossler. Assim, a instância documental receberia das instâncias estética e filosófica, que partem da base, o seu apoio, funcionando como uma balança, em que o documental seria o fiel. Se a obra analisada for exata, precisa documentalmente, correta tanto do ponto de vista material quanto formal, os braços da balança se apresentam em equilíbrio. Assim, a obra se afirma no ponto mais elevado do triângulo. Mas seria necessário dar exemplos, exemplos historicamente comprovados em que estiveram em jogo obras de irrefutável valor, para mostrar quais as relações entre essas três instâncias quando o equilíbrio entre elas deixa de existir.

Dois autores, ambos autoridades mundiais em filosofia da linguagem, ou seja, intérpretes por excelência da cultura, trataram amplamente do tema: Karl Vossler e Ernst Cassirer, em épocas diferentes, mas tomando como exemplo, a grandiosa obra de Burckhardt – *A cultura do Renascimento na Itália*. Por brevidade, e por se adequar melhor ao espírito da exposição que venho fazendo, elegi a exemplificação de Vossler. Mostra-nos ele que, “quando a *cultura do Renascimento* apareceu em 1860, era uma obra histórica erudita e assim queria ser e foi julgada”. O livro renovou os estudos históricos na Europa sobre a cultura renascentista. Nada podia ser escrito sobre o Renascimento sem que se falasse na obra de Burckhardt. Subitamente, as atenções se voltaram para uma investigação crítica profunda das fontes da cultura renascentista e verificou-se que o livro de Burckhardt continha muito menos do que efetivamente era essa cultura, que mergulhava profundamente na Idade Média e da qual participavam as culturas nórdicas e cristãs, em especial a França. Descobriu-se que no Renascimento certas forças da baixa Idade Média atuavam com tanta energia que nem mesmo a exposição monumental de Burckhardt o salvaria de “deformações e inexatidões objetivas”. Ora, a descoberta foi a de que a instância documental da obra era falha, inadequada. A obra ameaçava naufragar na instância dos documentos, mas foi amparada pela instância estética. Textualmente, escreveu Vossler: “Dir-se-ia que a obra fora automaticamente atraída pelo círculo mágico da instância estética”. Hoje, *A cultura do Renascimento* continua, em sucessivas edições, mais viva do que antes, pois, deixando de ser considerada

uma obra histórica erudita, passou a ser uma obra de arte literária do mais alto valor, “conservando o encanto singular de haver refletido o temperamento artístico de uma época, intimamente aparentada com o temperamento de seu autor”. (...) “Da série de instrumentos científicos passou à série das obras de arte científicas” porque, ruindo a instância documental, a obra se mantém de pé apoiada na linguagem artística, na instância estética. Esse é apenas um exemplo que podíamos aplicar à obra de Gilberto Freyre. É por isso que ele sempre se definiu como um escritor. Ele criara um estilo. Disso estava consciente. O que ele diz em seus livros, do ponto de vista da exatidão histórica, creio que é correto. Mas se incorreções documentais foram observadas por seus críticos, isso não irá alterar a força de sustentação de seus livros, porque ele os escreveu com intenções artísticas, como demonstra a instância estética presente em todas as suas obras e ausente nas obras da maior parte de seus críticos, documentalmente mais exatos do que ele. É pela linguagem e pelo estilo que ainda hoje são editados os livros de Homero, Virgílio, Agostinho, Dante, Boccaccio, Galileu, Maquiavel, Camões, Montaigne, Voltaire, Hegel, De Sanctis, Euclides da Cunha. Há quase dois mil anos, a física de Lucrécio já era considerada obsoleta. Mas, do ponto de vista poético, a *De rerum natura* é mais resistente do que a pirâmide de Quéops.

Nunca será devidamente analisada a importância de uma homenagem como esta, organizada por quem conhece o terreno onde pisa. E por isso sabe que, quanto mais for estudada a obra de Gilberto Freyre, mais alto se erguerá o valor das primeiras edições que compõem a sua *Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*. Empreendimento que fez Roland Barthes lamentar que a França não houvesse tido um intérprete à altura de Gilberto Freyre na realização do estudo dos complexos culturais dos primeiros séculos de sua formação. Quem conhece Roland Barthes sabe que tal afirmativa foi feita sob a impressão que lhe causara a magia de linguagem e o estilo de Gilberto Freyre, elementos formadores da instância estética, uma dimensão tão presente em *Sobrados e mucambos*.

POESIA SEMPRE

Ano 1, nº 1 - América Latina

Ano 1, nº 2 - Portugal

Ano 2, nº 3 - Estados Unidos

Ano 2, nº 4 - Alemanha

Ano 3, nº 5 - França

Ano 3, nº 6 - Itália

Ano 4, nº 7 - Espanha

Ano 5, nº 8 - Israel

Ano 6, nº 9 - Grã-Bretanha

Ano 7, nº 10 - Rússia

Ano 7, nº 11

Ano 8, nº 12

Ano 8, nº 13

Na capa:

Adalbert, príncipe da Prússia. *Skizen zu den Tagebuch*

Berlim: Dekersche Geheime Ober Hofuchdruckerei, 1847

Na quarta-capa:

Desmons. *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*

Rio de Janeiro: Banco do Estado da Guanabara, 1963

POESIA DO DESCOBRIMENTO

ÁRCADES E POETAS INCONFIDENTES DE MINAS GERAIS • ROMANTISMO:

UMA ESTÉTICA DE LOUCOS • PARNASIANOS E SIMBOLISTAS

POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

CELINA FERREIRA, CLÁUDIA FENERICH, EDUARDO MONDOLFO,

FLÁVIA SAVARY, FREDERICO GOMES, JEOVÁ SANTANA,

JOÃO DE ABREU BORGES, JURANDYR BEZERRA, LÚCIA AIZIM,

LUCIANA MENDONÇA, MARCUS VINICIUS TEIXEIRA QUIROGA PEREIRA,

MARIA DOLORES WANDERLEY, MAURÍCIO MATOS, MÉRCIA MENEZES, MURILO

MARQUES DE CARVALHO FILHO, NIRTON VENÂNCIO, RENATA PALLOTTINI,

VANIA AZAMÔR

ENSAIOS: EDUARDO PORTELLA, LUIZ FELIPE BAÊTA NEVES

DOSSIÊ CRUZ E SOUSA: ALEXEI BUENO, IAPONAN SOARES, IVAN JUNQUEIRA,

UBIRATAN MACHADO

POESIA TRADUZIDA: TRÊS POETAS ESLOVENOS

EM QUESTÃO: POESIA E FILOSOFIA

HOMENAGEM PÓSTUMA: GILBERTO FREYRE



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

ISSN 0104-0626

ISBN 85-901646-1-6



9 788590 164616

