

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

O CLAMOR DA LETRA:
Elementos de Ontologia, Mística e
Alteridade na obra de Cruz e Sousa

Anelito Pereira de Oliveira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura Brasileira, do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli

São Paulo
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Dedicatória

Para Mãe, Maria José de Oliveira, que não lerá esta tese porque, como tantos de vida sousiana neste país atravessado por injustiças, não teve direito à alfabetização, o que a inscreve, paradoxalmente, mais dentro do sentido de letra que enreda este trabalho, num mais-aquém e mais-além da escrita, a ponto de eu poder dizer aqui, com muito orgulho, que me veio dela originalmente a intuição daquilo que se faz ali onde não se pode dizer com grafemas e fonemas, com a superfície limitada de uma língua: clama-se – para que algum dia, quem sabe, alguém ouça e denuncie o que é ser outro, a via-crucis do outro, o inferno onde o outro subsiste – creio ter ouvido, e aqui, através do objeto que escolhi para estudar, denuncio.

Para meus irmãos biológicos que, mesmo alfabetizados, também não lerão esta tese por estarem lançados à agonia de existir, sem tempo nem espaço para ler: Zailda Pereira de Oliveira, Arnaldo Pereira de Oliveira, Zenite Pereira de Oliveira, Abel Pereira de Oliveira, Zelita Pereira de Oliveira e Zilma Pereira de Oliveira. Especialmente, dedico à memória daquele que, se estivesse vivo, também não teria paciência nem conhecimento prévio necessário à leitura, mas certamente se orgulharia de tal feito: Ataíde Pereira de Oliveira (1958-1993). E também dedico àquele que, ao lado e distante de mãe, sempre foi e continua sendo, do meio do seu silêncio, silenciosamente, meu maior apoiador, minha referência fundante de dignidade: pai, o ferroviário aposentado Geraldo Serafim de Oliveira.

Papel decisivo na minha vida, diria mesmo a permanência na própria vida num determinado momento, desempenhou o encontro com Maria de Fátima Rodrigues de

Oliveira em 1987, com quem me casei em 1991. Dedico este trabalho a ela, convicto de que nem precisa lê-lo para ter a medida do seu conteúdo, uma vez que esteve comigo durante toda a vivência que aqui se encerra, pelas tardes e madrugadas em tantas casas e cidades, ouvindo-me pensar em voz em alta, contemplando-me a estudar, escrever, sonhar, indignar, contribuindo com sua extrema dedicação de companheira, esposa e mãe dos nossos filhos, Augusto Valério Rodrigues de Oliveira e Guilherme Fernando Rodrigues de Oliveira. A estes, finalmente, dedico este trabalho, pela alegria por sua existência, esperando que um dia o leiam e entendam a razão de tudo, ou a desrazão de tudo.

Anelito Pereira de Oliveira, 18 de dezembro de 2005

Agradecimentos

No âmbito acadêmico, devo a realização deste trabalho, antes de tudo, ao Prof. Dr. Valentim Facioli, que acolheu com entusiasmo o rascunho do que viria a ser um projeto realmente, que em nenhum momento duvidou da possibilidade de execução da pesquisa e conseqüente escrita desta tese, período em que se revelou um ser humano excepcional, um amigo raro e um orientador exemplar. Quero registrar aqui mais do que um mero agradecimento ao Prof. Facioli, mas a minha própria gratidão pelo tanto que se empenhou por mim e por este trabalho durante cinco anos.

Essa gratidão se estende, quase que naturalmente, à Profa. Dra. Ivone Daré Rabello, que generosamente intermediou a conversa com o Prof. Facioli após ouvir, num rápido diálogo telefônico, minhas impressões gerais sobre este projeto. Também agradeço à Profa. pelas importantes considerações que fez durante o meu exame de qualificação. À Profa. Ivone, cheguei através do Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr., a quem também sou muito grato pela atenção que me concedeu, pela disposição em colaborar para que eu encontrasse um Orientador na USP.

Ainda nessa Universidade, quero agradecer ao Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura pelas pertinentes considerações durante o exame de qualificação e ao Prof. Dr. José Antonio Pasta, cuja discussão do relacionamento entre metafísica e história na obra machadiana, no segundo semestre de 2001, possibilitou-me a reavaliação de pontos importantes sobre a questão do ser em Cruz e Sousa. Também agradeço, no âmbito da USP, ao doutorando Mário Alex Rosa, pelo estímulo inicial a realizar o Doutorado, e a

Jacob, funcionário do Programa de Pós-Graduação em Brasileira, pelos inúmeros favores.

Ainda, por motivos tantos, quero agradecer a alguns poetas, críticos, ficcionistas, ensaístas, editores, que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho: Antonio Fernando de Franceschi, Fernando Paixão, Edimilson de Almeida Pereira, José Wilson Barbosa, Antonio Amaral, Guilherme Rodrigues, Ivan Teixeira, Guilherme Mansur, Valdeir do Rosário, Jair Tadeu da Fonseca, Eduardo de Assis Duarte, Iaponan Soares, Flávio José Gonçalves, Antonio Wagner Rocha, Fábio Lucas, Simone Rossinetti Rufinoni, Sylvio Back, Valter José e Tânia Alice Feix.

Abstract

This thesis investigates the origin and configuration of clamour in Cruz e Sousa's work prose and verse, from presupposition that aspect reveals questions about the constitution of being, the mystical experience and representation of other. Presents clearly only final phase of Sousa's work, in books like *Evocações* and *Últimos sonetos*, the clamour is a "mode of discourse" of authorial consciousness, according to Heideggerian vision, aspect that results of intense creative process, a terminal situation of process. We consider here this process develops in five phases that we understand as moments of unique artistic experience of expression: in the first moment, we observe the complication of legibility of writing; in the second moment, we observe this complication descends from a problem of perception, because the subject doesn't obtain to reveal what he perceives; in the third moment, we observe this complication is an effect of difficulty to distinguish subject and object; in the fourth moment, we observe that work is characterized, after *Missal*, like movement of figuration of inside, revealing an aesthetic nature that isn't in dialectical situation with external world; in the fifth moment, we observe, from *Broquéis*, a gradual effort for to say what isn't possible to say, an effort to present what isn't possible to verbalize. Those aspects, that we think from Lacanian "letter" concept, permits to comprise the clamour like trace of identity of Sousa's form, what reveals the singularity of an author and his work into Brazilian culture.

Key words:

Cruz e Sousa, Letter, Ontology, Mystic, Clamour, The Other.

Resumé

Cette thèse s'attache à la quête de l'origine et de la configuration de la clameur à l'intérieur de l'oeuvre en prose et en vers de Cruz e Souza, partant du principe qu'au cours de cette approche se révèlent les questions relatives à la constitution de l'être, à l'expérience mystique et à la représentation de l'autrui. Présente de manière évidente uniquement dans la phase finale de l'oeuvre souzienne, dans les livres comme *Evocações* e *Últimos sonetos*, la clameur peut être comprise, dans une perspective heideggerienne, comme modalité du discours, forme de situation finale au cours de ce même processus. L'on considèrera ici que ce processus se déroule en cinq phases, comprises comme étant les étapes d'une même expérience d'expression artistique : au cours de la première étape, l'on observera une complication du niveau de lisibilité de l'écrit ; au cours de la seconde, l'on constatera que cette difficulté dérive d'une problématique de la perception, difficulté de rendre visible ce qu'on suppose voir ; au cours de la troisième, l'on observera que cette difficulté est le fruit d'une autre, qui serait celle de la distinction du sujet et de l'objet ; au cours de la quatrième étape, l'on observera qu'en fonction même de cette difficulté de distinction, l'oeuvre se caractérise, à partir de *Missal*, comme mouvement de figuration de l'intime, dans le sens d'une nature esthétique qui ne se pose pas en opposition dialectique avec ce qui constitue son extériorité ; au cours de la cinquième étape, l'on observe, à partir de *Broquéis*, un effort gradatif de dire l'indicible, de présenter ce qui ne peut être représenté verbalement. Ces aspects, abordés à partir du concept lacanien de la « lettre », permettent la compréhension de la clameur comme caractéristique identitaire de la forme souzienne, à travers laquelle s'affirme la singularité d'un auteur et de son oeuvre dans le cadre de la culture brésilienne.

Mots Clés:

Cruz e Sousa, Lettre, Ontologie, Mystique, L'autre, Clameur.

Resumo

Esta tese investiga a origem e a configuração do clamor na obra em prosa e verso de Cruz e Sousa, a partir do pressuposto de que nesse aspecto se revelam questões que dizem respeito à constituição do ser, à experiência mística e à representação de outrem. Apresentando-se claramente apenas na fase final da obra sousiana, em livros como *Evocações* e *Últimos sonetos*, o clamor pode ser entendido, à maneira heideggeriana, como um “modo de discurso” da consciência autoral resultante de um intenso processo criativo, espécie de situação terminal desse processo. Considera-se aqui que esse processo se desenvolve ao longo de cinco fases, compreendidas como estágios de uma mesma experiência de expressão artística: no primeiro estágio, observa-se a complicação da legibilidade da escrita; no segundo, observa-se que essa complicação deriva de uma problemática de percepção, uma dificuldade de dar visibilidade ao que supostamente se vê; no terceiro, observa-se que essa dificuldade é efeito de uma outra, qual seja, a de distinguir sujeito e objeto; no quarto estágio, observa-se que, em função mesmo dessa dificuldade de distinção, a obra se caracteriza, a partir de *Missal*, como movimento de figuração do íntimo, no sentido de uma natureza estética que não se coloca em situação dialética com aquilo que constitui sua exterioridade; no quinto estágio, observa-se, a partir de *Broquéis*, um gradativo esforço de dizer o indizível, de apresentar o que não se pode representar verbalmente. Tais aspectos, visados a partir do conceito lacaniano de “letra”, permitem a compreensão do clamor como traço identitário da forma sousiana, através do qual se afirma a singularidade de um autor e sua obra na cultura brasileira.

Palavras Chaves:

Cruz e Sousa, Letra, Ontologia, Mística, Alteridade, Clamor.

Este trabalho foi financiado pela
Fundação de Amparo à Pesquisa do
Estado de São Paulo (FAPESP).

E eu clamo, clamo, num tremor convulso, pela tua voz: procuro-
a transfigurado, pergunto inquietantemente ao Vago em que
mistério a escondeu, em que abismo infernal e trevoso horror
rolou, voou e extinguiu-se, apagou-se, desapareceu, como a
alma original dos ventos e da luz, a tua
colorida e chamejante voz!”

Cruz e Sousa, “O sono”, *Evocações*, 1898

Sumário

Dedicatória	1
Agradecimentos	3
Abstract	5
Resumé.....	6
Resumo	7
Introdução	14
1. Sobre a Letra	26
1.2. Questões	27
1.2. A língua	34
1.3. A razão	43
1.4. A árvore	49
1.5. As paredes	57
1.6. noite	67
1.7. O assinalado	75
2. Sobre o Ilegível	81
2.1. Questões	82
2.2. O dizível	87
2.3. O mar	94

2.4.O limite	97
2.5.O ilegível	100
2.6. A marca	107
2.7. A profundeza	111
3. Sobre o Invisível	114
3.1. Questões	115
3.2. A desobjetivação	118
3.3. A larva	127
3.4. O desembarque	130
3.5. As vozes	134
3.6. O si	140
3.7. O abismar	146
4. Sobre o Indistinto	151
4.1. Questões	152
4.2. A circunscrição	157
4.3. O objeto	164
4.4. O ver	169
4.5.O infinito	174
4.6. O desejo	186
4.7. A alma	193

5 Sobre o Íntimo	200
5.1. Questões	201
5.2. O irreduzível	204
5.3. O ultrapassamento	214
5.4. As súplicas	221
5.5. A vibração	227
5.6. O mistério	235
5.7. A forma	246
6 Sobre o Indizível	252
6.1. Questões	253
6.2. A insuficiência	256
6.3. A morte	261
6.4. O sonho	269
6.5. As carnes	274
6.6. O místico	281
6.7. A tortura	287
7 Sobre o Clamor	291
7.1 Questões	292
7.2. A vala	296
7.3. A guerra	305
7.4. O humano	310
7.5. A imersão	315

7.6 O artista	321
7.7. A cruz	328
Conclusão.....	334
Bibliografia.....	338

Introdução

Resistiu-se muito a admitir que houvesse alguma importância estética naquilo que corresponde ao período de formação da obra de Cruz e Sousa, tudo que produzira na sua cidade natal e no início da sua vivência no Rio de Janeiro na década de 1890.¹ Seu dedicado amigo e primeiro crítico sagaz, Nestor Vítor, entendia que, ao omitir a publicação desses trabalhos, considerando-os apenas como “documentos preciosos”, estava sendo fiel à confiança nele depositada pelo autor.² Quando Andrade Muricy, animado por Augusto Meyer e Sérgio Buarque de Hollanda,³ decide revelar os dispersos a que tivera acesso, não é apenas uma honestidade de pesquisador que se apresenta. Com efeito, os textos que se reúnem sob a rubrica de “O livro derradeiro” não constituem, no todo da *Obra completa* (que hoje já se sabe também estar incompleta),⁴ apenas uma novidade editorial, mas a revelação de uma dimensão reprimida que impõe, naturalmente, a necessidade de uma reconsideração da dimensão conhecida.

¹ Em carta de 15 de junho de 1961, enviada a Henrique FONTES (1998:149), Andrade Muricy ilustra essa dificuldade: “Foi uma luta muito séria a que tive de sustentar para conseguir que o editor aceitasse publicar a totalidade da produção de Cruz e Sousa. Tive de ameaçar de (sic) retirar o texto por completo se ele não saísse por inteiro”.

² A justificativa, lembrada por Muricy na introdução que escreve para a *Obra completa*, aparece em nota escrita por Nestor Vítor para a primeira edição de *Faróis*, por ele publicada em 1900. Veja-se Cruz e SOUSA (1995: 20). Doravante todas as referências serão feitas a partir desta reimpressão atualizada da edição de 1961, exceto quando indicado.

³ MURICY, *Ibidem*. p. 20.

⁴ Após a edição organizada por Muricy, novos dispersos foram localizados por Gerald Moser, Henrique Fontes, Guilhermino César, Nereu Corrêa, R. Magalhães Jr., Ubiratan Machado, Iaponan Soares, Zilma Gesser Nunes e Zahidé Lupinacci Muzart, enfeixados por esta última na edição das poesias que organizara por ocasião do centenário de *Missal e Broquéis*. Veja-se Cruz e SOUSA, *Poesia completa* (1993). Em seguida, Uelinton Farias Alves revelou três conjuntos de textos do poeta, que permaneciam inéditos, nos volumes intitulados: *Reencontro com Cruz e Sousa*, 1990, *Poemas inéditos*, 1996, e *Formas e coloridos*, 1998. Também Iaponan Soares e Zilmar Gesser Nunes revelaram outras prosas e poemas inéditos com o volume intitulado *Dispersos: poesia & prosa*, 1998. Parte desses textos foi incorporada à reimpressão, em 1995, da *Obra completa*.

Colocamo-nos, primeiramente, a questão: por que esta dimensão - formada pelos livros *Missal*, *Broquéis*, *Evocações*, *Faróis* e *Últimos sonetos* – tornou-se conhecida, fora consagrada como o legado artístico do autor? A resposta, que entendemos por óbvia, é que aí se encontra um melhor acabamento estético, um juízo de valor que se efetiva tendo como parâmetro, evidentemente, a “moda” literária emergente naquele momento – o Simbolismo. Como todo juízo de valor, nesse também se declara um olhar excessivamente arbitrário, que apreende seu objeto sem penetrá-lo efetivamente, um olhar típico do crítico-historiador do século XIX, sedento pela organização diacrônica das idéias.⁵ A consagração dessa dimensão da obra sousiana atende, sem dúvida, a um duplo desejo: o de revelá-la como reflexo da literatura estrangeira e desdobramento natural da literatura brasileira, isto é, reflexo do Simbolismo francês e desdobramento do Parnasianismo já aqui aclimatado. Entendemos que era e ainda continua sendo imperativo, sem dúvida, encontrar uma obra que se enquadre numa linha evolutiva tanto global quanto local, antes de mais nada para atestar a sintonia (a partir do primado mesmo da dependência) do mundo novo com o velho mundo.

Com toda sorte de arroubos, o olhar arbitrário do crítico-historiador lograra proceder a uma canonização bastante paradoxal da dimensão mais conhecida da obra sousiana. Trata-se de uma canonização não-canônica, digamos, em que não se reconhece a força do cânone, uma vez que a obra em si não influencia, no sentido rigoroso, os principais projetos literários do século XX no país.⁶ Notemos, a propósito, que aquele que se quis como o mais arrojado desses projetos, o movimento de poesia

⁵ Para uma sintética introdução ao relacionamento entre crítica literária e cultura brasileira naquele século, veja-se Luiz Costa LIMA (1981: 30-56). Sobre a hesitação entre o âmbito da forma estética e da história sócio-político-cultural na atividade crítica de fins do século XIX até os anos 50, veja-se João Alexandre BARBOSA (1990: 63-75). Para a compreensão do fundamento europeu da concepção de crítica no período, veja-se volume organizado por Guilhermino CÉSAR (1978). Importante digressão sobre o assunto, a partir da premissa de que o suporte de divulgação contribui para a mudança da crítica, encontra-se em Flora SUSSEKIND (1993: 13-33).

⁶ Temos em vista aqui a questão da influência, naturalmente, tal qual colocada por Harold BLOOM (1997; 1995), em livros como *The anxiety of influence*, com seu horizonte controverso explícito já no título, e *O cânone ocidental*.

concreta (ainda bastante vivo na paisagem poética brasileira), evocou vários simbolistas estrangeiros e brasileiros como “precursores”, como Mallarmé e Apollinaire, ou “intercessores”, como Kilkerry e Hernani Rosas, menos o “cisne negro”. É fato que a reação espiritualista que se processara na segunda década do século XX, tendo em Jackson de Figueiredo seu arauto, aludiu a Cruz e Sousa como precursor, mas aí já não se trata de literatura, mas de pessoa: era preciso encontrar um exemplo mais próximo de sofrimento humano e de busca de redenção pela fé no imaginário cristão.⁷ Esse tipo de reducionismo – que não deixa de ser responsável pela não influência literária da obra sousiana – teve início ainda nos momentos finais da vida do poeta em virtude, também, do olhar arbitrário do crítico-historiador.

*

Parece-nos plausível inferir que, aos olhos dos criadores de literatura que entraram em atividade com o modernismo, a obra sousiana corresponderia muito mais a uma demanda “escolar”, do Parnasianismo-Simbolismo, do que a uma vontade particular. Não conteria, portanto, uma “particularidade” estética, mas apenas o reflexo de uma

⁷ Em carta de 4 de setembro de 1915 enviada ao crítico José Veríssimo, citada por Tristão de ATHAYDE (1969: 204-206), o defensor do catolicismo Jackson de Figueiredo revela sua admiração por Cruz e Sousa, que culmina numa tomada do poeta como precursor da reação espiritualista: “não aceito seu modo de ver Cruz e Sousa, no primeiro volume (dos *Estudos de Literatura Brasileira*) que me mandou. Sinto que há muitas falsidades na obra do poeta negro, mas sinto também que sob aquele montão de coisas falsas, estava uma verdadeira natureza”. Mais tarde, num texto que aparece em 1925 e também referido por ATHAYDE, diz Figueiredo, ao comparar o poeta a Alphonsus de Guimaraens: “Cruz e Sousa foi uma grande alma religiosa no sentido de que teve vivo o pensamento de uma ordem de verdades supra-sensíveis”. De certa forma, o elo entre os espiritualistas liderados por Figueiredo e Cruz e Sousa acabou sendo representado por Nestor Vitor, a quem o pensador católico se unira no Rio de Janeiro. Veja-se a carta de Nestor VITOR (1973:98-102, vol. 2) datada de 20 de fevereiro de 1918, sobre o livro *O crepúsculo interior*, de Jackson de Figueiredo, bem como o pequeno ensaio, sob o título de *Jackson de Figueiredo*, constante da coletânea que Nestor VITOR (1973: 281-287, vol. 2) publica em 1938, intitulada *Os de hoje*. Nesses dois escritos, o crítico paranaense atribui a Figueiredo qualidades espirituais que o aproximam, sem dúvida, do homem Cruz e Sousa, mas não exclusivamente da obra. Para uma sucinta elucidação do papel desempenhado por Jackson de Figueiredo nos anos 20 e 30 do século passado na vida cultural brasileira, veja-se Francisco IGLÉSIAS (1981:109-158) e para a compreensão de aspectos fundamentais da reação espiritualista, com ênfase em Tristão de Athayde, que fora induzido por Figueiredo a se converter ao catolicismo, veja-se João Luiz LAFETÁ (2000:75-113).

universalidade comum, cópia pernóstica de um original pouco conhecido, um pastiche, quando muito.⁸ Era, então, fundamental ignorar essa obra, como tantas outras, fazer vistas grossas para sua latente atuação sobre a de um Augusto dos Anjos, por exemplo.⁹ Dir-se-ia ainda que, em face do lugar de produção do discurso literário, essa obra se apresentara aos criadores do século XX como um contra-senso, completamente distanciada da realidade social, resultante de um nefelibata. Entretanto, essa obra era apenas aquilo que o olhar arbitrário do crítico-historiador, por um capricho pensante, imediatista, decidira instituir como sendo a obra completa – um equívoco que alimenta equívocos.

Certamente, grande parte da incompreensão em torno de Cruz e Sousa teria sido evitada se isso que ainda se entende como sendo sua obra tivesse sido entendido, desde fins do século XIX, como sendo o limite dessa obra, seu ponto culminante. É, de fato, sobre esse limite que o olhar crítico deve se voltar, concordando, aliás, com Bakhtin que o “problema deste ou daquele domínio da cultura no seu conjunto – conhecimento, ética, arte – pode ser compreendido como o problema dos limites desse domínio”.¹⁰ No caso da obra sousiana, podemos falar em dois limites: um em relação ao conhecimento sobre a obra e outro em relação à obra mesma, portanto, um que diz respeito à interpretação e outro que diz respeito à criação. O entendimento do limite da criação,

⁸ Aludimos aqui ao conceito de “particularidade” tal qual exposto, a partir de um tensionamento de Hegel, por Georg LUCKÁCS (1967:199-275), ou seja, “aquella categoría en la qual se expresa del modo más adecuado la naturaleza estructural de lo estético”, conforme tradução espanhola. Esse conceito aparece como um terceiro entre o de Generalidade e o de Singularidade.

⁹ Como que a sugerir que uma reinterpretação de Cruz e Sousa hoje passa pelo reconhecimento de que sua obra está na base de alguns dos feitos líricos mais importantes do século passado, afirma Davi ARRIGUCCI Jr. (1999: 167) de maneira meio insistente: “é inegável, porém, que ela (*a leitura que Roger Bastide faz da obra sousiana*) resiste apesar disso (*da filiação do estético ao social*), em sua parte substancial, como a interpretação mais penetrante e completa que se fez de Cruz e Sousa, revelando o que sua poesia tem de fundamental, particular e original no quadro desse movimento, decisivo para os rumos que tomara nossa lírica moderna, como se pode comprovar pela linha de continuidade que, partindo dele, vai dar em Augusto dos Anjos e, mais tarde, em Manuel Bandeira (...) Cruz e Sousa prepara e antecipa os temas e a linguagem de vasto setor de nossa lírica moderna. Basta pensar em Murilo Mendes”. (grifos e acréscimos nossos).

¹⁰ BAKHTIN, 1993. p. 29.

sua demarcação e explicitação de algumas de suas possíveis motivações, é finalidade básica deste trabalho. Para tanto é que tomamos como hipótese elementar a compreensão de que o limite, o estágio estético em que a obra se encontra depois de 1893, não é algo autogerado, que nasce ali mesmo, mas algo que decorre da produção inicial do autor.

Essa produção se move, paulatinamente, em direção ao limite, sem que se trate, por outro lado, de uma obra linear, programática, vanguardista. Move-se porque se trata de uma obra marcada tanto por uma intencionalidade estética quanto ética, que, no fundo, não separa essas categorias. Daí que dela seja plausível falar que exceda o sentido estritamente livresco, de conjunto de textos, para atingir também um sentido maior de Obra, enquanto conjunto de ações em que se confundem experiência e representação, aquela obra que, como assinala Ricoeur, embora “produzida segundo regras genéricas (e genéticas), é também produzida como um ser singular”.¹¹

Pode-se dizer que é exatamente em função de um esforço de singularização enquanto ser, de seu *destacamento* radical de tudo que lhe reduz à instância “familiar”, que a obra sousiana se move em direção ao limite.¹² Este, pelo fato mesmo de resultar de um esforço, não é algo figurado de maneira vulgarmente harmônica, que é aquela, musicalmente falando, melódica, verlainiana. O limite, na verdade, irrompe como algo imprevisto, como uma intromissão, um acaso não-objetivado, uma contraforça que não

¹¹ Esta definição de obra por Ricoeur, que não perderemos de vista ao longo deste trabalho, é importante especialmente por se afirmar a partir de um entrelaçamento de texto e indivíduo, representação e experiência, portanto. Consideremos já alguns elementos fundamentais expostos a este respeito por Paul RICOEUR (1976: 89): “construir um texto é construí-lo como um indivíduo. (...) Só a *technê* gera indivíduos, diz Aristóteles, ao passo que a *epistêmê* apreende espécies. Kant, a partir de outro ponto de vista, ratifica esta afirmação: o juízo de gosto é apenas acerca de indivíduos. Concretamente, a obra de discurso, enquanto esta obra única, só pode atingir-se por um processo de restrição do alcance dos conceitos genéricos, que incluem o gênero literário, a classe dos textos a que este texto pertence, e o tipo de códigos e estruturas que se interceptam neste texto. A localização e individualização do texto único é também uma conjectura”. Para uma sucinta diferenciação, igualmente importante, entre os conceitos de “singulier” e “unique” no modo de pensar deste autor, veja-se Paul RICOEUR (1999: 45-47).

¹² O “familiar” aqui se coloca, naturalmente, na esteira do argumento freudiano. Logo, ao se mover em direção ao limite, a obra se move em direção ao “estranho”, à contraparte do “familiar”. Veja-se Sigmund FREUD (1969: 275-318).

pode ser aniquilada pela força significadora. Seu irromper torna impreciso até falar do limite como algo figurado, sendo talvez mais plausível pensar que se trata de uma desfiguração que se apresenta em virtude de uma tentativa de transfiguração extrema.¹³

*

Quando o limite irrompe definitivamente na obra sousiana, em *Missal e Broquéis*, uma complexa situação se estabelece: já não se diz, no sentido comum, o que se pode dizer, mas também, até à beira da morte, não se cala. Essa situação demanda um entendimento sobre o que seria, no fundo, a substância desse dizer, mesmo quando parece haver ali um tema definido, demanda um entendimento sobre o que substancialmente se diz. A substância desse dizer é, para este estudo, o clamor, aquilo que não se pode dizer e, por isso mesmo, resta interdito no que se pode entender como “apex mentis” da obra-ser sousiana, isto é, sua “fina ponta”, que seria também seu “íntimo interior”.¹⁴ De fato, não se trata de uma obra que começa pelo clamor, como que vocacionada para a queixa, o que justifica a reticência fundante de Nestor Vítor

¹³ Parece-nos que Massaud MOISÉS, no seu primeiro estudo sobre o poeta, que traz o título de “A singular trajetória de Cruz e Sousa”, converge no sentido de demarcar essa complexidade ao afirmar: “Cruz e Sousa coloca-se, sem favor, exagero ou bairrismo, na área *limitada* pela complexa essência da primeira palavra”. (grifo nosso) In: Afrânio COUTINHO (1979: 255).

¹⁴ A noção de “apex mentis”, oriunda da Antigüidade clássica romana, é assim enunciada por Henrique C. de Lima VAZ (2000: 18), num texto em que este se esforça para desvencilhar a mística cristã das vulgaridades que a circundam na modernidade, avançando no sentido de caracterizar uma antropologia da experiência mística: “De fato, todos os grandes textos, na tradição do Ocidente, que se podem considerar místicos, de Platão a São João da Cruz, transmitem-nos uma imagem do ser humano, traçada segundo invariantes fundamentais, que permanece ao longo dos dois grandes primeiros ciclos da nossa civilização, o greco-romano e o cristão-medieval. Essas invariantes são representadas tradicionalmente pelas metáforas espaciais do *inferior-superior* e do *interior-exterior*. Elas designam, na estrutura ontológica do ser humano, uma ordem hierárquica dos níveis do ser e do agir, segundo a qual o nível supremo representa igualmente o núcleo mais profundo da identidade ou, se preferirmos, da *ipseidade* humana. O superior-interior é designado com o termo grego *noûs* e com o latino *mens*. A ele refere-se Santo Agostinho numa passagem célebre quando, dirigindo-se a Deus, assim se exprime: *Tu eras interior intimo meo et superior summo meo*. No mais íntimo da mente – *aditum mentis* –, que é igualmente a sua fina ponta – *apex mentis* –, o Absoluto está presente na sua radical transcendência – *superior summo* – e na sua radical imanência – *interior intimo*”. (grifos do autor). Este é o ponto de partida para a proposição, que se coloca no cerne deste estudo, de que o dado místico em Cruz e Sousa deriva de um esforço extremo de lucidez.

sobre este aspecto ainda em vida do poeta.¹⁵ O clamor, no sentido em que aqui será sempre visado, apresenta-se com o irromper do limite como a comprovar, exatamente, que não deriva apenas do fundo, mas de uma relação conflituosa entre fundo e forma, de uma situação agonística.

Ora, à medida que não está radicado apenas no fundo, esse clamor não se restringe a mais um capítulo da ontologia ocidental, não se trata de apenas mais um clamor do ser de que fala Deleuze ao problematizar a questão da diferença e da repetição.¹⁶ O confronto entre forma e fundo, que jamais poderia se efetivar numa obra de arte sem que houvesse uma referência *do* mundo das coisas, exige a radicação desse clamor numa instância material, num mais além da essência, que seria a letra, tal como definida por Lacan, conforme se verá. Assim, o propósito deste estudo não é apenas elucidar o clamor, mas também associá-lo à letra, não, evidentemente, com o intuito de fechar questão, mas justamente o contrário: associado à letra, esse clamor passa a se colocar como algo externamente motivado, que tem seu fundamento no plano sociocultural, perde sua pretensa auto-referencialidade.

A letra, portanto, é o que permite uma espécie de reconstituição da historicidade do clamor, do processo que resultara no seu aparecimento. E já que o ápice desse processo corresponde ao irromper do limite, a esse último estágio antes do clamor, torna-se imprescindível a compreensão da duração propriamente dita desse processo, a gestação, digamos, do limite, um tensionamento da “zona escura”, na bela expressão de Ivone Daré Rabello, da obra sousiana, tanto aquela que se apresenta nos escritos

¹⁵ Em texto de 1896, intitulado “Cruz e Sousa”, que, conforme o autor, teria ficado em posse do poeta por um certo tempo, Nestor VÍTOR (1969: 7, vol. 1) afirma: “Dessa queixa viva que é ele (sic), nada em Cruz e Sousa vem de clamor originado em egoísmo grosseiro e inferior, tudo nele é uma queixa simplesmente por motivos mentais” (sic).

¹⁶ Tratando *exclusivamente* de Ontologia, Gilles DELEUZE (1988: 15-61) acredita na univocidade do ser e argumenta que “de Parmênides a Heidegger, é a mesma voz que é retomada, em um eco que forma, sozinho, todo o desenrolar do unívoco”, motivo pelo qual “uma única voz emite o clamor do ser”. (grifo nosso). Alain BADIOU (1997: 28-41), no seu livro-homenagem póstuma ao filósofo, intitulado justamente *Deleuze: o clamor do ser*, problematiza esse ponto de vista.

realizados ainda em Nossa Senhora do Desterro quanto no “desterro” carioca – urge compreender o desterrado em sua totalidade.¹⁷

*

Desta maneira, com a exposição da fonte do problema que nos dispomos a operacionalizar, queremos já justificar por que esta tese se assemelha a uma escada com sete degraus, localizando-se no último o clamor. Também queremos justificar por que cada degrau-capítulo contém sete tópicos, nos quais se exploram, preferencialmente, elementos que dizem respeito ao ser, à mística cristã e a alteridade. O clamor é o estágio a que a obra sousiana ascende, e sua compreensão exige uma lenta reflexão sobre nuances escriturais, sutilezas ingênuas ou astuciosas. Dir-se-ia que, dirigindo-se ao ouvido, o clamor nos exige uma atenta audição como condição “sine qua non” para sua compreensão, que é, enfim, a compreensão de uma voz, de uma dimensão irredutível à escrita, que se nos afigura, sobretudo, como seu “medium” de anunciação. Essa nossa atenta audição começa exatamente por uma reconsideração da escrita, vendo-a, no primeiro capítulo, a partir do conceito de letra, que não se reduz a grafema e, o que é mais importante, pressupõe a nova ordem da razão trazida pela descoberta do inconsciente.

Como que recomeçando o trabalho de interpretação a partir da crítica literária, a partir desse modo específico de desentranhamento do sentido, o segundo capítulo tenta fixar o motivo da incompreensão da obra sousiana (ou, simplesmente, tenta compreender como tem início essa incompreensão): a transição da mensagem, de uma escrita totalmente legível, para o texto de criação propriamente dito, algo com certa

¹⁷ RABELLO, 1998. p. 18.

dose de ilegibilidade. Expomos esta questão a partir da premissa de que a crítica, historicamente, revela dificuldade de compreensão daquilo que Cruz e Sousa publica a partir de 1893. O terceiro capítulo procura encontrar a gênese dessa ilegibilidade na relação do autor com uma cena histórica: a chegada da Companhia Julieta dos Santos a Florianópolis em dezembro de 1882. Nesse relacionamento, o *poeta nascente*, tal como o tratamos ali, procura, de maneira obsessiva, dar visibilidade à atriz Julieta dos Santos, que acaba por ser fixada como ideal de beleza. Todavia, desde o início frustra-se o desejo que esse poeta tem de ver seu objeto, o que resulta numa dificuldade de torná-lo visível, no prenúncio de uma complicação da “imitatio” que provocará a entrada do texto num campo sombrio, num estágio obscuro.

Na seqüência, um quarto capítulo tenta demonstrar que a dificuldade de tornar visível a realidade circundante, de vazar aquela realidade em forma clara, deve-se a uma dificuldade, da parte do sujeito, de distinguir o interno do externo. Estas duas dimensões formariam um todo indistinto, uma estrutura íntegra, algo como o “uno” dos neoplatônicos. Aprofundamos esta discussão a partir de um conceito também derivado do Neoplatonismo, reavivado mais recentemente por Deleuze, que é o de “complicatio”, concernindo à dotação do pensar de “plica”, isto é, de dobra, de “com-plicação”, que exige uma “ex-plicação”.¹⁸ O capítulo seguinte, o quinto, procura desencobrir um processo de interiorização do externo na prosa de *Missal*, através do qual se configura uma imagem do íntimo, cuja complexidade consiste exatamente no fato de não se opor,

¹⁸ Cumpre-nos lembrar aqui que há muito, precisamente há dez anos, trabalhamos com Deleuze, especialmente com *Le pl: Leibniz et le baroque* e seus inúmeros trabalhos sobre a literatura, como *Logique du sens* e *Kafka: pour une littérature mineure*. Nossa dissertação de mestrado, que versa sobre a relação entre o barroco e a poesia inicial do mineiro Affonso Ávila, toma o conceito de Dobra como uma espécie de orientação metodológica. Assim como naquele trabalho, nossa intenção não é utilizar a filosofia para explicar a literatura, mas tão somente estabelecer um diálogo entre os dois campos, de maneira a pensar com mais agudeza o objeto de nossa investigação. Neste trabalho, ao retornar ao conceito de Dobra, não queremos dizer que Cruz e Sousa é barroco nem que Deleuze seja simbolista, rotulação que, aliás, não nos interessa, bem como nenhuma outra – rotular não é pensar, naturalmente. O que temos em vista, sempre, é um problema, agora na obra sousiana, que demanda um conceito para sua eficaz operacionalização. Veja-se, a propósito, Anelito de OLIVEIRA (1998: 57-86), dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Letras da UFMG em 1998.

de maneira realista, ao externo, de não ser uma imagem do interior a nos fazer pensar numa imagem do exterior, numa *dialetização*. Nosso pressuposto básico, nesse capítulo, é que o poeta não pensa dialeticamente.¹⁹

O sexto capítulo tenta ir ao cerne da problemática poética sousiana ao discutir a questão da indizibilidade, uma problemática que, para além do Simbolismo, contém, a nosso ver, complicadores próprios. A premissa básica a nos animar ali é que a impossibilidade de dizer, que começa pelo mal-estar na escrita ao qual nos referimos já no primeiro capítulo, decorreria do dilaceramento em que o sujeito se reconhece. O fato de que, mesmo do fundo desse dilaceramento, o sujeito ainda *diga* é o que nos estimula a refletir sobre o que realmente não está dito, não tão dito ou pouco dito nesse dizer, sobre a “insuficiência” da linguagem de que fala Jorge Guillén a propósito de San Juan de la Cruz.²⁰

E é assim, tensionando essa situação-limite de uma linguagem, que acabamos por nos acercar, no sétimo e último capítulo, do clamor como problema decisivo da forma sousiana, problema que, a nosso ver, constitui seu traço estético identitário. Nosso intuito maior ali é bastante modesto: apenas abrir uma questão, à qual queremos nos dedicar por mais tempo. Nossa premissa, para uma tal abertura, é que ali onde não se pode falar, a obra sousiana, contrariando (ou não) o viés lógico de Wittgenstein, põe-se a clamar, mostra-se “O Místico”, conforme problematizaremos.

*

¹⁹ Este entendimento é animado por um pequeno ensaio de Lezama LIMA (1996: 55-58) escrito em setembro de 1939, intitulado “Conhecimento de salvação”, em que distingue, de maneira realmente instigante, o conhecimento poético do conhecimento filosófico, dialético, pensando, especialmente, a partir de Paul Claudel: “O conhecer poético se separa do conhecer dialético que procura apenas o espelho de sua identidade”.

²⁰ GUILLÉN, Jorge, 1969. p. 73-109.

O propósito deste trabalho – devemos frisá-lo bem – é, antes e acima de tudo, realizar uma leitura crítica minuciosa, tanto quanto possível, da obra sousiana. E é justamente esse desejo de amplitude que acabara por exigir uma transposição da fronteira da disciplina, uma interdisciplinaridade, a fim de escapar à estreiteza de grande parte da crítica que enfocara a obra, a fim de evitar tantos resultados negativos logrados por essa tradição crítica. Cremos que a própria obra exige, naturalmente, essa interdisciplinaridade, uma vez que se faz a partir de uma gama de saberes que, naquele fim de século XIX, encontravam-se “confundidos”, embaraçados. Entretanto, considerando que a interdisciplinaridade não raro conduzira e ainda conduz a generalidades vazias no âmbito científico, quisemos ter cuidado no sentido de manter a leitura da obra como espécie de primeira voz, ficando os demais saberes como outras vozes consideradas importantes, sobretudo, como clarões para uma elucidação mais abrangente do sentido, mas nunca como “o” sentido, “a” explicação terminal. Está aqui fora de propósito – porque, evidentemente, seria um despropósito – empreender uma leitura meramente filosófica, teológica ou psicanalítica da obra sousiana, o que, sem dúvida, poderia atentar contra sua condição de “constructo” artístico. Ao abordar os textos do poeta com o auxílio de saberes extraliterários, o que pretendemos é, em última análise, acusar a complexidade mesma da obra.

No que concerne ao estilo de escrita que aqui adotamos, sua conformação está como que condicionada por esta opção metodológica, é um modo mais direto de expor o resultado da pesquisa e da reflexão. O propósito é, sobretudo, manter a fluência do raciocínio, interrompendo-o o menos possível com a inclusão de trechos teóricos no corpo do texto. Em contrapartida, as notas de rodapé tornam-se pouco enxutas, às vezes prolixas, já que precisam conter explicações omitidas, ou apenas insinuadas, no corpo do texto. Agora, olhando o que está feito, parece-nos que a emenda saiu pior que o

soneto. De todo modo, nossa intenção foi que, enquanto as notas procurassem atestar um percurso diferenciado de pesquisa sobre a obra em questão, o estilo procurasse afirmar uma tentativa de dizer “sans façon” questões complexas, sem prejuízo do rigor. Enfim, o que almejamos com esta escrita, em função de toda a controvérsia que constitui a natureza do seu objeto, é a forma final do ensaio tal como definido por Adorno.²¹

²¹ Recordemos Theodor ADORNO (1994: 180): “É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra a sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência antagonista daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito suspenso”.

Capítulo 1

Sobre a letra

“Assim como há certos intelectuais que na superioridade dos grandes meios ficam radicalmente esmagados, enquanto outros ganham o mais extraordinário esplendor e vigor, como que absorvem o céu e a terra, os continentes, são infinitos que se desdobram no Infinito; há também, especialmente nas regiões da Arte, seres que trazendo consigo a alta responsabilidade do Espírito, pelo verbo falado, não a podem registrar, entretanto, pelo verbo escrito”.

Cruz e Sousa, “Capro”, *Evocações*, 1898

1.1. Questões

Sem que o soubesse, naturalmente, o crítico mais corrosivo da obra de Cruz e Sousa, que foi José Veríssimo, acaba por destacar elementos que nos remetem à problemática da letra tal como aqui será visada, que nos *desviam* de uma compreensão meramente pejorativa do objeto em análise.²² Segundo ele, em texto de janeiro de 1906, prevalece uma “insignificação” na poesia do simbolista, de que *Últimos sonetos*, aparecido na França em 1905, seria a prova cabal. “Incapacidade de expressão”, “impossibilidade de exprimir”, aspectos que tornam difícil “defini-los por uma epígrafe”, bem como impossibilitam sua tradução para outra língua.²³ A paradoxal positividade desse juízo que se quer, é claro, depreciativo resulta de uma inegável

²² O desvio está na gênese mesma dessa problemática, como Jacques LACAN (1978: 36-37), a partir de um exercício morfo-sintático-semântico do verbo “to purloin”, revela no seu seminário sobre o conto “The purloined letter” de Poe. A certa altura do argumento, afirma o psicanalista: “É assim que vemo-nos confirmados em nosso desvio pelo objeto mesmo que aí nos conduz: pois é exatamente a carta desviada que nos ocupa, aquela cujo trajeto foi prolongado (é literalmente a palavra inglesa), ou para recorrer ao vocabulário postal, a *carta em instância*”. (...) “reduzida à sua mais simples expressão a singularidade da carta, que, como o título o indica, é o sujeito verdadeiro do conto: visto que ela pode sofrer um desvio, é que ela tem um trajeto que lhe é próprio. Traço em que se afirma aqui sua incidência significativa.” (grifado autor). O argumento se torna mais compreensível, sem dúvida, a partir da leitura do conto “A carta furtada” de Edgar Allan POE (2001: 171-186). Para a compreensão do modo como Baudelaire via Poe, que certamente informa sua tradução desviante de “The purloined letter”, que Lacan tem em vista, veja-se o célebre ensaio de Charles BAUDELAIRE (2002: 627-656) sobre o escritor norte-americano.

²³ Consideremos o raciocínio de José VERÍSSIMO (1978: 227-228) em sua totalidade: “Os *Últimos sonetos* de Cruz e Sousa (Paris, Aillaud & Cie, 1905), publicação póstuma devida à tocante piedade de alguns amigos, e prefaciada pelo mais dedicado deles, outro poeta, o Sr. Nestor Victor (sic), modificaram de muito o juízo que desde o seu primeiro livro de versos fiz do malgrado poeta preto. Nunca ousei dizer que em Cruz e Souza (sic) não houvesse absolutamente matéria de poesia, nem sensações e sentimentos, ideação bastante, dons verbais, capazes de fazer um poeta. Admiti sempre que os havia, mas o que não senti então, além da música das palavras, do dom de melodia, que é comum nos negros, era a capacidade de expressão, e essa incapacidade escondia-me a sua inspiração. Ou ele não tinha de fato nada para dizer ou não o sabia de todo dizer, e esta sua inaptidão de expressão artística parecia-me chegar nele à inibição patológica. O caso que, com certas restrições, continua a ser exato, é curioso como fenômeno de psicologia étnica. Os seus sonetos, se não lhes vamos mais fundo que ao sentimento literal, não significam coisa alguma, e dificilmente se lhes poderia pôr um título ou defini-los por uma epígrafe, como costumam fazer os alemães nas traduções dos poemas sem título dos poetas da Renascença. Outra prova da sua insignificação é que eles não poderiam ser talvez traduzidos. Constam apenas de palavras gramaticalmente arrumadas, sem sentido apreciável, ou tão escuro ou sublimado que escapa às compreensões miseráveis, como a minha. Chega-se mesmo lendo-os a sentir, como que materialmente, essa falha do poeta, a sua impossibilidade de exprimir o que acaso sentiria – ou talvez não sentisse, não vendo na poesia senão uma acumulação melodiosa de palavras. É o que explica o seu processo, um verdadeiro cacoete, próprio dos primitivos, das repetições enfáticas, substituindo expressões que lhe faltam”.

sinceridade: o crítico, como era comum à época, diz o que sente, denuncia, por isso mesmo, sua experiência estética de leitura.²⁴ Seu discurso – e já começamos a interpretá-lo – é realmente crível se tomado em relação ao próprio crítico confessional, cabendo-nos entender por que, afinal, essa poesia nada diz. E podemos pensar em duas possibilidades de resposta abreviada, entre outras: a) porque o poeta nada tem a dizer; b) porque o poeta simplesmente não sabe dizer.

Mas esta questão só se coloca porque, na acepção do crítico daquela hora, como não poderia deixar de ser, a idéia de dizer corresponde à idéia de significar. O problema que, sem dúvida, instiga o crítico, é que, mesmo nada conseguindo dizer, esse poeta insista em dizer, não se entregue ao silêncio, grite como que numa atitude de declarada resistência. Logo, pensando o poeta *com* o seu crítico, podemos formular as seguintes perguntas: a) o que seria, para o poeta, a “insignificação”, esse nada dizer com palavras?; b) em que medida essa “insignificação” corresponderia a uma significação efetivada internamente, meio que à revelia do externo? Claro que se trata de perguntas que escapam ao horizonte de Veríssimo, não lhe preocupam. Mas, por outro lado, é plausível que se entenda que estejam no horizonte da obra sousiana, que sejam questões inerentes a essa obra. Podemos falar, a partir deste pressuposto, num mútuo desvio: percepção crítica e percepção poética movem-se em direções opostas, configurando-se um descompasso não de todo natural.²⁵

²⁴ Sobre a natureza geral da crítica literária em fins do século XIX no Brasil, veja-se Roberto VENTURA (1991: 71-154, Op. cit.), especialmente a parte II desse trabalho, em que enfatiza Silvio Romero e suas interlocuções. Sobre Veríssimo, em especial, veja-se a introdução de João Alexandre BARBOSA (1978: 9-37, Op. cit.) à coletânea que organizara com textos do crítico. Fundamentais para a compreensão da natureza da crítica, bem como do crítico, naquele período são os trabalhos de Antonio CANDIDO (1978; 1988) sobre Silvio Romero. Não menos importante, ao demarcar uma sensibilidade estética em meio a um quadro de insensibilidades sociológicas, é a introdução de Alfredo BOSI (1978: 9-20) à coletânea que organizara dos escritos de Araripe Jr.

²⁵ Ao distinguir, a partir de Jauss, a recepção de textos ficcionais daquela do que classifica como textos pragmáticos, comenta Karlheinz Stierle: “Quanto aos textos pragmáticos é evidente que o horizonte de expectativa do receptor não é analisável sem se considerar o horizonte de expectativa do produtor. Nos textos pragmáticos, o sujeito da produção leva em conta a imagem do leitor e seu papel em um contexto da ação. Nesta medida, sua produção textual já se coloca em um horizonte de expectativa, (sic) que ultrapassa o próprio texto”. Veja-se o ensaio “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”, de

O crítico está em busca de expressão e significação, enquanto a obra se efetivaria, conforme sua sensação, como incapaz de exprimir e significar. O crítico avalia a obra tendo por parâmetro a relação com o fora, mas essa obra aparentemente não tem fora, ou melhor, não parece se efetivar em função do fora, contrariando, portanto, a expectativa em torno da obra literária. Se os leitores, aqueles que consolidariam o trajeto da obra, situam-se exatamente do lado de fora, no plano social, a obra, fechada em si mesma, incapaz de exprimir, de significar, estaria restrita ao lado de dentro. Logo, parece-nos plausível pensar que não é que a obra seja incapaz de exprimir e significar: expressão e significação é que não constituiriam seu parâmetro de capacidade criadora, ou melhor, não seria pela via da expressão e da significação que a obra estaria disposta a se efetivar.²⁶

Evidente que este aspecto não pode ser tomado como mero capricho da obra, mas antes como um posicionamento do autor sousiano em relação à literatura. Esse autor – e é para essa compreensão que a leitura de Veríssimo nos remete – não mais escreve, no

Karlheinz Stierle, In: Luiz Costa LIMA (1979: 144). Deriva de um tal ponto de vista a plausibilidade que vemos de, em primeiro lugar, falarmos em horizonte de expectativa em relação ao autor, ao crítico e também a obra em questão. Esta se afirma, portanto, como desviante em relação a uma expectativa pragmática da parte do crítico.

²⁶ Entendemos aqui o *fora* naquele sentido realmente tomado por José Veríssimo, ou seja, o plano social, o externo à obra, modernamente tratado como contexto. Nesse sentido, o modo sousiano de figuração – pois o juízo do crítico abarca toda a obra – seria, portanto, negativo. Todavia, Veríssimo nos faz avançar, paradoxalmente, para a consideração do fora também num sentido positivo, pelo menos para a análise que aqui se apresenta, que é aquele sentido de “dehors” postulado por Michel FOUCAULT (1990: 20): “Este pensamento que se mantém fora de toda a subjetividade para fazer surgir como do exterior seus limites, enunciar seu fim, fazer brilhar sua dispersão e não obter mais que sua irrefutável ausência e que ao mesmo tempo se mantém no princípio de toda a positividade, não tanto para extrair seu fundamento ou sua justificativa, quanto para encontrar o espaço em que se desvincula o vazio que lhe serve de lugar, à distância em que se constitui e na qual se dissipam, desde o momento em que é objeto da mirada, suas certezas imediatas, - este pensamento, com relação à positividade do nosso saber, constitui o que poderíamos chamar em uma palavra ‘o pensamento do exterior’”. (aspas do autor) Tanto mais positivo este sentido de “fora”, que se apresenta na textualidade sousiana justamente em função de uma frustração da expressão do fora enquanto algo meramente externo, à medida que sua origem é situada por Foucault “naquele pensamento místico que, desde os textos do Pseudo-Dionísio, esteve vagando pelos confins do cristianismo: talvez se tenha mantido durante um milênio mais ou menos sob as formas de uma teologia negativa”. Esta noção informa decisivamente o pensamento do último Gilles DELEUZE de livros como *Le pli* (1988) e *Foucault* (1986), em que o “lado de fora” é postulado, por exemplo, como aquilo que desata o pensamento.

momento dos *Últimos sonetos*, no sentido de um escrever literário sistêmico.²⁷ Desde seu “primeiro livro de versos”, *Broquéis*, conforme o recorte limitado do crítico,²⁸ esse autor escreve num sentido que se poderia considerar literal, apegado à materialidade da letra, para não dizer já “pré-literar”,²⁹ como seu próprio leitor literário – vemo-lo – acaba por também denunciar. Ele diz, como se pode conferir, que é preciso ir além do “sentimento literal” para que os sonetos signifiquem e que a “falha do poeta”, sua “impossibilidade de exprimir”, é algo que se sente “como que materialmente”. Portanto,

²⁷ Cumpre-nos esclarecer o que, categoricamente, entendemos por Obra e Autor. Obra no sentido exposto em relação com a verdade por Martin HEIDEGGER (1997: 221): “A origem da obra de arte e do artista é a arte. A origem é a fonte da essência na qual se encontra o ser de um ente. O que é a arte? Procuramos a sua essência na obra real. A realidade da obra determina-se por aquilo que, na obra, está em obra, a partir do acontecimento da verdade. Concebemos tal acontecimento como a efetividade do combate entre mundo e Terra. Na unidade do movimento desse combate reside o repouso. Aí se fundamenta o repousar da obra em si mesma. O acontecimento da verdade na obra pertence à própria obra. Mas o que age na obra também está na obra. Assim, a obra real é considerada como suporte daquele acontecimento. Encontramo-nos, pois, novamente diante da pergunta sobre o caráter-de-coisa da obra existente. Finalmente torna-se claro este ponto: por mais cuidado que tenhamos ao questionar o sustentar-se em si mesma da obra, perderemos imediatamente a sua realidade, se não compreendermos a obra como algo elaborado. É mais indicado tomá-la assim, pois, com a palavra obra, entendemos algo elaborado. O caráter-de-obra da obra encontra-se no fato de ter sido criada pelo artista”. Quanto à noção de autor, tomamo-la no sentido desentranhado por Michel FOUCAULT (1992: 53-55), que é aquele de uma “função autor”, conceito através do qual o filósofo tenta avançar em relação a primados da crítica literária como: o de que “o autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isto através da biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projeto fundamental)”, o de que “o autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência”, o de que “o autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver – a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária” e, finalmente, o de que “o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos etc”. Para Foucault, “seria tão falso procurar o autor no escritor real como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão – nessa divisão e nessa distância. Dir-se-á talvez que se trata somente de uma propriedade singular do discurso romanescos ou poético: um jogo que respeita apenas a ‘esses quase discursos’. De facto, todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de ‘eus’”. (aspas do autor).

²⁸ José Veríssimo toma por estréia de Cruz e Sousa em verso o livro *Broquéis*, de 1893, desconsiderando, portanto, o opúsculo *Julieta dos Santos*, publicado pelo autor, juntamente com Virgílio Várzea e Santos Lostada, ainda na então Nossa Senhora do Desterro, em 1883, bem como *Tropos e fantasias*, parceria de Cruz e Sousa e Virgílio Várzea aparecida em 1885. Veja-se Cruz e SOUSA (1995: 424-455, Op. cit.).

²⁹ Se encontrar a significação em *Últimos sonetos* consiste em ir além do “sentimento literal” e, todavia, o crítico que o diz não alcança essa significação, logo é plausível pensar que além do literal há uma outra dimensão, que podemos considerar, com o primeiro Jacques DERRIDA (1973: 7-32), o da *Gramatologia*, como sendo uma dimensão “pré-literar”, a da escritura, de algo naturalmente ligado à voz e ao sopro, algo enraizado na interioridade do sujeito, em que se revela também uma implicação mística, “voz que se ouve ao se entrar em si: presença plena e veraz da fala divina a nosso sentimento interior”. Veja-se, para a compreensão mesma do motivo pelo qual uma expectativa como a de Veríssimo em relação à obra escrita é sempre frustrante, a problematização da dialética do evento e da significação por Paul RICOEUR (1976: 20-24, Op. cit.).

o que há nos *Últimos sonetos* é, primeiramente, da ordem do escrito em si, aquilo que efetivamente se escreve, mas com isso o leitor literário, engajado na cena literária, agindo a partir de pressupostos dessa cena, não se contenta. Depois, em segundo lugar, a materialização da própria “impossibilidade de exprimir”, a lacuna, também não se apresenta a esse leitor como algo suficiente.³⁰

Que haja algo inteligível em lugar dessa lacuna é imperativo para o crítico, algo de que o escrito fosse, senão reflexo, imitação tal e qual, pelo menos confirmação do que, *a priori*, constituiria sua exterioridade, o entorno do autor, a situação socialmente visível, enfim. A lacuna não é inteligível, para ele, exatamente porque remete a si mesma, ao próprio sujeito falhado, movimento reputado pelo crítico, como o subentendemos, como absurdo. Em lugar da lacuna, espécie de não-expressão - ininteligível enquanto tal -, o escrito deveria exprimir, portanto, aquilo que está fora de si mesmo, fora do sujeito, aquilo conhecido por todos, por isso mesmo inteligível.³¹ À

³⁰ Este ponto de vista converge no sentido daquele exposto por Roland BARTHES (1970: 93-100) num artigo aparecido em 1955, em “Critique”, que logra ir além de Robbe-Grillet, seu objeto imediato, ao postular uma “literatura literal”, marcada por uma natureza óptica, objetiva. O conceito se enriquece exatamente a partir de um paradigma africano, de uma outra civilização, conforme sua tradução brasileira: “A fábula (aquilo que se chama, precisamente, de “romanesco”) é um produto típico das civilizações da alma. Conhece-se esta experiência etnológica de Ombredane: um filme, “A caça submarina”, é apresentada a negros congolezes e a estudantes belgas: os primeiros fazem dêle (sic) um regime puramente descritivo, preciso e concreto, sem nenhuma fabulação; os segundos, pelo contrário, traem uma grande indigência visual; lembram-se mal dos detalhes, imaginam uma história, procuram efeitos literários, tentam encontrar estados afetivos. É precisamente êsse (sic) nascimento espontâneo do drama que o sistema óptico de Robbe-Grillet corta a cada instante; como para os negros congolezes, a precisão do espetáculo absorve tôda (sic) interioridade virtual (prova *a contrario*: nossos críticos espiritualistas procuraram desesperadamente em *Le Voyeur* a história: sentiam bem que sem argumento, patológico ou moral, o romance escapava a esta civilização da Alma que êles (sic) se encarregam de defender). Existe pois conflito entre o mundo puramente óptico dos objetos e o da interioridade humana”.

³¹ Compreendendo esse desejo de inteligibilidade como desejo de uma verdade que coincida com o socialmente visível, podemos considerar com Jacques LACAN (1978: 55-57, Op. cit.), a propósito do desconforto que a carta roubada promove no conto de Poe, que à medida que se processa uma opacidade na determinação do simbólico, que este se torna ideterminado, que aquilo que se diz se oculta, é que “se revela a natureza do significante”, que é, digamos, a real natureza da verdade, essa verdade que, como viam os pré-socráticos, gosta de se esconder. Em face desse processo, afirmar o psicanalista algo importante para o nosso entendimento de *Últimos Sonetos*, bem como da configuração final de toda a obra sousiana: “A subjetividade na origem não tem nenhuma relação com o real, mas com uma sintaxe que aí engendra a marca significante”. Uma problematização da verdade em relação ao entorno ordenado, ao Estado, de modo que nos interessa diretamente, encontra-se em Hans-Georg GADAMER (2004: 57-71). Apresentação didática da questão da verdade na filosofia grega antiga e na psicanálise encontra-se em Luiz Alfredo GARCIA-ROZA (1990: 39-46), especialmente no capítulo “Parmênides: a verdade gosta de se esconder”.

medida que não exprime o fora, esse escrito constituiria uma “insignificação”, que corresponderia a um estado de intraduzibilidade: o fundamento da “insignificação” é o fato de não se poder traduzir o texto. Assim, o soneto sousiano estaria fadado a existir apenas em sua língua originária, estaria condenado a um permanente exílio, digamos, ponto de vista com outras conseqüências. Fixemos uma: para o crítico, não basta que o texto exista em sua língua primeira, sendo necessária sua tradução para outra língua, mecanismo de sua legitimação.

Além da intraduzibilidade, outro aspecto da “insignificação” é a falta de um “sentido apreciável” apenas, não exatamente a falta de sentido. Há sentido nas “palavras gramaticalmente arrumadas” dos sonetos, mas um sentido “obscuro ou sublimado que escapa às compreensões miseráveis” como – ele o confessa – a do próprio crítico. Exatamente esse sentido escapante, que não se dá a ver ao leitor literário, é que nos faz considerar a hipótese dessa “insignificação” como significação processada internamente, que se efetiva como adentramento, como fuga à exterioridade, como “retorno”.³² Significação em si – é o que José Veríssimo, com finalidade depreciadora, acaba por nos sugerir com o termo “insignificação”. Seu comentário, se é equivocado no que diz respeito à relação entre literatura e sociedade, pressupondo um único modo de efetivação dessa relação, parece-nos veraz no que, naquele contexto ainda finessecular, diz respeito à relação entre a poética sousiana e o leitor, que é uma relação

³² “Retorno” primeiramente ao próprio da criação, a algo que tenha a ver com a origem da poesia, tal como Davi ARRIGUCCI JR. (1990: 46) pensa a propósito de Manuel Bandeira: “Em cada verso – palavra que etimologicamente significa retorno – recoloca a questão do princípio, como se a cada passo o poema arriscasse a não tomar forma; o poeta, a perder-se de si mesmo; a poesia, a não ser. É que o poeta parece forçado a reinventar-se a cada instante, na busca de si mesmo, do poema e da poesia” – situação que nos parece bastante visível na obra sousiana e, especialmente, nos *Últimos sonetos*. Todavia, pensamos também nesse movimento de retorno tal como aparece em Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI (1993: 59): “É que não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam”. Esse retorno, portanto, reconfigura o sujeito do pensamento, tirando-o daquele horizonte cartesiano, que fundamenta, obviamente, o olhar do crítico José Veríssimo. Recordemos, a propósito, o René DESCARTES (1991:176) das *Meditações*: “Nada admito agora que não seja necessariamente verdadeiro: nada sou, pois, falando precisamente, senão uma coisa que pensa, isto é, um espírito, um entendimento ou uma razão, que são termos cuja significação me era anteriormente desconhecida”.

estranha pelo fato mesmo de ser nova.³³ Realmente, essa poética revela ao leitor uma “insignificação” como forma derradeira de significação, o que tentaremos aclarar, de maneira ilustrativa, com a análise do mesmo soneto “Demônios” de que Veríssimo lança mão, entre outros, para justificar, sem o tensionamento do texto em si, seu argumento. Após essa análise, postularemos uma compreensão outra da “insignificação”.

³³ Não é apenas a partir de um princípio agregador que a arte literária se relaciona com o leitor numa determinada sociedade, mas também a partir de um princípio segregador, conforme postulado por Antonio CANDIDO (1965:27) ao refletir sobre o assunto com intenções metodológicas: “A atuação dos fatores sociais varia conforme a arte considerada e a orientação geral a que obedecem as obras. Estas – de um ponto de vista sociológico – podem se dividir em dois grupos, dando lugar ao que chamaríamos dois tipos de arte, sobretudo de literatura, e que sugiro para fixar as idéias em vista da discussão subsequente, não com o intuito de estabelecer uma distinção categórica: *arte de agregação* e *arte de segregação*. (...) A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade”. (grifo nosso). Divisemos, uma vez que em *Últimos sonetos* já se encontra um poeta reconhecidamente simbolista, certa proximidade entre essa categoria de segregacionistas, digamos, e os simbolistas, conforme a lembrança de Paul VALÉRY (1991:66): “Digo que nossos simbolistas, tão diferentes, estavam unidos por alguma negação, e essa negação era independente de seus temperamentos e de sua função de criadores. Só existe a negação de comum entre eles, estando essencialmente marcada em cada um deles. Por mais diferentes que fossem, reconheciam-se idênticamente separados do resto dos escritores e dos artistas de sua época. Por mais que se diferenciavam, que se opusessem entre si, e às vezes tão violentamente que se excomungavam, injuriando-se e injuriando até mesmo as testemunhas, concordavam, contudo, em um ponto – e esse ponto, como já disse, alheio à estética. *Eles concordavam em uma resolução comum de renúncia ao sufrágio do número*: desdenham a conquista do grande público. E não se recusam deliberadamente a atrair o grosso dos leitores (no que se distinguem dos realistas, grandes amantes das tiragens numerosas, bastante ávidos pela glória estatística e que acabaram medindo o valor pela tonelagem vendida), mas, além disso, recusam também, nitidamente, o julgamento das pessoas ou dos grupos que estão em condições de influenciar as classes mais em evidência”. (grifo do autor).

*

1.2. A língua

Demônios

A língua vil, ignívoma, purpúrea
Dos pecados mortais bava e braveja,
Com os seres impoluídos mercadeja
Mordendo-os fundo, injúria sobre injúria.

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

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

Vermes da Inveja, a lesma verde e oleosa,
Anões da Dor torcida e cancerosa,
Abortos de almas a sangrar na lama!³⁴

De início, podemos perceber que o que se dá à leitura parece pouco confortável, como se estivesse, mais do que nunca, confinado entre grades. Sentimos, ao perpassar cada verso com delicadeza, uma espécie de rumorejar da matéria, como se algo estivesse sendo ruminado, na acepção primordial do termo, no instante mesmo em que se verbaliza. Passo a passo, verifica-se uma despotencialização do verbo, uma espécie de desvanecimento do discurso, e a conseqüente consolidação de um ato.³⁵ Não se diz

³⁴ SOUSA, Cruz e. 1995. Op. cit. p. 210.

³⁵ Estando *Últimos sonetos* sob o signo do Simbolismo, parece-nos lícito jogar aqui com a dialética do ato e da potência conforme aguçada por PLOTINO (1982: 439-450, Op. cit.), como se sabe, a partir de Aristóteles, momento em que se revela toda uma gama de paradoxos a integrar esses conceitos. Para afirmar a pertinência dessa despotencialização do verbo como modo de configuração do objeto artístico como ato, lembremos que Plotino, buscando uma delicada precisão de raciocínio, distingue dois tipos de

nem tampouco se desdiz como o leitor, num primeiro contato, tende a esperar, o que parece sinalizar para o fato de que a questão excede o dizer. E, se realmente o excede, coloca-se como indiferente, para o autor, dizer ou não dizer, no sentido raso de informar. Situação que soa, inicialmente, paradoxal, já que de todo modo está-se dizendo, exatamente: está-se dizendo, impessoalidade que, admitida, permite o avanço, mesmo que provisório, da interpretação.³⁶

O que se está dizendo, diz, naturalmente, o autor, mas não o diz *apenas* nem diz *apenas* o entorno desse autor, não circunscreve tão somente uma parte. Diz, simultaneamente, o autor, o seu entorno e, por conseguinte, a língua que media as relações entre esses dois termos, um todo que constitui a substância do que se está dizendo. Desta forma, parece-nos plausível entender que o que se está dizendo no

ato e potência. Assim, há uma Potência-poder, como princípio de atividade a ser acionada por um agente, e uma Potência-potencialidade, característica do que subjaz ao que se nos apresenta, aos seres. E há, por outro lado, um Ato-forma – a forma de uma estátua, por exemplo – e um Ato-atividade, que é aquilo, naturalmente, derivado de uma Potência ativa. Apontamento importante também é feito pelo neoplatônico sobre o estar em potência, despertando-nos a atenção para aquilo que podemos considerar como uma impertinência de um pré-julgamento do futuro da forma do informe. Assim, conforme seu exemplo, não se pode dizer que o bronze é estátua em potência porque é possível que nada saia dele, que o bronze não esteja disponível para vir a ser algo, de modo que o bronze nunca será mais do que o próprio bronze, mais do que o que sempre fora. Para Plotino, o que está em potência sendo uma outra coisa em ato, está em potência justamente pelo fato de que pode chegar a ser outra coisa atrás da que está sendo, o que se explica pela persistência dessa outra coisa no processo de produção daquela primeira ou pela semelhança de uma com a outra coisa. Assim é que dizer que o bronze é estátua em potência tem um sentido distinto de dizer que a água é bronze em potência ou que o ar é fogo em potência. Considera ainda o pensador, num trecho que nos remete diretamente ao soneto em questão, ou, antes, ao modo como o estamos visando, que “o que está em potência é uma espécie de substrato que subjaz às afecções, conformações e formas que está disponível para receber e é naturalmente capaz de receber”. Assim, o processo de despotencialização, no caso, equivaleria a uma alteração do substrato, da potência, do soneto sousiano, substrato aqui compreendido como sendo a língua. Essa alteração confere à superfície do texto uma dimensão outra, qual seja, a que compreendemos como sendo um ato.

³⁶ Estas considerações sobre o problema do Dizer e o Dito têm em vista aqui a questão da Ontologia tal qual colocada por Emanuel LÉVINAS, que, em *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, pergunta-se: “Dizer não é a forma ativa do dito? Dizer-se equivale a ‘ser dito?’”, logo respondendo: “Dizer-se dissocia-se de ser quando significa ‘responder, ‘oferecer-se’, ‘sofrer’”. Paul RICOEUR (1999: 32-33, Op.cit.), que cita essa passagem, assim se pronuncia: “É nesta altura que o vocábulo husserliano da ‘redução’ é proposto como um recurso. Redução, se se quiser, da redução do Dizer à forma ativa do dito. Arrancamento. Libertação do Dizer da condição de ‘eco do dito reduzido’. Esta libertação só se realiza na ‘interrupção ética da essência’. Segue a declaração: “Mas não se pode remontar a essa significação do Dizer – responsabilidade, substituição – senão a partir do dito e da questão: ‘o que é de...?’, já interior ao dito em que tudo se mostra”. Falo da declaração; com efeito, se nunca se acaba com o ser outramente, então é somente nas brechas da solidez das correlações dissimulantes que um eco do Dizer se deixa ouvir no dito – promessa da possibilidade de remontar do dito ao Dizer. “Eis aqui, exclama Lévinas, a redução do dito ao Dizer, além do *Logos* do ser e do não-ser – além da essência, do verdadeiro e do não-verdadeiro – a redução à significação, ao um-para-o-outro da responsabilidade (ou mais exatamente, da substituição). (grifos e aspas do autor).

soneto é exatamente o todo, donde deriva a sensação, por parte do leitor de ontem tanto quanto de hoje, da “incapacidade de exprimir” do poeta: o todo não é exprimível, não é redutível.³⁷ Seria necessário segmentá-lo, submetê-lo a uma sistemática redução, para adequá-lo à expressão, mas este, que realmente já fora, não é mais, agora no momento dos *Últimos sonetos*, o propósito do autor.³⁸ Em lugar da *expressão*, pode-se dizer que há uma intencionalidade no sentido de se efetivar uma *compressão* do todo, de tal maneira que esse todo não seja mais dicotômico em relação à parte, que esse todo se integre à parte ou mesmo se converta em parte. Mas o que o procedimento de linguagem nos revela é exatamente a resistência desse todo, do material, a se integrar à parte, a se deixar comprimir pelo exprimir poético. Tentemos entender por que essa resistência e como esse aspecto configura uma ininteligibilidade.³⁹

³⁷ Sobre o conceito de “redução” em Fenomenologia, veja-se Edmund HUSSERL (S/d: 21-35). Comentário bastante elucidativo sobre nesse conceito, ressaltando-se sua aplicação na Lingüística, encontra-se em Henri LEFEBVRE (1966: 175-204).

³⁸ Estimulam esta compreensão, inicialmente, algumas considerações de poetas-críticos que tensionaram a questão do dizer poético ao longo da modernidade, trilhando o caminho aberto pelo Romantismo, de modo especial o alemão, e pelo simbolismo francês. Entre esses poetas, ressalta-se Octavio PAZ (1982: 55) a postular o poema como uma “totalidade viva”, o que impediria sua “verdadeira tradução” para outra língua, sendo possível apenas sua “recriação”. Todavia, à medida que o poema é, a princípio, expressão de um autor, torna-se importante este ponto de vista de Michel FOUCAULT (1992: 53): “O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver – a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária. Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão”. A partir daqui, desse modo de entendimento do poema e do autor, o soneto em questão nos remete a algo fundamental para o propósito deste estudo da obra sousiana, que é o tensionamento que Gilles DELEUZE faz da noção de univocidade em Ontologia, o que garante a plausibilidade de que, se o todo-contexto diz através da parte-texto que está a dizer, é exatamente porque é uma voz de ser que está por trás da voz de autor, que a precede. Diz o filósofo: “Com efeito, o essencial da univocidade não é que o Ser se diga em um só e mesmo sentido. É que ele se diga, em um só e mesmo sentido, *de* todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas. O Ser é o mesmo para todas essas modalidades, mas essas modalidades não são as mesmas. Ele é “igual” para todas, mas elas não são iguais. Ele se diz em um só sentido de todas, mas elas próprias não têm o mesmo sentido. É da essência do ser unívoco referir-se a diferenças individuantes, mas essas diferenças não têm a mesma essência, e não variam a essência do ser – como o branco se refere a intensidades diversas, mas continua sendo essencialmente o mesmo branco. Não há duas “vias”, como se acreditou no poema de Parmênides, mas uma única “voz” do Ser, que se refere a todos os seus modos, os mais diversos, os mais variados, os mais diferenciados. O Ser se diz em um só e mesmo sentido de tudo aquilo do qual ele se diz, mas aquilo do qual ele se diz difere: ele se diz da própria diferença”. (grifo do autor). Veja-se Gilles DELEUZE, “A univocidade do Ser”, In: Alain BADIOU (1997: 126, Op. cit.).

³⁹ Momento em que Cruz e Sousa leva às últimas conseqüências a postulação de um mundo transcendente, *Últimos sonetos* expõe, como reflexo mesmo de um tal desejo, o problema da inteligibilidade, que aqui consideramos a partir de Emmanuel LÉVINAS (1984: 13-26), com implicações

Demônios são aqueles que, ao mesmo tempo, possuem e falam uma língua vil, implicando o signo língua, portanto, uma dupla relação de sentido: como órgão e como código. O caráter demoníaco se aplica à língua-órgão em função do uso feito da língua-código, mas a questão é que essa língua-código só existe no seio de uma comunidade, enquanto bem público. Essa língua-código é, naturalmente, não apenas mais uma moeda das trocas sociais, mas, para o autor, a moeda decisiva das trocas sociais. Através do seu uso obrigatório para que haja mesmo sociabilidade, chega-se a uma boa ou má ação, ou seja, a uma ação ética ou não ética. O soneto, por um instante visado enquanto fundo com autonomia em relação à forma, tencionaria demarcar a má ação tomando a língua como parâmetro, a partir da configuração da língua-código pela língua-órgão. Denunciar a ação da língua-código dos pecadores como não-ética constituiria, assim, o propósito conteudístico, digamos, do soneto.⁴⁰

Todavia, esse propósito se complica ao longo do percurso, revelando-se a “incapacidade de exprimir”, exatamente porque a língua-código é a mesma para uso dos pecadores e dos “impoluídos” – incluindo-se o próprio poeta –, via única para a significação formal. Falar sobre a língua-código só é possível com ela mesma, dentro dela, dentro de uma estrutura que está muito próxima de quem fala e cada vez mais se fecha, a contrapelo de uma força que a quer abrir, expandir seu raio de significação, de tal forma que tudo signifique, que a significação consista no todo que se diz. Expandindo-se, esse raio de significação pode extrapolar o fechamento burguês dos signos e atingir, antecipadamente, aquele “degré zéro” barthesiano, que o crítico “sente” como “insignificação”, mas que é uma significação em si para uma vontade de sentido –

religiosas, ontológicas e éticas. De todo modo, o ponto de partida para esta análise, o que a instiga primariamente, é o quarto estudo de Roger BASTIDE consagrado à discussão da relação da obra sousiana com o Simbolismo. Veja-se Roger BASTIDE, “O lugar de Cruz e Sousa no movimento Simbolista”, In: Afrânio COUTINHO (1979: 174-189, Op. cit.).

⁴⁰ Para Emmanuel LÉVINAS (1993: 67), que tensiona a relação entre sentido e ética como parte fundamental de sua reflexão sobre alteridade, “antes da Cultura e da Estética, a significação situa-se na Ética, pressuposto de toda Cultura e de toda significação”.

que, sem dúvida, é a do autor. O fundamento dessa vontade não está na representação, mas na apresentação, não está no secundário, mas no primário, não está na expressão, mas na indicação, não está no que se diz, mas no que não se pode dizer.⁴¹

“Catadupa de palavras amontoadas, repetidas”, enfatiza Veríssimo: duas vezes “pecados mortais”, duas vezes “injúria”, duas vezes “alma”, intensificada outras três em “almeja”, “lesma” e “lama”, cinco vezes (!) “fúria” e uma chuva de “n” e “m” – realmente, “uma fanfarra, bem vibrante, devia deliciá-lo” (ao autor). Claro. Sobretudo se admitida a plausibilidade de essa “fanfarra”, que o crítico caracteriza como “monotonia barulhenta do tam-tam africano”, constituir, para o poeta, a apresentação do que não se podia apresentar, de ser essa fanfarra exatamente o que não se podia dizer (a substância recalcada) já dizendo-se, dizendo por si mesmo, em sua materialidade sígnica. Ao se converter em barulho, ao se configurar como uma espécie de objeto cacofônico, o soneto frustra a expectativa dos leitores da época em torno de uma estética harmônica, frustra, digamos, a etiqueta literária. Mas é assim mesmo que esse soneto como que preenche o pré-requisito reputado fundamental, da perspectiva do autor, para a efetivação de uma significação em si, primeira, em lugar de uma significação radicada em outra já estabelecida, uma significação segunda, portanto.

⁴¹ Por significação formal, entendemos a significação em termos lingüísticos, apenas nos limites do código, de um conjunto de sinais culturalmente convencionado. Em dois artigos, denominados “O antiplatonismo da filosofia contemporânea da significação” e “Antes da cultura”, postula Emmanuel LÉVINAS (1993: 37-68, Op. cit.), para quem o ser é um conjunto de significação: “o mundo das significações precede, para Platão, a linguagem e a cultura que o exprimem; ele é indiferente ao sistema de signos que se pode inventar para tornar presente este mundo ao pensamento. Ele domina, por conseguinte, as culturas históricas. (...) É extremamente importante insistir na anterioridade do sentido em relação aos sinais culturais. Ligar toda significação à cultura, não distinguir entre significação e expressão cultural, entre a significação e a arte que prolonga a expressão cultural, é reconhecer que todas as personalidades culturais realizam, ao mesmo título, o Espírito. De agora em diante, nenhuma significação poderia desligar-se dessas inumeráveis culturas, para permitir que se faça um julgamento sobre estas culturas. (...) Distinguir na significação uma situação que precede a cultura, perceber a linguagem a partir da revelação do Outro – que é ao mesmo tempo o nascimento da moral – no olhar do homem visando a um homem precisamente como homem abstrato, sem conotação cultural alguma, na nudez de seu rosto – é retornar de uma maneira nova ao platonismo. É também a possibilidade de julgar as civilizações a partir da Ética. A significação – o inteligível – consiste, para o ser, em se mostrar na sua simplicidade não-histórica, na sua nudez absolutamente inqualificável e irreduzível, em existir ‘antes’ da história e ‘antes’ da cultura”. (aspas do autor).

Algo que não se esperava, justamente porque inconcebível pelo olhar estabelecido no plano sociocultural, apresenta-se no lugar comum.

O leitor-crítico José Veríssimo encontra o “estranho” exatamente onde esperava encontrar, como nas suas demais procuras, o “familiar”. Não é que encontre, claro, algo que desconheça completamente, algo jamais visto, mas apenas algo – o velho soneto, a velha escrita – figurado de maneira insólita. Não é que essa figuração, como o próprio crítico acaba por denunciar, não seja compreensível: há a “monotonia barulhenta do tam-tam africano”. A questão é que a compreensibilidade dessa figuração não é admitida pelo crítico, uma vez que lhe imporia a obrigação de atribuir valor cultural, “espiritual”, àquilo geralmente descartado como natureza, como “selvageria”.⁴² O soneto seria então, para o crítico que o lê imbuído do cientificismo da época, mais um sintoma de uma natureza bárbara do que expressão de cultura. Pode-se dizer ainda, com base na insistência em sua “insignificação” – e à medida mesmo que um tal estágio se nos revela impossível – que o soneto equivaleria, para o crítico, a uma espécie de exemplo flagrante de frustração cultural, logo, de ausência de inteligibilidade. Esta, assim, seria, para o crítico, o fundamento da cultura. E, tendo-se em vista que cultura, para Veríssimo e sua época, encontra-se circunscrita ao universo letrado, artístico, um escrever “significativo”, encerrando uma significação, corresponderia necessariamente à revelação da inteligibilidade da cultura.

Ora, consciente da literatura como prática cultural, evidente que Cruz e Sousa escreve animado por um desejo de investir o seu escrito de inteligibilidade. “Demônios” expõe, de maneira exemplar, um pouco desse desejo que perpassa a obra do poeta, bem como a agonia desse desejo, sua dimensão conflituosa. Não é que esse desejo não se realize; apenas não se realiza em todas as direções, malgrado os esforços do poeta. No

⁴² A complexidade da figuração estaria revelando aqui o seu enlaçamento com a realidade, com uma realidade igualmente complexa, com o que já entendemos a figuração tal como aparece no “Tractatus” de Ludwig WITTGENSTEIN (2001: 143).

soneto em questão, dir-se-ia que esse desejo se realiza em direção ao autor, *do lado* do autor, mas não se realiza em direção ao crítico, *do lado* da crítica. Assim, *do lado* do autor, é um soneto inteligível, enquanto, *do lado* do crítico, é um soneto ininteligível, o que, sem dúvida, deve-se a algo mais que a natural divergência entre olhares. Deve-se a uma divergência entre princípios de inteligibilidade: para o autor, a inteligibilidade é algo resultante de um processo de compreensão de um objeto pelo sujeito, ao passo que, para o crítico, evidentemente, a inteligibilidade é algo já definido aprioristicamente pelo meio social.

O soneto coloca em relevo um processo de compreensão, por parte do sujeito, de um todo maligno, uma pluralidade, “demônios”, a partir do pressuposto de que esse todo implica também os “seres impoluídos”. Complexo de mal e bem, esse todo constituiria uma estrutura exatamente em função da língua – nos dois sentidos –, fator de identificação das duas partes, bem como de contaminação e, por isso mesmo, de indignação do autor. Vemos já na abertura que a “língua vil”, à medida que “mercadeja” com os “seres impoluídos”, vai “mordendo-os fundo”, de tal forma que “um grito infernal de atroz luxúria” desata-se na segunda estrofe, mas investido de ambigüidade: quem grita?, os “seres impoluídos”?, “os Danados”?, “o Caos?”, ou mesmo a “língua vil”?, enfim, não é possível decidir com certeza. Parece plausível entender que todos gritam, quem morde e quem é mordido, dado que, assim, subordina-se a uma intenção de se demarcar a dor como resultante da relação – evento contagioso – entre mal e bem. Ambíguo, o grito, na renitência dos signos, perpassa o soneto como que a afirmar justamente a dimensão agonística, conflituosa, do desejo de inteligibilidade do poeta.⁴³

⁴³ Ao implicar o todo, a coletividade, a comunidade, este soneto revela a complexidade do processo de significação em face da nação, conforme elucidado por Homi BHABHA (1998: 222-223) a partir do *Imagined communities* de Benedict Anderson. Diz Bhabha, num instante surpreendente do seu ensaio “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”: “Anderson historiciza a emergência do signo arbitrário da linguagem – e aqui ele está falando mais propriamente do processo de significação do que do progresso da narrativa – como o que teve de vir antes que a narrativa da nação

Sem dúvida, o que dificulta a realização mesma desse desejo é a consideração do todo em todos os sentidos, digamos, do Todo, à medida que este se revela irreduzível. Há realmente em Cruz e Sousa uma dificuldade, para não dizer uma inaptidão, de tomar, metonimicamente, o todo pela parte, ou mesmo de tomá-lo em sua dimensão espacial, por exemplo, em detrimento de sua dimensão temporal. Seu olhar se quer, mesmo em face da morte, amplo e irrestrito, capaz de abarcar a totalidade, sem segmentações. Disso decorre a sensação, no ato de leitura, de confusão, de “catadupa de palavras repetidas”, de “incapacidade de exprimir”, mas nisso é possível ver – como o queremos – uma vontade de superação das polarizações típicas de fins do século XIX, produtivas apenas para o “establishment” burguês, como aquela entre natureza e cultura.

⁴⁴ Pode-se ler o soneto “Demônios” também como uma confusão desses dois planos, como encenação de uma dinâmica historial que, inequivocamente, implica esses dois planos, o diabólico e o simbólico, o orgânico e o inorgânico, o sacro e o profano, enfim, o bem e o mal. O que confunde esses dois planos é, no âmbito estético-literário, a

moderna pudesse começar. Ao descentrar a visibilidade profética e a simultaneidade de sistemas medievais de representação dinástica, a comunidade homogênea e horizontal da sociedade moderna pode emergir. O povo-nação, apesar de dividido e cindido, pode ainda assumir, na função do imaginário social, uma forma de “anonimato” democrático. Todavia, há uma ascese intensa no signo do anonimato da comunidade moderna e no tempo – o *enquanto isso* que estrutura sua consciência narrativa, como explica Anderson. Deve ser enfatizado que a narrativa da comunidade imaginada é construída a partir de duas temporalidades incomensuráveis de significado que ameaçam sua coerência. (...) O espaço do signo arbitrário, sua separação da linguagem e da realidade, possibilita a Anderson enfatizar a natureza imaginária ou mítica da sociedade da nação. Contudo, o tempo diferencial do signo arbitrário não é nem sincrônico nem serial. Na separação de linguagem e realidade – no *processo* de significação – não há equivalência epistemológica entre sujeito e objeto, nem possibilidade da mimese do significado”. (grifos do autor). Para uma compreensão introdutória da obra sousiana em relação à nação brasileira, veja-se Alfredo BOSI (1994: 271-272).

⁴⁴ No ensaio “Significação, totalidade e gesto cultural”, Emmanuel LÉVINAS (1993: 29-30, Op. cit.) situa o problema do desejo de totalidade tal como o visamos em Cruz e Sousa: “A essência da linguagem a que os filósofos concedem agora uma função primordial – e que vai marcar a própria noção de cultura – consiste em fazer luzir, para além do dado, o ser no seu conjunto. O dado receberia uma significação a partir desta totalidade. (...) Mas a totalidade que clareia não seria o total de uma adição obtida por um Deus fixado em sua eternidade. A totalização da totalidade não se assemelharia a uma operação matemática. Seria uma reunião ou um arranjo criador e imprevisível, muito semelhante, por sua novidade e seus tributos em relação à história, à intuição bergsoniana. É por esta referência da totalidade clareadora ao gesto criador da subjetividade, que se pode caracterizar a originalidade da nova noção da significação irreduzível à integração de conteúdos intuitivamente dados, irreduzível, também, à totalidade hegeliana que se constitui objetivamente. A significação – enquanto totalidade clareadora e necessária à própria percepção – é um arranjo livre e criador: o olho que vê está *essencialmente* num corpo que é também mão e órgão de fonação, atividade criadora pelo gesto e pela linguagem”. (grifos do autor)

língua, confusão que logra remeter essa língua para além da própria língua e antes da linguagem, num complexo intervalo.

*

1.3. A razão

Esta rápida análise não tenciona, óbvio, rechaçar pura e simplesmente o que afirmara José Veríssimo em relação aos *Últimos sonetos*, dizer que seu juízo é equivocado, desprovido de verdade, mero exercício de impressão. Pelo contrário (senão completamente, pelo menos um pouco), o que pretendemos é atestar a relevância desse juízo pelo fato mesmo de se efetivar a partir da sensação, de constituir “depoimento” daquilo que sentira um leitor contemporâneo do poeta. Contribui de modo especial para a relevância desse juízo o fato de se tratar de um crítico já “inimigo” do poeta, desprovido de motivos, portanto, para esforçar-se em valorizar, depois da morte de Cruz e Sousa, uma obra que desmerecera já no momento de sua aparição na corte.⁴⁵

Em suma, com o texto de Veríssimo, coloca-se um “depoimento” fidedigno sobre a poética sousiana, qual seja: que sua figuração frustra a expectativa em torno da literatura, que é a do encontro da expressão de uma substância idêntica à da sociedade. À medida que há substância social num soneto como “Demônios”, como a análise tentara demonstrar, evidencia-se que, para o crítico, não basta que haja essa substância, mas que esta seja idêntica à da sociedade. O que conferiria à substância da obra o caráter idêntico ao da substância da sociedade, por conseguinte, é a inteligibilidade, de tal maneira que podemos inferir que a obra ininteligível seria aquela que não expressa

⁴⁵ Recorda Raimundo de MAGALHÃES Jr. (1972: 119) o modo como José Veríssimo recebera *Broquéis* em 1893: “O seu livro de versos *Broquéis* é apenas de um parnasiano que leu Verlaine, sem possuir dêste (sic), em grau algum, nem a felicidade da idealização poética, nem a sinceridade da emoção artística, nem a ciência inata da língua, nem a plasticidade das formas métricas. Não há nessa reunião de poemas, na maioria sonetos, nada, senão talvez a intenção gorada, que a faça classificar na poesia simbolista. São uma imitação falha de Baudelaire, modificada pelo poeta das *Fêtes Galantes*. E a falta de emoção real, acaso o traço característico desses versos, é tal que surpreende”.

uma substância idêntica à da sociedade.⁴⁶ Com efeito, ao tentarmos desentranhar a inteligibilidade de “Demônios”, não propomos nada menos que atestar uma outra inteligibilidade na obra sousiana, de que *Últimos Sonetos* é prova cabal, que atende a uma nova ordem de racionalidade.⁴⁷

Essa ordem não é outra senão aquela descoberta pela Psicanálise, cujas pesquisas, como se sabe, encontravam seu ponto luminoso, digamos, exatamente naqueles anos finais do século em que a obra sousiana se decidia enquanto coisa agônica.⁴⁸ Entretanto, não sendo privilégio único da obra em questão revelar essa ordem postulada pela psicanálise, impõe-se a necessidade de uma interpretação desejosa de atingir um mais-além da constatação de que nos textos do poeta, a partir de *Missal* e *Broquéis*, a inteligibilidade radica, de maneira gritante, numa razão do inconsciente. Não poderia ser intuito deste trabalho retomar quaisquer fios de interpretação da obra sousiana e contribuir apenas para que seja lida como “sintoma” de um acontecimento psíquico. Implicaria tal gesto, claro, antes de mais nada uma negação das marcas de trabalho na forma da obra, que lhe conferem o caráter propriamente de forma artística, de algo objetivado, resultante, portanto, de uma operação racional, de que o obreiro, a princípio, tem consciência, cabendo ao leitor-crítico definir os contornos dessa consciência.

⁴⁶ Aludimos aqui ao princípio de identidade que, conforme Martin HEIDEGGER (1991: 139-147), orienta historicamente o pensamento ocidental: “O idêntico, em latim *idem*, designa-se em grego *tò autó*. Traduzido em nossa língua, *tò autó* significa o mesmo”. Adiante, voltaremos a esta questão.

⁴⁷ Para as considerações a respeito deste tema, temos em vista a sintética e lúcida história da razão de François CHÂTELET (1994), especialmente os capítulos “A invenção da razão”, “A razão e a realidade” e “Razão e sociedade”. Também nos valem, para a compreensão da razão no século XIX, da síntese apresenta por Eric J. HOBBSAWM (2002: 363-381) no seu ensaio “Razão e sociedade”.

⁴⁸ No seu relato sobre a história do movimento psicanalítico, escrito em 1914, Sigmund FREUD (1974: 33) revela que ter iniciado a escrita de *A interpretação dos sonhos* em 1896 e concluído no verão de 1899. Em *Faróis*, publicado por Nestor Vitor em 1900, encontra-se um poema como “Olhos do sonho”, exibindo a complexidade do inconsciente, com data de janeiro de 1897, conforme se pode conferir em Cruz e SOUSA (1995: 127-128, Op. cit.). Em ensaio recente, Davi ARRICUCCI Jr. (1999: 182, Op. cit.) logrou elucidar aspectos importantes desse poema, como a questão do retorno do reprimido, a partir da psicanálise freudiana.

Para essa definição, faz-se necessária uma espécie sutil de visada metodológica, livre da previsível intenção polarizante (pelo fato mesmo de que não se sustenta categoricamente), como que concentrada no intervalo entre consciente e inconsciente, dimensões que, em face da obra verbal, podem ser compreendidas como língua e linguagem. Em termos sintéticos, propomos aqui que a radicação da inteligibilidade sousiana na razão do inconsciente, tal qual preconizado por Freud, seja considerada um lugar comum, um ponto de partida ou de chegada inevitável para todo aquele que, naqueles fins de século XIX, padecia de um mal-estar na civilização.⁴⁹ Assim, a questão deixa de ser a de apenas acusar o inconsciente como fonte de razão (que, por seu turno, embasa a inteligibilidade) para ser a de revelar efeitos da presença do inconsciente na obra sousiana. Claro que esses efeitos tampouco são exclusivos dessa obra, mas, sem dúvida, nenhuma outra, na literatura brasileira, lograra expô-los de maneira tão contundente, tão ao pé da letra.

Não se observa, em especial a partir de inícios da década de 1890, uma vontade nessa obra que seja maior que a de ser fiel ao que se passa no interior de quem escreve, de revelar uma trama de sentidos e, no limite, o drama de um sujeito. Essa vontade de fidelidade a si mesmo – o que, naturalmente, efetiva-se em detrimento da instituição literatura, à medida que implica um estar dizendo o que não se convencionara dizer – acaba por nos remeter justamente àquela operação da letra tal como aguçada por Lacan no entrecruzamento de referenciais da lingüística saussuriana, da psicanálise freudiana e da ontologia heideggeriana.⁵⁰ Não cabe aqui, naturalmente, detalhar de maneira

⁴⁹ Sobre o conceito de inconsciente, veja-se a sintética explanação de Sigmund FREUD (1974: 191-233) elaborada em 1915. Sobre a noção de mal-estar na civilização, veja-se o célebre ensaio, também, de Sigmund FREUD (1974: 81-171).

⁵⁰ Referimo-nos ao ensaio “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud”, apresentado por Jacques Lacan em 9 de maio de 1957, no anfiteatro Descartes, na Sorbonne. Sua publicação se dera, inicialmente, no n. 3 da revista *La Psychanalyse*, datada de 14 a 26 de maio de 1957, volume dedicado à discussão da Psicanálise e suas relações com as ciências humanas. Em 1966, foi recolhido à primeira edição dos *Écrits* lacanianos, publicada pela Seuil. Para esta interlocução, utilizaremos a edição brasileira desse texto, aparecida no Brasil em 1978 em edição da Perspectiva, com

exaustiva uma intervenção ensaística já canônica, constantemente evocada, até porque não nos anima a intenção de afirmar, num exercício declarado de anacronismo e de crítica psicanalítica, que o texto sousiano constitui mera ilustração do que diz Lacan. Cumpre-nos destacar apenas alguns elementos desse ensaio que contribuem, a nosso ver, para uma localização mais precisa da fonte criadora sousiana e conseqüente interpretação mais produtiva do que dali emana, sua “insignificação”, para não nos esquecermos da provocação de José Veríssimo.

Assim, como Lacan, podemos dizer que essa fonte criadora é o inconsciente, mas não no sentido vulgar de mera “sede dos instintos”, mas sim de lócus de “toda a estrutura da linguagem”, de tal forma que entender a linguagem, de modo geral, implica necessariamente entrar no jogo do inconsciente, em que a letra tem sua instância. Friccionar essa instância, mais que apenas postulá-la, é o que nos conduz ao entendimento, ao longo do texto, sobre o que aconteceu com a razão a partir ou desde (“depuis”) de Freud, conforme este e Saussure permitem compreender. O que aconteceu, o que a razão passara a ser, revela-o a contento a letra, entendida a partir de um viés amplo, que remonta a Aristóteles: a letra é “esse suporte material que o discurso concreto empresta à linguagem”. Derivada do discurso, a letra chega de fora, portanto, para que a linguagem se efetive enquanto matéria, o que, naturalmente, implica conseqüências históricas, que nos interessam, mas não interessam diretamente ao psicanalista, compenetrado na linguagem. Sua definição de letra, ele o diz, “supõe que a linguagem não se confunde com as diversas funções somáticas e psíquicas que a produzem no sujeito falante”, cuja justificativa reside em que “a linguagem com sua

tradução de Inês Oseki-Depré, com revisão científica de Regina Schnaiderman e Miriam Schnaiderman de Almeida. Conforme nota da Editora, a tradução fora realizada em contato direto com o Autor. Para uma introdução didática a esse ensaio, veja-se o livro de Jean-Luc NANCY e Philippe LACOUÉ-LABARTHE (1991), *O título da letra*, aparecido na França em 1973 e, conforme informação constante da referida edição, apreciado pelo próprio Lacan.

estrutura preexiste à entrada que nela faz cada sujeito a um dado momento de seu desenvolvimento mental”.

Reafirmando a relação hierárquica entre linguagem e discurso, Lacan ressalta, num instante significativo para este estudo, que “o sujeito, se parece servo da linguagem, ele o é mais ainda de um discurso em cujo movimento universal seu lugar já está inscrito desde seu nascimento, ainda que seja apenas sob a forma de seu nome próprio”. O discurso, portanto, antecede a linguagem – esta podendo ser vista como uma redução daquele: o que o sujeito encontra, assim que chega ao mundo, é discurso. São considerações preliminares, um provocador “a priori” lacaniano, que atingem uma síntese e uma motivação decisiva para o tensionamento do “sentido da letra” no algoritmo

$$\frac{S}{s}$$

a partir do qual são repropostas as ligações entre Significante e significado no processo de significação, a começar por uma valorização da barra entre os dois planos como elemento “resistente à significação”. Nesse processo – como ele entende agora galgando um mais-além da Lingüística sem negar Saussure, assim como tenta fazer o tempo todo em relação à Psicanálise sem negar Freud – o Significante tem uma função mais abrangente que o significado. Sendo assim, o problema da relação entre os dois planos do algoritmo coloca-se para além da arbitrariedade do signo tão debatida, e até da postulação, constante desde o estabelecimento da lingüística, de um impasse na correspondência biunívoca entre palavra e coisa. O que Lacan propõe é exatamente uma superação desse impasse, estimulado pelo entendimento de base saussuriana, sob a justificativa de que “por esse caminho as coisas não podem ir além da demonstração de

que não existe significação alguma que se mantenha senão pela remessa a uma outra significação”.

Extremada, essa reflexão por ele combatida levaria à compreensão de que toda língua preenche, suficientemente, todas as necessidades de significado. Para Lacan, a verdade é que apenas conceitualmente a constituição do objeto estaria restrita à linguagem: “a coisa, ao se reduzir evidentemente ao nome, se quebra no duplo raio divergente da causa onde ela se abrigou em nossa língua e do nada a que ela abandonou sua veste latina (rem)”. Agitadas na esfera da filosofia, são questões que “desviam-nos do lugar de onde a linguagem nos interroga sobre sua natureza”, motivo pelo qual o Psicanalista antevê um fracasso enquanto nos ativermos a elas e não nos “libertarmos da ilusão de que o significante responde à função de representar o significado, ou melhor: que o significante tenha que responder por sua existência ao título de uma significação qualquer, seja ela qual for”.

A busca do “meaning of meaning” é, na compreensão de Lacan, a “heresia” cometida pelo lógico-positivismo, cuja análise reduz “o texto mais carregado de sentido” a “bagatelas insignificantes”, operação a que não se prestariam apenas os algoritmos matemáticos, que, por sua vez, são já desprovidos de sentido. Enfim, é também para afirmar, de maneira categórica, o caráter irreduzível do algoritmo a esse tipo de análise que Lacan convoca a imagem das “portas gêmeas” de dois sanitários, cada qual com seu significante acima (Homens e Senhoras) como argumento decisivo para a refutação da relação nominalista entre Significante e significado. Revela, neste passo, como se dá a entrada do Significante no significado, “sob uma forma que, por não ser imaterial, coloca a questão de seu lugar na realidade”. Noutras palavras, o significado torna-se possível através do significante, que constitui, por isso mesmo, algo mais amplo, uma estrutura, da qual o próprio algoritmo não passa de função.

Tal como se pode dizer da linguagem, a estrutura do significante é articulada a partir de fonemas, esses “elementos diferenciais últimos” que se organizam “de acordo com as leis de uma ordem fechada”, fundamentais, portanto, para o “discernimento dos vocábulos numa língua dada”. Aqui, de maneira bastante sutil, o argumento estimula a compreensão da letra em relação ao significante, aclarando em que medida ela é *no* significante, mas não é *o* significante: “o que chamamos de letra, a saber, a estrutura essencialmente localizada do significante”, assim: a estrutura que se encontra dentro do significante, de tal forma que, hipoteticamente, não havendo o significante, torna-se impossível haver letra, logo se podendo enunciar aqui a apropriação deste conceito a partir do ângulo produtivo para a interpretação da obra sousiana: o significante, tal como a linguagem visada por Heidegger, constituiria uma espécie de morada da letra.⁵¹ Faz-se necessário tensionar um pouco mais o argumento do psicanalista para garantir uma maior plausibilidade para essa inferência.⁵²

⁵¹ Heidegger é uma espécie de ponto de chegada do argumento de LACAN nesse ensaio sobre a letra, cujo movimento final se denomina, precisamente, “O ponto, o onto, o outro”, correspondência significativa de que se vale a tradutora para “La lettre, l’être et l’autre”. Enfatiza LACAN (1978: 259, Op.cit.) como que a fazer uma crítica da razão psicanalítica a partir do filósofo alemão: “Quando eu falo de Heidegger, ou melhor, quando eu o traduzo, esforço-me por deixar à palavra que ele profere sua significância soberana. (...) Se eu falo da letra e do ser (do ponto e do onto), se eu distingo o outro e o Outro, é porque Freud m’os indica como os termos em que se referem esses efeitos de resistência e transferência, aos quais tive de medir-me de maneira desigual, nos vinte anos que eu exerço essa prática – impossível, todos se comprazem em repeti-lo com ele, da psicanálise. É também porque me é preciso ajudar os outros a aí não se perderem. (...) é para impedir que não caia aos pedaços o campo que herdaram, e para isso lhes fazer ouvir que se o sintoma é uma metáfora, não é uma metáfora dizê-lo, não mais do que dizer que o desejo do homem é uma metonímia. Pois o sintoma é uma metáfora, que se queira ou não dizê-lo, assim como o desejo é uma metonímia, mesmo que o homem zombe disso. (...) Dessa maneira, para que eu os convide a se indignarem de que após tantos séculos de hipocrisia religiosa e de blefe filosófico, nada tenha sido ainda validamente articulado do que liga a metáfora à questão do ser e a metonímia à sua falta, - seria preciso que, do objeto dessa indignação enquanto promotor e vítima, alguma coisa haja aí para corresponder-lhes: a saber, o homem do humanismo e a crença, irremediavelmente protestada, de que ele obteve sobre suas intenções”. Com efeito, é na “Carta sobre o humanismo”, endereçada a Jean Beaufret, que Martin HEIDEGGER (1991: 6), tentando distinguir sua Ontologia do Existencialismo e do fenomenologismo, exhibe um ponto de vista a partir da linguagem como traço diferenciante: “A linguagem recusa-nos ainda a sua essência: isto é, que ela é a casa da verdade do ser”. Em outros momentos, como aqueles em toma a poesia de Höelderlin e Trakl como motivação, Martin HEIDEGGER (1973; 2003) desenvolve esse seu ponto de vista.

⁵² LACAN, Jacques, 1978. Op. cit. p. 223-232.

*

1.4. A árvore

Para encurtar o caminho do encontro com o que, em linhas gerais, interessa-nos fundamentalmente, consideremos o argumento de Lacan a partir de seus pontos de progressão: 1. o inconsciente se estrutura como linguagem; 2. a linguagem tem o seu campo; 3. o discurso empresta o suporte material chamado letra à linguagem; 4. a linguagem se reduz ao algoritmo em que significante se sobrepõe a significado e ambos se separam pela barra, cuja função é resistir à significação; 5. o significante comanda o processo de significação; 6. o algoritmo se revela como função do significante; 7. o algoritmo revela a existência de uma estrutura do significante, 8. essa estrutura é composta por elementos diferenciais que agem de acordo com as leis de uma “ordem fechada”; 9. esses elementos são os fonemas e, finalmente, impõe-se a necessidade de se falar de um “substrato topológico” para elucidar a questão, que é; 10. a “cadeia significante”, que se define através de uma imagem: “anéis formando um colar que se enlaça no anel de um outro colar feito de anéis”. E é exatamente com esta imagem que Lacan retorna à questão da significação, desligado de uma noção dicotômica entre os dois termos do algoritmo: “somente as correlações do significante ao significante lhes dão o padrão de toda busca de significação”.

Não obstante se encontre a significação, em virtude mesmo da limitação da gramática e do léxico, não se deve atribuir à significação mesma o mérito por esse encontro. O sentido – e agora este termo entra em ação – que se encontra ao buscar a significação é suficientemente antecipado pelo significante, mesmo em frases

interrompidas. Disso resulta uma conclusão acompanhada de uma restrição: “é na cadeia do significante que o sentido *insiste*; mas que nenhum dos elementos da cadeia *consiste* na significação da qual ele é capaz no momento mesmo”. O sentido *insiste*, mas a significação não *consiste*, com o que Lacan retorna ao entendimento de Saussure segundo o qual o significado desliza incessantemente sob o significante, donde: sentido equivale a significante ao passo que significado equivale a significação. Retorno tensionado em função da experiência de uma “dominância da letra na transformação dramática que o diálogo pode operar no sujeito”, sendo este o ponto culminante da reflexão.

A linearidade postulada por Saussure como característica da “cadeia do discurso”, implicando que o discurso emerge de uma “única voz e na horizontal”, se é “necessária”, por um lado, não é, por outro, “suficiente”, para Lacan. Motivo: essa linearidade “se impõe à cadeia do discurso apenas na direção em que é orientada no tempo, sendo mesmo aí tomada como fator significante em todas as línguas em que: [Pedro agride Paulo] reverte seu tempo ao inverter seus termos”. A polifonia que se encontra na poesia constituiria comprovação decisiva, para o psicanalista, de que todo discurso se organiza “sobre as diversas pautas de uma partitura”. Sucede, assim, a impossibilidade de que haja “cadeia significante” que “não sustente como pendendo na pontuação de cada uma de suas unidades tudo o que se articule de contextos atestados, na vertical, por assim dizer, desse ponto”. Disso tudo resulta que, em virtude da “cadeia significante”, cada signo transpõe a barra do algoritmo saussuriano que lhe mantinha isolado e impedia a significação: a “árvore”, exemplo clássico da lingüística, revela-se envolvida em todo o rol de significações do seu “habitat” natural, da flora.

Após nos levar à compreensão de como o signo se universaliza, como que perdendo seus referenciais específicos, Lacan faz um movimento aparentemente

contrário, mostrando o retorno à particularização. Seu entendimento tem por base a poesia: o que a árvore “diz”, no exemplo de que lança mão, é tão significativo quanto o que sobre a árvore é dito, o verso é tão legítimo quanto o seu reverso: a árvore que “diz” “não” com a “cabeça” a cintilar no instante em que a tempestade a trata como a erva, portanto, como um universal. Ao serem visadas “no modo comum do ente”, árvore e erva, que se encontram na estrofe poética ordenados “segundo a mesma lei do paralelismo do significante”, evidenciam os “signos de contradição” que atestam sua mútua diferença, a prevalência de uma autonomia de sentido de cada termo. Condensadas, cabeça e tempestade permitem que se realize “o indiscernível cintilar do instante eterno”, a poesia, mas tal operação do significante só é tornada possível *no* sujeito, com a sua presença.

Neste ponto, ao qual queríamos chegar e finalmente chegamos, Lacan entende que o significante se revela transposto para o plano do significado, e, assim, “o que essa estrutura da cadeia significante descobre, é a possibilidade que eu tenho – justamente na medida em que sua língua é comum a mim e a outros sujeitos, isto é, na medida em que essa língua existe – de me servir dela para significar *algo totalmente diferente* do que ela diz”. Que esse sujeito, servindo-se da língua, constitua metonímias e metáforas, como o psicanalista detalha, não nos importa tanto quanto o fato de que, em se tratando da ação do sujeito sousiano, a língua não diz, revela-se como “incapaz de exprimir”.⁵³ Constatação sensacionista irrefutável à medida que, de fato, o parâmetro autêntico de dizibilidade de um código – que não se confunde com o da interpretação em “stricto

⁵³ Dir-se-ia que o homem dessa língua está-se encaminhando para o ser, conforme o raciocínio de Martin HEIDEGGER (1991: 6, Op. cit.): “Caso o homem encontre, alguma vez, o caminho para a proximidade do ser, então deve antes aprender a existir no inefável. Terá que reconhecer, de maneira igual, tanto a sedução pela opinião pública, quanto a impotência do que é privado. Antes de falar, o homem deve novamente escutar, primeiro, o apelo do ser, sob o risco de, dócil a este apelo, pouco ou raramente algo restar a dizer. Somente assim será devolvida à palavra o valor da sua essência e o homem será agraciado com a devolução da casa para habitar na verdade do ser”.

sensu” – só pode advir de quem participa da comunidade na qual esse código está convencionado.

Fora dessa comunidade, na relativamente cômoda posição de seus sucessores históricos, podemos dizer que – e o estamos dizendo – essa língua diz, mas porque, obviamente, estamos imbuídos de referenciais que a fazem dizer, temos domínio sobre o seu modo de dizer, temos a imagem na qual esse dizer efetivamente diz. Essa imagem, naturalmente, é a da literatura como algo autônomo, a da poesia como fim-em-si, e o fato é que não se pode dizer que os leitores-críticos de Cruz e Sousa não tivessem pelo menos um entendimento parecido, não estivessem, portanto, contribuindo para o entendimento consolidado ao longo do século XX. Evidente que um José Veríssimo não buscava na poesia a mesma configuração da língua que se expunha em outras escritas – na prosa de ficção, inclusive. O que sua sensação reprova não é exatamente o que a língua diz, mas aquele modo de pensar que se revela à medida que a língua diz, com o que já se denuncia que, para o crítico, língua é sinônimo de razão, de tal forma que dizer consistiria em revelar uma racionalidade.⁵⁴

Em virtude dessa conexão da língua com a razão – condicionamento a que o autor é submetido a contragosto, claro, ao entrar na cena literária – é que se diferencia, naquilo que o poeta catarinense produz depois da sua complexa conversão simbolista, o modo de dizer *algo totalmente diferente do que a língua diz*, seu modo de tomar a parte pelo todo ou de produzir o sentido no sem-sentido ao substituir uma palavra por outra.

⁵⁴ Apoiando-se no crítico português Moniz Barreto, José VERÍSSIMO (1978: 3-5, Op. cit.) ressalta, no ensaio “Que é literatura?”, aparecido inicialmente no Jornal do Comércio de 22 de outubro de 1900, que o caráter essencial da obra literária é “a generalidade no pensamento e a generalidade na expressão”. Estas características, entretanto, não correspondem exatamente à representação e à língua: “A exação puramente lingüística na expressão do pensamento ou das sensações é talvez para a arte de escrever o que o desenho, no seu sentido mais restrito e especial, é para a pintura. Esse desenho, como aquela linguagem simplesmente exata, é, certo, já de si um artifício de representação, mas ainda não constitui uma arte. Por falta de outros artifícios que a completem e tornem significativa, o que representa não nos logra ainda comover, que é o fim superior da arte. E se o simples desenho, na mão de verdadeiros artistas, o consegue, é que uma combinação especial de linhas, de tons, de sombras e claridades, produzindo uma expressão que quase vale a pintura, fez dele mais alguma coisa que uma pura representação por linhas combinadas segundo regras preestabelecidas”.

Parece-nos plausível propor que se entenda esse modo como radicalmente efetivado na letra, de tal forma que o que se ouve não é, para falar *tensionando* com Saussure e Lacan a um só tempo, a cabeça da árvore, mas sua raiz, que é naturalmente “rizomática”.⁵⁵ Com esse modo, não se trata apenas de dizer algo totalmente diferente do que a língua diz – operação reputada, de certa forma, como algo comum na esfera de uma arte poética reformada –, mas de, na ação mesma de dizer algo totalmente diferente do que a língua diz, fazer dizer aquilo que a língua definitivamente não diz, que a própria língua barra sob pena de se desdizer enquanto língua, de frustrar sua legitimidade enquanto força significadora. Com efeito, aquilo que a própria língua barra, que a própria língua não diz, é aquilo que não pode vir a ser significação, que precisa permanecer, portanto, como “insignificação”, como lacuna, como vazio.⁵⁶

Ora, se na instância que existe para a significação – a língua – não é permitido que algo signifique, parece-nos lícito depreender que o “eidos” dessa língua – a letra,

⁵⁵ Investindo contra a lógica binária que, segundo eles, subjaz à imagem da árvore, recorrente já na psicanálise freudiana e, também, na lingüística chomskiana, Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI (1996: 11-37) forjam o conceito de Rizoma: “A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz. Até uma disciplina ‘avançada’ como a Lingüística retém como imagem de base esta árvore-raiz, que a liga à reflexão clássica (assim Chomski e a árvore sintagmática, começando num ponto S para proceder por dicotomia). Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual. E do lado do objeto, segundo o método natural, pode-se sem dúvida passar diretamente do Uno a três, quatro ou cinco, mas sempre com a condição de dispor de uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta as raízes secundárias. Isto não melhora nada. As relações biunívocas entre círculos sucessivos apenas substituíram a lógica binária da dicotomia. A raiz pivotante não compreende a multiplicidade mais do que o conseguido pela raiz dicotômica. Uma opera no objeto, enquanto a outra opera no sujeito. A lógica binária e as relações biunívocas dominam ainda a psicanálise (a árvore do delírio na interpretação freudiana de Schreber), a lingüística e o estruturalismo, e até a informática. (...) Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. (...) A árvore ou a raiz inspiram uma triste imagem do pensamento que não pára de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior, de centro ou de segmento. (...) Para os enunciados como para os desejos, a questão não é nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore. A questão é *produzir inconsciente* e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo”. (aspas e grifo dos autores)

⁵⁶ Para todas estas considerações sobre a letra, bem como as alusões seguintes, baseamo-nos, conforme informado inicialmente, em Jacques LACAN (1978: 233-259, Op cit.), não raro de maneira livre, já interpretando o que o psicanalista efetivamente diz.

digamos – não seja, de fato, o mesmo para toda a comunidade que está sob sua égide. Noutros termos, o que a letra é para uns, não o é para outros, o que a letra é, por exemplo, para o crítico José Veríssimo não o é para o poeta Cruz e Sousa, com o que regressamos à origem da problemática da letra evocada de maneira irônica por Lacan: se a letra é lei para um, é espírito para outro, se mata, para o crítico, vivifica, para o poeta, compreensão a partir da qual já estamos colocando, obviamente, a natureza divergente da letra na obra sousiana.⁵⁷ Deve-se tal natureza ao fato de essa obra se fazer em relação direta com o seu entorno, com a realidade mais candente, tendo por ideal uma espécie de insubmissão a essa realidade. Desse ideal é que deriva, gradativamente, uma sistemática apreensão da realidade, um tensionamento dos seus dados e, finalmente, o impasse criativo nos últimos trabalhos do autor, cuja feição é mesmo a de um truncamento da expressividade, de uma “insignificação”. Esse processo não se desencadearia, naturalmente, de maneira autônoma, sem qualquer motivação externa, sem a presença da realidade sociohistórica enquanto algo inerente à “pre-sença”, de tal forma que “pre-sentar”, tornar presente, passa a corresponder a apresentar um todo, um

⁵⁷ Reconhecemos a origem da problemática da letra no tratado *De spiritu et littera*, em que Santo AGOSTINHO (1999: 21-22), por volta do ano 412, comenta a passagem do Apóstolo Paulo na “Carta aos Coríntios”, implicando já o problema da forma jurídica sobre o qual Foucault se voltaria: “O ensinamento, pelo qual recebemos os preceitos ordenados a uma vida sóbria e reta, é letra que mata, se não se fizer presente o Espírito que dá a vida. Mas as palavras: *A letra mata, mas o Espírito comunica a vida* (2Cor 3, 6) não se interpretam apenas considerando seu sentido literal, como algo escrito metaforicamente com um significado absurdo. Não as entendamos como soam as letras, mas, tendo em conta outro significado, alimentemos o homem interior com inteligência espiritual. Pois, *o desejo da carne é morte, ao passo que o desejo do espírito é vida e paz* (Rm 8,6). A interpretação literal seria o mesmo que entender no sentido carnal o que está escrito no “Cântico dos cânticos”, o que não levaria ao fruto de um amor cheio de luz, mas a sentimentos de concupiscência libidinosa”. (grifos do autor) Comentando esta passagem, afirma Roque Frangiotti, responsável por esta edição utilizada: “A contraposição letra-Espírito antecipa aquela entre obras da lei e justificação pela fé. Revela ainda o contraste em que reflete Paulo entre o Antigo e o Novo Testamento. O Espírito é o constitutivo de um novo relacionamento de comunhão entre Deus e o povo. Agora este relacionamento não é mais regulado de modo extrínseco, por uma lei escrita em tábuas de pedra, mas por uma lei intrínseca, inscrita na carne dos corações”.

volume aparentemente confuso devido à sua constituição a partir de inúmeros elementos.⁵⁸

Claro, esse volume – o soneto “Demônios” como exemplo –, enquanto unidade a encerrar uma pluralidade, tende a levar à compreensão de uma inexistência de relação ali, o que procede apenas à medida que – a exemplo de José Veríssimo – persevera o entendimento de que o soneto é um *objeto ali*, a distância de quem o contempla. Não. O modo que seu autor acaba por encontrar para processá-lo (nele internando o externo, dotando a unidade de pluralidade) faz com que o soneto passe da condição de *objeto ali*, digamos, para a de “objeto aqui”, de símbolo no sentido lacaniano.⁵⁹ Enquanto “objeto aqui”, o soneto deixa de ser aquilo que está distante, situado fora de quem o contempla, para ser parte do todo em que se dá sua contemplação, deixa de ser apenas aquilo que se contempla para ser também algo que contempla, enfim, deixa de ser coisa que se vê para ser coisa que também vê. Não pode, por isso mesmo, ser caracterizado simplesmente como espaço da resposta, em que se encontraria uma escrita, mas antes como espaço da pergunta, em que seguramente se encontra uma leitura, a exposição de um ponto de vista. Assim, há relação exatamente porque o que se vê na maioria dos

⁵⁸ “Pre-sença”, como se sabe, é correspondência proposta por Márcia de Sá Cavalcante, tradutora brasileira de *Ser e tempo*, para o termo “Dasein”. A “pre-sença”, conforme Martin HEIDEGGER (1999: 33-70, vol. 1), é o “ente que cada um de nós somos e que, entre outras, possui em seu ser a possibilidade de questionar (...) na pre-sença que se há de encontrar o horizonte para a compreensão e possível interpretação do ser. Em si mesma, porém, a pre-sença é ‘histórica’, de maneira que o esclarecimento ontológico próprio deste ente torna-se sempre e necessariamente uma interpretação ‘referida a fatos históricos’”. (aspas do autor).

⁵⁹ Em conferência de 1953, sob o título de “O simbólico, o imaginário e o real”, Jacques LACAN (1996) se reporta a Freud e Hegel para apresentar uma de suas compreensões de símbolo particularmente fértil para nosso raciocínio neste instante: “Um dos pontos que pareceriam dos mais controvertidos da teoria analítica, a saber, o do suposto automatismo da repetição, foi magistralmente simplificado por Freud, ao mostrar como atua o primeiro domínio: a criança elimina, por desaparecimento, seu brinquedo. Esta repetição primitiva, essa escansão temporal, que faz com que a identidade de objeto seja mantida na presença e na ausência, nos dá a dimensão e o significado do símbolo na medida em que se refere ao objeto, quer dizer, ao que denominamos o conceito. (...) Ora, aí encontramos ilustrado algo que parece bastante obscuro quando lemos Hegel: ‘o conceito é o tempo’. (...) aí tocamos em algo muito simples, que consiste em que o símbolo do objeto é justamente ‘o objeto aqui’. Quanto ele não está mais, é o objeto encarnado em sua duração, separado de si mesmo, e que por isso mesmo pode estar, de certa maneira, sempre presente, sempre aí, sempre à sua disposição. Reencontramos ali a relação que há entre o símbolo e o fato de que tudo o que é humano é considerado como tal, e quanto mais humano, mais preservado, se é que se pode dizer, do aspecto motor e desordenador do processo natural. O homem, antes de tudo, faz subsistir em uma certa permanência tudo o que tem durado como humano”.

textos que correspondem à fase final da obra sousiana não está distanciado, mas bastante perto de quem vê, não está situado *ali*, mas *aqui*, implicado no próprio ponto de vista e, desta forma, decidindo o que realmente é o que se vê.⁶⁰

⁶⁰ Estas considerações têm em vista o modo como Emanuel LÉVINAS (1993: 15, Op. cit.) repensa o humanismo, com Husserl e Heidegger, colocando em relevo categorias como relação, inteligibilidade, presença, experiência e proximidade: “inteligibilidade e relação são entendidas de modo diferente. Nelas vive ainda a lembrança do parricídio com o qual Platão se viu confrontado. Sem esta violência, a relação e a diferença não seriam senão contradição e adversidade. Mas elas o eram num mundo da *presença total* ou da simultaneidade. A inteligibilidade não remonta para aquém da presença, à proximidade do outro? É ali que a alteridade que obriga infinitamente fende o tempo num *entre-tempo* intransponível: ‘o um’ é para o outro de um ser que se desprende, sem se fazer o contemporâneo do ‘outro’, sem poder colocar-se a seu lado numa síntese, expondo-se como um tema; um-para-o-outro como um-guardião-de-seu-irmão, como um-responsável-pelo-outro. Entre o um que eu sou e o outro pelo qual eu respondo, abre-se uma diferença sem fundo, que é também a não-indiferença da responsabilidade, significância da significação, irreduzível a qualquer sistema. Não-indiferença que é a proximidade mesmo do próximo, pela qual se delinea, e só por ela, um fundo de comunidade entre um e outro, a unidade do gênero humano, devedora à fraternidade dos homens. (...) Não se trata, na proximidade, de uma nova ‘experiência’, oposta à experiência da presença objetiva; de uma experiência do ‘tu’ produzindo-se após, ou mesmo antes, da experiência do ser; de uma ‘experiência ética’ a mais da percepção. Trata-se, antes, do questionamento da EXPERIÊNCIA como fonte de sentido, do limite, da apercepção transcendental”. (grifos e aspas do autor)

*

1.5. As paredes

Com sua feição de memorial de trajetória poética, tentando apresentar motivações externas e internas da conformação estética da obra, “Emparedado” revela elementos para a compreensão do modo como significa grande parte do que o autor escrevera nos anos 1890. Sem dúvida, a intenção memorialística é o que torna esse texto, já tão referido pela crítica, ainda mais significativo para a operacionalização das questões visadas por este estudo.⁶¹ Em virtude dessa intenção, pode-se constatar, primeiramente, que o que se encontra naquele escrito não procede apenas do externo, em que se situa Cruz e Sousa, nem apenas do interno, em que se situa o eu lírico, digamos. O que se encontra ali procede, simultaneamente, dos dois planos, não em função de um consenso entre ambos, mas antes de um dissenso, de um conflito que, necessariamente, atua sobre a forma, contribuindo, inclusive, para a decisão sobre a natureza dessa forma.

Evidente que “Emparedado”, como tantas outras prosas do autor, é atravessado por elementos típicos dos “poèmes en prose” simbolistas, mas o que o move, fundamentalmente, é um desejo ensaístico, de um pensar lúcido, configurando-se uma

⁶¹ Dos muitos textos que abordam direta ou indiretamente “Emparedado”, comecemos por lembrar o primeiro estudo consagrado por Roger Bastide ao poeta, sob o título de “A nostalgia do branco”, em que o poema em prosa é tomado, sobretudo, como documento fidedigno do drama racial do poeta. Veja-se Roger BASTIDE, “A nostalgia do branco”, In: Afrânio COUTINHO (1979: 159, Op. cit.). Embora articulada a partir de um horizonte amplamente social, a visão que Alfredo BOSI (1994: 271-272, Op. cit.) lançara sobre esse poema também o pressupõe como documento crível sobre a questão racial brasileira. Análises levadas a efeito por novos pesquisadores têm logrado revelar a complexidade formal de “Emparedado”, o modo conflituoso como o sentido ali se constrói, o que lhe garante um lugar de síntese da obra sousiana. Veja-se “Visionarismo satânico no poema em prosa de Cruz e Sousa: trabalho poético e marginalidade”, ensaio de Simone Rossinetti RUFINONI (2000: 156-182), especialmente o tópico “O Emparedado: o fazer poético e o impasse da constituição da Alteridade”. Veja-se também “Cruz e Sousa: as expansibilidades do emparedado”, ensaio de Jair Tadeu da FONSECA (2002: 61-67), em que, a partir de uma abordagem embasada em Frantz Fanon, é proposta a compreensão de que o poeta “está *emparedado em seu corpo* e que as paredes bem podem ser sua pele”. (grifo do autor).

espécie de poema-ensaio.⁶² Como tal, procura explicitar uma verdade, mas poeticamente, à maneira dos românticos alemães, sem negar o lugar de poeta do seu autor, o que torna essa verdade ainda mais candente, mais intensa.⁶³ “Emparedado” não é apenas enunciado (algo resultante, por isso mesmo, de um processo de enunciação), mas também a enunciação em si, logrando aproximar, portanto, passado e presente de uma mesma situação discursiva. Lendo-o, pode-se perceber, num mesmo movimento, o que levou a obra a ser e o que ela já está sendo exatamente porque passado perfeito e presente progressivo estão localizados num mesmo espaço, num mesmo corpo, num mesmo suporte, portanto. Dir-se-ia que o que garante a unidade da obra é justamente o fato de seus tempos diferentes remeterem a um espaço comum, de suas ocorrências convergirem em direção a uma mesma instância, qual seja: a da letra, a da matéria, a do desvio.

Com “Emparedado”, vemos que essa convergência não corresponderia a uma pensada estratégia discursiva, a algo efetivado em função de um desejo de Cruz e Sousa ele mesmo, mas antes a uma fatalidade cognitiva, digamos, a algo que se impõe ao processo de conhecer como que a demarcar o limite mesmo de um conhecimento e, por conseguinte, de um dizer. Noutros termos, não é por um mero desejo de coerência temática que a obra sousiana, a despeito de inevitáveis metamorfoses ao longo da trajetória do autor, converge em direção à letra, no sentido agostiniano de lei, mas porque, de fato, não há outra alternativa. Tudo se passa como se, atingindo um determinado estágio do processo de conhecer, o sujeito da cena de conhecimento se visse obrigado a retroceder por ali já estar experienciando, com a consciência possível, uma situação de revel, desobedecendo a lei, a letra, o código, enfim, o contrato

⁶² A relação entre a prosa sousiana e o simbolismo de um Baudelaire, por exemplo, foi realçada recentemente por autores como Luiz SILVA (1999) e Marie-Hélène Catherine TORRES (1998).

⁶³ A propósito do modo como pensa um Novalis, por exemplo, veja-se o ensaio de Rubens Rodrigues Torres Filho, intitulado “Novalis: o romantismo estudioso”, In: Friederich von Hardenberg NOVALIS (1988: 11-27).

sociocultural. Ali onde o sujeito efetivaria, finalmente, o conhecimento e conseqüente enunciação daquilo que deseja, erguem-se as paredes, soa a voz da letra, conferindo a esta um claro estatuto de negação:

Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.

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

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, – longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...⁶⁴

Pressupondo esta voz, naturalmente, um corpo, um compartimento de onde ela emerge, não nos parece plausível dizer que se trata pura e simplesmente daquele corpo da sociedade racista da época. Trata-se dele, especialmente, mas não só, pois nessa sociedade, sob a égide de uma mesma atmosfera cultural, em meio à dinâmica que envolve toda a coletividade, encontra-se também Cruz e Sousa. O que soa aqui, por isso mesmo, deve ser atribuído tanto a um plano quanto a outro, tanto ao plano social quanto ao individual, o que justifica, em grande parte, o tom exaltado, aterrorizado, que remete diretamente ao sujeito.⁶⁵ Ora, enuncia-se algo, num tom que pouco se distingue da

⁶⁴ SOUSA, Cruz e. 1995. Op. cit. p. 673.

⁶⁵ Estimula-nos a estas considerações a reflexão que Jacques RANCIÈRE (1995: 141-168) faz sobre a poesia de Rimbaud no seu ensaio “As vozes e os corpos”, especialmente no instante em que discute o que

tonalidade geral do texto, que pertence, sobretudo, a uma outra voz, à voz geral da sociedade, algo de que o sujeito, evidentemente, discorda, pois que o condena a não ser, a malograr-se em seu projeto de ser.⁶⁶

O que soa nestes parágrafos finais do texto, é e não é, ao mesmo tempo, o que se quer dizer: é o que se quer dizer *a partir* da sociedade e é o que não se quer dizer a partir do autor, ou pelo menos não se quer tanto dizer *a partir* do autor. Assim se processa em virtude do fato de que não há autonomia do corpo da voz em relação ao corpo social exatamente porque o autor se perfaz em relação difícil com esse corpo, sem dele poder prescindir, pois nele está imbricado. Esse autor, segundo a ordem que embasa o corpo social, constituiria justamente aquilo que não pode ser, um desejo impossível, uma diferenciação – e assim se mostra a função autor – ousada por aquele permitido apenas como generalidade, coisa entre coisas, Cruz e Sousa ele mesmo.⁶⁷

entende sob a rubrica de “o corpo da letra”, que seria o “corpo de enunciação do poema”, atravessado pelos muitos corpos e vozes do campo social: “corpo de enunciação, a rede sensível através da qual a diferença primeira do olhar e dos lábios se distribui em temas e em registros nos quais corpos e vozes podem se juntar e se separar”. A dificuldade de interpretação do poema, para Rancière, adviria exatamente da dificuldade de encontrar o seu corpo: “A chave de um texto é, comumente, um corpo. Achar um corpo debaixo de letras, em letras, se chamava exegese, no tempo em que os doutores cristãos reconheciam, nas histórias do Antigo Testamento, outras tantas figuras do corpo por vir da encarnação do Verbo. Em nossa idade leiga, chama-se a isso, habitualmente, de desmistificação ou, pura e simplesmente, de leitura”. Para maior compreensão destas idéias, vejam-se outras publicações do autor, como *A partilha do sensível* (2005) e *O desentendimento* (1996).

⁶⁶ A fim de garantir sua produtividade em vários sentidos, a começar pela questão do ser, valemo-nos da definição de sujeito postulada por Alain BADIOU (1994: 110-111): “Chamaremos de ‘sujeito’ o suporte de uma fidelidade. Logo, o suporte de um processo de verdade. O sujeito não preexiste de forma alguma ao processo. Ele é absolutamente inexistente na situação *antes* do evento. Dir-se-á que o processo de verdade *induz* um sujeito. (...) O ‘sujeito’, assim concebido, é diferente do sujeito psicológico, do sujeito reflexivo (no sentido de Descartes) ou do sujeito transcendental (no sentido de Kant). (...) o sujeito de um processo artístico não é o artista (o ‘gênio’ etc). Na verdade, os pontos-sujeito da arte são as obras de arte. E o artista entra na composição desses sujeitos (as obras são as ‘suas’ obras) sem que se possa de nenhuma maneira reduzi-las a ele. (...) Os eventos são singularidades irreduzíveis, ‘foras-da-lei’ das situações. Os processos fiéis de verdade são rupturas imanentes, a cada vez inteiramente inventadas. Os sujeitos são ocorrências *locais* do processo de verdade (‘pontos’ de verdade)”. (grifos e aspas do autor). Por enquanto, queremos entender que o sujeito sousiano esteja induzido por um processo ôntico de verdade, por uma vontade de se constituir como ser. Ao longo deste estudo, podemos nos aproximar de outras concepções de sujeito, especialmente em face da necessidade de determinação de objeto, mas não nos afastaremos completamente dessa concepção de Badiou, antes a alargaremos.

⁶⁷ Nosso raciocínio aqui começa por levar em consideração que os últimos parágrafos de “Emparedado” se apresentam entre aspas, configurando-se como “tese natural do mundo”, como posição (thésis) que está dada na cotidianidade, com a qual o sujeito discorda e, se com ela está a lidar, é apenas para revelar sua inconsistência. Compreendemos as aspas, portanto, a partir do princípio de redução fenomenológica, ou “epoquê”, de Edmund HUSSERL (1992), em que a suspensão da tese natural do mundo, da sua existência

Quando, como resultado mesmo da ousadia do indivíduo, aquilo que não pode ser (o autor) insiste em ser, apresentam-se, como fim de cena, as paredes, figuradas como que uma espécie de barra elástica a se estender insistentemente, a se multiplicar como resposta automática à força que sobre ela atua. Pode-se mesmo dizer que o aumento da barra é proporcional à insistência, por parte de quem escreve, em vir a ser autor, em ser aquilo que não pode ser. Esta insistência há de lhe custar, ao final do processo, o emparedamento no âmago do próprio Sonho, modo de enunciar que, naturalmente paradoxal em relação à “idea” que subjaz ao texto, amplia decisivamente o horizonte de significação do “Emparedado”.⁶⁸

Esse desdobramento – a condenação ao isolamento no próprio Sonho – só é possível numa instância cultural em que dizer sonho já não implica dizer o contrário da realidade, tampouco afirmar algo exclusivo de um indivíduo, de um sonhador. Implica, na verdade, dizer um complemento da realidade e, por conseguinte, afirmar a radicação da experiência individual na esfera coletiva, num solo comum: o emparedado no próprio

exterior, é fundamental. Pensamos essa suspensão, por outro lado, em relação com a complexidade que Michel FOUCAULT (1992: 50, Op. cit.) desdobra ao longo de sua reflexão sobre o autor, uma complexidade que se inicia na individuação, agudiza-se em face do social e acaba por desmembrar uma função sujeito, tensionando a ordem da razão: a “função autor”, para o filósofo, “não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos autor”. Num texto anterior, sua aula inaugural no Collège de France em 1970, Michel FOUCAULT (2000: 9-54), discutindo a “ordem do discurso”, afirma: “Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”. (grifos do autor). Num ponto luminoso da sua reflexão, Foucault sustenta que a “condição de possibilidade” do discurso, que deve ser considerada por quem o analisa – as aspas, no caso do “Emparedado”, a nosso ver – é também aquele aspecto que se opõe à sua “significação”.

⁶⁸ Com Erwin PANOFSKI (2000), entendendo por “idea” o princípio formal que orienta a criação artística, podemos encarar como destoante o emparedamento no próprio sonho, compreendido, obviamente, como dimensão interior. Todavia, em face dessa enunciação, a fim mesmo de acusar sua produtividade, devemos aceitar a possibilidade de que o sujeito já põe em relevo uma compreensão mais categórica de sonho, qual seja, aquela que está no horizonte de Sigmund FREUD (1987: 604), tal como aparece sintetizada no seu texto “Sobre os sonhos”, escrito em 1901, poucos meses depois da publicação de *A interpretação dos sonhos*. Diz Freud, como que respondendo àqueles que têm um entendimento comum sobre o sonho: “Uma vez que reconhecemos que o conteúdo do sonho é a representação de um desejo realizado e que sua obscuridade se deve a alterações feitas pela censura no material recalçado, não mais teremos qualquer dificuldade em descobrir a *função* dos sonhos. Afirma-se comumente que o sono é perturbado pelos sonhos, mas, curiosamente, somos levados a uma visão contrária e temos de encarar o sonho como *guardião do sono*”. (grifos do autor).

Sonho, desta forma, não é parte alijada do todo, definitivamente expurgada, mas tão-somente o recalçado, a dimensão que se mantém em surdina numa sociedade. Assim se explica o fato de que, mesmo estando barrado, cerceado pelas paredes, mesmo experienciando a condição de emparedado, o sujeito diz, ação através da qual se afirma como participante da cena enunciadora, como parte, digamos, do todo dizível. De fato, para que o Sonho em questão se nos apresentasse como um outro lugar, completamente estranho à coletividade, acessível apenas ao indivíduo, seria necessário um silêncio do sujeito, mas este fala abundantemente como que numa resistência ao silenciamento.⁶⁹ Vemo-nos, por isso mesmo, na iminência de avançar até uma compreensão outra da metáfora da parede, do impedimento, enfim, da barra, daquilo comumente identificado como o que separa dois compartimentos: indivíduo e coletividade, significante e significado.

Com efeito, “Emparedado”, em função de influxos da época, move-se no sentido de fundamentar a discórdia entre o artista negro Cruz e Sousa e a sociedade brasileira, cristalizando-se a metáfora da parede como imagem terminal dessa relação⁷⁰. Entre um e outro compartimentos, paredes que, todavia, são ostensivamente discursivas: à direita, “Egoísmos e Preconceitos”, à esquerda, “Ciências e Críticas”, à frente, “Despeitos e

⁶⁹ Aproximamo-nos dessa noção de resistência a partir do ensaio de Alfredo BOSI (1990: 141-192), “Poesia resistência”: “quero ver em toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes (...) A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos (...) Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (...) Reconhecemos aqui o coração da nossa tese mais cara: a resistência da poesia como uma possibilidade histórica”, diz o ensaísta ao evocar a leitura que Hegel faz da obra do jovem Schiller, segundo a qual o espírito poético reencontraria a individualidade perdida mesmo em meio às complicações da vida moderna. Em outros momentos da obra sousiana, como em *Broquéis* e *Faróis*, essa resistência ao silenciamento parece se dar também com o próprio silêncio.

⁷⁰ Esta nossa abordagem de “Emparedado” é instigada, de maneira especial, por um olhar determinista como este de Nelson Werneck SODRÉ (1964: 458): “‘Emparedado’ dentro da raça amesquinhada, pretendendo fazer da arte uma ‘eucarística espiritualização’, Cruz e Sousa exerceu formidável esforço (sic) para realizar-se artisticamente, para ‘classificar-se’. E conseguiu, realmente, distinguir-se como poeta de funda inspiração, quase sempre dolorosa. Êsse (sic) nostálgico do arianismo, no dizer de um ensaísta, tinha a sedução da côr (sic) oposta à de sua pele e, apesar de ter participado da campanha abolicionista, o seu anseio íntimo estava na fuga ao destino social da gente de sua raça em nosso país, desejo de livrar-se das injunções do rótulo, acomodando-se aos padrões e normas dominantes, submetendo-se àquilo que era valorizado pelo meio em que vivia”.

Impotências” e, atrás, “Imbecilidade e Ignorância”. O fato de serem, obviamente, camadas discursivas é que confere a essas paredes uma ambivalência no sentido da relação, ambivalência que se nos afigura como índice da complexidade dessa relação: relacionam-se, simultaneamente, com o artista e a sociedade, afigurando-se-nos como aquilo que os separa, mas também os aproxima inevitavelmente, como ponto-de-encontro, portanto.⁷¹ Sem dúvida, é mais natural (por isso mesmo freqüente) a abordagem da parede como metáfora de separação, o que se explica pelo privilégio do ângulo discursivo em detrimento do perceptivo na análise do texto: “Emparedado” como evento de dizer, como cena em que se escreve, mais ainda, como confissão desesperada de um negro, não como evento de ver, como cena em que um sujeito contempla, externa uma micro-história de sua percepção.⁷² Entretanto, está bastante

⁷¹ Considerando o teor desesperado de “Emparedado”, bem como o de *Últimos sonetos*, tomamos a relação tal como Sören KIERKEGAARD (1979: 33-35) a entende no seu *O desespero humano*: “O homem é Espírito. Mas o que é espírito? É o eu. Mas, nesse caso, o eu? O eu é uma relação, que não se estabelece com qualquer coisa de alheio a si, mas consigo própria. Mais e melhor do que na relação propriamente dita, ele consiste no orientar-se dessa relação para a própria interioridade. O eu não é a relação *em si*, mas sim o seu *voltar-se* sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida”. Assim, entendemos que o que está em questão no “Emparedado” é, antes de mais nada, a própria relação, donde deriva a complexidade do texto.

⁷² Jogamos aqui com três dados fundamentais para nossa análise do “Emparedado”: evento, contemplação e percepção. Como vimos em nota anterior, Alain Badiou entende que um evento é algo irredutível à situação, uma singularidade “fora-da-lei”. Detalhando esse conceito, no seu *O ser e o evento* (1996), afirma Alain BADIOU (1996: 147-158): “Um evento é sempre localizável. Que quer dizer isto? Primeiro que nenhum evento diz respeito imediatamente à situação em seu conjunto. Um evento está sempre num ponto da situação, o que quer dizer que ele ‘concerne’ a um múltiplo apresentado na situação, seja qual for o significado da palavra ‘concernir’. É possível caracterizar de maneira geral o tipo de múltiplo que pode ‘concernir’ a um evento, numa situação qualquer. Como se poderia prever, trata-se do que prenomeei um sítio eventual (ou na borda do vazio, ou fundador). Estabelecemos de uma vez por todas que não há evento natural, nem tampouco evento neutro. Nas situações naturais ou neutras não há senão fatos. A distinção entre o fato e o evento remete, em última instância, à distinção entre as situações naturais, ou neutras, cujo critério é global, e as situações históricas, cujo critério (existência de um sítio) é local. Não há evento senão numa situação que apresente ao menos um sítio. O evento está preso, em sua própria definição, ao lugar, ao ponto, que concentra a historicidade da situação. Todo evento tem um sítio singularizável numa situação histórica. (...)”. Pensando no “lance de dados” de Mallarmé, diz ainda Badiou: “O evento de que se trata em *Um lance de dados...* é, portanto, a produção de um símbolo absoluto do evento. O que está em jogo no lançar dados ‘do fundo de um naufrágio’ é fazer evento do pensamento do evento. (...) Senão vejamos: sendo a essência do evento ser indecível quanto a sua pertença efetiva à situação, um evento cujo conteúdo é a eventualidade do evento (e o lançar dados ‘em circunstâncias eternas’ é precisamente isso), não pode, por sua vez, ter por *forma* senão a indecisão. Uma vez que o mestre deve produzir o evento absoluto (aquele, diz Mallarmé, que abolirá o acaso, sendo o conceito ativo, realizado, do ‘há’), ele deve fazer pender essa produção de uma hesitação ela mesma absoluta, em que se indica que o evento é esse múltiplo do qual não podemos saber, nem ver, se ele pertence à situação de seu sítio”. (aspas e grifos do autor). À medida que contempla, o sujeito que existe nesse evento revela sua fidelidade à dimensão mística, que, como postula María ZAMBRANO (1996:

claro, já na abertura do texto, que o sujeito situa-se num “locus” de contemplação, que seu dizer ali radica numa ação de contemplar, de maneira que compreender “Emparedado” radicalmente, na acepção primeira do termo, implica considerar o movimento perceptivo que o engendra:

Eu ficara a contemplar, como que sonambulizado, como o espírito indeciso e febrilante dos que esperam, a avalanche de impressões e de sentimentos que se acumulavam em mim à proporção que a noite chegava com o séquito radiante e real das fabulosas Estrelas.

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

Certos lados curiosos, expressivos e tocantes do Sentimento, que a lembrança venera e santifica; lados virgens, de majestade significativa, parecia-me surgirem do suntuoso fundo estrelado daquela noite larga, da amplidão saudosa daqueles céus... (grifo do autor) ⁷³

Caracteriza-se aqui o contemplador como sonâmbulo e, numa progressão quase previsível, como espírito, para que, finalmente, possa se enunciar o objeto de sua

47-71), ao refletir sobre a relação entre mística e poesia, desentranha-se do universo platônico, tendo como característica o estado contemplativo, como se vê no *Timeo*, por exemplo. Nesse diálogo platônico, segundo a filósofa, o conhecimento se mostra como purificação, libertação da alma e conseqüente reintegração à natureza. Ali o “saber desinteressado” resulta no mais profundamente interessado de todos os saberes, que faz com que a alma se afirme como ser, de modo que, ao final do processo, aquele que contempla se torna semelhante ao objeto de sua contemplação. Em virtude da dimensão mística caracterizar esse evento de contemplação é que se coloca a complexidade da percepção, que pensamos a partir de Maurice MERLEAU-PONTY (2004: 56-57) de reflexões como, por exemplo, “A arte e o mundo percebido”, resultado de conferência pronunciada em rádio em 1948: “O que aprendemos de fato ao considerar o mundo da percepção? Aprendemos que nesse mundo é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer (...) se sigo a escola da percepção, encontro-me pronto para compreender a obra de arte, porque esta é também uma totalidade tangível na qual a significação não é livre, por assim dizer, mas ligada, escrava de todos os signos, de todos os detalhes que a manifestam para mim, de maneira que, tal como a coisa percebida, a obra de arte é vista ou ouvida, e nenhuma definição, nenhuma análise ulterior, por mais preciosa que possa ser posteriormente para fazer o inventário dessa experiência, conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive com relação a ela”.

⁷³ SOUSA, Cruz e. 1995. Op. cit. p. 659.

contemplação. Esse objeto, por sua vez, não é mais que um vir-a-ser, aquilo que ainda há de se constituir, o esperado por aqueles que, como o próprio contemplador, estão habituados a esperar. Não é possível dizer que a constituição desse objeto se dê objetivamente ao longo do “Emparedado”, considerando-se que o objeto em questão não é, de forma alguma, Cruz e Sousa, pois este se mostra, como nunca, sujeito ou, no mínimo, “subjétil”, híbrido de sujeito e objeto.⁷⁴ Como tal, é confuso, mas não porque quer, como resultado de uma estratégia discursiva, ou porque seja próprio do sujeito moderno a confusão, a condição de crise, sendo mesmo plausível entender que ele não quer ser confuso, que é movido por uma vontade de se revelar ordenado. Esse sujeito é confuso porque se localiza numa cena de percepção, porque se dá ao ato de ver, e não é possível controlar de todo a percepção, pois que essa não se processa apenas de uma parte para outra, daquele que se põe a ver para aquilo que está sendo visto, de uma “noesis” para um “noema”, em termos husserlianos.⁷⁵

⁷⁴ Comentando a noção de “Subjétil” forjada por Antonin Artaud, afirma Jacques DERRIDA (1998: 23): “Chamaria isso de uma cena, a cena do subjétil, se nela já não encontrasse uma força para subtilizar o que sempre põe em cena: a visibilidade, o elemento da representação, a presença de um sujeito, até mesmo de um objeto. (...) Subjétil, a palavra ou a coisa, pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é nem um nem o outro”.

⁷⁵ Como se sabe, em Edmund HUSSERL (2001: 16), “noesis” equivale aos atos que, na consciência, visam alguma coisa; à coisa visada corresponde o termo “noema”. Em função de pressupostos metodológicos como estes, sua fenomenologia se distingue daquela de G. W. F. HEGEL (1992: 74-82), por exemplo, por não empreender uma descrição psicológica ao ter em vista o mesmo campo da consciência. Para este momento da nossa análise, bem como para o último capítulo, é relevante o questionamento de Emmanuel LÉVINAS (1991: 20), no seu *Transcendência e inteligibilidade*, quando enfoca a possibilidade do pensamento como religião: “Mas que outra coisa se pode procurar sob o pensamento além da consciência? Que é afinal este pensamento procurado – nem assimilação do Outro ao Mesmo, nem integração do Outro no Mesmo – e que não reconduziria qualquer transcendente à imanência e não comprometeria a transcendência ao compreendê-la? Seria para tal necessário um pensamento que não fosse construído como relação: de pensante ao pensado, na dominação do pensado, um pensamento não sujeito à rigorosa correspondência entre noese e noema, não limitado à adequação do visível que iguala o visar a que ele teria de responder na intuição da verdade; seria necessário um pensamento em que deixaria de ser legítima a própria metáfora de *visão* e do *visar*”. (...) Exigência impossível!” (grifos do autor). Sobre a aplicação do método fenomenológico na crítica literária, veja-se Mikel DUFRENNE (2004: 187-203).

*

1.6. A noite

O que se expõe no “Emparedado” é antes uma impossibilidade de percepção clara daquilo que se quer sinalizar, que se quer transpor para o âmbito estético de maneira intensa, como gritante verdade. Nesse texto, em que o desejo sousiano de dizer categoricamente atinge seu ápice, observa-se um latente desentendimento entre percepção e sinalização, ponto em que se localiza o “agon”, o conflito essencial que repercute dramaticamente, como não poderia deixar de ser, na superfície do poema.⁷⁶ Todavia, desde que o que se coloca em questão, o que se elege como problema, não é a forma drama, tampouco a forma poema, mas algo como poema-ensaio, conforme aludido, faz-se necessário um desvio da máscara – aparência, encenação, literatura, representação etc – e encontro com o rosto mesmo, com vistas a apreender aquele plano em que se processa, ainda sem contornos definidos, a significação.⁷⁷ Aquém da

⁷⁶ Para a colocação deste problema, apoiamo-nos, primeiramente, nas reflexões que Georg LUKÁCS (1967: 8-76) apresenta em sua *Estética* sobre o sistema de sinalização, tomando como ponto de partida considerações de Pavlov, segundo as quais os animais, até o advento do Homo Sapiens, tinham nas impressões os únicos sinais do mundo circundante, que seriam os sinais de primeira ordem. Com o aparecimento do homem, surgiram os sinais de segunda ordem – palavras faladas, ouvidas e visíveis – que seriam, portanto, sinais de outros sinais primeiros, aqueles dos animais. Com esses novos sinais, os homens passaram a designar tudo que percebiam imediatamente, tanto do mundo externo quanto do interno. A consequência desse processo, cujo tensionamento interessa especialmente a Lukács, é a postulação por Pavlov de uma divisão dos homens em três tipos: um artístico, um pensador e um intermediário. O tipo artístico, de que Tolstoi seria um exemplo, estaria no mesmo nível dos animais por basear-se, segundo Pavlov, no primeiro sistema de sinalização. Lukács discorda de que o artista, a criação e fruição da arte sejam reflexos condicionados e convoca a questão do trabalho a partir de Engels – para quem, pressupondo um domínio da natureza, o trabalho ampliara o horizonte do homem – e Ernst Fischer, para quem a relação sujeito-objeto nasce exatamente com o advento do trabalho. A partir da consideração da vinculação entre a linguagem, o sistema de sinalização 2 e o trabalho, Lukács amplia o ponto de vista de Pavlov, trabalhando com a possibilidade de sinais que são sinais de outros sinais em virtude da proximidade dos sistemas na dinâmica social impulsionada pelo trabalho. Assim, estabelece-se, de maneira bastante clara, a base social da problemática da percepção explorada à exaustão por Maurice MERLEAU-PONTY na *Fenomenologia da percepção* (1971) e, com bastante agudeza, em *O visível e o invisível* (1971). Sobre a *Estética* de Lukács, veja-se “Entre o acaso e o determinismo: a *Aesthetik* de Lukács”, elucidativo ensaio de Edward SAID (2003: 9-17).

⁷⁷ Consideramos essa questão do rosto, em linhas gerais, a partir de Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI (1996: 31-61): “O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear,

máscara, apresenta-se outro ângulo para a compreensão do “Emparedado”, a partir do qual há plausibilidade em pensar esse texto como cena de ver, não mais apenas como cena de dizer: o ato de ver como algo que precede o ato de dizer, de tal modo que não é possível compreender o segundo sem referência ao primeiro.

O plano em que a significação se processa, conforme o trecho destacado no tópico anterior, não parece ser outro senão a noite, único ente externo que, da perspectiva do contemplador, chega, “ocorre”, de fato, o que se deve justamente à função decisiva que desempenha no ato de perceber levado a efeito.⁷⁸ O sujeito percebe através da noite, através de uma instância que não lhe permite perceber claramente, que trava, tal como um sonho-parede, seu olhar, fazendo com que retroceda no mesmo passo que avança. Desse modo, o campo exterior ao sujeito, nunca apreendido objetivamente, acaba por não se configurar, restando apenas como potência, virtualidade. “Emparedado” é exemplar de uma natureza unívoca da obra sousiana e, se parece algo eminentemente dialógico, é porque ostenta uma maneira estranha de univocidade, qual seja, uma univocidade rasurada, insuficiente, incompleta, que incita uma ilusão de polivocidade. O que ali se encontra não é, sem dúvida, um colóquio, uma cena em que muitos dizem,

constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. (...) Sim, o rosto tem um grande porvir, com a condição de ser destruído, desfeito. A caminho do assignificante, do assubjetivo”. Todavia, para além da sua superfície mesma, buscamos no rosto sua dimensão de alteridade, à maneira de Emmanuel LÉVINAS (1993: 55-66): “o fenômeno que é a aparição do Outro, é também rosto (...) O Outro que se manifesta no rosto perpassa, de alguma forma, sua própria essência plástica, como um ser que abrisse a janela onde sua figura no entanto já se desenhava. Sua presença consiste em se despir da forma que, entrementes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente (surplus) sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que nós descrevemos pela fórmula: o rosto fala. A manifestação do rosto é o primeiro discurso. Falar é, antes de tudo, este modo de chegar por detrás de sua aparência, por detrás de sua forma, uma abertura na abertura”.

⁷⁸ O que ocorre é o mundo, a considerar a tradução pioneira de José Arthur GIANNOTTI para a sentença de abertura do *Tractatus* de Ludwig WITTGENSTEIN (1968: 55): “Die Welt ist alles, was der Fall ist”. Logo, o mundo é noite para o sujeito da percepção. Seguindo esse ponto de vista, podemos pensar que o mundo-noite percebido é “a totalidade dos fatos, não das coisas”, o mundo “é determinado pelos fatos” etc, que o complicam. Para Luiz Henrique Lopes dos Santos, responsável pela versão mais recente do *Tractatus* de WITTGENSTEIN (2001: 135, Op. cit.), a equivalência portuguesa mais plausível para a sentença em questão é: “o mundo é tudo que é o caso”, o que também nos parece produtivo para realçar a complexidade da noite nessa cena de percepção.

mas antes um solilóquio, um “querer-dizer”,⁷⁹ o desdobramento de uma mesma voz, tal como se constata num ponto decisivo do texto:

E é por isso que eu ouço, no adormecimento de certas horas, nas moles quebreiras de vagos torpores enervantes, na bruma crepuscular de certas melancolias, na contemplatividade de certos poentes agonizantes, uma voz ignota, que parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da Noite – talvez acordes da grande Lira noturna do Inferno e das harpas remotas de velhos céus esquecidos, murmurar-me.⁸⁰

Essa voz desconhecida é que externa, como se sabe, a ideologia racista da época, que reproduz o primado bíblico da escravidão, que desclassifica a África, que nega a possibilidade de um artista de origem africana etc. Não é, certamente, por uma gratuidade discursiva que essa voz murmura, mas porque é voz rasurada, porque não se trata de definida voz do outro, mas de indefinida voz do mesmo, voz cuja fonte localiza-se naquele que diz, embora seu conteúdo não corresponda, evidentemente, ao que o sujeito pensa. Claro, aqui se coloca o paradoxo de se dizer, com a própria voz, aquilo que não se pensa efetivamente, o que se explica, fora do mascaramento literário, em virtude de a noite se interpor entre a percepção e a sinalização: o que se diz, o conteúdo da sinalização, contradiz o que se pensa, numa demonstração de que o sujeito está

⁷⁹ Discutindo o conceito de “ex-pressão” em Husserl, Jacques DERRIDA (1994: 40-56): “A expressão como signo querendo-dizer é, pois, uma dupla saída fora de si do sentido (Sinn) em si, na consciência, no com-sigo ou no junto-a-si, que Husserl começa a determinar como ‘vida solitária da alma’. (...) Na expressão, a intenção é absolutamente expressa porque ela anima uma voz que pode permanecer apenas interior, e porque o expresso é uma Bedeutung, isto é, uma idealidade que não ‘existe’ no mundo. (...) O sentido quer significar-se, ele só se exprime em um querer-dizer que não é senão um querer-dizer-se da presença do sentido. (...) A essência da linguagem é o seu telos, e o seu telos é a consciência voluntária como querer-dizer. A esfera indicativa que permanece fora da expressividade assim definida delimita o fracasso desse telos. Ela representa tudo aquilo que, embora entrelaçando-se com a expressão, não pode ser retomado em um discurso deliberado e permeado de querer-dizer”.

⁸⁰ SOUSA, Cruz.1995. Op. cit. p. 672.

barrado pela noite, impossibilitado de distinguir o que lhe é idêntico e o que lhe é diferente.⁸¹

Categoricamente, pode-se dizer que esse sujeito não pensa, à medida que não se ocupa de discernir o que diz, mas de apenas dizer, com o que se realça a primazia do perceber sobre o sinalizar, este figurando como algo secundário. Noutros termos, o que realmente importaria, para o autor, é o drama da percepção, a impossibilidade de perceber totalmente, o que o conteúdo da sinalização apenas confirmaria, fato que exige esclarecimento.

Com efeito, a experiência de audição do “Emparedado”, de leitura atenta à sensação do que se diz, tende a incomodar exatamente porque o que se ouve não parece corresponder a tudo aquilo que o sujeito que ali fala deseja dizer, como se seu desejo realmente excedesse a possibilidade de verbalização da linguagem. Revela-se uma

⁸¹ Entendemos esta impossibilidade de distinção como demonstração da dificuldade natural que Martin HEIDEGGER (1991: 139-147, Op. cit.) acusa na compreensão da identidade ao longo da história do Ocidente, dificuldade que radica na incompreensão do que os gregos antigos entendiam por “*tò autó*”, o idêntico, o mesmo. Consideremos esta passagem: “O apelo da identidade fala desde o ser do ente. Onde, porém, o ser do ente no pensamento ocidental chega primeiro e propriamente à palavra, a saber, em Parmênides, ali o *tò autó*, o idêntico, fala num sentido quase desmesurado. O teor de uma das proposições de Parmênides é: *tò gàr auto noeîn estín te kai eínai* (...) ‘o mesmo, pois, tanto é apreender (pensar) como também ser’. Neste caso, coisas diferentes, pensar e ser, são pensados como o mesmo. Que quer isto dizer? Algo absolutamente diverso em comparação com aquilo que ordinariamente conhecemos como a doutrina da metafísica, que a identidade faz parte do ser. Parmênides diz: “O ser faz parte da identidade”. Que significa aqui identidade? Que significa, na proposição de Parmênides, a palavra *tò autó*, o mesmo? Parmênides não nos responde esta questão. Situa-nos diante de um enigma do qual não nos devemos esquivar. É preciso que reconheçamos: nos primórdios do pensamento, muito antes de a identidade se formular em princípio, fala ela mesma, e precisamente, através de um dito que dispõe: Pensar e ser têm seu lugar no mesmo e a partir deste mesmo formam uma unidade. (...) Sem nos darmos conta, já interpretamos o *tò autó*, o mesmo. Interpretamos a mesmidade como comum pertencer. Facilmente se representa este comum-pertencer no sentido da identidade, pensada mais tarde e universalmente conhecida. Que, entretanto, poderia impedir-nos de fazê-lo? Nada menos que o princípio mesmo que lemos em Parmênides. Pois ele diz outra coisa, a saber: ser pertence – com o pensar – ao mesmo. O ser é determinado a partir de uma identidade, como um traço desta identidade. Pelo contrário, a identidade, mais tarde pensada na metafísica, é representada como um traço do ser. Portanto, não podemos querer determinar a partir da identidade representada metafisicamente aquela que Parmênides nomeia. (...) A mesmidade de pensar e ser, que fala na proposição de Parmênides, vem de mais longe que a da identidade metafísica que emerge do ser e é determinada como um traço dele. (...) A palavra-guia, na proposição de Parmênides, *tò autó*, o mesmo, permanece obscura. Deixamo-la assim. Aceitamos, porém, o aceno da proposição em que a palavra-guia forma o início. (...) Se pensamos o *comum-pertencer* como de costume, então, como já mostra a ênfase dada à primeira parte da expressão, o sentido do pertencer é determinado a partir da comunidade, quer dizer, a partir de sua unidade. Neste caso, ‘pertencer’ significa: integrado, inserido na ordem de uma comunidade, instalado na unidade de algo múltiplo, reunido para a unidade do sistema, mediado pelo centro unificador de uma adequada síntese.” (grifos e aspas do autor).

situação em que esse sujeito parece estar localizado num ponto em que dizer totalmente já se tornara algo impossível, como se estivesse definitivamente fadado a dizer apenas uma parte do que quer dizer, imperativo que o contraria fundamentalmente, pois que seu projeto é, neste fim de linha criativa, dizer não apenas o dizível, mas, sobretudo, o indizível.⁸²

Todavia, esta constatação resulta, naturalmente, do conteúdo que se dá à leitura: é em função do que se diz que se torna possível inferir um limite do dizer, duvidar de que o que se diz corresponda realmente ao que o sujeito quer dizer – não, obviamente, ao que ele quis dizer, pois que o texto, de todo modo, caracteriza-se como ato, configura uma ação de dizer, portanto. Deriva da profundidade do “Emparedado” o sentido de que o sujeito quer dizer ele mesmo, quer sinalizar-se, sentido que não se confirma na superfície do texto como comprovação, exatamente, de uma impossibilidade de figuração total, no âmbito da sinalização, daquilo que está radicado no âmbito da percepção: o que se percebe, dilui-se no ato de dizer.

Ao evocá-la como musa, “Emparedado” deixa reconhecido no elemento noite uma função mediadora no processo de percepção, conforme aludido, mas, o que é mais significativo, também um poder de decisão: o que é, no que se dá a ler, só o é com a noite, de tal forma que se pode inferir que isso que é, que agora é na duração da leitura, não seria assim sem a noite, não se podendo descartar, por outro lado, a possibilidade de que isso que é pudesse ser diversamente do que está sendo, pudesse efetivar-se com outra figuração, sem o consórcio da noite. Dir-se-ia, a princípio, que a noite decide o que é exatamente porque media a percepção, porque se interpõe entre o que o sujeito vê

⁸² Aceita a plausibilidade de o sujeito perceber o mundo, “a totalidade dos fatos”, como noite, podemos agora considerar, novamente com Ludwig WITTGENSTEIN (2001: 279, Op. cit.), que “o sentimento do mundo como totalidade limitada é o sentimento místico”, aquilo que, por ser o próprio indizível, “se mostra”. Para uma introdução à relação entre Wittgenstein e o a questão do Místico, veja-se o ensaio “Wittgenstein e o Místico”, de Ramón XIRAU (1975: 107-115).

e o que o autor escreve, o que significaria dizer que a função da noite tem primazia em relação ao seu poder, resumindo-se a questão de maneira mecanicista.

Tanto o fato de mediar quanto de decidir sobre o sentido do “Emparedado” só confirmam a noite como plano em que a significação se processa, rosto em que inúmeros contornos se imbricam, instância naturalmente confusa. Claro, nessa instância, letra e espírito – o que mata e o que vivifica, a realidade e a idealidade, a ordem histórica e a “desordem” estética etc – estão em confronto, situação que atravessa a letra sousiana, a essência do seu significante, donde resulta, em última análise, a imagem de um ser atormentado, não do próprio ser, já que se trata de texto com intenção rememorativa. O ser mesmo atormentado encontra-se, com efeito, nos *Últimos sonetos*, em muitos poemas de *Faróis* e mesmo em outros textos de *Evocações*.⁸³

“Emparedado” permite a compreensão de que, para Cruz e Sousa, esse tormento do ser se deve a uma experiência da noite como movimento fundamental para um devir-artista, que não raro se confunde com um devir-humano: ser artista como equivalendo a ser dotado de humanidade.⁸⁴ O tormento se deve precisamente ao fato de que, ao atravessar a noite, o ser vivencia um processo de transformação, de aquisição de um outro modo de ser, de uma diferenciação, portanto, daquilo que até então estava sendo, vivencia um processo de deixar de ser para ser o que ainda desconhece. O fato de se situar na noite, de implicar uma experiência da noite, inscreve esse tormento no horizonte da mística de San Juan de la Cruz, mas, por outro lado, a falta de uma progressão nessa experiência, sua natureza tautológica, revela uma espécie de

⁸³ Consideremos, entre outros textos de *Últimos sonetos*, “Vida obscura”, “Conciliação”, “De alma em alma”, “Cogitação”, “Crê!”, “O assinalado” e “Condenação fatal”. De *Faróis*, consideremos poemas como “Pandemonium”, “Tédio”, “Olhos do sonho”, “Inexorável”, “Tristeza do infinito” e “Luar de lágrimas”, por exemplo. De *Evocações*, consideremos prosas como “Iniciado”, “Capro”, “A noite” e “O sono”. Veja-se Cruz e SOUSA (1995, Op. cit.).

⁸⁴ Este tema encontra-se explorado nos tópicos 7.4 e 7.6 do presente estudo.

dificuldade de realização mística no sentido estritamente religioso, de união efetiva da alma com seu “esposo”.⁸⁵

Se, retomando o livro de Tobit, o místico preconiza sua noite como sendo, de fato, três em uma, a do poeta se revela como sendo apenas uma, em que o ser se agita num permanente mal-estar, como se observa principalmente nos sonetos, configurando-se a imagem de sua limitação. Esta imagem, evidentemente, pode ser tomada como comprovação de impossibilidade de transcendência do ponto de vista espiritual, mas como a transcendência possível do ponto de vista textual – percepção do ponto ali onde não se pode dizer:

Fiquei como a alma velada de um cego onde os tormentos e os flagelos amargamente vegetam como os cardos hirtos. De um cego onde parece que vaporosamente dormem certos sentimentos que só com a palpitante vertigem, só com a febre matinal da luz clara dos olhos acordariam; sentimentos que dormem ou que não chegaram jamais a nascer porque a densa e amortalhante cegueira como que apagou para sempre toda a claridade serena, toda a chama original que os poderia fecundar e fazer florir na alma...

Elevando o Espírito a amplidões inacessíveis, quase que não vi esses lados comuns da Vida humana, e, igual ao cego, fui sombra, fui sombra!⁸⁶

⁸⁵ Elucidando as fontes do Movimento Simbolista em literatura, Roger Bastide, como se sabe, é quem evoca San Juan de la Cruz no quarto estudo que consagrara a Cruz e Sousa. Diz o ensaísta francês: “é em São João da Cruz que o pensamento simbólico recupera todos os seus direitos. (...) Em São João da Cruz, (...) o símbolo não é uma imagem tomada voluntariamente pelo escritor para descrever sua própria experiência, mas é uma criação estética que é experiência ao mesmo tempo que explicação dessa experiência, é um produto da vida mística e não uma imagem dessa vida (...) Assim, o misticismo termina forçosamente em poesia ou em música; quando São João volta de sua aventura espiritual, ainda todo deslumbrado de Deus, quando a iluminação e o êxtase terminam, não acha que as palavras sejam capazes de dizer o inefável”. Veja-se Roger Bastide, “O lugar de Cruz e Sousa no Movimento Simbolista”, In: Afrânio COUTINHO (1979: 175-176, Op. cit.). Para a compreensão da Mística do Santo Espanhol, especialmente o conceito de “noche oscura” e as metáforas de “alma”, “esposo” e “esposa”, veja-se *Vida e obras de San Juan de la Cruz* (1950: 523-1335). Nossa aproximação da obra de San Juan de la Cruz é mediada, em linhas gerais, por dois ensaios: o primeiro é *Un poète inconnu*, escrito por Paul VALÉRY (1944) e publicado em Buenos Aires em 1944 como número especial da coleção “La Porte Etroite”, dirigida por Roger Caillois, com a finalidade de auxiliar, com o dinheiro das vendas, vítimas da segunda guerra mundial; o segundo é “O mistério técnico na poesia de San Juan de la Cruz”, de Dámaso ALONSO (1960: 165-227).

⁸⁶ SOUSA, Cruz e. 1995. Op.cit. p. 660-661.

O ponto onde não se pode dizer, como está bem claro aqui, é exatamente onde aquele que deseja ver, não pode fazê-lo, acometido que é pela cegueira, com o que se afirma a dependência fundamental do dizer em relação ao ver. Chega-se a esse ponto em virtude da elevação do espírito até a instância previamente sabida como inacessível, donde não é possível discernir o dado humano e, conseqüentemente, o sujeito da percepção converte-se em sombra, equiparada ao cego. Todavia, tendo-se em vista que sombra atualiza noite, pode-se dizer que o sujeito se converte exatamente naquilo que ele também está, que é seu *onde*, logo: a elevação do espírito o iguala ao cego como sombra, naturalmente igualada a noite.

Daí se explica por que no cego há tormentos, flagelos e sentimentos que esperam para ser despertados pela luz dos olhos: trata-se de um cego-sombra-noite, um compartimento, uma limitação, enfim, uma instância barrada. O sujeito, cuja “via-crucis” é recordada pelo “Emparedado”, encontra-se, na sua fase final, exatamente confinado nessa instância, barrado, sem poder ver para fora de si mesmo, ensimesmado, enfim. Dessa situação procede o que se apresenta de maneira confusa, obscura, na superfície da obra sousiana, precisamente a partir de *Faróis*, um comportamento de linguagem antecipado em alguns poemas de *Broquéis* e levado às últimas conseqüências nos *Últimos sonetos*. Nestes, em virtude de toda essa complexidade aqui descortinada, a questão já não poderia mesmo ser a de exprimir uma significação, mas sim a de assinalar no corpo do texto a impossibilidade de significar o que se espera, de corresponder a uma expectativa já definida de significação.⁸⁷

⁸⁷ Aqui podemos recordar algumas constatações de Maurice MERLEAU-PONTY (2002: 31-69) ao refletir sobre a relação entre ciência e experiência da expressão: “A linguagem nos conduz às coisas mesmas na exata medida em que, antes de *ter* uma significação, ela *é* significação. Se só lhe concedemos sua função segunda, é que supomos dada a primeira, é que a elevamos a uma consciência da verdade da qual ela é em realidade a portadora, enfim, é que colocamos a linguagem antes da linguagem. (...) a linguagem exprime tanto pelo que está entre as palavras quanto pelas próprias palavras, tanto pelo que não diz quanto pelo que diz, assim como o pintor pinta tanto pelo que traça quanto pelos espaços em branco que dispõe ou pelos traços de pincel que não efetuou”. (grifos do autor).

*

1.7. O Assinalado

O assinalado

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

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

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

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!⁸⁸

Retornando ao postulado de José Veríssimo, agora já aceitando como complexo modo de significar aquilo se lhe apresenta como mera insignificação, reconsideremos o movimento de sentido desta peça emblemática do poeta. Esse movimento, a despeito da sempre possível confusão entre Cruz e Sousa ele mesmo e a imagem de assinalado, está fundamentado numa acusação de um Tu, de outrem, não se tratando exclusivamente do autor, mas, quando muito, também dele.⁸⁹ Que o próprio autor, ensimesmado diante de

⁸⁸ SOUSA, Cruz e, 1995. p. 201. Op. cit.

⁸⁹ Para estas considerações, baseamo-nos, de modo especial, em Martin BUBER (1977: 5), que intensifica a problemática da relação colocada por Kierkegaard a partir do tensionamento do Eu-Tu: "Aquele que diz TU não tem coisa alguma por objeto. Pois, onde há uma coisa há também outra coisa; cada ISSO é limitado por outro ISSO; o ISSO só existe na medida em que é limitado por outro ISSO. Na medida em

um espelho, esteja se acusando é, de todo modo, hipótese mais produtiva para a compreensão da dramaticidade que perpassa o soneto: o acusado oferece algum obstáculo ao reconhecimento, mesmo que acabe por se reconhecer como culpado, encontra-se num instante anterior à aceitação do que lhe é atribuído, não é ainda o ser assumido, portanto.⁹⁰ Aquele que acusa, a voz que soa nesse soneto, está em conflito com o acusado, especialmente em função do seu caráter obscuro, da sua falta de clareza, de sua ambigüidade, enfim: ele é e não é louco, é e não é poeta etc. Importa, para aquele que acusa (o autor), que o acusado (o sujeito), realmente seja aquilo que lhe é atribuído, diluindo-se, assim, a força esquizofrênica, digamos, da dualidade, estabelecendo-se uma totalidade internamente coesa.

Dir-se-ia, portanto, que aquele que acusa não suporta mais a condição dual que experiencia, que quer pôr um fim a essa condição por ele mesmo reconhecida como anormal, que quer ser normal e por normalidade entende a condição una. Ocorre que, para o acusado (o sujeito), a dualidade é uma condição normal do poeta, motivo maior do modo como se constitui o sujeito: a dualidade responde a uma fidelidade do sujeito ao projeto do poeta, de tal maneira que, não havendo dualidade, conseqüentemente deixa de haver o poeta, passando a haver tão-somente o autor, o acusador. Evidentemente, o desejo do autor consiste em demarcar a presença do poeta, mostrar que ele realmente existe, que ele existe como tal, de maneira difícil, enquanto contraforça de uma força que quer aniquilá-lo por ser radicalmente louco, por

que se profere o TU, coisa alguma existe. O TU não se confina a nada. (...) Quem diz TU não possui coisa alguma, não possui nada. Ele permanece em relação”.

⁹⁰ Problematizando a relação entre o ser e o ato, Emmanuel LÉVINAS (1998: 31-95) reflete sobre o que entende por assumir no plano ontológico: “Agir é assumir um presente. O que não equivale a repetir que o presente é o atual, mas que o presente é, no murmurejar anônimo da existência, a aparição de um sujeito que está em luta contra essa existência, que está em relação com ela, que a assume. (...) O presente está sujeito ao ser. Ele é dominado por ele. O eu retorna fatalmente a si; ele pode esquecer-se de si no sono, mas haverá um despertar. Na tensão e no cansaço do começo, goteja o suor frio da irremissibilidade da existência. O ser assumido é uma carga.”

caracterizar um estágio agudo da loucura.⁹¹ Somente no primeiro terceto, acusa-se o Tu de ser o poeta, e este de ser, na verdade, o grande assinalado, com o que se revela a contento que o verso de abertura contém mais do que uma ênfase: há o louco apenas e há o louco da loucura, há o que parece ser, mas que apenas está, e há o que radicalmente é, como se dizer Tu implicasse dizer dois: um-outro e um mais-outro, um que se vê, que se conhece, e outro que apenas se entrevê, que se quer conhecer.

Parece-nos plausível entender esse um-outro como sujeito e esse mais-outro como poeta, como um ponto localizado no sujeito. A loucura do poeta é imortal, é mais suprema, porque antecede à loucura do sujeito, porque é estágio fundante de uma experiência, porque não resulta de um plano de sanidade, porque é, enfim, uma espécie de loucura natural. Todavia, essa loucura pode ser enunciada somente em virtude da participação do sujeito, através da imagem da sua experiência histórica, mais ainda, da especificidade dessa experiência: a terra como negra algema, como instância de aprisionamento. Tal experiência, à medida que reveste o sujeito de uma candente historicidade, à medida que o conecta com o tempo-espço do autor, acaba por situar a loucura do poeta, iluminando seu motivo igualmente histórico.

⁹¹ Tendo esclarecido, em notas anteriores, o que entendemos por Autor a partir de Foucault e o que entendemos por Sujeito a partir de Badiou, cumpre-nos esclarecer o que entendemos por Poeta. Para tanto, valemo-nos de Maria ZAMBRANO (1996: 47-63, Op. cit.) que, no mesmo texto em que tensiona a relação entre poesia e mística, define o poeta como aquele que historicamente, em termos ocidentais, vive segundo a carne, “más aún, dentro de ella”. O ponto de partida do seu argumento, cuja finalidade é compreender o horror de Platão ante a poesia, é a Grécia antiga: “La poesía era una herejía ante la idea de verdad de los griegos. Y también lo era ante su exigencia de unidad, porque traía la dispersión del modo más peligroso: fijándola. Herejía también ante la moral y ante algo más grave que la moral misma y anterior a ella, ante la religión del alma (orfismos, cultos dionisiacos), porque era la carne expresada, hecha ente por la palabra”. Todavia, segundo a filósofa espanhola, o grego não chegara a rechaçar a carne, gesto que coubera a São Paulo a partir de uma motivação encontrada em Platão. Viver segundo a carne significa viver segundo o pecado, segundo “la locura del cuerpo”, o que distingue o poeta radicalmente do filósofo: “el poeta no puede saber quién es; ni sabe siquiera lo que busca. El filósofo, al menos, sabe lo que busca y por ello se define – filo-sofo -. El poeta como no busca, sino que encuentra, no sabe cómo llamar-se. Tendría que adoptar el nombre de lo que le posee, de lo que le toma allanado la morada de su alma; de lo que le arrebató. Pero no sería fácil, pues unas veces se siente arrebatado, endiosado; otras se siente en cambio apegado, enredado en sueños sin forma ni siquiera ímpetu, se siente vivir en la carne cuando la carne todavía es opaca y no se ha hecho transparente por la luz de la belleza. ¿Cómo llamarse el poeta? Perdido en la luz, errante en la belleza, pobre por exceso, loco por demasiada razón, pecador bajo la gracia”.

Assim, pode-se atribuir ao sujeito, conforme o primeiro quarteto, a experiência da amargura e da desventura, enquanto o que resulta dessa experiência está diretamente ligado ao poeta: sua alma é quem suplica, geme e, finalmente, rebenta em estrelas de ternura. Ora, com a alma correspondendo à imagem primordial do uno, pode-se tomar seu gradativo devir como enunciação de um ideal de transposição de um limite que se lhe apresenta.⁹² Com efeito, suplicar, gemer e rebentar são ações que fazem soar, em sua duração mesma, um mal-estar do poeta naquilo que o limita, que o aprisiona, na negra algema, portanto.

A transposição desse limite se deixa figurar pela imagem expressiva de um transbordamento da instância do uno, da alma, caracterizado pela multiplicidade: um rebentar em estrelas de ternura. Esta imagem encerra o caráter ao mesmo tempo claro e escuro do texto, abre-o em relação ao poeta para fechá-lo, num átimo, em relação ao sentido, como que a afirmar que o múltiplo equivale a mais complicação. Ao se enunciar, a imagem da multiplicidade promove a rarefação absoluta daquela imagem do uno que, em função mesmo do limite que a define, parecia mais compreensível, parecia significar mais. A imagem da multiplicidade – alma a rebentar em estrelas de ternura – oferece obstáculo à sua compreensão porque parece que nada significa, que está destituída de qualquer substância significadora, constituindo realmente uma insignificação. Entretanto, essa imagem, pela indeterminação mesma de que está revestida, assinala o soneto de maneira decisiva, impõe-se como traço de beleza da sua

⁹² Como se sabe, o princípio do Uno remonta ao Parmênides de Platão. Plotino desmembra esse princípio, forjando as noções como a de Uno absoluto, Uno primário, Uno sem mais, Puramente Uno, simplesmente Uno, Uno-em-si etc. Considerando a filosofia negativa de Parmênides, que se expressa no axioma “o Uno não é nenhuma de todas as coisas”, o neoplatônico chega à compreensão do Uno como “o grande solitário”. Esse princípio do Uno impulsiona, já no século XVII, o conceito de Mônada em Leibniz, cujo sistema autores atuais como Deleuze desvela já no final do século XX, revelando toda uma problemática da alma. Sobre o princípio do Uno em Plotino, veja-se a introdução geral de Jesús Igal a *Enéadas*, In: PLOTINO (1982: 7-125). Sobre o conceito do Uno em geral, veja-se Giordano BRUNO (1988: 117-133), especialmente o “Quinto diálogo”. Sobre a Monadologia, veja-se Gottfried Wilhelm LEIBNIZ (1979). Sobre a questão da alma, veja-se Gilles DELEUZE (1988: 20-37), especialmente o capítulo “Les plis dans l’âme”.

linguagem, promovendo, por isso mesmo, o desvio do sujeito aparente da cena enunciativa.

Dito de outro modo, o rebentar em estrelas de ternura – a imagem da multiplicidade –, enigma a fechar o sentido do texto, parece consistir exatamente na natureza íntima do soneto, naquilo que ele realmente é, naquilo que ali está assinalado. Sua natureza íntima, seu modo de ser, é ser escuro, é ser noite, portanto, atravessada por pontos luminosos, humanizados, estrelas de ternura – modo de linguagem, enfim, que se quer assinalar. Assinalado, esse modo constitui um poeta, que é um grande assinalado porque, como já se estabeleceu na abertura, não se trata de apenas um-outro, de um sujeito, mas de mais-outro: o sujeito é assinalado, o poeta é mais que assinalado porque sua ação se processa em relação ao mundo.⁹³ O fato de agir sobre o mundo – não sobre a Terra, conforme o sujeito – diferencia, de maneira bastante sensível, a ação do poeta em relação à do sujeito: seu objeto de relação é indeterminado, mais-além do plano físico, enfim, metafísico. Evidente que esse mundo engloba a Terra, o “locus” em que se processa a experiência do sujeito, donde deriva a vontade redentora do poeta, sua intencionalidade política, mas de, naturalmente, uma outra política: em lugar de povo, belezas eternas, em lugar de História, Poesia.

Essa vontade redentora dá, sobretudo, a medida da atuação do sujeito sobre o poeta, da radicação fundamental do mundo deste na Terra daquele, podendo-se mesmo

⁹³ Vemos aqui o movimento de velar-desvelar do ser sobre o qual Jean Paul SARTRE (1990: 24-25) refletira em 1948, ao considerar a verdade em relação à existência: “O ser-velado do ser a desvelar-se é um por-vir tanto quanto um presente: é possibilidade de ser deixado velado por mim. (...) De fato, pelo desvelamento, faço com que *haja* ser, tiro o Ser de sua noite; neste instante desvelador, nada está mais próximo de mim que o Ser, já que ele está no ponto preciso de tornar-se eu ou eu de tornar-me ele e já que um simples nada nos separa para sempre. Não sou *nada* mais que a consciência do Ser, *Nada* me separa do Ser, e como o Ser se detalha à medida que detalho meus fins, como meus fins se complicam à medida que o Ser se detalha, este paralelismo faz de mim o cúmplice do Ser, estou *comprometido* pelo Ser. A minhas antecipações, ademais, que formalmente são subjetivas, o Ser empresta, enquanto objetiva, seu ser. Minha subjetividade, antecipando, toma emprestado seu ser ao Ser e, inversamente, sustenta ao ser um ser futuro; pelo Ser meu futuro se joga no Ser; por mim o Ser-em-si tem um futuro, está por vir a si mesmo. Invertendo o Ser a partir do Ser e retornando ao Ser para esboçar o Ser à superfície do Ser, acho-me exatamente na situação do criador”. (grifos do autor).

falar que o poeta tenciona realizar no seu mundo exatamente aquilo que não é possível realizar na Terra do sujeito, o que ali não é permitido, o que ali é barrado. No mundo do poeta, seria possível, a princípio, romper a barra, preencher a lacuna, promover o povoamento, enfim, dotar de sentido, mas não de uma vez, conforme o primeiro terceto. Com isso, demonstra-se que a Terra do sujeito, mais ainda, que o próprio sujeito barrado em sua experiência histórica, acabam por barrar a ação do poeta em seu próprio mundo, impedem-no de voar, tal como o albatroz baudelairiano, de transcender.⁹⁴ Para tanto, seria preciso que o Tu, o acusado, assumisse integralmente sua loucura, que sujeito e poeta se reconhecessem igualmente loucos, convictos sobre o direito à loucura, à anormalidade. Esse reconhecimento, por sua vez, significaria agir segundo preceitos da natureza em detrimento da sociedade, com o que o poeta se revela de acordo, mas o sujeito – a quem o último terceto se dirige preferencialmente – não.

Naturalmente, pode-se objetar que havendo acordo entre autor, sujeito e poeta não haveria drama na expressão, nem, por conseguinte, problema de significação, sendo plausível, assim, falar apenas de uma estratégia discursiva no último Cruz e Sousa. Essa possibilidade não está fora do horizonte desta análise, mas é claro que sua mera acusação, apenas dizer que se trata de uma estratégia discursiva, não é suficiente para a elucidação do que parece realmente constituir, ainda hoje, uma “insignificação”, uma ausência de substância, enfim, um nada-dizer. O que parece “insignificação”, assinala o modo altamente complexo de acontecer de uma linguagem poética, em que se percebe, como este capítulo quis enfatizar, um descompasso entre pensar e dizer, em que o dito, intermediado pela percepção, revela tanto quanto vela o que se quer dizer. Ao final, assinala-se o fundo obscuro da letra espiritualizada de Cruz e Sousa como traço identitário de uma forma cujo processo ainda demanda compreensão.

⁹⁴ BAUDELAIRE, Charles, 1985. p. 110-111.

Capítulo 2

Sobre o ilegível

“A observação constitui a força básica do artista, dela é que ele parte para as mais altas abstrações estéticas, como os Decadentes, os Simbolistas, os Místicos, partem das cruezas brutais do Materialismo, da tangibilidade do Realismo e do agudo e livre exame das Idéias positivas, além de outras absolutas origens idealistas nevro-psíquicas, num movimento natural, simples e até nobre e claramente evolutivo, de requintes da alma”.

Cruz e Sousa, “Intuições”, *Evocações*, 1898

2.1. Questões

Com *Últimos sonetos e Evocações* – visados no capítulo anterior a partir dos sonetos “Demônios” e “O assinalado” e a prosa “Emparedado” – vemo-nos em face da letra, com toda a complexidade que lhe é inerente. Ao abrir este estudo a partir de um tal enfoque, apresentando a obra já em sua condição de letra, quisemos, sobretudo, suscitar o interesse pelo processo que resultara nessa situação. Evidentemente, o modo como a obra se configura ao fim do trajeto criativo do poeta pressupõe um meio e um começo. Parece-nos plausível entender esse modo terminal da obra como uma síntese, em face da qual o meio seria uma antítese e o começo uma tese. Enquanto síntese, esse modo terminal só poderia ser algo compacto, difícil de se compreender, resistente à compreensão daqueles que o querem compreender.

Com efeito, antes e muito tempo depois de José Veríssimo, a crítica demonstrara e demonstra sua eficácia em constatar a dificuldade de compreensão da obra sousiana. Mesmo aqueles que não a enunciam de maneira direta, deixam a entender que há essa dificuldade. Via de regra, explora-se o texto em si até um determinado ponto, depois retrocede-se e se atém a questões contextuais ou pessoais, amplamente “históricas” ou exclusivamente “estéticas”. Embora importantes, tais questões são, naturalmente, secundárias, contribuindo mais para o entendimento do entorno da obra do que da própria obra.⁹⁵ Desse movimento de leitura, decorre o fato de que hoje entendemos

⁹⁵ À medida que são enunciadas em função de um inegável esforço de leitura, as incompreensões que a crítica confessa em face do que Cruz e Sousa publica a partir de 1893 configuram denúncia de uma certa ilegibilidade desse texto. Vejam-se alguns exemplos dessa incompreensão: Arthur Azevedo, escrevendo com o pseudônimo de Cósimo sobre *Broquéis* no ano do seu aparecimento: “escreve o poeta coisas de que eu não entendo, não sei se por defeito da minha inteligência, o que é provável, ou por uma enunciação muito subjetiva das suas impressões, o que é possível”. Outro crítico, Rodrigo Otávio, abordando também *Broquéis* no ano do seu lançamento, afirma: “A emoção que nos transmite a leitura das obras verdadeiramente poéticas nem sempre se encontra na leitura de *Broquéis*; e este é sem dúvida o

bastante sobre o que se passara fora da obra, suas condicionantes externas, mas ainda relativamente pouco sobre o que continua a se passar dentro dela. Dir-se-ia que trata-se de uma obra ainda bastante “fechada”, à espera de aberturas, o que é aspecto paradoxal, sem dúvida, em se tratando de obra moderna.⁹⁶ Infelizmente, a quantidade de textos, a “fortuna” crítica, não é suficiente para darmos uma obra como questão resolvida, servindo antes, no caso da obra sousiana, como índice de uma dificuldade de compreensão, da dificuldade de lhe abrir o sentido.

Queremos entender que o motivo do “fechamento” da obra encontra-se no fato de que, sobretudo nos seus momentos de maior realização estética, não é obra que presume o leitor literário, isto é, aquele participe da cena literária. Tampouco é, nesses momentos mais altos, obra de um autor literário, uma obra literária tal como figurada pela razão literária.⁹⁷ Trata-se ali, no que entendemos por comportamento culminante da produção sousiana, de um autor artístico, de uma obra artística. Por conseguinte, o que

capital defeito da escola a que o autor se filia: parnasianismo temperado de simbolismo, decadentismo, ou, como entre nós se diz, novismo. O rebuscado das expressões, as torcicolosidades acrobáticas da construção lógica dos períodos, a simbólica nebulosa das imagens afugentam o sentimento que se dilui, se espediça, no trabalho de artista para a elaboração da obra, no esforço do leitor para compreensão do sentido”. Apud Raimundo MAGALHÃES Jr. (1972:117-118, Op. cit.). Davi ARRIGUCCI Jr. (1999: 170, Op. cit.), ao refletir sobre *Faróis*: “Nesta obra póstuma se encontra sua melhor poesia, muito mais madura que a dos *Broquéis*, infinitamente superior à dos poemas em prosa, *quase ilegíveis* hoje”. (grifo nosso).

⁹⁶ Permanece instigante, a este respeito, observação feita por Massaud MOISÉS em 1959, tendo em vista a obra sousiana e a de Raul de Leôni: “Quanto mais ‘objetiva’ a crítica, quanto mais rígido o plano do historiador, mais o agudo e enovelado núcleo interno foge às artimanhas preparadas por quem se debruça sobre a obra”. Torna ainda mais significativo este entendimento o fato de que se faz a partir da constatação de que a poesia do catarinense “tem o aspecto insular que caracteriza a realização do gênio ou do marginal”, isto é, uma produção que emerge de fora do centro. (aspas do autor). Apud Afrânio COUTINHO (1979: 255-256, Op. cit.). O fechamento da obra é, de certa forma, paradoxal porque, como preconizado por Umberto ECO (1988: 37-66), a abertura é característica fundamental da obra de arte moderna, aspecto que se explicita, inclusive, com os simbolistas. Pela abertura, a obra moderna se diferenciaria da obra medieval, fechada.

⁹⁷ Leitor literário corresponde aqui ao “leitor ideal” conceituado pela “estética da recepção” postulada por Jauss, ou seja, aquele capaz de ler de maneira prevista pelo autor. Veja-se, a propósito, o ensaio “O leitor demanda (d) a literatura”, com que Luiz Costa LIMA (1979:14) introduz alguns textos fundamentais sobre essa corrente estética. Quanto à noção de autor literário, coloca-se aqui em função das considerações que faz Antonio CANDIDO (1965: 88-89, Op. cit.), das quais irradia uma espécie de razão literária: “A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, dicifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo”.

se coloca em questão nessa obra vai muito além daquilo com que comumente nos defrontamos na obra literária “tout court”. Vai além – para incorrer uma vez mais num paradoxo – ao ir aquém da literatura enquanto instituição, ao regressar a um estágio “fundante” da experiência de um sujeito, ao recobrar a origem ignorada como parte do projeto civilizador da literatura.⁹⁸

Nesse estágio, que se objetiva mais no interior do “vivente”, não existe literatura, mas sim um conjunto de ocorrências, digamos, que despertam um desejo de “conformação”, de conversão em forma, naquele que as percebe. Não se trata de um desejo de escrever, transitiva ou intransitivamente, pelo simples fato de que não se quer comunicar com um leitor, mas sim experienciar em “profundidade”, entrar em correspondência com o percebido, instaurar um evento de “apercepção”.⁹⁹ Dito sinteticamente: não se quer escrever, mas fazer. Desta maneira, pouco ou nada importa a matéria lingüística enquanto instrumento comunicacional, enquanto algo a serviço de um desejo de significação. Essa matéria passa a desempenhar um papel muito mais presentativo que representativo, encontra-se como que envolvida por si mesma em detrimento do seu entorno.

Esse auto-envolvimento da obra, que naturalmente é característica de todas as poéticas radicadas no obscurantismo de longínqua base platônica, torna-se problema fundamental exatamente à medida que no entorno encontra-se, também, o leitor em

⁹⁸ Numa literatura que, a partir da visão mais generosa hoje consolidada por historiadores como SODRÉ (1964), BOSI (1974) e CASTELLO (1999), começa com os oradores jesuítas, pode-se convocar o Jean-Paul Sartre de *Qu'est-ce que la littérature?* para lembrar, já aqui, que o homem que fala, a partir da perspectiva do falante, está além das palavras e perto do objeto de que fala, enquanto o poeta – e é o poeta Cruz e Sousa já plenamente realizado que está sendo referido neste momento – está aquém das palavras, ou seja, distante do objeto. Importante problematização desta compreensão sartriana foi levada a efeito por Karlheinz Stierle no seu já citado ensaio “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”. Apud Luiz Costa LIMA (1979: 145, Op.cit.).

⁹⁹ As noções de “vivente”, “profundidade” e “apercepção” se ligam à *Monadologia*. Leibniz se vale da metáfora de um lago para anunciar seu princípio de mônada: o lago seria o viveiro das mônadas, sendo os peixes desse lago os viventes. Passar do viveiro ao vivente é passar do que se percebe ao que percebe, do entorno ao próprio sujeito. Para a compreensão deste aspecto da *Monadologia*, vejam-se G. W. LEIBNIZ (1979:112, Op. cit.) e Gilles DELEUZE (1991:23).

geral, inclusive o leitor crítico.¹⁰⁰ Desconsiderando-se o entorno, desconsidera-se o leitor: o texto não é para ser lido por um leitor, não se dirige ao leitor, não se propõe enquanto algo “compartilhável” pelo leitor. Frustra-se assim a relação sistêmica na literatura, que é aquela em que, para lembrar Antonio Candido, encontram-se determinados autor, obra e leitor.¹⁰¹ Não se estabelece, de maneira categórica, a figura do leitor na obra sousiana, no sentido mais simples: o receptor posicionado do lado de fora do texto. Não é que, para Cruz e Sousa ele-mesmo, não existam leitores, pessoas que sabem ler, que podem ler. A questão é que esses leitores não existem para uma obra que não está no seu “horizonte de expectativa”.¹⁰² São leitores determinados a interagir com um tipo de obra, com um comportamento de linguagem ali hegemônico, aquele parnasiano, realista etc. Mais: são leitores que “residem” numa “cidade letrada” segundo preceitos de uma razão positivista, insensíveis a ímpetos intuitivos. A impossibilidade da existência de leitor se coloca, sobretudo, a partir do momento em que o desejoso de ser reconhecido como autor, de se singularizar a partir de um dizer, chega ao espaço geográfico onde se situa a “cidade letrada”.¹⁰³

¹⁰⁰ Em “O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista”, Roger Bastide, na sua ânsia de explicitar o enraizamento mais profundo do poeta no Simbolismo, alude, acertadamente, a uma passagem do “som platônico” a uma “música cristã” em Cruz e Sousa. Apud Afrânio COUTINHO (1979: 186, Op. cit.). Por poéticas obscurantistas, entendemos aqui o Barroco, o Romantismo e o Simbolismo. Seu marco fundamental é Dante, o poeta que faz a passagem da Antigüidade clássica, alicerçada no platonismo, para a Idade Média, imersa no cristianismo, conforme nos mostra Ernest Robert CURTIUS (1996: 49-69).

¹⁰¹ CANDIDO, 1981. p. 23-25.

¹⁰² Conceito fundamental da estética da recepção. Veja-se, a propósito, o ensaio de Hans Robert Jauss, “A estética da recepção: colocações gerais”, constante de Luiz Costa LIMA (1979: 43-61, Op. cit.).

¹⁰³ A idéia de uma “cidade letrada”, como se sabe, desentranha-se de Angel RAMA (1984). A compreensão desse “letramento” nas duas últimas décadas do século XIX no Brasil a partir dos preceitos positivistas desata, por exemplo, de José Murilo de CARVALHO (1998: 129-140), em que se atesta a manipulação dos símbolos do imaginário pelos positivistas, uma significação do espaço social de que a literatura, evidentemente, não poderia ficar ilesa. Quanto à questão do autor, a consideração, por Michel FOUCAULT (1992: 70-85, Op. cit.), de que se trata de uma função derivada da “função sujeito”, conforme ressaltado em nota anterior, permite que um dos interlocutores do filósofo no debate onde a questão fora originalmente abordada, J. Ullmo, coloque um entendimento importante para nosso raciocínio aqui: “penso que só há autor quando existe interioridade”. Acréscimo natural ao conceito de autor apresentado por Foucault, mas que, em decorrência deste ressaltar bastante questões exteriores relacionadas ao autor, como a judicial, parecia estar fora de questão. É precisamente a relação autor-sujeito-interioridade que se coloca aqui sobre o autor-objeto.

Com efeito, antes de se estabelecer definitivamente no Rio de Janeiro a partir de dezembro de 1890, o catarinense contava, como é natural, com receptor para sua mensagem. Receptor, não leitor; mensagem, não texto.¹⁰⁴ É preciso fixar esses termos para entender por quê se complicam. Cruz e Sousa não é exatamente um autor durante a década de 1880 em sua terra natal, muito menos um artista, como acabara por se tornar em sua fase final. Era, antes de mais nada, um civil, duplamente exótico: pela cor e pelo saber. Era, também, um emissor de enunciados noticiosos e literários permitidos pelo senso comum da província. O teor desses enunciados era, evidentemente, organizado de maneira a corresponder à expectativa de um receptor conhecido “in loco”.

Agradar a esse receptor, presenteá-lo com a mensagem certa na hora certa, era o objetivo único do emissor. E este se empenha tanto quanto pode, escrevendo sobre os assuntos mais corriqueiros, restritos ao momento. Embora alguns tenham importância para o entendimento da configuração definitiva da obra, aqueles escritos responderam, no momento de sua elaboração, muito mais a um desejo que um indivíduo tinha de se integrar ao meio social.¹⁰⁵ A literatura, é claro, não constituía, para esse indivíduo, uma questão propriamente dita naquele momento. Sua questão, aquilo que tinha em vista, era tão-somente a comunicação. Dir-se-ia que a literatura era então, nessa mais tenra fase de atividade de escrita, um vir-a-ser, algo a se alcançar num outro tempo e lugar.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Este raciocínio se coloca aqui a partir da abordagem que Paul RICOEUR (1976: 37-56, Op.cit.) apresenta do trajeto da fala à escrita, em que são repensados, dentro de um viés hermenêutico, relacionamentos sublimados, de certa forma, pela teoria da comunicação, como o que diz respeito a mensagem e meio, mensagem e ouvinte, mensagem e código e mensagem e referência. A mensagem pressupõe um tipo de relação, mediada pela “vox”, enquanto a escrita pressupõe outro tipo de relação, mediada pela “littera”. De uma para outra, rompe-se com uma relação face a face, que se dava, pois, “in loco”. Conforme Ricoeur, “enquanto o discurso falado se dirige a alguém que é previamente determinado pela situação dialógica – é dirigido a ti, a segunda pessoa -, um texto escrito dirige-se a um leitor desconhecido e, potencialmente, a quem quer que saiba ler”.

¹⁰⁵ Como sustenta Antonio CANDIDO (1965: 27, Op.cit.), em sua reflexão sobre “A literatura e a vida social”, nesse movimento de integração encontra-se um “conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade”. A contraparte desse movimento, consiste num movimento de “diferenciação”, que caracteriza, sem dúvida, a fase madura de Cruz e Sousa.

¹⁰⁶ Estas distinções entre comunicação e literatura, com aquela pressupondo mensagem e esta o texto criativo, amparam-se, basicamente, na filosofia da linguagem de Mikhail BAKHTIN (1981: 90-127), em que se enfatiza a localização do locutor e do receptor num mesmo lugar, num mesmo sistema de signos,

*

2.2. O dizível

Ao se transferir da periferia para o centro, Cruz e Sousa depara com a necessidade de alterar sua relação com a escrita, de romper, sobretudo, com a inocência que caracterizara até então essa relação. Não pode ser mais o mero emissor de uma mensagem porque não há receptor conhecido e interessado, não há lugar para uma tal cena amistosa, para a “vida social” nos moldes da província. O que há é vida literária em configuração, agitada por banalidades, mas referendada, evidentemente, por esses elementos básicos que são o autor, o texto e o leitor. A princípio, haveria leitor para o texto produzido por qualquer autor, logo, era imperativo produzir o texto, uma outra escrita, diferente daquela de outrora.

Sem dúvida, é plausível pensar, com base no que o poeta publica no jornal “Cidade do Rio” no início de 1891, que sua noção de texto era de algo que se diferenciava daquilo que ele havia feito anteriormente.¹⁰⁷ É possível inferir que, para ele, essa diferenciação tinha início na motivação: enquanto a mensagem era motivada, sobretudo, por fatos – a chegada de uma atriz, a inauguração de uma agremiação, uma data comemorativa etc -, o texto teria que ser motivado por si mesmo, ainda que tendo, se inevitável, alguma ligação com fatos. O que se coloca em questão, no texto, não é mais uma transigência em direção ao externo, uma tentativa de

como condição “sine qua non” para a significação. Logo, tal situação se complica, inevitavelmente, se ambos se localizam em lugares diferentes, deixam de interagir numa mesma direção de sentido – o que, em especial, interessa-nos aqui.

¹⁰⁷ De 19 de janeiro a 31 de março de 1891, Cruz e Sousa assina a coluna denominada “Formas e coloridos”, no jornal “Cidade do Rio”, pertencente a José do Patrocínio. Publicara ali 42 textos, entre os quais três poemas. Dos textos em prosa, nove foram recolhidos em *Missal*, conforme Uelinton Alves Farias, que reuniu recentemente esses textos, excetuando-se os poemas, numa coletânea que traz o mesmo nome da coluna. Veja-se Cruz e SOUSA (2000, Op. cit.).

abarcá-lo, mas, ao contrário, uma intransigência, uma tentativa de confrontá-lo, com o que se distancia dele paulatinamente. No primeiro caso, quando se objetiva realizar uma mensagem, adere-se à ordem do externo, enquanto no segundo caso, quando se objetiva realizar um texto, revela-se a desordem do externo.¹⁰⁸

Dois escritos, entre outros tantos, podem ser relacionados como exemplos dessa transição da mensagem para o texto: o poema “Grito de guerra”, homenagem aos abolicionistas, e o poema em prosa “O mar”. Antes de proceder à análise de ambos, é preciso mencionar algumas de suas características gerais. Primeira: sob o poema, encontra-se um fato central da história brasileira no século XIX, o abolicionismo, enquanto sob o poema em prosa encontra-se o que se pode entender por um não-fato, uma coisa. Segunda: o poema se destina a determinados receptores, tendo por base um assunto que estes conhecem, enquanto o poema em prosa não tem destinatário certo, não se detém num assunto específico, mas antes no que se pode chamar de generalidade. E terceira: o poema está vazado num tom de exaltação, deixando pressuposta uma convicção sobre o dito, enquanto o poema em prosa apresenta um tom vacilante, como que a reconhecer o “locus” vago, dir-se-ia mesmo o abismo, a partir de onde se edifica.

Essa alteração de tom é tanto mais importante à medida que sinaliza para um movimento em direção a uma “escrita menos que escrita”, que se mostrará desestabilizada em função dos “índices de oralidade” que a atravessam.¹⁰⁹ Em suma, é

¹⁰⁸ A uma “ordem do discurso” corresponde uma certa ordem do externo em geral, sendo aquela uma sistematização desta. A plausibilidade deste entendimento decorre do próprio Michel FOUCAULT (2000: 40-53), à medida que este concebe uma “sociedade do discurso” como pré-requisito para postular a “ordem do discurso”. A desordem do externo se revela no texto sousiano exatamente quando infringe, por força de sua intuição, uma das regras metodológicas propostas pelo filósofo para a relação com o discurso, que é aquela da “exterioridade”, movendo-se para o “núcleo interior e escondido” do discurso. Tendo-se em vista que ater-se à “exterioridade” é exigência básica para a “condição de possibilidade” do discurso, para que ele exista, o discurso se impossibilita quando transpõe a exterioridade e penetra na sua contraparte, a interioridade. É o que se verifica no ponto culminante da obra sousiana.

¹⁰⁹ A idéia de uma “escrita menos que escrita” é apresentada por Jacques RANCIÈRE (1996: 11, Op.cit.), tendo por base o que entende por uma apresentação “não mimética” e a valorização do silêncio, aspectos presentes na obra de Mallarmé. Por sua vez, Paul ZUMTHOR (1993: 35) chama de “índice de oralidade” aquilo que “no interior de um texto informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação*”. A desestabilização da escrita sousiana pela oralidade evidencia uma espécie de apropriação de traço

bastante claro - para aludir às distinções fundamentais – que o que se coloca no poema ainda é um caso de retórica, enquanto o que se coloca no poema em prosa já é um caso de poética.¹¹⁰ Ao poema:

Grito de guerra

Bem! A palavra dentro em vós escrita
Em colossais e rubros caracteres,
É valorosa, pródiga, infinita,
Tem proporções de claros rosiclères.

Como uma chuva olímpica de estrelas
Todas as vidas livres, fulguosas,
Resplandecendo, - vós tereis de vê-las
Rolar, rolar nas vastidões gloriosas.

(...)

Quem como vós principiou na festa
Da liberdade vitoriosa e grande,
Há de sentir no coração a orquestra
Do amor que como um bom luar se expande.

Vamos! São horas de rasgar das frentes
Os véus sangrentos das fatais desgraças
E encher da luz dos vastos horizontes
Todos os tristes corações das raças...

(...)

O pensamento é como o mar – rebenta,
Ferve, combate – herculeamente enorme
E como o mar na maior febre aumenta,
Trabalha, luta com furor – não dorme.

(...)

Quem vai da sombra para a luz partindo

fundamental da cultura brasileira, que é a “auditividade”, conforme uma compreensão de Luiz Costa LIMA (1981:15-19).

¹¹⁰ Aludimos aqui à distinção primeira estabelecida por ARISTÓTELES (1991: 218): “o que respeita ao pensamento tem seu lugar na retórica”; enquanto na poesia os “efeitos devem resultar somente da ação e sem interpretação explícita”, na retórica “resultam da palavra de quem fala”. Paul RICOEUR (2000: 17-75) tensiona exaustivamente essa distinção.

Quanta amargura foi talvez deixando
Pelas estradas da existência – rindo
Fora – mas dentro, que ilusões chorando.

Da treva o escuro e aprofundado abismo
Enchei, fartai de essenciais auroras,
E o americano e forte organismo
De retumbantes vibrações sonoras.

(...)

Os britadores sociais e rudes
Da luz vital às bélicas trombetas,
Hão de formar de todas as virtudes
As seculares, brônzeas picaretas.

Para que o mal nos antros se contorça
Ante o pensar que o sangue vos abala,
Para subir – é necessário – é força
Descer primeiro à noite da senzala.¹¹¹

Entende-se facilmente o que este poema, composto ao todo por 16 estrofes de quatro versos decassílabos, está dizendo. Não apenas em virtude do vocabulário, típico de um versejador iniciante, mas em decorrência, principalmente, do fato de que ele diz o dizível, ou seja, o convencionalizado.¹¹² Pode-se observar, e já se observou tanto, que ele assim o faz em função da literatura, porque está sob o influxo do realismo de um Castro Alves, que por sua vez se reporta a um Hugo etc. Entretanto, a questão se mostra naturalmente mais complexa à medida que o dizer por escrito desperta antes o campo da língua que o da literatura especificamente, enquanto saber artístico. Parece-me óbvio que o parâmetro decisivo para a escrita desse poema, malgrado as referências literárias que seu escritor já tinha, é o espaço letrado em geral, tomado em conexão com o Esclarecimento.¹¹³ À medida que é animado por esse parâmetro – e não havia outra

¹¹¹ SOUSA, 1995. Op. cit. p. 344-346.

¹¹² Coloca-se aqui já a questão do dizível, uma vez que ela, como sustenta Oswald DUCROT (1984: 461), é que obriga a colocação do problema do indizível.

¹¹³ Sobre o Esclarecimento e, especialmente, sua relação com o campo letrado, veja-se Theodor ADORNO e Max HORKHEIMER (1985: 19-112).

opção a ser escolhida por um escritor que ainda não tinha projeto estético próprio -, o poema já se revela como algo que ignora seu lugar, isto é, o lugar que a ele foi consagrado na modernidade.¹¹⁴ Não se sabe como poema, mas apenas como uma mensagem, cuja essência é um argumento, cuja finalidade imediata, por sua vez, é o convencimento. Essa finalidade, naturalmente, nunca se pode atingir se não há pacto entre emissor e receptor (es), se não há acordo entre as partes em torno da “mercadoria” que aparentemente “negociam”: o sentido. Atingir essa finalidade, nesse estágio inaugural da obra sousiana, não poderia significar nada menos que efetivar o sentido da mensagem.

Vê-se já na abertura do poema que esse sentido está previamente acordado entre as partes que o envolvem, que não será objeto de uma construção, de uma negociação propriamente dita. Não é um sentido que ainda será, que se desdobrará pelo escrito e se cristalizará como fruto de um “forçamento” de sua dimensão interior-exterior.¹¹⁵ Pode-se dizer ainda que se trata de um sentido determinado “aprioristicamente”, anterior ao poema tal como este se apresenta, um sentido que funciona como uma espécie de substrato do poema: o sentido, portanto.¹¹⁶ Pode-se dizer, em última análise, que esse sentido é o senso comum do mundo letrado da época, o que ali está consagrado como conhecimento, verdade estabelecida, ordem discursiva vigente. O poema visa,

¹¹⁴ Tema dos mais freqüentados pela ensaística ocidental de fins do século XIX até fins do XX, especialmente por poetas-críticos, esse lugar encontra-se bem explicitado por ensaios como “Ruptura e convergência”, entre os inúmeros assinados por Octavio PAZ (1991:33-57). Todavia, procede de Martin HEIDEGGER (1973: 224-268) a abordagem sobre esse tema mais afim deste estudo, uma vez que parte do célebre questionamento de Hölderlin, na elegia “Brod und Wein”, sobre a pertinência de ser poeta em tempo de penúria. Sem dúvida, questão muito apropriada a Cruz e Sousa.

¹¹⁵ Alain BADIOU (1996: 305-335, Op. cit.) expõe o que entende por “forçamento” ao tratar da relação entre verdade e sujeito num mais além de Lacan: “Chamarei de *forçamento* a relação implicada na lei fundamental do sujeito. Que um termo da situação *force* um enunciado da língua-sujeito quer dizer que a veracidade desse enunciado na situação por-*vir* equivale à pertença desse termo à parte indicível que resulta do procedimento genérico. Portanto, que esse termo, ligado ao enunciado pela relação de forçamento, pertence à verdade”. Tal situação ainda não se verifica nesse estágio da escrita sousiana porque ainda não há a premência da constituição de um processo de verdade, evento que, para Alain BADIOU (1994: 110, Op.cit.), conforme já enfatizado, “induz” o sujeito.

¹¹⁶ Coloca-se aqui sentido como conhecimento, e este, por sua vez, como algo dado “aprioristicamente”, como postula KANT (1991: 25-29), isto é, independente da experiência.

preferencialmente, a uma adesão a essa ordem porque quem o escreve porta, naturalmente, um entendimento de que esse é ato básico para legitimar o que diz sob seu nome, como se fosse uma individualidade. Entretanto, está claro que ele não diz nada de si mesmo, mas apenas aquilo que já está dito pelos “senhores que libertam escravos”, aos quais o escrito está dedicado. Esses senhores, dentro dos quais a palavra está escrita, são uma coletividade meramente retórica, um “vós” fantasmagórico que, constituindo a substância do imaginário, atua decisivamente sobre o Cruz e Sousa de escritos como esse “Grito de guerra”. São os donos da “luz”, da razão iluminista já degenerada pelo esquematismo positivista, bem como são donos da verdade sobre como externar essa razão: pela escrita. Homens de razão eram equivalentes, assim, a homens de escrita, o que, em contrapartida, queria dizer que escravos, bem como índios e outros sacrificados, não eram homens. Óbvio que também não está fora do horizonte do “escrevente” desse escrito uma vontade de tornar-se homem, ser reconhecido como tal, pelo exercício da escrita.¹¹⁷ Sua humanidade, que para ele os outros divisariam, seria proporcional à certeza demonstrada sobre o que estava estabelecido como certo, como “reto”.

Pode-se dizer que a configuração desse escrito como mensagem, um dizer marcado pela transigência, decorre primeiramente de uma relação de leitura com o mundo escrito em detrimento de uma relação de escritura. Na verdade, o escrevente – e por isto mesmo este conceito lhe é apropriado – não escreve, mas apenas lê, reproduz um entendimento comum sobre o assunto em questão. Sua posição é, portanto, passiva. Seu intuito maior é ser fiel ao que já está escrito, codificado, e ele está lendo, absorvendo, apenas aparentemente escrevendo. O que ele quer é ostentar, perante seus interlocutores, sua competência enquanto leitor, e mais: informar-lhes que participa do

¹¹⁷ A distinção entre escritores e escreventes, como se sabe, foi postulada por Roland BARTHES (1970: 33-35): “o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como* escrever. (para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo). - Os escreventes, por sua vez, são homens ‘transitivos’; eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio”. (Aspas, itálicos e parênteses do autor).

que está definido como consenso, que concorda que é aquilo que se deve dizer, com aquele regime de signos e com aquela estrutura formal. Assim, não se trata aqui de um grito de guerra a soar, de algo que irrompe repentinamente, de um sentido que explode na pauta, mas do desmembramento lógico de uma retórica sobre a insurreição. A fonte dessa retórica é a coletividade letrada, a aristocracia que se diz num “vós”, ou seja, que se assenta no mundo escrito, fato que o escrevente considera lícito e, por isso mesmo, procura engrandecer. É a partir dessa coletividade, bem como para chegar a ela, alcançando sua compreensão, que a mensagem se efetiva no lugar do poema, isto é, onde se esperaria que o poema seria revelado, onde, pode-se inferir, o próprio escrevente, desejoso de ser poeta, gostaria que o poema acontecesse. Mas o poema, como se verá adiante, é acontecimento em si, que se efetiva à revelia do que está retoricamente estabelecido, exigindo, por isso mesmo, uma disposição para o fazer, não apenas para o escrever, tampouco o passivamente ler.

*

2.3. O mar

Propomos que se entenda a legibilidade de “Grito de guerra”, bem como da maior parte do que Cruz e Sousa produzira em verso e prosa antes de 1891, como resultado da configuração do escrito como mensagem em detrimento do poema.¹¹⁸ Como mensagem, visa, preferencialmente, a um fim comunicacional, que é extrapoético, está fora de um universo artístico propriamente dito. É preciso enfatizar que não é o fato de conter uma mensagem que tira desse escrito sua qualidade de poema, já que é próprio do poema, é claro, conter mensagem também. O problema, que aqui está sendo demarcado, diz respeito ao fato de que esse escrito se reduz à mensagem, de que ele é mensagem, de que ele só é mensagem, de que ele só sabe ser como mensagem. Esta sua qualidade de mensagem também não se deve apenas à primazia do conteúdo sobre a forma, muito menos à linearidade da forma, à sua convencionalidade total. É mensagem simplesmente porque diz o dizível, o que se pode dizer, nem mais nem menos, porque se submete à ordem escrita estabelecida, porque se conforma a uma mera leitura dessa ordem. Diz o dizível exatamente porque lê o legível, porque aquele que o escreve está numa posição passiva, obediente ao lado de fora, à coletividade letrada: “Bem!” – como a convir: assim é o mundo. Entretanto, ele não está, neste escrito em questão – daí a escolha - totalmente desligado do lado de dentro, completamente desgarrado de sua

¹¹⁸ Ainda em Desterro, durante a década de 1880, Cruz e Sousa publica o folheto *Julieta dos Santos* em 1883, em parceria com Virgílio Várzea e Santos Lostada, e *Tropos e fantasias*, no ano de 1885, em parceria com Virgílio Várzea. Escreve os poemas de *Cambiantes e Campesinas*, além de inúmeros outros textos em verso e prosa, hoje enfeixados sob o título geral de *O livro derradeiro*. Também escreve os poemas e prosas – algumas recolhidas na *Obra completa* sob o título de *Histórias simples* – que hoje se encontram reunidos sob o título de *Dispersos: poesia e prosa*, além dos poemas encontrados em poder da família de Araújo Figueiredo, poeta catarinense que fora amigo de juventude do autor. Sem especificação de data, encontram-se na *Obra completa* textos sob a rubrica de *Outras evocações*. Referências a todos esses trabalhos encontram-se na bibliografia final.

subjetividade, o que naturalmente seria impossível. Seu gênio se entremostra na recorrência a duas imagens que se consolidarão como capitais no mundo sousiano: o mar e a senzala, únicos momentos em que conteúdo e forma se amalgamam e resultam num ensaio de pequeno descompasso com a ordem escrita:

O pensamento é como o mar – rebenta,
Ferve, combate – herculeamente enorme
E como o mar na maior febre aumenta,
Trabalha, luta com furor – não dorme.

(...)

Para que o mal nos antros se contorça
Ante o pensar que o sangue vos abala,
Para subir - é necessário – é força
Descer primeiro à noite da senzala.

Cumprе notar, primeiramente, o recurso visual comum às duas estrofes: o travessão. Seu aparecimento aqui é sensivelmente diverso do que se vê na segunda estrofe do poema, logrando demarcar um corte abrupto na elocução. Com o travessão, não se introduz mais apenas uma explicação, mas uma sensação do convulso e do movimento, do que é o mar e do onde está a senzala. Ser e estar são os dois termos que se apresentam aqui ao escrevente, que lhe exigem uma definição como etapa fundamental para a configuração do sentido de sua mensagem. O que é pensamento, para ele? E qual a substância em que está alicerçado esse pensamento? São questões inerentes, obviamente, ao “mundo escrito” a partir do qual esse Cruz e Sousa escreve, mundo onde se localizam os interlocutores da mensagem. Inerentes no sentido de que estão dadas “aprioristicamente”, constituem o fundamento desse mundo. Assim o é exatamente porque esse mundo não é especificamente literário, mas tão-somente letrado, supostamente pensante.¹¹⁹ O afã de dar uma resposta precisa a essas duas

¹¹⁹ Esta questão do “mundo escrito” se coloca aqui a partir de uma conferência de 1983 feita por Ítalo CALVINO (1996: 4), em que este acusa a limitação da experiência apenas livresca e atribui isso a uma

questões – ao ser e estar do pensar - resulta num descompasso com o mundo escrito, num desvio dos seus parâmetros em nome de uma impressão própria. Não se pode dizer, com base no fato de que essa situação se configura gradativamente a partir da definição do pensamento como mar, que se trata aqui de uma estratégia de escrita, que, portanto, já estamos, por isso mesmo, diante de um texto, de uma “produtividade”, do produto de um processo, que traz inscritas suas marcas. Ainda aqui não se afirma um fazer artístico, uma “auto-representação”, algo em relação conflituosa com a realidade, mas antes uma tentativa de informação precisa sobre a realidade. E esta – o escrevente, sem querer, deixa ver – não é o que está pensado, o que dela está dito.¹²⁰

espécie de mal-estar do escritor na escrita, uma vontade de transpor esse limite: “se sentimos tão intensamente a incompatibilidade entre o escrito e o não-escrito, é porque estamos hoje muito mais cientes do que é o mundo escrito; nunca podemos nos esquecer de que é feito de palavras, de que a linguagem é empregada de acordo com suas próprias técnicas e estratégias, de que os significados e as relações entre os significados se organizam segundo sistemas especiais; estamos cientes de que, quando uma história nos é contada (e quase todo texto escrito conta uma história, ou muitas histórias, até mesmo um livro de filosofia, até mesmo o orçamento de uma empresa, até mesmo uma receita culinária), essa história é acionada por um mecanismo, semelhante a outros mecanismos de outras histórias”.

¹²⁰ A retomada do conceito de texto enquanto “produtividade”, forjado por Julia KRISTEVA (1974: 125-163) num momento de defesa da “valia” do texto, impõe-se aqui em função do fato de que a reviravolta na escrita sousiana vai atender, como se verá, a uma demanda pelo texto enquanto produto que se “vende” no suporte jornal no Rio de Janeiro. Quanto ao conceito de “auto-representação”, decorre de Guy Rosolato, quando este, ao discutir a questão da voz e o mito literário, tensiona o texto poético em função da comunicação: “um texto poético, o mais denso em metáforas, deve apoiar-se numa articulação metonímica, numa flexibilidade de interpretação que lhe dá sua coerência completamente subjetiva, temporária, variável, mas certamente discernível. Conseqüentemente, esta oscilação garante – através da possibilidade de duplicação dos sentidos – uma duplicação correlata de emissor (*destinateur*) e destinatário (*destinataire*) da mensagem: uso o termo *duplo* em relação a este efeito de correspondência entre essas duas duplicações. Desde já se pode observar que a representação não pode ser entendida no sentido mais convencional, como uma espécie de cópia do mundo exterior: trata-se de uma auto-representação, na qual a obra se encontra dentro de si mesma (...) Esta auto-representação, que diz respeito à própria construção e andamento da obra, contém ainda – permitam-me ressaltá-lo – uma lembrança, *uma correspondência como dividir-se do sujeito*”. (Grifos do autor). Apud Richard MACKSEY e Eugenio DONATO (1976: 214).

*

2.4. O limite

A princípio apenas eloqüente, a invocação da similitude entre pensamento e mar acaba por revelar um problema de que o escrevente está se imbuindo: o da limitação do pensamento à exterioridade, da sua suficiência apenas nos limites da ordem estabelecida pelos pensantes. Assim, o pensamento é como o mar até o ponto em que este denota apenas uma extensão, mas tende a ir além do mar – o que se conhece como mar – à medida que se intui uma interioridade do mar. Essa intuição não é pensada, premeditada – é, na verdade, algo que irrompe contra o sentido, depois do travessão, como uma espécie de contraforça da “força” significadora.¹²¹ Sem dúvida, é uma outra voz que soa depois do travessão, conferindo ao mar características inusitadas, materiais, humanas, uma outra voz sobre a qual o escrevente tem pouco controle. Trata-se de uma intromissão, da emergência no escrito de algo realmente imprevisível, que desequilibra o estatuto de mensagem de “Grito de guerra”, cujas estrofes seguintes vão aludir a abertura, quebra, explosão, largura, partição, fora, dentro, abismo, vibração, som, cruzamentos, até chegar ao paradoxo, tornado razoável, do descer para subir.

Esse desdobramento é que impede uma compreensão meramente literária da predicação com que o mar é revestido a partir do travessão: não se trata ainda de literatura, porque não se está sob a égide desse regime de signos, ainda não se está

¹²¹ Reportando-se ao *Discurso de metafísica* de Leibniz, Jacques DERRIDA (1995: 36-39) entende que a explicitação do mistério do universo depende do entendimento do que caracteriza esse universo: qualidades, forças e valores. Assim, aqui se coloca “força significadora” como estado originário que abriga esses três fatores, ou seja: quando se tenta significar, depara-se com essa força, com um Sentido já estabelecido. A idéia de uma “contraforça significadora” coloca-se em coerência com o raciocínio do filósofo, para quem, fora das oposições típicas da metafísica, a força não exclui a forma, que seria seu oposto. Assim: “contraforça significadora” equivale aqui, não à forma concebida (porque esta ainda não está concebida), mas algo como a forma em concepção, algo que se debate com a “força significadora” com vontade de acontecer.

naquele “interior da língua” onde a própria língua é “combatida” e “desviada”.¹²² Tal desdobramento tem importância, especialmente, à medida que evidencia a irrupção de um parâmetro cultural, que vai conduzir ao encontro do referente da problemática social, que, por sua vez, vai ser postulado como paradigma para um pensar ético, ou seja, contra o mal. Assim se entende porque nem o mar nem a senzala, em virtude da contraforça que se intromete a partir do travessão, já não são realidades pré-definidas, mas imagens de um ser e um estar, do “é” e do “onde”, do que se efetiva em convulsão e do que constitui espaço necessário de passagem. Com estas implicações, a mensagem deixa que se entreveja uma espécie de fatalidade do vir-a-ser, que é preciso se transformar, que não poderá se cristalizar enquanto pensar comovido, ascender poeticamente, sem descer à “noite da senzala”, onde não se sabe nem se pode ler, onde não se sabe porque não se pode ler.

Não frustraria o desejo de sensatez claramente visado pela mensagem se a senzala se localizasse ao lado, à frente ou no meio, demandando, desta forma, um movimento de chegada: é força chegar. Mas ela é localizada justamente embaixo, implicando um movimento de descida: é força descer. Explicar-se-ia tal localização apenas como estratégia argumentativa com fumos de cientificidade: para subir é preciso descer. Mas o elemento complicador aqui está justamente na interposição da noite entre o descer e a senzala (signo que, se tomado fosse com definida intenção estética, certamente seria dado como já suficientemente escuro). O que se impõe, portanto, não é apenas descer à senzala, mas descer à noite da senzala, mais do que a um espaço físico: é força descer a um espaço privado de luz. Não é, pois, o cativo dos escravos que é convocado, primeiramente, como paradigma extremo para o pensar ético, até mesmo porque uma tal objetivação comprometeria a aura “intelectualizante” reivindicada pela mensagem, não

¹²² BARTHES, 1997. p. 17.

seria uma mensagem digna de alguém que pensa. A noite é convocada, primeiramente, porque o que está em questão, o que constitui realmente o foco da mensagem, é o conhecer: é necessário, apesar de trabalhoso, erigir um conhecimento a partir do mundo não-letrado, daquele mundo onde supostamente nada se sabe, de lá onde não chegara o Esclarecimento. Aqui, neste entendimento com que fecha sua mensagem, não resta dúvida que o escrevente fala a si mesmo, expõe algo inaceitável pela “cidade letrada”. A noite da senzala é a instância fora da ordem escrita, onde não há escrita, ou seja, não há o que demanda uma legibilidade. Logo, tomar essa instância como paradigma para o conhecer vai resultar, fatalmente, numa ilegibilidade do que derivar desse conhecer, do que se escrever a partir daí.¹²³

¹²³ No poema “Da senzala”, igualmente reduzido à condição de mensagem, Cruz e SOUSA (1995: 234-235, Op. cit.) discorre sobre a consequência do dentro da senzala, de sua escuridão, para o Esclarecimento, para a esfera da razão: “De dentro da senzala escura e lamacenta/ Aonde o infeliz/ De lágrimas em fêl, de ódio se alimenta/ Tornando meretriz/ A alma que ele tinha, ovante, imaculada/ Alegre e sem rancor;/ Porém que foi aos poucos sendo transformada/ Aos vivos do estertor.../ De dentro da senzala/ Aonde no crime é rei, e a dor – crânios abala/ Em ímpeto ferino;/ Não pode sair, não,/ Um homem de trabalho, um senso, uma razão.../ E sim, um assassino!”. Dentro da senzala, não há o que se dá a ler, o legível; há o que se dá a ver, de maneira difícil, no escuro.

*

2.5. O ilegível

O poema em prosa “O mar”, aparecido em 25 de março de 1891 no jornal Cidade do Rio, revela-se como momento importante daquilo que se poderia encarar como prenúncio de um desvanecer da legibilidade da escrita sousiana. Aquele que o escreve, como já foi ressaltado, está agora definitivamente estabelecido no centro do país, na corte, no espaço onde a escrita já conta com estatuto de moeda forte para as trocas sociais. Para se integrar à sociedade, para ser reconhecidamente social, é preciso, antes de mais nada, articular uma escrita, mas não qualquer escrita.¹²⁴ Impõe-se, naturalmente, a necessidade de realização de uma outra escrita, diferente daquela realizada na cidade natal, primeiramente porque essa escrita terá outros receptores. Quais?

Não é possível que aquele que escreve o saiba exatamente, é claro, mas apenas intua que são os da Rua do Ouvidor, uma coletividade letrada, afinada com as modas européias, pouco ou nada tolerante com aquilo que delas destoasse.¹²⁵ Era imperativo corresponder à expectativa desses receptores, potenciais consumidores de jornal, no que diz respeito à novidade: demandava-se um fato textual novo, uma nova “notícia”, pode-se pensar, configurada a partir de um outro “o quê”, “onde”, “quando” e “como”, enfim, outros referenciais. E assim é que aquele que escreve se vê condicionado, por força de uma situação material, a começar a proceder a um “forçamento” da escrita até que ela extravase sua modesta limitação ao que está sendo entendido aqui como mensagem e vá

¹²⁴ Sobre a atividade de escrita em relação ao social definido enquanto democracia, veja-se Jacques RANCIÈRE (1995: 7-202, Op. cit.), especialmente os ensaios “A literatura impensável”, “As vozes e os corpos”, já citado, e “O continente democrático”.

¹²⁵ Este momento inicial de Cruz e Sousa definitivamente instalado no Rio de Janeiro encontra-se narrado, com os detalhes possíveis, em Raimundo MAGALHÃES Jr. (1972: 71-101, Op. cit.).

se aproximando da deslimitação que, ao longo do século XX, estabelecer-se-ia como peculiar ao texto criador, como elemento básico de sua complexidade.¹²⁶

Antes de exibir “O mar” em sua totalidade – porque agora o todo não prescinde das partes -, são necessárias algumas considerações, com vistas a demarcar ainda mais o lugar desse escrito no que está sendo postulado como desvanecer da legibilidade. Primeiramente, é preciso notar que o esforço de ofertar um fato textual novo já impõe, por si só, uma tripla alteração conceptual na intuição daquele que escreve: 1) quanto à fatualidade, 2) quanto à textualidade e 3) quanto à novidade. É plausível pensar que, para ele, fato deixa de ser algo restrito à “cotidianidade”, resultado de ação de indivíduos situados num tempo e espaço determinados.¹²⁷ Escrever, por sua vez, deixa de se lhe apresentar como algo apenas funcional, que transige em direção a um leitor com finalidade unicamente informativa – escrever perde, portanto, a subserviência à referencialidade que outrora caracterizara a mensagem, e, então, é a própria noção de texto que se entremostra.¹²⁸

A novidade, finalmente, passa a ser intuída como modo particular de perceber o entorno, como o que resulta de uma impressão. Assim se compreende, sobretudo, o latente paradoxo desse escrito produzido para ser publicado em jornal, ainda que para uma coluna própria, ainda que jornal fosse suporte pouco noticioso naquela época. Com

¹²⁶ Entendendo por situação material tanto a necessidade de trabalhar de um indivíduo quanto a maneira como se organiza textualmente o suporte jornal, é possível pensar, com Alain BADIOU (1994: 48, Op. cit.), que essa situação material corresponde a uma “verdade genérica acabada”. Logo, o forçamento dessa verdade/situação é o que permite a emergência de “saberes novos”, no caso, novos modos de figuração da escrita.

¹²⁷ A reivindicação da importância da “cotidianidade”, considerando que é a partir dela que tem início a ascensão da ciência, é ponto fundamental da ontologia do ser social postulada pelo último Georg LUCKÁCS (1976: 3-21).

¹²⁸ Faz-se necessária aqui a lembrança de duas noções de texto, que convergem no sentido de demarcar sua permanente complexidade. A primeira é aquela de Julia KRISTEVA (1974: 24) exposta em seu ensaio “O texto e sua ciência”: “o texto é, precisamente, aquilo que não pode ser pensado por todo um sistema conceitual, que fundamenta a inteligência atual, pois é ele, exatamente, que delinea seus limites”. A segunda é aquela de Jacques DERRIDA (1991: 7) com que se abre sua discussão do “phármakon” platônico: “um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível”. Estas considerações importam para a caracterização da complexidade de que “O mar” se encontra revestido, como se verá.

efeito, aparentemente “O mar” está longe, muito longe, de constituir fato textual novo para aqueles seus possíveis leitores, especialmente enquanto tema, mas também enquanto forma. Todavia, o jornalista Cruz e Sousa o exhibe como fato textual novo, subscreve-o como a ostentar sua importância, exatamente como amostra de que intuito outro entendimento de fatorialidade, textualidade e novidade. No fundo – é preciso ver - não se trata do conhecido, ou melhor, já não se quer tratar do conhecido. Enfim:

O mar

“Lá está o Mar, o grande encarcerado. Dali, daquelas raias a que está circunscrito, nem mais um passo dará jamais.

Estoure em turbilhões d’espuma branca, de onda em onda; gema, rebente revoltamente nas praias, desdobrando-se nelas como alvas e vaporosas peças de tule finíssima, que se desenrolam, e tudo será em vão, e ele, o Mar, continuará sempre, perpetuamente, no seu círculo estreito, sem liberdade, num tédio de chumbo, como um verdadeiro cárcere de bronze.

Ah! Desola imenso aquela ânsia de querer rebentar diques, alargar horizontes, tirar da frente as pesadas barreiras que se lhe opõem à marcha pelo mundo afora, ruindo continentes e territórios.

Mas, não é uma utopia doida, essa do Mar?!

Ele, que tem sido comparado a gigantes, a leões convulsos e ferozes, ele, que tem a calma e a tempestade, o Mar, não parece às vezes um forte.

Pelo sentimento profundo, estranho que o invade, no subterrâneo mistério da sua existência, mais parece uma frágil criança.

E ninguém mais infantil do que esse Laocoonte supremo, que chora e soluça eternamente, sem repouso, por um ideal que não se sabe bem o que é: se é o amor, se é a glória ou se é a morte, porque a morte é também um ideal quando a vida apenas chega a ser uma dúvida.

O mar lembra o possante autocrata de pedra, Tzar de todas as Rússias, com cem mil homens de guerra, vermelhos e rijos, colossais, de cabelos de sol, ásperos, rudes no semblante, duros como engrenagens, mineralizados no militarismo de aço, cheirando a hulha e a ferro fundido, mas vigorosos e belos, duma máscula beleza.

Cem mil homens armados até os dentes, e que ele manobra do fundo das estepes nevadas só com um gesto, tão alto, tão poderoso, imponente, quase sobre-humano, que a palavra morre para descrevê-lo.

Esse imperador do capacete e da espada, que frecha ordens e leis de batalha aos mais bravos generais do mundo como se frechasse raios d’exterminio sobre a humanidade, à maneira dum flamejante arcanjo rebelado.

Esse Alexandre III, matemático, geométrico, exato, certo na sua onipotência como o algarismo da sua hierarquia, impassível no Poder como múmia deificadora, mas que há-de sentir na frente, à noite, as veias

latejarem com os pavores surdos do niilismo, essa nevrose negra da morte, - e soluças, gelado e trêmulo, por uma independência do seu ser falível, material, por uma liberdade que lhe dê mais caráter humano e lhe tire todo esse aspecto bárbaro que o torna um momo tartáreo ou um sátiro capro, repulsivo e horrendo, enchendo de um terror absoluto, incoercível, toda a face da terra.

-

Por isso, o Mar, encarcerado na sua eterna dor de bronze, ululando e gemendo, parece mais um combatente que luta em vão, interminavelmente, numa desesperante agonia, com os seus milhares de glaucos braços incomensuráveis abertos e levantados a um Ideal a que nunca chegará nem abraçará jamais!”¹²⁹

Excluído pelo próprio autor do conjunto de textos que aparecem sob o título de *Missal* em 1893, “O mar” ainda não é, realmente, uma peça artística bem faturada em todos os aspectos. Ainda não preenche os pré-requisitos que se consolidavam desde a década anterior, na França, como indispensáveis a uma estética simbolista.¹³⁰ Configura-se, na verdade, de maneira mais parnasiana, a começar pelo próprio tema, pela recorrência a imagens grandiloqüentes e, em especial, pela pretensão de clareza, pela ostentação de lucidez. Certamente, é mais plausível pensar esse escrito, assim como outros aparecidos na mesma coluna “Formas e coloridos” de Cruz e Sousa, como um produto híbrido, em que se divisam elementos parnasianos e simbolistas.

Esse hibridismo é a própria confirmação de um estágio maneirista nessa escrita, um mal-estar em si mesma que logra apontar, no fundo, para o fato de que algo se move ruidosamente, muito a contrapelo. Esse mover poderia ser mais natural, mas não o é exatamente porque não se desdobra a partir de um diferente lugar de discurso propriamente dito – do romântico, já então superado -, mas apenas se dobra num lugar

¹²⁹ SOUSA, Cruz e, 1998. Op.cit. p. 56-57.

¹³⁰ Para uma visão diacrônica do processo que resultara no Simbolismo na França, veja-se Robert SABATIER (1977); uma leitura específica do Simbolismo nessa literatura encontra-se Henry PEYRE (1974); o desdobramento do Simbolismo a partir do Parnasianismo é enfocado por Pierre MARTINO (1970).

já cindido, mas cujas partes são idênticas no que diz respeito à concepção da autonomia da forma artística, ou seja, o lugar parnasiano-simbolista.¹³¹ Esse algo que se move ruidosamente contra si mesmo deixa-se afigurar como a própria forma que se dobra por não estar imbuída de uma certeza sobre o que ela mesma é radicalmente, para além do simulacro que constitui sua fatalidade.¹³² Ao dobrar-se em movimento, a forma denuncia, simultaneamente, seu estado de crise e ânsia de identidade, o que tem sido e o seu ideal de ser.

Assim entendido, “O mar” se afirma como uma espécie de “pre-sentação” da forma que está-se constituindo em detrimento de uma representação do mar. Então, a latente deficiência desse escrito, sua dificuldade em representar o mar, não se deveria apenas à inabilidade do ainda escrevente, mas, sobretudo, ao fato de que, no fundo, o que está em questão não é o “representar”, mas muito mais o “conhecer”.¹³³ O que se entremostra (pois é plausível o entendimento de que Cruz e Sousa não tem domínio disso ainda) como questão, portanto, não é a literatura, ou não é apenas a literatura, mas algo que se situa antes dela, daquilo de onde ela, enquanto saber original, emergiria.

Com efeito, o que em “O mar” se diz sobre o mar, em tom argumentativo, é o contrário do que comumente se diz, como que evidenciando-se que o que se quer não é

¹³¹ Tratando do que entende por “landemain” de 1830, quando Théophile Gautier e Théodore Banville defendem “l’art pour l’art” em resposta à visão utilitarista dos propositores de uma estética realista, Pierre MARTINO (1970: 2-26, Op. cit.), sustenta que romantismo, parnasianismo e simbolismo constituem uma mesma tradição poética empenhada na realização de uma grande ambição artística. Entendimento amplo sobre a década de 1830, os muitos embates que resultariam no “impressionismo” ao final do século XIX, encontra-se em Arnold HAUSER (2000: 727-955).

¹³² Fatalidade pelo simples fato de que se trata de forma moderna, que não é haurida numa origem, motivo pelo qual não pode ser original. Este entendimento mescla, naturalmente, Gilles DELEUZE (1994:259-271) e Walter BENJAMIN (1994: 165-196). Para o primeiro, a modernidade se define pela “potência do simulacro”, que ele, numa política de reversão do platonismo, entende não ser cópia degradada de um original. Reflexão importante, para este trabalho, especialmente por romper com a dicotomia Essência/Aparência e Modelo/Cópia, categorias que sempre prejudicaram a avaliação crítica da obra sousiana. Para o filósofo alemão, a retirada do objeto da percepção do seu invólucro pelas técnicas de reprodução consiste exatamente na destruição da “aura”, num desaparecimento do original. À medida que se dobra sobre si mesma, que evidencia sua dificuldade de conformação, a forma sousiana, a partir desse estágio que se encontra em análise, expõe sua necessidade de encontrar identidade, de se diferenciar, para além do simulacro e da aura impossível.

¹³³ Para uma precisa distinção entre o conhecer e o representar, a partir de um tensionamento de conceitos fundamentais de Peirce, veja-se a problematização atual de Hugo MARI (1998: 13-163).

dizer, mas desdizer o já dito. Nisso fica pressuposto, naturalmente, que o que está dito sobre o mar é o conhecimento estabelecido sobre o mar, de forma que desdizer o dito significa, automaticamente, alterar esse conhecimento.¹³⁴ O enunciado se processa a partir da premissa de que o mar não é o mar, mas sim uma representação historicamente consagrada, cuja característica básica é a liberdade.

Essa representação está fundamentada numa dada “parecência” (o mar parece livre), que, no entanto, não constitui um problema em si: não é porque parece que não é. O problema adviria do fato de a representação implicar, em si mesma, um distanciamento do objeto, a ponto de esse “subressumir-se” em palavras, uma vez que a representação já constitui sistema próprio de signos, com suas próprias leis.¹³⁵ A resistência a esse distanciamento, que vai resultar numa “presença” do objeto, mostra-se já na frase de abertura do poema, em que um sensível tratamento sonoro e sintático, pela parataxe, provoca a emergência de uma ambigüidade a respeito da localização do mar:

“LÁestãoMar/ograndenCArcerado”.

A assonância desata o sentido de que o mar está tanto longe quanto perto de quem o está vendo, está lá mas também está cá, de forma que sutilmente se apresenta o enigma sobre onde está realmente esse objeto que se vê, para o qual se aponta: onde,

¹³⁴ Numa de suas últimas tentativas de escapar ao horizonte fatalista da filosofia heideggeriana, Emmanuel LÉVINAS postula, em *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*, que o Dizer, que implica sempre uma relação com outrem a começar pela enunciação, encontra-se do lado da ética, enquanto o Dito encontra-se do lado da Ontologia. Conforme referido em nota ao capítulo anterior, Paul RICOEUR (1999:15-33, Op. cit.) tensiona com agudeza esse entendimento. Desdizer o Dito sobre o mar, a nosso ver, equivaleria a alterar um conhecimento ontológico, essencialista, sobre o mar.

¹³⁵ Como se sabe, “sobressumir” é termo que corresponde, de maneira considerada mais plausível, a categoria hegeliana “Aufhebung”, que agrega os sentidos de “tirar”, “elevar” e “conservar”, conforme argumenta Ernildo Stein ao traduzir o ensaio “Identidade e diferença” de Martin HEIDEGGER (1991: 152, Op. cit.), em que o termo aparece. Ao “sobressumir-se” em palavras, no caso aqui em questão, o objeto “mar” é tirado de sua condição de objeto, elevado para além da realidade e conservado como um “constructo” de palavras, nada mais.

afinal, é “Lá”? Seria, aparentemente, o “fora”, mas este, na verdade, não chega a se efetivar, dilui-se no mesmo instante em que se enuncia: lá é cá, por força da assonância, bem como pela parada brusca da frase com o signo “encarcerado”, que materializa, com precisão, um *interrompimento*.¹³⁶

Se não há “fora”, se esse “lá” está eivado de ironia, então o que há é “dentro”, tudo se dá dentro de uma instância em que não há separação entre sujeito e objeto, em que o que se diz, portanto, refere-se igualmente aos dois termos, que se assentam sobre uma identidade comum. Disso resulta que o atributo “encarcerado” não se aplica apenas ao mar, mas também àquele que escreve, antecipando futuras terminações em “ado” de que o poeta já feito lançaria mão: assinalado, emparedado. Também o esforço de personificação do mar ao longo do escrito não deixa dúvida de que não se trata exclusivamente de um objeto, mas também de um sujeito em irrupção.

¹³⁶ Pensando em Blanchot, Sade, Hölderlin, Nietzsche e Artaud, Michel FOUCAULT (1990: 62) se esforça na conceituação do que entende por um “pensée du dehors”, chegando a uma problematização da interioridade, que é o que já aqui se coloca em questão na escrita sousiana: “no momento em que a interioridade é atraída para fora si, um exterior se submerge no lugar mesmo em que a interioridade tem por costume encontrar seu recôndito e a possibilidade de seu recôndito: surge uma forma – menos do que uma forma, uma espécie de anonimato informe e obstinado – que desapossa o sujeito de sua identidade simples, o esvazia e o divide em duas figuras gêmeas embora não sobrepostas, o desapossa do seu direito imediato, ou seja EU, e levanta contra seu discurso uma palavra que é indissociavelmente eco e recusa”, conforme a tradução brasileira.

*

2.6. A marca

Com o signo “encarcerado” referindo-se a ambos, a identidade comum entre o mar e aquele que escreve apresenta-se como sendo o limite, astutamente enunciado como “raias”: fronteira entre países, mas também aquilo que configura o raiado, a superfície riscada, o que contém raias. Esse mar não está circunscrito, portanto, apenas a um limite, diga-se, geológico, a rochas, mas a um limite que emerge como marca, o que também já se enuncia na abertura:

“lá está o MAR / o grande encarcerado”,

donde se pode inferir: lá está a marca. No dizer, no processamento do sentido, irrompe o dito, como que a contrapelo do dizer: pode não ser o que se quer dizer, mas já está dito: lá está a marca, ou seja, não é de mar que se trata; lá está a marca, ou seja, é de marca que se trata; e, sendo “lá” um espelhamento de “cá”, dêiticos idênticos: cá está a marca. A questão que aquele que escreve se coloca, interiormente, parece ser como explicitar essa marca não só enquanto conteúdo, mas também enquanto forma. Seu método, evidentemente pensado, consiste em desfazer o discurso estabelecido sobre o mar, por um lado, e figurar uma precariedade escritural, por outro, que já é a configuração da forma radical do mar: o mar não é o que se diz; o mar é o que não se pode dizer, mas que, no entanto, está-se dizendo. Assim, o mar não é livre, não é forte, não é um Tzar, não é um imperador, não é Alexandre III; o mar é encarcerado, é frágil, é criança, é infantil, é Laocoonte supremo, é combatente idealista. Evidencia-se, naturalmente, que o mar é o que não se pode dizer não no horizonte da língua – diz-se, é

claro, sobre ele -, mas no da cultura: o mar é o que não se admite que se diga sobre ele, isto é, índice de fraqueza, de não-poder, de impotência. Ora, essa ressemantização do mar decorre, de maneira decisiva, de um desvio da sua superfície e conseqüente postulação de sua profundidade, momento que assim se enuncia:

“Pelo sentimento profundo, estranho que o invade, no subterrâneo mistério da sua existência, mais parece uma frágil criança.

E ninguém mais infantil do que esse Laocoonte supremo, que chora e soluça eternamente, sem repouso, por um ideal que não se sabe bem o que é: se é o amor, se é a glória ou se é a morte, porque a morte é também um ideal quando a vida apenas chega a ser uma dúvida.”

O que o mar é, portanto, só o é em profundidade, aquém da superfície, instância em que, tal qual os demais seres, revela-se como existente, perde o estatuto de não-ser. Ao revelar-se a existência do mar - fato surpreendente, hiperbólico ou não -, afirma-se que não se trata de uma realidade restrita à profundidade, mas antes em relação com a superfície, com a instância em que se desenrolam existências historicamente delimitadas.¹³⁷ Pode-se dizer que profundidade e superfície não constituem espaços opostos entre si, mundos “impossíveis”, mas antes lugares que se intercambiam, que estão interligados.¹³⁸ Tal intercâmbio é fundamental para que possa emergir um conhecimento outro, o do mar como índice de fraqueza: este conhecimento não seria possível sem a superfície, “plano de imanência” em que seu oposto encontra-se consolidado: o mar como índice de fortaleza.¹³⁹ O conhecimento outro do mar impõe-se

¹³⁷ O que intuimos aqui já é o mar naquele sentido em que Martin HEIDEGGER (1999: 90, Op.cit.), conforme já aludido no capítulo anterior, caracteriza a “pre-sença”, que é preciso recordar: “a pre-sença é um ente que, na compreensão de seu ser, com ele se relaciona e comporta. Com isso, indica-se o conceito formal de existência. A pre-sença existe. A pre-sença é o ente que sempre eu mesmo sou”. Portanto, podemos pensar que aquilo de que se fala – o mar enquanto “pre-sença” – é aquilo que já se está sendo. Por isso, não se representa, não se “mimetiza”, mas antes “pre-senta-se”, irrompe-se.

¹³⁸ Sobre o conceito leibniziano de “mundos impossíveis”, que acaba permitindo uma problematização extrema da questão da individualidade e da liberdade, veja-se Gilles DELEUZE (1988: 79-102, Op. cit.).

¹³⁹ Quanto a “plano de imanência”, que corresponderia à imagem que o pensamento mesmo faz de si, vejam-se Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI (1993: 49-79, Op. cit.).

àquele que escreve em pleno processo de constituição de uma “verdade” exatamente em função de uma espécie de esgotamento da superfície, da impossibilidade de dizer apenas com os fatos ocorridos ali, o que se enuncia com bastante precisão neste trecho:

“O mar lembra o possante autocrata de pedra, Tzar de todas as Rússias, com cem mil homens de guerra, vermelhos e rijos, colossais, de cabelos de sol, ásperos, rudes no semblante, duros como engrenagens, mineralizados no militarismo de aço, cheirando a hulha e a ferro fundido, mas vigorosos e belos, duma máscula beleza.

Cem mil homens armados até os dentes, e que ele manobra do fundo das estepes nevadas só com um gesto, tão alto, tão poderoso, imponente, quase sobre-humano, que a palavra morre para descrevê-lo”.

O mar como fortaleza, conhecimento assim consolidado na superfície, corresponde a um excesso de sentido, que prescinde, evidentemente, de outro sentido. Dito de outro modo, não é possível descrever o mar que se apresenta na superfície pelo simples fato de que ele já está repleto de sentido. Apresenta-se àquele que quer escrever - desejo acusado no processo mesmo de escrita - como mar fechado, não aberto à interação. Trata-se de um mar já determinado “aprioristicamente”, já percebido de maneira decisiva como fortaleza. Essa maneira de percepção consistiria numa espécie de sublimação, através da qual o mar se eleva para além do humano, converte-se em poder que domina o humano. Logo, a palavra, mecanismo utilizado por humanos para produzir sentido entre humanos, morre porque é humana. Enuncia-se uma fatalidade: não há porvir para a palavra na superfície, sob o jugo de um mar que se identifica com uma fortaleza, isto é, sob o império de um conhecimento já consolidado, um conhecimento, diga-se, adulto.¹⁴⁰ A superfície, assim entendida, revela-se,

¹⁴⁰ Num texto de 1913, Walter BENJAMIN (2002: 21-25) se volta contra a idéia de experiência, atribuindo-lhe um valor negativo ao afirmar que ela é a “máscara do adulto”, por isso mesmo é “inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma”. Assim, conhecimento consolidado aqui se coloca como aquele que deriva de uma experiência - a do adulto - que se encontra estabelecida como “a” experiência, performada na superfície, por isso mesmo experiência histórica. Desta forma, o poema fere, ainda que de maneira imprecisa, uma questão importante da vida social brasileira no século XIX, problematizada por

inequivocamente, como instância da experiência histórica, como ordenação simbólica do vivido. Não poder ignorar essa superfície e resistir a aceitá-la como única instância para a efetivação da experiência são os termos fundamentais do futuro drama do sujeito sousiano, drama que está aqui apenas começando enquanto dilema. Desde já, é preciso entender que o que assusta esse sujeito não é o fato de a superfície provocar a morte da palavra, mas sim o fato de que essa morte seja decretada antes da vida da palavra, ou seja, antes da efetivação do sentido pela palavra, antecipadamente, sem sentido.¹⁴¹ Considerando-se que se trata de um sujeito em constituição, essa morte antes da vida acaba por figurar o próprio aborto do sujeito.

Gilberto FREYRE (1984: 411-464) com base em relatos de viajantes, que era a impossibilidade de ser criança, a obrigatoriedade que se tinha de se comportar, na superfície, como adulto, como sujeito da experiência.

¹⁴¹ Anima-nos a colocar este entendimento um pouco daquilo que Julia KRISTEVA (1989:37-67) analisa, a partir da escrita de Nerval, como “vida e morte da palavra”, enfatizando a impossibilidade de encadeamento das frases, as interrupções, como traços de um sujeito depressivo. Sem dúvida, procede em relação a Cruz e Sousa, sobretudo nos textos que serão analisados mais adiante neste trabalho.

*

2.7. A profundezza

Também no âmbito da profundezza, a morte se apresenta, mas agora reivindicada como um possível ideal, como desdobramento de uma incerteza sobre o que realmente seria esse ideal: o amor ou a glória. No “subterrâneo mistério da sua existência”, o mar parece uma “frágil criança”, sobretudo, por não saber sobre si mesmo, por se mostrar entregue à dúvida, por corresponder à imagem da “tabula rasa” sobre a qual o conhecimento pode se assentar. Na profundezza, portanto, o mar se assemelha ao sujeito em constituição, encontram-se os dois num estágio nascente, numa “primeiridade”. Ao contrário da superfície, o mar, na profundezza, já não é o exército a oprimir o sujeito, a fortaleza que não deixa a palavra viver. Não é um mar que se situa acima do sujeito, mas rente a ele, na mesma altura: não é, rigorosamente, a afiguração de um “sublime terrível”, mas de um “belo”. Entretanto, é um belo que tende ao sublime, como que num esforço mesmo de escapar à superfície enquanto instância da experiência histórica, cuja insuportabilidade, por parte do sujeito, acaba por se evidenciar. Com efeito, a associação, no âmbito da profundezza, do mar com o belo resulta numa conexão decisiva entre esse âmbito e o da superfície, donde emergiu a imagem, bem ao gosto parnasiano, de uma “máscula beleza”. O desdobramento dessa imagem culmina num resgate metonímico da Antigüidade clássica, através do nome Alexandre III, movimento com o qual, antes de mais nada, enuncia-se uma referencialidade originária do escrito, sua radicação na civilização ocidental, numa cultura que se orienta pela potência. Alexandre corresponde à imagem que se assenta sobre a superfície,

“mas que há-de sentir na frente, à noite, as veias latejarem com os pavores surdos do niilismo, essa nevrose negra da morte, - e soluças, gelado e

trêmulo, por uma independência do seu ser falível, material, por uma liberdade que lhe dê mais caráter humano e lhe tire todo esse aspecto bárbaro que o torna um momo tartáreo ou um sátiro capro, repulsivo e horrendo, enchendo de um terror absoluto, incoercível, toda a face da terra.”

Com a mediação da noite, Alexandre III, que é o sentido consolidado como belo, chegará ao sentimento do sublime, que deriva, por intenção daquele que escreve, do niilismo, estando este, por sua vez, diretamente associado à morte. Noutras palavras, o belo, como que numa fatalidade, converter-se-á em sublime, o que torna plausível a compreensão de que a força se converterá em fraqueza, a superfície se converterá em profundidade. Trata-se de um processo desejado por uma segunda pessoa, por um “tu”, que, em virtude da intromissão novamente do travessão, resulta em ambigüidade: não está claro se quem soluça é Alexandre, o sujeito ou o mar, embora pareça mais coerente pensar que seja o mar. Essa ambigüidade acaba sendo importante mesmo para que se possa falar de uma dimensão soluçante, fragilizada, em que vários entes se confundem, agitam-se, em função de uma vontade de ser, o que exige uma libertação das garras da matéria espúria, da instância da superfície, que não é outra, portanto, senão a matéria histórica. Liberdade aqui se deixa ler como aquilo que humaniza, que desliga o ente da barbárie, daquilo que o torna “repulsivo e horrendo”, que o disponibiliza para a produção do “terror”. Esse ideal de liberdade, que se desprende da profundeza fraca, é que se pretende afirmar na superfície forte, isto é: um conhecimento outro, que é o conhecimento do outro, quer acontecer. Mas, sem dúvida, encontra-se barrado, ainda barrado, fadado a uma situação agônica, conflituosa, que se mostra, ao final, como resistência a dizer o que se pode dizer, a dar a ler o que se pode ler. Realmente, é um mal-estar na literatura, uma condição dolorida, que “pre-senta-se”:

Por isso, o Mar, encarcerado na sua eterna dor de bronze, ululando e gemendo, parece mais um combatente que luta em vão, interminavelmente, numa desesperante agonia, com os seus milhares de glaucos braços incomensuráveis abertos e levantados a um ideal a que nunca chegará nem abraçará jamais!

Capítulo 3

Sobre o invisível

“E esse sentimento que o transformava e que ele próprio desconhecia assim tão intenso e curioso na sua alma, transcendentalizava-o e dava-lhe ao obtuso idiotismo uma como que supervisão, certa regularização lúcida e nobre, fazia-o por instantes viver, reflexamente, na origem ignota de uma especial percepção mental e de uma extravagante emoção”.

Cruz e Sousa, “O sonho do idiota”, *Evocações*, 1898

3.1. Questões

No dia 22 de dezembro de 1882, uma sexta-feira, chega à então Nossa Senhora do Desterro a Companhia Dramática Julieta dos Santos, proveniente do Paraná.¹⁴² Trata-se de um fato entre outros, claro, sem maiores conseqüências para a história geral, especialmente se esta é visada à moda antiga tão contestada pelos propositores da “nouvelle histoire” no século passado, isto é, a partir dos grandes feitos.¹⁴³ Entretanto, não podemos deixar de atribuir importância a esse fato para aquele lugar e tempo em

¹⁴² Tendo-se em vista o fato de que a atriz Julieta dos Santos, ainda com o nome extenso de Francisca Julieta dos Santos, já tinha-se apresentado em Nossa Senhora do Desterro em 1879, quando contava apenas seis anos de idade, conforme relata Henrique FONTES (1998: 19-93, Op. cit.), a agora Companhia Dramática Julieta dos Santos, antes chamada Companhia Simões, é que constituía novidade. Notícia e comentário sobre este fato, revelando-se como a pequena atriz brasileira teria sido “construída” como “resposta” a seu “original” estrangeiro Gemma Cuneberti, a italiana que naquele momento excursionava pelo Brasil, encontram-se, além de FONTES, em Raimundo MAGALHÃES Jr. (1972: 19-47, Op. cit.).

¹⁴³ Como se sabe, o tensionamento da noção de “fato histórico”, levado a efeito pelos historiadores da chamada “École des Annales”, foi fundamental para a configuração epistêmica da “Nouvelle histoire”. Recordemos o trecho da aula inaugural de Lucien Febvre no Collège de France em 1933: “onde pegaríamos o fato em si, este pretensio átomo da história? O assassinato de Henrique IV por Ravallac, um fato? Se o analisarmos, se o decomusermos em seus elementos, uns materiais, outros espirituais, resultado combinado de leis gerais, de circunstâncias particulares de tempo e lugar, enfim, de circunstâncias próprias a cada indivíduo, conhecidos ou ignorados, que representam um papel na tragédia, quão rápido veremos dividir-se, decompor-se, dissociar-se um complexo emaranhado... Algo dado? Não, algo criado pelo historiador, quantas vezes? Algo inventado e construído, com ajuda de hipóteses e conjeturas, por um trabalho delicado e apaixonante”. Apud Jacques LE GOFF (1990: 32.) Esta reação contra o factual foi antecipada de maneira contundente por Friedrich NIETZSCHE (1983: 58-70) em ensaio de 1874, intitulado “Da utilidade e desvantagem da história para a vida”, conforme tradução brasileira: “Que pensamentos antiquados contra um tal complexo de mitologia e virtude tenho no coração! Mas alguma vez terei de pô-los para fora, por mais que riam. Eu diria, então: a história sempre carimba: ‘era uma vez’, a moral: ‘não deveis’ ou ‘não devíeis. Assim a história se torna um compêndio de amoralidade fatual. Quão gravemente erraria aquele que visse a história, ao mesmo tempo, como julgadora dessa amoralidade fatual! Ofende a moral, por exemplo, que um Rafael tenha tido de morrer com trinta e seis anos de idade: um tal ser não deveria morrer. Se agora quereis vir em auxílio da história, como apologista do fatual, direis: ele enunciou tudo o que estava nele, se vivesse mais só teria podido criar beleza como beleza igual, não como beleza nova, e coisas semelhantes. Assim sois os advogados do diabo, e justamente fazerdes do sucedido, do fato, vosso ídolo: enquanto o fato é sempre estúpido e em todos os tempos sempre teve aspecto mais semelhante a um bezerro do que a um deus”. Este tema foi revisitado recentemente por Gianni VATTIMO (2001: 17-20) numa conferência em que, para delimitar o horizonte de uma ontologia hermenêutica, acusa a limitação do olhar realista exatamente em função deste ignorar que, como queria Nietzsche, “não existem fatos, somente interpretações”, sendo este ponto de vista, conforme o filósofo alemão, já uma interpretação também. Diz Vattimo, de maneira que nos importa muito aqui: “No caso de Nietzsche, nem a realidade do mundo se reduz à percepção do sujeito, nem o sujeito que percebe tem, por sua vez, um estatuto ontológico mais sólido do que aquele das suas pretensas ‘ilusões’”. (aspas do autor).

que se dera exatamente em função do que representa para a sensibilidade do jovem Cruz e Sousa e, dali em diante, para sua obra.¹⁴⁴ O então futuro poeta, que ali estava ainda nascendo para a poesia, como se sabe, foi quem primeiro “cobrirá” tal fato, para dizer com precisão: nessa cena enunciatdora estava colocado mais na condição de repórter, daquele que vai ao encontro de elementos para uma notícia. Para a compreensão sousiana do poético, que vinha se configurando desde setembro de 1879 a partir do enfoque de tantos fatos corriqueiros, a chegada da Companhia representa, antes de mais nada, uma espécie de frustração da “factualidade”.¹⁴⁵ Súbito – tal parece ser a constatação do “repórter” – aquilo que se anunciava como fato, aquilo que lhe solicitava uma recepção como fato, algo com um referente explícito, digamos, não se confirma, ou pelo menos não se confirma a contento: o receptor não recebe totalmente o que esperava.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Baseando-se nas memórias de Araújo de Figueiredo, amigo do poeta, Raimundo MAGALHÃES Jr. (1972: 34, Op. cit.) informa que, pouco antes ou durante a estada da Companhia Dramática Julieta dos Santos em Desterro, Cruz e Sousa se encontrava em choque com a sociedade desterrense em função de interpretação literal de texto que publicara no jornal “Tribuna Popular” com o título de “A felicidade”, cujo desfecho é uma cena de adultério entre a esposa de um rico alemão e seu criado. A interpretação se deveria ao fato de um casal de alemães, com características semelhantes às descritas na narrativa, residir numa mansão perto da casa do poeta. O texto, republicado em “Novidades” no Rio de Janeiro, sob o pseudônimo de “Um filósofo alegre”, em 04 de dezembro de 1891, com o título de “Os felizes”, consta hoje da *Obra completa* de Cruz e SOUSA (1995: 715-717, Op. cit.). Em face da indignação que lhe causara tal fato, Magalhães Jr. assinala que o convite para assumir a função de “ponto” da Companhia Dramática Julieta dos Santos em sua excursão pelo país era, “para o agonizado Cruz e Sousa, uma porta de saída que se abria e o início de uma nova experiência (...) Poderia agora ultrapassar os limites de várias províncias e ver um pouco mais do vasto Brasil. A viagem lhe seria muito útil, alargando os seus horizontes e proporcionando-lhe novas relações de amizade, capazes de compensar as que iria perder ao se afastar de Desterro e da *Tribuna Popular*”.

¹⁴⁵ Procurando indicar com definitiva precisão o início da atividade literária de Cruz e Sousa, Henrique FONTES (1998: 110, Op. Cit.) chega ao jornal desterrense “O despertador”, de 24 de setembro de 1879, de que consta informação sobre a participação de Cruz e Sousa na solenidade de instalação de uma Sociedade Artística Beneficente, oportunidade em que apresentara “uma bem inspirada poesia, que foi muito aplaudida”. Quanto aos muitos fatos corriqueiros “cobertos” poeticamente pelo “repórter” Cruz e Sousa, encontram-se revelados em poemas como “A imprensa”, escrito em 21 de novembro de 1880, “Ao decênio de Castro Alves”, sem data especificada, “Entre luz e sombra” e “Sete de setembro”, dedicados ao dia da independência do Brasil. Veja-se Cruz e SOUSA (1995: 324-337, Op. cit.).

¹⁴⁶ Trata-se aqui de uma situação que corrobora com o argumento de Jacques DERRIDA (1995: 6-11) a respeito do modo oblíquo como o rito se oferece ao “critical reader” sedento de objetividade. Segundo ele, “a oferenda – o processo ritual, o desenrolar ritualizado de uma cerimônia – jamais é uma simples coisa, porém já um discurso, o início de uma simbolicidade”. Por trás da idéia de “an oblique offering”,

Evidente que uma tal inferência só se faz possível a partir de uma pressuposição, com base nos dados que o texto do autor-objeto disponibiliza, do grau de expectativa daquele receptor. Não só do grau, mas também, é preciso acrescentar, do modo como essa expectativa se coloca para o receptor, o que ele, particularmente, esperava ver naquilo que era esperado pela coletividade letrada desterrense. Certamente, o grau, a extensão da curiosidade em torno da chegada da Companhia, é algo que se determina coletivamente, enquanto o modo, ao contrário, a intensidade que se processa em face de uma ocorrência pública de tal natureza para aquele contexto, é algo que se processa na esfera individual. Esta dissociação entre grau e modo parece tornar razoável o paradoxo de um receptor que não recebe totalmente o que esperava: recebe parcialmente, à medida que o que vê atende ao grau – a extensão – de uma curiosidade coletiva: ver a Companhia Dramática Julieta dos Santos; recebe parcialmente, por outro lado, à medida que o que vê não atende ao modo – a “intensão” – particular de sua expectativa: ver a própria Julieta dos Santos.¹⁴⁷ Há um Cruz e Sousa que vê (o repórter) e um outro que não vê (o poeta), digamos, para sintetizar essa problemática da percepção que passaremos a enfrentar a partir da análise deste soneto que teria sido escrito no mesmo dia 22 de dezembro, hoje constante da *Obra completa* com o título de “O desembarque de Julieta dos Santos”:

Chegou enfim, e o desembarque dela
Causou-me logo uma impressão divina!
É meiga e pura como sã bonina,
Nos olhos vivos doce luz revela!

de uma oferenda obliqua, encontram-se – e isso é precisamente valioso para este tópico – perguntas como: o quê? De quem? Para quem?, ou seja, sabe-se pouco sobre aquilo que se oferece ao olhar crítico, objetivo. Parece-nos ser esta a situação revelada pelo “repórter” Cruz e Sousa.

¹⁴⁷ Conforme Abelardo MONTENEGRO (1998: 26), os partícipes do “mundo elegante” desterrense da época tinham predileção pelas companhias teatrais para sair da monotonia reinante à época. Por sua vez, Oswaldo Rodrigues CABRAL (1979), na sua detalhada compilação do desenvolvimento social de Santa Catarina, nos faz crer que o interesse pela arte em geral, não só o teatro, é característico da sociedade desterrense dos séculos XVIII e XIX, aspecto decisivo de sua formação.

É graciosa, sacudida e bela
Não tem os gestos de qualquer menina,
Parece um gênio que seduz, fascina,
Tão atraente, singular é ela!

Chegou, enfim! Eu murmurei contente!
Fez-se em minh'alma purpurina aurora,
O entusiasmo me brotou fervente!

Vimos-lhe apenas a construção sonora,
Vimos a larva, nada mais, somente
Falta-nos ver a borboleta agora!...¹⁴⁸

¹⁴⁸ SOUSA, Cruz e, 1995. Op. cit. p. 243. O soneto aparece transcrito com dois detalhes diferentes na edição organizada por Zahidé Lupinacci Muzart das *Poesias completas* de Cruz e SOUSA (1993: 209-210, Op. cit.), a saber: seu título é apenas “Soneto”, e o terceiro verso vem acrescido de uma vírgula depois da palavra “meiga”, ficando assim: “É meiga, pura como sã bonina”. São detalhes que não chegam a comprometer a leitura aqui apresentada.

*

3.2. A desobjetivação

Publicado no jornal “A regeneração” em 24 de dezembro de 1882, este soneto parece sugerir muito ao seu leitor *imediato*, e agora mais ainda, ao trazer a assinatura de Heráclito, um dos pseudônimos de Cruz e Sousa, bem como a epígrafe “ver e admirar”, em que se expõe significativa dicotomia, como se verá. Certamente, sugere, antes de mais nada, um desvio quanto à autoria e, por conseguinte, quanto ao enfoque do assunto em questão: quem escreve é um filósofo pré-socrático e o que escreve não é o que ali se esperava comumente de um poeta, um derramamento de emoções, mas algo mais, com alguma dose de razão, mas não completamente racional, com uma emoção “fake”, é certo, mas com alguma emoção. Há aqui, como em quase tudo que escrevera durante seu período em Desterro, uma preocupação, de certa forma, excessiva da parte do autor com a legitimação do seu texto enquanto verdade comum, consensual. Preocupação natural, dir-se-ia, num espírito provinciano, num momento de agudização do esnobismo nacional, mas é justamente nessa preocupação que se encerra de maneira bastante hábil o problema dessa forma nascente, que é o de um conteúdo material, exterior ao sujeito, inacessível. O traço fundamental dessa preocupação, que parece se processar inconscientemente, é seu próprio disfarce: o fato é descrito de maneira espontânea, numa linguagem clara, sem aparentes sobressaltos, de maneira, digamos, muito ordenada. Conclui-se, a partir do que se dá a ler num primeiro plano, que realmente houve o encontro entre aquele que escreve e o fato em questão. Conclui-se sobretudo

porque o soneto parece reduzido a um único plano de significação, algo, sem dúvida, impossível, ainda que objetivado pelo seu autor.¹⁴⁹

Pode-se dizer que há, inicialmente, pelo menos dois planos de significação nesse soneto, que se encontram amalgamados não em função de uma astúcia criadora do seu autor - que realmente não há -, mas em função mesmo da natureza ambivalente do seu olhar a um só tempo de “repórter” e poeta. Há um primeiro plano que se efetiva a partir do exterior, de um olhar que se acerca gradativamente de um fato, e há um segundo plano que se efetiva a partir do interior do sujeito, de um olhar compenetrado em si mesmo. Tais planos, evidentemente, estão fadados a conduzir a instâncias opostas de significação, que não estão necessariamente numa relação de dependência, motivo maior da complexidade final do que parece tão simples: não se explica o primeiro plano apenas em função do segundo e vice-versa. Assim, é plausível dizer que num primeiro plano a significação do soneto está dada completamente: chegou a atriz Julieta dos Santos. Trata-se de um fato verídico, uma ocorrência histórica, que como tal não é propriedade de ninguém, tampouco de quem a relata. Por outro lado, num segundo plano, a significação do soneto encontra-se truncada já a partir da autoria: quem assina o texto não poderia tê-lo escrito naquela língua, tempo e lugar, logo, quem assina o texto não pode responder pela verdade factual que ostenta, quem o assina não pertence ao mundo literário propriamente dito, mais, quem assina o texto é exatamente o filósofo obscuro: nada está tão claro, portanto, nesse segundo plano.

Assim pensados, fica evidente que pela acusação de existência de dois planos não se repete aqui apenas a compreensão teórica estabelecida sobre a natureza

¹⁴⁹ Este raciocínio é animado pelas considerações de Mikhail BAKHTIN sob pseudônimo de VOLOCHÍNOV (1981:128-136) ao distinguir “tema” e “significação”: “Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu *tema* (...) Por significação, diferentemente do tema, entendemos os elementos da enunciação que são *reiteráveis* e *idênticos* cada vez que são repetidos. (...) A significação é o *estágio inferior da capacidade de significar*. A significação não quer dizer nada em si mesma, ela é apenas um *potencial*, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto”. (grifos do autor).

plurissignificativa do texto literário, bem como do artefato estético em geral. O soneto em questão nos remete àquela situação sustentada no tópico anterior em face do poema “Grito de guerra”: não estamos diante de um texto propriamente dito, mas de uma mensagem, de algo que atende a uma demanda comunicacional. Portanto, recusamo-nos a analisá-lo com a finalidade última de demarcar seus elementos estéticos propriamente ditos, artísticos, criados. Trata-se de uma recusa, portanto, a uma análise teoricamente previsível, que possa apenas conduzir a uma compreensão – esta, sim, óbvia - de que o soneto não é aquilo que parece ser. Na verdade, ele é aquilo que parece ser, descoberta que nos é permitida exatamente em função da recusa a aceitar que ele seja aquilo que parece ser: uma “fantasia”.¹⁵⁰ E aquilo que ele parece ser é exatamente uma tentativa de documentação de um fato – tentativa frustrada, como se revela no terceto final. Tal frustração deriva da impossibilidade, para aquele que se dirige ao local onde o fato se dá a ver, de uma visualização realmente desse fato, ou seja, daquilo que para ele é o fato, a ocorrência nova. O terceto final nos convida à reflexão sobre um inquietante paradoxo que é o de uma ocorrência que não ocorre:

Vimos-lhe apenas a construção sonora,
Vimos a larva, nada mais, somente
Falta-nos ver a borboleta agora!

¹⁵⁰ Por trás daquilo que caracteriza o escritor, o fantasiar, como postula Sigmund FREUD (1976: 145-158) no seu “Escritores criativos e devaneio”, ensaio de 1908, encontra-se uma pessoa “insatisfeita”, que já não pode, tal como a criança, “brincar”, que é – e isso é particularmente importante para esta análise – não aquilo que se opõe ao “sério”, mas ao “real”, ainda tomado como sinônimo de realidade: “A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. Apesar de toda a emoção com que a criança catexiza seu mundo de brinquedo, ela o distingue perfeitamente da realidade, e gosta de ligar seus objetos e situações imaginados às coisas visíveis e tangíveis do mundo real. Essa conexão é tudo o que diferencia o ‘brincar’ infantil do ‘fantasiar’.” (aspas do autor). Significativo para a compreensão do Cruz e Sousa em questão é este apontamento que também se lê no ensaio citado: “As fantasias das pessoas são menos fáceis de observar do que o brincar das crianças”.

Apresenta-se aqui uma constatação de que não foi possível ver aquilo que se esperava, o que nos obriga a duvidar agora sobre o objeto dessa espera, sobre o que realmente se esperava chegar. Nota-se antes de mais nada que quem enuncia a constatação não é mais um eu, mas um nós, um elemento retórico, obviamente, e tanto mais importante por sê-lo. Enquanto elemento retórico, esse nós denuncia-se como intencionalidade persuasiva, o que pressupõe uma “dialogia”, uma interlocução, enfim, uma cena enunciativa que só pode derivar de uma relação com e no social.¹⁵¹ Realmente, não é mais o sujeito que diz nesse terceto, não é mais apenas ele quem diz, mas o conjunto de “voyeurs” entre os quais ele se encontra, é certo, mas dos quais – e isso é decisivo - também quer se destacar. Coletividade e sujeito encontram-se em planos diferentes de uma mesma realidade sócio-cultural, gerando, por conseguinte, planos diferentes de significação. Assim, parece-me plausível pensar o plano da coletividade como exterior e o do sujeito como interior, compartimentos não estanques, obviamente, que se intercambiam na escrita pelo simples fato de que esta é arranjada numa língua comum aos dois planos, um código que, no final das contas, não pertence a

¹⁵¹ Constatação equivale aqui à prova que, segundo ARISTÓTELES (1966: 29-31), constituiria a finalidade da arte retórica. Paul RICOEUR (2000: 51-52, Op. cit.) reflete: “A retórica é a réplica (*antistrophos*) da dialética [...] Ora, a dialética designa a teoria geral da argumentação na ordem do verossímil. Eis aí o problema da dialética posto em termos lógicos; Aristóteles, sabe-se, orgulha-se de ter demonstrado o argumento demonstrativo designado silogismo. Ora, a esse argumento demonstrativo corresponde o argumento verossímil da dialética, designado entimema. A retórica é, assim, uma técnica da prova: ‘só as provas têm um caráter técnico’[...] E, como os entimemas são ‘o corpo da prova’ [...], toda a retórica deve ser centrada no poder persuasivo que vincula a esse modo de prova”. (parênteses e grifo do autor). Para Mikhail BAKHTIN (1993: 88-89, Op.cit.), conforme tradução brasileira do seu ensaio “O discurso na poesia e o discurso no romance”, “O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica”, todavia “a dialogicidade interna do discurso não se esgota nisso. Nem apenas no objeto ela encontra o discurso alheio. Todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada. O discurso vivo e corrente está imediata e diretamente determinado pelo discurso-resposta futuro: ele é que provoca esta resposta, presente-a e baseia-se nela. Ao se constituir na atmosfera do ‘já-dito’, o discurso é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, discurso, porém, que foi solicitado a surgir e que já era esperado. Assim é todo diálogo vivo”. E, finalmente, assevera o ensaísta, “Todas as formas retóricas e monodológicas, por sua construção composicional, estão ajustadas no ouvinte e na sua resposta”. (aspas do autor).

ninguém em particular, não é uma propriedade.¹⁵² Bem ao contrário, o soneto parece nos fornecer pistas para a compreensão da coletividade e do sujeito como instâncias sobre as quais o código, precisamente a ordem escrita, atua com relativa propriedade, revelando-se como latente contradição, descompasso intrínseco à configuração do sentido.

Que ver não é uma ação inteiramente transitiva, em que nada obsta o encontro de um sujeito com um objeto, esclarece a contento esse terceto final em consequência de uma ação do código, não visada, certamente, por aquele que escreve.¹⁵³ A este, solicitava-se – que seja o próprio jovem Cruz e Sousa o solicitante é indiferente a este raciocínio – um relato objetivo sobre o que viu, e esta objetividade – ele intui – corresponderia a dizer o que viu no que se deu a ver, o que viu do publicamente visível, e aí: “Vimos-lhe”.¹⁵⁴ Esta construção, agora enquanto enunciado, pensada como algo

¹⁵² Ao discorrer sobre a significação, Roland BARTHES (1997: 51-53, Op. cit.) acaba por sugerir esta unificação dos planos do sujeito e da coletividade na esfera da língua como movimento inerente ao processo de constituição do sentido: “A significação pode ser concebida como um processo; é o ato que une o significante e o significado, ato cujo produto é o signo. Claro, esta distinção só tem valor classificatório (e não fenomenológico): primeiro, porque a união de significante e significado não esgota [...] o ato semântico, já que o signo vale também por seus contornos; em seguida, porque sem dúvida o espírito, para significar, não procede por conjunção, mas [...] por recorte: na verdade, a significação (*semiosis*) não une seres unilaterais, não aproxima dois termos, pela simples razão de que significante e significado são, cada um por seu turno, termo e relação. Esta ambigüidade embaraça a representação gráfica da significação [...] a associação entre o som e a representação psíquica é o fruto de uma preparação coletiva (por exemplo, da aprendizagem da língua francesa); esta associação – que é a significação – não é absolutamente arbitrária (francês algum tem liberdade para modificá-la). Ainda sobre a relação entre literatura e significação, veja-se a entrevista de Roland BARTHES concedida à revista “Tel Quel” em 1963 e hoje inserta em *Crítica e verdade* (1970).

¹⁵³ Queremos crer, neste estágio desta análise, que obsta o encontro do sujeito com o objeto o seu corpo, sendo, portanto, uma situação semelhante a esta descrita por Henri BERGSON (1999: 11): “Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: *é meu corpo*”. (grifo nosso).

¹⁵⁴ Orientam-nos aqui postulações de Maurice MERLEAU-PONTY (1971: 15) apresentadas em seu escrito inacabado, *Le visible et l'invisible*, a começar pela que se refere à obscuridade que circundaria a “fé perceptiva”, assim enunciada: “Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos – fórmulas dêsse (sic) gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos,

destacado do seu contexto imediato, sinaliza, com bastante pertinência, para uma natureza oblíqua do objeto que se vê objetivamente. Dir-se-ia que esse objeto desobjetiva-se à medida que se encontra na iminência de ser visto, de ser apreendido por um olhar exterior: “Vimos-lhe apenas a construção sonora”. O que viram, portanto, foi aquilo que se dá não à visão, mas sim à audição, flagrante descompasso entre os dois termos dessa relação de sentido, que se tornara razoável, de fato, pela natureza oblíqua com que fora caracterizado o objeto: “Vimos-lhe”.¹⁵⁵ Ver, diante do que supostamente se apresenta visível, aquilo que pertence ao domínio da audição é deixar que se acuse um desvio decisivo do objeto em questão, deixar que aflore uma suspeita sobre o objeto visado.¹⁵⁶ Realmente, o que se deu a ver não foi a atriz Julieta dos Santos, tampouco a Companhia Dramática Julieta dos Santos, não foi um fato, como se diz claramente no penúltimo verso: “Vimos a larva”. Objetividade imagética que responde à altura, inclusive em termos de coerência argumentativa, daquela no nível estritamente sintático, logrando encerrar um problema que abarca a coletividade, não apenas quem escreve. Tal problema, ironicamente, é aquele que vai atormentar o homem e o poeta Cruz e Sousa nos seus 16 anos vindouros a contar da data desse soneto: a leitura do mundo a partir de um viés evolucionista, cientificizante.¹⁵⁷

remetem para uma camada profunda de ‘opiniões’ mudas, implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isso de estranho: se perguntarmos o que é este (sic) *nós*, o que é este (sic) *ver* ou o que é esta *coisa* ou este (sic) *mundo*, penetramos num labirinto de dificuldades e contradições.” (grifos do autor).

¹⁵⁵ Estimula-nos sobremaneira a esta reflexão um ensaio de Louis HJELMSLEV (1991: 213-220) escrito em 1937, denominado em português “A natureza do pronome”: “no pronome não existe representação intuitiva; ele permanece apenas como representação in potentia (...) a representação dos detalhes da representação atinge zero”. O pronome, portanto, como parte mesmo de sua natureza, abre o horizonte de significação, o que particularmente nos interessa neste ponto da análise.

¹⁵⁶ Tal situação parece equivaler àquela elucidada por Michel FOUCAULT (1987: 25) a propósito de Velásquez, mas que suscita toda a relação da escrita com o visível: “Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde elas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem”.

¹⁵⁷ Em abril de 1887, ainda em Nossa Senhora do Desterro, escrevia Cruz e SOUSA (1995: 760-773, Op. cit.) a propósito do manuscrito *Miudezas*, de Virgílio Várzea, texto dedicado àquele considerado pelo autor como “eminente Filósofo”, o Dr. Gama Rosa: “Da evolução, da luta, da tenacidade, da força e da vontade foi que se fez o homem moderno. É isto que está ampla e *indiscutivelmente comprovado* pelas

Para aqueles que “solicitavam” um relato do fato ocorrido, um registro competente de quem viu “in loco” a chegada da célebre Companhia, era, naturalmente, inaceitável que Cruz e Sousa nada tivesse visto. Por escrita competente, por outro lado, o círculo letrado desterrense, a exemplo daquele da corte, certamente entendia aquela que não dizia tudo, que deixava algo a ser descoberto pelo seu leitor, em que faltasse um complemento. É plausível pensar, portanto, que é, antes de mais nada, da obrigatoriedade de dizer que viu algo aonde foi ver que resulta a imagem da “larva”. Sua eficácia deriva do fato de que é familiar aos partícipes do meio letrado, uma eficácia comunicativa, portanto: todos concordam que as espécies evoluem a partir da larva. Entretanto, não se sabe ao certo de que espécie se trata, a pequena atriz ou a coletividade, o que depende do valor que se atribua à imagem da “larva”: metáfora ou metonímia. Com efeito, não se diz que Julieta dos Santos é ou se assemelha a uma “larva”, nem mesmo que foi nela que se viu a “larva” – não há mais obliquidade na ação de ver. Também não se diz que a coletividade em que se encontra o sujeito é ou se assemelha a uma “larva”. Diz-se apenas: “Vimos a larva”, o que se pode entender como instante do processo de significação em que se mostram sintonizados, para a garantia

vastas teorias do século”. A partir deste ponto de vista, inúmeros elogios são dirigidos a evolucionistas europeus da época, como Oliveira Martins, distinguido como “o poderoso filósofo da *Biblioteca das ciências sociais*” e colocado no mesmo patamar de Spencer e Haeckel. Nomes da literatura também europeia são evocados de forma elogiosa por estarem em sintonia com o evolucionismo: Zola, “um sociologista”, Hugo, Sainte-Beuve, Gautier, Taine etc. Pelo viés evolucionista, o ensaísta Cruz e Sousa tenta definir o homem moderno, aspecto particularmente importante: “As correntes influenciadoras que definiram e acertaram o pensamento novo são mais proveitosas, mais positivas, mais práticas. Podemos recebê-las como leis, não como gosto, nem como imitação ou moda. Nem o verdadeiro espírito de hoje tem moda ou imitação. O que ele tem unicamente é ação, é vontade, é força. Ele está dentro de uma evolução, se quiserem, do seu momento, do seu estado de elaboração psíquica, e daí é que sai, inteiro, fiel e nítido, para o jornal e para o livro, o seu esforço mental, como um produto fotográfico das cousas”. Idéias semelhantes são emitidas por Cruz e Sousa ainda nos textos “Émile Zola”, também datado de 1887, e “Biologia e sociologia do casamento”, resenha de livro de Gama Rosa. Todavia, é justamente a Virgílio Várzea que Cruz e SOUSA (1995: 822, Op. cit.) revelará, em carta escrita no Rio de Janeiro em 8 de janeiro de 1889, o tormento vivido em função exatamente do “modus operandi” evolucionista que dominava a corte brasileira e, por conseguinte, o restante do país: “Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano?! Para quê? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspidado de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! Vir pela hierarquia de Eça, ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa, ter estesia artística e verve, com esta cor? Horrível!”.

mesma dessa significação, o plano exterior, da coletividade, e o interior, do sujeito. Vê-se, em última análise, que esses planos são heterogêneos, não homogêneos: sujeito e coletividade são múltiplos, motivo maior por que convergem em relação à origem, mas também por que divergem em relação ao fim.

Para o jovem Cruz e Sousa, tal como para a coletividade em que se encontra situado, a “larva” é uma origem, mas não uma origem – e isso é que se mostra particularmente produtivo - fadada a um mesmo fim, a um desenvolvimento apenas orgânico, e sim uma origem aberta a um vir-a-ser de algo inusitado que se enuncia em meio a uma latente ambigüidade: “Falta-nos ver a borboleta agora”. Sem dúvida, seria bastante forçado atribuir à coletividade desterrense, mesmo apenas àquela letrada, uma tal especificação da evolução da espécie, e, mais ainda, o desejo que antes dela se declara como que às avessas, a contrapelo do enunciado, como aquilo que se diz sem que se queira realmente dizer: “Falta-nos ver”. Nada mais plausível que pensar que este enunciado, para corresponder à obliquidade com que se abre o terceto final, deveria se apresentar com igual precisão gramatical: “Falta-nos ver-lhe”, isto é, falta aos “voyeurs”, entre os quais aquele que escreve, ver algo no que se dá ver, ver uma parte daquele todo visível, portanto. Evidente que se pode tomar a supressão do pronome como esforço para garantir-se a isometria, ou seja, a feição decassilábica do soneto, mas não só. Pode-se dizer aqui, uma vez mais, que a língua age sobre aquele que escreve de maneira a converter, através de um detalhe escritural, enunciado em enunciação, abrindo um horizonte de significação que, sim, encaminhava-se na direção de um fechamento. Assim, “Falta-nos ver” equivale, a um só tempo, a uma constatação que diz respeito à coletividade, em que o pronome ostenta valor “reflexivo”, e a denúncia do objeto dessa constatação: falta à coletividade, incluindo-se o sujeito, e o que falta é exatamente “ver”.

*

3.3. A larva

Daqui compreende-se que, no seu extremo, o complemento do verso contém algo bastante inusitado, um acaso que desobjetiva o que se queria objetivar de maneira excessiva, científica: “Falta-nos ver a borboleta agora”. Esta afirmação é o que há de verdade poética nesse escrito que é o que, repito agora numa clave decisiva para a leitura aqui empreendida, realmente parece ser: larva literária, forma nascente, coisa disforme, enfim, um “pensée indéterminé”.¹⁵⁸ A imagem da borboleta constitui complementação de um sentido que se processa no âmbito da forma durante todo o desenvolvimento do soneto, a ponto de se tornar possível entender que neste caso a forma está subordinada a esse sentido. Este, por seu turno, é o da dificuldade de ver normalmente, digamos, o que se apresenta à visão, uma dificuldade de se relacionar com o que se encontra do lado de fora daquele que se disponibiliza para a visão, dificuldade de apreensão, portanto, daquilo que constitui, para o sujeito historicamente delimitado, uma exterioridade. Uma mesma dificuldade, então, em que se descobrem três aspectos – concernentes ao ver, ao relacionar e ao apreender – suficientes para que possamos sustentar tal situação como uma problemática da percepção que aqui se anuncia, sem alarde, na obra sousiana, como – e é para a radicação dessa problemática na série literária que a utilização do soneto está a sinalizar - não poderia deixar de ser. A questão que se coloca para o sujeito em face daquilo que se lhe apresenta à visão é: como relacionar com isso como algo exterior, dotado de uma significação diversa

¹⁵⁸ Partindo do pressuposto de que a história da literatura e das idéias tem se ocupa preferencialmente de obras e pensamentos determinados, George POULET (1985: 5-14), postula a plausibilidade de um “pensamento indeterminado” cuja imagem se desdobraria exatamente do discurso religioso – atravessado por sentimentos, pensamentos e transcendência – e o devaneio poético.

daquela já apreendida e por ele cultivada interiormente, antes mesmo do encontro com tal visão? Aquilo que se lhe apresenta à visão é um fato, algo que se dá na ordem do mundo e, por isso mesmo, efêmero, ainda que insólito, datado, ainda que revestido de ares de eternidade, enfim, restrito, apesar de toda a “construção sonora”, de todo estardalhaço. Todavia, aquele que vai “cobrir” o fato, o repórter perturbado pela vontade de ser poeta, o “voyeur” especial, insiste em lhe conferir uma dimensão de “événement”, de algo que se situa mais aquém e além do fato propriamente dito, como tentaremos entender a partir da releitura do que antecede o terceto final do soneto:

Chegou enfim, e o desembarque dela
Causou-me logo uma impressão divina!
É meiga e pura como sã bonina,
Nos olhos vivos doce luz revela!

É graciosa, sacudida e bela,
Não tem os gestos de qualquer menina:
Parece um gênio que seduz, fascina,
Tão atraente, singular é ela!

Chegou, enfim! Eu murmurei contente!
Fez-se em minh’alma purpurina aurora,
O entusiasmo me brotou fervente!

Ao contrário do terceto final, fala aqui uma individualidade, não exatamente um “eu”, mas apenas uma voz que se reconhece com alguma autonomia em relação ao todo social de que faz parte. Mesmo quando diz “eu”, para enfatizar ainda mais sua condição de testemunha do fato em questão, essa voz não deixa de ser a de uma individualidade, a de Cruz e Sousa ele mesmo. Fala aqui uma individualidade não em consequência de uma estratégia discursiva – que ainda não há, não é demais repeti-lo –, mas em consequência de uma naturalidade de quem escreve, de uma imperícia, para ser mais preciso. Quem escreve, no fundo, não subordina seu tema a uma razão escritural, mas a

uma espécie de emoção oral, investida, a seu tanto, de razão sócio-cultural. Esta, evidentemente, não poderia deixar de conter elementos que caracterizam a razão escritural, “reduções” estéticas como, por exemplo, o soneto, às quais o escrevente adere para se mostrar razoável, habilitado ao convívio letrado, civilizado.¹⁵⁹ Daí por que não é possível mesmo ir muito longe se nos orientamos diante destes dois quartetos e um terceto no sentido de buscar sua eficácia exclusivamente estética, enquanto soneto, se o questionamos a partir de pressupostos apenas artísticos, se nele tentamos encontrar, em última análise, elementos de uma escola qualquer. Pelas muitas possíveis vias “escolares” – romantismo, realismo, naturalismo, parnasianismo etc -, ressalta-se apenas sua insuficiência escolar, sua precária formação, mais ainda, sua inacreditável deformação a ponto de indiciar alguma espécie de formação. E, realmente, indicia a formação de um poeta a contrapelo do meio sócio-cultural em que o indivíduo, inevitavelmente controlado, encontra-se, com a consciência possível do que se passa a sua volta e, sem dúvida, disponível para a agudização dessa consciência, para um devir-poeta, digamos. Mas, nessa sexta-feira de 1882 em que o soneto em questão foi escrito, o indivíduo se mostra na condição de negociador do advento do poeta, daquele que sente e se dá o direito à expressão desse sentir.

¹⁵⁹ Parece-nos instrutivo lembrar aqui considerações de Paul VALÉRY (2003: 117) a propósito da utilização do soneto pelo pintor Degas: “Nada, em literatura, é mais próprio do que o soneto para opor a vontade à veleidade, para fazer sentir a diferença da intenção e dos impulsos em relação à obra acabada; e, principalmente, para obrigar a mente a considerar o *fundo* e a *forma* como condições iguais entre si. Explico-me: ele nos ensina a descobrir que uma forma é fecunda em *idéias*, paradoxo aparente e princípio profundo em que a análise matemática tirou algum partido de seu poder prodigioso”. (grifos do autor)

*

3.4. O desembarque

Para entender a ação negociadora do indivíduo em prol do poeta, por que fala a individualidade, é preciso trazer à lembrança o fato de que o soneto aparece primeiramente assinado por “Heráclito” e com a epígrafe “ver e admirar”. São, obviamente, mecanismos de negociação do indivíduo: o autor, um extemporâneo em relação à “agoridade” experienciada por Cruz e Sousa, pensa, na acepção filosófica, e o escrito não é apenas para ser lido, mas para ser visto e admirado, logo a apreensão do sentido implica, antes de mais nada, transcender o fato ocorrido, ir além da chegada da Companhia Dramática Julieta dos Santos. Não é o fato que realmente se coloca em questão, mas a relação de poesia que um sujeito estabelece com ele, que é uma relação de busca da verdade poética que subjaz ao fato, da invisibilidade que habita aquilo que se apresenta tão visível na dinâmica historial. A questão, pois, não é o fato, mas tampouco pode prescindir do fato porque dele o indivíduo necessita como plataforma fundamental para que a relação se apresente, para que o que se diz não paire sobre um vácuo idealista, sem qualquer poder de convencimento de um público leitor já habituado à clareza dos escritos realistas. Tem o indivíduo, portanto, uma difícil tarefa nesse soneto elaborado rente à realidade: relatar um fato sem se restringir apenas a ele, dizer – porque é imperativo – para desdizer o que à primeira audição se diz, eis o paradoxo. Para tanto, o soneto se abre, se se nota bem, deixando à mostra uma margem para que se sinta uma sensível diferenciação entre chegar e desembarcar, um convite a uma reflexão sobre o quê chega e o quê desembarca efetivamente:

Chegou enfim, e o desembarque dela
Causou-me logo uma impressão divina!

Está claro que o que chega não é o mesmo que o que desembarca, mas não é suficiente, a partir daqui, afirmar o óbvio, até porque este, em função da sua necessidade de complementação para alcançar sentido, é também obtuso: chega a Companhia, desembarca a atriz. O que importa mesmo é que o que chega e o que desembarca desatam-se de planos antagônicos de significação, um plano exterior e outro interior, já aludidos inicialmente, instâncias que podem ser visadas de maneira mais categórica como plano de imanência, alicerçado na realidade circundante ao sujeito, e plano de transcendência, vontade instigada por um desejado vir-a-ser. O que chega é realmente aquilo que a coletividade já esperava, enquanto o que desembarca é aquilo que um membro estranho dessa coletividade, o disponível para a poesia, não esperava. O que chega desdobra-se, portanto, do plano exterior, como o esperado, enquanto o que desembarca desdobra-se do plano interior como algo inusitado. O plano exterior contém o indivíduo, enquanto este contém o plano interior, aquele o limita, obrigando-o a reconhecer um significado, enquanto este lhe abre para uma possibilidade de sentido. Não se pode dizer que esse indivíduo adere terminantemente a um ou outro, ao significado convencionalizado ou ao sentido possível. Pode-se dizer, na verdade, que ele hesita entre um e outro, entre o relato direto do que chegara e a sugestão do que desembarcara, entre o que se poderia chamar de o fato em si e o em si do fato. Trata-se de uma cena em que o indivíduo se reconhece numa “indecidibilidade”, sem saber ao certo o quê exteriorizar: o que vê – o fato em si, a Companhia Dramática Julieta dos

Santos – ou o que não vê – o em si do fato, que não é a própria Julieta dos Santos, mas aquilo que ela causa: a “impressão divina”.

Certamente, o indivíduo não poderia encontrar termos melhores para acusar sem acusar a presença do poeta, daquele que sente, no relato. São termos que falam tanto quanto calam, lugares comuns tanto quanto incomuns, com um valor externo sensivelmente diverso do interno. Para o externo, a coletividade, “impressão divina” corresponde à expressão do que pode haver de mais belo, especialmente, claro, pela conexão com o cristianismo. Para o interno, a individualidade, corresponde a uma tentativa de indiciar, já na abertura do soneto, o motivo maior da dificuldade de expressão. Como expressar aquilo que não é rigorosamente da ordem da expressão, que não se situa fora daquele que quer expressar, mas da “ordem” da impressão, que se situa dentro daquele que quer expressar, que é sensação em processo, algo indefinido, informe? E, de fato, os dois versos que fecham o primeiro quarteto não expressam mais que a aparente desordem que caracteriza a “ordem” da impressão, a dificuldade de expressão do que está do lado de fora do sujeito: vegetal em perfeito estado de saúde (“sã bonina”), luz que porta característica de alimento (“doce luz”). Assim, com os termos “impressão divina” o indivíduo atende a uma dupla finalidade: satisfaz a expectativa sacra da coletividade, seu desejo de conectar tudo o que lhe parece perfeito ao Deus católico, e revela sem alarde a perscrutação de uma “persona” da individualidade, o poeta. O que este perscruta não é nada menos que, numa linha que radica em Platão, o belo como problema exatamente pela sua inevitável conexão com o bem, com a verdade, com o divino. Tal perscrutação excede, pois, a aparência, a beleza que se dá a ver à coletividade – a Companhia Dramática Julieta dos Santos, Julieta dos Santos etc -, desejando o que está oculto, resistente à visibilidade, que é o ser. Delimita-

se, então, de maneira decisiva o problema: a visibilidade da beleza contrapondo-se à invisibilidade do ser.

*

3.5. As vozes

Reaproximando agora, com olhos mais precavidos, do segundo quarteto e o primeiro terceto da peça em questão,

É graciosa, sacudida e bela,
Não tem os gestos de qualquer menina:
Parece um gênio que seduz, fascina,
Tão atraente, singular é ela!

Chegou, enfim! eu murmurei contente!
Fez-se em minh'alma purpurina aurora,
O entusiasmo me brotou fervente!

ressalta-se um gradativo desvio daquilo que constitui a flagrante exterioridade de quem escreve. Não é de Julieta dos Santos que se trata, mas antes daquilo que se passa no interior de um sujeito, suas sensações em face do que vê, o que sente em relação ao que se lhe apresenta. Seu relato é, sem dúvida, precário, hesitante, “bègue”, como que a denunciar que se quer, paradoxalmente, falar tanto quanto calar, a um só tempo revelar e segredar. Antes de mais nada, essa precariedade acusa o caráter biunívoco do que parece já ser unívoco, mas que apenas tende para essa condição em que, sem dúvida, encerrar-se-á a complexidade extrema da obra que apenas começa a ser concebida. Há ali, mal sintonizadas, a voz de um indivíduo – Cruz e Sousa ele mesmo –, que quer revelar, e a voz de um poeta nascente – a “persona” contida por Cruz e Sousa –, que quer segredar porque, obviamente, não se sabe podendo revelar ainda, o que equivaleria a um revelar-se.

Dir-se-ia que há aqui, tanto da parte do indivíduo quanto da parte do poeta nascente, a intuição de um limite: para o primeiro, cuja voz predomina no escrito, esse limite é a subjetividade, enquanto para o segundo, cuja voz incide como recalque sobre o escrito, tal limite é, ao contrário, a objetividade. Na iminência de um ou outro desses planos, indivíduo e poeta nascente retrocedem, intimidam-se – e então se revela que Julieta dos Santos contém graça, que parece, que atrai, que é singular, elementos suficientes para justificar por que “não tem os gestos de qualquer menina”, inclusive – é o que está-se a constatar – Julieta dos Santos ela mesma, o indivíduo que se dá a ver objetivamente à coletividade. Tais atributos, a pretexto de caracterizarem a atriz que chega, sugerem, na verdade, uma percepção do que, para o poeta nascente, desembarca – signo com que já se diz, note-se bem, que vem de outro lugar, do mar, não da terra – o belo enquanto bem, com caráter divino.¹⁶⁰

Aceita a plausibilidade deste entendimento, pode-se sustentar uma positividade da precariedade do corpo do escrito, representada pelo segundo quarteto e o primeiro terceto: não é possível dar corpo ao incorpóreo, ao que, na verdade, não se dá à visão, não é possível converter em expressão verbal uma “impressão divina”. O que é possível é friccionar alguns dados dessa impressão, deixar que se inscreva no corpo do escrito a própria dificuldade de promover uma redução estética dessa impressão, de incorporar o incorpóreo vislumbrado como divino, o irreduzível por excelência, portanto. Com a precariedade da linguagem – e aqui torna-se indiferente se objetivada ou não, claro que não –, a forma atinge uma relevância maior que o fundo, sinalizando com precisão para

¹⁶⁰ Como se sabe, o belo nesta acepção remonta a Platão, especialmente ao Livro III da *República*, em que se lêem passagens como esta: “a beleza do estilo, a harmonia, a graça e o ritmo decorrem da simplicidade da alma, não no sentido com que eufemisticamente designamos a tolice, mas no verdadeiro, do caráter ornado de beleza e bondade”. No “Tratado sobre a beleza” de Plotino, lê-se: “Que tudo se faça, pois, primeiro divino e belo, se se quer contemplar a Deus e ao belo (...) O que está além da beleza chamamos a natureza do Bem; o belo está colocado frente a ela. Assim, numa expressão de conjunto, diremos que o primeiro é o belo, porém se se querem dividir os inteligíveis, ter-se-á de distinguir o belo, que é lugar das idéias, do Bem, que está além do belo e que é sua fonte e seu princípio”. In: Rodrigo DUARTE (1997: 20-48).

o fato de que algo está sendo originado a contrapelo, de que estamos em face uma cena genesíaca tanto quanto apocalíptica, diante da “luz”, num plano de transcendência, mas também diante da “larva”, num plano de imanência, diante da possibilidade do aberto poético, mas ainda num inexorável fechamento filosófico.

Pode-se dizer mesmo, em última análise, que essa forma precária, pré-anunciando o mal-estar na escrita que marcará o trajeto do seu autor, acaba por nos expor uma outra “cena de instrução”, inclusive pela “citação” da imagem pomposa da chegada, em que a vontade de transcendência de um sujeito se rivaliza com a fatalidade da imanência que aprisiona a coletividade. Parece-me realmente impossível não ver uma espécie de motivação larval, ligada à macro-história brasileira, na dicotomia entre chegar e desembarcar em função das conseqüências que se elucidam: o que chega deriva de um plano de imanência, enquanto o que desembarca deriva de um plano de transcendência, o que também pode ser enunciado nos seguintes termos: o que chega se desata da série histórica, enquanto o que desembarca se desata da série estética. O modo algo brusco, urgente, como se passa de uma série à outra já na abertura do soneto

Chegou, e o desembarque dela

é suficiente para que se entenda que, para aquele que escreve, não há muito o que dizer no plano de imanência, no âmbito denotativo, cumprindo passar num átimo para a provocação concernente a um plano de transcendência, um âmbito conotativo. O plano de imanência, de onde obrigatoriamente parte o relato, está fechado, enquanto o plano de transcendência está, por outro lado, aberto. E é este plano que seguramente se quer ostentar no soneto, o plano da luz, digamos, mas este encontra-se imbricado no plano da larva, que é o plano de imanência, eminentemente histórico. Aquele que escreve não é

romântico, embora não tenha um programa para não sê-lo; quer se inscrever, por um arroubo de juventude, na linha dos afins da “idéia nova”, realistas. Tal é a razão pela qual não segue apenas seus instintos e transcende a realidade circundante, o que, sem dúvida, comprometeria a legitimação do seu escrito como registro verídico da visualização do fato, sua preocupação maior.

Todavia, é justamente essa impossibilidade de se ater apenas ao plano de transcendência, a preocupação em não se descuidar totalmente do plano de imanência, que investe o soneto de uma condição “dilemática” central na forma sousiana em geral: não ser ou ser nada. Depreende-se do modo como se desdobra o soneto em questão que a circunscrição ao plano de imanência, com a operação apenas de dados típicos da série histórica, equivaleria a uma auto-destituição da forma artística que interessa ao poeta nascente, uma condição de não ser enquanto arte. Por outro lado, a circunscrição ao plano de transcendência, com a utilização apenas de dados oriundos da experiência estética, equivaleria a uma autodestituição da verdade histórica que o indivíduo – Cruz e Sousa ele mesmo – precisa apresentar aos leitores-censores do “ficcional” como parte da negociação do advento do poeta. O soneto não quer a possibilidade de não ser nem a de ser nada, quer ser alguma coisa, e realmente é: a revelação singela de um desejo de transcendência, de que algo ascenda, surpreendentemente, a partir da larva:

Falta-nos ver a borboleta agora!

Tudo isso posto, parece agora altamente plausível dizer que o soneto em questão tem como único propósito a verbalização desse desejo de ver o insólito se desdobrar do lugar comum, ver a borboleta resultar da larva, não outra coisa, é preciso frisar, mas uma borboleta, um ser leve, que se sustenta no ar, que voa. Constata-se agora, de uma

vez por todas, que não foi possível, para aquele que num nível primário do soneto parecia ter visto, efetivamente ver pelo fato mesmo de que aquilo que desejava ver ainda não tinha se conformado, tomado sua forma definitiva, ainda era algo informe, larva, portanto. Esse desejo de ver a borboleta, de testemunhar a possibilidade de uma espécie de espetáculo de transcendência surgindo daquilo que se lhe apresentava como asquerosa imanência, torna-se, a partir desse soneto, a primeira grande obsessão de Cruz e Sousa. A vivência dessa obsessão parece se colocar, para o indivíduo, como condição “sine qua non” para a aquisição do estatuto de poeta, uma espécie de rito iniciático obrigatório.

Com efeito, a partir daquele 22 de dezembro de 1882 em que fora “cobrir” a chegada da Companhia Dramática Julieta dos Santos, o pretendente poeta escreve uma gama de textos em prosa e verso de métrica e ritmo variados, como que numa tentativa de apreender com precisão absoluta sua “idea”. São escritos que, aos olhos de hoje, especialmente em função da imagem acabada que conservamos de Cruz e Sousa, afiguram-se-nos como exercício, e realmente o são, mas muito mais enquanto forma do que enquanto conteúdo. O que dizem, portanto, não importa tanto quanto o que não dizem exatamente porque aquele que os escreve ainda não possui a faculdade indispensável para dizer aquilo que desejaria dizer, seu desejo excede, naturalmente, o que constituía seu raio de ação possível. Esse raio de ação era decididamente imanentista em termos de conhecimento em consonância com o realismo então vigente: não era possível, na cena do conhecer, ir além do que todos viam e reconheciam como real, sob pena de ser estigmatizado como irrealista, ilusionista, impressionista etc. Conhecer implicava, desta forma, atenção constante aos dados que constituíam o entorno do objeto do conhecimento, de maneira que tais dados ali arrolados

funcionassem como uma espécie de justificativa do modo como esse objeto se dera à percepção do sujeito cognoscente.

Todavia, em face da Companhia Dramática Julieta dos Santos, Cruz e Sousa, ao contrário de outros fatos que “cobrira”, parece não encontrar dados que justifiquem, com o rigor algo lógico exigido pelos letrados daquela sociedade, o que percebe: o belo. Dito de outro modo igualmente válido, parece não encontrar a forma adequada para dizer que o que viu vai além do que viu, excede o limite do visível, chega às raias do invisível e, por isso mesmo, não é dizível e, mais ainda, não sendo dizível tampouco é legível, é tão-somente para “ver e admirar”, como proclama a epígrafe, numa palavra: pensar. Este desdobramento é fundamental para que se entenda a acepção em que o indivíduo – aquele a quem ficara atribuída a tarefa de agenciar o advento do poeta Cruz e Sousa – toma o ato de pensar, que é uma acepção oposta àquela comum à segunda metade do século XIX, em que pensar implicava aderir aos preceitos de uma comunidade bem nascida, superficialmente racional, ordenada, feliz. O ato de pensar, para o qual o indivíduo sinaliza com a epígrafe que escolhe, equivale a contemplar desinteressadamente aquilo que se dá à visão, numa atitude generosa, aderente, receptiva que, em seu extremo, estará mais para o caráter “ingênuo” dos românticos alemães que para uma mera insipiência artística que de resto, como foi dito inicialmente, ainda não vem ao caso porque o poeta enquanto artista ainda não existe, mas sim uma vontade de ser poeta.¹⁶¹

*

¹⁶¹ Recordemos que, para Friedrich SCHILLER (1991: 43-47), o ingênuo se define a partir de um contraste entre natureza e arte, de forma que aquela seja privilegiada. Natureza entendida, conforme tradução brasileira, como “ser espontâneo, a substância das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis”. Num ponto decisivo de sua reflexão, ele explica de maneira especialmente produtiva para esta análise: “No ingênuo se exige que a natureza alcance a vitória sobre a arte, que isso ocorra à revelia e contra a vontade ou com plena consciência da pessoa. (...) O ingênuo é *uma infantilidade, ali onde já não é esperada* e, por isso, não pode ser atribuída à infância real no sentido mais estrito”. (grifo do autor)

3.6. O si

Híbrido mais evidente de reportagem jornalística e prosa literária, o texto que Cruz e Sousa escreve logo após a estréia da Companhia Dramática Julieta dos Santos contém elementos que permitem a compreensão de como o indivíduo agencia a efetivação de sua vontade de ser poeta. Esse texto, que será problematizado a partir de agora com a finalidade de elencar outros elementos para a fundamentação do que está sendo postulado como invisibilidade, tem o título de “Julieta dos Santos” e foi publicado em 31 de dezembro de 1882 no jornal “O caixeiro”, também sob o pseudônimo de Heráclito. Sua reprodução integral, é preciso enfatizar, justifica-se não em função de minúcias estilísticas, mas muito mais em função, digamos, de astúcias documentais, pois é mais de documento que se trata, de “foto-grafia”, isto é, de grafia do que se dá a ver a uma coletividade, uma tentativa de, na falta de outro termo, “écriture du visible”.¹⁶² A prosa, enfim:

Julieta dos Santos, (sic) estreou segunda-feira, 25, no drama *Georgeta, a cega*. Eu achava-me lá no teatro, nessa grande escola, maquinalmente sentado, com a mente cheia de esperanças e a alma a transbordar de desejos febris, vagos, loucos, vorazes, aguardando a ocasião de ver surgir do palco essa embrionária terrível.

A seu tempo ergueu-se o pano e dali a instantes apareceu em cena, dentre os bastidores, como as sombras evocadas pelo poeta nas noites do mistério, no céu ideal, o involuciozinho (sic) de uma borboleta delicada, vaporosa, sutil.

Eu acotovelei o companheiro que se achava junto a mim e disse-lhe – emudece.

Ela começou a falar.

Sua voz levemente embaraçada, insinuante, tinha de quando em vez umas vibrações cristalinas; seus alvinitentes bracinhos estendidos ao longo, buscavam os tropeços que por acaso houvesse em sua passagem.

Eu, boquiaberto, estático, vezes colado à cadeira, sentia a algidez de uma estátua de aço, às vezes como impelido por uma mola secreta, estranha,

¹⁶² Este termo, como se sabe, foi cunhado pelo editor francês dos textos produzidos por Roland BARTHES (1990) sobre cinema, pintura e fotografia enfeixados postumamente na coletânea *L'Obvie et L'Obtus*, publicação aparecida na França em 1982.

erguia-me insensivelmente sentindo percorrer nas fibras d'alma uns fluidos magnéticos.

E as cenas sucediam-se cada vez mais brilhantes, mais belas, mais expressivas.

E eu acotovelava o meu companheiro fazendo-lhe notar ora um gesto, ora uma inflexão, ora um jogo fisionômico dessa Favart, dessa Raquel, dessa Têssera do futuro.

Terminou o primeiro ato sempre esplendente, sempre ameno, sempre divino da parte da pequena atrizinha e também de seus colegas que secundaram mui devidamente.

Passaram-se alguns momentos. A orquestra dirigida pelo Sr. Brasilício, (sic) executou uma melopéia suave. E eu (sic) impaciente, esperava o 2º ato.

Subiu o pano afinal!... Apareceu Georgeta sempre cega, sempre simpática, já eletrizando-me nuns lirismos vagos e encantadores, já sensibilizando-me nuns lances ternos, nas queixas repassadas de langor, nuns quês finalmente impassíveis e solenes.

Oh! mas quando ela recupera a luz, quando se abisma na contemplação dos objetos, das flores, quando se aproxima do espelho e tem ante ele aquela cena inimitável, aquela luta gigante como a da treva com o clarão, como a do possível com o impossível, como a da matéria com o espírito (sic) eu, por Deus, senti em meu cérebro uma revolução como que um cataclismo moral.

Terminou o drama e eu maravilhado, emudecido (sic) sentia-me preso à cadeira por uma atração irresistível.

Oh! quanto prende, quanto arrasta essa criação fenomenal!... Gênio, eu te saúdo, porque tu tens o dom de animar as almas de gelo, as organizações de pedra, como Fídias as suas criações esculturais, como Rafael a sua Fornarina.

Tu inspiras, tu suplantas, tu avassalas.

Trabalhastes (sic) na – *Georgeta, a cega* – e no entretanto encheste de luz!!...

Está claro que este texto não se reduz à condição de notícia de um fato, embora não deixe de ser também, sobretudo, noticioso, logrando ostentar uma característica de artigo opinativo. Não está tão claro, por outro lado, como, com quais elementos, esse texto se desvia da sua condição natural de notícia, de algo subserviente ao fato, como processa, pois, uma espécie de sutil “desfactualização” do amplamente factual. São esses elementos que sinalizam para o que essa prosa aparentemente singela é para além da sua funcionalidade contextual, o que ela é para a obra que ali estava num estágio

inicial de gestação. Neste sentido, essa prosa é aquilo que é para si mesma, para o seu interior, instância que, à primeira vista, parece nem existir, mas que, sem dúvida, já está existindo à medida que irrompe, meio que a contrapelo da notícia, o elemento “Eu”. Este já surge demarcando uma duplicidade no plano objetivo e outra no plano subjetivo: teatro = (igual) escola, numa relação de equivalência, enquanto mente # (diferente) de alma, numa relação de incongruência sustentada, de certa forma, como decorrente de uma polarização entre ideal (“esperanças”) e sensação (“desejos febris” etc).

Em duas rápidas ações enunciativas, portanto, esse elemento “Eu” se revela portador de uma complexidade que deriva exatamente do fato de que está no limite entre fora – o indivíduo com tudo que envolve sua experiência efetiva: seu corpo, a cidade, o jornal, o teatro etc – e dentro – o “Tu” desse indivíduo, com tudo que igualmente perturba sua experiência efetiva: sua alma, seu desejo, sua vontade de poesia.¹⁶³ Após se insurgir a contrapelo – não era de se esperar que o “repórter” falasse de si pelo menos antes de apresentar uma descrição precisa do fato –, esse “Eu” reaparece em mais seis situações que se contrapõem, de tal forma que é possível dizer que esse elemento, o “Eu”, acaba por constituir, a um só tempo, uma espécie de ponto e contraponto, variantes que não se excluem exatamente porque não contam, nem uma nem outra, com identidade própria, antes conformam uma identidade que, no fundo, parece se entender como imprópria para aquele meio social em que vive, a do indivíduo. Como ponto, esse “Eu” assinala uma relação com outrem que por duas vezes é um “companheiro” que assiste também ao espetáculo

1. Eu acotovelei o companheiro que se achava junto a mim e disse-lhe emudece .

¹⁶³ Anima o presente estágio da análise as considerações de Martin BUBER (1982: 79-132) sobre a relação entre o TU e o indivíduo a partir de Sören Kierkegaard.

2. E eu acotovelava o meu companheiro fazendo-lhe notar ora um gesto, ora uma inflexão, ora um jogo fisionômico dessa Favart, dessa Raquel, dessa Tésseira do futuro.

e uma vez é a própria Julieta dos Santos

1. Gênio, eu te saúdo, porque tu tens o dom de animar as almas de gelo, as organizações de pedra, como Fídias as suas criações esculturais, como Rafael a sua Fornarina.

Como contraponto, por outro lado, esse “Eu” se relaciona consigo mesmo por três vezes

1. Eu, boquiaberto, estático, vezes colado à cadeira, sentia a algidez de uma estátua de aço, às vezes como impelido por uma mola secreta, estranha, erguia-me insensivelmente sentindo percorrer nas fibras d’alma uns fluidos magnéticos.

2. eu, por Deus, senti em meu cérebro uma revolução como que um cataclismo moral.

3. eu maravilhado, emudecido sentia-me preso à cadeira por uma atração irresistível.

Trata-se, portanto, de um “Eu” voltado para fora na mesma medida em que também se encontra voltado para dentro, como se aquele que escreve buscasse um equilíbrio entre as duas dimensões por ele congregadas, estivesse imbuído de um ideal de torná-las “compossíveis”. E realmente pode-se dizer que está forçosamente imbuído desse ideal como estratégia para garantir a aceitação do escrito pela comunidade letrada: realçar uma das dimensões – a de fora ou a de dentro – poderia constituir

entreve à aferição do sentido pelos receptores imediatos. No fundo, essas dimensões são mesmo impossíveis, uma está fadada a emudecer a outra, a objetivação da dimensão interior, do que o indivíduo tem dentro de si, há de se ser paga com a desobjetivação da dimensão exterior. Todavia, aquele que escreve, como se dotado de um senso de astúcia ainda que inconsciente, não posiciona suas palavras num horizonte de confronto, mas antes de encontro: o lugar do seu escrito, como fora estabelecido já na abertura, é o teatro, a escola, instâncias votadas à contemplação daquilo que não se conhece, mais, daquilo que exige um processo para ser conhecido. De fato, este singelo escrito acaba por configurar aquilo que se pode entender por uma “cena de Paidéia”, formação cultural, em que o indivíduo Cruz e Sousa ensina ao pretendente poeta, seu “companheiro”, como apreender o “belo”, requisito já reputado fundamental para um devir poeta, em Julieta dos Santos.¹⁶⁴

Assim, afirma-se aqui a plausibilidade de pensar que, embora tenha havido no fato em si, não há no em si do fato esse “companheiro” como outra pessoa, como um expectador que ali assistia com Cruz e Sousa o espetáculo. O indivíduo refere-se ao outro de si mesmo, àquele que se encontra no âmago do fato, encoberto, estrategicamente, pelo fato, refere-se, portanto, ao que poderia entender como ponto real, àquela instância de onde emerge o “point of view” que subjaz - porque ainda não pode se revelar - ao que se vê escrito. Exatamente em função de ser ilusório, esse “companheiro” não fala explicitamente, não vem ao texto em primeira pessoa, com o que sugere-se sua virtualidade: esse “companheiro” existe realmente, mas não existe atualmente. Novo paradoxo, desta forma, se apresenta como via para a compreensão do que parece demasiadamente compreensível: esse “companheiro” existe para um plano de significação e não existe para outro plano de significação, existe para o plano de

¹⁶⁴ Sobre o conceito de “Paidéia” e sua articulação com formação e cultura, veja-se Werner JAEGER, 2001.

imanência, para a esfera da História, mas não existe para o plano de transcendência, para a esfera da Poesia, instância em que ainda não pode atuar, atuação que pressuporia um desprendimento da virtualidade, da ideação, enfim, daquilo que é sobretudo desejo. Com a imagem desse “companheiro” a quem é solicitado que fique mudo, que preste atenção aos detalhes, aquele que escreve, o indivíduo, enuncia a presença do poeta.

*

3.7. O abismar

A partir daqui, revela-se plenamente admissível que a voz que soa nos demais trechos do texto acima destacados não pertence ao indivíduo, mas sim ao seu “companheiro”, não estão radicadas na dimensão exterior, mas sim na dimensão interior.¹⁶⁵ Como consequência mesma dessa radicação, não se trata de voz que se dirige à exterioridade, ao entorno do sujeito, mas sim à interioridade, o que, de resto, está bastante claro nos três últimos trechos citados, conformados como solilóquio, mas não tão claro no terceiro trecho, em que aparentemente Julieta dos Santos encontra-se na condição de interlocutora. Mas aqui também, investida de outra função, declara-se uma virtualidade, com sua característica de se relacionar com realidade e atualidade: Julieta dos Santos existe *atualmente*, mas não existe *realmente*. Pode-se dizer que atua sobre aquele que a invoca – e o próprio tom invocativo já é índice de um distanciamento do sujeito em relação ao objeto da invocação, de uma ausência do objeto daquele lugar onde o sujeito está presente -, que nele atualiza o ideal do “gênio” reivindicado pelo romantismo. Não se pode dizer, por outro lado, que ela escute e responda àquele que a invoca, efetivando-se enquanto sua interlocutora, antes de tudo pelo fato de que ela

¹⁶⁵ Curiosamente, é a noção de “companheiro” que permite a Michel FOUCAULT (1990: 61-62, Op. cit.) tensionar seu conceito de “atração” e discorrer sobre a figuração da interioridade, um raciocínio afim do que nos interessa aqui demonstrar: “Já desde os primeiros sintomas da atração, no momento em que apenas se delinea a retirada do rosto desejado, em que apenas se distingue já no descanso do murmúrio a firmeza da voz solitária, algo assim como que um movimento suave e violento é produzido à medida que irrompe na interioridade, pondo-a fora de si, dando-lhe a volta e fazendo surgir a seu lado – ou melhor, do lado de cá – a figura secundária de um companheiro sempre oculto, mas que se impõe sempre com uma evidência imperturbável; uma cópia à distância, uma semelhança que nos faz frente. No momento em que a interioridade é atraída para fora de si, um exterior se submerge no lugar mesmo em que a interioridade tem por costume encontrar seu recôndito: surge uma forma – menos do que uma forma, uma espécie de anonimato informe e obstinado – que desapossa o sujeito de sua identidade simples, o esvazia e o divide em duas figuras gêmeas embora não sobrepostas, o desapossa do seu direito imediato, ou seja EU, e levanta contra seu discurso uma palavra que é indissociavelmente eco e recusa”.

enquanto tal, a pessoa, não existe, quem existe é sua personagem, que por sua vez é cega.

O lugar que Julieta dos Santos ocupa na constituição do sentido do texto revela-se, desta forma, semelhante àquele ocupado pelo “companheiro”, mas trata-se, sem dúvida, de uma semelhança de segundo grau, digamos. Com efeito, “companheiro” e “gênio” são “apreciações” que conduzem a fontes diferentes de sentido: a histórica, a “quotidianità”, no caso de “companheiro”, e a estética, o mais-além da “quodidianità”, no caso de “gênio”, dicotomias que, considerando ser o solo desta análise uma sociedade movida pelo binarismo excludente, podem ser tomadas, de maneira sintética, como o normal e o a-normal. “Companheiro” radica na ordem do normal, do ordinário, que é exatamente aquela em que o indivíduo, vigiado pelos olhos da sociedade, encontra-se; “Gênio” radica na ordem do a-normal, do extraordinário, que é exatamente aquela para onde o “companheiro” deseja mover-se. É ao movimento desse desejo que se assiste nos três outros trechos citados, nos quais o “companheiro” se esforça para revelar sua “genialidade”, para revelar-se portador de “gênio”. Seu esforço se caracteriza pela demonstração de uma capacidade de sentir ou mesmo impossibilidade de não se comover. Mas não se trata de comoção com o que se re-presenta, teatralmente, e sim com o que “pre-senta-se”, que não é um simulacro, o fato em si, mas o impossível, o em si do fato, o que não se dá a ver, o irrevelável. Para desdobrar este raciocínio, com o qual este tópico atingirá seu termo, é preciso voltar a uma passagem decisiva do texto, que é aquela em que a personagem Georgeta recupera a visão:

Oh! mas quando ela recupera a luz, quando se abisma na contemplação dos objetos, das flores, quando se aproxima do espelho e tem ante ele aquela cena inimitável, aquela luta gigante como a da treva com o clarão, como a do possível com o impossível, como a da matéria com o espírito (sic) eu, por Deus, senti em meu cérebro uma revolução como que um cataclismo moral.

O clímax do escrito é, como se revela, o encontro consigo mesmo, o instante em que a personagem se vê no espelho e se configura significativamente uma cena que não se pode imitar, uma espécie de frustração da faculdade de representar, que uma maneira nova de se enunciar a tantas vezes iludidas frustração da factualidade, já que agora a representação ocupa o lugar do fato, daquilo que os expectadores foram ver. Ao se aproximar do espelho, a personagem desobjetiva-se, torna-se indescritível para aquele que escreve, dando lugar à enunciação da dicotomia que caracteriza historicamente a civilização ocidental, a “luta” entre razão e desrazão. Entretanto, é preciso observar que antes desse clímax a personagem passou por um ante-clímax, instante em que se abismara na contemplação de “objetos” e “flores”, caracterizações que são tão importantes quanto o uso do verbo abismar. Com “objetos” e “flores”, aquele que escreve deixa que se entenda que a ação de contemplar hesita entre artificialidade e naturalidade, mundos diferentes, portanto. Em face desta distinção é que a utilização de abismar deixa de ser um modo de apenas enfatizar a carga emotiva da personagem, marca de verossimilhança, diante daquilo que vê pela primeira vez. Georgeta se abisma também porque vê – naturalmente em função do indivíduo – o quão complicado é o ato de ver, já que o que se dá à visão é fragmentário, insuficientemente definido: objetos, flores – uma generalidade, não uma especificidade.

Assim, ao ver, tentando apreender o lado de fora, Georgeta vê-se, penetra em si mesma, abisma-se, situação que aquele que escreve, de maneira decisiva, procura verbalizar lançando mão da metáfora do espelho. Este, obviamente, reflete a imagem física da personagem, mas não é essa imagem que o texto põe em questão, não é isso que interessa àquele que escreve ressaltar, mas sim *o que é* essa imagem para o poeta, para o espectador que o indivíduo abriga em si como um segredo. Para o poeta, que é aquele que não vê – como está postulado na abertura deste tópico –, essa imagem não é

visível exatamente porque não tem materialidade, não pertence a uma “ordem coisal”, digamos, mas sim a uma “ordem ideal”. O grau do seu estranhamento – que se pode mensurar pela convocação de três dicotomias para caracterizar uma dicotomia maior: treva/clarão, possível/impossível, matéria/espírito – indicia o fato de que essa “ordem ideal” não é criação do poeta, que este apenas se dirige intuitivamente no sentido de uma adesão a essa ordem. Esta não é exclusivamente estética, mas sobretudo ética, de um senso ético já perturbado, atravessado por referência religiosa e histórica, e por isso mesmo capaz de provocar um “cataclismo moral” no indivíduo – pois é mais dele, e menos do poeta nascente, este fechamento –, uma rachadura no seu modo de perceber a realidade que experiencia, uma alteração decisiva do seu “Eu”.

Com efeito, finalizando esta análise, note-se que, no último trecho em que aparece, esse “Eu”, que inicialmente pedia a seu “companheiro” que ficasse mudo, revela-se ele mesmo “emudecido” e, antes, “maravilhado”. Encontra-se elevado, portanto, a um estágio ulterior em relação àquele em que se encontrava em sua primeira aparição enquanto contraponto, a saber, “boquiaberto”, “extático”. A mudez atingiu o poeta nascente – pois agora é ele quem mais fala no modo de escrever do indivíduo – como consequência do “maravilhamento” experienciado, que, por sua vez, desatou-se da experiência de não-ver que se dera a ver pela personagem Georgeta. Como desfecho de sua experiência, a personagem recupera a “luz”, mas esta, estranhamente, não lhe permite ver com lucidez, digamos, o entorno, apreender o que externamente a acerca, logo não é possível ver, o lado de fora do sujeito como que se “invisibiliza” ou sujeito em si, o em si do fato, é resistente à visibilidade.¹⁶⁶ Enfim, “maravilha” e “emudece” o

¹⁶⁶ Descobrimos aqui uma outra instância, “poiética” e não racial, a motivar a sensação de maravilhamento do poeta que viria a ser acusada em 1893 por ARARIPE Jr. (1963: 146-147) ao analisar *Missal* em contraste com as *Canções sem metro* de Raul Pompéia: “O *Missal* é um livro de prosa cadenciada, e, quanto à técnica, posto nas mesmas cordas, em que Raul Pompéia, aqui há tempos, ensaiou as *Canções sem metro*. Entre as *Canções sem metro* e a obra do poeta catarineta, entretanto, há uma grande diferença determinada desde logo pela raça e pelo temperamento de cada um. Raul Pompéia

poeta não apenas o paradoxo da personagem não ver quando há “luz”, em amplo e “strictu sensu”, mas o paradoxo maior ainda de ver justamente o que não se pode ver, porque não tem materialidade, mas tão somente sentir – e assim Georgeta, a cega se lhe afigura não “representação” de Julieta dos Santos, mas “pré-sentação” do poeta.

possui a acuidade dos psicólogos da nova geração e um espírito profundamente inclinado à filosofia sugestiva, de sorte que os seus escritos aparecem sempre impregnados disso que Proudhon chamava l'expression de l'avenir: tendências tolstoínas para a organização do serviço de salvação da idéia. Cruz e Sousa, porém, anda em esfera muito diferente. De origem africana, como já disse, sem mescla de sangue branco, ou indígena, todas as qualidades de sua raça surgem no poeta em interessante luta com o meio civilizado que é o produto da atividade cerebral de outras raças. A primeira consequência desse encontro é a sensação da *maravilha*. Cruz e Sousa é um maravilhado”. (grifo do autor)

Capítulo 4

Sobre o indistinto

“Ela parecer-se comigo, ter os mesmos traços, certos estremecimentos da face, o mesmo olhar, o mesmo espesso lábio sensual, a mesma expressão nostálgica de beduíno no semblante, a mesma fugitiva melancolia – tudo, tudo isso me flagelava, eram tormentos insanos que eu sofria calado, parecendo que ela trazia em si, em impressionismos abstratos, desfeita, desaparecida, muita sensação que já fora minha...”

Cruz e Sousa, “A sombra”, *Evocações*, 1898

4.1. Questões

A análise do relacionamento entre Cruz e Sousa e a cena Julieta dos Santos chegara a um ponto similar àquele em torno do poema “O mar”, no tópico sete do segundo capítulo. Com efeito, acabamos de dizer que, através de “Georgeta, a cega”, configura-se uma “pre-sentação” do poeta. Antes, com “O mar”, dissemos que um mal-estar na literatura, uma condição dolorida, “pre-senta-se”.¹⁶⁷ Estamos evitando propositalmente a palavra “representação” a fim de manter um distanciamento estratégico da idéia de literatura propriamente dita.¹⁶⁸ Ou, dito de outro modo, estamos nos desviando da literatura em direção à problemática do ser, entendida, conforme já aludido, como problemática radicada na “pre-sença” – e com isso acreditamos estimular a compreensão do aparecimento do ser como algo que coincide com a definição da natureza específica da obra. Ainda não estamos tratando, é preciso esclarecer, de literatura no sentido de algo decididamente estético, mas apenas do que, de acordo com a vontade deste estudo, encaminha-se em direção à literatura. Estamos tratando, para

¹⁶⁷ Com ambos os termos, “pre-sentação” e “pre-senta-se”, pensamos o advento do poeta como sendo mediado pela “pre-sença”, como resultante de uma relação na qual a “pre-sença” está presente, uma vez que é característica sua relacionar-se com o ser, cuja conformação, pelo menos a nosso ver, antecederia a do poeta. Afirma, em uma de suas inúmeras descrições da “pre-sença”, Martin HEIDEGGER (1999: 90, Op. cit.): “A pre-sença é um ente que, na compreensão de seu ser, com ele se relaciona e comporta. Com isso, indica-se o conceito formal de existência. A pre-sença existe. Ademais, a pre-sença é o ente que sempre eu mesmo sou. Ser sempre minha pertence à existência da pre-sença como condição que possibilita propriedade e impropriedade”. A complexidade que vemos na conformação do poeta – a cegueira, o mal-estar – seria, assim, evidência da complexidade que marca a relação entre “pre-sença” e ser.

¹⁶⁸ Sobre literatura como representação, vejam-se alguns dos muitos ensaios de Luiz Costa LIMA (1980: 67-80; 1981: 216-236) consagrados à problematização do conceito de Mimesis, como “O questionamento das sombras: mimesis e modernidade”, especialmente os tópicos “Sociedade e sistemas de representação” e “Sistemas de representação e representação poética”, e “Representação social e mimesis”. Para a compreensão ampla da literatura ocidental como representação, veja-se o clássico de Erich AUERBACH (2004).

lembrar a metáfora tantas vezes usada no tópico anterior, do que ainda é larva literária, algo indefinido, impreciso. ¹⁶⁹

Até agora, o que nos importa não é tanto o soneto, nem o poema em prosa, mas antes aquilo que tem feição de soneto e de poema em prosa, que o é somente entre aspas, aquilo que deseja tomar uma forma específica, mas que ainda está imbricado numa generalidade. Importa aqui uma situação de escrita que se coloca aquém, em meio ou além da coisa literária em si, uma situação, portanto, de não especialização, uma *situação amadora*, pode-se dizer, no bom e mau sentidos. No bom sentido: uma situação de amorosidade, de envolvimento sentimental de um sujeito *com* um objeto, com um “corpus” de verdade, não um corpo físico. ¹⁷⁰No mau sentido: uma situação de amadorismo, de falta de sapiência técnica para operacionalizar o artefato estético, de flagrante inabilidade artística. Nos dois sentidos, essa situação é importante exatamente por implicar um horizonte mais amplo que o escrito que se dá a ler, por implicar aquilo que envolve o escrito e, por isso mesmo, nos permite revolver esse escrito, desviando-o, no limite, do seu leitor ideal e virando-o, conseqüentemente, em direção ao seu autor empírico.

O que envolve o escrito, seu horizonte mais amplo, é o processamento da percepção, que, é certo, refere-se ao conhecimento em geral, não apenas ao conhecimento literário, sendo este uma especificação daquele. Evidente que, como hoje sabemos, não há uma hierarquia entre um e outro, o conhecimento literário não depende

¹⁶⁹ Evidentemente, o fato de não estarmos tratando da literatura aqui como algo decididamente estético não significa a ausência, nessa fase da obra sousiana, de qualquer dimensão estética. Nossa opção por não colocar aqui em relevo essa dimensão se deve ao fato de que, a nosso ver, não há uma intencionalidade estética definida ainda nessa obra, uma consciência atuando no sentido de configurar algo eminentemente artístico. À medida que essa consciência se apresentar, que a intencionalidade estética propriamente dita se denunciar, a obra se nos revelará portadora de toda a complexidade de que se reveste naturalmente a estética, conforme nos demonstram, entre outros, Georg LUKÁCS (1967, Op. cit.), Ludwig WITTGENSTEIN (1970), Theodor ADORNO (1982), Terry EAGLETON (1993) e, mais recentemente, Jacques RANCIÈRE (2005).

¹⁷⁰ Pensamos aqui no postulado de Gilles DELEUZE (1964), no seu livro sobre Proust, segundo o qual o amante é o buscador da verdade. Luiz Alfredo GARCIA-ROZA (1990: 19-20) cita e comenta a passagem.

do conhecimento em sentido estrito, filosófico, para se efetivar. O conhecimento literário, artístico, é um conhecimento outro, organizado a partir de seus próprios processamentos da “ratio” e do seu oposto, aceitando-se até que o poema seja, significativamente, pensamento desprovido de conhecimento.¹⁷¹ Todavia, sabemos isso somente neste hoje instituído ao longo do século XX em função, especialmente, do que acontece na obra sousiana e na de seus contemporâneos brasileiros e estrangeiros.

Sabemos que o que acontece nessa obra é, já nos seus primeiros momentos, um embaralhamento de dados referentes a diversos campos do conhecimento, especialmente a literatura, a filosofia, a psicologia, a sociologia e a biologia.¹⁷² Entender esse ecletismo como sintoma da vaidade cientificizante ou filosofante, como se tornara comum nos anos 1870, não chega a ser interpretar essa poesia, mas antes aceitá-la como algo que se esgota na convenção momentânea.¹⁷³ Interpretá-la equivale exatamente a

¹⁷¹ A ênfase a respeito do modo específico como a “ratio”, a razão, coloca-se no âmbito da arte moderna, a partir de Baudelaire e Benjamin, encontra-se em Christine BUCI-GLUCKSMANN (1984). Quanto à relação entre poema e conhecimento, diz Alain BADIOU (1984: 83, Op.cit.): “O que desconcerta a filosofia, o que faz do poema um sintoma da filosofia, não é a ilusão e a imitação. É que bem se poderia dizer que o poema é um pensamento sem conhecimento, digamos até mesmo: um pensamento propriamente incalculável”.

¹⁷² Exemplar desse embaralhamento é um poema como “Marche aux flambeaux”, com a sua acumulação obsessiva de dados, deixando à vista uma espécie de danação da forma, uma tautologia a denunciar um mal-estar na escrita. Outros exemplos, ainda no âmbito da lírica, são: “Nos campos”, “Poesia”, “Saudação”, “O botão de rosa”, “Frêmitos” e “Naufrágios”, todos enfeixados sob o título de O livro derradeiro; “Ignota idea”, “Alma do pensamento” e “Light and Shade”, enfeixados sob o título de Dispersos: poesia e prosa. No âmbito da prosa, vemos essa danação da forma, em escritos como “Allegros e surdinas”, “A bolsa da concubina” e “Pontos e vírgulas”, enfeixados sob o título vago de Tropos e fantasias; “Je dis Non”, “Écloga”, “O Senhor presidente”, “De volta aos prados” e “Policromia”, enfeixados sob o título de Outras evocações; “Simbolismo d’arte”, “A pequena provinciana”, “A trindade” e “A grande árvore”, enfeixados sob o título de Formas e coloridos. Veja-se Cruz e SOUSA (1995: 301-726, Op. cit.; 1998: 42-59, Op. cit.; 2000: 31-55, Op. cit.). Análise demonstrando a fertilidade de um poema como “Marche aux flambeaux” para a compreensão da obra sousiana, especialmente em sua relação com a experiência histórica, encontra-se em Ivone Daré RABELLO (1997: 220-226).

¹⁷³ Processada a partir de 1862 sob o signo de Tobias Barreto e Castro Alves na “Escola do Recife”, conforme seu propositor Silvio Romero, a poesia científico-filosófica, reação ao Romantismo, estava na ordem do dia quando Cruz e Sousa vem ao mundo (1861), de tal forma que sua influência sobre o poeta pode ser vista como algo natural. Para Aderaldo CASTELO (1999: 283, Op. cit.), malgrado o entusiasmo de Romero, essa reação ao Romantismo “não chegaria a configurar uma ruptura: veremos que atuaria sobretudo na sentimentalidade e no patriotismo do nosso romantismo; afetaria a linguagem literária, disfarçaria o subjetivismo sob a preferência artificial de uma temática ou realista ou exótica; e refletiria na transformação da ideologia nacionalista. Sob o efeito de teorias novas importadas, reage-se contra o bovarismo, a caminho do extremo oposto, o pessimismo, embora sem nos libertarmos daquela nossa marca essencialmente romântica”. Com a poesia-científica, de todo modo, a expressão literária se move, ao longo dos anos 1870, do romantismo ao Realismo, Naturalismo e Parnasianismo, sendo confrontada

tentar compreendê-la a partir daquilo que essa poesia, com seu nome mesmo, acaba por nomear: um desejo de se efetivar como poesia propriamente dita, como coisa artística, um desejo que, naturalmente, vai se realizar, mas num outro tempo e lugar, não em Desterro, na década de 1880. Realizar-se-á – como o poema “O mar” já logra indiciar – no Rio de Janeiro, na década seguinte. Por enquanto, esse desejo encontra dificuldade de realização, é um desejo em crise, e essa crise constitui o tema mesmo deste capítulo, uma vez que é ela a fonte da problemática que perpassa a obra sousiana.

De fato, essa obra tenta obsessivamente, ao longo do seu desdobramento, dar forma a um fundo idêntico, que insistentemente resiste à estetização, à redução artística, como se estivesse sempre fora de foco, hipótese que, por outro lado, positivamente pretendemos descartar, buscando outros motivos para a irredutibilidade do externo.¹⁷⁴

Descartar positivamente no sentido de aguçar a compreensão de que não estaria esse

apenas pelo Simbolismo, já no último decênio do século XIX. O ecletismo que marca esse momento importa, sobretudo, como atestado de crise da poesia, conforme aponta CASTELO, uma crise de que a poesia sousiana do período é demonstração e que um Raimundo de Farias BRITO (1966: 465-478), arrolado entre os praticantes da poesia científico-filosófica, soube formular, em prefácio ao seu livro de versos, *Cantos modernos*, de 1889, a partir de uma interrogação: “A poesia ainda tem razão de ser?”. Escreve ali: “O homem tem necessidade de completar o quadro terrivelmente (sic) esmagador da realidade pela concepção harmoniosa de um mundo ideal. A realidade o aterra: é preciso entrever a possibilidade um mundo melhor. Tal é a missão da poesia. (...) Pensando desta maneira julgamos desnecessário observar que estamos francamente em oposição a esta chamada *poesia realista ou científica*, que alguns dos nossos críticos têm procurado introduzir entre nós como a verdadeira forma da poesia moderna. (...) Antes de tudo deve-se notar que ela ainda não recebeu uma acentuação definitiva, nem conseguiu em nenhum dos seus representantes, desenvolver uma idéia capaz de inflamar a alma do homem moderno. Depois acontece que a ciência não faz poesia e o quadro que nos apresenta a vida, nada tem de poético. Daí mesmo é que vem a necessidade da poesia que serve em tal caso para completá-la. (...) É certo que tôda (sic) a poesia digna de merecer êsse (sic) nome deve ser científica; isto, porém, no sentido de que não pode deixar de sofrer a influência do estado intelectual da época em que é produzida. (...) Neste caso a expressão poesia científica é insuficiente para caracterizar a poesia nova, porque se a poesia de hoje está em harmonia com os conhecimentos modernos, a poesia da antigüidade estava em harmonia com os conhecimentos antigos; e assim tanto uma, como a outra, é científica. (...) A expressão *poesia científica* é, pois, injustificável a menos que se queira fazer da poesia unicamente (sic) um meio de vulgarizar a ciência, o que equivale a confirmar a sua sentença de morte, porque então ela ficaria inteiramente afastada da sua missão que é a criação do ideal”.

¹⁷⁴ Por dar forma a um fundo idêntico, entendemos, ainda com a reflexão de Martin HEIDEGGER (1991: 141-145, Op. cit.) sobre o “tò autó” dos antigos gregos, a inscrição no escrito daquilo que fundamentalmente se é, de maneira que não haja antagonismo entre sujeito e objeto, tornando-se plausível a compreensão de que ambos pertencem a uma mesma comunidade, comumente pertencem, pertencimento que os identifica. Tensionando o que chama de “comum-pertencer”, exatamente por acreditar que corresponda com mais precisão a “tò auto”, diz o filósofo: “O pensamento em um comum-pertencer no sentido de comum-pertencer surge da consideração de um estado de coisas (...). É, evidentemente, difícil concentrar-se nele, por causa de sua simplicidade”. Vemo-nos em face desse “estado de coisas” ao considerar a primeira fase da poesia sousiana.

fundo fora de foco, inviabilizando sua redução, pelo fato mesmo de que não se trata de um objeto, de um conteúdo, de algo situado fora do sujeito. Dito de outro modo, não se trata de um fundo realista, uma exterioridade qualquer, que se deseja apreender, que o poeta deseja “fotografar” no decorrer de sua obra. O sujeito, que nesta fase tenra da obra está em questão, revela o fundamento dessa dificuldade: não concebe um fora de si mesmo, uma instância objetivamente definida, separada da sua subjetividade – tudo se lhe apresenta confundido, configurando uma estrutura una, um todo indistinto.

A afirmação definitiva do poeta dependerá de uma distinção, da parte daquele que escreve, entre sujeito e objeto, entre quem diz e aquilo que se diz, enfim, entre criador e criatura. Com esta reflexão, que se situa no centro do presente estudo, pretendemos realizar a passagem da categoria *aquela que escreve*, o pretendente a poeta, para o poeta propriamente dito, a entidade tipicamente literária. Começaremos a enfrentar este problema pela análise dos dois poemas mais longos e irregulares escritos por Cruz e Sousa nos dias 28 e 29 de dezembro de 1882 sob o impacto da apresentação de Julieta dos Santos. O primeiro traz o título de “Julieta dos Santos” e o segundo “A idéia ao infinito”. Serão transcritos na totalidade pelo simples motivo de que a análise terá em vista o pressuposto básico de que esses poemas denunciam a inexistência, para o sujeito, de partes, reconhecem-se enquanto estrutura compacta, encerradas em si mesmas, enquanto todo.

*

4.2. A circunscrição

Julieta dos Santos

Tu passas rutilante em toda a parte
Oh! sol de nossa pátria, oh! sol da arte!...

(VIRGÍLIO VÁRZEA)

1. Quando eu te vi pela primeira vez no palco
2. Avassalando as almas,
3. Num refferver de palmas,
4. Cheia de vida e cândido lirismo!
5. Senti na mente uns divinais tremores...
6. E louco e louco,
7. A pouco e pouco
8. Vi rebentar o interno cataclismo!...

9. Mil pensamentos galoparam, céleres
10. Por minha fronte
11. E do horizonte
12. Quis arrancar os astros diamantinos,
13. Para arrojá-los a teus pés mimosos
14. E arrebatado,
15. Fanatizado
16. Por entre um mar de cintilantes hinos!...

17. Esse teu busto, a genial cabeça
18. Tão bem talhada
19. E burilada
20. Com o escopro límpido da arte,
21. Tem umas puras fulgurações suaves
22. E a tu'alma
23. Ardente ou calma
24. Os corações arrasta por toda a parte!...

25. A encarnação tu és das maravilhas,

26. A doce aurora,
27. Branda e sonora
28. Das teatrais e lúcidas idéias!...
29. Tens no olhar o filtro que arrebatava
30. E és profética
31. E magnética,
32. Possuis na voz o som das melopéias!...
33. És a escolhida para as grandes lutas
34. Esplendorosas
35. E majestosas!...
36. E sobre os débeis, delicados ombros,
37. Bem como Homero a sua lira d'ouro,
38. Resplandecente,
39. Trazes pendente
40. O infinito enorme dos assombros!...
41. Quando apareces tudo ri e chora, (sic)
42. Se endeusa, agita,
43. Como que palpita
44. Numa explosão de férvidos louvores!...
45. E o potentado mais febril da terra
46. Gagueja um bravo,
47. E faz-se escravo
48. O mais severo e nobre dos senhores!...
49. A Dejaset, uma Favart, Rachel,
50. O João Caetano
51. Como um arcano
52. Imperscrutável, hórrido, terrível!...
53. Quebram as lousas sepulcrais e frias
54. E te louvando
55. Vão recuando...
56. Dizem que é sonho, é mito, é impossível!
57. Oh! tu nasceste para suplantar, JULIETA
58. Os grandes mundos,
59. Os mais profundos
60. Dess'arte bela, magistral, divina!...
61. E esse olhar tão expressivo e terno
62. Já eletriza
63. E cauteriza...
64. É como um raio que a corações fulmina!...
65. Que sol é este, vão bradando os pólos,
66. Tão sobranceiro,
67. Que o brasileiro
68. O vasto império confundindo está?!...
69. Venham teólogos, venham sábios... todos
70. Venham troianos,

71. Venham germanos,
72. Venham os vultos da Caldéia, lá!...
73. Oh! resolvi o mais atroz problema,
74. Fundo mistério,
75. Alto, sidéreo
76. Do gênio altivo na criança, ali!...
77. Vamos, natura, rasga o véu dos medos,
78. Dizei ó mares,
79. Falai luares,
80. Sombras dos bosques, respondei-me aqui!...
81. Astro da noite, tempestades, ventos
82. Erguei as vozes,
83. Falai velozes
84. Num som estranho, num clangor audaz!...
85. E respondei-me e explicai ao orbe
86. Se essa menina,
87. Que nos fascina
88. É um fenômeno ou outro tanto mais!....
89. Tudo emudece na natura imensa
90. E desde os Andes,
91. Dos cedros grandes
92. Ao verme, à pedra, às amplidões do mar!...
93. Tudo se oculta na invisível raia,
94. No espaço a bruma,
95. No mar a espuma
96. Vão se esgarçando também, a se ocultar!...
97. Tudo emudece na natura imensa
98. Quando na cena
99. Surges serena
100. Como a visão das noites infantis!
101. Dos olhos vivos dos que são-te adeptos
102. Bem como prata
103. Eis se desata
104. A aluvião de lágrimas febris!...
105. É que tu tens esse poder superno
106. Real, sublime
107. Que até ao crime
108. Faz arrastar o mísero mortal!
109. É que tu és a embrionária horrível,
110. Mística, ingente
111. Que de repente
112. Fazes de um ser estúpido animal!
113. Tudo emudece na natura imensa
114. Desde nos campos

115. Os pirilampos
116. Até as grimpas colossais do céu!...
117. Tudo emudece e até eu JULIETA,
118. Já delirante
119. Vou vacilante
120. Cair-te aos pés como um servil, um réu!...

28 de dezembro de 1882¹⁷⁵

A princípio, este escrito seria apenas *para* Julieta dos Santos, como se fosse uma criteriosa opinião de expectador a respeito do espetáculo a que assistira, opinião manifestada diretamente à atriz. A aparência ziguezagueante da composição estaria em consonância com a situação de conversa, com a informalidade da cena enunciativa, que se daria fora da escrita. A transitividade, a utilização de um vocabulário comum, também atestaria a condição comunicante desse escrito, o fato de que ele constitui uma fala à atriz. Mas apenas a princípio. À medida que vai-se revelando, o escrito, gradativamente, também vai velando Julieta dos Santos, ultrapassando-a, de maneira que em seu lugar acaba por emergir o tema do gênio, com toda a complexidade que implica.¹⁷⁶

¹⁷⁵ SOUSA, Cruz e, 1995. Op. cit. p. 434-435.

¹⁷⁶ Em trabalho recente, Julia KRISTEVA (2002: 7-16) trouxe à lembrança Hannah Arendt para acentuar a complexidade da noção de gênio, “cujos inventores seriam, segundo ela, os homens do Renascimento: frustrados de se verem assimilados aos frutos de suas atividades, fossem eles cada vez mais magníficos e em vias de perder a Deus, teriam deslocado sua transcendência para os melhores dentre eles. À guisa de consolação, portanto, o divino, disfarçado sob os traços de ‘gênio’, designa desde essa época um mistério que transforma o criador em alguém inigualável”. Recordemos, como parte mesmo dessa complexidade, associação que Friedrich SCHILLER (1991: 51) postula, como era comum no Romantismo alemão, entre gênio e ingênuo: “Todo verdadeiro gênio tem de ser ingênuo, ou não é gênio. Apenas sua ingenuidade o torna gênio, e ele não pode negar no plano moral aquilo que é no plano intelectual e estético. (...) O gênio tem que solucionar as tarefas mais complexas com desprezível simplicidade e desembaraço. (...) Legitima-se como gênio somente por triunfar com simplicidade sobre a arte complexa. Não procede segundo princípios conhecidos, mas segundo inspirações e sentimentos; suas inspirações, porém são estros de um deus (tudo o que a natureza sadia faz é divino), e seus sentimentos são leis para todos os tempos e todas as estirpes humanas. (...) Na vida privada e nos costumes, o gênio também mostra o caráter infantil que imprime em suas obras. (...) é fiel a seu caráter e a suas inclinações, não tanto porque tem princípios, mas porque, a despeito de toda inconstância, a natureza sempre retorna à posição anterior, sempre traz de volta a antiga carência. É modesto e mesmo tímido, porque o gênio sempre permanece um

Dizer que há uma decidida intencionalidade de quem escreve no sentido de trazer à tona uma questão de poética romântica não pode soar totalmente plausível, mas, sem dúvida, parece haver plausibilidade em pensar num desconforto do sujeito na norma em que está enquadrado, no modo então estabelecido de sentir. Esse modo, não nos esqueçamos, é racionalista, à maneira comtiana, de um racionalismo estreito. Dir-se-ia que o sujeito quer ostentar um modo novo de sentir, o seu próprio modo, e encontra, finalmente, uma motivação no espetáculo de Julieta dos Santos. A novidade de seu modo de sentir já se apresenta na disposição para a efetiva relação com o objeto do seu desejo, o que pressupõe inevitável aproximação e conseqüente consumação do encontro entre as duas partes. Relação, aproximação e encontro são, pois, as três etapas desse processo de circunscrição, como se pode classificá-lo, do objeto pelo sujeito.

O escrito, em sua fluência mesma, parece atestar a possibilidade plena de circunscrição desse objeto, que ele é passível de ser circunscrito, que ele se oferece à redução.¹⁷⁷ Ocorre que, já em sua abertura, esse escrito revela, como de fato não poderia

mistério para si mesmo”. A complexidade psíquica do gênio aparece postulada por ARISTÓTELES (1998: 81-83) no tópico I do “Problema XXX”, em que discorre sobre o homem de gênio em relação à melancolia. Por outro lado, o romântico inglês Charles Lamb, em texto de 1826 intitulado “Sanity of true genius”, discorda veementemente da associação entre gênio e loucura: “Muito ao contrário da opinião vigente de que a maior espiritualidade (ou gênio, em nossa linguagem moderna) está necessariamente ligada à loucura, os maiores espíritos sempre serão encontrados nos escritores mais saios. É impossível para a mente conceber um Shakespeare louco. A grandeza de espírito – que é como o talento poético deve ser principalmente compreendido aqui – manifesta-se no admirável equilíbrio de todas as faculdades. A loucura resulta de um esforço ou um excesso desproporcional de qualquer uma delas”. Veja-se “A sanidade do verdadeiro gênio”, In: Luiza LOBO (1987: 250).

¹⁷⁷ Aproximamo-nos, agora de modo mais categórico, da Fenomenologia em função da “atitude natural” que percebemos nesta fase da obra sousiana. Por “atitude natural”, Maurice MERLEAU-PONTY (1989: 191-193) entende, num dos seus últimos textos, redigido em 1960 em homenagem a Husserl, aquela que se difere de uma “atitude teórica” em face do mundo, o que contribui para a compreensão da problemática da redução fenomenológica. Escreve Merleau-Ponty: “Ao dizer que a redução ultrapassa a atitude natural, Husserl logo acrescenta que esse ultrapassamento conserva ‘inteiro o mundo da atitude natural’. A própria transcendência desse mundo deve conservar um sentido aos olhos da consciência ‘reduzida’, e a imanência transcendental não pode ser sua simples antítese. (...) a atitude natural comporta uma verdade superior que deve ser reencontrada, pois ela é tudo, menos naturalista. (...) a atitude natural só se converte verdadeiramente numa atitude – num tecido de atos judicatórios e proposicionais – quando se transforma em tese naturalista, mas, em si mesma, conserva-se imune às censuras que podem ser feitas ao naturalismo porque é anterior a toda tese: é o mistério de uma *Weltthesis* antes de todas as teses, uma fé primordial (*Urglaube*), uma opinião originária (*Urdoxa*), como diz alhures Husserl, que não são, mesmo de direito, traduzíveis em termos de saber claro e distinto e que, mais velhas do que qualquer ‘atitude’ ou ponto de vista, nos dão o próprio mundo, e não uma representação dele. (...) Na verdade, as relações entre a atitude natural e a atitude transcendental não são simples, uma não está ao lado da outra ou depois

deixar de ser, o mesmo dado que desata a complexidade nos textos anteriores sobre o mesmo tema: que o que se diz é decorrente de uma ação de ver, o que, por si só, já basta para que não se tome isso que se diz como algo que corresponde rigorosamente ao que se deu a ver. Na abertura também se revelam dois dados importantes sobre a ação de ver: que é um eu que pratica essa ação e que se trata de uma ação primeira, praticada pela primeira vez.

Em função de tais aspectos, deve-se tão-somente duvidar do que se dá a ler, de maneira a apreender inversamente o sentido do escrito, tomando sua superfície por irônica, como, de resto, a de todo artefato literário. Mas não, duvidar parece pouco eficaz neste caso, configurando um distanciamento do escrito que só pode resultar numa dificuldade de compreensão do que ele é: processo de circunscrição. Como tal, ele não poderia deixar de conter uma constante hesitação, uma oscilação entre um e outro pólos, um zigzague. Nessa característica, revela-se sua natureza “duvidante”, seu fundamento dúbio, seu assentamento sobre uma dúvida.

Aparentemente, aquele que escreve não se sabe com essa dúvida, aparência que, inclusive, respalda-se pelo seguimento que vai do verso 65 a 68, em que a dificuldade de discernimento, traço da dúvida, é atribuída a outrem.¹⁷⁸ O sol, metáfora da atriz, responsável por confundir o “vasto império”, a ordem, não estaria sendo compreendido

da outra, como o falso ou o aparente e o verdadeiro. Há uma preparação da fenomenologia na atitude natural. A atitude natural, reiterando seus próprios percursos, deságua na fenomenologia”. (grifos e aspas do autor). Sobre a problemática da redução fenomenológica, veja-se ainda Maurice MERLEAU-PONTY (1999: 1-20).

¹⁷⁸ Para esta consideração sobre a natureza duvidante, temos em vista, uma vez mais, as *Meditações* de René DESCARTES (1991: 179), com suas célebres metáforas da cera, dos chapéus e dos casacos. Recordemos: “Entretanto, eu não poderia espantar-me demasiado ao considerar o quanto meu espírito tem de fraqueza e de pendor que o leva insensivelmente a erro. Pois, ainda que sem falar eu considere tudo isso em mim mesmo, as palavras detêm-me, todavia, e sou quase enganado pelos termos da linguagem comum; pois nós dizemos que vemos a mesma cera, se no-la apresentam, e não que julgamos que é a mesma figura: donde desejaria quase concluir que se conhece a cera pela visão dos olhos e não pela tão-só inspeção espírito, se por acaso não olhasse pela janela homens que passam pela rua, à vista dos quais não deixo de dizer que vejo homens da mesma maneira que digo que vejo a cera; e, entretanto, que vejo desta janela, senão chapéus e casacos que podem cobrir espectros ou homens fictícios que se movem apenas por molas?”. Sobre as *Meditações* como precursoras da Fenomenologia, veja-se Edmund HUSSERL (2001).

pelos outros em geral, mas por ele, *aquela que escreve*, sim – ele, portanto, não duvida do que vê. E é justamente a consideração dessa possibilidade que nos leva ao cerne do problema, já que, paradoxalmente, os versos seguintes – do 69 ao 88 – convocam, em tom desafiador, uma gama de nomes, incluindo-se até a natureza, para explicar a presença do gênio numa criança, para dizer se se trata de “um fenômeno ou outro tanto mais!...”

Ninguém, nada explica, nem mesmo a natureza, “tudo emudece”, repete-se três vezes – versos 89, 97, 113 –, mas o que fala, a voz que ecoa na escrita, também se revela a seu tanto mudo, sem o que falar a respeito de Julieta dos Santos em si. Certamente, a convocação desafiadora contém algo de denúncia de um certo desconforto típico de quem não sabe, em profundidade, o que se lhe apresenta à frente. Na sua ânsia de saber sobre o objeto, o sujeito interpela até aquilo que não se encontra na ordem da realidade efetivamente visada, que é representação consolidada, como se vê nos versos 78 e 81. Encontra-se, na penúltima estrofe, o modo definitivo de que o sujeito se vale para atestar que não tem dúvida sobre o que vê, que realmente sabe o que é a atriz, o que exige atenção especial:

É que tu tens esse poder superno
Real, sublime
Que até ao crime
Faz arrastar o mísero mortal!
É que tu és a embrionária horrível,
Mística, ingente
Que de repente
Fazes de um ser estúpido animal!...

*

4.3. O objeto

O que se pretende é exacerbar as qualidades de Julieta dos Santos, bem compreendido, afirmá-la como entidade superior a todos e tudo, mas esse movimento leva, sem dúvida, a um ultrapassamento da própria atriz, a sua suspensão em favor do que está nela, mas que não é ela, que se atualiza através dela, mas que a excede pelo fato mesmo de a preceder e transcendê-la. Com efeito, a resposta sobre o que seja o objeto em questão começa pela acusação de que ele tem um tipo especial de poder capaz de provocar atos extremos, um poder superior, que é “real”, que é “sublime”, apreciações altamente sugestivas, que vão muito além de meras adjetivações.¹⁷⁹ “Real” não parece equivaler aqui a verdadeiro, bem como “sublime” não parece se restringir a algo grandioso, no sentido corrente. “Real, sublime” parece ter um valor antes de tudo enfático sobre o poder em questão, logrando chamar atenção para seu aspecto paradoxal: um poder capaz de levar o bem ao mal, de forçar uma transição do sublime ao grotesco.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Encaminhamo-nos aqui no sentido de reconhecer nesse objeto conectado com o poder um modo de inscrição do externo, da realidade circundante ao sujeito, motivo pelo qual confunde o sujeito, transtorna seu desejo. Anima-nos, uma vez mais, Michel FOUCAULT (2000: 7-35, Op. cit.), com suas considerações sobre o desejo em face do poder implícito na “ordem do discurso”: “O desejo diz: Eu não queria ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo: gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem à minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz”. E a instituição responde: “Você não tem por que temer começar; estamos todos aí para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém”. (grifo nosso). Relacionar-se com esse objeto-poder, correspondente à ordem externa ao sujeito, parece-nos ainda condição sine qua non para a dotação do discurso literário de um teor de verdade, o que, ainda conforme Foucault, tem seu preço: “É sempre possível dizer o verdadeiro no espaço de uma exterioridade selvagem; mas não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘policia’ discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos”.

¹⁸⁰ Essa transição, que se tornara comum na obra de arte moderna, está, como se sabe, prevista no *Tratado do Sublime* de LONGINO (1819), à medida que são considerados como efeitos do sublime o “arrebatar, arrobar, metter-nos (sic) na alma cértá (sic) admiração entretecida de suspensão e espanto, que transpõe além (sic) do agradar, além (sic) do persuadir”, embora, paradoxalmente, o autor discorde da associação direta do sublime à natureza, do ponto de vista segundo o qual o sublime “com nosco (sic) nasce, e não se

Ora, se esse poder está na pequena atriz, cujas características benfazejas o escrito se empenha em ressaltar insistentemente, então já não é dela que se trata, não é ela o objeto visado pelo sujeito, mas é somente em função da presença dela é que esse sujeito pode se relacionar com um objeto, pode dele se aproximar e, finalmente, encontrar-se com ele. Esse objeto é, em sua integralidade, o externo, com seus pólos da ordem e da desordem, nos quais os atores sociais se equilibram, de modo que esses atores são também partes integrantes desse externo, nele estão imbricados. Logo, Julieta dos Santos, assim como Cruz e Sousa ele mesmo, é fragmento desse objeto, permitindo, por isso mesmo, sua atualização. Assim se justifica a imprescindibilidade da presença da atriz no acontecimento artístico, a escrita, em que se encontra *aquela que escreve* com pretensão a poeta. Sua presença é o que permite a presentificação da questão circundante, pelo simples fato de que impõe a necessidade de um contraponto, exige, até mesmo para que haja coesão argumentativa no escrito que se dá a ver, a acusação do “horível” que se contrapõe ao belo.¹⁸¹

aprende (sic); e o melhor meio de o haver, é vir do ventre com elle (sic); e até pretendem que Obras há ahí tâes (sic), que só a Natureza produzi-las póde (sic); e que as affrouxa (sic) o constrangimento das régras (sic), e que estas as secção (sic), as definhão (sic), e myrrhão (sic)”. Para Longino, “céрто é que a Natureza se ostenta mais libérta (sic), que nos discursos sublimes, e pathéticos (sic); mas também é facil (sic) de comprehender (sic) que se não deixa ir ella (sic) a êsmo (sic), e como inimiga da arte, ou de preceitos. Confesso que ella (sic) tem de ser base, como principio, e primeiro fundamento em todas as producções (sic); o que não priva necessitar o nosso Ingenho (sic) que lhe ensinem o como, e o quando; méthodo (sic), que muito vale para adquirir com perfeição o habito do Sublime”. Demarcando com precisão essa relação do sublime com a Natureza, diz ainda Longino: “digo pois nada nos vem da Natureza, que se não acompanhe de certas circumstancias (sic); infallivel segrêdo (sic) para acertar c’o grandioso será a appropriada (sic) escolha que fizermos (sic), das de mor vulto sejão (sic), e dellas bem unidas se formar como um corpo (sic): que é céрто que essa escolha, e esse cúmulo de circumstancias prendem muito o spirito (sic)”. Valemo-nos aqui da tradução de Felinto ELÍSIO, publicada em Paris em 1819 e reproduzida numa edição brasileira da Brasília Editora, sem data. Consideremos ainda, para a compreensão deste momento da obra sousiana, o que afirma Victor HUGO (s/d: 26-39): “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo. (...) O grotesco antigo é tímido, e procura sempre esconder-se. Sente-se que não está no seu terreno, porque não está na sua natureza. (...) No pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte: de um lado, cria o disforme, e o horível; do outro, o cômico e o bufô (...). Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade”.

¹⁸¹ Para estas considerações, temos em vista a “relação de objeto” tal como explorada por Jacques LACAN (1995: 9-14) a partir de Freud, uma exploração que nos interessa, sobretudo, à medida que aguça a complexidade do real. Diz Lacan, situando a questão: “Fala-se implicitamente do objeto, a cada vez que entra em jogo a noção da realidade. Fala-se dele, ainda de uma terceira forma a cada vez que é implicada a ambivalência de certas relações fundamentais, isto é, o fato de que o sujeito se faz de objeto para o

Esse “horrível”, ao ser atribuído à “embrionária”, impõe-se exatamente como o que não tem forma definida, como o embrião, aquilo que não se sabe bem o que é e tampouco se esclarece com os atributos “mística” e “ingente”. Todavia, essa “embrionária horrível” é capaz de “fazer” com que um “ser” se torne um “estúpido animal”, o que estimula um questionamento decisivo sobre a natureza desse nome, o que ele circunscreve, o que revela ao mesmo tempo que vela. Dir-se-ia que circunscreve a própria indeterminação, uma situação resistente à nomeação, o que-não-se-sabe, mas que, no entanto, age, faz: converte essência em substância – e por isso mesmo esse fazer não pode ser subestimado, já que poderia resultar, obviamente, em outros fins.¹⁸² O atributo “mística” não faz nada mais que reforçar o caráter indeterminado da natureza do nome, estimulando a significativa interrogação, já aqui, sobre o fundamento do que se evoca sob o nome “mística”: o informe?¹⁸³

outro, que há um certo tipo de relações em que a reciprocidade, pelo viés de um objeto, é patente, e mesmo constituinte. (...) Freud situa de saída a noção do objeto no quadro de uma relação profundamente conflitual do sujeito com seu mundo. Como poderia ser diferente, se, já desde aquela época, é essencialmente da oposição entre princípio de realidade e princípio de prazer que se trata? (...) Princípio do prazer e princípio de realidade não são destacáveis um do outro. Diria mais, eles se implicam e se incluem um ao outro, numa relação dialética”. Para esta primeira aproximação ao problema, vejam-se ainda os trabalhos Além do princípio de prazer e “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” de Sigmund FREUD (1976: 17-85; 1989: 117-230).

¹⁸² Para estas considerações sobre a indeterminação, baseamo-nos, primeiramente, no estudo de George POULET (1985, Op. cit.) sobre a literatura produzida pelos místicos ocidentais. Coube a Jacques DERRIDA (1995: 37), a partir das inquietações de Ângelus Silesius e Santo Agostinho, situar a questão do nome no âmbito da mística a partir de um tensionamento do princípio de Teologia Negativa. Seu texto se estrutura à maneira dos diálogos platônicos: “- Em todo caso, a teologia negativa não seria nada, simplesmente nada, se esse excesso ou esse excedente (em relação à linguagem) não imprimisse alguma marca sobre acontecimentos singulares de linguagem e não deixasse algum resto sobre o corpo de uma língua... – Um corpus, em suma. – Algum traço resta diretamente nesse corpus, ele se torna esse corpus como sobrevivência de uma autodestruição onto-lógica-semântica interna: terá havido rarefação absoluta, o deserto terá acontecido, nada terá acontecido além desse lugar. Claro, o “Deus desconhecido” (...), o Deus irreconhecível ou não-reconhecido de que falávamos não diz nada; dele, nada é dito que afirme... – Salvo seu nome... – Salvo o nome que não nomeia nada que afirme, nem mesmo uma divindade (*Gottheit*), nada cujo ocultamento desloque qualquer frase que tente comparar-se a ele. ‘Deus’ é o nome desse desmoronamento sem fundo, dessa desertificação sem fim da linguagem. Mas o traço dessa operação negativa se inscreve no e sobre e como o acontecimento (isso que vem, isso que há e que é sempre singular, isso que encontra nessa *kenose* a condição mais decisiva de sua vinda ou de seu surgimento). Há esse acontecimento, que resta, mesmo se essa ‘restança’ não for substancial, mais essencial que esse Deus, mais ontologicamente determinável que esse nome de Deus do qual se diz que não nomeia nada que seja, nem isto, nem aquilo”.

¹⁸³ Refletindo sobre a mística medieval no final do segundo decênio do século XX, precisamente em 14 de agosto de 1919, Martin HEIDEGGER (1999: 166) põe em relevo a questão da racionalidade em face da consideração da mística como algo “informe”, sob a acusação de que a vivência religiosa, aquilo que

Ao circunscrever a natureza indeterminada do nome, do que se objetiva nomear com “embrionária terrível”, *aquele que escreve* acaba por circunscrever justamente a complexidade da situação em que está colocado o sujeito, denuncia o seu encontro com o todo, com o indistinto, objeto com o qual ele mesmo se confunde em virtude, especialmente, do seu sensacionismo. Naturalmente, mesmo sendo parte do todo indistinto, esse sujeito poderia se manter distanciado ou mesmo indiferente a esse todo à maneira realista, determinantemente exilado na parte, atrelado, enfim, a um ponto de vista ortodoxo. Isso não se dá justamente em virtude do sensacionismo que já lhe é característico, da inegável vontade de sentir que marca esse sujeito, não chegando a expô-lo a nossos olhos como romântico pelo fato mesmo de que se trata de um sentir bastante controlado.¹⁸⁴

Dito com mais precisão, trata-se de uma maneira de sentir, na qual descobre-se uma sensibilidade que parece até evitar o romantismo declarado. Mas, se não soa

embase a mística, não é de ordem teórica. A partir do questionamento do que vem a ser teórico e não teórico, o filósofo entende que toda compreensão em sentido genuinamente filosófico não tem a ver com a racionalização. Pensamos aqui, em face do escrito sousiano, na possibilidade de evocar sob o nome de mística o irracionalizável, o que não se pode pensar, uma não-forma, o desconhecido, enfim, que desafia o pensamento lógico.

¹⁸⁴ Com sensacionismo, demarcamos a origem da complexidade perceptiva já nesta fase da obra sousiana. Baseamo-nos, primeiramente, em Maurice MERLEAU-PONTY (1971: 21-30, Op. cit.), que abre sua *Fenomenologia da Percepção* contestando a aparente simplicidade da noção de sensação: “Ao começarmos o estudo da percepção, encontramos na linguagem a noção de sensação, que parece imediata e clara: sinto o vermelho, o azul, o frio, o quente. Vai-se ver entretanto que ela é a mais confusa possível, e que, por tê-la admitido, as análises clássicas faltaram quanto ao fenômeno da percepção. (...) Poderia primeiramente entender por sensação a maneira pela qual sou afetado e a prova de um estado de mim mesmo. (...) É necessário que reconheçamos o indeterminado como um fenômeno positivo. É nesta atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se mais de um valor expressivo que de uma significação lógica”. Também nos estimulam, nestas considerações, alguns dos pressupostos de Fernando PESSOA (1976: 424-454) sobre a sensação emitidos em textos de 1916 com o intuito de fundamentar um novo “ismo”, o Sensacionismo, que começam exatamente pela colocação da questão do objeto entre os antigos gregos: “No princípio, na Grécia – e depois em Roma, essa América da Grécia – reinou o Objeto, a Causa, o Definido. Existia, de um lado, a Causa; do outro existia, em bloco, a Sensação, a sensação imediata e vivida. E assim, quando a arte era do Objeto, o objeto surgia perfeito e nítido na realização. E, como o espírito concebe sempre o sujeito à semelhança do objeto, as sensações (quando a sensação se tornava sensação da sensação, introspectiva, auto-analítica) eram concebidas como concretas, definidas, separadas uma das outras. Por isso não havia vago, indeciso, penumbra na poesia de alma dos gregos e dos romanos. Tudo está detalhado e detalhado em plena luz. (...) Nada existe, não existe a realidade, mas apenas sensações. As idéias são sensações, mas de coisas não colocadas no espaço e, por vezes, nem mesmo no tempo. (...) A base de toda a arte é a sensação. (...) O sensacionismo afirma, primeiro, o princípio da primordialidade da sensação – que a sensação é a única realidade para nós”.

plausível a postulação de uma tática anti-romântica a se denunciar nessa maneira de sentir, se realmente não é possível sustentar aqui uma destituição da escola de Hugo em favor da de Gauthier tampouco da de Baudelaire, o que, então, evita-se com esse notável controle da sensibilidade, sobretudo, em função da recorrência ao símile em quase todo o escrito? Queremos pensar que o que se evita é a ultrapassagem consciente do que se poderia considerar o limite do dizer denotativo, ultrapassagem que resultaria numa expressão total, que teria como dado inerente a revelação de um si-mesmo.

Situação, obviamente, paradoxal: de um lado, uma incontrolável vontade de sentir, enquanto, de outro, impõe-se a necessidade de controle desse mesmo sentir, de cautela na expressão. Pode-se atribuir essa vontade de sentir ao sujeito, e ao indivíduo – retomando a sensível dissociação postulada no tópico anterior – a necessidade de controle, sendo a maneira de sentir, tal como figurada no escrito, algo decorrente das duas partes, um meio-termo discursivo, impreciso, expressão significativamente selada com exclamação e reticência, às vezes com dois pontos, deixando-nos a difícil tarefa de compreender a razão mesma do enigma da forma com que, de fato, nos encontramos.

*

4.4. O ver

Consideremos esta camada de linguagem:

- 5. Senti na mente uns divinais tremores...
- 16. Por entre um mar de cintilantes hinos!...
- 24. Os corações arrasta por toda a parte!...
- 32. Possuis na voz o som das melopéias!...
- 40. O infinito enorme dos assombros!...
- 44. Numa explosão de férvidos louvores!...
- 56. Dizem que é sonho, é mito, é impossível!
- 60. Dess' arte bela, magistral, divina!...
- 80. Sombras dos bosques, respondi-me aqui!...
- 84. Num som estranho, num clangor audaz!...
- 92. Ao verme, à pedra, às amplidões do mar!...
- 96. Vão se esgarçando também, a se ocultar!...
- 100. Como a visão das noites infantis!
- 104. A aluvião de lágrimas febris!...
- 116. Até as grimpas colossais do céu!...

Não exatamente *nestes* versos – porque é claro que sua significação fica truncada fora do escrito –, mas *com* estes versos, aproximamo-nos, num mesmo instante em que nos distanciamos, de Julieta dos Santos, aparentemente o único tema do escrito. A dificuldade de perceber que se trata da atriz tanto quanto do que a precede e a

transcende deve-se justamente ao fato de que não há uma clara distinção de planos, uma fronteira entre sujeito e objeto, enfim, elementos discursivos que os caracterizem com precisão. Entretanto, é essa indistinção mesma que parece solicitar a compreensão de uma dificuldade de distinguir, de caracterizar Julieta dos Santos, o lugar da cena, o momento histórico, a questão estética, o eu enunciador etc etc. Evidente que esta caracterização excessiva não é função da arte, mas, sem dúvida, é a falta de uma convicção, da parte *daquele que escreve* sobre o que é a arte que acaba por deixar patente que sua função é, digamos, expositiva, aglutinadora de fatos, nomes e sensações, função inventariante, pode-se entender. Tal função se complica exatamente à medida que entre o artista, mesmo no seu momento primário – ou porque no seu momento primário – e seu tema interpõem-se um eu, que precede esse tema, e um ver, uma ação de apreensão da realidade exterior ao indivíduo, que transcende esse tema, dado que já se apresenta na abertura do escrito: ¹⁸⁵

¹⁸⁵ Vemos aqui, precisamente, aquele que escreve sendo lançado à condição artística, envolvido por uma situação criadora, já compreendida como complexa pelo autor. A fim de pôr em relevo essa complexidade, pensamos, inicialmente, no Eu tal como conceituado por Sören KIERKEGAARD (1979: 34, Op.cit.), no Eu como base mesma da complexidade da relação: “O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda. (...) Numa relação de dois termos, a própria relação entra como um terceiro, como unidade negativa, e cada um daqueles termos se relaciona com a relação, tendo cada um existência separada no seu relacionar-se com a relação; assim acontece com respeito à alma, sendo a ligação da alma e do corpo uma simples relação. Se, pelo contrário, a relação se conhece a si própria, esta última relação que se estabelece é um terceiro termo positivo, e temos então o eu”. Demarcado assim o eu, logo se nos apresenta como plausível a admissão da ação de ver como atitude natural desse eu, ação que arrasta toda uma complexidade, especialmente em relação à noção de verdade, como postula Maurice MERLEAU-PONTY (1971: 25, Op. cit.): “O verdadeiro não é nem a coisa que vejo, nem o outro homem que também vejo com meus olhos, nem enfim essa unidade global do mundo sensível e, em última instância, do mundo inteligível (...) O verdadeiro é o *objetivo*, o que logrei determinar pela medida ou, mais geralmente, pelas *operações* autorizadas pelas variáveis ou entidades por mim definidas a propósito de uma ordem de fatos”. (grifos do autor). Do eu e o ver assim definidos queremos entender que se coloque nesse estágio da obra sousiana a problemática do tema tal como apresentada por Mikhail BAKHTIN (1981: 129-131, Op. cit.) sob pseudônimo de VOLOCHÍNOV, problemática que arrasta a questão da significação e do ser: “O tema é um *sistema de signos dinâmico e complexo*, que procura adaptar-se adequadamente às *condições de um dado momento da evolução*. O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*. A significação é um *aparato técnico para a realização do tema*. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a significação e o tema. Não há tema sem significação, e vice-versa”. (grifos do autor). Assim é que podemos dizer que aqui, neste momento inaugural, esboça-se a problemática que encontramos na fase final da obra sousiana, qual seja, a problemática da letra com que abrimos este estudo.

Quando eu te vi pela primeira vez no palco

Sutilmente, enunciam-se aqui três elementos lingüísticos que, articulados, encerram uma compreensão decisiva do escrito: um pronome [eu], um verbo [vi] e um substantivo [primeira]. Radicado num *eu*, que obviamente precede o tema, mediado por uma ação de *ver*, que fatalmente resulta num transspassamento do objeto visado, o que o escrito acaba por revelar é um retorno à “primeiridade”, a uma instância de indefinições, em que o sujeito se reconhece espantado em função mesmo da incompletude que ali caracteriza sua experiência, com o que se explica, com mais precisão, tantos pontos de exclamação e de reticência – pontos-de-fuga, pode-se dizer, em que o sentido se dá a ver:

72. Venham os vultos da Caldéia, lá!...

76. Do gênio altivo na criança, ali!...

80. Sombras dos bosques, respondi-me aqui!...

Esbarrando nos mesmos pontos – exclamação e reticência –, encontram-se outros três elementos lingüísticos pertencentes a uma mesma classe de palavras – são todos advérbios de lugar – mas portadores de sentidos diferentes, e uma diferença que é, sobretudo, de grau: *lá* é relativamente longe, *ali* é relativamente perto e *aqui* é relativamente mais perto. Tal diferenciação torna plausível uma aproximação desses elementos dos outros três estabelecidos acima – *eu*, *vi* e *primeira* –, pertencentes a três classes distintas de palavras, mas empenhados na marcação de um mesmo lugar de discurso. Assim, espelhando-se:

Lá _____ eu
 Ali _____ vi
 Aqui _____ primeira

Desta forma, num lugar relativamente longe [lá] encontra-se situado um eu [pronome]; num lugar relativamente perto [ali] pratica-se uma ação de ver [verbo] e num lugar relativamente mais perto [aqui] situa-se a experiência primeira [substantivo]. Esta compreensão parece alcançar seu termo na associação desses seis elementos lingüísticos à hipótese que fundamenta a presente leitura, que é a de que se coloca no escrito “Julietta dos Santos” um movimento gradativo de relação, aproximação e encontro do sujeito com o objeto. Assim, reflete-se a “complicatio”:¹⁸⁶

Lá _____ eu _____ relação
 Ali _____ vi _____ aproximação
 Aqui _____ primeira _____ encontro

Com os elementos do próprio texto, eis uma síntese satisfatória do processo de indistinção, tal como se deixa evidenciar pelo escrito em questão. No topo da pirâmide,

¹⁸⁶ A partir da noção de “complicatio”, fixada pelos neoplatônicos, Leibniz conceitua a Mônada, o uno-múltiplo, termo com que designa a alma e o sujeito. Consideremos esta passagem de Gilles DELEUZE (1991: 42-43, Op. cit.) ao problematizar o conceito de Mônada com a finalidade de fundamentar sua noção de “pli”, que ele postula como traço fundamental do Barroco: “o Uno tem uma potência de envolvimento e de desenvolvimento, ao passo que o múltiplo é inseparável das dobras que ele faz quando envolvido e das desdobras que faz quando desenvolvido. Mas, assim, os envoltimentos e desenvolvimentos, as implicações e as explicações são ainda movimentos particulares; estes devem ser compreendidos em uma uni versal Unidade que ‘complica’ todos eles e que complica todos os Unos. Giordano Bruno levará o sistema das mônadas ao nível dessa complicação universal: Alma do mundo que complica tudo. As emanações neo-platônicas, portanto, dão lugar a uma vasta zona de imanência, mesmo que os direitos de um Deus transcendente ou de um a Unidade ainda superior sejam formalmente respeitados. Explicar-implicar-complicar formam a tríade da dobra, de acordo com as variações da relação Uno-múltiplo”. (aspas do autor). Divisamos neste momento da obra sousiana, com sua feição barroquista, exatamente uma “complicatio”, fonte primordial da notória complexidade do sujeito que se apresenta na fase terminal da obra. “Complicatio” equivale aqui, de modo especial, ao fundo indistinto da obra, em que sujeito e objeto se confundem, em que as referências não se dão dadas de modo claro.

vê-se o *eu* a se interpor entre o lugar relativamente longe e a relação propriamente dita. Não é *cá* que a relação se dá, mas *lá*, o que exige um deslocamento do eu do seu lugar, um movimento. Este, então, é precedido por uma aproximação, mediada por uma ação de *ver*, o que se dá num lugar relativamente perto. E, finalmente, o início desse processo, que é o encontro, algo que se dá num lugar relativamente mais perto, num lugar primeiro, numa “primeiridade”, que podemos entender como instância do todo, do indistinto.

*

4.5. O infinito

A análise do escrito seguinte dar-nos-á outros elementos para ampliar esta discussão:

A idéia ao infinito

À distinta e laureada atrizinha Julieta dos Santos

*“... a fama de teu nome,
A inveja não consome, o tempo não destrói!...”*

(DR. SINFRÔNIO)

1. Era uma coluna de artistas!...
2. Ao lado Tasso
3. Medindo as múltiplas conquistas
4. Co'as amplidões do espaço!...
5. Seguia-se João Caetano
6. Embuçado da glória no divinal arcano!...
7. Depois Rachel, Favart,
8. Fargueil, a espadanar
9. Nas crispações homéricas da arte,
10. Constelações azuis por toda a parte!
11. E em suave ondulação os astros
12. Iam de rastros
13. Roubar mais luz às rúbidas auroras!...
14. Quais precursoras
15. Do mais ingente e mago dos assombros,
16. Do orbe imenso nos calcáreos ombros,
17. Rola um dilúvio, um grande mar de estrelas
18. Que lançam chispas cambiantes, belas!...
19. Há um estranho amalgamar de cousas
20. Como os segredos funerais das lousas
21. Ou o rebentar de artérias
22. - Ou o esgarçar de brumas,

23. Negras, cinéreas
24. - ou o referver de espumas,
25. Nas longas praias
26. Alvinitentes, mádidas, sem raias.
27. Do brônzeo espaço,
28. Das fibras d' aço
29. Como que desloca-se um pedaço
30. Que vai ruir com trepido sarcasmo
31. Nos obumbradas regiões do pasmo...
32. - o Invisível
33. Geme uma música, lânguida, saudosa,
34. Que vai sumir-se na entranha silenciosa
35. Do impassível!
36. - O Imutável
37. - O Insondável
38. Lá vão cair no seio do incriado,
39. E o bosque irado
40. A soletrar uns cânticos titânicos
41. Lança nos crânios
42. Aluvião de duras epopéias
43. Tétricas idéias!...
44. E o pensamento embrenha-se nos mares
45. E vê colares
46. De níveas pérolas, límpidas, nitentes
47. E vê luzentes
48. Conchas e búzios e corais, - ondinas
49. Que peregrinas
50. Aspásias são de lúcida beleza,
51. De moles formas, desnudas brancas
52. Sendo a primesa
53. Dessas paragens hiemais e francas!...
54. - Ou quais Frinés
55. A quem aos pés
56. O mundo em ânsias, reverente adora
57. E chora e chora!...

.....

58. Mas a idéia o pensamento insano,
59. As asas bate em busca de outro arcano,
60. E o manto rasga do horizonte eterno
61. Vai ao superno
62. Ao Criador, ao Menestrel dos mundos!
63. E nuns arroubos, rábidos, profundos
64. Em luta infinda
65. - Oh! Quer ainda
66. Quer escalar o templo do impossível,
67. Bem como um raio abrasador, terrível!...
68. Quer se fartar de maravilhas loucas,

69. Quer ver as bocas
70. Dos colossais Anteus da eternidade!...
71. Quer se fartar de luz e divindade
72. E de saber,
73. Depois fazer
74. Nas invisíveis dobras do insondável,
75. Bem como um verme, mísero, imprestável!...
76. - Ou quer ousado
77. Descortinar dos crimes do passado
78. E apalpar as gerações dos Gracos
79. Dos Espartanos
80. E dos Troianos
81. E dos Romanos,
82. Dos Serracenos
83. E dos Helenos,
84. E esbarrar nesse montão de ossos
85. Por esses fossos
86. Tredos, medonhos, sepulcrais e frios
87. Onde sombrios
88. Andam espíritos de pavor, errantes
89. E vacilantes
90. Como a luzinha das argêntas lampas,
91. Lentos e lentos através das campas!...

.....

92. Mas a idéia, o pensamento audaz,
93. Quer ainda mais!...
94. Quer do ribombo do trovão pujante
95. Já num esforço adamastório, tredo
96. Embora a medo,
97. - O atroz segredo
98. Com que ele faz a terra palpitante!...
99. E quer dos ventos
100. Dos elementos
101. Quer do mistério a solução! – nas trevas
102. Hórridas, sevas,
103. A gargalhada
104. Ríspida, negra, irônica, pesada,
105. Estruge enfim, da morte legendária,
106. E a idéia vária
107. Ainda nisso ousando penetrar,
108. Tenta sondar!...
109. E em vão, em vão
110. A mergulhar-se em tanta confusão
111. Não mais compreende
112. - O que saber pretende!...
113. Assim, oh! gênio,

114. Na ofuscadora auréola do proscênio
115. Não sei se és astro, se és Esfinge ou mito,
116. Se do infinito
117. Possuis o encanto, os esplendores grandes,
118. Ou se dos Andes
119. Águia tu és, ou és condor divino,
120. - Ou és cometa de cuja cauda enorme
121. E multiforme
122. Só lágrimas de prata
123. Ou mesmo se desata
124. Um vagalhão de palmas, diamantino!!...
125. Minh'alma oscila e até na frente sinto
126. Medonho labirinto,
127. Estúpida babel,
128. E vou cair, revel
129. No pélogo sem fim dos nadas materiais!...
130. E como os racionais
131. Eu fico a ruminar ainda umas idéias
132. De erguer-te, ó novo Talma
133. Um trono singular, mas feito de – Odisséias,
134. De brancas alvoradas,
135. Olímpicas, nevadas,
136. Dos êxtases magnéticos, nervosos de minh'alma!

29 de dezembro de 1882.¹⁸⁷

A crer na data que o acompanha, este escrito fora realizado um dia depois daquele há pouco analisado e contém um aspecto geral de reescrita, de rearranjo de um fundo e uma forma. Está patente aqui um grau maior de habilidade escritural, uma decisão de dizer que se espera daquele que tem familiaridade com seu tema. Essa espécie de determinação discursiva, todavia, parece resultar de algo como um bem-estar na indeterminação, uma aderência àquilo a que, na primeira escrita, resistia-se e para quê reclamava-se uma explicação. Agora já não vem ao caso o que pensam aqueles que estão em torno da cena, antes de mais nada porque não é de um dado exterior que se trata, do visível, de Julieta dos Santos ou do seu espetáculo, mas do invisível, de uma

¹⁸⁷ SOUSA, Cruz e, 1995. Op. cit. p. 424-427.

situação interior. Entretanto, o escrito está dedicado à atriz, uma epígrafe a evoca, logo há uma relação com ela, mas uma relação de outra natureza, mais com a sua ausência que com a sua presença: ela agora está distante, não diante daquele que escreve, que, por isso mesmo, pode soltar a imaginação. Ausente, Julieta dos Santos desobjetiva-se completamente, resta como “vestígio” daquilo que ela logra atualizar: idéia.¹⁸⁸ Esta, em função mesmo de estar sendo visada fora do corpo, pode estender-se ao infinito, isto é, pode relacionar-se *ao* – dado muito significativo – que não tem limite. Relacionada ao infinito, a idéia sintoniza-se com um todo absolutamente indistinto e uma complexidade maior agora se apresenta.

Com efeito, o limite do escrito anterior em análise, como seu próprio título o demarca, é Julieta dos Santos; agora, neste “A idéia ao infinito”, o limite passa a ser o infinito, o que não tem limite.¹⁸⁹ Certamente, essa complexidade seria, de antemão,

¹⁸⁸ Encaminhando-nos no sentido de aguçar a origem da problemática da alteridade na obra sousiana, temos em vista as considerações de Emmanuel LÉVINAS (1993: 72-79, Op. cit.) sobre o que entende por “Ausente” e “vestígio” em relação ao ser: “Se significar equivalesse a indicar, o rosto seria insignificante. E Sartre dirá, de maneira notável, embora cessando a análise cedo demais, que o Outro é um puro buraco no mundo. Ele procede do absolutamente Ausente. Mas sua relação com o *absolutamente Ausente* do qual ele vem não *indica*, nem *revela* este *Ausente*; e, mesmo assim, o Ausente tem uma significação no rosto. Mas esta significância não é para o *Ausente* uma maneira de se dar em oco (*creux*) na presença do rosto; isto nos reconduziria ainda a um modo de desvelamento. A relação que vai do rosto ao Ausente se dá fora de toda revelação e de toda dissimulação, como uma terceira via excluída por estas contraditórias. (...) O além donde procede o rosto significa como vestígio. O rosto está no vestígio do Ausente absolutamente revoluto, absolutamente passado, retirado naquilo que Paul Valéry chama ‘profundo passado, passado jamais suficiente’ e que introspecção alguma saberia descobrir em Si. (...) O vestígio não é um sinal como outro. Mas exerce também o papel de sinal. Pode ser tomado por um sinal. (...) Mas, mesmo tomado como sinal, o vestígio tem ainda isto de excepcional em relação aos outros sinais; ele significa fora de toda intenção de fazer sinal e fora de todo projeto no qual ele seria o visado. (...) Mas, então, o vestígio não seria o peso do próprio ser, fora de seus atos e de sua linguagem, pesando não por sua presença que o ordena no mundo, mas por sua própria irreversibilidade, por sua absolvição?” (grifos do autor)

¹⁸⁹ A partir do conceito de “vestígio”, Emmanuel LÉVINAS (Ibidem: 77-79) coloca a questão do Infinito, do Absoluto, da Transcendência, enfim, Deus: “O vestígio seria a própria indelebilidade do ser, sua onipotência em relação a toda negatividade, sua imensidade incapaz de se fechar em si e, de alguma maneira, grande demais para a descrição, para a interioridade, para um Si. E, com efeito, quisemos afirmar que o vestígio não põe em relação com o que seria menos que o ser, mas que ele obriga em relação ao Infinito, ao absolutamente Outro. Mas esta superioridade do superlativo, esta altura, esta constante elevação à potência, esta exageração ou esta sobrelevação infinita – e, digamos, a palavra, esta divindade – não se deduzem do ser do ente, nem de sua revelação, seja ela contemporânea de uma abscondidade, e nem da ‘duração concreta’ (...) A superioridade não reside numa presença ao mundo, mas numa transcendência irreversível. Ela não é uma modulação do ser do ente. Enquanto *Ele* e terceira pessoa, o vestígio está, de algum modo, fora da distinção do ser e do ente. Somente um ser que transcende o mundo – um ser absoluto – pode deixar um vestígio. O vestígio é a presença daquele que, falando propriamente, jamais esteve ali, daquele que é sempre passado. (...) O Deus que passou não é o modelo do qual o rosto

solúvel, se se quisesse apenas nomear esse infinito como Deus, o que resultaria num silenciar desse dizer obsessivo.¹⁹⁰ Todavia, o que se quer não é apenas nomear, mas sim tensionar a já referida inadequação do nome à situação, circunscrever uma situação em que nada está claro, distinto, em que

Há um estranho amalgamar de cousas

que confere um aspecto caótico ao escrito, uma natureza desordenada inerente à origem histórica, da qual participa o elemento artístico. Esta compreensão, que já se revela nos primeiros nove versos, é responsável, de certa forma, pela dimensão estetizante desse caos, pelo seu diferencial em relação ao caos genesiaco, por exemplo: não exatamente um dilúvio, mas um “mar de estrelas”. Trata-se de um caos que deriva de uma experiência estética efetivada como “visão”, no sentido de aparição fantástica, o que claramente se indicia no primeiro verso, que se encontra, significativamente, esbarrado em exclamação e reticências, selado, portanto, com espanto e incompletude. O caos se apresenta justamente porque se fala do objeto de uma “visão” já sabendo-se que não se fala tudo, pois esse objeto sempre escapa à fala, de maneira que a leitura se desdobra como uma gradativa constatação do que o escrito não é, como que num exercício involuntário de teologia negativa: não é uma descrição do que se passara no espetáculo de Julieta dos Santos, não é uma composição épica sobre a história da arte e nem, muito menos, um ensaio rígido de epistemologia, embora, claro, não deixe de ser um pouco disso tudo.

seria a imagem. Ser à imagem de Deus não significa ser o ícone de Deus, mas encontrar-se no seu vestígio”. (aspas do autor).

¹⁹⁰ Reconhecemos aqui, nesta fase inaugural da obra sousiana, um interesse pela pergunta em detrimento da resposta, que equivale a um interesse pelo problema em detrimento da solução, o oposto, portanto, do olhar lógico, conclusivo, de um Ludwig WITTGENSTEIN (2001: 279, Op. cit.): “*Como seja o mundo, é completamente indiferente para o Altíssimo. Deus não se revela no mundo. (...) Os fatos fazem todos parte apenas do problema, não da solução. (...) O Místico não é como o mundo é, mas que ele é*”. (grifos do autor).

Dizer que se trata de um híbrido disso tudo não é revelar efetivamente o que esse escrito é, seu fundamento, mas apenas aquilo que ele parece ser, uma aparência que, na verdade, funciona como horizonte necessário à enunciação do problema que perturba aquele que escreve. Realmente, sem horizonte, sem infinitude, sem se dar, enfim, uma “imagem do pensamento” não seria possível, para aquele que escreve, elevar a um ponto extremo o problema da indistinção entre sujeito e objeto, entre dentro e fora, pólos que agora são atualizados como “idéia” e “infinito”.¹⁹¹ O acréscimo que estes novos termos trazem consiste exatamente numa sutil diluição da polarização: a idéia se relaciona “ao” infinito, ou seja, converge no sentido de chegar ao infinito, sendo, assim, algo afim do que não tem limite, donde se poder falar que se trata de uma idéia investida de uma espécie de convicção sobre seu próprio limite, e mais, uma espécie de convicção de que é preciso transpor esse limite, chegar ao infinito.

Por sua vez, o infinito parece ser visado, por *aquela que escreve*, como algo que precede a idéia, sendo necessário, por uma questão de coerência argumentativa, apresentar, no “corpus” do escrito, uma imagem da infinitude para que dentro dela, com a plausibilidade garantida por essa própria imagem, a idéia possa se afirmar enquanto potência e agonizar até se converter em ato. Apresentar essa imagem da infinitude, desta maneira, implica adequar a idéia de infinito a uma idéia rigorosa de Idéia, tornar o infinito, portanto, algo afim da idéia que o evoca como consequência natural da sua afirmação.¹⁹² Dito com mais precisão: a idéia de infinito possibilita a idéia; a idéia

¹⁹¹ Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI (1993: 53, Op. cit.) assim se expressam a respeito do que entendem por “imagem do pensamento”: “a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento... (...) A imagem do pensamento só retém o que o pensamento pode reivindicar de direito. O pensamento reivindica ‘somente’ o movimento que pode ser levado ao infinito. O que o pensamento reivindica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito. É ele que constitui a imagem do pensamento”.

¹⁹² A nosso ver, o infinito é evocado à medida que se afirma a Idéia em conexão com a beleza, como algo que reúne conceito e realidade, tal como postulada por G. W. Friederich HEGEL (1999: 121-130): “Denominamos o belo de *Idéia* do belo. Isto deve ser entendido no sentido de que o próprio belo deve ser tomado como Idéia e, na verdade, como Idéia numa Forma determinada, enquanto *ideal*. A Idéia em geral nada mais é, pois, do que o conceito, a realidade do conceito e a unidade de ambos. Pois o conceito

afirmada evoca o infinito como algo, no limite dessa evocação, finito; infinito passa a ser, então, o processo de agonização, figurado pela idéia enquanto ato, da imagem da infinitude, ponto-de-fuga em que tudo começa:.

(...) a espadanar
Nas crispações homéricas da arte,
Constelações azuis por toda a parte!
E em suave ondulação os astros
Iam de rastros
Roubar mais luz às rúbidas auroras!...
Quais precursoras
Do mais ingente e mago dos assombros,
Do orbe imenso nos calcáreos ombros,
Rola um dilúvio, um grande mar de estrelas
Que lançam chispas cambiantes, belas!...
Há um estranho amalgamar de cousas
Como os segredos funerais das lousas
Ou o rebentar de artérias
- Ou o esgarçar de brumas,
Negras, cinéreas
- Ou o referver de espumas,
Nas longas praias
Alvinitentes, mádidas, sem raias.
Do brônzeo espaço,
Das fibras d' aço
Como que desloca-se um pedaço
Que vai ruir com trépido sarcasmo
Nas obumbradas regiões do pasmo...
- O Invisível

enquanto tal ainda não é a Idéia, embora muitas vezes conceito e Idéia sejam empregados *promiscuamente*; apenas o conceito presente [*gegenwärtige*] em sua realidade e posto em unidade com ela é Idéia. Esta unidade, todavia, não deve ser apenas concebida como mera *neutralização* do conceito e da realidade, de modo que ambos percam sua peculiaridade e qualidade, assim como o potássio e o ácido se neutralizaram no sal, ao deixarem de reagir reciprocamente em sua contraposição. Pelo contrário, nesta unidade o conceito permanece o dominante. Pois, ele já é em si, segundo sua própria natureza, esta unidade e por isso cria a realidade a partir de si mesmo como sendo sua, na qual, por conseguinte, na medida em que ela é o autodesenvolvimento dele, ele nada abdica de si, mas apenas se realiza a si mesmo nela, e, por isso, permanece em unidade consigo em sua objetividade. Tal unidade conceito e da realidade é a definição abstrata da Idéia (...) A Idéia é em si mesma pura e simplesmente concreta, uma totalidade de determinações, e é bela apenas enquanto imediatamente una com a objetividade que lhe é adequada.” (grifos do autor)

Aqui um todo se apresenta, um conjunto de associações meio automáticas, como algo que descende de outra instância, que é lançado, que “espadana”. Esse todo não é, portanto, auto-suficiente, está imbricado em uma parte, mas, paradoxalmente, as imprecisões que ali estão aglomeradas acabam por configurar um aspecto auto-referente: imprecisões que indiciam elas mesmas, que não conduzem objetivamente a uma realidade exterior a elas mesmas. Efetivamente, pouco ou nada dizem sobre Homero, o cosmos, a magia, a bíblia, o mar etc, toda uma gama de assuntos que parecem atestar apenas uma falta de assunto. Mas, na verdade, atestam exatamente o infinito enquanto assunto, enquanto substância do que se diz: crispações, ondulação, assombros, cousas, brumas etc reverberam uma tentativa de nomear o que excede o nome, o mais-que-o-nome, digamos, ou o que precede o nome, o menos-que-o-nome. Tentativa, afinal, frustrada, mas que importa enquanto se processa, na “durée” da frustração mesma, uma vez que é nesse processo que se dá a entender a imagem da agonização da infinitude.

De acordo com a imagem que nos é oferecida, a infinitude agoniza como demonstração de que está se transformando em outra coisa, está tomando uma outra configuração, no que a infinitude se nos afigura a própria forma num estágio maneirista. Não sabe, *aquele que escreve*, o que essa infinitude é, mas é esse não-saber que lhe permite, com base na imagem da agonização, com base no “Há” – no fato de que “há um estranho amalgamar de cousas” –, fazer cogitações: o “événement”, como categoricamente pode-se considerar essa infinitude, são “segredos funerais” ou “rebentar de artérias” ou “esgarçar de brumas” ou “referver de espumas”, três possibilidades, nenhuma definição.¹⁹³ Rebentar, esgarçar, referver, ações que já

¹⁹³ Lidamos aqui, neste momento decisivo da análise, com as noções de “Il y a” (Há) e de “événement”. Emmanuel LÉVINAS (1998: 67) assim se pronuncia sobre o seu conceito de “Há”, através do qual repensa a questão do ser: “Imaginemos o retorno ao nada de todos os seres: coisas e pessoas. É impossível colocar este retorno ao nada fora de todo acontecimento. Mas, e este próprio nada? Alguma coisa ocorre,

expressam a idéia enquanto ato e – mais significativo ainda – o mar se enuncia enquanto “locus” do acontecimento, mas agora um mar visado pelo ângulo de “longas praias” brancas, úmidas e, mais, “sem raias”, isto é, sem fronteiras, sem limites. A experiência de tentar nomear a infinitude a partir do não-saber do que se trata exatamente resulta, portanto, numa circunscrição da idéia de infinito, que é, como fora postulado inicialmente, o processo infinito de agonização da imagem da infinitude, seu “ruir com trépido sarcasmo/ Nas obumbradas regiões do pasmo...”, situação que, finalmente, nomeia-se a partir da intromissão, tal como no poema-mensagem “Grito de guerra”, de um travessão: “- O Invisível”.

Novamente, parece-nos plausível entender que essa definição é trazida por uma outra voz, arraigada no interior do indivíduo, e, por isso mesmo, investida de um caráter mais *indicativo* que *expressivo*: indica-se o invisível, acusa-se sua presença constituída por uma lacuna-ausência deixada pela visível Julieta dos Santos, não expressa-se o invisível pelo fato de este ser irreduzível a palavras, não-verbalizável, digamos.¹⁹⁴ Quem

fossem a noite e o silêncio do nada. A indeterminação desse ‘alguma coisa ocorre’ não é a indeterminação do sujeito, não se refere a um substantivo. Ela designa como que o pronome da terceira pessoa na forma impessoal do verbo – de modo algum um autor mal conhecido da ação, mas o caráter da própria ação que, de alguma maneira, não tem autor, é anônima. Essa ‘consumição’ impessoal, anônima, mas inextinguível do ser, aquela que murmura no fundo do próprio nada, fixamo-la pelo termo *há*. O há, em sua recusa de tomar uma forma pessoal, é o ‘ser em geral’.(...) Não emprestamos sua noção de um ente qualquer – coisas exteriores ou mundo interior. O *há* transcende, com efeito, tanto a interioridade como a exterioridade das quais ele nem mesmo torna possível a distinção. A corrente anônima do ser invade, submerge todo sujeito, pessoa ou coisa. A distinção sujeito-objeto, por meio da qual abordamos os existentes, não é o ponto de partida de uma meditação que aborda o ser em geral”. Quanto ao conceito de “événement” (acontecimento), assim se pronuncia Gilles DELEUZE (1991: 119, Op. cit.) a partir do conceito de extensão: “Há extensão quando um elemento estende-se sobre os seguintes, de tal maneira que ele é um todo, e os seguintes, suas partes. Tal conexão todo-partes forma uma série infinita que não tem último termo nem limite (se forem negligenciados os limites dos nossos sentidos). O acontecimento é uma vibração com uma infinidade de harmônicos ou de submúltiplos, tal como uma onda sonora, uma onda luminosa, ou mesmo uma parte de espaço cada vez menor ao longo de uma duração cada vez menor. Pois o tempo e o espaço não são limites, mas coordenadas abstratas de todas as séries, elas próprias em extensão”.

¹⁹⁴ Aludimos aqui à diferenciação que Edmund Husserl estabelece entre signos expressivos e indicativos em suas *Recherches logiques* de 1900-1901. Reflete Jacques DERRIDA (1994: 40-47, Op. cit.) em seu livro consagrado a essa questão: “A ex-pressão é exteriorização. Ela imprime em um certo exterior um sentido que se encontra inicialmente em um certo dentro. (...) A expressão é uma exteriorização voluntária decidida, consciente de parte a parte, intencional. Não há expressão sem a intenção de um sujeito animando o signo (...) Na indicação, a animação tem dois limites: o corpo do signo, que não é um sopro, e o indicado, que é uma existência no mundo (...) A essência da linguagem é o seu telos, e o seu telos é a consciência voluntária como querer-dizer. A esfera indicativa que permanece fora da

aponta para o invisível, quem assim nomeia algo, sendo esse algo o processo de agonização da imagem do infinito, só pode ser a idéia enquanto ato, o que permite a atribuição de um estatuto de sujeito a essa idéia em questão e, por outro lado, um estatuto de objeto ao infinito. Assim, nesse escrito, a idéia é uma idéia de sujeito como uma espécie de “res cogitans”, enquanto o infinito é a idéia de objeto como “res extensa”, restando o indivíduo como “res corporea”.¹⁹⁵ Visada como sujeito pensante, a idéia é ideal de ação de um pensamento que “embrenha-se nos mares”, vê preciosidades que o “mundo em ânsias, reverente adora/ e chora e chora!...”, representativamente,

Mas a idéia o pensamento insano, (sic)
As asas bate em busca de outro arcano,
E o manto rasga do horizonte eterno
Vai ao superno
Ao criador, ao menestrel dos mundos!
E nuns arroubos, rábidos, profundos
Em luta infinda
- Oh! quer ainda
Quer escalar o templo do impossível,
Bem como um raio abrasador, terrível!...
Quer se fartar de maravilhas, loucas,
Quer ver as bocas
Dos colossais Anteus da eternidade!...
Quer se fartar de luz e divindade
E de saber,
Depois fazer
Nas invisíveis dobras do insondável,

expressividade assim definida delimita o fracasso desse telos. (...) Talvez haja, na relação com outrem, algo que torne a indicação irredutível. (...) *Todo discurso, enquanto empenhado em uma comunicação e enquanto manifesta vividos, opera como indicação.* Nesse caso, as palavras agem como gestos. Ou antes, o próprio conceito de gesto deveria ser determinado a partir da indicação como não-expressividade. (...) há indicação cada vez que o ato que confere o sentido, a intenção animadora, a espiritualidade viva do querer-dizer, não está plenamente presente. Assim, quando escuto o outro, o seu vivido não está presente para mim, originariamente, ‘em pessoa’”. (grifos e aspas do autor).

¹⁹⁵Jogamos aqui com categorias cartesianas retomadas por Martin HEIDEGGER (1999: 135-138, Op. cit.) com a finalidade de esclarecer o vínculo originário entre ser, corpo e mundo: “Descartes distingue o ‘ego cogito’ como ‘res cogitans’ da ‘res corporea’. Essa distinção determinará ontologicamente a distinção posterior entre ‘natureza’ e ‘espírito’. (...) A determinação ontológica da res corporea exige a explicação da substância, isto é, da substancialidade deste ente como uma substância. O que constitui propriamente o ser em si mesmo da res corporea? (...) As substâncias são acessíveis em seus ‘atributos’ e cada substância possui uma propriedade principal a partir da qual a essência da substancialidade de uma determinada substância pode ser recolhida. Qual é esta propriedade no tocante a res corporea? (...) a extensão em comprimento, altura e largura constitui o ser propriamente dito da substância corporea que nós chamamos ‘mundo’ (...) A substancialidade é a idéia de ser a que remete a caracterização ontológica da res extensa.”

Bem como um verme, mísero, imprestável!...

*

4.6. O desejo

Porque se opõe ao mundo que já é representação, porque é pensamento caracterizado pela insanidade, a idéia age e seu agir é exatamente o modo através do qual o sujeito “pre-senta-se” como tal: incessante desejo. A idéia bate, rasga, vai, luta, mas estas ações ainda não bastam, e a idéia quer: quer ascender ao impossível, quer isso como um raio, quer isso pelo dado terrível, quer maravilhas, quer isso pelo dado da loucura, quer ver as bocas dos Anteus, quer isso pelo dado da eternidade, quer luz, quer divindade, quer saber e, mais, quer morrer em pleno mistério, cuja caracterização não poderia ser mais sugestiva, como um verme, isto é, material – um ser nojento – e reflexivamente, também – uma auto-visação.¹⁹⁶ A idéia quer mais do que ela mesma, enquanto cogitação restrita a um mundo distinto daquele das coisas, pode efetivar, quer atingir um mais-além do que está no seu raio de ação. Ora, o que está no seu raio de ação é aquilo que não passa de ideação, que se restringe ao mundo das idéias, que resiste a chegar ao mundo das coisas, onde se encontra a história, a “empíria”, a experiência. E é justamente para sair do seu próprio raio de ação que a idéia quer, que ela se reveste de um caráter desejante, acabando por se revelar, ao mesmo tempo, como mais e menos que idéia, como sujeito.

Cumpre-nos avançar mais neste entendimento da relação entre idéia e sujeito, uma vez que é dela que vai resultar o modo também complexo que caracteriza a relação entre sujeito e infinito. A idéia, pela perturbação que a integra, age, mas até um determinado

¹⁹⁶ Queremos entender que tanto a realidade, sintetizada a partir da imagem do verme, quanto a interioridade do próprio sujeito, que se deixa denunciar a partir da possibilidade de compreensão de verme como “ver-me”, são misteriosas para *aquele que escreve*. Aqui, considerando a idéia como ideal, apresenta-se a complexidade desse ideal como parte da complexidade que está na base da aquisição da consciência, como Friederich HEGEL (1992: 74-82) nos faz ver ao discutir, na sua *Fenomenologia do Espírito*, o que entende por “A certeza sensível ou: o Isto ou o Visar”.

ponto, cabendo ao sujeito ir mais além, efetivando aquilo que, no raio de ação da própria idéia, não é mais possível. Ao sujeito cabe, portando, efetivar o impossível, num movimento similar – o que é muito significativo – ao do “raio terrível”, o que resulta numa desvelação de um mais aquém da idéia, do que a antecede, que é o plano histórico.¹⁹⁷ A enunciação desse plano é tornada possível à medida que o sujeito leva às últimas conseqüências o “quer ainda” da idéia, seu desejo de ir mais-além do mundo das idéias, chegando a “fartar-se” de “luz”, “divindade” e “saber”. Dir-se-ia que nesse processo de efetivação do desejo de ir mais além da idéia, o sujeito acaba por promover a morte da idéia enquanto idéia, transcende o campo exclusivo das idéias, movimento de sentido que, por outro lado, não elucida a contento o relacionamento entre idéia e sujeito, não resolve a questão aqui aguçada, mas até lhe confere um grau de complexidade ainda maior.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Para estas considerações, baseamo-nos na discussão que Theodor ADORNO (1995: 184-186) faz da relação entre sujeito e objeto, na qual realça a passagem do sujeito transcendental kantiano para o indivíduo historicamente situado. Diz ele: “Na teoria do conhecimento, entende-se geralmente por *sujeito* o mesmo que sujeito transcendental. Segundo a doutrina idealista, o sujeito transcendental, ou constrói kantianamente o mundo objetivo partindo de um material não qualificado, ou, então, desde Fichte, engendra-o pura e simplesmente. Não foi preciso esperar pela crítica ao idealismo para se descobrir que este sujeito transcendental, constitutivo de toda experiência de conteúdo, é, por sua vez, abstração do homem vivo e individual. É evidente que o conceito abstrato de sujeito transcendental – as formas de pensamento, a unidade destas e a produtividade originária da consciência – pressupõe o que promete instituir: indivíduos viventes, indivíduos de fato. (...) Em certo sentido, como o reconheceria por fim o idealismo, o sujeito transcendental é mais real, a saber, mais determinante para a conduta real dos homens e para a sociedade formada a partir disso, que esses indivíduos psicológicos dos quais foi abstraído o transcendental e que pouco têm a dizer no mundo; que, por sua vez, se tornaram apêndice da maquinaria social e, por fim, ideologia”.

¹⁹⁸ Para a compreensão desta passagem do mundo das idéias para o mundo das coisas, do campo subjetivo para o objetivo, movimento fundamental para que o sujeito se afirme, temos em vista a passagem em que Karl MARX e Friedrich ENGELS (1996: 43) problematizam a noção de consciência, uma vez que é o surgimento desta que, a nosso ver, coloca-se em questão nesta fase da obra sousiana. Dizem: “verificamos que homem tem também ‘consciência’. Mas, ainda assim não se trata de consciência ‘pura’. Desde o início pesa sobre o ‘espírito’ a maldição de estar contaminado pela matéria, que se apresenta sob a forma de camadas de ar em movimento, de sons, em suma, de linguagem. A linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e, portanto, existe também para mim mesmo; e a linguagem nasce, como a consciência, da carência, da necessidade de intercâmbio com outros homens. Onde existe uma relação, ela existe para mim: o animal não se ‘relaciona’ com nada, simplesmente não se relaciona. Para o animal, sua relação com outros não existe como relação. A consciência, portanto, é desde o início um produto social, e continuará sendo enquanto existirem homens. A consciência é, naturalmente, antes de mais nada mera consciência do meio sensível mais próximo e consciência da conexão limitadas com outras pessoas e coisas situadas fora do indivíduo que se torna consciente”. (aspas do autor)

Com efeito, levada ao limite do desejo, extremada até ao infinito, a idéia vai fazer “nas invisíveis dobras do insondável” – onde? -, “Bem como um verme, mísero, imprestável...” – sim: não sabemos bem de que lugar se trata, mas a comparação é bastante inteligível. Apresentam-se realidades bastante díspares, forçosamente aproximadas: uma decididamente subjetiva; outra mais ou menos objetivável, realidades que em função da rapidez mesma com que se enunciam, fazem emergir o ponto claro-escuro-claro em que idéia e sujeito se tocam. Esse ponto é o insondável, aquilo que contém dobras invisíveis, e nesse ponto acaba por fazer a idéia assim como o verme, logo: o insondável é o ponto em que a realidade subjetiva e a realidade mais ou menos objetivável se encontram, o insondável se define, assim, como um misto de idéia e coisa. Em síntese, o sujeito, ao mesmo tempo em que enuncia-se, instaura um horizonte outro de sentido, enuncia-se como que anunciando um sentido histórico propriamente dito:

- Ou quer ousado
Descortinar dos crimes do passado
E apalpar as gerações dos Gracos
 Dos Espartanos
 E dos Troianos
 E dos Romanos,
 Dos Sarracenos
 E dos Helenos,
E esbarrar nesse montão de ossos
 Por esses fossos
Tredos, medonhos, sepulcrais e frios
 Onde sombrios
Andam espíritos de pavor, errantes
 E vacilantes
Como a luzinha das argêntas lampas,
Lentos e lentos através das campas!...

Investida de uma condição de sujeito, a idéia quer se aproximar das gerações passadas, desejo com o qual já se diz que a história consistiria, pelo menos a princípio,

numa acumulação de referenciais situados num tempo anterior ao agora vivido. Não é, por isso mesmo, dessa compreensão – que deriva da idéia e se denuncia como inevitável “a priori” do sujeito – que se desdobra o sentido histórico do escrito, mas antes da finalidade que se pode entrever nessa compreensão. Ao relacionar algumas gerações catalogadas pela História, o escrito logra circunscrever uma instância genérica e enunciar, num mesmo passo, uma chegada abrupta, como quem se esbarra, a uma zona específica. Esta se deixa enunciar a partir de uma imagem que, dotada de um caráter enfático, alcança uma flagrante dimensão material – “um montão de ossos” -, com a qual se reintroduz, paradoxalmente, um novo jorro de imagens imateriais.¹⁹⁹

Nessa especificação, parece-nos plausível reconhecer a enunciação, pelo sujeito – não por aquele que escreve *do lado* da idéia, o indivíduo –, do sentido histórico como redução forçada da história, submissão radical do genérico a uma espécie de metonimização: das gerações aos ossos, do todo à parte, um estreitamento que, como consequência natural, recoloca a questão do infinito “ao” qual a idéia está relacionada, segundo o título do poema. Operando uma materialização de um mais além da idéia, como ápice mesmo dessa operação, o sujeito acaba por converter o infinito em objeto, estreitando radicalmente seu horizonte de referência, de maneira que se torna plausível o reconhecimento de uma relação. Desvela-se o que circunda o sujeito – o externo, o objeto – e tem-se, assim, a objetivação de uma relação, entretanto, pouco inteligível em

¹⁹⁹ Queremos ver aqui exatamente uma rivalidade, ou uma sugestão de, entre um olhar historicista, que entendemos como um “a priori” do sujeito, e outro olhar, que se aproximaria daquele que se encontra na compreensão marxista da história, no materialismo histórico. Pensamos, naturalmente, no Walter BENJAMIN (1994: 231) das teses “Sobre o conceito de história”: “O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. a história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”.

função da peculiaridade conceptual que apresenta: o sujeito (idéia) está relacionado *ao* objeto (infinito) no sentido de imbricado numa forma informe, ainda indefinida em função da indefinição inerente à formação do sujeito.

Dir-se-ia que essa forma informe – o infinito – arrasta o *formando* – o sujeito – exatamente porque nela esse *formando* reconhece sua possibilidade de complementação, de ser sujeito para um objeto, não apenas desejo para uma generalidade. Em última análise, pode-se dizer que a informidade da forma está diretamente ligada ao fato de o sujeito constituir, nesse estágio em que se encontra, apenas um incessante desejo de ser, mas “esbarrar” na história estabelecida, no mundo já formatado:

Mas a idéia, o pensamento audaz
 Quer ainda mais!...
Quer do ribombo do trovão pujante
Já num esforço adamastório, tredo
 Embora a medo,
 - O atroz segredo
Com que ele faz a terra palpitante!...
 E quer dos ventos
 Dos elementos
Quer do mistério a solução! – nas trevas
 Hórridas, sevas,
 A gargalhada
Ríspida, negra, irônica, pesada,
Estruge enfim, da morte legendária,
 E a idéia vária
Ainda nisso ousando penetrar,
 Tenta sondar!...
 E em vão, em vão
A mergulhar-se em tanta confusão
 Não mais compreende
 - O que saber pretende!....

O incessante desejo, a insistência em atingir o “ainda mais”, conduz o sujeito a uma não-compreensão sobre o que realmente pretende saber. Parece-nos plausível ver nisso o reconhecimento de uma dimensão ininteligível que, no limite, define a relação entre sujeito e objeto objetivado, zona específica, redução, por certo ilusória, do infinito.

²⁰⁰ Essa não-compreensão se apresenta como resultado natural de uma relação que não é hipotática, em que os elementos que dela participam não se encontram subordinados entre si, mas antes coordenados entre si, numa relação paratática. Trata-se, portanto, de uma relação em que esses elementos não atuam como força e contra-força, mas como força una, monádica, uma relação interior, em que não há uma contraparte exterior, impossível, aparentemente, de ser considerada uma relação propriamente dita, em que se encontram delimitados um “eu” e um “tu”.

Entender essa relação fora dos pronomes, a partir da lacuna por eles deixada, uma relação não-relacional, cujo referente decisivo não esteja fora do discurso, parece-nos a chave da questão.²⁰¹ De fato, neste trecho decisivo revela-se, uma vez mais, o ímpeto paradoxalmente interiorizante do escrito, já que o interior visado não está em si mesmo, tampouco fora de si mesmo. Resta, na verdade, em suspenso a localização desse

²⁰⁰ Nessa relação com o infinito, denuncia-se, a nosso ver, o encontro do sujeito sousiano com a questão da religião em sentido rigoroso, tal como explica Emmanuel LÉVINAS (1984: 21-22, Op. cit.) ao discutir a relação entre transcendência e inteligibilidade, precisamente ao inquirir sobre o que existe abaixo do pensamento além da consciência: “Qual é afinal este pensamento procurado – nem assimilação do Outro ao Mesmo, nem integração do Outro no Mesmo – e que não reconduziria qualquer transcendente à imanência e não comprometeria a transcendência ao compreendê-la? Seria para tal necessário um pensamento que não fosse construído como relação: de pensante ao pensado, na dominação do pensado, um pensamento não sujeito à rigorosa correspondência entre noese e noema, não limitado à adequação do visível que iguala o visar a que ele teria de responder na intuição da verdade; seria necessário um pensamento em que deixaria de ser legítima a própria metáfora de *visão* e do visar (...) Exigência impossível! Anão ser que a estas exigências corresponda o que Descartes chamava a idéia do infinito em nós – pensando para lá do que ela está em condições de conter, na sua finitude de *cogito* (...) A idéia do Infinito – ainda que só houvesse de ser nomeada, reconhecida e, de qualquer modo, operatória a partir da sua significação e do seu emprego matemático – conserva para a reflexão o nó paradoxal que já se estabelece na revelação religiosa. (...) Não seria a religião o concurso originário de circunstância – que nem por isso se deve estimar contingente – onde o infinito ocorre à idéia na sua ambigüidade de verdade e de mistério?” (grifos do autor).

²⁰¹ Pensamos numa relação monádica, que se processa no interior, a partir do pressuposto leibniziano de que a mônada não tem saída para o exterior, o que pode levar ao equívoco de que sua natureza não tem qualquer influência do campo exterior. Discordando de Heidegger – “a título de mônada, o Dasein não tem necessidade de janela para ver o que está fora, não por já ser acessível ao interior da caixa tudo o que é, como acredita Leibniz..., mas porque a mônada, o Dasein, já está fora, em conformidade com seu ser próprio” – e concordando com o Merleau-Ponty de *Le visible et l’invisible* – “Nossa alma não tem janelas, isto quer dizer *In der Welt Sein...*” - Gilles DELEUZE (1991: 46: 131, Op. cit.) reflete: “Um quadro tem ainda um modelo exterior, é ainda uma janela. Se o leitor moderno invoca o desenrolar de um filme no escuro, sabe que o filme foi rodado. (...) O essencial da mônada é ter um *fundo sombrio*: dele ela tira tudo, e nada vem de fora ou vai para fora. (...) A mônada é uma cela, uma sacristia, mais do que um átomo: um compartimento sem porta nem janela, no qual todas as ações são internas. (...) A mônada é autonomia do interior, um interior sem exterior. Mas ela tem como correlato a independência da fachada, um exterior sem interior. (...) Portanto, cada mônada expressa o mundo interior, mas obscuramente, confusamente, pois ela é finita, ao passo que o mundo é infinito. Eis porque o fundo da mônada é tão sombrio”. (grifos do autor).

interior, como a denunciar a inexistência de “locus” definido. O que está, por outro lado, explícito é o caráter movente, inquieto, incontível, da idéia “pensamento audaz”, tornada sujeito. Essa idéia não cessa de querer, mas não o que pode, e, sim, justamente o impossível: o atroz segredo da natureza, a solução do mistério – um desejo vão, naturalmente.

*

4.7. A alma

Com esse caráter da idéia, inscreve-se no escrito o ímpeto interiorizante, mas à medida que o movimento da idéia revela-se vão, ali se inscreve igualmente o paradoxo desse ímpeto: não há o que interiorizar, trazer para dentro, exatamente porque não há fora, enquanto instância exterior ao sujeito, há apenas dentro, uma instância interior em que sujeito e objeto se confundem, uma confusão a configurar um todo indistinto em que sujeito e objeto encontram-se implicados, constituindo uma espécie de amálgama.²⁰² Esse todo, a nosso ver, é natureza enquanto totalidade absoluta, instância que não carece de complemento para que se configure seu sentido, pois que já é o sentido, para aquele que com ela relaciona-se, cabendo ao sujeito apenas denunciar uma tal verdade. À medida que a denuncia, esse sujeito revela o papel decisivo que a natureza ocupa na sua própria constituição, que a natureza é o fundo responsável pela forma natural de ser do sujeito, é a fonte de sua naturalidade.²⁰³

²⁰² Ainda tensionando a relação entre sujeito e objeto em face do conhecimento, explica Theodor ADORNO (1995: 188-194, Op. cit.), de maneira que consideramos produtiva para o nosso raciocínio aqui: “Potencialmente, embora não atualmente, o sujeito pode ser abstraído [*weggedacht*] da objetividade; o mesmo não ocorre com a subjetividade em relação ao objeto. Um ente não se pode escamotear ao sujeito, indiferentemente de como este esteja determinado. Se o sujeito não é algo – e algo designa um momento objetivo irreduzível – então não é nada; até como ‘actus purus’ necessita da referência a um agente. A primazia do objeto é a ‘intentio obliqua’ da ‘intentio obliqua’, não a requestrada ‘intentio recta’; o corretivo da redução subjetiva, não a denegação de uma participação subjetiva. Mediatizado é também o objeto, só que, segundo seu próprio conceito, não está tão absolutamente referido ao sujeito como o sujeito à objetividade. (...) O que engendra o conteúdo objetivo da experiência individual não é o método da generalização comparativa, senão a dissolução do que impede essa experiência, enquanto não livre, de entregar-se ao objeto sem reservas e, como disse Hegel, com a liberdade que distende o sujeito cognoscente até que se perca no objeto, ao qual é aparentado em virtude de seu próprio ser-objeto. A posição-chave do sujeito no conhecimento é experiência, não forma; o que em Kant chama-se enformação [*Formung*], é essencialmente deformação. O esforço do conhecimento é, preponderantemente, a destruição de seu esforço habitual, a violência contra o objeto. O ato aproxima-se do seu conhecimento quando o sujeito rasga o véu que tece ao redor do objeto. Ele só é capaz disso quando, com passividade isenta de angústia, se confia à sua própria experiência. Nos pontos em que a razão subjetiva fareja uma contingência subjetiva, transluz a primazia do objeto: naquilo que neste não é acréscimo subjetivo. O sujeito é agente, não ‘constituens’ do objeto”.

²⁰³ Para estas considerações, cujo objetivo maior é demarcar a gestação simultânea da poesia sousiana e da problemática do ser, temos em vista, inicialmente, o lugar conferido por Martin HEIDEGGER (1999: 106, Op. cit.) à natureza no processo de compreensão do ser, instante em que o filósofo reivindica a

Daí que, à medida que anseia encontrar seu interior, apreender o objeto de sua relação, o sujeito esbarre numa instância anterior ao seu próprio – do sujeito – advento, mergulhe numa confusão incompreensível, não consiga desvendar o “atroz segredo” da natureza, não consiga solucionar o “mistério”. O sujeito, obviamente, diz, mas a substância desse dizer – constata-se agora em definitivo – não é o objeto, mas a impossibilidade mesma de *expressar* o objeto de sua “noesis”, isto é, o objeto efetivamente visado.²⁰⁴ Assim, o dito pode ser tomado como o que circunscreve, em

importância do mundo nesse processo: “Um passar de olhos pela ontologia tradicional mostrará que, junto com a ausência da constituição da pre-sença como ser-no-mundo, também se *passa por cima* do fenômeno da mundanidade. Em seu lugar, tenta-se interpretar o mundo a partir do ser de um ente intramundano e, ademais, de um ente intramundano não descoberto como tal, ou seja, a partir da natureza. Entendida em sentido ontológico-categorial, a natureza é um caso limite do ser de um possível ente intramundano. A pre-sença só pode descobrir o ente como natureza num determinado modo de seu ser-no-mundo. Esse conhecimento tem o caráter de uma determinada desmundanização do mundo. Enquanto conjunto categorial das estruturas ontológicas de um ente determinado, que vem ao encontro dentro do mundo, a ‘natureza’ nunca poderá tornar compreensível a *mundanidade*. Do mesmo mesmo modo, o fenômeno ‘natureza’, no sentido do conceito romântico de natureza, só poderá ser apreendido ontologicamente a partir do conceito de mundo, ou seja, através da analítica da pre-sença”. Também temos em vista as aquisições de MERLEAU-PONTY (1989: 188-206, Op.cit.) ao pensar, a partir de Husserl, qual seria o fundamento absoluto da Ontologia, se a Natureza ou o Espírito, os quais, para ele, já seriam manifestações de uma “terceira dimensão”, a de um Ser bruto ou Selvagem que precederia a objetividade e a subjetividade, um ser natural que em nós mesmos resiste à fenomenologia, mas que, para o francês, “não pode permanecer fora da fenomenologia e deve ter seu lugar nela”. Diz ele: “Por bem ou por mal, contra seus planos e segundo sua audácia essencial, Husserl desperta um mundo selvagem e um espírito selvagem. As coisas estão ali, não mais somente, como na perspectiva do Renascimento, segundo sua aparência projetiva e segundo a exigência do panorama, mas ao contrário, de pé, insistentes, esfolando o olhar com suas arestas, cada uma reivindicando uma presença absoluta que é impossível com a das outras e que, no entanto, elas têm todas juntas, em virtude de um sentido de configuração cuja idéia não nos pode ser ‘dada pelo sentido teórico’. (...) Este mundo barroco não é uma concessão do espírito à Natureza, pois se em toda parte o sentido está figurado, é sempre de sentido que se trata. Essa renascença do mundo é também renascença do espírito, redescoberta do espírito bruto que não está aprisionado por nenhuma das culturas e ao qual se pede que crie novamente a cultura. O irrelativo, doravante, não é a natureza em si, nem o sistema das apreensões da consciência absoluta, nem, muito menos, o homem, mas essa ‘teleologia’ de que fala Husserl – que se escreve e se pensa entre aspas – junta e membrana do Ser que se cumpre através do homem”. (grifos e aspas dos autores).

²⁰⁴ Assim é que, ainda dentro do ambiente husserliano, o escrito passaria do pólo expressivo para o indicativo, conforme Jacques DERRIDA (1994: 47-49, Op.cit.): “Tudo aquilo que, no meu discurso, é destinado a manifestar um vivido a outrem, deve passar pela mediação da face física. Essa mediação irreduzível mobiliza toda expressão em uma operação indicativa. A função de manifestação (*kundgebende Funktion*) é uma função indicativa. Aproximamo-nos aqui da raiz da indicação: há indicação cada vez que o ato que confere sentido, a intenção animadora, a espiritualidade viva do querer-dizer, não está plenamente presente. Assim, quando eu escuto o outro, o seu vivido não está presente para mim, originariamente, ‘em pessoa’. Posso ter, pensa Husserl, uma intuição originária, isto é, uma percepção imediata do que, nele, é exposto no mundo, da visibilidade do seu corpo, dos seus gestos, daquilo que se deixa ouvir dos sons que ele profere. Mas a face subjetiva da sua experiência, a sua consciência, os atos pelos quais, especificamente, ele dá sentido aos seus signos, não me estão imediata e originariamente presentes como estão para ele, e como os meus estão para mim. Existe aí um limite irreduzível e definitivo. O vivido do outro só se torna manifesto para mim enquanto está mediadamente indicado por signos que comportam uma face física. A própria idéia de ‘físico, de ‘face física’, não é pensável em sua diferença

última análise, a impossibilidade de se efetivar uma distinção entre quem diz [sujeito] e sobre quem diz [objeto]. O dito tem, portanto, uma função ilustrativa de uma situação, referindo-se, em seu todo, a algo resistente ao verbo, ao que excede a possibilidade de significação, remetendo, a um só tempo, a um horizonte mais e menos significativo. O trecho em questão, sob este aspecto, agudiza uma situação já bem evidente em trecho anterior do escrito, ao qual, antes de fechar esta análise, é preciso retornar:

Geme uma música, lânguida, saudosa,
Que vai sumir-se na entranha silenciosa
 Do impassível!
 - O Imutável
 - O Insondável!
Lá vão cair no seio do incriado.
 E o bosque irado
A soletrar uns cânticos titânios
 Lança nos crânios
Aluvião de duras epopéias
 Tétricas idéias!...
E o pensamento embrenha-se nos mares
 E vê colares
De níveas pérolas, límpidas, nitentes
 E vê luzentes
Conchas de búzios e corais, - ondinias
 Que peregrinas
Aspásias são de lúcida beleza,
De moles formas, desnudadas brancas
 Sendo a primesa
Dessas paragens hiemais e francas!...
 - Ou quais Frinés
 A quem aos pés
O mundo em ânsias, reverente adora
 E chora e chora!...

própria senão a partir desse movimento da indicação.m (...) Para explicar o caráter irredutivelmente indicativo da manifestação, mesmo no discurso, Husserl já propõe motivos cujo sistema a quinta das *Méditations cartésiennes* desenvolverá minuciosamente: fora da esfera monádica transcendental de meu próprio (*mir eigenes*), da propriedade de meu próprio (*Eigenheit*), de minha presença a mim, tenho como próprio de outrem, com a presença a si de outrem, apenas relações de *apresentação analógica, de intencionalidade mediata e potencial*. A apresentação originária me é proibida”. (grifos e aspas do autor)

Impassível, não, Imutável, também não, Insondável - indecisão, naturalmente, quanto ao nome exato a atribuir ao “locus” onde acaba por “sumir-se” – em si mesma, portanto, não apenas fora de si – a música que “geme”, não apenas soa. Em seguida, os próprios signos impassível, imutável e insondável, como que constituindo realidades autônomas, caem, bem como a própria música que geme, numa instância primária, original, absoluta. Desse processo resulta a enunciação da possibilidade do impossível: um bosque soletrando cantos, mas não um bosque qualquer, mas um bosque irado. Da mesma forma, no trecho anteriormente em análise, ressoa de dentro das trevas, em conseqüência da ação desejante do sujeito, a gargalhada da morte. Bosque e morte são, assim, elevados a uma personalização não gratuitamente, mas em função da agudização de um processo que é o de circunscrever a natureza, de apreendê-la, mas tudo que o sujeito consegue é revelar os efeitos dessa natureza, nunca revelar ela mesma, como que a confirmar sua impenetrabilidade.²⁰⁵

A obsessão do sujeito, que se diz enquanto “pensamento”, acaba por levá-lo, como se vê no trecho acima, a “embrenhar-se” nos mares, configurando-se uma imagem similar à do trecho anterior, a do “mergulhar-se”, em que está implícita a imagem da água, da fluidez. Precisamente, importa observar a diferença entre esses dois momentos

²⁰⁵ Vemos aqui exatamente o início, na obra sousiana, da complexidade que marca a relação entre sujeito e natureza no Simbolismo, complexidade resultante de um processo que se inicia em pleno Iluminismo, como se pode constatar num Denis DIDEROT (1989: 37): “Parece que a natureza se compraz em variar o próprio mecanismo em infinitas maneiras diferentes. Ela só abandona um gênero de produções depois de ter multiplicado os indivíduos sob todas as formas possíveis. Quando se considera o reino animal e se percebe que entre os quadrúpedes não há um que não tenha as funções e as partes, sobretudo as internas, internamente semelhantes às de um outro quadrúpede, não se cria de bom grado que houve um primeiro animal, protótipo de todos os animais, que a natureza só fez alongar, encurtar, transformar, multiplicar, obliterar certos órgãos?”. Ao refletir sobre a vida literária no século XIX francês, Jean-Ives TADIÉ (1970: 33) ressalta, no capítulo em que enfoca a relação entre homem e natureza, que “a consciência desastrosa do homem do século XIX encontra na natureza um alimento, um refúgio e um tormento”. De maneira altamente didática, explica Antonio CANDIDO (1981: 57, Op.cit.), o desenvolvimento dessa relação do Classicismo ao Romantismo, o que vale a pena lembrar pelo fato de que atitude do sujeito aqui é, sobretudo, romântica: “Com intuito meramente ilustrativo, poderíamos dizer que há em literatura três atitudes estéticas possíveis. Ou a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias; ou é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias; ou, finalmente, é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem objetivamente o mundo das formas naturais. O primeiro caso é o do Barroco, o segundo, do Romantismo; o terceiro, do Classicismo”.

de imersão na água: no primeiro, exposto no trecho acima, é possível ver algo no interior da coisa em que se embrenha, ao passo que, no trecho mais acima, o mergulho – que se enuncia, significativamente, como “mergulhar-se” – efetiva-se na “confusão”, modo como se revela que já não há mais o externo – a instância líquida, o mar – onde o sujeito possa mergulhar, o que o leva a ignorar a real pretensão do seu movimento pensante. O que esse sujeito pretende saber, como se revela no desfecho do escrito, não se restringe à ordem do visível, do visivelmente sabido, não se restringe a Julieta dos Santos, tampouco aos demais entes do plano histórico; sua pretensão, de fato, é saber o que “é”, o que escapa a uma definição racionalista, o “gênio”:

Assim, oh! Gênio,
Na ofuscadora auréola do proscênio
Não sei se és astro, se és Esfinge ou mito,
Se do infinito
Possuis o encanto, os esplendores grandes,
Ou se dos Andes
Águia tu és, ou és condor divino,
- Ou és cometa de cuja cauda enorme
E multiforme
Só lágrimas de prata
Ou mesmo se desata
Um vagalhão de palmas, diamantino!!...
Minh'alma oscila e até na frente sinto
Medonho labirinto,
Estúpida babel,
E vou cair, revel
No pélogo sem fim dos nadas materiais!...
E como os racionais
Eu fico a ruminar ainda umas idéias
De erguer-te, ó novo Talma
Um trono singular, mas feito de – Odisséias,
De brancas alvoradas,
Olímpicas, nevadas,
Dos êxtases magnéticos, nervosos de minh'alma!

Encontra-se aqui o núcleo originário do escrito, sua motivação elementar, digamos, que é tanto quanto não é Julieta dos Santos, que o é numa certa medida, resistindo-se a ser também em larga medida. Resistindo-se, isto é: não nos parece plausível afirmar, obviamente, que a própria Julieta dos Santos é quem decide resistir a ser, bem como não haveria plausibilidade em dizer que aquele que a visa efetivamente – o indivíduo, aquele que escreve – ou idealmente – o sujeito, aquele que o escrito põe em cena - decide sobre a sua resistência, não quer que ela seja. Algo suscitado por Julieta dos Santos resiste à identificação, pelo sujeito, como Julieta dos Santos, resiste a se restringir a Julieta dos Santos porque está aquém e além de Julieta dos Santos, está aquém e além do ente historicamente delimitado, está aquém e além, portanto, de uma dada exterioridade. Não vemos uma objetivação precisa do que se trata exatamente, mas, sem dúvida, fica evidente de que já se trata do que não se pode tratar com objetividade, do que escapa a um pensamento lógico cujo objeto esteja subordinado a um sistema pré-estabelecido, a uma “razão suficiente”.²⁰⁶

O escrito logra circunscrever uma situação em que sujeito e objeto estão igualmente implicados, radicalmente aproximados numa mesma instância invisível, aspecto que impossibilita a distinção categórica dos termos da relação de sentido e, conseqüentemente, a distinção categórica dos elementos constituintes desse sentido. Que não seja apenas um sentido em se tratando de peça com intencionalidade poética, é claro; mas que os muitos sentidos se desfazam insistentemente, não é de se desconsiderar, até porque desfazem-se num esforço de significação, revelando-se

²⁰⁶ Princípio de “razão suficiente” é um dos pressupostos de que Leibniz se vale para caracterizar a mônada. Gilles DELEUZE (1991: 67, Op. cit.) problematiza: “‘Tudo tem uma razão’..Essa formulação vulgar já basta para sugerir o caráter exclamativo do princípio, a identidade do princípio e do grito, o grito da razão por excelência. Tudo é tudo o que sucede, seja o que for. Tudo o que sucede tem uma razão! Compreende-se que a causa não é razão reclamada. Uma causa é da ordem do que sucede, seja para mudar um estado de coisas, seja para produzir ou destruir a coisa. Mas o princípio reclama que tudo o que sucede a uma coisa, aí compreendidas as causações, tem uma razão. Se se denomina acontecimento o que sucede a uma coisa, seja que esta o sofra ou que o faça, dir-se-á que a razão suficiente é o que compreende o acontecimento como um dos seus predicados: o conceito da coisa ou a noção”.

enquanto desejo de significação, algo mais do que uma certa significância inerente ao escrever. O trecho em questão nos permite, em última análise, qualificar essa instância invisível, fonte das intensidades que o escrito congrega, como alma, figurada não como algo fixo, mas oscilante, nervoso, enfim, sensitivo, não a alma em geral, mas particularizada: “minh’alma”, aquilo que está em si e por isso mesmo se desconhece fundamentalmente.

Capítulo 5

Sobre o íntimo

“As sensações que poderia experimentar com simplicidade, como natureza elementar, sem febre, sem delírio de impressões, sem agudezas de nervosismos; essas sensações comuns de sentir, físicas, flagrantes como ferro em brasa chiando em cheio nas carnes, o doloroso Estético deixou intensamente de experimentar, para mais intensas sentir as outras sensações que tocam por toda a escala dos nervos, por todo o enraizamento das fibras, por toda a delicadeza etérea, aeriforme, da ductibilidade e da vibração”.

Cruz e Sousa, “Condenado à morte”, *Evocações*, 1898

5.1. Questões

A prosa sousiana revela, desde os primeiros momentos, uma constante atenção ao plano externo. Mas uma atenção enviesada, desprovida de intenção documental, como que numa atitude de defesa ao realismo. O que interessa ao autor, mesmo quando ainda em formação, não é o mero registro de fatos, mas uma consideração diferenciada, digamos, do factual.²⁰⁷ Quase que de maneira espontânea, em função mesmo dessa atenção aos fatos, outro interesse acaba por se afirmar, caracterizando uma questão estética propriamente dita: a interiorização do que corresponderia à exterioridade da obra. Vemos uma tentativa de incorporação, pelo texto, daquilo que, à primeira vista, seria aspecto inalienável de um universo tão amplo quanto vazio de significação, marcado por uma generalidade insossa, como se situado, paradoxalmente, fora da dinâmica historial de um século que se define pela turbulência.

Realmente, pouca ou nenhuma importância tem, na maioria das vezes, o conteúdo dessa exterioridade que se interioriza nessa prosa, especialmente nas suas camadas mais espontâneas. Mas a questão é que esse processo mesmo de interiorização não se resume a uma simples apreensão de conteúdos, logrando também caracterizar um

²⁰⁷ Conforme o texto introdutório ao opúsculo *Julieta dos Santos* – publicado por Cruz e Sousa, Virgílio Várzea e Santos Lostada em 1883 –, abordar aquele acontecimento cultural, o surgimento de uma atriz, equivalia a combater o clima de indiferença que marcava o país. Vejam-se algumas passagens desse texto, que aparece sem assinatura, especialmente pelo fato de que rechaçam a prevalência da exterioridade em função da intimidade, reputando, de certa forma, como parte da exterioridade o modo de escrever literário estabelecido, em face do qual os versos apresentados pelo opúsculo seriam deficitários: “Aí vão como uns peregrinos alados, estes pálidos e mesquinhos versos, que ao certo destoarão no quase universal concerto poético, em homenagem à simpática ‘bambina’ do sul, à essa prodigiosa criança.// Mas não era possível calar as sensações íntimas e sublimes, profundas e verdadeiras que se apoderarão (sic) de nossas almas, não era possível emudecer, ficarmos de gelo, impassíveis como Napoleão ao ver tombar exânimes as falanges de bravos nessa exemplar Waterloo, quando a irradiação do GÊNIO, quando as fulgurações dos seus olhinhos, meigamente buliçosos, adoravelmente límpidos, misteriosamente expressivos e encantadores, nos eletrizam, nos arrebatam, nos fulminam a pouco e pouco.// É preciso combater-se de frente, com viva certeza de triunfar, o indiferentismo, essa como que letargia moral, que nos apoucanha e torna velhos”. In: Cruz e SOUSA (1995: 857-858, Op. cit).

tensionamento destes, uma espécie de rinação de dados pelo próprio fazer.²⁰⁸ Daí podermos pensar – para aludir a uma polarização tão combatida, mas ainda recorrente – que não se trata de processo restrito ao âmbito do conteúdo, mas de um processo que envolve, também, a forma, processo que, no limite, encena uma dissolução dos referenciais característicos de um âmbito e outro. Parte considerável dessa produção em prosa não informa nem conforma-se, resta num intervalo crítico entre utilitarismo histórico e inutilitarismo estético, adquirindo, por isso mesmo, uma validade maior como processo. Antes de mais nada, a atenção ao externo em função da necessidade objetiva de ruminar seus dados é o que exige a forma prosa em suas várias modalidades: notícia, crônica, artigo, crítica, ensaio, conto, poema em prosa etc – modalidades que, não raro, congregam-se num texto híbrido, muitas vezes árido, resistente à travessia por leituras lineares. A prática da prosa não resulta, pois, de uma escolha feita pelo autor, mas antes de uma espécie de inevitável devir escritural, transformação que, por sua vez,

²⁰⁸ Estas considerações têm em vista, sobretudo, textos como “À Iaiá”, “À sinhá”, “À Nicota”, “À Bilu”, “À Santa”, “À Bibi”, “À Neném” e “À Zezé”, publicados ainda em Desterro, durante a década de 1880, em jornais como Colombo e Regeneração, hoje reunidos sob o título de Histórias simples. Todavia, também temos em vista textos como “Ainda sob o fulgor...”, “Sazão”, “Impressionismo”, “Simbolismo d’arte” e “A Trindade”, publicados pelo autor já no Rio de Janeiro, no jornal Cidade do Rio, no início de 1891, hoje reunidos sob o título de Formas e coloridos. Entre esses textos, mais espontâneos e mais reflexivos, respectivamente, encontramos, surpreendentemente, “A musa moderna”, ensaio sobre o livro de versos de Damasceno Vieira, publicado em Regeneração, nos dias 09, 10 e 11 de 1885. Lemos ali: “Para se compreender as vantagens da nova literatura, em todas as fases, é preciso ter as bossas intelectivas desenvolvidas na altura dessas mesmas vantagens. (...) O poeta de hoje é o reformador, inspirado, o revolucionário. (...) São os três elementos constitutivos do poeta. (...) Dizendo-se revolucionário, compreende-se que o poeta seja artista inteiro, completo. (...) Se a arte caminha ao lado das revoluções do espírito, não se admitirá por certo revolução sem arte”. Num outro texto, publicado em Regeneração do dia 22 de junho de 1887, sob o título de “O abolicionismo”, lemos: “Não vai unicamente pôr-se a favor do escravo pela sua posição tristemente humilde e acobardada pelos grandes e pelos maus, mas também pelas causas morais que o seu individualismo traz à sociedade brasileira, atrasando-a e conspurcando-a. (...) Não se liberta o escravo por *pose*, por chiquismo, para que pareça a gente brasileira elegante e graciosa ante as nações disciplinadas e cultas. Não se compreendendo, nem se adaptando ao *meio* humanista a palavra escravo, não se adapta nem se compreende da mesma forma a palavra senhor”. Por outro lado, entre os textos de Formas e coloridos, encontramos “Venho de atravessar...”, publicado em Cidade do Rio de Janeiro de 1891, arguta reflexão sobre o livro Versos diversos de Antônio Sales: “Sem doutrinamente querer discutir agora, como por um vezo acadêmico, o papel que representa a poesia no nosso século, torturado por diversas correntes de filosofia, que perturbam a mentalidade de cérebros desequilibrados, sem uma serenidade de visão”. Vejam-se Cruz e SOUSA (1998: 75-130, Op. cit.) e Idem (2000: 19-53, Op. cit.).

pouco tem a ver com uma vontade de comunicabilidade com o leitor, já que o que se verifica ali é uma gradativa incomunicabilidade.

O autor – de sua estréia livresca em prosa, com *Tropos e fantasias*, coletânea de 1885 realizada em parceria com Virgílio Várzea, até *Evocações*, de 1898 – transita de uma linguagem amplamente simples, bastante interativa, para uma linguagem altamente complexa, sempre à beira da intransitividade, de um fechamento em si mesma, de uma exaustão semântica, enfim, de um contra-senso.²⁰⁹ Essa complexidade, visada em relação ao desdobramento geral da obra, revela-se intimamente ligada ao processo que se expõe em muitos momentos d’*O livro derradeiro*, especialmente a tentativa de “escrever” a cena Julieta dos Santos. Vê-se ali, como a análise há pouco quis acentuar, que uma alma particularizada – “minh’alma” -, descobre-se como instância em que sujeito e objeto amalgamam-se, donde deriva um aspecto indistinto no escrito, um impasse na “lógica do sentido”, digamos. Ao circunscrever essa situação, o escrito lírico tentado por Cruz e Sousa, nos seus primeiros anos de atividade, parece esbarrar no limite da compreensão por parte do próprio indivíduo, impondo-se, naturalmente, a necessidade de uma outra modalidade de expressão, menos solene e mais informal.²¹⁰

²⁰⁹ Apesar de se tratar de uma produção em dupla, parece-nos válida a comparação, na obra de Cruz e SOUSA (1995: 443-636, Op. cit.) entre um texto como a “A bolsa da concubina”, de *Tropos e fantasias*, e o “O sonho do idiota”, de *Evocações*. Um trecho do primeiro: “O amor é uma escada que tem uma extremidade na glória e outra no abismo,- disse-o Matias de Carvalho.(...) Vezes há que essa escada devendo resvalar na glória, resvala abruptamente no abismo. (...) E ai daqueles que se tem librado a ela. (...) O amor é uma torrente de circunstâncias anormais. (...) Quanto maior é o amor, maior deve ser o sacrificio.(...) O amor faz gigantes e faz anões, ilumina e entenebrece os espíritos nervosos e doentios.” Um trecho do segundo: “Ele radiava como uma transfiguradora águia de envergaduras maravilhosas por entre um arco-íris sensacional de mistérios solenes – ele, miseranda lesma, que queria atingir, com as suas viscosas babas, o sol, purificar-se, perfectibilizar-se no sol! (...) A sua alma de noite paludosa, caverna sem eco de vida afetiva, parecia agora feita de um azul meigo e crepuscular de firmamento osculado de luar, acordando numa opulenta e prodigiosa floração de pomos pomposos, de pasmos sensibilizantes...”

²¹⁰ Em poemas como “Julieta dos Santos” e “A idéia ao infinito”, analisados no capítulo anterior, vemos a agudização dessa problemática em termos de forma. Não hesitamos em pensar, por outro lado, que esse processo se inicie em função de uma lenta descoberta, pelo indivíduo, de uma disparidade entre arte e realidade social. Sobre esse processo de descoberta, informam-nos poema que figuram na coletânea intitulada “Cambiantes”, hoje parte integrante de “O livro derradeiro”, como “Nerah”, que, como lemos na epígrafe, foi “Inspirado no elegante conto de Virgílio Várzea”. Leiamos este soneto: “Nerah não brinca mais,nãodança mais. – E agora / Que vão-se apropinquando os tempos invernosos,/ Nerah traz uns receios tímidos, nervosos,/ De quem teme mudar-se em noite, sendo aurora./ Seus sonhos de cristal, translúcidos, antigos/ Se vão embora, embora à vinda dos invernos,/ Seguindo em debandada os úmidos galernos - / -

5.2. O irredutível

A prosa parece se apresentar ao autor como mecanismo mais eficaz de sondagem, tensionamento e figuração daquilo que, naturalmente, resiste à redução por ser o próprio irredutível, por não ter uma materialidade definida, por não constituir, de fato, mera realidade objetiva exterior ao sujeito.²¹¹ Relacionar com esse irredutível é imperativo, por um lado, bem como o é, por outro, não perder de vista o já reduzido, aquilo já estabelecido como “a” realidade, o plano comum da experiência, que se nos afigura, freqüentemente, como “campo minado”, desprovido de capacidade de algo vir a acrescentar. Esse plano não é ignorado exatamente porque é dele que o sujeito se

Lembrando um roto bando informe de mendigos./ Não canta o sabiá que triste na gaiola./ Parece, com o olhar, pedir-lhe a casta esmola/ De um riso – aquela flor que esvai-se, branca e fria./ Em tudo a fina seta aguda de aflições!/ Na própria atmosfera um caos de interjeições!/ Em tudo uma mortalha, em tudo uma agonia.” Num outro soneto do mesma coletânea, intitulado “Claro e escuro”, vemos a inquietação do indivíduo com o entorno e o conseqüente mal-estar, como nos ocorre entender, em relação àquilo que podemos considerar a estreiteza mesma da forma lírica, uma espécie de conhecimento do limite dessa forma. Diz “Claro e escuro”: “Dentro – os cristais dos templos fulgurantes,/ Músicas, pompas, fartos esplendores/ Luzes, radiando em prismas multicores,/ Jarras formosas, lustres coruscantes,/ Púrpuras ricas, galas flamejantes,/ Cintilações e cânticos e flores./ Promiscuamente fervidos odores,/ Mórbridos, quentes, finos, penetrantes,/ Por entre o incenso, em límpida cascata,/ Dos siderais turíbulos de prata,/ Das sedas raras das mulheres nobres;/ Clara explosão fantástica de aurora,/ Deslumbramentos, nos altares! – Fora,/ Uma falange intérmina de pobres”. Todavia, o poema que melhor expressa esse sentimento de inadequação entre fundo e forma lírica é, a nosso ver, “Desmoramento”, escrito já no Rio de Janeiro em março de 1891 e hoje reunido entre as “Dispersas” n’O livro derradeiro. Veja-se Cruz e SOUSA (1995: 233-406, Op. cit.).

²¹¹ Anima-nos a desenvolver este raciocínio a compreensão que Cruz e SOUSA (1995: 686, Op.cit..) demonstra da prosa, a partir de um elogio a Zola, num texto como “Estilo”, aparecido inicialmente no “Jornal do Comércio”, ainda em Desterro, em 12 de maio de 1886 e depois, com algumas modificações, em “Novidades”, no Rio de Janeiro, dia 2 de outubro de 1891: “Nos livros de Zola, porém, sente-se o efeito de uma monstruosa trombeta de bronze soprada por um Hércules gigantesco, formidável – tal é o largo tufão que dá rumor e faz pulsar todas as páginas. (...) São naturais, humanos, plenos de natureza esses livros. Apresentam as faces mais lógicas da existência. Tais livros palpitam em cada um de nós, saíram de nós, dos nossos pensamentos, dos nossos usos, das nossas paixões; falam da direção do nosso espírito, da nossa idiossincrasia – segundo o nosso temperamento, o nosso meio, os elementos climatológicos e etnográfico, a perspectiva das paisagens, tristes ou doentes, alegres ou saudáveis, e todos os princípios gerais estabelecidos e acentuados pela ciência e que influenciam direta e racionalmente em toda educação física e intelectual.(...) O escritor nada se tem que importar que os fatos ou os assuntos lhe sejam simpáticos ou não. (...) *Não há mais, nas evoluções das idéias, exterioridades, púrpuras de palavra vestindo um assunto de pau tosco.* Pelo contrário! As vestes, as púrpuras da palavra, são de conformidade com os assuntos. E é isso que faz a inteireza do caráter da escrita... (...) *É preciso que haja um forte tom interior para haver unidade de ação*, de verdade no que se analisa, no que se observa.” (grifos nossos)

desprende para penetrar, gradativamente, num outro plano, movimento inverso ao que se observa figurado de diversas maneiras já nos escritos líricos de formação. Dir-se-ia que, na prosa, o sujeito nos é apresentado a partir de um *lugar real*, ao passo que, na poesia, essa apresentação se dá a partir de um *lugar ideal*.

O modo de apresentação é o que nos permite, na prosa, compreender por que se fala, assim como é o que nos permite, na poesia, compreender por que se cala: fala-se porque se deseja uma inteligibilidade e cala-se porque, de algum modo, essa inteligibilidade já começa a se revelar impossível. Pelo verso, o escrever sousiano se move quase que numa fatalidade em direção a um mais-além transcendente, de tal forma que a prosa se coloca como via de retorno a um menos-transcendente, senão à imanência mesma, com o que já se torna plausível reivindicar aqui a especificidade, também, dessa prosa em relação às outras prosas do tempo. Não se trata de prosa decididamente estruturada em elementos contextuais, de tal forma que possa ser elucidada apenas a partir da compreensão desses elementos, mas antes de uma prosa resistente à “encarnação” pura e simples desses elementos, que, em geral, permanecem “desencarnados” na superfície do texto, desprovidos de um sentido comum, enraizado na comunidade da época.

Se da soma desses elementos resultaria, obviamente, a inscrição sobre o texto da dimensão ideológica do externo, pode-se dizer que se trata de uma prosa intencionalmente *desideologizada*, que incorpora uma exterioridade – como postulado inicialmente – bruta, uma massa confusa, não racionalidades propriamente ditas. Sucede, então, que se não é possível a elucidação dessa prosa apenas a partir da recorrência a elementos contextuais, tampouco é possível a elucidação do seu contexto de criação a partir da consideração exclusiva dos elementos textuais que se nos apresentam, marcados que são por uma espécie de precariedade conceptual. Nada disso

implica, é claro, que através desses elementos não se possa chegar, respectivamente, a aspectos elucidativos do texto e do contexto de sua produção, mas não a uma elucidação real, e, sim, a uma elucidação apenas ideal, pois tudo encerra um único plano de idealidade que, por si só, relativiza o que é real – externo – e o que é ideal – interno.²¹²

Com efeito, não é propósito da prosa sousiana, em movimento contrário ao dos escritos iniciais em verso, definir ou confundir a realidade por quaisquer procedimentos, *expressando-a* ou a *indicando*, por exemplo.²¹³ O gesto criativo do autor parte da realidade, como já foi dito, mas não se deixa orientar pelo que constituiria a realidade do momento, não se subordina àquilo formatado e estabelecido como realidade. Disso não deriva apenas o fato de que tal prosa não se configura como realista – o que responde a uma demanda escolar –, mas radicaliza o sentido de realidade. Ora, tomar a realidade como “parti pris” já é dizer que a realidade existe, mas, à medida que os referenciais dessa realidade se desvanecem ao longo do “constructo” escritural, revela-se o limite de atuação dessa realidade sobre o sujeito, até onde este, implicado pelo autor, sujeita-se à realidade e até onde rejeita a sujeição como uma espécie de fatalidade.

Claro que pode-se objetar que se trata de uma espécie de programa desse sujeito ir além dessa realidade, o que, embora tendo plausibilidade, não chega a soar totalmente plausível, uma vez que nessa prosa se trata de sujeito, a princípio, mais próximo do realismo que do romantismo, marcado muito mais por vontade de objetivação do que de

²¹² Por plano de idealidade, entendemos aqui, a partir de Jacques DERRIDA (1994: 85, Op. cit.), o plano da presença, tanto no sentido heideggeriano, com que estamos trabalhando, quanto no sentido husserliano, de um estar presente. Essa noção de idealidade é tanto mais importante ao implicar a questão da voz no processo de significação, conforme Derrida: “Ser é a primeira ou a última palavra resistir à desconstrução de uma linguagem de palavras. Mas por que a verbalidade se confunde com a determinação do ser em geral como presença? E por que o privilégio do indicativo presente? Por que a época do *phonè* é a época do ser na forma da presença? Isto é, da idealidade? (...) É aqui que devemos nos *entender*. Voltemos a Husserl. A expressão pura, a expressão lógica deve ser para um ‘medium’ ‘improdutivo que vem ‘refletir’ (*wiederzuspiegeln*) a camada de sentido pré-expressivo. Sua única produtividade consiste em fazer o sentido passar para a idealidade da forma conceitual e universal”. (grifos e aspas do autor).

²¹³ Sobre a complexidade da expressão e da indicação, conforme aqui temos em vista, veja-se Jacques DERRIDA (1994: 40-56, Op. cit.).

subjetivação. O que parece muito mais plausível é que, no exercício da prosa, revela-se, para o autor, o fato de que a realidade atua sobre ele até certo ponto, até aquele ponto, digamos, correspondente à superfície conhecida. Onde começa o desconhecido, segundo o modo de compreensão estabelecido *na e pela* realidade, não mais pode atuar a realidade simplesmente porque é de uma inaturalidade que se trata, daquilo que não se encontra na ordem do dia, digamos, da realidade, daquilo que a própria realidade formatada ignora.²¹⁴

Tratando-se dessa inaturalidade, está-se a tratar, no fundo, de um objeto situado fora da realidade imediata, visível e legitimada como verdade que alimenta a dinâmica sócio-histórica, daquilo que não contém traços utilitários do então tempo presente e que, portanto, é refratário à “razão instrumental”. Faz-se necessário definir essa inaturalidade como esforço de atualização do que se pode considerar o íntimo, aquilo que está muito dentro, que atua no interior do sujeito movendo-o em direção ao sentido. O íntimo, não sendo exatamente o interno nem a interioridade, não se identifica com aquilo que se constitui em oposição ao externo ou à exterioridade, respondendo, de maneira

²¹⁴ Entendemos por realidade aqui não exatamente o que efetivamente se passara, a série de acontecimentos reais, mas antes sua formatação pela historiografia, daí mesmo a expressão realidade formatada. Consideramos que essa formatação se processa a partir daquele olhar historicista tão bem acusado por Walter BENJAMIN (1994: 222-232, Op. cit.) nas suas teses sobre filosofia da história, olhar ao qual se opõe aquele do historiador materialista histórico: “O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização”. Anima-nos, especialmente, a colocar esta questão o arguto ensaio do francês Claude ESTEBAN (1991: 3-34), intitulado “Inatual e modernidade”, no qual vemos formulada uma pertinente crítica à abolitização do instante no curso da modernidade, relegando-se, para tanto, a própria interioridade humana: “... essa subordinação das capacidades intelectivas do indivíduo à hegemonia do instante esquece ou finge negligenciar que tudo no homem, mesmo sua qualidade corporal, tem uma *história*, de modo que esse novo culto da imediatidade sincrônica corre o risco, por um estranho retorno às origens, de inscrever-se afinal no mesmo registro da religião da fixidez, pois chega a recusar a dimensão diacrônica da duração, constitutiva do ser dos homens e das coisas. A mobilidade absoluta, solta, livre de todos os vínculos anteriores, que parece instaurar como única perspectiva uma certa modernidade impaciente, não propõe, e é com razão que se teme, senão um panorama de imobilidades sucessivas, uma série de circunstâncias específicas que se recusam a formar uma linha esta *linha da vida*, plena da continuidade que a fez nascer”. (grifos do autor). Vemos assim que a realidade formatada se restringe à exterioridade, conferindo-lhe um estatuto de atualidade, restando a interioridade humana como inaturalidade.

categorica, às demandas da realidade. Sem que seja de todo indiferente à realidade, o íntimo figurado pela prosa sousiana responde, especialmente, à demanda da idealidade figurada por um poeta.

Estas considerações têm em vista especialmente a prosa que se encontra em *Missal*, primeiro trabalho em que Cruz e Sousa se apresenta rigorosamente Autor.²¹⁵ Todavia, esse livro é resultado de um longo período de exercício da prosa, quase uma década, para ser mais preciso. Na gama de textos produzidos nesse período, com sua feição de pesquisa de linguagem, pode-se observar um constante movimento de um pólo mais extensivo para um pólo mais intensivo, a lenta configuração de uma intensidade. Grande parte daquilo que hoje se encontra reunido sob a tarja de *Histórias simples e Outras evocações*, por exemplo, revela, na senda aberta pelos *Tropos e fantasias*, algo como uma tentativa de adesão, por parte de quem escreve, ao amplo entorno imediato. Os trabalhos enfeixados sob o título de *Formas e coloridos*, experiência a partir da qual Cruz e Sousa finalmente chega a *Missal*, deixam ver, em boa parte, uma espécie de desistência de adesão ao pólo extensivo e, conseqüentemente, uma decisão de imergir no pólo intensivo.²¹⁶

²¹⁵ Antes de mais nada, porque a plaqueta *Julietta dos Santos* e o livro *Tropos e fantasias*, anteriormente publicados, são produções coletivas, assinadas por Cruz e Sousa ao lado de Virgílio Várzea e Santos Lostada em 1883 e ao lado de Virgílio Várzea, em 1885, respectivamente. Não temos nesses trabalhos, portanto, a predominância do elemento fundamental para a determinação de um Autor, conforme Michel FOUCAULT (1992: 42-51, Op.cit.) que é a individuação, a ligação direta do texto a um indivíduo. Nos textos publicados em jornal, temos a predominância do uso de pseudônimo, ainda em Desterro, ou mesmo o fato de que o suporte jornal é de natureza coletiva, impessoal, o que coloca em segundo plano o nome próprio, também considerado fundamental por Foucault nesse processo de determinação da autoria. Em *Missal*, vemos a afirmação da complexidade daquela que Foucault considera a terceira característica da “função autor”, que é a racionalização do ser. Para ele, essa terceira característica “não se forma espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo”, sendo antes, na verdade, “o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor”.

²¹⁶ Consideremos este trecho do poema “Peito vazio”, de *Formas e coloridos*: “Assim, se no teu peito vazio, sem coração, oco como o de uma armadura, mas onde contudo existem ainda raízes e entranhados filões de vida, eu, que tenho sido para o amor semelhante a um estéril ramo de folhas, flores e frutos, me debruçar como sobre um árduo estuário e derramar lá dentro todo o meu sangue e lágrimas, talvez que esse divino líquido precioso, fecundando-te, caindo nas recônditas, nas latentes origens germinativas de todo o teu ser, se transforme, se filtre, se cristalize e se apure, cresça numa onda e gere afinal o coração que tu nunca possuíste, nem possuis,- bem ao contrário dos outros corações que têm feito do meu amor um ramo seco, estéril, nu, quase já calcinado e onde ainda não brotou, jamais! nem ao menos uma folha, nem uma flor e nem um fruto”. Consideremos, também do mesma coletânea, este último trecho do poema

O projeto de *Missal* consiste exatamente na “práxis” dessa decisão: o lado de fora se desfaz sutilmente para que em seu lugar um dentro possa “pre-sentar-se”. Desfaz-se sutilmente – para que não soe apenas como força de expressão – no sentido de que esse lado de fora desprende-se sem sobressaltos, sem que se caracterize como elemento estranho que se grudara, de maneira forçada, ao texto. Parece-nos lícito falar, por isso mesmo, numa espécie de desvanecer do fora em *Missal*, tal como fora possível falar de um desvanecer da legibilidade a propósito de “O mar”, no segundo capítulo deste estudo. Não é de maneira abrupta que tudo se dá, não é de um instante para outro que, nos textos de *Missal*, o dentro passa a ocupar o lugar do fora – daí a plausibilidade de um desvanecer: o fora vai-se apagando, a visibilidade – que precede a legibilidade, no nosso entendimento – vai desaparecendo e é possível reconhecer uma imagem do dentro que, em função do seu envolvimento com o fora, pode-se considerar algo cuja definição independe de termo oposto: o íntimo. Este, ainda que seja efeito naturalmente de um discurso, não é apenas uma encenação discursiva, mas uma imagem do dentro, melhor dizendo: uma “figuração” do mais dentro.²¹⁷

Missal nos permite a compreensão desse íntimo como algo localizado entre dois extremos, que podem ser visados como pólo intensivo e pólo extensivo, entre o sol e o

“O sol”, que nos fornece, de maneira clara, uma reflexão sobre a alteração de percepção do entorno que está-se se processando no sujeito: “Por isso, quando o sol se afoga no ocaso, ou quando a chuva entenebrece o ar nos dias tristes, eu, que anseio em vão por um sol de Ideal, rio-me dos que têm saudade do sol físico anuviado nas chuvas ou mergulhado no crepúsculo das tardes – porque guardo sempre na lembrança, quente, palpitante, vivendo a vida íntima do meu ser, o sol intenso desses veludosos cabelos e dessas sedosas carnes triunfalmente louras”. Veja-se Cruz e SOUSA (2000: 26-38, Op. cit.).

²¹⁷ Por encenação discursiva, entendemos aqui um discurso inteiramente voltado para outrem, que se faz a partir de uma perspectiva decididamente dialógica. O íntimo seria efeito de um discurso poético em “strictu senso”, tal como nos faz entender Mikhail BAKHTIN (1993: 93, Op. cit.) ao refletir sobre o diferenciante do discurso na prosa e na poesia: “Nos gêneros poéticos (em sentido restrito) a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente, o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer ‘olhar’ para o discurso alheio”. (aspas do autor). Por outro lado, ao pensar o íntimo como uma “figuração” temos em vista exatamente a paradoxal relação com a realidade que este conceito implica, conforme Ludwig WITTGENSTEIN (2001: 145, Op.cit.): “O que toda figuração, qualquer que seja sua forma, deve ter em comum com a realidade para poder de algum modo – correta ou falsamente – afigurá-la é a forma lógica, isto é, a forma da realidade.(...) A figuração afigura a realidade ao representar uma possibilidade de existência ou inexistência de estados de coisas”.

mar, como tentaremos compreender a seguir através da consideração da abertura e do encerramento da coletânea, os poemas em prosa “Oração ao sol” e “Oração ao mar”, respectivamente. Entretanto, antes de proceder à análise desses poemas, é preciso enfatizar que essas “orações” constituem, sobretudo, uma poética, uma exposição do novo princípio criativo do autor. Todavia, se tal aspecto é claro, se realmente esses textos nos remetem ao *fazer*, não se pode dizer que esteja tão claro o modo como se configura essa remissão, sobre o qual precisamos refletir. Com efeito, esse modo não é aquele em que uma linguagem primeira refere-se, como que a distância, a uma linguagem segunda, permitindo-se que se fale de uma função metalingüística pura e simplesmente. Não se vê claramente essa função nesses textos, logo não se pode dizer que se verifica ali uma instrumentalização da linguagem, sua conversão em veículo de exaltação de uma outra linguagem supostamente mais apropriada à arte, mais artística, tal como se tornaria corriqueiro ao longo do século XX. Mas, por outro lado, não se trata de textos encerrados em si mesmos, sem referência a um lado de fora, coisas intransitivas. Pelo contrário, são textos visivelmente abertos, e é exatamente a caracterização e tensionamento dessa abertura, tomada como índice de dialogia, que permite a compreensão do modo como realmente configuram uma poética, como estão pensando o próprio *fazer*.²¹⁸

Primeiramente, essa abertura é demarcada por um desvio do campo literário propriamente dito, reforçando-se, sem dúvida, o horizonte religioso anunciado pelo

²¹⁸ O modo como as orações sousianas “pensam” o fazer, conforme nosso ponto de vista, encaminha-se no sentido de encontrar a complexidade interna da dialogia, uma complexidade inerente ao processo de diferenciação do discurso literário em relação aos outros discursos, tal como entende Mikhail BAKHTIN (1993: 92, Op. cit.), logrando alterar – o que nos interessa especialmente – a concepção mesma de objeto do discurso: “O fenômeno da dialogicidade interna, como dissemos, em maior ou menor grau, encontra-se manifesto em todas as esferas do discurso vivo. Mas se na prosa extraliterária (de costumes, retórica ou científica) a dialogicidade está habitualmente isolada em ato autônomo e particular e se ela se desenvolve no diálogo direto ou em outras formas distintas, expressas composicionalmente, de segmentação e de polêmica com o discurso alheio, na prosa literária, e em particular no romance, ela penetra interiormente na própria concepção de objeto do discurso e na sua expressão, transformando sua semântica e sua estrutura sintática. A reciprocidade da orientação dialógica torna-se aqui um fato do próprio discurso que anima e dramatiza o discurso por dentro, em todos os seus aspectos”.

título. O que se dá a ler (se não o é de direito) quer ser, de fato, uma “oração”, uma modalidade textual, portanto, radicada numa ordem outra de discurso, na qual encontram-se legitimadas outras “ideias” de organização do conhecimento. Evidente que essa “oração” não chega a ser uma Oração em “strictu senso”, um artefato realmente religioso cujo conteúdo se restrinja à expressão de uma fé oriunda de um credo. Não se trata de oração num sentido, mas tampouco deixa de tratar-se de oração num outro sentido: dir-se-ia que não se trata de oração enquanto texto, mas trata-se de oração enquanto forma, enquanto o que precede o *dito*, enquanto *dizer*. Assim, as “orações” sousianas se mostram investidas de aspectos fundamentais da forma oração: a transitividade, a oralidade e a evocação. O acento estético, o diferencial em relação à oração ideologicamente religiosa, digamos, revela-se já na especificação da transigência.²¹⁹

Vemos que não se trata de uma transigência em direção ao *incriado*, mas sim ao criado, ou seja, demarca-se o *criado* como segundo elemento da cena enunciativa, com ele é que se estabelece a interlocução, afirmando-se esse elemento, desde já, como fundamental para a configuração do sentido. Automaticamente, nesse aspecto se inscreve uma posição ativa do sujeito em constituição no âmbito estético, posição diferente, portanto, daquela do fiel religioso, que é passiva. Poder-se-ia falar aqui, de fato, numa espécie de infidelidade como parte, paradoxalmente, de um programa de fidelidade estética que atinge as raias do extremismo. De acordo com esse programa,

²¹⁹ Para estas considerações, temos em vista o modo como Emmanuel LÉVINAS (1997: 21-33) pensa a religião, distinguindo-a da Ontologia a partir da questão da relação com outrem. Diz ele: “A relação com outrem, portanto, não é ontologia. Este vínculo com outrem que não se reduz à representação de outrem, mas à sua invocação, e onde a invocação não é precedida de compreensão, chamo-o *religião*. A essência do discurso é oração. O que distingue o pensamento que visa a um objeto de um vínculo com uma pessoa é que neste se articula um vocativo: o que é nomeado é, ao mesmo tempo, aquele que é chamado. (...) A ‘religião’ permanece a relação com o ente enquanto ente. Ela não consiste em *concebê-lo* como *ente*, ato em que o *ente* já é assimilado, mesmo que essa assimilação consiga visualizá-lo como *ente*, consiga *deixá-lo ser*; nem consiste em estabelecer não sei qual pertença, nem em se chocar com o irracional no esforço de compreender o *ente*”. (grifos do autor) Insistindo na diferenciação do Dito e do Dizer, Emmanuel LÉVINAS (1982: 34, Op. cit.) afirma que a importância do Dizer em relação ao Dito não deriva do seu conteúdo, mas sim do fato de se dirigir a um interlocutor.

falar, acontecer esteticamente, exigiria não ouvir, implicaria uma pré-disposição de ignorar, antecipadamente, o que outrem teria a dizer. Realmente – por motivos que damos por óbvios, mas em função apenas de um olhar já arbitrariamente interpretante –, nada ouvimos *do* sol e do mar nas “orações”, mas apenas *sobre* ambos, como se se tratasse somente de temas.

Não nos parece plausível a justificativa desse fato pela simples recorrência ao conceito de denotação, uma vez que o texto se inscreve, decididamente, num horizonte conotativo, em que entes, tal como o “bateau ivre” rimbaudiano, estariam alçados ao direito à fala. Ademais, está claro que, na lógica do texto, não é de sol e mar em si, fechados numa condição de coisa, que se trata, mas de sol e mar investidos, de certa forma, de uma dimensão de “Para-Si”.²²⁰ Esta dimensão, evidentemente, desprende-se do que se diz sobre ambos, desdobra-se de um discurso que, ao visar um objeto, fricciona-o a ponto de “prismatizá-lo”, revelando suas outras dimensões. O objeto percebido torna-se *objeto percebendo*, adquire uma constante mobilidade, destacando-se, no limite, de uma condição “coisal”, estática, e atingindo uma condição ôntica, no que revela seu horizonte próprio, sua relativa autonomia. O *objeto percebendo* já é um objeto agindo, não mais apenas à mercê do sujeito – e essa ação consiste na ativação de um discurso, configura-se enquanto discurso.²²¹ O sol e o mar, os objetos das “orações”

²²⁰ O fato mesmo de estar investido dessa dimensão de “Para-Si” altera a condição coisal, digamos, de mar e sol, faz com que essas coisas se nos apresentem como seres, caracterizados pelo modo de ser “Em-Si”. Rememoremos a célebre problematização de Jean-Paul SARTRE (1997: 38-157): “a indiferença do Em-si acha-se além de uma infinidade de afirmações de si, na medida em que há uma infinidade de maneiras de afirmar-se. Resumiremos dizendo que *o ser é em si*. (...) Mas, se o ser é em si, significa que não remete a si, tal como a consciência (de) si: é este *si* mesmo. A tal ponto que a reflexão perpétua que constitui o si funde-se em uma identidade. Por isso, o ser está, no fundo, além do *si*, e nossa primeira fórmula não pode ser senão uma aproximação, devido às necessidades da linguagem. De fato, o ser é opaco a si mesmo exatamente porque está pleno de si. Melhor dito, *o ser é o que é*. Na aparência, esta fórmula é estritamente analítica. De fato, está longe de reduzir-se ao princípio de identidade, na medida em que este é o princípio incondicionado de todos os juízos analíticos. Em primeiro lugar, designa uma região singular do ser: a do ser *Em-si* (*Ensoi*). (...) o ser do *Para-si* (*Pour-soi*) define-se, ao contrário, como sendo o que não é e não sendo o que é.” (grifos do autor).

²²¹ Encontramos aqui a problemática ontológica da percepção em termos sartriano que, como sabe, repropõe, entre outras questões, a compreensão da passividade do “percipi”, do percebido. Diz Jean-Paul SARTRE (1997: 29-30, Op.cit.): “há um ser da coisa percebida enquanto percebida. Mesmo que eu

sousianas, são realidades discursivas que, se não falam, não é porque carecem de “anima”, mas por outro motivo. Qual, enfim?

quisesse reduzir esta mesa a uma síntese de impressões subjetivas, seria necessário constatar que a mesa revela-se, *enquanto mesa*, através dessa síntese, da qual é o limite transcendente, a razão e o objetivo. (...) na medida em que o conhecido não pode ser absorvido pelo conhecimento, é preciso que seja-lhe reconhecido um *ser*. Este ser, dizemj-nos, é o *percipi*. Em primeiro lugar, reconheçamos que o ser do *percipi* não pode reduzir-se ao do *percipiens* – quer dizer, à consciência – assimcomo a mesa não reduz-se à conexão das representações. (...) Pois bem: o modo de ser do *percipi* é passivo. Portanto, se o ser do fenômeno reside em seu *percipi*, este ser é passividade. Relatividade e passividade seriam as estruturas características do *esse* reduzido ao *percipi*. Mas que é passividade? Sou passivo quando recebo uma modificação da qual não sou a origem – quer dizer, não sou nem o fundamento nem o criador. Assim, meu ser sustenta uma maneira de ser da qual não é a fonte”. (grifos do autor).

*

5.3. O ultrapassamento

Enquanto discurso, sol e mar são, evidentemente, tópicos afins do Realismo e, em especial, do Parnasianismo. São tópicos envolvidas, para não dizer contaminadas, pelo ideal de racionalidade e magnitude, respectivamente, ostentado pelas duas Escolas. Logo, “ouvir” o sol e o mar equivaleria a deixar falar uma discursividade que o autor, atendendo a uma necessidade do sujeito, deseja ultrapassar. A interlocução com essas tópicos revela, antes de mais nada, o quão difícil é esse processo de ultrapassamento, pois está fadado a se efetivar somente como processo: não é possível saltar, num átimo, de um modo de configuração da forma para outro. Dir-se-ia que se apresenta como imperativo, para o autor, lidar com os dados impostos por uma tradição literária, sob pena de sair do horizonte artístico legitimado. Lidar com esses dados, afirmar que não os ignora sem, por outro lado, deixar soar o discurso por eles contido – eis o desafio que se propõem essas “orações” determinadas a anunciar uma nova poética.

O que parece tornar possível a operação é o entendimento de que, antes de serem tópicos discursivos, antes, portanto, de serem dados apropriados por dois modos de escrita, sol e mar são natureza, o oposto de cultura ou um mais-aquém da cultura. Referir-se a sol e mar, elegê-los como termos complementares da interlocução, equivale, portanto, a não se referir àquilo que corresponde justamente ao “locus” de acontecimento da escrita: a cultura. Sol e mar não obedeceriam, assim, a uma demanda literária propriamente dita, o que desloca, por si só, as “orações” sousianas do centro da escrita, que não mais as fundamenta, que deixa de ser seu suporte decisivo. O fundamento real das “orações” passa a ser, desta maneira, aquilo que está fora da escrita, que naturalmente a perpassa, mas a ela não se restringe, que antecede, circunda

e sucede a escrita: a voz. As “orações” se aproximam da forma oração também no sentido de que são atravessadas, de modo geral, por uma oralidade, mas, de modo específico, por uma vocalidade.²²²

A oralidade se apresenta aqui como uma espécie de eixo paradigmático, enquanto a vocalidade, por sua vez, coloca-se como uma espécie de eixo sintagmático: a voz, enquanto modulação própria de um sujeito específico, incide sobre um plano genérico. Este plano é genérico exatamente porque não se restringe a nenhuma expressão cultural – religião, arte, ciência etc –, é refratário a qualquer redução, podendo ser compreendido como mundo oral, portanto. Anterior a qualquer expressão cultural, a qualquer organização do saber, esse plano genérico, esse mundo oral, constitui uma imagem da primitividade, bem como, num certo sentido, da paganidade. A escrita, em face dessa imagem, equivale, obviamente, a um estágio de civilidade que, visado pelo sujeito como sendo também um estágio de racionalidade, precisa ser tensionado. As “orações” sousianas são movidas não por um desejo de escrever, mas antes por um desejo de *desescrever*, que não significa deixar de dizer, mas de, na verdade, efetivamente dizer, entrar em interlocução com outrem.²²³

Com efeito, a escrita, mesmo a literária, parece se afigurar ao autor como aquilo já institucionalizado como um modo causal de dizer, que depende de uma causa objetiva,

²²² Após sublinhar as inúmeras controvérsias em torno do termo “oralidade”, Paul ZUMTHOR (1993: 21, Op. cit.) diz preferir, em seu lugar, o termo “vocalidade”, despertando-nos para uma complexidade maior: “Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. Essa *phonê* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar.” (grifo do autor). A oralidade seria, a nosso ver, a base comum da orações sousianas, enquanto a vocalidade seria seu traço diferencial em relação às outras oralidades.

²²³ Por *desescrever*, entendemos aqui uma espécie de tentativa – sem dúvida, inconsciente – de apagar no texto a sua “marca escrita”, para usar a expressão de Paul ZUMTHOR (1993: 35-51, Op.cit.), característica que torna plausível a consideração deste eminente medievalista quanto à probabilidade da vocalidade medieval, atuando à revelia das regras de civilidade no curso da história ocidental, ter influenciado, já no mundo moderno, todas a prática de poesia, “não tanto nas formas de linguagem nem nos motivos imaginários, mas num nível profundo, na experiência de certo acordo entre o verbo e a voz”.

de uma demanda da razão. Parece se lhe afigurar, portanto, como aquilo legitimado pela comunidade letrada em função do que contém, sendo empecilho à sua legitimação o fato de nada conter, ou melhor, de conter, ou tentar conter, o nada, o incontível. Realmente, as “orações” sousianas não nos “dizem” nada, não nos ofertam uma narrativa nem uma dissertação sobre determinado tema, muito menos uma descrição de situações. Não nos parece suficiente afirmar que isso se deve apenas ao fato de que não se trata de conto, ensaio ou crônica, mas apenas de poema em prosa, marcado pela intransitividade da poesia. Trata-se de compreensão insuficiente porque, como foi dito acima, reconhecemos uma transitividade nesses textos, com o que já afirmamos que estão abertos, que não estão fechados em si mesmos. Estão abertos não apenas em função do que dizem, não apenas em função da transitividade emissor-receptor, mas, sobretudo, em função do que calam, do que não dizem, do silêncio do sol e do mar, digamos.

Aparentemente, não dizem, à medida que se entende dizer como escrever, e realmente já não se trata de escrever, mas de orar, como anuncia-se nos títulos: enquanto oração, os textos dizem à medida que remetem a uma instância mais ampla que a escrita, o mundo oral, genérico, primitivo, pagão, irredutível à escrita. Naturalmente, o sujeito não conhece, de maneira categórica, esse mundo, apenas sente-o – porque se trata mesmo de sensação, não de razão – e o reconhece como estágio fundante da própria “pre-sença”. Daí que as “orações” sousianas, aproximando-se da forma oração religiosa pela oralidade, estejam investidas, por outro lado, de um aspecto evocativo em que, a despeito de também ser traço daquela forma, pode-se acusar uma vocalidade específica, uma modulação própria dessa oralidade. A análise tentará comprovar estas questões:

Oração ao sol

Sol, rei astral, deus dos sidéreos Azuis, que fazes cantar de luz os prados verdes, cantar as águas! Sol imortal, pagão, que simbolizas a Vida, a Fecundidade! Luminoso sangue original que alimentas o pulmão da Terra, o seio virgem da Natureza! Lá do alto zimbório catedralesco de onde refulges e triunfas, ouve esta Oração que te consagro neste branco Missal da excelsa Religião da Arte, esmaltado no marfim ebúrneo das iluminuras do Pensamento.

Permite que um instante repouse na calma das Idéias, concentre culturalmente o Espírito, como no recolhido silêncio de igrejas góticas, e deixe lá fora, no rumor do mundo, o tropel infernal dos homens ferozmente rugindo e bramando sob a cerrada metralha acesa das formidandas paixões sangrentas.

Concede, Sol, que os manipansos não possam, grotescamente, chatos e rombos, com *grimaces* e gestos ignóbeis, imperar sobre mim; e que nem mesmo os Papas, que têm à cabeça as veneráveis orelhas e os chavelhos da Infalibilidade, para aqui não venham, com solene aspecto abençoador, babar sobre estas páginas os clássicos latins pulverulentos, as teorias abstrusas, as regras fósseis, os princípios batráquios, as leis de Crítica-megatério.

E faz igualmente, Sultão dos espaços, com que os argumentos duros, broncos, tortos, não sejam arremessados à larga contra o meu cérebro como incisivas pedradas fortes.

Livra-me tu, Luz eternal, desses argumentos coléricos, atrabiliários, como que feitos à maneira de armas bárbaras, terríveis, para matar javalis e leões nas selvas africanas.

Dá que eu não ouça jamais, nunca mais! a miraculosa caixa de música dos discursos formidáveis! E que eu ria, ria – ria simbolicamente, infinitamente, até o riso alastrar, derramar-se, dispersar-se enfim pelo Universo e subir, nos fluidos do ar, para lá no foco enorme onde vives, Astro, onde ardes, Sol, dando então assim mais brilho à tua chama, mais intensidade ao teu clarão.

Pelo cintilar dos teus raios, pelas ondas fulvas, flavas, ó Espírito da Irradiação! Pelos empurpamentos das auroras, pela clorose virgem das estepes da Lua, pela clara serenidade das Estrelas, brancas e castas noviças geradas do teu fulgor, faculta-me a Graça real, o magnificante poder de rir – rir e amar, perpetuamente rir, perpetuamente amar...

Ó radiante orientalista do firmamento! Supremo artista grego das formas indeléveis e prefulgentes da Luz! Pelo exotismo asiático desses deslumbramentos, pelos majestosos cerimoniais da basílica celeste a que tu presides, que esta Oração vá, suba e penetre os etéreos paços esplendorosos e lá para sempre vibre, se eternize através das forças firmes, num som álaire, cantante, de clarim proclamador e guerreiro. (grifo do autor)²²⁴

²²⁴ SOUSA, Cruz e. Op. cit., 1995. p. 459-460.

Temos aqui uma cena de criação, naturalmente uma citação da cena genesíaca, mas citação infiel, digamos, que acaba por sugerir que se trata de uma criação que se efetiva não num estágio primário, mas secundário. Essa cena, portanto, não se inicia pela treva, mas sim pela luz que, significativamente, não resultaria de uma causalidade, caracterizando-se uma espécie de efeito sem causa, efeito em si, portanto. Há a luz, não se diz o que houve antes, que antes houve, de maneira causal, a treva, tudo começa com a luz, pelo seu enaltecimento, como convém à forma oração. Nomeia-se essa luz a partir de vários ângulos, em vários sentidos – mitológico, religioso, científico, artístico –, demarcando-se seu caráter “prismático”. O sol que se coloca em questão não é, pois, uma entidade completamente definida, mas, pelo contrário, indefinida. Também é visivelmente indefinido, por outro lado, o lugar do discurso daquele que evoca o sol para uma interlocução. Não se sabe bem se é o lugar do religioso, do artista ou do filósofo, por exemplo. E, considerando-se que a indefinição do sol só nos chega a partir do discurso do sujeito, que não ouvimos, de fato, a “voz” do objeto sol, parece-nos plausível dizer que esse quadro de indefinição é estrategicamente visado como algo decorrente da atuação simbólica do sol enquanto “razão”, Esclarecimento.²²⁵

O autor está, desde os tempos de Desterro – como se pôde ver no segundo capítulo deste estudo – sob a égide desse sol enquanto índice de racionalidade, está a ele apegado como parte, inclusive, de seu projeto de legitimação como autor. Ao partir do sol, esse autor está, automaticamente, partindo do lugar de onde ali se esperava que um homem de letras realmente partisse para emitir suas idéias. Ocorre que, no momento de concepção de *Missal*, a razão já revelara a esse autor sua dimensão nefasta, seu tanto de monstruosidade. Impõe-se a necessidade de fazer a crítica dessa razão, e ele a faz – pelo

²²⁵ Para essa distinção de sol enquanto luz e sol enquanto Razão, amparamo-nos na detalhada pesquisa de Mircea ELIADE (1999: 9-76) sobre a caracterização mística da luz em culturas não-européias e a problematização que Theodor ADORNO e Max HORKHEIMER (1985: 19-112, Op. cit.) fazem da noção de Esclarecimento.

menos assim queremos entender – a partir de uma aproximação à origem simbólica da razão, precavendo-se, claramente, de possíveis acusações de irracionalismo. Dir-se-ia que, para ele, urge criticar a razão, colocá-la em xeque, mas sem sair do seu horizonte, sem deixar, portanto, de ter razão. Pode-se dizer que se apresenta aqui, no fundo, uma espécie de conflito sem alardes entre Razão, ordem de pensamento socialmente estabelecida, e razão, modo particular de organização do pensamento. O sujeito parece intuir que a Razão – a despeito mesmo de incidir sobre sua própria razão, donde decorre uma intimidade com essa Razão – não corresponde a toda a racionalidade.²²⁶

Assim, para o autor, exaltar o sol, consagrá-lo numa oração, não significa pura e simplesmente aderir à Razão, responsável pelo gradativo tormento do sujeito, mas despertar a dimensão de razão nessa Razão. Essa dimensão, como ação de uma espécie de “Interpretante” implícito, entremostra-se já na abertura da Oração como luz, como efeito do Sol, mas um efeito que curiosamente não se subordina de maneira radical à causa Sol, um efeito com sutil autonomia, digamos.²²⁷ Enuncia-se a luz a partir dos “prados verdes”, a partir do “sangue original” e, finalmente, a partir do “Pensamento”, instante em que, de maneira muito significativa, apresenta-se o signo “iluminuras” – e então já somos lançados num mais-além ou mais-aquém da Razão, não à “Ratio”

²²⁶ Pensando a relação entre razão e racionalidade, tal como se apresenta nos séculos XVIII e XIX, afirma Theodor ADORNO (1995: 30, Op. cit.), num esforço de se contrapor ao irracionalismo religioso que acaba por se apresentar como saída aos sujeitos acometidos por isso que podemos entender como um mal-estar na razão: “Porém, em vez de negar ou de afirmar a racionalidade como absoluta, a razão tem que tentar, pelo contrário, determiná-la como um momento dentro do todo, frente ao qual, por certo, também se tornou independente. Ela deve descobrir sua própria essência natural”.

²²⁷ Evocamos aqui, para operacionalizar essa situação, a noção de Interpretante forjada por C. S. PEIRCE (1989: 60-61) e enunciada, de maneira sintética, assim: “O Signo cria algo na mente do Intérprete, algo esse que foi também, de maneira *relativa* e mediata, criado pelo Objeto do Signo, embora o Objeto seja essencialmente diverso do Signo. Ora, esta criatura do signo chama-se Interpretante. (...) A força do Interpretante está em juntar os diferentes assuntos que o Signo representa como relacionados. Tome-se como exemplo de Signo uma pintura de costumes: há muita coisa no quadro que só é compreensível se a pessoa tiver intimidade com os usos. O estilo do vestuário, por exemplo, não faz parte da *significância*, da libertação comunicada pela pintura. apenas informa qual é o seu *assunto*. *Sujeito* e *Objeto* são a mesma coisa, exceto em distinções especiosas... Mas aquilo que o escritor procurava dizer-vos, supondo que tivésseis toda a informação colateral necessária, vem a ser a qualidade simpática da situação, geralmente muito familiar – algo em que provavelmente nunca reparamos -, *quer dizer* o Interpretante do Signo – a ‘significância’”. (grifos e aspas do autor).

mesma, sem que possamos dizer que nos encontramos, de todo modo, num fora da “Ratio”. O que se desvela, então, é uma ambigüidade na operação da tópica sol, seu caráter biunívoco que, na verdade – reparemo-lo – encontra-se inscrito já no título do poema, mesmo procedimento presente na “Oração ao mar”, no encerramento de *Missal*. Com “Oração ao sol”, remete-se tanto a uma exaltação do sol, da Razão, quanto a um estado do sujeito, seu estar sob a Razão, ou melhor, seu estar ao rés dessa Razão.

Ao mover-se, o texto qualifica esse estar como mal, revela, no fundo, um mal-estar do sujeito, tornando paradoxal, assim, uma exaltação do sol. Todavia, o fato de lhe causar mal não significa, para o sujeito, que o sol, enquanto Razão, não possa causar bem. Pode, e realmente causa, afigurando-se-lhe como símbolo – para retomar os termos da abertura do poema – de vida, de fecundidade, de fertilização da natureza etc. Com isso, diz-se, categoricamente, que o sol em questão é, antes de mais nada, o sol em si, sem literatura, bem como também se diz que há outra figuração desse sol, uma figuração cultural, em que sol é índice de razão apenas, sem natureza. Ao sol enquanto natureza é que o sujeito, mesmo sob o império do sol enquanto Razão, refere-se na oração, é com esse sol que ele dialoga, é esse sol que o autor, enfim, consagra na oração, por esse sol é que o sujeito quer ser ouvido. Antes de especificar o que esse sol efetivamente ouve, é preciso assinalar que o texto, com a recorrência à tópica sol, propõe, automaticamente, como elemento indispensável à interlocução, aquilo que está fora da literatura, que se localiza na natureza, num mais-aquém, bem entendido, da cultura.²²⁸

²²⁸ Abordagens recentes da relação entre cultura e natureza, tendo-se em vista a literatura, encontram-se em Terry EAGLETON (2005: 127-158) e Camille PAGLIA (1993: 13-47).

*

5.4. As súplicas

Efetivamente, o sol ouve, no desdobramento da oração sousiana, sete súplicas de uma voz que não se pode atribuir diretamente ao autor, mas ao sujeito, pois é justamente este, cada vez mais agônico, que impulsiona o projeto estético daquele. A primeira [parágrafo I] consiste apenas na evocação do sol como ouvinte de uma oração especial, que deriva de uma outra religião, qual seja, a da arte, o que importa, especialmente, por demarcar o lugar em que se dá a cena do sujeito. A segunda súplica [parágrafo II], decisiva para a leitura aqui apresentada, consiste na separação entre interioridade e exterioridade, entre Espírito e mundo, entre silêncio e rumor. Nessa súplica, coloca-se, de maneira bastante clara, a polivalência do sol, digamos, seu poder de decisão tanto sobre a individualidade quanto sobre a coletividade. O sol se revela como algo que precede as Idéias, podendo, por isso mesmo, permitir que um instante repouse sobre elas, bem como precede o Espírito, podendo permitir que este alcance uma concentração cultural. Essa concentração, por sua vez, é similar ao silêncio das igrejas góticas, com o que já se diz que o sol também precede a configuração espacial da religião católica. Finalmente, o sol atua sobre a dinâmica historial propriamente dita, podendo deixar os homens “lá fora”, em meio ao “rumor do mundo”, entregues às suas “paixões sangrentas”.

Vê-se, então, que a súplica parte do sujeito, mas seu conteúdo real não se restringe a ele, não se tratando, portanto, de um conteúdo cegamente lírico, peculiar a um baixo romantismo. Essa súplica implica a relação do sol, visado como natureza, com as Idéias, com o Espírito e com a História, de tal forma que é possível inferir que a desordem nessas instâncias – que se denuncia no simples fato de serem elencadas pelo suplicante,

de serem exibidas como conteúdo da súplica – é já repercussão de uma desordem fundamental que se verificaria na própria “Ratio”. Esta, pelo fato mesmo de não corresponder totalmente ao sol, como afirmado, pelo fato de apenas conter uma dimensão do sol, pode ser referida pelo sol-natureza. Todavia, essa referência só é possível através do autor-ideal, que, no limite, confunde-se com o sujeito ainda em constituição. A Razão, enquanto Ratio, só é visada criticamente pela razão, enquanto sol-natureza, porque esse autor é visado pelo autor empírico como parte integrante dessa razão. Dito sinteticamente: o autor-ideal-sujeito está envolvido pelo sol-razão-natureza por obra do autor-empírico-indivíduo.²²⁹

Descobre-se, desta forma, uma finalidade estética, um dado diretamente ligado à criação, no tensionamento entre Razão e razão, entre Sol-Esclarecimento e sol-luz apenas, digamos. Não se trata, portanto, de um mero tensionamento, mas de um tensionamento que se coloca como imprescindível para que seja possível a criação. Imprescindível, sobretudo, pelo fato de que se trata de uma criação em face do “rumor do mundo” que, por outro lado, resiste a se confundir com esse “rumor do mundo”, resiste a se reduzir à realidade exterior ao sujeito. Por ser uma criação em face do mundo, é uma criação, naturalmente, vigiada por aqueles que estão nesse mundo, os homens “ferozes”, aqueles, muito paradoxalmente, “manipansos”.²³⁰ Trata-se de uma criação cujo sentido está fadado a configurar-se, inevitavelmente, com a participação

²²⁹ Sem dúvida, a compreensão desta trama através da qual o sentido se articula reclama a recordação, uma vez mais, da explicação do Esclarecimento por Theodor ADORNO e Max HORKHEIMER (1985: 62, Op.cit.), considerando-se que o sujeito sousiano está naturalmente marcado pelo horizonte burguês, atravessado por um drama que se inscreve nesse horizonte: “Todo esclarecimento burguês está de acordo na exigência de sobriedade, realismo, avaliação correta de relações de força. O desejo não deve ser o pai do pensamento. Mas isso deriva do fato de que, na sociedade de classes, todo poderio está ligado à consciência incômoda da própria impotência diante da natureza física e de seus herdeiros sociais, a maioria. Só a adaptação conscientemente controlada à natureza coloca-a sob o poder dos fisicamente mais fracos. A *ratio*, que recalca a mimese, não é simplesmente seu contrário. Ela própria é mimese: a mimese do que está morto.” (grifo do autor).

²³⁰ O paradoxo reside em que, inicialmente, “manipanso” tem o significado de ídolo africano, bem como de fetiche, para só depois alcançar o sentido figurado, burlesco, de indivíduo muito gordo. Logo, Cruz e Sousa estaria atacando a sua própria estirpe étnica, o que, de resto, ocorre claramente em vários momentos da sua obra, revelando a complexidade do seu olhar sobre esta questão.

dos “manipansos”, já que se encontram no mesmo mundo onde se dá a criação. Assim, a questão que se coloca, para o autor-empírico-indivíduo, é exatamente como desviar sua criação, o livro, da má interpretação já previsível dos “manipansos”. O que complica esse desvio é justamente o fato de ter que se efetivar com a Razão, com o mesmo elemento que embasa a interpretação dos “manipansos”. Desconsiderar a Razão seria, evidentemente, dar aos “homens ferozes” o elemento decisivo para a desqualificação de *Missal*. Quem são, afinal, esses “manipansos”?

A terceira súplica [*parágrafo III*] nos permite entender que não se trata apenas daqueles contemporâneos do autor-empírico, ou, melhor dizendo, não é apenas com a recepção dos contemporâneos que esse autor se preocupa. Aliás, sua preocupação, neste caso, é bastante pontual, altamente sugestiva ao exceder o texto: que os “manipansos” não viessem imperar sobre ele. Logo, enuncia-se que, para a cena cultural em que se dava aquela obra, escrever não era somente uma questão de texto, mas especialmente de autor, não do que se escreve, mas de quem escreve. Por trás dos “manipansos”, está aquela instituição da qual eles seriam mensageiros: a religião católica, espécie de fonte de interpretação pré-determinada. Evidente que é uma preocupação com esse tipo de interpretação que está no centro do texto, pelo motivo óbvio de que apavora o autor, já que aniquilaria todo o conteúdo de *Missal*, cuja relação com o universo religioso sugerida já no título é – agora se constata – contraditória. Não se pode deixar de dizer aquilo que pertence a esse universo, mas também não se pode dizer tal como se diz nesse universo, o que corresponde a uma espécie de disputa pelo sentido entre o Papa, enquanto imagem suprema do religioso católico, e o poeta.

Com efeito, ambos se encontram sob a égide do sol, do “logos” convertido em “Ratio”, da razão, alicerçados por um projeto comum de civilização, rendidos à mediação da escrita, motivo pelo qual, ainda que o desejasse, o poeta não poderia deixar

de dizer aquilo que pertence ao universo religioso, não poderia ser de todo indiferente ao “missal” que orienta o ritual católico. Todavia, esse poeta não pode dizer como se desse nesse universo exatamente porque sua experiência já o fizera cômico de uma divergência, em relação ao religioso, quanto à finalidade da razão: enquanto o Papa, o catolicismo, a quer como meio de imperar, de oprimir, o poeta, visto como outrem, quer a razão como meio de libertação do sujeito. Perante a fatalidade de escrever *com* a razão, o autor-empírico acaba por exibir, sutilmente, um desejo de configurar o livro do poeta como instância do por-vir, do aberto, em oposição ao que seria o Livro do Papa, instância do já-vindo, do estabelecido, do fechado: o livro e o Livro como termos dessa contradição entre dois sujeitos de escrita, termos correspondentes ao missal sousiano e o Missal católico, a razão poética e a Razão católica, enfim.

Com a quarta e quinta súplicas [*parágrafos IV e V*], fica suficientemente claro o elo reputado pelo texto entre racionalidade, catolicismo e civilização, dimensões de um mesmo uso da “ratio”, de um mesmo discurso, de um mesmo argumento. Evoca-se o sol com duas “apreciações” diferentes, bem como o argumento, não por gratuidade, mas porque se trata de demarcar instâncias que demandam ações diferentes, a do indivíduo e a da coletividade. Primeiramente, na quarta súplica, o sol é evocado como “sultão dos espaços”, uma “apreciação” objetivante, para *fazer* com que os argumentos não sejam arremessados como “pedradas” contra o cérebro do indivíduo. Depois, na quinta súplica, esse sol é evocado como “Luz eternal”, uma “apreciação” subjetivante, para *livrar* o mesmo indivíduo dos argumentos que se assemelham a armas de destruição da fauna africana. Nestas súplicas, diz-se, com feição de denúncia, o que a Razão faz: que ela apedreja cérebros e mata animais com seus argumentos, portanto, que ela se efetiva enquanto barbárie.²³¹

²³¹ Após definir a “apreciação” como um “acento de valor” sem o qual não há palavra, Mikhail BAKHTIN, sob pseudônimo de VOLOCHÍNOV (1981: 135, Op. cit.) aprofunda o conceito de

A Razão, no plano histórico ocidental, não seria o fundamento da civilização, mas exatamente do seu oposto, motivo maior do pavor do sujeito em face de ser lido, pelos “manipansos”, a partir de pressupostos racionais. Estes se lhe apresentam como um barulho retórico insuportável, ironicamente tachado de “discursos formidáveis”, com o que, na sexta súplica [parágrafo VI], caracteriza-se a ordem civilizacional e, por outro lado, postula-se o seu oposto de maneira renitente: o riso. Permitir ao sujeito o ato de rir, atender a essa sua súplica, é lhe permitir uma reconfiguração do próprio “rostos”, do próprio “plano de imanência”. Rindo, o sujeito pode desfazer, gradativamente, os sentidos que estão feitos no seu “rostos”, previamente estabelecidos pelo processo civilizatório. Desfeito o velho “rostos”, outros sentidos podem se assentar sobre o novo “rostos”, tornando-o um outro rostos, o rostos do outro.²³²

O ato de rir culminaria com a inscrição no sol – Razão – da dimensão da alteridade – Riso –, conferindo-lhe “mais brilho”, “mais intensidade”. O outro, correspondendo a um “mais”, a um acréscimo, equivale à compreensão de que a Razão, tal como estabelecida, corresponderia a um menos, a um decréscimo. Logo, pode-se

“apreciação social”, que aqui consideramos importante ressaltar pelo fato de que estamos nos encaminhando exatamente no sentido de revelar o imbricamento social profundo, e por isso mesmo complexo, da obra sousiana. Diz o teórico russo: “Isolar a significação da apreciação inevitavelmente destitui a primeira de seu lugar na evolução social viva (onde ela está sempre entrelaçada com a apreciação) e torna-a um objeto ontológico, transforma-a num ser ideal, divorciado da evolução histórica. (...) É justamente para compreender a evolução histórica do tema e das significações que o compõem que é indispensável levar em conta a apreciação social”.

²³² Considerando o “plano de imanência”, conforme postulado por Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI (1993: 53, Op. cit.), a imagem que o pensamento se dá do que significa pensar (ver nota 56, cap. 1), podemos dizer que essa imagem aqui se revela como tensionamento da consciência, do que existe na “ratio”, situação que esclarece a contento a partir de Emmanuel LÉVINAS (1993: 60-61, Op. cit.): “Insistimos, no momento, sobre o sentido que a abstração ou a nudez do rostos comporta e que transpassa a ordem do mundo, e sobre o desconcerto da consciência que responde a esta ‘abstração’. Despojado de sua própria forma, o rostos é transido em sua nudez. Ele é uma miséria. A nudez do rostos é indigência e já súplica na retidão que me visa. Mas esta súplica é uma exigência. A humildade une-se à altura. E, deste modo, anuncia-se a dimensão ética da visitaçào. Enquanto a *representaçào* verdadeira permanece possibilidade de aparência, enquanto o mundo que choca o pensamento nada pode contra o *pensamento livre* capaz de recusar-se interiormente, de refugiar-se em si, de permanecer, precisamente, pensamento livre frente ao verdadeiro, de retornar a si, de refletir sobre si e de pretende-se origem daquilo que ele recebe, de dominar pela memória aquilo que a precede, enquanto o pensamento livre *permanece o Mesmo* – o rostos impõe-se a mim sem que eu possa permanecer surdo a seu apelo, ou esquecê-lo, quero dizer, sem que eu possa cessar de ser responsável por sua miséria. A consciência perde sua prioridade. (...) A presença do rostos significa assim uma ordem irrecusável – um mandamento – que detém a disponibilidade da consciência. A consciência é questionada pelo rostos.” (grifos do autor).

dizer que a Razão seria ausência do outro ou, dito de outro modo, a Razão esconderia o outro, o que faria dela, categoricamente, uma instância de menos-Razão, uma instância faltante, enfim. Esse modo como a Razão está estabelecida é, de certa forma, reputado como incongruente com a “imagem” da Razão, o Sol, conforme a sétima e última súplica [parágrafo VII] logra sinalizar. Descobre-se o Sol como coisa multicolor, que congrega elementos claros, meio-claros, escuros, meio-escuros: raios, ondas fulvas, flavas, empurpamentos, organizando-se a partir dele a “clorose virgem das estepes da Lua” e a “serenidade das Estrelas”.

O sol é fonte, portanto, do dia e da noite, da luz e da não-luz, elementos indissociáveis por natureza que, ao serem forçosamente dissociados, comprometem aquilo que simbolizam: Razão que contém a razão, dia que se completa com a noite, Sol, por isso mesmo, enquanto “Espírito da irradiação”. Assim visado, como símbolo do invisível, é que esse Sol, em última análise, pode facultar ao sujeito a “Graça real” de rir, de reconfigurar o próprio “rostro”, de tornar-se, finalmente, outro enquanto suporte de outros sentidos. Todo um processo que se inicia pelo desligamento do sujeito do “rumor do mundo”, pela concentração do Espírito, pela saída do campo dos “argumentos coléricos”, enfim, pelo desejo de não ouvir o que se passa do lado de fora de si mesmo, conforme a segunda, quinta e sexta súplicas. Voltando-se para si mesmo, para o seu íntimo, o sujeito revela a dimensão do outro, ou, melhor dizendo: o outro se desvela à medida que o sujeito, emergindo do espaço público, retorna à sua própria casa.

*

5.5. A vibração

Alguns textos de *Missal* expõem, com precisão, o movimento efetivado pelo sujeito sousiano do espaço público para o espaço privado, da rua para o quarto, donde resulta a figuração da imagem da intimidade. Nesses textos, demarca-se, naturalmente, a primazia da experiência da cidade no processo de criação, mas de forma que acaba por sinalizar para a complexidade de que se reveste esta questão na modernidade. A experiência aqui aparece como aquela esfera de que está-se retornando e sobre a qual, por motivos que não se revelam com clareza, não se quer falar mais do que o suficiente para anunciar a sua presença. Que esta seja, assim, a presença de uma ausência, daquilo que não se pode explicitar, é, sem dúvida, hipótese bastante plausível, que coloca a experiência da cidade em relação com a “experiência da expressão”. Esta se configura como diluição daquela, como redução de um tecido heterogêneo – a cidade – a uma instância homogênea, espécie de conversão do fora em dentro, da desarmonia em harmonia.²³³ Consideremos, para a compreensão deste procedimento, os poemas em prosa “Som”, “Umbra” e “Ritmos da noite”, que parecem encenar um crescendo estético.

Com todas as vibrações da rua, nada é possível fazer, mas, ao mesmo tempo, o que se encontra feito ali, a forma figurada, exigiu referência à condição do informe, deixando a compreensão de que há um nexos fundamental entre os dois estágios, entre o que é – o poema que se dá a ler agora – e a experiência – a camada sonora encontrada na rua. O texto “Som” demonstra que, em meio ao informe, encontra-se a centelha da

²³³ Para as considerações sobre o que entendemos por experiência da cidade, temos em vista alguns trabalhos de Walter BENJAMIN (1994: 185-236), especialmente aqueles dedicados a Baudelaire, e os de Maurice MERLEAU-PONTY (2002:31-69, Op. cit.) a partir do princípio de uma “prosa do mundo”, especialmente sua reflexão sobre a relação entre ciência e experiência da expressão.

forma, uma vibração misturada a outras vibrações, sem identidade própria, mas dotada de uma potência que lhe pode conferir identidade. Assim o é, evidentemente, porque recolhida pelo sujeito entre as demais vibrações, o que a transforma em coisa do sujeito, o que a particulariza, o que a converte em elemento da “res cogitans”. Enquanto tal, essa vibração corresponde a algo que está vivendo no sujeito, que é parte de um vivente, donde deriva sua identificação como “música do som no ouvido deliciado”, como aquilo que está organizado, portanto, mas em função de uma outra experiência, qual seja, a “experiência estética”.²³⁴ A partir desta, revela-se que o devir identitário da vibração está assentado na relação com outrem: o que vibra insistentemente assinala a presença transformadora do percebido sobre o sujeito da percepção. Enfatizemos este processo no poema “Som”:

Trago todas as vibrações da rua, por um dia de sol, quando uma elétrica corrente de movimento circula no ar...

Mas, de todas as vibrações recolhidas, só me ficou, vivendo a música do som no ouvido deliciado, a canção da tua voz, que eu no ouvido guardo, para sempre conservo, como um diamante dentro de um relicário de ouro.

Cá está, cá a sinto harmonizar, alastrar em som o meu corpo todo, como flexuosa serpente ideal, a tua clara voz de filtro luminoso, magnética, dormente como um ópio...

Muitas vezes, por noite em que as estrelas marchetam o céu, tenho pulsado à sensação de notas errantes, de vagos sons que as aragens trazem.

As fundas melancolias que as estrelas e a noite fazem descer pelo meu ser, da amplidão silenciosa do firmamento, dão-me à alma abstratas suavidades, vaporosos fluidos, sinfonias solenes, misticismos, ondas imensas de inaudita sonoridade.

E, calado, na majestade sombria da Natureza, como num religioso recolhimento de cela, vou ouvindo, esparsos na vastidão, smorzando nos longes, entre redondos tufos escuros de folhagem, onde se oculta alguma luxuosa existência de mulher, inebriantes sons de peregrinas vozes ou de invisíveis instrumentos.²³⁵

²³⁴ Tomamos a expressão “experiência estética” a partir de Mikel DUFRENNE (2004: 40, Op. cit.), que, problematizando Kant, chega ao entendimento da radicação dessa experiência na imaginação: “o princípio do juízo estético é o sentimento do sujeito e não o conceito de um objeto. De certo modo, o objeto belo, aqui, é apenas ocasião de prazer; a causa do prazer reside em mim, no acordo da imaginação com o intelecto; isto é, das duas faculdades que todo encontro do objeto põe em jogo; mas, enquanto no juízo de conhecimento o intelecto governa a imaginação, na experiência estética a imaginação é livre, e o que experimentamos é o livre jogo das faculdades e da sua harmonia mais do que a sua hierarquia”.

²³⁵ SOUSA, Cruz e. 1995. Op. cit. p. 484-485.

Gradativamente, a vibração adquire um sentido de música, de som artístico e, finalmente, de canção, daquilo que deriva de voz humana, o que distinguiria, para o sujeito, algo que vibra em meio a uma corrente de vibrações. Importa-nos, a partir daqui, como se conserva essa vibração que se diferencia por ser música: escondendo-a dentro daquilo com que sua natureza se identifica, com o que se demarca, sutilmente, a complexidade do idêntico.²³⁶ Ora, em meio ao ouro, a conservação do diamante parece equivaler a uma diferenciação pela via da identificação, fato que o texto, na verdade, logra aflorar. O sujeito se identifica com o som da voz, que, no entanto, difere-se de sua própria voz, diferença que comporta a potência de identificar aquele que com ela se relaciona, portanto. No sujeito, harmoniza-se a canção da voz de outrem, que se alastra pelo corpo todo como que a atestar a integralidade da ação do percebido sobre aquele que percebe. Trata-se de experiência diversa daquela que se obtém na noite, em meio ao silêncio, solitariamente, que é uma experiência da alma, contraponto decisivo à experiência do corpo.

Dir-se-ia que a experiência da alma se caracteriza por uma errância do ser em meio a uma atmosfera indefinida, que transcende o plano em que o sujeito se encontra, sendo, por isso mesmo, de difícil compreensão, camada sonora inaudível, que não se sabe o que é, de fato. Essa compreensão – desejada, claro, enquanto passagem para um mais-além da dimensão empírica – é o que se viabiliza, paradoxalmente, com o consórcio da experiência do corpo, da audição significadora (pois que estabelece um elo entre o que ouve e o lugar da existência de outrem, caracterizando movimento de uma

²³⁶ Conforme elucidado no primeiro capítulo, a complexidade do idêntico, colocada em questão de modo pontual por Martin HEIDEGGER (1991:139, Op.cit.) procede, antes de mais nada, do modo bastante específico a partir do qual os gregos antigos pensavam o princípio da identidade como $A = A$, o que para eles significava realmente a expressão “tò autó”, isto é, “o mesmo”. Neste momento, nosso raciocínio se encaminha no sentido de encontrar a problemática do idêntico tal como colocada por Gilles DELEUZE (1988:16) a partir da premissa de uma “diferença sem negação”. Para este, à medida que não se subordina ao princípio do idêntico, a diferença “não iria ou ‘não teria de ir’ até a oposição e a contradição”, o que, a nosso ver, dificulta a distinção da diferença neste estágio da obra sousiana.

experiência estética) de sons revestidos de natureza de voz. Em termos sintéticos, pode-se dizer que o sentido se processa com os seguintes elementos (como que configurando uma certa circularidade, donde se poder concluir que, para o sujeito, está fora de questão uma linearidade do sentido): vibração, música, som, voz, canção, noite, ser, alma, solidão, existência, mulher, som, voz, invisível. São elementos que se complicam paulatinamente:

E os sons chegam, vêm até mim, na estrelada tranquilidade da noite, frescos e finos, como através de rios claros que nevassem ou de vagas embaladoras que o frio luar prateasse.

E eu penso, então, nessas simpáticas, corretas atitudes e expressões da música.

Vejo, na nitidez de cristal do pensamento, a harpa, sonora asa de ouro, com as cordas tensas, dedilhada por brancas mãos aristocráticas que arrancam dela frêmitos, soluçantes dolências, plangências incomparáveis.

Escuto a pompa, a imponência sonorizante de um órgão de catedral, quando, pelas altas naves, sobem rolos alvos de incenso, e, o sol, fora, com as flechas dos raios, constela de astros microscópicos as polidas e góticas vidraçarias.

Ou, pressinto ainda, num fidalgo salão do tom, onde os perfis ostentam valorosidades de linhas ducais e a luva impera galantemente, a assinalada elegância dos concertos da graça, quando, os violinos, zurzinando notas que esvoaçam do arco resinado às cordas retesadas, zumbindo e ruflantemente, prendem-se à voz que resplende, triunfa na sala, sonorizando-a e iluminando-a mais que os fúlgidos lustres e os candelabros facetados, como se, da garganta de quem cantasse, a aurora alvorecesse e vibrasse.

Percebido pelo sujeito, o som atua de maneira decisiva dentro desse sujeito, remodulando sua percepção. Em virtude do som, ele pensa, vê, escuta e pressente. Estas ações caracterizam uma re-significação pelo sujeito do que se lhe apresenta como som. Evidente que a esta altura já sabemos que, para ele, esse som se distingue pelo fato de ser voz, e que esta se distingue pelo fato de ser música. Todavia, o que lhe interessa é mais do que conclusões sobre o que se lhe apresenta. Interessa-lhe a gradativa experiência de uma situação radicalmente complexa, para ele, em função mesmo dos

efeitos que causa. Essa experiência, que consideramos acima como experiência estética, corresponde, no plano do autor, a uma experiência de expressão. Urge exprimir aquilo que comove fundamentalmente o sujeito – parece entender o autor –, mas aquilo que o comove – nós o constatamos – parece resistente ao “grama”.

O texto tenta progredir por aproximação, mas seu objeto – o som – não é de ordem extensiva, mas sim intensiva: não se trata de algo que se dá aos olhos, mas aos ouvidos, não se trata, por isso, de algo que se possa conhecer externamente, mas intimamente. O sujeito pensa em música e, através do pensamento, vê a harpa que subjaz à música que dela evola-se. Ampliando este movimento, escuta, por entre incenso e raios, o som que se impõe sobre o órgão de catedral e, finalmente, presente a elegância dos violinos que estão presos a uma voz que canta. Pensar, ver, escutar e pressentir não são aqui, obviamente, mais que virtualidades, impressões que apenas marcam a intensidade de que se reveste a experiência do sujeito, que pode-se entender como uma experiência da impressão como instante agudo de uma experiência da expressão. Experiência da impressão que insiste em enunciar seu referente no mundo comum:

E cuido logo ver uma mulher – alta, beleza grega, formas esculturais primorosamente cinzeladas.

A cabeça, de uma discreta severidade de deusa, pousa-lhe no rico, abundante torso inteiriço do corpo forte.

Há uns meigos tons louros no aveludado cabelo que, por entre a luz, mais louro e aveludado brilha.

De pé, ereta, o perfil nitidamente marcado, no meio da cauda astral da veste de seda rara, ela desprende, evola a voz da garganta de aço novo e essa espiral de voz revolteia no salão, fica algum tempo aquecendo e sonorizando o ar...

Como um astro, essa voz flameja, palpita e gira na iluminada órbita da sala cheia da multidão que a escuta, e, como um astro, cai, fulgurando, semelhante a exalações meteóricas, no fundo do meu ser como num golfo...

Nobrementemente, pela cadência do canto, o corpo da imaginária mulher tem certas flexões delicadas e eletrismos de gata voluptuosa, e o seio, fremente da melodia que o emociona, se afervora e pulsa.

A gama de impressões encontra como que um porto seguro, culmina numa referência que é tanto mítica quanto realista: deusa, mulher. Dir-se-ia que a dimensão mítica é convocada com a finalidade de destacar a dimensão realista, convocação que resulta na dotação da referência de uma complexidade, intuída, pelo sujeito, como pré-requisito da beleza. Esta é que realmente está em questão, para a beleza é que converge a gama de impressão, ou melhor, é a beleza o ponto culminante das impressões. A beleza, no processo gradativo de percepção levado adiante pelo sujeito, assemelha-se à mulher, a uma mulher grega, a uma deusa, mas não se resume a um ente: é um acontecimento. Como tal, não é efetivamente encontrado como mais uma coisa pelo sujeito em seu trajeto no solo comum, na cotidianidade experienciada. A beleza é um acontecimento que se dá dentro do próprio sujeito, como uma espécie de índice da potência de ser, de uma possibilidade de sentido outro na existência. Esta compreensão, por parte do poeta, mostra-se, sem dúvida, muito clara, à medida que o foco da narrativa é a voz, com a mulher sendo insistentemente visada como uma espécie de invólucro da voz, instância de onde a voz se desprende. A efetivação dessa voz pressupõe, naturalmente, a recepção auditiva do sujeito, de tal forma que é possível dizer que o processo de configuração dessa voz só se completa com o consórcio do sujeito, no seu íntimo. Nesta instância, complica-se o pertencimento dessa voz: é tanto exterior, pertencente à mulher, quanto interior, pertencente ao próprio sujeito, tornando-se mais importante a questão do sentido de toda essa adoração da voz, dessa estesia que se declara em função da voz, até porque, como se assume no último parágrafo acima, a mulher é mesmo imaginária. O último trecho de “Som”:

E a voz ala-se, ala-se, gorjeada, arrulhante, trinada, ave de luz harmoniosa que ela enfim solta do aviário do peito.

Todos esses dulçorosos efeitos musicais me impressionam singularmente, distribuindo por mim a mais aguda vitalidade mental, que

me tensibiliza os nervos da atenção, como se todo eu me achasse sob uma atmosfera salutar e tonificante.

Ou, então, cobrem-me também de opulências, de gloriosas soberanias, as vivas forças orquestrais, onde perpassam ruídos largos de floresta, clarins, inefáveis, misteriosas melodias de pássaros.

Mas, do som, da música, não me exalça, não me enleva só o ritmo leve, educado, que deixa uma suavidade acariciando, bafejando o ouvido como um perfume bafeja, acaricia o olfato.

Ficam-me nos sentidos, nos nervos, calafrios sutis, ligeiros narcotismos, pequeninas vibrações que, não sei de que rútila chama, parecem faiscar...

E começo, após um engolfamento de sons profundos, a ter penetrabilidades intensas, estranhas emoções que me despertam infinita série de fatos já gelados no tempo, como passadas fases de lua.

Evidenciam-se-me idéias, impressões, sugestões curiosas, certos obscuros estados mórbidos da alma, que em vão a espiritualidade humana tenta transplantar para os livros, mas que só o ritmo aviventa, levanta aos poucos da nebulosa das existências, como um sol sempre amado, mas já antigo, já velho, remotamente apagado nos sentimentos...

Aqui está, como que em cumprimento à poética que se apresenta na “Oração ao sol”, a sutil contestação da cultura livresca, a dúvida quanto à possibilidade de revelação do mistério pela escrita. Pode-se dizer que o que se passa em “Som” está justamente a serviço do que se apresenta neste último parágrafo: só o ritmo – som, música, voz – tem capacidade geradora, tal como um sol. Essa capacidade se revela, antes de mais nada, dentro do ente, como que despertando a potência do ser, que tem no movimento de constituição do texto uma das suas manifestações. Não é gratuito, de fato, esse esforço de exposição de efeitos que marca o texto, como se o autor procedesse como um músico, um artista cuja matéria está dotada de uma maior capacidade expressiva, contando com possibilidade de mostrar – não exatamente de dizer – o que tematiza. “Som” nos mostra o que acontece dentro do sujeito, mas a partir da relação desse sujeito com o seu entorno, a partir da experiência do lado que lhe é externo, do plano comum da história – e nisso é que reside a complexidade do íntimo figurado: não há uma autonomia do ser porque a voz que o constitui não é autônoma, está a meio caminho

entre a parte e o todo. Avancemos, no próximo tópico, com a consideração destas premissas.²³⁷

²³⁷ Cabe-nos recordar aqui afirmação de Jacques DERRIDA (1973: 14, Op.cit.) sobre o relacionamento entre o ser a voz em virtude do logocentrismo: “Em todos os casos, a voz é o que está mais próximo do significado, tanto quando este é determinado rigorosamente como sentido (pensando ou vivido) como quando o é, com menos precisão, como coisa. Com respeito ao que uniria indissolúvelmente a voz à alma ou ao pensamento do sentido significado, e mesmo à coisa mesma (união que se pode fazer, seja segundo o gesto aristotélico que acabamos de assinalar, seja segundo o gesto da teologia medieval, que determina a res como coisa criada a partir de seu eidos, de seu sentido pensado no logos ou entendimento infinito de Deus), todo significante, e em primeiro lugar o significante escrito, seria derivado. Seria sempre técnico e representativo. Não teria nenhum sentido constituinte. Esta derivação é a própria origem da noção de ‘significante’. A noção de signo implica sempre, nela mesma, a distinção do significado e do significante, nem que fossem no limite, com diz Saussure, como as duas faces de uma única folha. Tal noção permanece, portanto, na descendência deste logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido. Hegel mostra muito bem o estranho privilégio do som na idealização, na produção do conceito e na presença a si do sujeito”.

*

5.6. O mistério

Texto dos mais objetivos de *Missal*, “Umbra” parece anotação de um “flâneur”, tentativa de crônica, mero registro de fato corriqueiro, sem grandes pretensões artísticas. Pode-se, em função mesmo disso que se nos apresenta à primeira vista, tomá-lo como escrito de passagem, com o que, obviamente, não chegamos a lhe dar uma resposta interpretativa satisfatória, mas apenas aguçamos sua complexidade. Esta consiste em que essa passagem não é em direção ao externo, mas ao interno, como que num movimento inversamente proporcional ao da fotografia, digamos: o processo vai do “positivo” ao “negativo”, do claro ao escuro. Dir-se-ia que esse pequeno texto não tenciona revelar, mas sim velar aquilo que tematiza, o que nos parece menos estratégia que acaso criativo. O que o texto objetivamente tematiza é a sombra tanto quanto o é, atentando para a etimologia, o limite entre o fora e o dentro, a instância entre um lugar e outro em que se dá a experiência que o motiva, o meio, ou, para dizer com Bhabha, o “interstício”.²³⁸ À leitura:

Umbra

Volto da rua.
Noite glacial e melancólica.

²³⁸ Instigado pela noção de fronteira postulada por Heidegger a partir dos antigos gregos – “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual *algo começa a se fazer presente*” – Homi BHABHA (1998: 19-42, Op. cit.) repensa a questão da identidade e da coletividade em sociedades pós-coloniais, postulando, para a compreensão do sentido que procede dessas localidades culturais, a noção de “interstício”, que neste instante nos parece produtiva para operar esse limite revelado pelo texto sousiano: “É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de *nação* [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”. (grifos e colchetes do autor).

Não há nem a mais leve nitidez, porque nem a lua, nem as estrelas, ao menos, fulgem no firmamento.

Há apenas uma noite escura, cerrada, que lembra o mistério.

Faz frio...

Cai uma chuva miúda e persistente, como fina prata fosca moída e esfarelada do alto...

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

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

Instintivamente, diante dessas enormes bocas escancaradas na treva, ali, na rigidez do solo, sentindo na espinha dorsal, como numa tecla elétrica onde se calca de repente a mão, um desconhecido tremor nervoso, que impressiona e gela, pensa-se fatalmente na Morte...²³⁹

Paradoxalmente, o sujeito está retornado da rua, encontra-se num espaço privado, e o texto está dotado de uma expressividade de quem escreve “in loco”, mirando atentamente seu objeto. Tal aspecto demarca, de maneira inequívoca, o peso da experiência histórica comum, aquela que se passa na instância pública, sobre o sujeito, que a revela quase que forçosamente, por uma necessidade que está entranhada no texto. Com efeito, urge, para o autor, fazer referência ao fato de que, em primeiro lugar, volta da rua e, em segundo lugar, que na rua está-se processando o trabalho de instalação da rede de esgoto. Tais referências conferem uma espécie de vértebra realista ao escrito, mas não é nessa vértebra que se encontra o princípio construtivo do poema, aquilo que o orienta, mais, que o fomenta. Nessa vértebra, pode-se dizer que se encontra uma força à qual é preciso opor uma contraforça, uma determinação a ser diluída por uma indeterminação.²⁴⁰

²³⁹ SOUSA, Cruz e, 1995. Op. cit. p. 495.

²⁴⁰ Entendemos esse movimento para a indeterminação como aspecto que denuncia exatamente o avanço da obra sousiana para a contemporaneidade, uma vez que, conforme Umberto ECO (1988: 67-92), a indeterminação é traço das poéticas contemporâneas.

Plano comum do externo e do interno, da experiência pública e da privada, a noite permeia o texto como que a desempenhar um papel decisivo, qual seja: o de diluir a determinação. Entre a rua e o sujeito que rememora em casa sua experiência pública, interpõe-se a noite, promovendo a indeterminação do que fora percebido, ou melhor, convertendo o que se deu a ver no que poderia ter-se dado a ver, história em poesia, para lembrar Aristóteles. Assim, visadas a partir da noite, “valas cavadas de fresco” passam a ser “formidáveis ventres abertos”, finalmente, “enormes bocas escancaradas na treva”. Todavia, é preciso considerar que essa noite capaz de redefinir o que está definido no plano da experiência comum encontra-se qualificada como noite outra, figurada como noite mística, a “noite escura” de S. Juan de la Cruz. Com essa qualificação, o que fica patente é a radicação da noite no interior do sujeito, não no seu exterior, o que torna compreensível a força significadora dessa noite.²⁴¹

Enuncia-se o retorno da instância pública de maneira tão seca exatamente em função da urgência de se opor ao externo um plano interno, mas sem intenção dialética, digamos, por parte do sujeito, que se coloca acima dessa compreensão dicotômica. Tais planos se exibem, em sua percepção, como complementares, participando de uma dimensão supracultural e, logo, supra-ideológica, qual seja, a dimensão que estamos pensando como a do íntimo, um estágio do mais dentro. “Há apenas uma noite escura, cerrada, que lembra o mistério” demarca, com precisão, o lugar desse sujeito como sendo o do ser de uma experiência mística, resultante de uma experiência da impressão, ápice, por sua vez, de uma experiência da expressão. Esta constitui o ponto inicial da gênese desse processo que aqui, neste “Umbral”, deixa-se assinalar pelo silêncio em face da morte.

²⁴¹ Para estas considerações, baseamo-nos na problemática do sentido tal como colocada, inicialmente, por San Juan de la CRUZ (1950: 511-600) em “Noche escura”. Para compreensão desse livro, veja-se, entre outros citados na bibliografia final, Jesús M. BALLESTER (1993: 27-88), especialmente o capítulo “Noite passiva do sentido”.

Diante das valas que anunciam o progresso histórico, esse sujeito pensa na “Morte” e seu discurso se interrompe, deixando em suspenso o que ele efetivamente teria a dizer sobre a história. Pode-se, obviamente, entender essa interrupção como uma parada tática, típica de quem não quer entrar em atrito com a história. Mas não só. Com essa interrupção, o sujeito parece sinalizar a “Morte” como limite do dizer em virtude de constituir um impensável, o ponto em que o pensamento obrigatoriamente pára, premissa que será tensionada mais adiante. *Missal* é o momento apenas de retorno do sujeito a si mesmo, configurando-se sua natureza radicalmente de ser, seu estágio íntimo. Virá, como agudização derradeira da experiência de expressão, o momento de revelação da experiência mística, em textos de *Faróis*, *Evocações* e *Últimos sonetos*. Por enquanto, ainda fundamentando a noção de configuração do íntimo na obra sousiana, consideremos outro poema em prosa:

Ritmos da noite

Lá fora a noite é estrelada e quente.

Chego da rua. A vida ferve ainda nos cafés, com intensidade. No Londres, uns imbecis doirados de popularidade fácil, saudaram-me, e, nessa saudação, senti o ar episcopal das proteções baratas que os conselheiros costumam dar aos jovens esperançosos.

Eu percebi o conselheirismo e tive uma careta, uma *grimace* diabólica de ironia...

Oh! Oh! Infinitamente incomparáveis os caríssimos imbecis doirados de popularidade fácil!...

*

No meu quarto, entro, enfim, agitado, da rua, com mil idéias, mil impressões e dúvidas e fundamente considero, tenho tão estranhos monólogos mentais, que quase que me alucinam.

A luz da vela, em torno à sombra do quarto, põe uma claridade velada, penumbra, quase morta.

Um retrato de Daudet, pendurado à parede, parece ter para mim piedade no seu fino perfil de Cristo alemão.

Ah! por que será que na hora dos estrangulamentos supremos, quando a Dor nos alanceia e torna velhos, os objetos têm todos, para nós, uma feição singularmente diversa da que têm sempre – ou sinistra, ou agressiva, ou piedosa?

Por que será que nas longas noites de desolação, quando uma ventania de desesperos sopra por trompas de bronze do nosso peito, todas as cousas desfalecem aos nossos olhos, as perspectivas se anulam, os astros loiros se apagam e a própria luz de uma lamparina ou de uma vela projeta claridade dúbia, que antes punge, que antes apunhala e dói do que ilumina?

O coração cerra-se-nos de uma névoa triste, e, como um solitário monge, põe-se a balbuciar, não sei para que mundos distantes, orações indefinidas, *Kyries* eternos e nostálgicos, de um nebuloso sentimentalismo, que estão no fundo de todos os seres espirituais.

São fluidos íntimos, virginais, da alma, que sobem para o desconhecido; são incensos inefáveis de que está cheio o turíbulo do nosso amor e que, nos lancinantes momentos em que se desmorona para nós alguma força nobre, alguma força edificante, partem candidamente para as regiões do Ideal, país jamais descoberto e que só o Pensamento logrou conhecer...

Vão lá saber qual é a tecla sombria que vibra no nosso organismo em certas horas, qual é a corda que pulsa, quais os nervos que se agitam!

Por uma impressionabilidade indizível, por um *toque* no orgulho, por uma mancha no cetim branco da Arte, lá fica uma nobre cabeça doente, sob a febre das nevroses, sentindo ebulir o sangue em chama e sentindo até que o cronômetro regular do pulso alterou a marcha das vibrações...

Tudo o que nos vem às idéias são princípios de demolição, de destruição, armados das rijas couraças e das agudas lanças da sua inevitabilidade.

O mundo surge-nos logo como uma formidável floresta dos tempos primitivos e só tremendos animais de uma colossal corpulência urram e bufam sanguinolentos.

E a Noite, que verte fel no espírito, arrebatando-o não sei para que inferno de agitações, não sei pra que tercetos do Dante, ainda mais pesadas barras de chumbo arroja sobre o florido arbusto da Crença, cujas flores luminosas já a indiferença humana calcou a pés, ou a ruidosa, jogralesca multidão dos cafés desdenhosamente cuspiu em cima.

E nessas batalhas, batalhas vivas, acres, onde o coração está eternamente a sangrar, a sangrar; nesses rudes combates, ao mesmo tempo tão puros e fidalgos, a carne é o menos que fica ferido, os músculos são o menos que se perde, os nervos o menos que se atrofia.

O que se perde de todo é a alta penetração da Vida, do Mundo e dos Homens, para terrivelmente se adquirir uma doença amarga, aguda e dilacerante que se constitui das frias e tortuosas análises e que se chama – Psicologia. (grifos do autor)²⁴²

²⁴² SOUSA, Cruz e, 1995. Op. cit. P. 505-506.

Apresenta-se aqui, claramente, a divisão do lugar em que se processa a experiência do sujeito: a rua e o quarto. Não se pode dizer que o que se coloca em questão é uma mesma experiência, tampouco que a experiência do quarto seja radicalmente diversa daquela da rua. O que se coloca em questão, o que alimenta o poema em prosa, é exatamente o contraponto entre as duas experiências, não um ponto ou outro, mas a “contrapontualidade” em si.²⁴³ Nessa “contrapontualidade” – naquela instância sobre a qual se assentam um e outro lugares, a rua e o quarto –, o autor reconhece uma motivação. Seu trabalho consiste em tensionar essa “contrapontualidade”, não apenas em se apegar a um dos lugares da experiência, ao quarto, por exemplo, ao seu lugar.

Disso resulta um modo de ver que, apesar da contundência da abertura, não investe numa mera oposição do interno ao externo, da verdade do sujeito à ideologia do seu meio. Não investe, sobretudo, porque esse sujeito não se deixa guiar por uma verdade, mas por uma “impressionalidade”, por algo que ele desconhece a partir de um ponto de vista de ciência da mente, da Psicologia. Esse ponto de vista se lhe afigura doentio, como se vê no encerramento do texto, porque embasado em “frias e tortuosas análises”, desprovidas de uma “alta penetração da Vida, do Mundo e dos Homens”. Não é que, gratuitamente, o sujeito ignore a verdade ostentada como científica: ele discorda dessa verdade por uma questão metodológica, em função do racionalismo que a fundamenta. Os “imbecis” dos cafés compartilham desse ponto de vista científico, estão atacados por esse “sarampo” de uma época, motivo pelo qual são desdenhados pelo autor – eles, mas não a verdade, a ciência, o método, enfim, a cena do pensar.

²⁴³ Reconhecemos aqui o que Jacques RANCIÈRE (2005: 15, Op. cit.) entende por “partilha do sensível”, movimento através do qual se revela modos diferentes com que os campos estético e político se relacionam com o que lhes é comum: “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. (grifos do autor).

Distante dos “imbecis”, dos partícipes de uma vida literária imersa na generalidade intelectual, o sujeito se vê ainda mais envolvido por interrogações acerca da natureza das coisas que o envolvem, marcado pela vontade de saber. Ele está muito longe, portanto, de ser indiferente às questões do tempo e espaço em que vive, mas se recusa de antemão a se anular no processo de conhecimento, recusa-se a aderir ao primado da neutralidade científica. Sua meditação sobre o processo de conhecimento tem início, de maneira bastante significativa, pela vela, notando a especificidade da luz que esse objeto produz; evolui a partir da consideração da relação do quadro de Daudet com seu espectador e encontra seu ponto mais tenso em duas interrogações cujo motivo é a condição humana.²⁴⁴ Conforme os sentimentos experienciados, bem como o momento dessa experienciação, as coisas assumem determinadas formas, produzem determinados efeitos. O sentido dessas coisas se decide a partir da experiência que o sujeito tem delas, a partir do tempo e espaço em que o sujeito se encontra: à noite, em casa. Com isso se afirma que o sentido, ao contrário do que pressupõe o racionalismo, não é algo pré-estabelecido, depende da experiência, como preconizado pelo empirismo.

Todavia, não estamos diante de uma apologia pura e simples do empirismo, mas de algo diverso, que converge no sentido de uma experiência que não é da ordem do corpo, mas do espírito, qual seja, uma experiência mística, na qual o corpo atua como lugar de passagem, em função da alma. Para essa experiência, o corpo é fundamental a fim de que nele se afirme sua própria insuficiência, para que nele, por exemplo, os olhos não possam apreender o que se passa a sua frente, experimentem a “privação”, e, por conseguinte, o coração se revele cerrado, fechado em si mesmo. Sem o corpo – melhor: sem a noção de corpo, sem a figuração de um modo de ser exteriormente –, não seria

²⁴⁴ Vemos aqui comprovada a importância da chama de uma vela para o ato de pensar, tal como postulava Gaston BACHELARD (1989: 25-58).

possível enunciar uma outra dimensão, que constitui uma intensidade resultante de uma exterioridade e, por isso mesmo, arrasta referenciais dessa exterioridade.

Urge ter um corpo para que, em última análise, seja possível enunciar a dimensão do íntimo, que, insistimos, não é tão-somente um interior, contraparte imediata do exterior, mas um mais-aquém do interior, um ponto ainda mais fundo do ente, onde o ser “é” absolutamente, não mais um desejo de ser.²⁴⁵ Evidente que em “Ritmos da noite” e outros textos de *Missal*, a obra sousiana ainda está se aproximando da revelação desse ponto, está-se acercando consciente e inconscientemente de um desconhecido, processo que, ao atingir o seu ápice em *Faróis* e *Últimos sonetos*, tornará possível a visualização desse “é”, desse instante de efetivação do desejo de ser, como complicação definitiva do sujeito. Aqui, pode-se dizer que esse sujeito ainda não está complicado a ponto de o texto se nos apresentar racionalmente intransponível – sabemos o que esse sujeito diz, o que pensa: que o racionalismo dos “conselheiros”, seu psicologismo, não é capaz de revelar o que se passa no íntimo dos “seres espirituais”, com o que, obviamente, estabelece-se uma distinção, demarca-se uma espécie de dom de uns seres, algo que faltaria a outros, digamos, materiais. Mas não se trata de dom, à medida que os “seres espirituais” são, na verdade, associados a um processo histórico, mais, são resultantes de uma desordem verificada na cotidianidade. Releiamos:

O coração cerra-se-nos de uma névoa triste, e, como um solitário monge, *põe-se a balbuciar, não sei para que mundos distantes, orações*

²⁴⁵ Ter um corpo é uma das exigências fundamentais colocadas por Leibniz para a mônada, raciocínio que Gilles DELEUZE (1991: 129, Op.cit.) problematiza de maneira que nos parece produtiva para pensar este momento da obra sousiana: “Devo ter um corpo; é uma necessidade moral, uma ‘exigência’. Em primeiro lugar, devo ter um corpo, porque há o obscuro em mim. Mas, desde esse primeiro argumento, é grande a originalidade de Leibniz. Ele não diz que apenas o corpo explica o que há de obscuro no espírito. ao contrário, o espírito é obscuro, o fundo do espírito é sombrio, e essa natureza sombria é que explica e exige um corpo. Denominemos ‘matéria primeira’ nossa potência passiva ou a limitação da nossa atividade: dizemos que nossa matéria primeira é exigência de extenso mas também de resistência ou de antitipia, e ainda exigência individuada de ter um corpo que nos pertence. É por haver uma infinidade de mônadas individuais que cada uma deve ter um corpo individuado, sendo esse corpo como que a sombra das outras mônadas sobre ela”. (grifo e aspas do autor).

indefinidas, *Kyries* eternos e nostálgicos, de um nebuloso sentimentalismo, que estão no fundo de todos os seres espirituais.

São fluidos íntimos, virginais, da alma, que sobem para o desconhecido; são incensos inefáveis de que está cheio o turíbulo do nosso amor e que, *nos lancinantes momentos em que se desmorona para nós alguma força nobre, alguma força edificante*, partem candidamente para as regiões do Ideal, país jamais descoberto e que só o Pensamento logrou conhecer... (grifos nossos)

O que se passa no íntimo, tudo aquilo que o sujeito experiencia, decorre da instância que lhe é exterior, não sendo, portanto, auto-referente. A dor, a mudança de feição dos objetos, o desfalecimento das coisas, enfim, são eventos externos aos quais o coração responde sem saber exatamente para qual contexto, para qual mundo, tampouco o que diz. O que o sujeito sabe, de todo modo, é que o que ele diz, a substância das suas “orações indefinidas”, está no fundo dos “seres espirituais”, não é nada que lhe pertença exclusivamente, portanto. Esses “fluidos íntimos”, esses “incensos inefáveis”, pertencem, na verdade, a uma coletividade, na qual o autor se inclui, não o tempo todo, mas na precisa duração de um acontecimento, qual seja, o do desmoronamento de uma força, instante em que o Ideal se apresenta como possível “acampamento” para a existência, digamos, enunciado, de maneira altamente significativa, como um país só acessível ao “Pensamento”! E, assim, aceitando a plausibilidade de não termos aí mais uma ironia, Pensamento se difere de Racionalismo, na compreensão do autor, não compartilha do psicologismo, não consiste nas “frias e tortuosas análises”.

Pensamento aqui, de fato, é visado como algo com uma certa nobreza, dotado de um sentido pascaliano, pode-se dizer, algo que não carece da supressão da experiência vital para se afirmar. Assim visado, Pensamento manteria uma relação de complementaridade com a experiência, o que lhe habilitaria a conhecer o “país” do Ideal, a penetrar a idealidade. Devido a essa complementaridade, o Pensamento compreende por que os “fluidos íntimos” e os “incensos inefáveis” – o que é,

naturalmente, uma possibilidade de determinação de sujeito se quisermos abreviar o enigma – não sabem o que, afinal, vibra no organismo, o que ali pulsa misteriosamente. Não incomoda ao sujeito, em definitivo, esse não-saber, que ele aceita naturalmente como parte do mistério de existir, como a vida normal do íntimo. Mas aos “imbecis” incomoda, em função de algo que ao sujeito não é inteligível, por mais que tente entender: por uma “impresscionabilidade indizível”, por uma “mancha no cetim branco da arte”, enfim, por uma motivação doentia, as idéias entram em cena e alteram a configuração atual do mundo:

Tudo o que nos vem às idéias são princípios de demolição, de destruição, armados das rijas couraças e das agudas lanças da sua inevitabilidade.

O mundo surge-nos logo como uma formidável floresta dos tempos primitivos e só tremendos animais de uma colossal corpulência urram e bufam sanguinolentos.

Enquanto o Pensamento é visado como algo afim do Ideal, o racionalismo é sutilmente visado como algo afim das idéias, como algo que corresponde a uma exacerbação do plano das idéias. Dir-se-ia que se coloca aqui em questão a célebre premissa de Goya de que o “sonho da razão produz monstros”, ou melhor, que o que chega às idéias, na compreensão do sujeito, são monstruosidades, um mundo horrendo. A noite acaba por tornar ainda mais aguda essa situação à medida que se coloca contra a Crença, movimento através do qual o texto nos leva a pensar na noite como uma espécie de divisor de águas entre Pensamento-Ideal e Racionalismo-Idéias. A Crença seria um plano comum dessas duas dimensões, lugar de uma origem coletiva da qual o poeta, naturalmente, participa, de tal forma que podemos dizer que no início é a Crença, a Fé. A experiência da noite, daquela noite finessecular, acaba por separar o poeta daqueles que o acercam, por singularizá-lo: sua noite é intensa, íntima, escura, mística, enquanto a dos seus contemporâneos é extensa, exterior, clara, histórica em sentido raso. A

experiência que esses “imbecis” têm da noite é bastante superficial, uma experiência circunscrita à carne, em que se perde aquilo que, para o sujeito, é mais importante: a “alta penetração da Vida, do Mundo e dos Homens”, isto é, a vivência do íntimo das coisas, a adesão ao mistério.

*

5.7. A forma

Com “Oração ao mar”, *Missal* se fecha de maneira coesa com os termos de sua abertura, à qual procurara corresponder o que se passa no decorrer do livro. Antes de mais nada, essa coesão está marcada pela idéia de oração, digamos, uma vez que, conforme ressaltado, não se trata de oração propriamente dita, ou melhor, não se quer tratar de oração. Novamente, convoca-se um elemento da natureza para a interlocução, para que seja o segundo termo de uma relação dialógica. Nesta convocação, parece-nos lícito reconhecer um desvio daquilo que seria previsível, ou seja, de um interlocutor humano. E, estando já com a vivência do que acontece no interior do livro, sabendo que ali se encena o retorno de um sujeito ao plano interno em função de um distanciamento do plano externo, podemos aceitar que esse desvio não é gratuito, não atende apenas a uma intenção retórica. Esse desvio é consequência direta do processo que se desdobrava ao longo do livro, de uma situação desejada, obviamente, mas não calculada, dominada pelo autor, protegida contra o acaso.

Distanciando-se da cidade, do lugar onde se efetiva uma experiência histórica comum, adentrando-se cada vez mais em si mesmo, o sujeito sousiano não mais pressupõe interlocutores igualmente comuns, indivíduos, leitores. Torna-se concebível, para o autor, uma recepção do seu livro por um ente que está, obviamente, fora da dinâmica livresca, civilizacional, mas não pelo fato de se tratar de um ser inanimado. Com este entendimento, ficamos, de antemão, impossibilitados de resolver a questão apenas com uma simples recorrência à noção de prosopopéia, por exemplo, ou, de maneira mais ampla, de alegoria. A natureza, atualizada aqui como “mar”, é algo fora da dinâmica livresca exatamente por significar, pelo menos a princípio, um fora da

cultura, um fora do lugar em que se dá a leitura, em que se processa o esclarecimento, um mais aquém do mundo das idéias. Disso decorre que a natureza seja, para o autor, uma instância desprovida de pré-conceitos, um ente puro tal como o sujeito em questão deseja ser, ideal a que a marcha da história impõe obstáculos.

A interlocução com o mar, assim como com o sol, não é nada mais que confirmação da imposição de tais obstáculos: o sujeito pode cultivar seu ideal, mas fora da cultura, fora da civilização, numa instância anterior a tais especificações, qual seja, na natureza. Com esta, pode ele, como os românticos alemães e os pré-socráticos, irmanar-se, dialogar, mas isso, evidentemente, não é uma solução para o sujeito em relação consigo mesmo, conforme sua linguagem, em que ele se revela identificado com aquilo que aborda, em que ele se revela mais ainda quando tenta, à maneira simbolista, velar:

Oração ao mar

Ó Mar! Estranho Leviatã verde! Formidável pássaro selvagem, que levas nas tuas asas imensas, através do mundo, turbilhões de pérolas e turbilhões de músicas!

Órgão maravilhoso de todos os nostalgismos, de todas as plangências e dolências...

Mar! Mar azul! Mar de ouro! Mar glacial!

Mar das luas trágicas e das luas serenas, meigas, como castas adolescentes! Mar dos sóis purpúreos, sangrentos, dos nababescos ocasos rubros! No teu seio virgem, de onde derivam as correntes cristalinas da Originalidade, de onde procedem os rios largos e claros do supremo vigor, eu quero guardar, vivos, palpitações, estes Pensamentos, como tu guardas os corais e as algas.

Nessa frescura iodada, nesse acre e ácido salitre vivificante, Eles se perpetuarão, sem mácula, à saúde das tuas águas mucilaginosas onde geram-se prodígios como de uma luz imortal fecundadora.

Nos mistérios verdes das tuas ondas, dentre os profundos e amargos Salmos luteranos que elas cantam eternamente, estes Pensamentos acerbos viverão para sempre, à augusta solenidade dos astros resplandecentes e mudos.

Rogo-te, ó Mar suntuoso e supremo! Para que conserves no íntimo da tua alma heróica e ateniense toda esta dolorosa Via-Láctea de sensações e

idéias, estas emoções e formas evangélicas, religiosas, estas rosas exóticas, de aromas tristes, colhidas com enternecido afeto nas infinitas aléias do Ideal, para perfumar e florir, num Abril e Maio perpétuos, as aras imaculadas da Arte.

Em nenhuma outra região, Mar triunfal! Ficarão estes Pensamentos melhor guardados do que no fundo das tuas vagas cheias de primorosas relíquias de corações gelados, de noivas pulcras, angélicas, mortas no derradeiro espasmo frio das paixões enervantes...

Lá, nessas ignotas e argentadas areias, estas páginas se eternizarão, sempre puras, sempre brancas, sempre inacessíveis a mãos brutais e poluídas, que as manchem, a olhos sem entendimento, indiferentes e desdenhosos, que as vejam, a espíritos sem harmonia e claridade, que as leiam...

Pelas tuas alegrias radiantes e garças; pelas alacridades salgadas, picantes, primaveris e elétricas que os matinais esplendores derramam, alastram sobre o teu dorso, em pompas; pelas convulsas e mefistofélicas orquestrações das borrascas; pelo epilético chicotear, pelas vergastantes nevroses dos ventos colossais que te revolvem; pelas nostálgicas sinfonias que violinam e choram nas harpas da cordoalha dos Navios, ó Mar! Guarda nos recônditos Sacrários d'esmeralda as Idéias que este Missal encerra, dá-o, pelas noites, a ler às meditadoras Estrelas, à emoção dos Ângelus espiritualizados e, majestosamente, envolve-o, deixa que Ele repouse, calmo, sereno, por entre as raras púrpuras olímpicas dos teus ocasos...²⁴⁶

Coloca-se aqui em questão o destino do livro, que preocupa seu autor exatamente por não se tratar de mais um livro, do livro enquanto objeto, mas do livro enquanto símbolo de uma dimensão que não está no livro porque é incontível, porque transcende, digamos, a forma literária. O destino de *Missal* é preocupante porque, para seu autor, ali não se encontra apenas uma coletânea de textos, exercícios de um determinado gênero, o produto, enfim, de um escritor em “strictu senso”, mas uma gama de “Pensamentos”, algo genérico. Encontra-se ali algo indefinido do ponto de vista do conteúdo, do que diz, mas definido do ponto de vista da forma, de como se organiza: são Pensamentos vivos, palpantes, algo que se assemelha àquilo que o mar guarda, conserva. A substância desse livro tem, portanto, uma relação identitária com aquilo que se encontra

²⁴⁶ SOUSA, Cruz e. 1995. Op. cit. p. 515-516.

no “seio virgem” do mar, no íntimo de um “topos” capital da obra sousiana, donde procedem “as correntes cristalinas da Originalidade”.

Pode-se dizer que o primeiro pressuposto a partir do qual esta oração se desenvolve é o de que aquilo que não tem forma definida – os Pensamentos – mantém uma relação de identidade com aquilo que se encontra na profundidade do mar, com aquilo que também não tem forma rigidamente definida: corais, algas. Pode-se dizer ainda que um segundo pressuposto, que garantiria a positividade deste primeiro, é o de que “as correntes cristalinas da Originalidade” derivam exatamente da profundidade do mar, dessa instância do indefinido, Originalidade que consiste em “supremo vigor”. Assim, sutilmente, a questão da forma se apresenta aqui associada à da Identidade e à da Originalidade, numa operação que é estética, mas também ética, justificativa final do tensionamento entre profundidade e superfície, com o que o encerramento de *Missal* restabelece o elo com o poema “O mar”, analisado no segundo capítulo, seu inequívoco embrião.

Neste ponto, voltamos a ver que, para o autor, há uma correlação entre os dois planos, entre a profundidade e a superfície, que o que nesta se apresenta está radicado naquela, que o que se revela no plano comum da experiência é desdobramento de algo que está velado. Profundidade e superfície, portanto, não corresponderiam a dois mundos distintos, um interno e outro externo, mas a duas instâncias que se complementam, gerando, conforme nosso raciocínio, uma terceira instância, que é a do íntimo, a instância da “letra” propriamente dita, congregando significante, significado e barra, isto é: uma zona limítrofe. Em função de superfície e profundidade serem complementares, na compreensão do autor, é que o que se passa com o sujeito numa pode ter continuidade noutra, não está fadado ao silêncio ante a indiferença dos superficiais, dos “imbecis”. Seus “Pensamentos”, embora motivados pela experiência

comum, podem, desta maneira, esquivar-se de qualquer utilitarismo momentâneo porque têm uma outra possibilidade de destino, outro horizonte de sentido.

Essa possibilidade, por sua vez, torna-se admissível, para o sujeito, em detrimento da idéia moderna de literatura como instituição de textos, segundo a qual escreve-se para leitores. “Oração ao mar”, assim como “Oração ao sol”, quer-se como coisa vocal, concebida fora do regime escrito, investida de uma aura mística, alheia ao tempo das técnicas e dos tecnicismos. Coisa vocal, essa oração visa à audição do Ideal de um sujeito, cultivado pelo autor, por um ente – a natureza – que, de todo modo, não pode responder objetivamente, motivo pelo qual é preciso reconhecer uma resposta já na pergunta, o que nos é sugerido até pela ausência de interrogação. De fato, não há para o sujeito um *lá fora*, uma dimensão exterior, distinto de um *cá dentro*, do seu mundo interior, mas uma única substância atravessada por referenciais exteriores e interiores, uma substância, por isso mesmo, complexa.

Explica-se, assim, porque o sujeito, em vez de interrogar, exclama insistentemente diante da natureza convocada, no plano do ideal, para uma situação dialógica. Exclamando, esse sujeito revela a solidão que realmente experiencia, declara-nos a verdade de que diz para si mesmo, de que não há um outro a sua frente, mais: de que está barrado, limitado por um sinal. A insistente exclamação afirma, sobretudo, a obsessão do sujeito em face dessa barra, sua vontade de transpor o limite, e a impossibilidade dessa transposição dentro de um regime de pensamento, digamos, lógico, dentro do “grama”, dentro do significado. A exclamação, investida de uma natureza gritante, revela-se aqui como a forma assumida por um significante intimamente ligado ao significado, um significante dotado de uma substância confusa, misto de elementos da experiência histórica comum e da experiência histórica

individual. Aguçando essa situação, nos poemas de *Broquéis* e *Faróis*, Cruz e Sousa nos mostrará o clamor como substância do seu dizer.

Capítulo 6

Sobre o indizível

“Se souberes manifestar toda a expansão do temperamento, com os segredos da Intuição; se desabrochares como força própria, entranhadamente própria e poderosa, sem veres apenas o que te for tangível aos olhos, sem imaginares o que já foi imaginado, sem sentires o que já foi sentido, sem te nivelares com a materialidade da massa humana, serás uma afirmação, um estado de existir, de impressionar”.

Cruz e Sousa, “Ídolo mau”, *Evocações*, 1898

6.1. Questões

Em face do exposto nos capítulos anteriores, podemos agora recolocar, já que tantas vezes colocado, o problema da indizibilidade na poética sousiana.²⁴⁷ Começemos por lembrar que trata-se de assunto discutido historicamente como parte do programa simbolista, como traço característico de uma Escola.²⁴⁸ Em contrapartida, esperamos que esteja suficientemente claro que a obra em questão se move, sobretudo, em função de um sujeito, do programa de um sujeito, que, por sua vez, não é algo controlado pelo sujeito. Este se coloca em cena segundo uma intencionalidade autoral, é sujeito cuja ação é tornada possível por um autor, ou, de acordo com o ponto de vista com que estamos operando, uma “função autor”. Por sua vez, esse autor, ou essa “função”, inscreve-se numa dinâmica literária, efetiva-se num lugar simbólico, com suas características socioculturais. Nesse lugar simbólico é que o autor se torna concebível, é exatamente esse lugar que o solicita enquanto tal, qual seja, a cena literária. Fora dessa cena, sem esse “plano de imanência” a garantir a concepção mesma do que se quer realizar, torna-se inconcebível um autor, e, por conseguinte, torna-se inconcebível o movimento de um sujeito.

Todavia, essa cena literária, como a própria biografia sousiana nos revela, não se processa em abstrato, mas na cultura, ou melhor, num dado território cultural, que é parte, naturalmente, de um espaço social, de algo mais amplo. Assim, se a literatura, a partir do século XVIII, tende para o específico, chegando a se configurar como coisa

²⁴⁷ Lembremos, pelo inequívoco avanço que representa para os estudos da obra sousiana, a mais recente colocação deste tema por Ivone Daré RABELLO (1999, Op.cit.).

²⁴⁸ Para compreensão ampla do Simbolismo, vejam-se, além de trabalhos já referidos ao longo deste estudo, os clássicos de Guy MICHAUD (1969) e Kenneth CORNELL (1951), além das precisas sínteses de Anna BALAKIAN (1985) e Álvaro Cardoso GOMES (1994), bem como outros trabalhos que relacionamos na bibliografia final. Queremos recordar aqui, pelo seu caráter produtivo para este estudo, apenas o ponto de vista de Jean-Yves TADIÉ (1970: 109-110, Op. cit.) a respeito desta questão do indizível, ou do inefável. Para ele, o que se percebe na época simbolista, em autores como Rimbaud, é que a própria linguagem se convertera em obstáculo à expressão, tal como Bergson compreendia no seu *Essai sur les données immédiates de la conscience* em 1889.

cifrada no (por que não dizer) gueto simbolista, a cultura, seu referente primordial, tende para o genérico, como que resistindo de maneira espontânea à redução estética.²⁴⁹ Vemos, então, uma espécie de situação dialética igualmente natural, não objetivada pelo autor, a tensionar os dados relativos à parte e ao todo da experiência, conforme enfatizado inicialmente com a análise do soneto “Demônios”. Ali, naquele momento duplamente terminal, digamos, no âmbito estético e criativo, em que o poeta realiza seus *Últimos sonetos*, revela-se a complexidade da relação da parte com o todo, que podemos reconhecer como sendo a própria complexidade da relação do desejo de forma com um mundo amorfo, pouco inteligível a olhos não-realistas, mas nem por isso cegamente irrealistas.

A forma resultante dessa relação expõe, especialmente a partir de *Broquéis*, sua dificuldade de ser, sua condição de processo esbarrado num limite, numa instância que a nega, ou, dito de modo mais preciso, naquilo que a mata. Daí que a revelação da identidade dessa forma, a compreensão do que ela fundamentalmente é, consista em revelar sua situação nessa instância, em demonstrar seu comportamento no limite. Para essa situação, esse instante decisivo na obra sousiana, prepara-nos *Missal*, demonstrando-nos que forma, para Cruz e Sousa, não é algo restrito à ordem do visível, mas algo que ascende a partir do invisível, do que subjaz ao visível, do que racionalmente é tratado como Espírito.²⁵⁰ Dar forma ao amorfo não tem, para o autor, o

²⁴⁹ Para estas considerações, temos em vista, em linhas gerais, a interpretação que Arnold HAUSER (2000: 727-955, Op.cit.) nos oferece a respeito da relação que o naturalismo e o impressionismo mantiveram com aquele momento da história ocidental, o final do século XIX. De modo específico, temos em vista abordagens como a que a norte-americana Kristin ROSS (1988), estimulada por autores como Henri Lefebvre e Milton Santos, apresenta-nos de Rimbaud, revelando o quanto uma obra, aparentemente esteticista, é “locus”, na verdade, das forças e contraforças presentes no espaço social.

²⁵⁰ Articulação do invisível ao Espírito, animada pelo racionalismo kantiano, encontra-se em Hannah ARENDT (2002: 43-95, vol. 1). Abordagem da questão do Espírito em Heidegger, que nos parece mais próxima ao horizonte sousiano, encontra-se em Jacques DERRIDA (1990: 102) em forma de uma incessante pergunta ao refletir sobre a sentença “Der Geist ist Flamme”, pronunciada pelo filósofo alemão em 1953: “Como traduzir? O espírito é o que inflama? Antes, o que *se* inflama, pondo fogo, pondo fogo *em si mesmo*? O espírito é chama. Uma chama que inflamam ou que *se* inflama: as duas coisas ao mesmo tempo, uma e outra, uma outra. *Conflagração* das duas na própria *conflagração*”.

sentido pragmático de polir uma pedra bruta, a exemplo dos parnasianos, mas de revelar, paulatinamente, uma dimensão desconhecida. Esse processo alcança seu ápice a partir de uma adesão aos postulados do Simbolismo, mas, como procuramos mostrar nos capítulos anteriores, é inegável que esse projeto já esteja inscrito no interior da própria obra sousiana em geral, colocado como seu destino.

A relação da obra com o Simbolismo, com esse modo de escrever reputado por Valéry como inexistente do ponto de vista de uma estética propriamente dita, pode ser compreendida sob o prisma de uma convergência mais do que de uma subserviência. Com ou sem Escola, a obra em análise parece destinada, desde o início, a atingir um limite expressional, a não mais dizer totalmente aquilo que, de fato, deseja dizer, que sabemos que deseja, antes de mais nada, em virtude de que essa obra se nos apresenta no âmbito da linguagem verbal. Este aspecto, conforme um olhar crítico que permeara grande parte do século XX, seria algo comum à modernidade, uma mera encenação a revelar um certo esnobismo. Queremos aqui sustentar a hipótese de que se trata de algo incomum em Cruz e Sousa porque não é uma questão de literatura apenas, mas uma questão de cultura, do conflito entre essas duas dimensões numa mesma sociedade. O indizível sousiano não remete a uma esterilidade, a uma falta do que dizer, mas antes a uma vontade de dizer o que não se pode dizer num dado lugar social: uma substância real.

*

6.2. A insuficiência

Aparecido, como se sabe, também em 1893, logo depois de *Missal*, percebe-se facilmente que *Broquéis* tem um ar de complemento, digamos, de uma “oração”, estando, pois, diretamente ligado a uma origem, a um início. Seu sentido, se miramos o conjunto de textos que contém, não se encontra inteiramente em si mesmo, no próprio livro, sendo, portanto, um meio-sentido, um sentido faltante, insuficiente. Se assim o é, urge, ao longo da tarefa interpretativa, procurar o que falta, mas, em contrapartida, podemos reconhecer nessa insuficiência um ponto alto do processo, ainda não aquela “apex mentis” em direção à qual nos encaminhamos, mas algo já dela, dessa situação decisiva da experiência mística.²⁵¹ Sem a consideração enfática do que acontece em *Missal*, o livro que agora nos desafia a compreensão, *Broquéis*, realmente tende a soar bastante exclusivista, concentrado apenas na literatura, esteticista, portanto. Em *Missal*, como tentamos mostrar, o que acontece é um retorno do sujeito a si mesmo em virtude de um desentendimento com seu entorno, seu objeto empiricamente visível. Digamos, para nos aproximarmos mais de *Broquéis*, que o que se encontra em *Missal* é a figuração de um mal-estar do sujeito no lugar material onde se dá a literatura, na cidade, no lugar onde se processa a cena cultural da corte finesse secular.

Retornando à casa, imergindo em sua solidão, resta ao sujeito apenas buscar amparo na natureza, isto é, num ideal de natureza, o que pressupõe uma atitude religiosa, ou para-religiosa, a adesão a um sentimento de “religare”. Mas essa atitude,

²⁵¹ Refletindo sobre San Juan de la Cruz com o intuito de atestar sua condição de poeta, Jorge GUIILÉN (1969: 73-109) nos apresenta um ponto de vista bastante produtivo para este estudo: “Un creciente empeno de concentración religiosa se convierte en una experiencia mística. Esta experiencia se comunica de dos modos: en una exposición doctrinal y una expresión poética. (...) A la esencial inefabilidad corresponde una esencial ininteligibilidad. (...) Si la experiencia mística se sitúa más allá de la razón y la imaginación, a lo incomprensible divino há de seguir la insuficiencia de la voz humana”.

talvez mesmo pelo dogma que a fundamenta, parece não bastar a esse sujeito posto em cena por um autor de intuição por demais aguçada. Daí que essa atitude vá se intensificando, intensificando, até configurar uma atitude mística, que exige, não uma rigorosa adesão a princípios exteriores, a leis, mas a experienciação do que não está organizado em princípios, do que excede todo e qualquer princípio.²⁵²

Ora, isso que excede é exatamente o que ainda não se sabe de maneira metódica, que ainda não fora reduzido e catalogado como conhecimento, situando-se para além ou para aquém – o que nos parece cabível – do consenso científico, portanto, resistente ao “contrato social”. O que não se sabe é o mistério, e, como tal, indefinido, multifacetado, investido de uma complexidade que logra instigar ainda mais o poeta, que parece ver justamente aí a sua oportunidade de afirmação definitiva como tal. Sua pretensão não é, de forma alguma, revelar o que se passa dentro do mistério, aclarar o enigma, mas sim cultivar o mistério, convertê-lo numa espécie de paradigma cultural, realizar, digamos, uma experiência do mistério.²⁵³

Sua postura diante do mistério não é a de um religioso, mas, de fato, a de um poeta, conforme a epígrafe de Baudelaire que abre *Broquéis*, e a de um poeta que se sabe lançado a uma exterioridade vazia, a um mundo sem sentido, ou, como tantas vezes alardeado pelo século XX, um mundo abandonado pelos deuses, sem capacidade de encantamento, uma instância insuportável.²⁵⁴ *Missal e Broquéis* – percebe-se facilmente – estão sob o signo da busca de sentido, com o que fica evidenciada, antes de

²⁵² Para estas considerações sobre religião, temos em vista alguns textos clássicos, como *A religião nos limites da simples razão*, de Immanuel KANT (2005), e trabalhos recentes, como o de Jacqueline LAGRÉE (1991), que tensiona, a partir de um viés kantiano, o relacionamento entre religião natural e razão, bem como, de maneira muito especial, o ensaio “Fé e saber: as duas fontes da ‘religião’ nos limites da simples razão”, de Jacques DERRIDA (2000: 11-89, Op. cit.), que também aprofunda a questão, tendo em vista a atualidade, a partir de uma retomada categórica do argumento kantiano.

²⁵³ Sobre a relação entre poesia e mistério, com ênfase em poetas como Novalis e Valéry, entre outros românticos e simbolistas, veja-se *Le mystère poétique* de Pierre TRAHARD (1940)

²⁵⁴ Recordemos a epígrafe de *Broquéis* que Cruz e SOUSA (1995: 62, Op. cit.) extrai de Baudelaire: “Seigneur mon Dieu! Acordez-moi la grace de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise”.

mais nada, a falta de sentido ou a insuficiência de sentido. Claro que só se busca sentido quando não há sentido, quando se sente uma falta de sentido ou mesmo quando o sentido que se apresenta não corresponde ao desejo de sentido de um sujeito. É essa situação que, em seus traços genéricos, aparece mapeada pela prosa de *Missal* e radicalizada pela poesia de *Broquéis*. Essa diferença entre uma situação e outra demonstra, sobretudo, o processamento de uma compreensão por parte do autor, qual seja: a de que a prosa apenas informa sobre uma situação que ela mesma não pode materializar, de que a prosa encena, no sentido teatral, enquanto a poesia constitui a própria cena, enfim, de que a prosa representa enquanto a poesia efetivamente “pre-senta”, configurando-se, no limite, como “pre-sença”. Em virtude desse modo de configuração é que a poesia mantém em estado de potência aquilo que se apresenta na prosa que a antecede, é que a poesia não se apresenta como ato puro, sem uma historicidade, sem um chão. De fato, como leituras recentes da poética sousiana têm logrado mostrar, a dificuldade consiste exatamente em compreender como se dá a relação entre, digamos, o que aparece, a “forma composicional”, e o que acontece, o fundo horroroso.²⁵⁵

Não obstante a epígrafe, em que as intenções mais arraigadas já se declaram, *Broquéis* tem aparência de livro bem resolvido para o momento de sua publicação, coerente com o modo de figuração literária então em voga. Ao contrário do autor da epígrafe, *Broquéis* não remete seu leitor diretamente a qualquer problema de ordem estética, no qual, portanto, o leitor esteja naturalmente implicado, como parte envolvida no processo.²⁵⁶ Dir-se-ia que o autor de *Broquéis*, diferentemente daquele de *Les fleurs du mal*, desvia-se do seu leitor, comprovando, antes de mais nada, que deseja se

²⁵⁵ Novamente, o trabalho de Ivone Daré RABELLO (1999, Op. cit.) se nos apresenta como notável exemplo recente de compreensão dessa relação, por ela entendida como sendo entre o inefável e o infando.

²⁵⁶ Referimo-nos, naturalmente, ao poema “Au lecteur”, com que Charles BAUDELAIRE (1985: 98-101) abre, fustigando o leitor, seu *Les fleurs du mal* em 1857.

inscrever num mais além baudelairiano, a exemplo de outros simbolistas, mas sem negligenciar Baudelaire. À medida que não presume seu leitor, melhor, que não se faz em função do leitor, *Broquéis* nos convida a duvidar da sua aparência de livro bem resolvido, pois que sua questão, assim, deixa de ser uma questão prioritariamente livresca, literária. Seu autor não pretende chegar a um leitor, não se move, armado de artifícios retóricos, em sua direção. Com isso não estamos dizendo, por outro lado, que não pretenda atingir o leitor, mas apenas propondo o estabelecimento de uma sutil diferença: *chegar* ao leitor equivaleria a efetivar um vínculo com uma entidade literária, ao passo que *atingir* o leitor seria envolvê-lo num acontecimento que vai além da literatura. A partir da compreensão desse acontecimento é que se evidencia o fato de *Broquéis* ser mal resolvido enquanto livro, refletindo exatamente a vontade do seu autor de demarcar a crise do sujeito por ele cultivado, esse sujeito que constitui marca de uma determinada cultura.

Pelo fato de estar calcado na cultura – num lugar aquém da literatura, aquele lugar ainda não reduzido ao horizonte disciplinado das instituições – é que o acontecimento logra ir além da literatura.²⁵⁷ Se esta pressupõe uma especificidade, uma parte, o acontecimento pressupõe uma generalidade, um todo. Se a literatura é uma questão de palavras, articuladas segundo um determinado princípio construtivo, o acontecimento é também, ou antes de qualquer coisa, uma questão de silêncio. Se, enfim, a literatura é

²⁵⁷ Jogamos aqui com aquela noção de acontecimento enunciada por Gilles DELEUZE (1991: 118-119, Op. cit.) a partir de Whitehead, que seria um sucessor de Leibniz. O filósofo francês se reporta à imagem da caverna para explicar por que o acontecimento, no seu ponto de vista, produz-se num caos, numa “multiplicidade caótica”. Diz ele: “Nem mesmo a caverna é um caos, mas uma série cujos elementos são ainda cavernas cheias de uma matéria sutil, estendendo-se cada uma delas sobre as seguintes. (...) Tem-se aí a primeira componente ou condição do acontecimento, tanto para Whitehead como para Leibniz: a extensão. Há extensão quando um elemento estende-se sobre os seguintes, de tal maneira que ele é um todo, e os seguintes, suas partes. Tal conexão todo-partes forma uma série infinita que não tem último termo nem limite (se forem negligenciados os limites dos nossos sentidos). O acontecimento é uma vibração com uma infinidade de harmônicos ou de submúltiplos, tal como uma onda sonora, uma onda luminosa, ou mesmo uma parte de espaço cada vez menos ao longo de uma duração cada vez menor”.

uma questão de sintaxe, de ordenação de uma superfície, o acontecimento é, para aludir ainda às divisões instrumentais, uma questão de fonética, de profundidade, de pulsação.

Assim, vemos em *Broquéis* uma intencionalidade (resultante de uma intuição do autor, por certo) que consiste em manifestar o acontecimento através da insuficiência significadora da linguagem. Quanto menos significa, no sentido de explicitar seu referente, mais essa linguagem torna presente, melhor ainda, torna candente, o desejo do poeta, já confundido com o desejo do autor, de transcender o dizível, o que se pode dizer claramente através da língua, figurando o indizível. Logo, o indizível sousiano equivaleria a uma figuração de um desejo de dizer, de externar, o que não se pode dizer, o que nos instiga a compreender exatamente o que é isso que não se pode dizer, ou, em outros termos, o quê se pode reconhecer, rigorosamente, como algo que não se pode dizer.

*

6.3. A morte

Consideremos a célebre abertura de *Broquéis*:

Antífona

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luars, 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...

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

Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos
Com a chama ideal de todos os mistérios.

Do sonho as mais azuis diafaneidades
Que fuljam, que na Estrofe se levantem
E as emoções, todas as castidades
Da alma do Verso, pelos versos cantem.

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência, graça
De carnes de mulher, delicadezas...

Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões álacres,
Desejos, vibrações, ânsias, alentos
Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
De amores vãos, tantálicos, doentios...
Fundas vermelhidões de velhas chagas
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

Tudo! Vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...²⁵⁸

Comumente analisado a partir de premissas previsíveis, “Antífona” resiste a ser, e realmente acaba não sendo, aquilo que ali queremos ver. Trata-se de uma poética, evidentemente, mas não de uma prescrição do que deve ser a criação poética. Trata-se de uma poética bastante específica, mas exatamente pelo fato de estar concentrada no livro de que é abertura. Sua preocupação não é com o leitor empírico, não é com o estabelecimento de um diálogo com o leitor, de modo a preparar-lhe para a leitura. “Antífona” tem a ver com o livro não por uma questão meramente livresca, é claro, mas por uma questão que transcende o livro, o “locus” de materialização da escrita. Caracterizemos esta questão como sendo a da existência, com o que podemos pelo menos iniciar a compreensão da morte, à qual se alude na estrofe final, como motivo radical do poema, como mal a ser vencido.²⁵⁹

²⁵⁸ SOUSA, Cruz e. Op. cit., 1995. p. 63-64.

²⁵⁹ Estimula-nos aqui aquela reflexão de Jacques DERRIDA (1995:53-81, Op. cit.) a propósito de Edmond Jabès e a questão do livro: “*O mundo existe porque o livro existe..*’ *‘O livro é obra do livro*’. *‘...O livro multiplica o livro*’. Ser é ser-no-livro, mesmo que o ser não seja essa natureza criada a que a Idade Média muitas vezes chamava o Livro de Deus. O próprio Deus surge no livro que liga assim o homem a Deus e o ser a si. *‘Se Deus existe, é porque está no livro*’. Jabès sabe que o livro está investido e ameaçado, que a sua ‘resposta é ainda uma pergunta, que esta habitação está constantemente ameaçada pelo nada, pelo não-ser, pelo não-sentido.” (grifos e aspas do autor). Veja-se, ainda a propósito desta

Com efeito, “Antífona” se desenvolve na iminência da morte, como um modo de enfrentamento daquilo que implica necessariamente o sujeito. O que caracteriza esse modo é a exclamação, que pode ser compreendida como admiração, bem como espanto, reações que nos conduzem à idéia de conhecimento. Admirando-se ou espantando-se, o sujeito está conhecendo, de todo modo, a morte, um conhecimento qualificável, no entanto, somente a partir da reflexão sobre a exclamação, sobre a natureza, digamos, do desenvolvimento dessa exclamação. Em face dessa exclamação, pode-se falar numa exaltação por parte do sujeito, mas essa exaltação não chega a nos revelar tudo que se passa no interior desse sujeito. Parece-nos plausível reconhecer nessa exclamação um índice de que o sujeito não está indiferente ao que acontece a sua volta, de que ele está marcado pelo seu mundo.

A exclamação que “Antífona” desenvolve é a marca de um mundo atravessado por admiração, nostalgia, desejo, espanto, sonho, frustração etc. Mundo que, por isso mesmo, não é uno, mas múltiplo, monádico, de tal forma que estar marcado por esse mundo equivale a estar marcado por uma multiplicidade. Corresponder sinceramente a esse mundo implica, por sua vez, alargar a voz que soa no poema, investi-la de um caráter múltiplo, de uma pluralidade, de uma totalidade, caráter que já se assinala no título *Broquéis*. “Antífona” expõe, antes de mais nada, uma admiração, mas também um espanto, situações em que o sujeito se vê envolvido, dimensões da mesma cena de conhecimento: a admiração estaria em face da vida ao passo que o espanto estaria em face da morte, com o que a cena de conhecimento resvala para uma espécie de cena de existência, que se inicia na vida e termina na morte. Essa cena de existência, portanto, não se restringe nem a um ponto nem a outro, não se restringe ao início-vida nem ao fim-morte, localizando-se num meio, numa instância indeterminada.

questão, o ensaio “Ontologie du livre”, com que Catherine CHALIER (1993: 13-35) abre seu livro consagrado a Emmanuel Lévinas, cuja obra é atravessada por reflexões sobre a natureza transcendente do livro.

Essa instância só é passível de objetivação, naturalmente, em função das imagens que se apresentam dos seus extremos, do início-vida e do fim-morte. Entretanto, à medida que é tensionada, essa instância se amplia como indeterminação, ou “zona de subjetivação”, apagando as dicotomias.²⁶⁰ Assim, não se apresenta como dicotômica, em “Antífona”, a relação entre vida e morte, não ouvimos a exclamação como uma viva aflição diante do “tropol cabalístico da morte”. Por outro lado, apresenta-se-nos, de maneira renitente, uma dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de definição, não apenas porque sugerir é o ideal, mas também, ou antes, porque faltam mesmo palavras para tantas coisas intuídas. Tais coisas, paradoxalmente, existem, são visíveis (“alvas”), dão-se ao olfato (“incensos”), são audíveis (“músicas”), mas contêm uma natureza difícil de visibilidade (“vagas, fluidas, cristalinas”), dão-se de maneira estranha ao olfato (“dolências de lírios e de rosas”), chegam confusamente aos ouvidos (“Harmonias de cor e de perfume”). Deriva dessa natureza difícil das coisas o paradoxo de faltarem palavras para defini-las, malgrado a possibilidade de sua existência ser mostrada: as coisas se misturam entre si, tomam outras dimensões, enfim, complicam-se à medida que são percebidas, de tal maneira que as palavras se tornam insuficientes para nomeá-las.

A esta altura, poderíamos, a fim de dar uma resposta sintética ao problema, aceitar a hipótese, que parece mais racional, de que essas coisas seriam plenamente nomeadas com outras palavras. Hipótese que, como entendemos em outros momentos deste estudo, levar-nos-ia para fora do poema, antes de mais nada. Considerando-a, por outro lado, resvalaríamos para uma dicotomia entre palavras e coisas, que, embora informe de um modo geral nossa interrogação, não se coloca aqui como a questão fundamental. “Antífona” não nos convida a pensar diretamente na relação entre palavras e coisas, pois

²⁶⁰ Por “zona de subjetivação”, Gilles DELEUZE (1991: 101-130, Op. cit.) entende, a partir de Michel Foucault, o modo de manifestação da Dobra no pensamento.

isso já seria um viés decididamente lógico, mas antes entre percepção e sinalização, um conflito entre o que tende para o múltiplo e o que tende para o uno, entre o informe e a forma literária reclamada como condição “sine qua non” de inteligibilidade. Esse conflito se apresenta nas cinco primeiras estrofes do poema, como tentaremos compreender:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luas, 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...

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

Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos
Com a chama ideal de todos os mistérios.

Atentemos, inicialmente, para a insistência no signo “Formas”, com o qual uma substância supostamente estaria sendo nomeada: definem-se como formas o que se apresenta ao sujeito. Entretanto, a insistência mesma sugere uma dificuldade de nomeação, desperta-nos para a possibilidade de, no fundo, o signo “Formas” estar já demarcando uma imprecisão formal. O uso insistente desse signo nos estimula a compreender, por outro lado, que há, da parte de quem diz no poema (independente de quem realmente seja), uma necessidade de precisão, de estreitamento, enfim, de

redução. Assim se explica a flagrante hesitação: as “Formas” são e não são “alvas”, são e não são “brancas”, são, finalmente, “claras”, com o que se diz, sobretudo, a própria dificuldade de dizer, melhor, mostra-se essa dificuldade, revelando-se, inclusive, que se trata de algo inscrito num processo naturalmente difícil: as “Formas” não procedem de “luares”, mas de “neves”, não, de “neblinas!...”

Vemos que o sujeito tem necessidade de precisar, de dizer com exatidão aquilo que resiste, naturalmente, à precisão, que é impreciso, que tem na imprecisão um caráter do seu modo de ser. Assim, parece-nos plausível, num primeiro momento, compreender isso que é impreciso exatamente como informe, como aquilo desprovido de forma, uma generalidade exterior ao sujeito. Compreensão válida, sem dúvida, apenas para um primeiro momento, que perde sua eficácia à medida que consideramos, com mais sutileza, o caráter fluido das imagens que se nos apresentam nas cinco primeiras estrofes de “Antífona”, que as leva a uma mútua contaminação. Contaminando-se umas às outras, essas imagens se esclarecem e atingem uma obscuridade, revelam-se isso num mesmo passo em que tornam-se aquilo, enfim, figuram, transfiguram e desfiguram o que desejam sinalizar, afirmando a complexidade mesma de uma tal sinalização.

A partir da consideração dessa dinâmica das imagens é que, num segundo momento, vemos que o informe, o apontado como impreciso, está tão intimamente ligado ao interior do sujeito que já se torna impossível considerá-lo como sendo realmente de ordem exterior. O informe, figurado por imagens decididamente ocas, não logra nomear um mundo exterior ao sujeito, uma instância distante, configurando-se, por isso mesmo, uma espécie de extensão do mundo interior do sujeito, donde deriva

precisamente a complexidade desse informe.²⁶¹ Assim, enunciam-se as “Formas” – que são “vagas”, “fluidas”, “cristalinas” – como incensos, como “Formas do Amor”, mas de “virgens” e “santas vaporosas”, “Formas” que são “brilhos errantes”, mas ainda “músicas indefiníveis” que se diferem como “harmonias da cor e do perfume” etc. O que se percebe no mundo exterior – formas – encontra como que um termo de relação no mundo interior do sujeito, configurando-se uma espécie de elo entre os dois pólos, o exterior e o interior. Este elo é o que nos permite encarar esses pólos como dimensões de um único sujeito, que se efetivam em função do sujeito, de modo que sem este torna-se improvável tanto um mundo exterior quanto um mundo interior, tanto o que se nos apresenta como informe quanto o que se nos apresenta como forma.

Todavia, vemos que a configuração do exterior como instância informe elucidase, dialeticamente, a partir da configuração do interior como instância igualmente informe, donde poder-se falar de uma ilusão de forma a caracterizar o movimento do sujeito, a lhe orientar a percepção. O sujeito, evidentemente, age, efetiva uma ação, mas esta não lhe pertence totalmente, à medida que o próprio sujeito não se pertence, à medida que o próprio sujeito é ato que se desdobra de uma potência, conforme postulado inicialmente. Em “Antífona”, vemos que um sujeito percebe e sinaliza, mas quase que simultaneamente, tornando-se impossível distinguir uma de outra ação na cena em si, isto é, no âmbito exclusivamente figurativo, que é o que temos em vista. Assim, parece-nos plausível entender que o caráter simultâneo das ações denuncia sua radicação numa mesma potência perceptiva, que circunscreve um todo, não apenas uma parte, que não se organiza de maneira hierárquica. Essa potência perceptiva localiza-se num poeta num nível textual, num autor, num nível cultural e num homem, num nível existencial, sendo o sujeito uma atualização decisiva de um processo que, portanto, não

²⁶¹ Queremos crer que esse informe aqui já ostenta um caráter da mônada leibniziana, que cumpre-nos recordar com Gilles DELEUZE (1991: 49, Op. cit.): “A mônada é a autonomia do interior, um interior sem exterior”.

se inicia com ele, que não é “o seu” processo, mas um processo coletivo, atravessado por uma natureza plural. Diante da morte, fatalidade que motiva “Antífona”, reluz o dado unificador dessa pluralidade, o ponto a partir do qual, pela voz do sujeito, fala o poeta, o autor, o homem e a espécie a que pertencem:

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos
Com a chama ideal de todos os mistérios.

*

6.4. O Sonho

Contra a morte, “Antífona” ensaia um clamor não exatamente pela vida, mas antes pelo sopro de vida, pelo que faz viver, pela fecundação, pelo processamento do que há de se manifestar como vida. O que está em seu horizonte, o que está sendo visado pelo poema, é o que antecede o que se nos apresenta, a matéria visível, portanto, o espírito, aquilo que vivifica, antídoto àquilo que mata, a letra. Esta constitui como que um “a priori”, uma contraforça negativa à qual é necessário opor uma força positiva, uma significação outra, capaz de superar o significado estabelecido. Compreende-se, assim, o caráter desviante das primeiras cinco estrofes do poema, sua imprecisão, sua indecisão, enfim, sua resistência a definir: “Antífona” deseja sair da sombra da letra, tornar possível a vida, deseja ser como resistência explícita à condição de não-ser, deseja figurar a luz como recusa à sombra, à zona de apagamento.

Todavia, não é simples essa passagem de um âmbito geral para outro específico, daquilo que se pode entender como sendo a regra para aquilo que constitui a exceção, da “lei” para a poesia, enfim, da morte para a vida, que se nos afiguram como dimensões de um mesmo Mistério condensado no “Sonho”, dimensões que participam do sonho, caracterizando-o como algo tão complexo quanto aquilo a que, aparentemente, estaria se opondo, qual seja, as “Formas”, o impreciso. Reouçamos estas estrofes:

Do sonho as mais azuis diafaneidades
Que fuljam, que na Estrofe se levantem
E as emoções, todas as castidades
Da alma do Verso, pelos versos cantem.

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros

Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência, graça
De carnes de mulher, delicadezas...
Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões álacres,
Desejos, vibrações, ânsias, alentos
Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
De amores vãos, tantálicos, doentios...
Fundas vermelhidões de velhas chagas
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

A princípio, “Antífona” estaria demarcando, a partir destas estrofes, uma outra dimensão da experiência do sujeito, diversa daquela que vemos inicialmente. Estaria demarcando uma dimensão do sonho em oposição àquela dimensão das “Formas”, como se uma dimensão não participasse da outra, como se o sonho também não contivesse algo das “Formas”, algo de informe. E, de fato, não se pode descartar que o desejo do sujeito opere no sentido de estabelecer uma tal distinção. Esta operação se verifica em virtude da construção poética em “strictu senso”, à medida que, de maneira inequívoca, o próprio poema vai-se colocando em questão, como que exigindo um pragmatismo escritural, um apuro técnico, enfim, um limite na esfera do enunciado. Assim, apenas com a dimensão do impreciso, com a exclamação diante das “Formas”, não é possível configurar o poema em si, o artefato de palavras. Faz-se necessária alguma precisão, mas a localização desta no “Sonho”, é, sem dúvida, ilusória, sustentando-se apenas superficialmente.

O que estas estrofes comprovam é que a idéia de sonho, cultivada pelo autor, não difere, no fundo, da idéia de “Formas” porque ambas são marcadas pela dispersão do

espírito e pela “chama ideal” do Mistério, ambas são, portanto, imprecisas. Pouco se diz, efetivamente, com “Formas”, “sonho”, “espírito” e “Mistério”, mas muito se deixa sinalizar, tornando-se plausível a compreensão de que dizer, no sentido de externar um enunciado plenamente inteligível dentro da “ordem” de discurso então vigente, já não é possível. Mas não se pode afirmar, por outro lado, que esta seja uma certeza alicerçada no autor, uma verdade nele estabelecida, mas antes uma possibilidade a lhe provocar, uma possibilidade a mover o sujeito.

A partir deste aspecto, compreende-se por que o sujeito insista em dizer mesmo já não sendo possível: porque dizer passa a consistir em dizer exatamente a impossibilidade de dizer. Com efeito, esta sinalização se cristaliza na recorrência à idéia de sonho, donde desata, especialmente, um desejo de possibilidade de que algo seja possível: que as diafaneidades fuljam, que as emoções se levantem na estrofe, que as castidades da alma do verso cantem nos versos, que o pólen de ouro fecunde e inflame a rima clara e ardente, que despertem as forças originais e o oposto da morte aconteça,

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...

que a vida, portanto, aconteça. Mas tal acontecimento só é possível em relação com a morte, com aquilo que Lévinas entende como o “sem-resposta”, que implica, fundamentalmente, apenas um, de modo que se torna plausível entender a vida como um acontecimento motivado pela morte, esta como uma espécie de motor da vida, “pulmão” donde procede o sopro.²⁶² “Fundir”, na falta de melhor imagem, esse motor,

²⁶² Esse modo de compreensão da morte é explorado por Emmanuel Lévinas em vários momentos, como em *Dieu, la mort et le temps* e *Totalité et infini*. Jacques DERRIDA (2004: 20-21), em livro-homenagem ao filósofo lituano, problematiza essa questão.

extirpar esse “pulmão”, equivaleria a inviabilizar a possibilidade do desejo de vida, impedir a presença do sopro no poema, que poderíamos qualificar como presença do “Sonho”, logo, uma “pre-sença”. Com seus “turbilhões quiméricos”, o “Sonho” interpõe-se entre a vida e a morte exatamente porque sua natureza congrega elementos de vária ordem, refletindo-os ao mesmo tempo que os articula, confundindo, numa mesma instância, o dentro e o fora, o eu e o mundo, mas sem anular – antes tornando-os mais evidentes – os traços elementares e diferenciadores de cada dimensão.

Vemos que o ato é traço diferenciante do acontecimento-vida, ao passo que a potência é traço diferenciante do acontecimento-morte – e ambos incidem sobre o poema, configurando-se uma dinâmica de força e contraforça, de desejo e frustração, de sujeito e objeto. Essa dinâmica é que, em última análise, fundamenta a exclamação que o poema desenvolve, para retomar os termos iniciais desta análise, e é, então, a elucidação dessa dinâmica – tão bem sinalizada naquele “Tudo!” da estrofe final – que nos permite compreender a natureza de “Antífona”, prenúncio sintético da natureza de *Broquéis*. Trata-se de uma natureza totalizante, que tenta abarcar uma gama de elementos exteriores e interiores ao sujeito, congregando-os numa estrutura fixa, rigidamente parnasiana.

A “destruição das formas” a que assistimos ali comprova exatamente uma espécie de “desentendimento” entre o que o sujeito anseia dizer e como, por força da convenção, pode dizer, entre o “singular e o único”, entre o múltiplo e o uno – o que soa paradoxal, naturalmente. Todavia, entendamos que o que o sujeito anseia dizer, como “Antífona” nos adianta, é “Tudo”, não é algo exclusivo de um indivíduo, mas algo que diz uma coletividade. O anseio do sujeito, sua ansiedade, é dizer algo cuja natureza é múltipla, plural, contrariando a natureza do poema parnasiano, que estaria para a idéia e uno, operada por um sujeito puro, a partir de uma disciplina laboratorial. Assim, à

media que anseia dizer o múltiplo, o sujeito sousiano depara com o limite da “forma arquitetônica” parnasiana, um limite que precisa ser transposto para que uma singularidade – a desse sujeito, que vem a ser a do poeta, a do autor, a do homem – possa se constituir. Tornar-se singular exige, portanto, dizer o múltiplo, o “Tudo”, no lugar estético consagrado ao uno, o que significa transtornar uma harmonia pré-estabelecida. Não se pode dizer que em *Broquéis* essa tarefa se realize completamente, mas, sem dúvida, ali se inicia, através de uma insistente implicação da carne, da matéria, do plano em que se dão, efetivamente, as sensações. *Broquéis* evidencia um mal-estar no mundo das idéias, em que ainda está essencialmente assentado, e avança no sentido de configurar uma adesão ao mundo das coisas, dos corpos vivos, e, por conseguinte, da dor.²⁶³

²⁶³ Para estas considerações, temos em vista, especialmente, o conhecido argumento de Roger Bastide ao final do quarto estudo que dedica ao poeta: “A experiência vivida deve ser forçosamente traduzida. E o nosso poeta freqüentou demasiadamente o Parnaso e deste lhe ficou alguma coisa. Ao lado do símbolo-experiência, haverá nele, portanto, o símbolo-expressão do inefável, como em Mallarmé. Mas ainda aqui, onde é possível aproximação, bem depressa a cisão se opera. O chefe da escola francesa, por apuro supremo, chegará à palavra que dá a conhecer uma ausência, enquanto o processo de Cruz e Sousa será o da cristalização. A cristalização é purificação e solidificação na transparência, podendo assim guardar na sua branca geometria alguma coisa da pureza das Formas eternas, das Essências das coisas. (...) Destruição das formas (no plural) nas cerrações da noite, cristalização da Forma (no singular) ou solidificação do espiritual numa geometria do translúcido, tais são, afinal, os dois grandes processos, antitéticos e complementares ao mesmo tempo, que permitiram a Cruz e Sousa trazer aos homens a mensagem da sua experiência”. Apud Afrânio COUTINHO (1979: 189, Op.cit.).

*

6.5. As carnes

Ao contrário dos trabalhos anteriores de Cruz e Sousa, inclusive *Missal*, *Broquéis* não se efetiva como uma pergunta, como vontade de pensar, mas já como resposta a uma situação objetivamente experienciada pelo autor, qual seja, a da indiferença do “mainstream” literário da corte. Pode-se dizer que é, antes de mais nada, em virtude dessa indiferença que os poemas desse livro estejam dotados de uma certa aura esnobe, que é mesmo para “aparecer” que estão imbuídos de elementos decadentistas, simbolistas etc, abordando uma “realidade” que aparentemente não é a do autor. Mas, talvez em função disso mesmo, são poemas investidos de uma certeza – talvez a sua única certeza – a respeito da impossibilidade de uma recepção positiva da parte de leitores situados naquele contexto.

Consideremos essa certeza como modo através do qual o autor nos diz que *Broquéis* se inscreve no curso de uma obra iniciada havia mais de uma década, não sendo um livro autônomo, ou o livro de um outro autor, diverso daquele cuja formação se iniciara em *Desterro*. *Broquéis* desempenha papel decisivo nesse processo: coloca-se no início da agudização de uma situação de linguagem que acabara por aproximar radicalmente estética e existência, de tal forma que o sentido do poema se confunde com o sentido do ser, e, assim, o combate travado no poema se nos apresenta como sendo um combate pelo sentido do ser. É, evidentemente, nos *Últimos sonetos* que esse combate colocar-se-á de modo estridente e chegará às últimas conseqüências, mas em *Broquéis* já entrevemos sua gravidade do ponto de vista da expressão. Tentemos compreender esse combate em linhas gerais a partir da análise do soneto seguinte:

Clamando...

Bárbaros vãos, dementes e terríveis
Bonzos tremendos de ferrenho aspecto,
Ah! deste ser todo o clarão secreto
Jamais pôde inflamar-vos, Impassíveis!

Tantas guerras bizarras e incoercíveis
No tempo e tanto, tanto imenso afeto,
São para vós menos que um verme e inseto
Na corrente vital pouco sensíveis.

No entanto nessas guerras mais bizarras
De sol, clarins e rútilas fanfarras,
Nessas radiantes e profundas guerras...

As minhas carnes se dilaceraram
E vão, das Ilusões que flamejaram,
Com o próprio sangue fecundando as terras...²⁶⁴

A reticência no título nos estimula a pensar numa incompletude, na falta de um complemento no enunciado. Pensamos, a partir de uma lógica gramatical, que há um clamante, que clama por alguém ou por algo. E, sem dúvida, há pertinência num tal ponto de vista, mas uma pertinência elementar, digamos. Precisamos avançar exatamente a partir de um princípio de impertinência que se nos afigura, a partir da sensação de ter havido uma suspensão da regra: “Clamando...” como algo cuja incompletude é, paradoxalmente, completa, sendo a falta de complemento apenas *para* nós, leitores de outrora e de agora, não *para* o autor. Queremos que algo seja dito no lugar da reticência, mas esse lugar é exatamente da própria reticência, que está investida, portanto, de um valor concernente à significação, ao processo. Assim, a reticência deixa de caracterizar uma interrupção da escrita já no seu início em virtude de mera falta do que dizer, mas uma ampliação do horizonte dessa escrita, uma ampliação

²⁶⁴ SOUSA, Cruz e. Op. cit., 1995. p. 68.

que pode ser entendida como sendo da imagem que o pensamento implícito na escrita faz de si mesmo.²⁶⁵

Em função da reticência, o horizonte se revela ampliado para quem e para além do que se enuncia, da situação clamante, digamos: um sujeito clama, um sujeito clama em relação com um objeto. Ambos, sujeito e objeto, estão abstraídos como que a nos indicar que não é deles que se trata, mas realmente de uma situação, de uma totalidade. Evidente que é com o consórcio de sujeito e objeto que essa situação se objetiva, que essa situação se atualiza a partir do acercamento do objeto pelo sujeito. Compreensão que, todavia, só nos parece válida num primeiro momento, num plano elementar, tornando-se insustentável, num segundo momento, em função de uma percepção desejosa de transcendência, que resiste à aceitação pura e simples dos dados imanentes à experiência histórica. Esses dados são importantes, sobretudo, para que se processe sua própria superação, que não significa desdizê-los, apagá-los, mas fazer com que digam de outro modo outras possibilidades de sentido. Tal movimento torna plausível a compreensão, antes de mais nada, de um mal-estar no sentido estabelecido. Esse sentido é visado como barbárie, como aquilo produzido por bárbaros, como guerras, enfim, como aquilo que se opõe à idéia de civilização.²⁶⁶

A contumácia na acusação nos convidaria a resumir o soneto, inicialmente, a uma polarização entre a barbárie coletiva e o indivíduo civilizado. Mas à medida que o

²⁶⁵ O que divisamos neste momento da obra sousiana, pertinente ao dizer, assemelha-se àquilo que Paul ZUMTHOR (1997: 47-59) percebe ao refletir sobre o não-dito no Gênesis: a incerteza sobre o objeto mesmo da escrita, naquele momento da Bíblia, especialmente em função da torre de Babel. O que se coloca em questão ali, pergunta o ensaísta, é a multiplicação das línguas ou a dispersão geográfica da humanidade? Concordar que se trata das duas coisas não é tão decisivo para análise quanto tentar entender onde estaria a causa ou o efeito, por exemplo, de tais elementos. Assim pensamos também a respeito da obra sousiana neste exato momento.

²⁶⁶ Para estas considerações, temos em vista dois ensaios de Freud que, como se sabe, completam-se, que são “O futuro de uma ilusão”, de 1927, e “O mal-estar na civilização”, de 1929, o primeiro dedicado à religião e o segundo à ampliação dessa mesma questão, tentando compreender, para além da esfera individual a problemática coletiva, aquilo que motivaria a escolha individual. Veja-se o argumento de Sigmund FREUD (1974: 11-171), uma vez que nosso intuito neste momento é entender a identificação que o poeta efetiva entre sentido estabelecido (literatura, religião, política etc) e barbárie, logo, uma compreensão, como barbárie, do que se lhe apresenta colocado como civilização.

próprio sujeito, modo de o indivíduo acontecer textualmente, acusa-se de estar implícito nessa barbárie, não nos parece plausível dizer que “Clamando...” se mova em função de uma vontade polarizante, de tal forma que seja possível explicá-lo a partir da elucidação dos termos dessa polarização. Parece-nos plausível, sim, é dizer que o que se acusa é exatamente o fato de haver, visivelmente, apenas barbárie, uma situação horrenda a encobrir coletividade e indivíduo. Este, naturalmente, reconhece em si – e é através desse reconhecimento, figurado pelo autor, que se individualiza – um outro modo de experienciar essa barbárie, de sujeitar-se ao todo, mas esse modo não chega a ser enunciado como índice de civilização. Pode-se dizer, por isso mesmo, que o que está em questão não é a contraposição de um ideal de indivíduo a um ideal, também, de coletividade, mas sim o real segundo um sujeito que se pretende fiel às suas sensações: a barbárie.

Com isso, queremos, sobretudo, qualificar a acusação que ouvimos em “Clamando...”: não se trata de acusação moralista, fundamentada numa ideologia de classe, mas de uma acusação “sentimental”, que, por isso mesmo, implica o acusador, é uma auto-acusação, caráter que realça sua complexidade. Com efeito, cumpre-nos entender, em face desse caráter da acusação, por que o sujeito, reconhecendo-se como envolvido também na barbárie porque partícipe da coletividade, distingue-se dos bárbaros a ponto de dar um sentido outro ao acontecimento bárbaro por excelência, a guerra. Distingue-o, sem dúvida, a idéia de portar um ser, mas não só: distingue-o a consciência de ser para outrem, de se sentir responsável pelo outro, enfim, de desejar iluminar o outro com o seu “clarão secreto”. Em contrapartida, a indiferença do outro, seu desinteresse pelo que o acerca, confirma, para o sujeito, o aspecto bárbaro desse outro:

Ah! deste ser todo o clarão secreto
Jamais pôde inflamar-vos, impassíveis!

Imerso na barbárie, o outro se afigura inatingível pelo ser porque se localizam em planos distintos de uma realidade que o sujeito entende, “a priori”, como sendo comum, social: enquanto o outro se localiza num plano externo, o ser se localiza num plano interno, digamos. Ao estabelecer essa distinção, o sujeito se acusa como participante de ambos os planos – motivo pelo qual os conhece –, possibilitando-nos inferir que esses planos radicam, respectivamente, no indivíduo e no homem. Em virtude da radicação de um plano no indivíduo é que esse sujeito se mostra imbuído de uma dimensão material, de uma experiência histórica propriamente dita. Por outro lado, em virtude da radicação de outro plano no homem é que esse sujeito se mostra imbuído de uma dimensão espiritual, de uma experiência mística. Evidentemente, essas dimensões se mesclam a ponto de configurar uma só dimensão, que podemos reconhecer como sendo a dimensão do poeta, sua terceira margem. A dificuldade de interpretação decorre precisamente dessa mescla das dimensões, da “suprassunção” da parte no todo. Todavia, a insistência no signo “guerras” nos parece um estímulo a reconhecer na distinção dessas três dimensões um movimento decisivo de interpretação de “Clamando...”:

1

Tantas guerras bizarras e incoercíveis

2.

No entanto nessas guerras mais bizarras

3.

Nessas radiantes e profundas guerras

Parece-nos plausível entender que o sujeito se reconhece implicado em três dimensões de um mesmo acontecimento coletivo, em três figurações da barbárie, que, de todo modo, conduzem-no ao dilaceramento final. A primeira dimensão se nos apresenta como reveladora da esfera do indivíduo em função do seu tom de constatação, remetendo-nos a uma posição de distanciamento do sujeito em relação àquilo que aborda. Com esse distanciamento, demarca-se, de maneira meio cáustica, a indiferença de quem está relacionado ao acontecimento, presente no lugar da cena. Essa demarcação só é possível porque o sujeito é, naturalmente, precedido pelo indivíduo, por aquele que efetivamente experiencia o lado de fora, o plano exterior do acontecimento histórico, coletivo, visível. A diferenciação desse acontecimento, o apontamento de outra dimensão no socialmente visível, é algo que se pode atribuir ao homem, aquele que medita sobre suas ações, que as considera a partir de um ponto de vista ético. Em função desse ponto de vista, que se embasa num ideal, é que o igual se torna apenas aparentemente igual, é que o “princípio de igualdade” se desintegra e se distinguem “guerras bizarras” e “guerras mais bizarras”. Esta distinção nos antecipa uma outra, que demarca uma terceira dimensão bastante sutil, e por isso mesmo atribuível ao poeta. Vemos, então, que o acontecimento bárbaro possui outras duas características, que as guerras são “radiantes” e “profundas”. São características obviamente estéticas a nos remeter a um outro nível de experiência, mais sensível, pode-se dizer. Sabemos, a partir deste movimento de sentido, que, para além das guerras em si, para além daquilo que se dá a ver na realidade comum, há a idéia de guerra, um “a priori” assombroso, digamos, que é real, para o sujeito, para aquele que fala coincidentemente com aquele de quem se fala, para o “subjétil”, para dizer com mais precisão, para o poeta. O terceto final intensifica exatamente a realidade desse real:

As minhas carnes se dilaceraram
E vão, das Ilusões que flamejaram,
Com o próprio sangue fecundando as terras...

A experiência material da história, visada como experiência da barbárie, esfacela o indivíduo, a exterioridade visível, as carnes, mas não aquilo que constitui sua interioridade humana, sua potência de luz, suas ilusões. Essa potência, como se vê bem, interpõe-se entre o externo e o interno, entre as carnes e o sangue: as carnes fecundam as terras com o próprio sangue, mas o fazem apenas porque o dado humano, as ilusões, ali se revelou como luminosidade, traço diferenciante, portanto, do indivíduo, do aparentemente restrito ao corpo, às carnes, ao que se vê. Em virtude da presença da luz no indivíduo é que se compreende, afinal, a fecundação das terras pelo sangue: esse sangue que sai das carnes é símbolo do que habita o interior dessas carnes, da luminosidade das ilusões humanas, do “clarão secreto” do ser, enfim, de uma potência de vida que, barrada por um todo-morte, põe-se a clamar.

*

6.6. O místico

Pensar que uma potência de vida é que realmente clama, não um sujeito narcísico empenhado em chamar atenção para si mesmo, permite-nos avançar no sentido de uma compreensão da dor que *Broquéis* nos apresenta para além do horizonte shopenhauriano, decididamente materialista.²⁶⁷ Uma potência de vida, menos que uma discursiva vontade de potência, não é, como a entendemos, algo decidido, mas um estágio oscilante entre vida e não-vida, entre ser e não-ser, um significante a deslizar sobre dois significados possíveis e outros afins. Ambos os significados, é verdade, são genéricos, mas com graus diferentes de generalidade: a não-vida, a morte, o amorfo, é mais genérico que a vida, a Forma, conforme nosso ponto de vista inicial.

Em função do seu caráter “indecidível” é que a potência de vida clama, ato através do qual se acusa o dilaceramento do sujeito, uma situação que se deixa sinalizar a partir da idéia de dor, que não se pode ler como a dor em si, realista, nem como a dor idealista, romântica. Essa idéia de dor nos remete a um mais-além do corpo, do que efetiva a experiência material, que se dilacera e, finalmente, cala-se.²⁶⁸ O mais-além do

²⁶⁷ Sobre a influência de Schopenhauer sobre o poeta, sempre recorrente, lembremos, pelo seu tom enfático, a observação de Roger Bastide: “Ora, Schopenhauer foi a grande tentação de Cruz e Sousa, a herança desgraçada – desgraçada do ponto de vista da lógica do simbolismo – de sua primeira educação, e até em seus últimos sonetos achamos nele este desejo da dissolução, da extinção, da desapareição de seu ser na grande ‘noite búdica’, como lhe chama ele”. Apud. Afrânio COUTINHO (1978: 181, Op.cit.). Todavia, é o próprio Cruz e Sousa que nos convida, no poema em prosa “Iniciado”, a buscar uma compreensão mais aguda dessa relação sua com o filósofo alemão, conforme problematizaremos mais adiante. Veja-se Cruz e SOUSA (1995: 521, Op. cit.).

²⁶⁸ Encaminhamo-nos no sentido de uma abordagem da dor sousiana radicalmente oposta àquelas abordagens que ligam essa dor, de maneira redutora e determinista, a Cruz e Sousa ele-mesmo, ao civil, como esta, em grande parte por compreenderem essa dor metafisicamente quando, nosso ver, é preciso que a compreendamos ontologicamente, isto é a partir do ser mesmo, o que implica um olhar fenômeno, não a partir do discurso, do “logos”, sobre o ser. Lembremos, a propósito, esta passagem do ensaio de Walter M. Barbosa, intitulado “Aspectos metafísicos no simbolismo de Cruz e Sousa”, aparecido no “Correio Braziliense” em 1972: “No poeta em causa, a dor de ser negro e desprezado converte-se, na última fase de sua obra, em sofrimento metafísico, em clamor humano, em dor de ‘ser’”. Apud Afrânio COUTINHO (1978: 352, Op.cit.).

corpo é o Espírito, aquilo que resiste a qualquer tentativa de limitação, o irreduzível à letra exatamente porque está mais-aquém de quaisquer reduções civilizatórias. Assim se compreende porque a idéia de dor não cessa de se colocar, porque a dor, sendo indizível, continua dizendo-se: com a idéia de dor, tenta-se, obsessivamente, “pre-sentar” o Espírito, revelar o irrevelável, ou melhor, revelar o que o autor já sabe impossível, mas de cuja possibilidade o sujeito não abre mão.

Ao trabalhar com essa possibilidade, o sujeito expõe seu desejo de reverter o caráter irrevelável do Espírito. Mas tal reversão significaria, obviamente, uma espécie de desespiritualização do Espírito, o fim daquilo que vivifica, com o que se entende a opção final do sujeito pela compossibilidade de Espírito e Matéria, como tentaremos entender a partir da análise do seguinte soneto:

Carnal e místico

Pelas regiões tenuíssimas da bruma
Vagam as Virgens e as Estrelas raras...
Como que o leve aroma das searas
Todo o horizonte em derredor perfuma.

Numa evaporação de branca espuma
Vão diluindo as perspectivas claras...
Com brilhos crus e fúlgidos de tiaras
As estrelas apagam-se uma a uma.

E então, na treva, em místicas dormências,
Desfila, com sidéreas lactescências,
Das virgens o sonâmbulo cortejo...

Ó Formas vagas, nebulosidades!
Essência das eternas virgindades!
Ó intensas quimeras do Desejo...

Procuramos aqui, em função mesmo do título, uma dualidade, mais, uma dicotomização, um tensionamento de dois pólos. Mas o que encontramos não é mais do

que um desvio tanto da matéria, da dimensão carnal, quanto do Espírito, de uma dimensão mística em sentido raso, um modo de figuração que nos convida a pensar de quê realmente se trata. Com efeito, trata-se, em sintonia com “Antífona”, de uma imprecisão, de algo que carece de definição, de uma terminante insuficiência de sentido. Se assim o é, trata-se do místico, do que não se pode dizer claramente, o que nos permite uma compreensão de que o desvio, melhor, a atitude desviante do soneto, atende a um desejo do sujeito de efetuar a indicação possível do místico.²⁶⁹

Essa indicação se processa, com razão, a partir da implicação da carne, mas uma carne imaculada, virgem, que estaria acima do solo comum, digamos, onde se dá a experiência histórica. Essa carne virgem se situa nas “regiões” – não apenas em uma região – das “Estrelas raras...”, cuja raridade, se atentamos para a reticência uma vez mais, está embasada na incompletude, no que essa raridade tem de desconhecido. A incompletude caracteriza o lugar múltiplo, espécie de não-lugar ou, para dizer com De Certeau, “un lieu pour se perdre”, em que se situam as “Virgens” e as “Estrelas”: trata-se de um lugar escuro, o que, sutilmente, indica a dimensão carnal do que é imaculado, a matéria visível como entorno inerente ao Espírito invisível.²⁷⁰ Apenas a princípio, no seu modo primário de se apresentar ao sujeito, essa região se mostra clara, reconhecível como “bruma”. Mas esse modo, excessivamente tênue, não se sustenta, logo se diluem “as perspectivas claras”, com o que se coloca em relevo, de modo significativo, o

²⁶⁹ Nossa abordagem destoa, sensivelmente, do modo como Roger Bastide, com a contundência que dera a seus textos sobre o poeta uma repercussão tão notável, coloca essa questão, pelo fato maior de que ele tem em vista um conteúdo, não exatamente a forma que, juntamente com esse conteúdo, constitui um amálgama instigante. Daí que Bastide fale sempre em misticismo, acentuando-se, a nosso ver, mais um efeito que a causa. Preferimos falar no Místico, naquilo que nos parece a causa do dizer, e mais: naquilo que nos parece a justificativa pela qual o dizer não se converte em dito, permanecendo, portanto, aberto, como Ética, não como Ontologia, conforme o raciocínio de Lévinas tantas vezes referido neste estudo. Veja-se, a propósito, o quarto ensaio de Bastide sobre Cruz e Sousa, dedicado ao relacionamento do poeta com o Simbolismo. Apud Afrânio COUTINHO (1978: 174-189, Op. cit.).

²⁷⁰ No seu instigante resgate e reflexão sobre a mística européia dos séculos XVI e XVII, Michel DE CERTEAU (1982: 47-99) sublinha a dificuldade de se demarcar o lugar do discurso místico – que ele entende como sendo o discurso *de* ou *sobre* a presença de Deus – em termos de uma história organizada cronologicamente, o que acaba por configurar uma dificuldade de distinção e, conseqüentemente, acercamento de um lugar, onde, portanto, perdemos-nos ao buscar definições.

problema da percepção em face da sinalização, o fato de o percebido não encontrar a justa expressão.

Paradoxalmente, “as perspectivas claras” não são aquilo que se vê efetivamente, mas aquilo que acerca o que se vê, o entorno, o corpo, o que já definimos, via Heidegger, como “res corporea”. O que o sujeito vê se lhe apresenta envolvido por um “espaço espiritual” mais amplo, uma instância excessivamente velada, de maneira que ver equivale a desvelar o que ali está velado.²⁷¹ Em contrapartida, torna-se pertinente a compreensão de que aquilo que se vê – “as Virgens e as Estrelas raras...” – só é visível *em relação* com o que não é totalmente visível, posto que não é claro, mas sim escuro, definido, sim, mas no sentido fotográfico do termo. À medida que se esforça para ver, o sujeito constata que

Numa evaporação de branca espuma
Vão diluindo as perspectivas claras...

e, conforme a reticência, o caráter insuficiente da expressão vai-se configurando, em coerência com o que se diz suficientemente, ou seja, que

Com brilhos crus e fúlgidos de tiaras
As estrelas apagam-se uma a uma.

Todavia, só se pode dizer que essa suficiência seja total *para nós*, leitores, situados num outro estágio do processo de significação. Para o sujeito, trata-se de uma

²⁷¹ Por “espaço espiritual”, Edmund HUSSERL (1999:178-179) entende, num texto em que trata da importância da geometria para a evolução do pensamento, uma espécie de subjetividade, aquela que tem para si mesma o sentido de ser a origem daquilo que se manifestará na dimensão exterior visível, digamos, no espaço comum de existência dos indivíduos. Para ele, a Geometria ocupa um decisivo na cena do conhecimento exatamente porque não se restringe a uma existência psíquica, não é uma coisa pessoal na esfera pessoal da consciência, mas a existência de um “ser-aí”, que se coloca, objetivamente, para “todo-o-mundo”. A edição que utilizamos dessa obra, intitulada *L’origine de la géométrie*, tem organização, tradução, introdução e notas de Jacques Derrida.

suficiência apenas, digamos, parcial, que depende do que a precede e do que a sucede para ser, de fato, suficiente. Assim, vejamos bem, as estrelas se apagam em face do desaparecimento da clareza, apagam-se porque o escuro, aquilo que definia as perspectivas, lhes tornou possível o brilho. Desfeitos aquilo que possibilita a visão – as perspectivas claras – e aquilo que se vê – as estrelas – irrompe, quase que naturalmente, o plano em que essas duas realidades não mais se distinguem, compondo, assim, uma dimensão que é, simultaneamente, material e espiritual, um plano que podemos caracterizar como o plano do Místico, lugar do irrelatável:

E então, na treva, em místicas dormências,
Desfila, com sidéreas lactescências,
Das virgens o sonâmbulo cortejo...

Parece-nos plausível localizar exatamente aqui, neste terceto, a fonte da complexidade perceptiva do soneto, uma complexidade que a sinalização não logra resolver, antes a realça. O que desfila diante do sujeito não são corpos, mas o “cortejo sonâmbulo”, uma situação de vigília, portanto, que se processa em torno das virgens. Ora, se as virgens são aqui imagens da pureza interior externada, o “cortejo” corresponde a uma contemplação dessa pureza, contemplação que pressupõe uma movência – o cortejo desfila – com o que se demarca o aspecto fugaz do que se dá à percepção, fugacidade que seria em si uma resistência à percepção: o cortejo desfila na treva, luminoso, em meio a uma dormência mística. Trata-se de acontecimento que se dá numa instância intermediária, entre a subjetividade do sujeito e aquela por ele sujeitada, num mais-além de si e do outro, enfim, numa “noite escura” dos Sentidos e do Espírito, com o que compreendemos, em última análise, a complexidade que o soneto encerra. À reticência deste penúltimo terceto, respondem as exclamações e reticência do encerramento:

Ó Formas vagas, nebulosidades!
Essência das eternas virgindades!
Ó intensas quimeras do Desejo...

E nos vemos, novamente, diante da vontade de dizer o indizível com que se abre

Broquéis.

*

6.7. A tortura

Consideremos, para finalizar este capítulo e nos direcionar ao próximo, o encerramento de *Broquéis*:

Tortura eterna

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

Que tu não possas, Alma soberana,
Perpetuamente refulgir na Altura,
Na aleluia da Luz, na clara Hosana
Do Sol, cantar, imortalmente pura.

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

Ó Sons intraduzíveis, Formas, Cores!...
Ah! Que eu não possa eternizar as dores
Nos bronzes e nos mármorese eternos!²⁷²

Naturalmente, não é por acaso que este soneto está posicionado ao final do livro. Antes dele, um processo se dera a ver, qual seja: o de dizer o que não se pode dizer dentro de um regime de signos ainda parnasiano, o de dizer internamente, à revelia do que parece estar sendo dito, o de dizer sutilmente. Tendemos a pensar, a partir de uma leitura superficial, que esse intento fora alcançado pelo sujeito, que este efetivamente está dizendo tudo que deseja dizer. Logo, a forma parnasiana já não seria realmente um obstáculo ao dizer, o sujeito, na verdade, estaria, digamos, confortável naquela forma.

²⁷² SOUSA, Cruz e, 1995. Op. cit. p. 94.

Todavia, uma leitura profunda, atenta ao movimento interior do escrito, acaba por revelar que o que se diz acusa uma insuficiência no dizer mesmo, indica, sobretudo, que mais se deseja dizer. Em face dessa situação, a pergunta que nos vem é sempre esta: que mais é este?

Broquéis não nos diz com precisão exatamente porque não é a precisão, a definição, que está no seu horizonte, mas a imprecisão, com a qual nos remete – e aí, sim, com precisão – a uma busca. Neste ponto, parece-nos plausível dizer que *Broquéis* busca algo que se situa fora da forma estabelecida, que é o informe, o desconhecido. Mas não é apenas essa busca que resulta em “Tortura” do sujeito, não é exatamente daí que procede o gritante problema da forma simbólica nesse livro. Esse problema procede da impossibilidade da incorporação tal e qual do informe, tal como se apresenta ao sujeito objetiva e subjetivamente, pela forma com que o poeta ainda lida, que é, evidentemente, uma forma apenas, ou muito mais, afim da forma simbolista, seduzida pela abstração, mas ainda calcada em dados concretos supostamente investidos de nobreza poética.²⁷³

Há, sem dúvida, um flagrante descompasso entre sujeito, referência do processo de verdade em construção, e poeta, modo de figuração da função autor em *Broquéis*. Enquanto o sujeito se lança ao porvir, expondo seu crescente desejo de transcendência, o poeta se mantém essencialmente preso a um solo que o legitima como tal, qual seja, o

²⁷³ Baseamo-nos, para estas considerações e as demais até o final deste tópico, nas reflexões de Edmund HUSSERL (1999: 182-183, Op. cit.) sobre a questão da linguagem em face do humano, uma vez que, a nosso ver, o desconhecido que *Broquéis* está a buscar é exatamente a dimensão humanista, que, no início da década de 1890, estava fora de questão. Ao focar a relação entre a linguagem como função do homem na humanidade e o mundo como horizonte da existência humana, Husserl diz que a linguagem universal pertence ao horizonte de humanidade, de maneira que a humanidade logo se conhece como comunidade de linguagem “imediata” e “mediata”. Somente em função da linguagem e suas “consignações”, como as comunicações virtuais, é que o horizonte de humanidade pode se apresentar sempre aberto ao homem. No plano da consciência, a humanidade normal e adulta é privilegiada como horizonte de humanidade e como comunidade de linguagem. Assim, diz ainda o sistematizador do método fenomenológico, a humanidade é, para cada homem, uma “comunidade do poder-se exprimir” de maneira recíproca, normal e plenamente inteligível. São questões que, de uma forma ou de outra, estarão no horizonte da nossa análise no próximo capítulo.

solo parnasiano, com pequenas rachaduras, mas ainda parnasiano. O que ouvimos em *Broquéis* é, freqüentemente, a agonia de ambos, sujeito e poeta, que radica, claro, no autor, no homem, no indivíduo, uma origem “rizomática” que contribui de maneira decisiva para que a voz do sujeito, cristalização de muitas vozes, soe ainda mais dolorosa, dilacerada, agonística.

O livro, obviamente, não resolve essa situação, como que a sugerir que uma tal resolução não é o caso, estaria além de sua possibilidade, excederia o que o poeta efetivamente pode fazer naquele lugar – e somente lá – onde é poeta, ou seja, no âmbito da forma lírica. A impotência se lhe apresenta, portanto, em relação a um determinado lugar simbólico, que se determinara, gradativamente, como lugar de poder ao longo de um processo, que se desvelara como lugar já significado como poder. Assim, parece-nos plausível pensar que, para o poeta, esse lugar simbólico não está definido previamente como lugar de poder, que trata-se de uma definição que ocorre ao longo do processo de busca da significação poética.

A princípio, esse lugar estaria aberto a qualquer ocupação de sentido, disponível para qualquer ação simbólica que ali se quisesse realizar. Mas essa abertura, como vemos agora no encerramento de *Broquéis*, é mesmo ilusória, ou melhor, revela-se como ilusória à medida que o sujeito age dentro dela, adentra-a. Dir-se-ia que essa abertura, visada pelo poeta inicialmente como ilimitada, vai-se limitando proporcionalmente ao movimento de performance do sujeito, obstando-lhe a passagem para um sentido de integralidade, seu desejo mais candente.

Ao obstar-lhe essa passagem, essa abertura limitada obsta-lhe exatamente a identidade fundamental, ou o fundamento identitário, não lhe permite que seja externamente o que acredita ser internamente, não lhe permite o aparecimento da substância, a visibilidade – forma – do invisível – informe. O que vemos em *Broquéis* –

e seu último texto apenas nos mostra por quê – é a agonia de uma forma que implica um sujeito cindido à revelia, porque ali não pode se colocar de maneira íntegra, totalmente. Seria necessária uma outra forma para abrigar essa “alma soberana”, que tem na dor seu parâmetro de humanidade, mas, como que numa fatalidade estética, essa forma é exatamente o que lhe falta, ainda falta ao poeta.

Capítulo 7

Sobre o clamor

“De toda a parte ele ouvia o mesmo clamor, chamando-o, procurando-o, buscando-o por toda a parte. E todo esse clamor formava como que um Réquiem triste de impaciência, de inquietudes, de ansiedades, crescendo em mar atroante de vozes, sombriamente”.

Cruz e Sousa, “Nirvanismos”, *Evocações*, 1898

7.1. Questões

Morto em março de 1898, três dias após seu derradeiro deslocamento, Cruz e Sousa tem publicado, naquele mesmo ano, o volume *Evocações*.²⁷⁴ Enquanto o corpo mergulha no definitivo silêncio, o “corpus” de um sentido rompe o silêncio que o envolvera por mais de cinco anos, desde o frutífero 1893. Com o aparecimento de *Evocações*, pôde-se constatar que o poeta não parara de produzir depois do casamento, não se rendera diante das enormes dificuldades financeiras e psíquicas, diante da loucura da esposa, da morte dos pais e dos filhos. O aparecimento dos poemas de *Faróis*, dos *Últimos sonetos* e de toda a gama de textos inéditos, especialmente nas primeiras quatro décadas do século XX, comprovou, de uma vez por todas, que o poeta encontrara na dor experienciada – portanto, visivelmente histórica – sua fonte de criação.

Claro que, mais do que ressaltar tal fato, é estimulante verificar os elementos característicos dessa dor, compreender como ela se deixa marcar enquanto princípio criativo. E se nos perguntamos *como*, já acusamos a necessidade de estabelecer diferenciações dentro do processo criativo, dentro, especialmente, dessa parte da obra publicada postumamente. Neste caso, a primeira dificuldade de diferenciação se prende à dificuldade de dizer, com precisão, qual é a seqüência de produção dos textos. Em termos de lírica, podemos inferir, com uma certa possibilidade de acerto, que o que se encontra em *Faróis* precede o que se encontra em *Últimos sonetos*, uma vez que aqui se percebe um forçado equilíbrio composicional similar àquele de *Broquéis*.

²⁷⁴ Sobre os últimos momentos de vida de Cruz e Sousa, bem como outras questões relacionadas à sua biografia, veja-se o já tantas vezes citado Raimundo de MAGALHÃES JR. (1972: 208-234, Op.cit.). Consideremos ainda, como dado instigante que realmente é para a exploração que apresentamos neste capítulo, o que diz Nestor VÍTOR (1969: 4, Op.cit.) na abertura do seu ensaio publicado em 1899: “Sua obra não é apenas o livro, é a sua vida de todas as horas, de todos os instantes, que será ponderável sempre que ao seu lado esteja um ouvido que o possa escutar, uma alma que o possa sentir, um coração que o possa amar, a essa criatura feita de um só bloco, a êsse (sic) amálgama da Estesia e da Dor”.

Em *Faróis*, esse equilíbrio, naturalmente, não é abandonado, mas não se coloca em primeiro plano, de maneira que podemos dizer que ali a “forma composicional” não constitui, para o autor, principal preocupação, obstáculo a ser superado pelo sujeito. Dir-se-ia que sua vontade, eminentemente estética, circunscrita à forma, já fora razoavelmente saciada e agora, em *Faróis*, a questão passa a ser mais de fundo, de um resgate daquilo que fora ultrapassado pela própria forma em seu incessante movimento para um mais além do dado, em seu ardente desejo de transcendência. *Faróis*, cujos escritos contêm uma ousadia experimental de percepção que lembra alguns dos melhores momentos do que se reúne sob a tarja d’*O livro derradeiro*, apresenta uma espécie de recuperação do dado, de retorno ao que se dá num plano comum de experiência histórica, num plano visível.

O filho, a recordação, o tédio, o bêbado, a mãe, os pobres, os violões, o envelhecimento, a tristeza, a pobreza, o esquecimento etc – são alguns dados que o livro nos apresenta em ritmos, metros e estrofes variados. Tal é a versatilidade da “forma composicional” em *Faróis* que somos tentados, num primeiro momento, a pensar que já não há problema de forma na obra sousiana, ou melhor, que esse estágio da obra corresponde exatamente a uma superação do problema que havia, relativo à expressão. Todavia, tanto já ressaltamos – e agora o fazemos de maneira definitiva –, o problema que marca a obra sousiana é de ordem simbólica, circunscreve a forma simbólica, é um problema profundo, portanto, cujos reflexos apenas transparecem na superfície do escrito.²⁷⁵

²⁷⁵ Lembremos, pelo fato mesmo de colocar esta questão de maneira incisiva, a afirmação de Alfredo BOSI (2003: 461): “Se os sinais gráficos que desenham a superfície do texto literário fossem transparentes, se o olho que neles batesse visse de chofre o sentido ali presente, então não haveria forma simbólica, nem se faria necessário esse trabalho tenaz que se chama *interpretação*. (...) Acontece, porém, que as palavras não são diáfanos. Ainda quando miméticas ou fortemente expressivas, elas são densas até o limite da opacidade. Esse fenômeno é estrutural. O processo em que se gesta a escrita percorre campos de força contraditórios, em parte subtraídos à luz de uma consciência vigilante e sempre dona de si própria”. (grifo do autor). Lembremos ainda que, ao discutir “a forma de arte simbólica”, G.W.F. HEGEL (2000: 20) entende que é inerente ao desenvolvimento do símbolo o “caráter sublime”, uma vez

Assim entendido, esse problema não se encontra resolvido, tampouco ignorado, em *Faróis*, mas, na verdade, espacializado, inscrito num horizonte mais amplo, estendido. Essa característica do problema da forma em *Faróis* atesta, antes de mais nada, uma coesão desse livro com o que o antecederá, uma coerência autoral, pode-se dizer. Ora, *Broquéis* levará às últimas conseqüências a figuração de um pólo intensivo, anunciado por *Missal*, com o sujeito elevando-se ao limite do dizer, atingindo uma condição dilacerada. *Faróis*, desviando-se sensivelmente da interioridade do sujeito, explora aquilo que constituiria a exterioridade efetiva desse sujeito, uma exterioridade passível de ser dita exatamente por não pertencer exclusivamente a esse sujeito, por pertencer a um mundo do qual esse sujeito também faz parte.

Não se pode dizer, obviamente, que uma tal consciência de pertencimento a um mundo não havia nesse sujeito durante a realização dos trabalhos que precederam *Faróis*. Mas pode-se dizer que ali, especialmente em *Missal* e *Broquéis*, a “intencionalidade” da consciência consiste num desvio, por parte do sujeito, desse pertencimento, evidente conseqüência do mal-estar do autor num mundo genérico demais, numa instância desintegrada. O sujeito resiste a pertencer a esse mundo exatamente porque nele sua identidade se vê dissipada, de tal modo que se torna impossível qualquer individuação, mundo e sujeito se confundindo. Com *Broquéis*, a obra sousiana atinge uma limitação desse mundo genérico demais, o sujeito “territorializa” o seu próprio mundo, reconhece a instância à qual fundamentalmente pertence. Essa instância, conforme tentamos compreender no capítulo anterior, caracteriza-se como insuficiente, incompleta, desejante, dilacerada, faltante, enfim. E é dessa instância, dali onde se denuncia o inconsciente, que, uma conseqüência natural,

que, inicialmente, “deverá tornar Forma [*Gestalt*] apenas a Idéia determinada sem medida e não livre em si mesma e que, por isso, não é capaz de encontrar nenhuma Forma determinada nos fenômenos concretos que corresponda completamente a esta abstração e universalidade”. (grifo e colchetes do autor). Essa “Idéia” nos parece equivalente ao clamor na obra sousiana, um símbolo cuja circunscrição resulta, inevitavelmente, em problema da forma.

emerge o clamor, que se exterioriza como voz na escrita, é claro, mas uma voz entranhada num “corpus” de sentido, o que lhe confere uma certa modulação, o que a acusa como voz de um ser historicamente delimitado, não do ser em geral.

Se nos empenhamos em desentranhar essa voz, logo vemos que apenas aparentemente ela está entranhada na escrita, no que se explicita, na “letra”, no suporte material. Na verdade, essa voz está entranhada naquilo onde o sujeito está fundamentalmente entranhado, ou seja, na cultura, a esfera que complica a letra, irreduzível pela letra que, todavia, insiste em reduzi-la. Entranhada na cultura, a voz é, naturalmente, mais ampla, mais excessiva que isso que, num esforço de inteligibilidade, tenta limitá-la, mais ampla que a letra. Quanto mais tenta limitar a voz, circunscrevê-la, mais a letra, que podemos considerar como o sentido por escrito do ser, exhibe a barra que a confronta dentro de uma determinada cultura, dentro da cultura do sujeito. E é assim que o clamor, em última análise, soa como “modo de discurso” de uma consciência num determinado mundo, não em abstrato.²⁷⁶

²⁷⁶ A reflexão de Martin HEIDEGGER (1998: 54-55, Op. cit., vol. 2) em Ser e tempo, seu obsessivo tensionamento da “pre-sença”, resulta, como se sabe, na postulação do clamor é como característica da consciência: “A consciência dá ‘algo’ a compreender, ela *abre*. Dessa caracterização formal, surge a indicação de se reconduzir o fenômeno para *abertura* da pre-sença. Essa constituição fundamental daquele ente que nós mesmos somos constitui-se de disposição, compreensão, de-cadência e *discurso*. A análise mais profunda da consciência a desentranha como *clamor*. O clamor é um modo de *discurso*. O clamor da consciência possui o caráter de *aclamação* da pre-sença para o seu poder-ser-si-mesmo mais próprio e isso no modo de *conclamar* o seu ser e estar em débito mais próprio”. Teremos sempre em vista este argumento ao longo deste último capítulo. (grifos do autor).

*

7.2. A vala

A natureza de *Faróis* se denuncia, especialmente, num dos seus longos poemas, que, movente, exige atenção redobrada de leitura:

Tédio

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Porco lúgubre, lúbrico, trevoso
Do tábido pecado,
Fuçando colossal, formidoloso
Nos lodos do passado.

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

Ócio das almas ou requinte delas,
Quint'essências, velhices
De luas de nevroses amarelas,
Venenosas meiguices.

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

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

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

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

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

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

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

Ó Tédio! Rei da Morte! Rei boêmio!
Ó Fantasma enfadonho!
És o sol negro, o criador, o gêmeo,
Velho irmão do meu sonho!²⁷⁷

Obviamente, não é o tema em si que nos pode possibilitar aqui a apreensão de elementos significativos para a compreensão outra que procuramos da obra sousiana. Tematicamente, um modo de ver literário, uma tópica, encontra-se sobreposto a um modo de ser próprio, único, não convencional, o que parece uma situação pacífica. Todavia, se não desmerecemos de todo o tema, vemos que este é destilado gradativamente, de maneira ritualística, com o que se demarca, antes de mais nada, sua amplitude, seu caráter excessivo, inesgotável. À forma, cabe dar uma ordenação a isso,

²⁷⁷ SOUSA, Cruz e, 1995. p. 112-114. Op. cit.

conferir um aspecto definido ao indefinido, destacar uma linha de sentido dentro daquilo que é bastante genérico. Ao destacar essa linha, essa forma revela seu modo de pensar, seu entendimento do real, mas essa revelação é tornada possível justamente pela redução do informe, com o que implicamos o sujeito, conclamamo-lo por uma necessidade, digamos, lógica. Não é possível que a própria forma, operando à maneira de um fenômeno natural, quando ainda rigorosamente nem forma é, reduza o informe, instaure-se enquanto tal, daí o fato mesmo de se tratar de uma forma criada, não incriada.

A redução do informe, com o conseqüente advento da forma, é tornada possível a partir da presença do sujeito, que se nos apresenta, assim, como sujeito de uma ação objetiva, que não é necessariamente sua, ou apenas sua: a de conferir forma a uma coisa. Ao contrário do sujeito inscrito num evento artístico material como o da pintura ou da escultura, o que encontramos na poesia é sujeito de uma ação objetiva que se processa, de maneira decisiva, num âmbito eminentemente subjetivo, que toma seus contornos no lugar em que se origina, numa instância invisível, portanto. Com isso, não chegamos a uma localização precisa de onde realmente se processa essa ação, mas antes a uma intuição do motivo da complexidade de que essa ação se mostra revestida. À medida que se processa num âmbito subjetivo, essa ação não pertence exclusivamente ao sujeito, não é ação *de* um sujeito, uma vez que esse âmbito subjetivo não é lugar exclusivo do sujeito, sua morada, mas de um conjunto de relações, entre as quais o sujeito está envolvido, relacionado, imerso.²⁷⁸

²⁷⁸ Para estas considerações e as que se seguem a respeito do assunto, temos em vista, especialmente, as reflexões de Paul RICOEUR (1990: 73-136, Op. cit.) em torno de uma semântica da ação, com ênfase no enigma que marca, para o filósofo, a relação entre a ação e seu agente. Suas reflexões importam-nos, precisamente, à medida que, reconsiderando a problemática do idêntico, avança até uma compreensão outra do si-mesmo, postulando-o como outro. Cabe-nos esclarecer ainda as afirmações que aqui fazemos a respeito do sujeito não nos colocam fora do horizonte do sujeito tal como o definimos com Alain BADIOU (1994: 110, Op. cit.) ao longo deste estudo. Entendemos aqui, como desenvolvimento natural da pesquisa, que aquele processo de verdade que “induz” o sujeito, conforme Badiou, se apresenta sob a forma de processamento da ação, do movimento configurador da ação.

O processamento da ação é que torna possível a aparição do sujeito, que o projeta na superfície do escrito, ou que nos permite trazê-lo para esta superfície, donde advém a plausibilidade de dizer que o sujeito é um vir-a-ser da ação, que a ação é fundamental para a constituição do sujeito. Mas, à medida que assim pensamos, corremos o risco de incitar uma compreensão bastante comum da ação como algo simplesmente demandado pelo sujeito, efeito de uma causa, e, assim, não havendo sujeito, não haveria ação. Em face de uma tal compreensão, urge acrescentar que dizer processamento da ação não significa aqui dizer a ação em si, que seria já o ato, mas exatamente aquilo que ainda vai possibilitar a ação, donde a ação vai se desdobrar – o processamento da ação é apenas um movimento, uma vibração, nada ainda definido. Neste sentido, o processamento da ação a revela como um estágio de não-ser, que traz em si o destino de ser, que podemos compreender como uma espécie de potência sujeitante, que reclama um objeto de relação.

“Tédio” constitui o processamento de uma ação, que é a de revelar um “locus” diferenciado da criação poética, aquele que um Byron, um Nerval e, finalmente, um Baudelaire, com a noção de “spleen”, lograra afirmar. Esse processamento implica, para além de uma verdade intertextual estabelecida, uma indefinição fundamental, no sentido restrito, ou seja, quanto ao fundamento, quanto ao ôntico. O que é o “tédio”, nesse poema, é uma pergunta cuja resposta se quer mostrar para além das palavras, não obstante com palavras: mostrar a partir de um ponto de vista associativo, a partir de imagens horrendas. O grande número de imagens convocadas apenas aponta para a dificuldade de definição cabal desse tipo de sentimento, que seria, para o poeta, uma definição material, visível. Assim visada, essa definição romperia com a dimensão abstrata, meramente ideal, do tédio, acusando, por conseguinte, sua dimensão concreta, real, o que resulta, sobretudo, numa ampliação da idéia até o limite da coisa. Mas essa

ampliação apenas conduz à compreensão do motivo pelo qual a coisa excede a idéia, pelo qual a coisa resiste a ser apenas idéia.²⁷⁹

Com efeito, o processamento da ação de revelação do tédio tem início com a expressiva imagem da “vala comum de corpos que apodrecem”, com a demarcação de um lugar, portanto. Esse lugar é uma lacuna que, por isso mesmo, amplia a idéia de lugar, complica-a, evidentemente: o que está na lacuna, está em processo, apodrecendo. A vala deixa de ser comum, deixa de ser aquilo que se vê realmente, à medida que remete, com precisão, à idéia de lacuna, à medida que, sendo lacuna, vai além da vala. A importância da vala advém exatamente do fato de que, enquanto lacuna, com ela se demarca um referente preciso para a imprecisão que constitui o “corpus” do poema, seu fundamento lacunar. À medida que é lugar-lacuna, o tédio pode ser caracterizado como “esverdeada gangrena”, “bocejo torvo de desejos turvos”, “sangue coalhado, congelado, frio”, “pesadelo sinistro de algum rio”, “alma sem rumo, a modorrar de sono” etc etc., imagens que, sem dúvida, distanciam-nos da vala em si, promovem a “suprassunção” do lugar, do dado objetivo.

Paradoxalmente, tais imagens nos aproximam cada vez mais de um sentido orgânico de tédio, que pressupõe a experiência material, que exige um corpo: “mudas epilepsias”, “masturbações mentais”, “negras nevrostenias”, “flores sangrentas”, “música estranha”. Intensificadas até um mais além da vala, essas imagens atingem um estágio “sensacionista”, investem-se de uma corporeidade, que podemos entender como limite da idéia, como o ponto mais próximo da coisa, onde a idéia poderia desaparecer

²⁷⁹ Em vista da feição barroquizante que divisamos em *Faróis*, podemos convocar aqui o modo bastante original como Christine BUCI-GLUCKSMANN (1984, Op. cit.) postula uma razão barroca a orientar Baudelaire e Benjamin. Para ela, inconsciente e utopia atuam juntos nessa razão, em que o significante prolifera para além do significado e a língua se apresenta com um “excesso de corporeidade”. A razão barroca, diz ainda, confere à obra uma “materialidade infinita”, que é aquela mesma que se encontra nos corpos e nas imagens.

em prol da coisa, transformar-se em coisa.²⁸⁰ Mas, atingindo esse ponto, essas imagens não logram ir mais além, conhecem até aonde vai sua possibilidade, esbarram num decisivo limite porque nesse ponto se revela – ao poeta, no poema e ao leitor – a

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

Contraponto subjetivo à objetividade da vala, a noite, como segunda caracterização a estruturar a revelação do tédio como “locus” de criação, torna compreensível a impossibilidade da conversão da idéia em coisa. Entre o sujeito e o objeto, confundidos no processamento de uma ação que visa à forma, coloca-se a noite, implicando algo que precede tanto uma dimensão quanto outra, qual seja, o “Pensamento”. Naturalmente, há sujeito e objeto apenas como especificações do pensar, que é precedido pelo ser, que, por sua vez, é precedido, originariamente, pelo não-ser, pelo nada. Com a imagem dos corpos que apodrecem na vala, o poema se abre com a figuração moderna do não-ser, ou seja, com a morte, onde começaria a vida de um “corpus” de sentido, a vida da forma.²⁸¹

O próprio poema nos confirma, assim, que o ser deriva do não-ser, que o movimento, que ali se encontra, é movimento para ser, para se destacar de uma situação negativa. E, se esse movimento é força, é força do que ali está entranhado na

²⁸⁰ A propósito, recordemos uma passagem de Henri BERTON (1999: 209, Op.cit.), das mais significativas, sem dúvida, para a compreensão da complexidade que vai-se descortinando na poética sousiana: “o corpo, sempre orientado para a ação, tem por função essencial limitar, em vista da ação, a vida do espírito. Com relação às representações, ele é instrumento de seleção, e de seleção apenas. Não poderia nem engendrar nem ocasionar um estado intelectual. No que diz respeito à percepção, nosso corpo, pelo lugar que ocupa a todo instante no universo, marca as partes e os aspectos da matéria sobre os quais teríamos ação: a percepção, que mede justamente nossa ação virtual sobre as coisas, limita-se assim aos objetos que influenciam atualmente nossos órgãos e preparam nossos movimentos”.

²⁸¹ Para estas considerações e as que se seguem em torno deste assunto, baseamo-nos, sobretudo, na colocação do problema do não-ser em face do ser por Jean-Paul SARTRE (1997: 41-91, Op.cit.).

generalidade, contra a própria vontade, esbarrado numa contraforça, impedido de ser. Assim, torna-se plausível entender isso que ali está, o movimento, como sendo o “Pensamento” para o qual a “Noite” está “cerrada”, de modo que, sendo a noite o tédio, este constitui obstáculo fundamental, primordial, ao despertar da forma. A partir daqui, esse despertar equivaleria à efetivação do Pensamento, a forma, para o autor, seria aquilo que coincide com o Pensamento, onde se distingue uma claridade, pode-se dizer, uma lucidez. Esta se encontra envolvida pela loucura, pela anormalidade, pela estranheza, pelo tédio, enfim, pelo mundo.

Obsessivamente, tenta-se chegar à essência do que se apresenta ao sujeito, penetrar um mais além da aparência, revelar o tédio em si, mas em vão, o que nos permite dizer que o tédio aqui é, na verdade, o todo indistinto de que falamos no quarto capítulo deste estudo, agora exibido de maneira mais complexa. No “corpus” do poema, confundem-se sujeito e objeto, indivíduo e coletividade, força e contraforça, vida e morte, ser e não-ser, configurando-se uma generalidade que reclama uma especificação, enfim, um estado do informe, nomeado como tédio, que reclama uma forma. Implicado no todo indistinto, localizado no meio do tédio, o sujeito vivencia a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, de definir aquilo que o constitui enquanto tal, que é o seu lugar, que é a vala, em termos sintéticos, mas que, naturalmente, é algo além do espaço físico, afim de um “espaço espiritual”: uma lacuna.

No rastro mesmo da indefinição desse lugar, dir-se-ia que um lugar se nos apresenta, um ponto intermediário entre a idéia, o tédio, e a coisa, a vala, que é o ponto da “pre-sença”, onde o ser, ainda irrevelado, encontra-se entranhado. Nesse lugar, o ser, enquanto dimensão pressuposta pelo “Pensamento”, encontra-se oprimido, mas resistindo, praguejando, mesmo rouco e com medo, contra o “nebuloso degredo”, contra, portanto, uma espécie de alijamento do processo, anunciando, assim mesmo, a

sua participação no processamento da ação de revelação do tédio. Essa resistência do ser é que , ao longo do poema, parece preparar a revelação do tédio como fonte da criação, como “locus” irradiador da força que possibilita a forma. E é em face dessa resistência, naturalmente, que o conflito tece o “corpus” de sentido, modula-o até o assombro final reverberado pela exclamação.

*

7.3. A guerra

Além da vala e da noite, a guerra, numa progressão de raciocínio coerente, é outra imagem convocada para a tarefa obsessiva de definição do tédio:

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

O tédio se enuncia como algo visível a partir da sensação, após ter sido virtualmente submetido à degustação, de maneira que é plausível dizer que aqui a sensação da coisa é mais significativa que a própria coisa, que o sabor de sangue é mais real que o próprio sangue.²⁸² Realmente. A sensação nos mantém situados no âmbito do processamento da ação de revelação do tédio, ainda nos encaminhando ao tédio em si, aproximando-nos da coisa resistente à definição cabal. A imagem da guerra vem, sobretudo, para estabelecer a conexão disso que está acontecendo no poema com a literatura, exibir um referente que legitimaria tal acontecimento, que o tornaria esteticamente admissível.

Todavia, essa imagem está, antes de tudo, radicada no princípio de “comunidade” que, desde a abertura, fomenta o poema, num fora do nome próprio, fora do categoricamente definido: “vala comum de corpos que apodrecem”. Urge destacar uma

²⁸² Tal situação nos remete à complexidade da sensação tal como colocada por Maurice MERLEAU-PONTY (1971: 21-30, Op. cit.): “Uma vez mais, a reflexão – mesmo a reflexão segunda da ciência – torna obscuro o que se julgava claro. Pensávamos saber o que é sentir, ver, escutar, e estas palavras causam agora problema. Somos convidados a voltar às experiências mesmas que elas designam para defini-las novamente”.

identidade nessa “comunidade” e, antes da imagem da guerra, aquela da “noite cerrada para o Pensamento” já se enunciara como obstáculo a essa identificação, remetendo-nos à compreensão do tédio como o todo.²⁸³ Agora, a “guerra sombria dos sentidos”, mais do que reafirmar o conflito no processamento da ação de revelação do tédio, revela o quão confusa é a natureza desse conflito. Entre uma guerra e outra, entre a idéia de guerra e a coisa guerra, coloca-se o elemento que não permite que se distinga exatamente o dentro do fora, que se diga de que sentidos se trata: “Guerra sombria dos sentidos, guerra”.

A impossibilidade de distinção nos permite dizer que o sombrio, esse elemento que está aí evolvido pelo conflito, é intrínseco ao processamento da ação de revelação do tédio, que ele está aí à revelia do próprio sujeito como fundamento da “pre-sença”, como ser. À medida que a forma, emergindo do amorfo, “pre-senta-se”, dá-se a ver, o elemento que na “pre-sença” encontra-se entranhado, que constitui sua inteligibilidade, vai-se revelando, o ser, portanto, vai-se revelando. O aspecto sombrio desse elemento se deve, assim, ao fato de a “pre-sença” se nos apresentar como sombra, como um “espaço espiritual” marcado pelo espaço material, como uma noite marcada pela vala, digamos. Destacar esse elemento do meio da sombra, revelar o ser como luminosidade, implica diluir aquilo que o circunda, dissolver sua exterioridade, corroer o corpo em prol da alma, o que, evidentemente, não é simples.

Assim, o tédio é “silêncio carregado”, é “dobre pesado”, é “florescência do Mal”, é “delírio contorcido”, é “porco lúgubre”, são “ritmos de forças e de graças mortas”, é “melancólico exílio”, é “difusão de um mistério que abre portas”, é “ócio das almas”, é

²⁸³ Aprofundar a reflexão sobre o “tò autó” dos gregos antigos, a questão da identidade, Martin HEIDEGGER (1991: 141, Op. cit.) elucida a noção de “*comum-pertencer*”, que seria o sentido primaz de identidade: “Se pensamos o comum-pertencer como de costume, então, como já mostra a ênfase dada à primeira parte da expressão, o sentido do pertencer é determinado a partir da comunidade, quer dizer, a partir de sua unidade. Neste caso, ‘pertencer’ significa: integrado, inserido na ordem de uma comunidade, instalado na unidade de algo múltiplo, reunido para a unidade do sistema, mediado pelo centro unificador de uma adequada síntese”. (grifo e aspas do autor). Assim, em relação com o processo identitário, tomamos a palavra “comunidade”.

“insônia morna e doente dos Espaços”, é “Letargia funérea”, são “vermes, abutres a corroer pedaços/ da carne deletéria” e, finalmente, “um misto de saudade e de tortura,/ de lama, de ódio e de asco,/ Carnaval infernal da Sepultura,/ Risada do carrasco” – definições que, a bem da verdade, levam-nos para além do tédio em si, como que a denunciar que a face real do tédio não é passível de objetivação, extrapola os limites do visível, desaparece na esfera do sensível, em que todos os sentidos estão radicados, ainda sem sistematizações, sem racionalizações.²⁸⁴

A racionalização, ou melhor, um princípio de racionalização anunciar-se-á justamente como consequência natural dessa definição obsessiva do tédio, dessa dissecação da sombra que constitui a exterioridade circundante do ser. Com efeito, o último movimento do poema consiste numa adesão à exclamação, revelando-se, mais uma vez, a admiração, o espanto, que caracteriza a cena primordial do conhecimento. Agora, em vez da descrição do tédio que perpassa todo o poema, ganha relevo um diálogo do sujeito com o tédio, de maneira que podemos falar, com plausibilidade, de um distanciamento entre sujeito e objeto, podemos falar que essas dimensões existem como tais. Com isso, já estamos falando que há uma inteligibilidade realmente no poema e, assim, o poema já é, já pensa, nele o ser, fonte do inteligível classicamente definido, já mora.

A situação explicitamente dialógica se nos apresenta aqui como índice preciso do advento, para o autor, da idéia de forma, no sentido de um equilíbrio das partes a permitir a identificação de uma linha de sentido, conforme ressaltado. Aqui vemos,

²⁸⁴ Vemos aqui aquela abertura da percepção que, para Maurice MERLEAU-PONTY (1989: 198-199, Op. cit.), possibilita a aproximação de outrem em virtude, antes de mais nada, de uma espécie de ultrapassamento do cogito, ou melhor, da res cogitans: “Se outrem deve existir para mim, é preciso que seja primeiro abaixo da ordem do pensamento. Nessa região isto é possível porque a abertura perceptiva não pretende o monopólio do Ser e não institui a luta mortal das consciências. Meu mundo percebido, as coisas entreabertas diante de mim, em sua espessura, têm com que prover mais de um sujeito sensível com ‘estados de consciência’, têm direito a mais testemunhas além de mim. Um comportamento que se desenhe nesse mundo que já me ultrapassa, é apenas uma dimensão no ser primordial, que comporta todas as dimensões. Já na camada ‘solipsista’, portanto, outrem não é impossível, porque a coisa sensível é aberta”. (aspas do autor).

como elementos, digamos, desse equilíbrio, um eu e um tu, instâncias autônomas. E vemos, como elemento a tipificar essa linha de sentido, como essas duas instâncias se amalgamam, ou melhor, denunciam-se como dados de um mesmo amálgama, como que a sugerir que, autônomas, comprometem uma unidade. Assim, o eu busca ascensão no tédio, que, por sua vez, define-se como desejante, com seus suspiros, soluços, pranto, gemido, enfim, com sua dimensão humanizante a contrariar – não o esqueçamos – a dimensão horrenda fixada ao longo do poema. Destaquemos, para a compreensão do tédio nessa cena do Eu-Tu, a seguinte estrofe:

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

Tal qual no “Le bateau ivre” de Rimbaud cuja dicção aqui aflora, o movimento, o estado de não-ser, modula o vir a ser, decide sobre a natureza do *é*, digamos: o luto, modo de ser do tédio, envolve o eu no seu deslocamento, à medida que este se encontra longe. Nesse deslocamento – que não se dá extensivamente, mas intensivamente, para mais alguém da superfície, como aprofundamento –, o eu se concentra, comove-se e, só assim, escuta aquilo que é aparentemente visível, que se dá aos olhos, um desmoronamento. O eu se altera, gradativamente, no sentido de se assemelhar ao tu, integrando-se àquilo que estaria, a princípio, fora de si, que seria uma contraforça. Desta maneira, eu – atualização do sujeito lírico – e tu – atualização do objeto tédio – se revelam como intensidades do ser, do fundamento do “movente”, enfim, como dimensões de uma mesma unidade.

Evidentemente, essa revelação nos surpreende, uma vez que o poema constitui um tecido múltiplo, um conjunto de variáveis imagéticas que atualizam o tédio. Mas essa

multiplicidade seria gratuita se uma origem comum, um lugar donde emergem todas as imagens, não se descobrisse. A apresentação desse lugar é demorada exatamente porque esse lugar, tal como aqui visado, não está dado, para o sujeito, “aprioristicamente”, resulta, na verdade, de uma exploração. “Aprioristicamente”, pode-se dizer que esse lugar, o lugar do ser, está dado como lugar do Bem, de forma que a arte, a criação, seria uma projeção do Bem segundo o racionalismo.

No processamento da ação de revelação do tédio, conforme postulado, o sujeito, apreendendo o entorno a partir da sensação, desvela o lugar do ser como lugar do Mal, como lugar luciferino, como lugar, pode-se dizer, primordialmente do Mal. Cumpre ao ser destacar-se desse lugar, elevar-se até o Bem, mas esse destacamento só é possível a partir de uma relação interna com o Mal, a partir de um enfrentamento do Mal, e daí o conflito, e daí a “guerra sombria dos sentidos”. Todo esse processo nos permite dizer, sobretudo, que uma consciência como tal aflora nesse ponto da obra sousiana, qual seja: a de que o clamor vem mesmo “de longe”, de lá onde o ser está espantado diante do não-ser.²⁸⁵

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

*

²⁸⁵ Ouçamos, uma vez mais, Martin HEIDEGGER (1998: 56-57, Op.cit, vol.2): “Apreendemos o clamor como modo do discurso. Esse articula a compreensibilidade. A caracterização da consciência como clamor não é, absolutamente, uma mera ‘imagem’ como a representação kantiana do tribunal da consciência. Devemos lembrar que a verbalização não é essencial nem para o discurso e nem para o clamor. Pois todo pronunciamento e toda ‘exclamação’ já pressupõem o discurso. Se a interpretação cotidiana conhece uma ‘voz’ da consciência, não se pensa tanto numa verbalização, que de fato nunca chega a se constatar, mas se entende a ‘voz’ como o que dá a compreender. Na tendência de abertura do clamor, insere-se um momento de impacto, de sobressalto brusco. O clamor vem de longe e clama para longe. Só é atingido pelo clamor quem se quer recuperar”.

7.4. O humano

O fato de ser, sobretudo, um momento sublime de criação poética, ou talvez por isso mesmo, não tira de *Evocações* o lugar de livro-chave para a compreensão do que se passara em toda a obra sousiana, como se fosse, realmente, um exercício de memória crítica. O próprio poeta se encarregara de organizar o volume em 1897, que só sairia em 1898, após a sua morte, uma espécie de testamento “chiaroscuro”, paradoxalmente preciso em suas imprecisões. Esse livro tem início, meio e fim, etapas que se intercambiam como que a revelar o esquema básico de ponto e contraponto da obra, suas constantes idas e vindas, sua natureza hesitante, enfim. Tomaremos aqui o início como o poema em prosa “Iniciado”, o meio como “Mater” e “Capro” e o fim como “Emparedado”, numa ordem crescente de aparição dos textos no livro, mas também, o que é mesmo surpreendente, numa ordem em que o problema que perseguimos, o clamor, cresce.

Queremos ver essa ordem de manifestação como algo pensado pelo autor, tal é a coerência que nela há em relação ao fundamento decisivo de todo o processo criativo sousiano, em relação ao ser. No primeiro texto, encontramos o início da relação com o ser, no segundo, encontramos dados pertinentes à complicação dessa relação e, no terceiro, a impossibilidade dessa relação se efetivar tal como desejada pelo sujeito (porque é este quem a deseja). E é este que, no fundo, deseja-a como relação estética, como a podemos classificar, de modo que o ser é um referente decisivo do artista: o artista, em termos sintéticos, é aquele que *é*; logo, aquele *não é*, não é artista. “Iniciado”, colocando em relevo o trajeto efetivo de Cruz e Sousa ele mesmo, diz-nos que ser artista

não é uma questão de querer nem de poder, mas de ser, um enunciado cuja forma é bastante significativa, e precisamos visualizá-la:

Não é, apenas, querer, não é poder, apenas – é Ser! – E se tu sabes ser, se tu és, numa legitimidade flagrante, num enraizamento muito intenso de todo o teu organismo, vivendo a Arte e não a Arte vivendo em ti; se assim tu és, na profundidade real desse esquisito e maravilhoso estado, meio-inconsciência, meio-névoa, que te impulsiona para a Concepção; se assim tu és, por germens inevitáveis, fatais, a tua Obra, ainda em gestação, atestará eloqüentemente, mais tarde, as inauditas manifestações do temperamento.²⁸⁶

É-se, como se vê, diante do espanto, diante da exclamação, possibilitando-nos a inferência, bastante produtiva, de que o próprio sujeito que estimula outrem a ser desconhece, em profundidade, o que implica ser. E é esse desconhecimento que o estimula desde o início a desejar ser, a desejar conhecer o que é ser, desejo cuja realização exige um deslocamento do lugar de origem, um desligamento da mãe, uma renúncia ao mundo ingênuo. Conseqüentemente, com a mediação da “onda nervosa do Sonho” em que se vê mergulhado, o sujeito chega à Arte, pela qual se vê dominado, vencido, movimento com o qual se demarca, no limite, uma instância de força – a Arte – e se entremostra a dor como seu efeito sobre o artista. Através da dor, submetendo o sujeito a uma experiência da dor, a Arte fecunda o ser e promove seu devir-artista, digamos: o artista *é*, efetivamente, em função da Dor, *é* à medida que está dotado de Dor, sendo esta, portanto, o elemento fundamental de um rito iniciático, da passagem para a condição artística. Todavia, esta condição é precedida pela condição humana:

Porém, *se és vitalmente um homem*, e trazes o cunho prodigioso da Arte, vem para a Dor, vive na chama da Dor, vencedor por senti-la, glorioso por conhecê-la e nobilitá-la. Tira da Dor a profunda e radiante serenidade e solene harmonia profunda. Faze da Dor a bandeira real, orgulhosa,

²⁸⁶ SOUSA, Cruz e, 1995. p. 522. Op. cit.

constelada dos brasões soberanos da poderosa Água Negra do Gênio e do Dragão cabalístico das Nevroses, para envolver-te grandiosamente na Vida e amortalhar-te na Morte! (grifo nosso)²⁸⁷

No início do processo, então, coloca-se o homem determinado a partir da vida, da vitalidade. A Arte se apresenta como uma qualidade do homem, considerada imprescindível para se tomar parte na Dor, para ser. Com o consórcio da Arte, o homem, finalmente, torna-se ser, chega ao *é*, e a dor se revela como uma manifestação do seu ser. Esta compreensão, que o sujeito adquirira ao longo de todo um processo e agora transmite a outrem, ou ao outro que está nele mesmo, revela uma certa historicidade do ser, que este resulta de um processo que tem no homem sua origem.²⁸⁸ Mas esta implicação, efetivando-se sob uma condição – a da relação com a Arte –, vem atravessada por uma compreensão do homem como humano, como aquilo que é uma conquista possível na existência. “Se és vitalmente um homem”,

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

Se não tens Dor, vaga pelos desertos, corre pelos areais da Ilusão e pede às vermelhas campanhas abertas da Vida e clama e grita: quem me dá uma Dor, uma Dor para me iluminar! Que eu seja o transcendentalizado da Dor!²⁸⁹

Retorna aqui uma das imagens em que o poema “Tédio”, índice preciso do estágio da obra sousiana em *Faróis*, encontra-se estruturado, a da guerra, no sentido de um

²⁸⁷ Idem, *Ibidem*. p. 520-521.

²⁸⁸ Nossas reflexões sobre o homem se colocam, a partir daqui, na esteira do Martin HEIDEGGER (1991: 16) da *Carta sobre o humanismo*, que vê o homem como aquele que cuida do ser: “o homem é ‘atirado’ pelo próprio ser na verdade do ser, para que, ex-sistindo, desta maneira, guarde a verdade do ser, para que na luz do ser o ente se manifeste como ente que efetivamente é. Se e como o ente aparece, se e como o Deus e os deuses, a história e a natureza penetram na clareira do ser, como se apresentam e ausentam, não decide o homem. O advento do ente repousa no destino do ser. Para o homem, porém, permanece a questão de saber se ele acha a conveniência adequada à sua essência, que corresponde a este destino; pois, de acordo com ele, o homem é o pastor do ser”. (aspas do autor).

²⁸⁹ SOUSA, Cruz e, 1995. p. 521. Op. cit.

conflito que tanto é exterior quanto interior. Na guerra, no acontecimento social desarmônico por excelência, decide-se o modo de ser do que se destina a ser, revela-se o humano do que se apresenta como vitalmente homem, revela-se o ser do ente, daquele que tem a feição, portanto, de um “pastor do ser”. A guerra, que tem como combatentes os “anormais” (Loucos, Videntes), é aqui uma espécie de lugar de provação da humanidade mesma do homem, onde este deve comprovar se, de fato, é humano. Assim, podemos dizer que, para o sujeito, o humano é um vir a ser do homem, o que não está dado “aprioristicamente”.

Para esse vir a ser, concorrem, naquele sensibilizado pela Arte, o Sonho e a Fé, elementos enfocados com bastante sutileza, de maneira que nos leva a inquirir o que realmente representam. O Sonho, num movimento semelhante àquele que encontramos em “Antífona”, é o modo como o desejo de Arte originalmente toma forma, como se objetiva a vontade de ser artista., a qualificação de um impulso interior, enfim. A Fé, por outro lado, parece ter aqui uma espécie de valor metodológico, para não dizer hermenêutico: a Fé atua na gênese do Sonho, quando este já se confunde com a própria Arte. À medida que não se trata de qualquer Fé, mas de uma fé “poderosa, religiosamente sentida”, a Fé pressupõe um Otimismo, destoando, portanto, do pessimismo schopenhaueriano, o que configuraria uma contradição entre o sujeito, que aqui nos diz, e o Autor. E, no fundo, parece-nos plausível entender que o Autor tenta resolver essa relação, aguçada em *Broquéis*, com o filósofo alemão a partir da postulação de um equilíbrio entre o Bem e o Mal. Esse equilíbrio estaria em Renan, cujo “Otimismo religioso”

não abate nem envilece as almas, mas antes as alevanta e ilumina, sem lhes tirar a retidão austera da Verdade, as linhas justas e solenes da alta compreensão da Vida.²⁹⁰

²⁹⁰ Idem, *Ibidem*. p. 521.

O que o sujeito enuncia está marcado pela consciência adquirida pelo autor ao longo de sua experiência material e espiritual, e um tal enunciado tem função educadora, visa, sem dúvida, a uma “educação estética do homem”. Assim, Schopenhauer é adorável, “pelo fundo de crítica psicológica e de alada e fagulhante ironia”, mas é contraproducente em virtude do seu “Pessimismo seco, duro, ditador e esterilizante”. Entretanto, esse Pessimismo deve ser considerado, ao lado do Otimismo, no processo de constituição da “linha geral” do ser, de modo que o ideal de ser aqui se apresenta como uma conjunção de forças contrárias, o Pessimismo e o Otimismo, o diabólico e o religioso, o Mal e o Bem etc. Estas forças contrárias performam a “visão” da alma do ser em constituição, evitando que os “vícios de percepção” lhe possam afetar, desequilibrá-lo. Assim, podemos compreender a razão mesma deste entendimento: a percepção, para o sujeito, decide sobre o ser, define seus contornos fundamentais, enfim, decide sobre seu sentido. E a percepção, por sua vez, exige a Fé:

Se tens Fé, se vens inflamado veemente e intensamente para o sentimento original do Conceção e da Forma; se te devora a ansiedade lancinante de uma Aspiração que arrebatada em asas, que desprende vôos brancos e largos para regiões muito além da Morte; se percorremos teus nervos, em prodígios de harmonia, músicas estranhas e coloridas como paixões e sensações; se dentro de todo o teu ser há o Inferno dantesco, tumultuoso de Visões., épico de majestade mental, a crescer, a crescer, a subir mediterraneamente em ondas cerradas, compactas de sonambulismos estéticos; se sentes a atraente vertigem da palpitação dos astros, a dorlência pungente das melancolias enevoadas e doentes que insensivelmente umedecem os olhos; se na luz, se no ar, se na cor, se no som, se no aroma tens a fina, a delicada, a sutil percepção da Arte; se sabes ser, ter na Arte uma existência uma, indivisível, és o Eleito dela, o Impressionado, o Iniciado.²⁹¹

²⁹¹ Idem, Ibidem. p. 522.

*

7.5. A imersão

Partindo do pressuposto de que a questão do artista é ser, que é, portanto, uma questão de decisão, “Iniciado” acaba por colocar em relevo o homem, fazendo-nos entender que uma tal decisão só pode ser tomada com a implicação do homem. Assim, parece-nos plausível dizer que, para o autor, o homem precede o ser, que é no homem que o ser acontece, logo, que o ser é um vir a ser do homem. Mas a forma como esse entendimento se enuncia nos leva à compreensão de que, para ser, não basta se saber homem, que é preciso se saber “vitalmente” homem, mais do que apenas homem. Assim é que começamos a, de fato, compreender por que, no seu estágio inaugural enfocado na abertura do poema em prosa, o “belo ser contemplativo e sensibilizado” ainda não é, para o autor, o ser da questão: atrás dele, como que a impulsioná-lo, ainda não havia o “vitalmente” homem, mescla de pessimismo e otimismo, de bem e mal, de Satã e Deus, mas tão-somente o homem, uma generalidade, um ideal.

Digamos que no estágio ingênuo, experienciado como contemplação, o ser seria o equivalente a uma vontade de ser, passível de efetivação apenas num outro lugar, num *lá*, onde se processaria uma experiência tipicamente mundana, a “ensangüentada batalha”, a “guerra surda, absurda, selvagem, subterrânea e soturna da Dor dos Loucos Iluminados”, conforme trecho destacado anteriormente. Àquele que deseja ser, o ente, cumpre deslocar-se, desligar-se do lugar de origem histórica em sentido amplo, daquele lugar que não se restringe à geografia, que abarca, primordialmente, a cultura – cumpre ao ente sousiano ir de sua Nossa Senhora do Desterro para a Arte. Em face dessa compreensão, o sentido de Arte se revela decididamente alterado pelo autor: Arte não diz mais apenas uma divisão estética, mas uma instância de existência, um lugar onde, para

ser, é preciso viver a Arte. Logo, voltando uma vez mais a trecho destacado, “se tu és, numa legitimidade flagrante, num enraizamento muito intenso de todo o teu organismo, vivendo a Arte e não a Arte vivendo em ti”. A Dor, pressupondo simultaneamente estética e existência, afigura-se-nos aqui como o “plano de imanência” a partir do qual o desejo de transcendência pode se efetivar, motivo pelo qual aquele que quer ser deve ter uma Dor. Reouçamos:

Se não tens Dor, vaga pelos desertos, corre pelos areais da Ilusão e pede às vermelhas campanhas abertas da Vida e clama e grita: quem me dá uma Dor, uma Dor para me iluminar! Que eu seja o transcendentalizado da Dor!²⁹²

Somente o outro pode dar essa Dor àquele que a deseja para se tornar artista, ao “vitalmente” homem, já marcado pela dimensão artística. Não vemos aqui, no “Iniciado”, esse artista como tal, atravessado pela Dor, não vemos, portanto, o ser como tal, efetivado na relação com a Dor. De fato, o poema de abertura das *Evocações*, a exemplo da “Oração ao sol” de *Missal* e da “Antífona” de *Broquéis*, ocupa-se, fundamentalmente, do próprio fazer poético, artístico, ainda que de maneira indireta, sem tocar no nome da coisa em si. Responde, em linhas gerais, à pergunta sobre como aquele que deseja fazer arte se singulariza, tornando-se realmente artista: na condição semelhante à de iniciado de uma seita, em conformidade com o horizonte romântico, simbolista, decadentista, portanto. Outros poemas do livro, como que fundamentando esse pressuposto da abertura, revelam-nos o artista sousiano em ação, digamos, acontecendo dolorosamente.

Esse acontecer não é “aprioristicamente” subjetivo, circunscrito à interioridade do sujeito, mas radicado numa situação objetiva, como vemos em “Mater”. O subtexto

²⁹² Idem, *Ibidem*. p. 521.

desse poema em prosa é, naturalmente, bastante simples, corriqueiro: uma mulher parindo. Todavia, entre a mulher e o filho nascente, interpõe-se a percepção de um sujeito, cujo intuito maior é revelar um ser que só o é, de fato, em função da dor que apreende, em função da sua capacidade mesma de ter uma dor. A princípio, esse sujeito estaria desprovido de dor, como se o seu lugar fosse, primordialmente, ideal, limitado a uma idealidade que deve ser ultrapassada. Enquanto meramente ideal, esse lugar corresponderia a uma instância fora da vida, insuficientemente real, ou melhor, real apenas para o sujeito. Dir-se-ia que este, que não se restringe ao nível transcendental, deseja ampliar esse modo de ser real do seu lugar, deseja um modo irrestrito de ser real.

A experiência, com sua inerente implicação do corpo, apresenta-se-lhe como uma espécie de via para a efetivação desse desejo, para a sua, digamos, materialização. No âmbito empírico, no plano da experiência, o sujeito encontra o outro, ou um sentido efetivamente real de outro, a dimensão que lhe faltava, e, então, uma relação pode-se objetivar. Sem dúvida, é a relação com outrem, visada a partir de um viés material, que “Mater” descreve com o intuito de atestar que no humano a matéria está investida de espírito. E é em função desse fato, da espiritualidade, que a matéria humana, a carne, conclama o ser do sujeito, aguça o seu despertar. Assim, diante da cena da mulher parindo, diante do acontecimento doloroso, processa-se o devir-ser do sujeito:

Naquela hora tremenda, grande hora solene na qual se ia iniciar outra nova vida, foi para mim uma sensibilidade original, um sofrimento nunca sentido, que me desprendia da terra, que me exilava do mundo, tal era o choque violento dos meus nervos nesse momento, tal a delicada e curiosa impressão de minh’alma nesse transe supremo.

Ela, abalada por gemidos, na dor que a dilacerava, quase desfalecia, com a mais rara expressão misteriosa nos grandes olhos, os lábios lívidos, o semblante de uma contemplatividade de martírio, transfigurada já pela angústia sagrada daquela hora, no instante augusto da Maternidadee.

Todo o meu ser arrebatado por essa imensa tragédia de sacrifícios, de abnegação cristã, de heroísmos incomparáveis, sofria com o estranho ser da

Mater toda a amargura infinita do majestoso aparado da Vida prestes a surgir do caos, chama palpitante, prestes a irromper da treva...²⁹³

A partir da relação entre entes (o homem que vê o acontecimento e a mulher que está parindo), de uma relação efetivada no plano da experiência, ou com elementos do plano da experiência, dois seres se revelam: o ser do que percebe (sujeito) e o ser do percebido (objeto). Assim, notemos, inicialmente, que a relação altera ambas as partes, constituindo um processo de “suprassunção” de sujeito e objeto muito mais do que de dicotomização dessas categorias, para retomar termos já aqui utilizados. As partes não se alteram no sentido de alcançarem uma identidade aparentemente própria, uma mera superfície identitária, mas no sentido de encontrarem uma diferença fundamental, que seria exatamente a dor, uma dor radical, digamos, a dor do martirizado, a dor de Cristo.

Essa radicação da dor é que lhe confere traço sagrado, evidentemente, que a torna digna de ser experienciada, mas essa experiência encontra seu ponto mais tenso entre o nascer e o morrer: no processo mesmo de dar à luz, o corpo-mãe experiencia a possibilidade da morte. A experiência humana da dor, que a expressão logra figurar para além da mera possibilidade de dor, encontraria seu limite na morte. Desta forma, aquele que se dá à experiência da dor, que deseja ter uma dor, vê-se na iminência de retroceder em face da morte, que seria totalmente sua apenas se a dor em questão fosse sua apenas. À medida que a dor é, como postulado aqui, uma dor radical, a morte, limite em que se esbarrará o ser que tem essa dor, também deve ser pensada como uma morte radical, dizendo respeito, assim como a dor, à origem da civilização cristã. Neste sentido, a dor radical estaria para a relação tanto quanto a morte radical estaria para a não-relação,

²⁹³ Idem, *Ibidem*. p. 525.

logo, a relação estaria para a luz, para a inteligibilidade, tanto quanto a não-relação estaria para a treva, para a ininteligibilidade.

Em função da arte, da solução formal do poema, a inteligibilidade deve se apresentar, mas uma inteligibilidade que não negue gratuitamente a ininteligibilidade do ser, seu fundamento obscuro, que antes o acuse. A arte não seria – e agora podemos falar de Cruz e Sousa com plena consciência autoral – um lugar de revelação do enigma do ser, mas de exposição desse enigma, um lugar de mostrar esse enigma, uma vez que este resiste à redução à ordem do dizível, estando arraigado na ordem do visível, no que aparece ao sujeito como ser: o enigma é uma aparição na matéria. “Mater” se ocupa da circunscrição desse enigma, que implica a circunscrição de uma situação exterior em que esse enigma está imerso, uma situação cuja interioridade é constituída pelo enigma – dir-se-ia que o enigma, o ser, demanda uma tal situação para aparecer.

E é mesmo porque se trata de uma circunscrição, em que se percebe um sensível distanciamento entre sujeito e objeto, que a inteligibilidade encontra-se preservada em “Mater”, a exemplo de parte considerável da prosa sousiana. Na lírica, especialmente em *Últimos sonetos*, vemos o comprometimento dessa inteligibilidade (quando não nos vemos em face do ininteligível mesmo, de acordo com o parâmetro de racionalidade cientificizante de fins do século XIX, ainda perseverante) demarcando a presença do ser, não raro pela ausência: aquilo que se pensa é o ser por escrito, a letra, sem um claro referente externo.

A situação que “Mater” circunscreve é fundamental para que compreendamos por que, em última análise, a dor é constituinte do ser, por que, para ser, é preciso ter uma dor: porque a dor é a origem humana do ser, é a mãe do ser, digamos, no sentido material e espiritual ao mesmo tempo. Ao “vitalmente homem”, desligado dessa origem

ao longo do processo social, cabe retornar ao seu momento inaugural, empreender uma imersão na cena que o gerou, nascer diversamente, não apenas idealmente renascer:

E, em pouco, então, como num suntuoso levante de púrpuras, através de gemidos pungentes, de gritos e ânsias delirantes, a cabeça docemente pendida numa contemplativa amargura, os olhos adormentados pelas brumas crepusculares e lacrimosas de um pressentimento vago, magoado e esmaecida toda a suave graça feminina, na extrema convulsão do corpo dela, todo aquele surpreendente fenômeno foi como que acordando, alvorecendo, surgindo das névoas mádidas e sonolentas, letárgicas, de pesadelo... E a flor maravilhosa e rubra da matéria, gerada na imensa dor, abriu, enfim, em prodígios, pomposamente.

Numa apoteose de sangue, respirando o sangue impetuoso, abundante, que jorrava em auroras, em primaveras vermelhas de viço germinal, raiara como clarão aceso de Vida, num grito íntimo, latente, do seu tenro organismo elementar ainda – um grito talvez selvagem, um grito talvez bárbaro, um grito talvez absurdo, arremessado para além, ao Desconhecido do mundo em cujos dédalos intrincados esse delicado ser acabara de penetrar agora por entre ensangüentamentos.²⁹⁴

²⁹⁴ Idem, *Ibidem*. p. 527.

*

7.6. O Artista

O que legitima o “vitalmente homem” como ser, a dor, não é suficiente para legitimar, é claro, o artista, que depende, para tanto, da expressão, que, por sua vez, implica um modo de percepção. Daí que “Mater” não se satisfaça, enquanto texto, apenas com a informação sobre a cena do parto, daí que um discurso sobre a origem humana não cesse. O texto é uma tentativa de redução de um processo que, no fundo, é irreduzível, pelo menos no âmbito da arte – ou especialmente porque estamos no âmbito da arte –, do *fazer*, não apenas do conceito: a origem humana não se limita ao parto, motivo pelo qual se diferencia de outras origens não-humanas. Ao se esforçar para conferir uma dimensão singular ao acontecimento corriqueiro – a mulher parindo –, “Mater” nos revela que essa singularidade depende intimamente do sujeito, da sua percepção, ou melhor, da percepção que está localizada num corpo.²⁹⁵

A rigor, o objeto não fala, nada sabemos da mãe segundo a própria mãe, o que complica a percepção, sobretudo, se esse objeto constitui – como também é plausível que se entenda – mera virtualidade, se existe apenas na subjetividade do sujeito: assim,

²⁹⁵ Neste momento, em que temos a intenção de demarcar o processamento da consciência em Cruz e Sousa, temos em vista as algumas considerações de Maurice MERLEAU-PONTY (1989: 195-196, Op.cit.) sobre o lugar da percepção nesse processo em geral: “Deve-se tomar literalmente a afirmação de que a coisa percebida é apreendida ‘em pessoa’ ou ‘em sua carne’ (*leibhafti*): a carne do sensível, grão cerrado que interrompe a exploração, *optimum* que a termina, reflete minha própria encarnação e é sua contrapartida. Há aqui um gênero do ser, um universo com seu ‘sujeito’ e seu ‘objeto’ sem iguais, um se articulando sobre o outro e definindo de uma vez por todas um ‘irrelativo’ de todas as ‘relatividade’ da experiência sensível, ‘fundamento de direito’ de todas as construções do conhecimento. O conhecimento inteiro e o pensamento objetivo inteiro vivem desse fato inaugural: eu senti. Senti: alcancei com esta cor, ou com qualquer outro sensível em questão, uma existência singular que interrompia de chofre meu olhar, e, no entanto, prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde sempre reais nas faces escondidas da coisa, lapso de duração dado numa vez. A intencionalidade que liga os momentos de minha exploração, os aspectos da coisa e as duas séries uma na outra não é a atividade de ligação do sujeito espiritual, nem as puras conexões do objeto: é a transição que, como sujeito carnal, efetua de uma fase do movimento à outra, transição sempre possível para mim, por princípio, porque sou esse animal de percepções e de movimentos que se chama corpo”.

tudo demanda uma sustentação na esfera do sujeito, no seu mundo. O sujeito da percepção se nos apresenta como sendo o de uma espera, posicionado diante de um ventre, entregue às apreensões de quem não sabe ao certo o quê exatamente está por vir para além do óbvio, do filho, ou melhor, o que está por vir junto com o óbvio, junto com o filho. A espera é o que alimenta o texto, em virtude dela é que as inúmeras cogitações são possíveis, é que as sensações afloram:

E, assim mentalmente considerando, eu sentia o mais reverente, o mais profundo, o mais concentrado respeito, o afeto mais vibrantemente tocante, aureolado de lágrimas, pelo templo majestoso e santo daquele belo ventre, onde enfim se oficiara a primeira Missa de Propagação perpétua.

Todas as perfeições espirituais do ser que se liberta da materialidade vil, todos os anseios supremos pelas formas intangíveis das transcendentais sensibilidades, me transfiguravam, contemplando em silêncio aquele ventre precioso e bom, onde tomara corpo, se consolidara em organismo o gérmen quente e intenso da Paixão.²⁹⁶

Todavia, se as cogitações e sensações fazem emergir à nossa frente o objeto da relação imediata do sujeito – a mulher parindo –, não logram fazer emergir o objeto do objeto, digamos, o filho em si, com o que se enuncia o limite da percepção na origem humana, na mãe. O que está escondido (o filho) para o próprio sujeito, no mundo aparentemente contido pelo sujeito (se trabalhamos com a hipótese de que estamos num campo de virtualidade), é o fundamento da dor, donde procede a dor que se revela na superfície da matéria, no corpo da mãe. Por outro lado, é esse fundamento da dor que, vindo à luz em forma humana, estancaria a dor, que seria a “cura” para a dor, mas apenas para a dor da carne, é certo, o que implicaria uma distinção de matéria e espírito.

Como uma tal distinção contrariaria, por assim dizer, o movimento de sentido de “Mater”, o fundamento da dor não chega a tomar forma humana propriamente dita, exteriormente determinada, sendo referido apenas como “Vida”, como “eloqüente

²⁹⁶ SOUSA, Cruz e, 1995. Op. cit., p. 528.

rebento”, como “Imagem palpitante, gárrula, trêfega, da infância já passada”, enfim – e “vida” logo se nos apresenta como um discurso que enuncia a origem do próprio sujeito. Essa enunciação não equivale a uma revelação, antes realça a complexidade da percepção, aquilo que torna a arte, o poema em prosa no caso, artisticamente limitado: o percebido radica num outro tempo e lugar, de tal forma que a preocupação que se nos apresenta é “imaginante”, é resultado de uma operação mental. Mas o sujeito não se compraz, em definitivo, com essa percepção, da qual o outro está ausente, em face da qual o outro, conforme foi dito inicialmente, é um vir a ser.

Fazendo-se perante o outro, ou a partir do pressuposto de que o outro sofre corporalmente perante o sujeito, “Mater” elege como questão a figuração tal e qual do outro, a revelação do outro como é no instante mesmo em que está sendo, o que implica uma percepção integral do outro que, na verdade, apenas o outro realmente tem ou pode ter. A percepção do outro pelo sujeito está fadada a ser parcial, porque não atinge a intimidade do outro, mas, de todo modo, não é meramente ideal, uma vez que essa percepção altera fundamentalmente o sujeito e o faz desejar ir mais além da imanência, atingir a transcendência, um desejo clamante:

Ao mesmo tempo sentia então que profundos e penetrantes frêmitos me abalavam, me convulsionavam todo, como se se operassem no meu organismo transformações recônditas, gerando uma outra alma, trazendo-me sede insaciável de Vida, o ressurgimento de estesia particular e rara.

Força estranha, que eu até aí não conhecia, circulava com veemência nos meus nervos, dava-lhes tensibilidade e vibratilidade mais leve, mais fina; e, grandes asas diáfanas de Aspiração e Sonho, alavam-me às supremas serenidades da Piedade e do Amor.

O desejo que me clamava dentro do peito, em claras trompas guerreiras, numa onda sonora e impetuosa, era o de ir além, fora, longe do tédio das cidades murmurejantes, longe das curiosidades indiscretas, dos indiferentes e frívolos, das sentimentalidades aparatosas, dos enternecimentos calculados, decorativos e clássicos, das expansões d’estilo, ornamentais como corpos em tatuagem, de tudo o que grulha e reina na boçalidade majestática da espécie humana.

O meu desejo indômito era de ir além, fora das brutas portas de pedra da Região dos Egoísmos, gritar, gritar, clamar, livremente, à natureza virgem, aos campos, às florestas, aos mares, às ululantes tempestades, aos sóis em febre, às noites triunfais, coroadas d'estrelas, aos ventos coroados de pesadelos, que esse Filho extravagantemente amado nascera, que surgira enfim do mistério sonâmbulo da Maternidade...²⁹⁷

Aparecendo, de maneira sugestiva, logo depois de “Mater”, o poema em prosa “Capro” expõe com precisão a dificuldade do sujeito de mostrar o percebido integralmente no regime artístico, na criação poética, fato que o surpreende como algo inesperado. No momento inaugural do trajeto desse sujeito, naquele estágio de ingenuidade em que sequer se pode falar de uma consciência de ser sujeito, tudo era passível de expressão, tudo era dizível, exatamente porque a escrita, a “forma gráfica”, não se interpunha entre sujeito e objeto. Tal interposição só se apresenta quando aquele que ali está imerso numa condição natural deseja elevar-se a uma condição artística, deseja-se diferenciar-se, portanto. O drama desse sujeito não é tanto em função de a arte ser algo artificial, pressupondo uma técnica, quanto em função da vontade de que a arte, mesmo não sendo uma dádiva dos deuses, ainda seja natural, dotada de naturalidade, investida do mesmo vigor que se percebe na natureza. Mas essa naturalidade se perde, inevitavelmente, no instante de realização da escrita, na efetivação da expressão:

E como ele se empurpurasse, se enlabaredasse no esplendor triunfal da Arte, esses odores todos o penetravam, o fascinavam, alertando-o, transfigurando-o para a Escrita, para a Forma.

Era como se saísse de andar em volta de vasta coivara a arder e viesse dela aquecido, com o sangue esporeado, as veias latejando em febre, numa sensação intensa de produtividade.

Mas, uma vez caído em frente ao papel branco, que tinha que receber o exuberante pólen do seu espírito, todos esses ímpetos, esses fervores

²⁹⁷ Idem, *Ibidem*. Op. cit., 529-530.

esmoreciam, o calor dessa temperatura artística baixava logo e ei-lo então novamente vencido, numa espécie de coma, no adormecimento que lhe tolhia sempre o próprio esforço da vontade.

E, súbito, naquela espiritual ansiedade de natureza impotente, como que a dolorosa e enervante crise olfativa continuava, mais violenta, dava-se o mesmo fenomenal período de volúpia capra, nervosa, mental, no qual o sentimento pituitário dominava, impunha-se, avassalava as outras funções de modo verdadeiramente estranho.

E o seu olfato desejava, ansiava sentir o talho sangrento nos açougues, as carnes rasgadas nos anfiteatros anatômicos, as feridas abertas nos hospitais de sangue, dentre os aços frios e cortantes dos instrumentos, como indiferentes, desdenhosos aparelhos, rindo, em rijas cutiladas sonoras, cantando o hino dos metais fulgentes ante as torturas humanas da matéria dilacerada.

No entanto, outrora, esse lascivo, natureza dispersa, sem unidade de conjunto, produzira já algumas belas páginas cantantes, estilos com flamejamentos de espadas, vibrações candentes de bigorna, cintilantes como os polidos, espelhados broquéis antigos.²⁹⁸

Vemos, claramente, que a expressão não comporta a percepção em sua totalidade, que não é mais possível verbalizar todo um conjunto de sensações experienciadas pelo sujeito. Assim, a expressão se revela, ao sujeito, como instância de uma não-totalidade, ou melhor, como instância em que se descobre a impossibilidade da totalidade, afirmando-se um impasse entre estética e escrita. Com efeito, naquele momento anterior à escrita, no seu lugar de origem, o sujeito, como “Capro” nos mostra, pôde sentir livremente o entorno, visado como natureza, pois que com ele se via harmonizado, reconhecia-se como parte da natureza, não tinha consciência de si, digamos, como diferente da natureza.

Paradoxalmente, esse sujeito, talvez como parte mesmo do seu processo de tomada de consciência, ali já contava com referência da arte como algo específico, como escrita – Verlaine e Huymans chegam a lhe excitar as “nevroses ardentes do Pensamento”. Certamente, o fato de essa referência não alterar a relação do sujeito com

²⁹⁸ Idem, Ibidem. Op. cit. p. 533.

a natureza se torna compreensível a partir do fato de que ali se tratava de um sujeito espontâneo, para quem a arte seria uma atividade igualmente espontânea, sem maiores implicações, portanto, sem possibilidade de despertar oposições do meio social: a arte seria ali algo a-social, fora da sociabilidade. O deslocamento do lugar de origem é que altera, definitivamente, esse ponto de vista do sujeito, que lhe dá uma consciência de estar no meio social, mais, de estar limitado por esse meio, conforme o seguinte trecho:

Fora isso na adolescência, quando a sua natureza não se achava absorvida pela pestilência do meio ou mesmo quase constituindo, como agora, as próprias células dele. Eram primícias, prodigalidades do seu cérebro ainda não sazonado completamente; a abundância espontânea, mas não produzida por seleção, de um temperamento fecundo, farto de idealização e de força, mas sem a intensidade essencial que nasce da condensação e da síntese. Aquelas páginas eram verdadeiros viços, opulências de rebentos, florescências inéditas e castas que lhe brotavam do ser com o mesmo ímpeto de germinação dos vegetais rasgando a terra.

Mas, desde que o seu temperamento chegara ao mais cabal desenvolvimento, que atingira à Elevação, subindo a extremos requintes, ele sentira essas páginas descoloridas, ocas, vazias, sem mergulharem no mar convulsivo, vulcânico da sua Imaginação, sem dizerem, sem falarem, sem reproduzirem todo o sol e toda a treva da sua recôndita Nevrose.²⁹⁹

À medida que toma consciência do meio social, de que está imbricado num todo organizado segundo determinadas regras, o “capro” vivencia o desencantamento em face daquilo que escreve. Constata que a escrita, o que é efetivamente possível escrever, não expressa a totalidade de sua percepção, que o espaço escrito não comporta a experiência integral – material e espiritual – do sujeito exatamente porque esse espaço não é autônomo, é parte do todo social, estando subordinado a esse todo e, portanto, regendo-se segundo as premissas desse todo social. Esse todo envolve completamente o sujeito, pulverizando a sua individualidade, tornando-a indissociável da coletividade, de maneira que esse sujeito acaba por não se sentir dotado de identidade própria. Imerso no

²⁹⁹ Idem, *Ibidem*. Op. cit. p. 533.

social, o sujeito se sente dissociado daquilo que realmente é, distanciado do seu ser, que, assim mesmo, afirma-se como irreduzível à escrita, a um modo social de organização do sentido.

*

7.7. A cruz

“Emparedado”, texto com que se fecham as *Evocações*, denuncia, de maneira contundente, o que se passara com Cruz e Sousa – agora ponto de convergência da individualidade, o ente, o homem, o autor, o sujeito, o artista e o ser, de todas as categorias arroladas neste estudo – como resultado da condição artística assumida. Tal é a força dessa denúncia, tamanha é a dor que ali se expressa, que logo somos levados a ver no dado étnico, na negritude, a causa principal para o “emparedamento”, de maneira que o texto, como um exercício de sociologia, apenas explicaria – ou, sobretudo, explicaria – um aspecto da sociedade brasileira de fins do século XIX, a força do preconceito racial.

Sem negar sua serventia também para isso, a compreensão aqui explorada nos permite ouvir o texto a partir de um outro viés, que acreditamos ser aquele da própria obra: a causa externa, o racismo, é uma aquisição tornada possível por um processo estético em que o sujeito se apropria de uma consciência sobre si, sobre o outro e sobre o meio enquanto dimensões efetivas do social. Ao se apropriar dessa consciência, é o próprio sentido de existência, com toda sua complexidade, que esse sujeito revela, saindo em busca de relação com outrem, movimento em que se declara sua incompletude. Em face dessa situação, a arte teria, para o sujeito, uma função de “cura”, devolvendo-lhe a completude perdida do ser, mas a arte só se legitima enquanto mais um artifício num meio artificial, técnico, pragmático, social.³⁰⁰

³⁰⁰ O conceito de “cura” em Martin HEIDEGGER (1998: 64-75, Op. cit.) está diretamente ligado aos conceitos de “pre-sença” e “clamor”, motivo pelo qual o convocamos aqui: “*A consciência revela-se como clamor da cura: quem clama é a pre-sença que, no estar-lançado (já-ser-em...), angustia-se com o seu poder-ser. (...) O clamor da consciência, ou seja, dela mesma, encontra sua possibilidade ontológica no fato de que, no fundo de seu ser, a pre-sença é cura. (...) O clmaor é clamor da cura. O ser e estar em débito constitui o ser que chamamos de cura. Na estranheza, a pre-sença se encontra originariamente*

Assim, a arte não pode ser, para o social, como realmente é para o sujeito, enquanto forma de acesso ao ser, enquanto forma que coincide com a verdade do ser, que o diz totalmente, que logra circunscrever o diferenciante de sua diferença. À medida que se mostra marcada por uma intencionalidade específica de uma consciência – qual seja, a intencionalidade de ser, com a qual se afirma que ainda não se é –, a arte representa, para o “establishment” sociocultural do tempo de sua produção, uma inequívoca ameaça: essa arte, que deveria apenas entreter o seu receptor, pensa – e, pensando, denuncia o caráter opressor da sensibilidade, “controlador”, do meio em que é produzida.

Com efeito, nesse meio a arte não pode ser, efetivamente, não pode dizer tudo e, dizendo, ser totalmente arte, o que aguça no artista o desejo de dizer enquanto arte, de investir a arte escrita de uma expressão viva, revelação direta da experiência estética, da sensação. Ser arte, para o artista sousiano, implica um sentido de exibição da estesia, daquilo que está no corpo, na matéria, e que a escrita, a “forma gráfica”, não comporta, pois resultaria naquilo que o meio tacha de ininteligível. Assim é que o artista se vê como que obrigado a converter o desejo de dizer em substância mesma desse dizer, denunciando, como em “Capro”, que o meio social o tornara

Impotente, no entanto, para revelar, sob uma forma gráfica, os segredos espirituais que o dominavam, incapaz de concentração, de isolamento para agrupar e dar corpo às visões que ondulavam em torno do seu centro ardente de ação mental, o pólo das emoções do Capro, talvez por um doentio e instintivo despeito dessa Impotência, era a sensualidade, e era gozar, através das puras manifestações da Carne, sem a dolorosa expressão escrita, a volúpia secreta de um anseio transcendental, de um Ideal rebuscado e uno, olfatando tudo, tocando mentalmente tudo, para ver se

reunida consigo mesma. A estranheza coloca esse ente diante de seu nada inconfundível, o qual pertence à possibilidade de seu poder-ser mais próprio. Na medida em que, para a pre-sença enquanto cura, o que está em jogo é o seu ser, a partir da estranheza, ela conclama a si mesma, enquanto de fato de-cadente no impessoal, para assumir o seu poder-ser.” (grifo do autor)

encontraria nas cousas o odor do Desconhecido, a essência singular, a emanação casta e original que tanto o inquietava e atraía.³⁰¹

Da impotência, vem-lhe o pressentimento de morte, de finitude, a inquietação relativa à vontade de realização da obra, o desencanto com o mundo, a sensação de impossibilidade de transcendência e o reconhecimento final, diante do “espelho cruel e nu do seu Nada”, de não poder verbalizar por escrito a “responsabilidade do Espírito”, portanto, a dimensão ética propriamente dita do Espírito, não apenas a dimensão religiosa, mas a dimensão de outrem, do excluído, por que não dizê-lo, “aprioristicamente” do Espírito. Pode-se dizer que ambas as dimensões se objetivam na obra sousiana a partir da experiência estética, tendo, portanto, uma origem comum, mas enquanto a dimensão religiosa circunscreve apenas o sujeito, a dimensão ética tenta circunscrever, a um só tempo, sujeito e objeto, o “Em si” e o “Para si”, visados como constituintes de um mesmo fenômeno, de uma aparição que não se dá a conhecer a partir de um pragmatismo raso.

“Emparedado”, como síntese difícil do trajeto criativo sousiano, insiste na incompreensão do artista pelo meio social, mas nem o sentido de artista nem o de meio social é ali algo simplista, nem o artista é apenas segundo o romantismo nem a o meio social é apenas segundo a sociologia. Para além de quaisquer predeterminações, artista e meio são resultantes de uma percepção singular, que, inclusive, não tem pretensão de ser única, donde deriva a plausibilidade mesma de tomarmos o que vem dessa percepção como verdade: quanto mais poético, mais verdadeiro, como pensava Novalis. Vimos, no capítulo de abertura deste estudo, que essa percepção é intermediada pela noite e agora, para um encerramento provisório da questão, podemos dizer que a noite é

³⁰¹ SOUSA, Cruz e, 1995. Op. cit., p. 534.

uma espécie de limite fertilizante do ser, sua morada original donde procede a originalidade do que o artista diz.

Antes das paredes em si, antes do socialmente visível, o limite se nos apresenta como algo constituinte do ser, como marca da sua essência, como sua essencialidade mesma barrada. Constituinte do ser, como que à sua revelia, não significa que com o limite o ser já seja para outrem, embora o seja para si, mas significa, sim, que ele já pode ser para outrem, que ele traz em si a dimensão de alteridade, uma espécie de pré-requisito para se encontrar com o outro. Tal encontro é o que vemos constantemente nos *Últimos sonetos*, e é também como ali vemos: um acontecimento que não se pode efetivar na cotidianidade, em meio ao mundo comum, mas apenas numa esfera transcendental.³⁰²

Não que o outro seja uma entidade decididamente transcendente, desprovida de sociabilidade, suprassocial, mas porque o meio social impede o encontro entre seres, barra o diálogo fundamental. Barra esse encontro exatamente à medida que impõe uma parede entre o artista e aquele sensibilizado pela arte, igualmente marcado pela dor de ser que define o artista. Relegado à solidão, amaldiçoado, o artista moderno, que aqui é o caso, conta apenas com a “forma gráfica” para chegar aos sensibilizados pela arte, também relegados à solidão imposta pela sociedade. Cabe-lhe humanizar essa “forma gráfica” até que se torne, explicitamente, um símbolo da presença do humano, e o clamor se apresenta, então, como forma desse símbolo. Mas pelo clamor sabemos, especialmente ali nos *Últimos sonetos*, que há uma dor, e mais: que essa dor não radica apenas no significante – não é uma dor retórica como a romântica –, mas também no significado, naquilo que é de ordem social, e mais ainda: na barra, no limite entre uma dimensão e outra da razão.

³⁰² Situação bem ilustrada pelos sonetos que Cruz e SOUSA (1995: 225-227, Op. cit.) dedica a Nestor Vítor sob o título geral de “Pacto de almas”, que são “Para sempre”, “Longe de tudo” e “Alma das almas”, constantes de *Últimos Sonetos*.

Assim é que chegamos à compreensão de que essa dor radica fundamentalmente na letra, conforme definição inicial, naquilo que precede o sujeito e, por isso mesmo, apresenta-se-lhe como uma causa que não se resolve apenas no plano do efeito, uma causa de que ele mesmo desconhece a causalidade, digamos. Esse desconhecimento não o impede, todavia, de exhibir o problema, antes o leva a aguçar um horizonte surpreendente desse problema, qual seja, o horizonte místico: o clamor é da letra, não apenas do ser, à medida que se liga ao fundo obscuro do ser, que nomeia seu lugar de origem como sendo aquele da origem do ser, aquele onde o ser ainda é vontade de ser, é noite desejando se converter em dia, é treva buscando luz, é larva que ainda vai ser borboleta. Assim, o clamor provém daquilo que não se pode dizer, como uma lembrança desesperada de que realmente não se pode dizer, pois que não interessa à sociedade indiferente ao humano – provém, digamos, da cruz, do suporte insuportável da dor:

Vida obscura

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

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!³⁰³

³⁰³ Idem, Ibidem. p. 181.

Conclusão

Concluir, se não é mais difícil que iniciar, é tão desconfortável quanto, um ato igualmente pretensioso, sem dúvida. Tantas são as considerações a fazer que já não sabemos quais seriam as mais apropriadas, ou a mais apropriada. Há aquelas que dizem respeito ao trajeto geral de um pesquisador de literatura brasileira. Há outras que dizem respeito à relação específica desse pesquisador com a obra que escolhera para uma abordagem em nível de doutorado. E há aquelas considerações que dizem respeito exclusivamente à tese que agora se dá à apreciação, a essa forma final de exposição do ponto de vista sobre a obra sousiana. Há, naturalmente, muito a considerar sobre essas três dimensões que, no fundo, estão imbricadas, de modo que, ao falar de uma, as outras acabam entrando em questão. Tecendo considerações derradeiras sobre a tese, portanto, acabamos por revelar as razões da escolha do objeto e o modo como nos relacionamos com a literatura brasileira. Tais considerações, claro, não têm qualquer intenção de superestimar, de ingenuamente justificar, seu objeto neste instante.

Esta tese quis contribuir para uma compreensão outra da obra sousiana, animada pelo pressuposto sempre admitido de que, historicamente, paira sobre ela uma incompreensão. Identificamos em José Veríssimo um marco dessa incompreensão, mas não covardemente, não apenas pelo fato de se tratar de um “inimigo” declarado do poeta, mas porque o modo como se revela sua incompreensão define uma espécie de forma da compreensão que a crítica, de um modo geral, apresenta da obra sousiana. Trata-se de uma compreensão que se perfaz a partir de fora da obra, a partir da Escola, tomando-se por paradigma o simbolismo ou o parnasianismo, a partir da sociedade, tomando-se por paradigma o escravismo, ou a partir da etnia, tomando-se por paradigma a negritude. São dimensões que, obviamente, existem para a obra pelo fato mesmo de

que marcam profundamente o autor, impulsionam a obra, mas não a ponto de determiná-la definitivamente, não a ponto de podermos dizer que a obra só se tornara possível em função dessas questões.

Entendendo que a compreensão a partir de fora fomentara uma incompreensão fundamental da obra, ousamos uma compreensão de dentro da própria obra, encaminhando-nos, espontaneamente, para uma estratégia de análise fenomenológica, cujo pressuposto operacional, como se sabe, insiste em que a compreensão adequada de cada fenômeno encontra-se recolhida nele mesmo, que o sentido das coisas está latente nas próprias coisas, à espera de ser despertado. Encaminhamo-nos espontaneamente em direção a essa estratégia, mas não – é preciso dizer – sem uma motivação na própria obra sousiana que, contemporânea dos primórdios da Fenomenologia, acaba por aludir à dimensão fenomênica do mundo. Todavia, a plausibilidade de nos valermos de um tal ponto de vista apresentou-se, de maneira decisiva, em função do problema que identificamos na obra, ou melhor, em função da necessidade de operação eficaz desse problema que delimitamos no projeto de doutorado, qual seja, o clamor.

Evidentemente, não se trata de um problema exclusivo do âmbito literário, que neste se apresenta, que neste se intensifica, mas que, na verdade, é algo mais amplo, realçado, inclusive, como característica inerente ao ser: o que ouvimos é, conforme Deleuze, um mesmo clamor do ser. Todavia, esta premissa nos serve, especialmente, como instigação para compreender *onde* ouvimos esse clamor, uma vez que ele não provém – porque não poderia provir – de lugar nenhum, uma vez que ele implica um “locus”, que ele circunscreve um lugar. Ouvimos esse clamor no texto sousiano, no lugar consagrado ao dizer, uma voz clama, ressoa o grito maior da literatura brasileira, mas essa manifestação por si só se nos apresentara, desde o início da pesquisa, como

insuficiente para a consideração do clamor para além da queixa, como já propunha Nestor Vitor, como um problema estético “tout court”. Para colocar e pensar assim esse problema, pareceu-nos imprescindível aprofundar a hipótese de um elemento mediador do clamor.

Ora, entre o que ouvimos, o plano do efeito (a literatura), e a fonte donde procede o que ouvimos (a ontologia), o plano da causa, interpõe-se a “letra”, tal como Lacan a conceitua, com sua dimensão triádica: significante, barra, significado. Logo – esta fora nossa premissa primordial – o que ouvimos – o clamor na obra sousiana – não pode ser operacionalizado como mais um capítulo da história do ser ocidental, embora se inscreva no horizonte ôntico, não pode ser encarado como algo previsível. O fato de ser mediado pela letra acaba por conferir uma especificidade a esse clamor, compromete sua generalidade e o singulariza como aspecto inerente ao processo de constituição de um sentido de ser através da escrita. E é porque esse processo configura, naturalmente, um desejo, porque o que vemos ao longo da obra é, sobretudo, uma busca de sentido, não o encontro mesmo do sentido, enfim, é por isso que o clamor, a nosso ver, pertence à “letra”, e não, previsivelmente, ao ser, de tal modo que é tensionando a letra – e não a Ontologia ou a Literatura – que podemos compreender o sentido da obra.

Ao tensionar a letra sousiana, descortinamos toda uma complexidade que, mesmo se o quiséssemos, não teríamos condições de solucionar neste estudo. Antes de mais nada porque o foco primaz dessa complexidade, claro, é o relacionamento do ser com o sinal, tal como visado por Lúcakcs, uma problemática incomensurável, portanto. Depois porque nosso intuito não foi fazer uma ontologia, uma psicanálise ou uma teologia da obra sousiana, mas compreender sua diferença estética. Essa diferença se configura com a expressão de elementos que hoje, no âmbito acadêmico, são “administrados” pela Filosofia, pela Psicanálise, pela Teologia etc. Todavia, nosso ânimo para pesquisar e

discutir elementos de ontologia, mística e alteridade nessa obra se deve ao fato de que o contexto de sua realização foi, como se sabe, marcado pelo “hibridismo” cultural de que só agora, a partir das últimas décadas do século XX, passara a se falar categoricamente. A obra sousiana é híbrida, desconhece a excessiva especificação com que estamos habituados, e esse hibridismo acusa a essência da cultura brasileira, é “idêntico” a essa cultura, é sua identidade.

Cumpre-nos dizer ainda, neste instante em que – exausto – nosso desejo maior é de ficar calado, que este trabalho se coloca decididamente sob o signo da “thesis”, da tomada de posição, em relação a uma obra que, a nosso ver, não fora inteiramente “aberta” pela tradição crítica, não obstante toda a “fortuna crítica”. Entendemos que um dos maiores problemas dessa tradição consiste exatamente em associar a obra ao autor, este ao homem, e este a um tempo e espaço exclusivos, configurando-se uma interpretação determinista, evolucionista, positivista, enfim, uma interpretação fundamentalmente contrária ao horizonte pensante e criativo do autor. Quisemos nos posicionar no horizonte do autor, naquele ponto que entendemos como mais plausível para a compreensão da obra, sem ignorar, evidentemente, as questões principais do entorno social, político e cultural, mas sempre resistindo a hierarquizar as relações entre as séries. Tentamos compreender de maneira diferente um objeto conhecido, e agora só nos resta esperar pela compreensão deste ensaio.

Bibliografia

1. De Cruz e Sousa

SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*. Org. Andrade Murici. Atualização e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995. 1ª reimpressão atualizada.

_____. *Poesia completa*. Org., intr. e biblog. Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis: FCC Edições, 1993.

_____. *Evocações*. Florianópolis: FCC Edições, 1986. Edição Fac-similar.

_____. *Missal e Broquéis*. Org. Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Dispersos*: poesia e prosa. Pesquisa e apresentação Iaponan Soares e Zilma Gesser Nunes. São Paulo: Editora Unesp/Editora Giordano, 1998.

_____. *Formas e coloridos*. Org. e nota explicativa Uelinton Farias Alves. Florianópolis: Editora Papa-Livro, 2000.

_____. *Poemas inéditos*. Apres., intr. e notas Uelinton Farias Alves. Florianópolis: Papa-Livro, 1996.

_____. *Poesias completas de Cruz e Sousa*: Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos. Edição rigorosamente revista, com introdução de Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro, S/d.

2. Sobre Cruz e Sousa

AMARAL, Glória Carneiro do. Cruz e Sousa. In: *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Anablume, 1996.

ANTELO, Raul. Mar, máquina e mais-de-ser. In: *Morcego cego*, revista do Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, Florianópolis, ano II, número 2, 1999. P. 15-26.

ARARIPE JR., T. A. Movimento literário do ano de 1893. In: *Obra crítica de Araripe Jr.* Edição de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1963. Vol. III: 1895-1900.

ARRIGUCCI JR., Davi. A noite de Cruz e Sousa. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ATHAYDE, Tristão de. Jackson de Figueiredo e José Veríssimo. In: *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

AZEVEDO, Sânzio de. *Cruz e Sousa e a teoria do verso*. Florianópolis: Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, 1999.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. In: *Fortuna crítica*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1979.

BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUENO, Alexei. O holocausto estético de Cruz e Sousa. In: *Poesia sempre: revista da Fundação Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 13, dezembro de 2000. P. 161-163.

CAMINHA, Adolfo. Novos e velhos. In: *Cartas literárias*. Fortaleza: UFC Edições, 1999.

CARVALHO, Ronald. Cruz e Sousa e os decadentes. In: *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C. Editores, 1937.

CORRÊA, Nereu. *O canto do Cisne Negro e outros estudos*. Florianópolis: FCC, 1981. 2ª ed. Revista e ampliada.

COUTINHO, Afrânio (org). *Cruz e Sousa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Ministério da Educação, 1979.

FONSECA, Jair Tadeu da. Cruz e Sousa: as expansibilidades do emparedado. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: Centro Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, dezembro de 2002, número 09.

FONTES, Henrique. *Cruz e Sousa em A companhia dramática Julieta dos Santos e o meio intelectual desterrense e outros ensaios*. Org. e introdução Zilma Gesser Nunes. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1998.

JUNQUEIRA, Ivan. A modernidade de Cruz e Sousa. In: *Poesia sempre: revista da Fundação Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 13, dezembro de 2000. P. 168-175.

MACHADO, Ubiratan. Cruz e Sousa e a vida literária carioca. *Ibidem*. P. 176-183.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Lisa/Instituto Nacional do Livro, 1972. 2ª ed.

MOISÉS, Massaud. Cruz e Sousa. In: *O simbolismo*. São Paulo: Cultrix/Editora da Usp, 1984.

_____. Três estudos sobre Cruz e Sousa. In: *Fortuna crítica*, org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1979.

MONTENEGRO, Abelardo F. *Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil*. Florianópolis: FCC Edições, 1988.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). Cruz e Sousa. Edição especial de *Travessia*, revista de Literatura brasileira do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSC. Florianópolis, 1994.

OLIVEIRA, Anelito de. Cruz e Sousa: a cena do poeta. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, agosto de 1998, n. 40, p. 3-5.

_____. Cruz e Sousa: o não-ser. In: jornal *Estado de Minas*, Caderno Pensar, Belo Horizonte, 21 de março de 1998.

_____. O chão e o céu (sobre *Entre o inefável e o infando*, de Ivone Daré Rabello). In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Jornal de Resenhas, São Paulo, 10 de fevereiro de 2001. p. 7.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Usp, 1997. (tese de doutoramento).

_____. *Entre o inefável e o infando*. Florianópolis: FCC Edições, 1999.

_____. A jornada vã: polêmica sobre o misticismo cristão em Cruz e Sousa – Comédia divina e ironia moderna. In: *Morcego cego*: revista do Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, Florianópolis, ano II, número 2, 1999. P. 27-42.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Visionarismo satânico no poema em prosa de Cruz e Sousa: trabalho poético e marginalidade. In: *Teresa*: revista de literatura brasileira do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP, São Paulo, n. 1, primeiro semestre de 2000. p. 156-182.

_____. Evocações do satanismo em Cruz e Sousa: a consciência aniquiladora em “Consciência tranqüila”. In: *Morcego cego*: revista do Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, Florianópolis, ano II, número 2, 1999. P. 43-58.

SILVA, Luiz. *Um desafio submerso: Evocações de Cruz e Sousa e seus aspectos de construção poética*. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 1999 (dissertação de mestrado).

_____. Evocações e seus óbices. In: *Morcego cego*: revista do Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, Florianópolis, ano II, número 2, 1999. P. 87-94.

SOARES, Iaponan. *Ao redor de Cruz e Sousa* (com inéditos). Florianópolis: UFSC, 1988.

_____. Cambiantes e seu destino. In: Poesia sempre: revista da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 8, n. 13, dezembro de 2000. P. 164-167.

_____. e MUZART, Zahidé L. (org.). Cruz e Sousa: no centenário de *Broquéis e Missal*. Florianópolis: FCC, 1994.

TEIXEIRA, Ivan. Cem anos de Simbolismo: Broquéis e alguns fatores de sua modernidade. In: *Missal Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

VERÍSSIMO, José. O simbolismo no Brasil: Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa. In: *José Veríssimo: Teoria, crítica e história literária*. Sel. e apresentação João Alexandre Barbosa. São Paulo: Edusp, 1978.

VITOR, Nestor. Cruz e Sousa. In: *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969. Vol. 1.

_____. O crepúsculo interior; Jackson de Figueiredo. In: *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. Vol. 2.

3. Historiografia geral, brasileira e estrangeira

BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960. 5ª ed.

BARBOSA, João Alexandre. Forma e história na crítica brasileira de 1870 a 1950. In: *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974. 2ª ed.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 vols. 6ª ed.

_____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

CARVALHO, José Murilo. Os positivistas e a manipulação do imaginário. In: *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 4ª reimpressão.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. 23ª ed.

IGLÉSIAS, Francisco. Estudo sobre o pensamento reacionário: Jackson de Figueiredo. In: *História e ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1981. 2ª ed.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1999. 2 vols.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1996.

HAUSER, Anold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LAFETÁ, João Luiz. Os temas da reação (Tristão de Athayde). In: *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. 2ª ed.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LIMA, Luiz Costa. A crítica literária na cultura brasileira do século XIX; Trata-se de uma cultura preponderantemente auditiva. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira: do descobrimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964. 4ª ed.

_____. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

4. Teoria e crítica literárias, Filosofia da linguagem e estética

ADORNO, Theodor W.. O ensaio como forma. In: *Sociologia*. Org. Florestan Fernandes. Trad. Flávio R. Kothe et. al. São Paulo: Ática, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2004. 5ed.

ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Livreiros Editores e Distribuidores, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. Org. e notas Augusto Massi. São Paulo: Edusp/Duas Cidades, 1997.

BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.

_____. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. Alíiii. Editora Unesp, 1993.

BARTHES, Roland. Literatura e significação. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. A escritura do visível. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. A significação. In: *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. Escritores e escreventes. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Aula*. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996. 4ed.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. 7ª ed.

_____. Experiência. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad., apres. e notas Marcus Vinícius Mazzari. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2002.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.

_____. A interpretação da obra literária. In: *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

BRITO, Raimundo de Farias. A poesia ainda tem razão de ser? In: *Inéditos e dispersos*: Notas e variações sobre assuntos diversos. Comp. Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1966.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Galilé, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CALVINO, Ítalo. A palavra escrita e a não escrita. In: *Jornal do Brasil*, Idéias, 3 de agosto de 1996. p. 4.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial e Editora Fundação Unesp, 1998.

_____. Che cos'è la poesia? Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: revista *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, maio de 2001, p. 113-116.

DUARTE, Rodrigo (org). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. (org) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EAGLETON, Ferry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988. 2ª ed.

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Trad. Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin, 2002.

GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários e comentados*. Direção Massaud Moisés. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira e Carlos Alberto Vechi. São Paulo: Atlas, 1994.

GUILLÉN, Jorge. Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico. In: *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: a idéia e o ideal; o belo artístico ou o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. In: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. A forma de arte simbólica. In: *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000. Vol. II.

HJELMSLEV, Louis. A natureza do pronome. In: *Ensaaios lingüísticos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

LONGINO. *Tratado do sublime*. Trad. Filinto Elysio. Rio de Janeiro: Brasília Editora, s/d.

LIMA, Lezama. *A dignidade da poesia*. Trad. e notas de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LIMA, Luiz Costa (sel., trad. e intr.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 1979.

MACKSEY, Richard e DONATO, Eugenio (org). *A controvérsia estruturalista: as linguagens da crítica e as ciências do homem*. Trad. Carlos Alberto Vogt e Clarice Sabóia Madureira. São Paulo: Cultrix, 1976.

MARI, Hugo. *Entre o conhecer e o representar: para uma fundamentação das práticas semióticas e das práticas lingüísticas*. Belo Horizonte: Fale UFMG, 1998. (tese de doutoramento)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro/São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1971.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A prosa do mundo*. Edição e prefácio de Claude Lefort. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. O olho e o espírito; Sobre a fenomenologia da linguagem; O filósofo e sua sombra. Trad. e notas Marilena de Souza Chauí. In: Col. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

_____. *Conversas – 1948*. Org. e notas de Stéphanie Ménasé. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad., apres. e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OLIVEIRA, Alberto de. O culto da forma na poesia brasileira. In: *Conferências 1914-1915*. São Paulo: Typographia Levi, 1916.

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais*. Trad. Vinicius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PEIXOTO, Sérgio. *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

PESSOA, Fernando. O Sensacionismo. In: *Obras em prosa*. Org, intr.e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976. P. 424-454.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

POULET, Georges. *La pensée indéterminée: de la Renaissance au Romantisme*. Vol. 1. Paris: PUF, 1985.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. 8ª ed.

_____. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Edição revista por Arlete Elkäim-Sartre. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SANTOS, Laymert Garcia dos. A experiência da agonia. In: *Tempo de ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. bras., apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. Trad. esp. Manuel Sacristán. Barcelona/México DF: Ediciones Grijalbo, 1967.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete et aliii. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *A partilha do sensível: Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Exo Experimental Org./Editora 34, 2005.

REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia: Antonin Artaud*. Trad. Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SAID, Edward. Entre o acaso e o determinismo: a *Aesthetik* de Lukács. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRAHARD, Pierre. *Le mystère poétique*. Paris: Ancienne Librairie Furne/Boivin & Cie. Éditeurs, 1940.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

_____. Situação de Baudelaire, Existência do Simbolismo, Estudos e fragmentos sobre o sonho, Questões de poesia, Primeira aula do curso de Poética, Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: *Trópicos do discurso*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Estética, psicologia e religião: palestras e conversações*. Compilado de notas tomadas por Yorick Smythies, Rush Rhees e James Taylor, org. Cyril Barret. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

5. Filosofia antiga, medieval e contemporânea

ADORNO, Theodor. Razão e revelação; Sobre sujeito e objeto. In: *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Trad. Antônio Abranches et. al. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e comentários de Eudoro de Souza. In: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Vol. 2.

_____. *Arte retórica e arte poética*. Trad. do francês Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

_____. *Metafísica*. Trad. Eudoro de Souza. In: Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*, 1. Trad. do francês Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BADIOU, Alain. *O Ser e o Evento*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1996.

_____. *Deleuze: o clamor do ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. *Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras*. Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A alma e o corpo; O pensamento e o movente*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. In: Col. *Os pensadores*. São Paulo: Nova cultural, 1989.

BRUNO, Giordano. *A causa, o princípio e o uno*. Trad. Attílio Cancian. São Paulo: Instituto Italinio di Cultura/ Nova Stella, 1988.

_____. *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. Trad. Helda Barraco e Nestor Deola. In: Col. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. Trad. Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Eu e Tu*. Int. e trad. Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Centauro, 1977.

CHALIER, Catherine. *Ontologie du livre*. In: *Lévinas: L'utopie de l'humain*. Paris: Albin Michel, 1993.

DESCARTES, René. *Meditações*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Jr. In: Col. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

- _____. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- _____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1994. 3ª ed.
- _____. e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1993. 1ª reimpressão.
- _____. *Ano zero: rostidade*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. 2ª ed.
- _____. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *Khôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Luanda. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- _____. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1990.
- _____. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- _____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000. 6ª ed.
- _____. *O que é um autor?* Tradutor omitido. Lisboa: Veja, 1992.
- _____. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.
- _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- DIDEROT, Denis. *Da interpretação da natureza e outros escritos*. Trad., intr., notas e prefácio de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Editora Vozes, Editora Universitária São Francisco, 2004.

GIL, José. O que é ver?; O Fora absoluto; A construção do plano de imanência. In: *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

HEGEL, G.W. F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses, com a colaboração de Karl-Heinz Effen. Apresentação Henrique Vaz. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1992. 2 vols.

HEIDEGGER, Martin. Identidade e diferença. Trad. Ernildo Stein. In: *Os pensadores 5*. São Paulo: Nova cultural, 1991.

_____. ?Para qué ser poeta? In: *Sendas perdidas: Holzwege*. Trad. esp. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.

_____. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. 2 vols.

_____. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Editora Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. *Da experiência do pensar*. Trad., intr. e notas de Maria do Carmo Tavares de Miranda. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

_____. *Sobre la cuestion del ser*. Trad. German Bleiberg. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

_____. L'homme habite en poète. In: *Essais et conférences*. Trad. do alemão por André Préau. Prefácio de Jean Beaufret. Paris: Gallimard, 1969.

_____. L'être, le fond et le jeu. In: *Le principe de raison*. Trad. do alemão por André Préau. Prefácio de Jean Beaufret. Paris: Gallimard, 1962.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da idade média: um estudo das formas de vida, pensamento e arte em França e nos Países Baixos nos séculos XIV e XV*. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa – Rio de Janeiro: Editora Ulisseia, s/d.

HUSSERL, Edmund. *L'origine de la géométrie*. Trad. e intr. De Jacques Derrida. Paris: PUF, 1999.

_____. *Meditações cartesianas: introdução à Fenomenologia*. Trad. Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

_____. *A idéia da Fenomenologia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, S/d.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. A Monadologia; Discurso de metafísica. Trad. Carlos Lopes de Mattos et al. In: Col. *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1979.

LÉVINAS, Emmanuel. *Transcendência e inteligibilidade*. Trad. José Freire colação. Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. *Ética e infinito: diálogos com Philippe Nemo*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. *Le temps et l'autre*. Paris: PUF, 1983.

_____. *Humanismo do outro homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 1993.

LUKÁCS, Georg. *Per l'ontologia dell'essere sociale* 1. Trad. it. Alberto Scarponi. Roma: Editori Riuniti, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O homem e a adversidade. In: *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PEIRCE, Charles Sanders. Escritos coligidos. Sel. Armando Mora D'Oliveira, Trad. Armando Mora D'Oliveira e Sergio Pomerangblum. In: Col. *Os pensadores*. São Paulo: Nova cultural, 1989.

PLATÃO. Livro III de A República. Trad. Carlos Alberto Nunes. In: *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Org. e sel. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

PLOTINO. Sobre a beleza. Trad. Ismael Quiles. In: *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Org. e sel. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

_____. Sobre lo que está en potencia y lo que está en acto. In: *Enéadas I-II*. Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976.

_____. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *L'unique et le singulier*. Bruxelles: Alice Éditions/Liège, 1999.

_____. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. *Outramente: leitura do livro Autrement qu'être ou au-delà de l'essence de Emmanuel Lévinas*. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de Ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997. 5ª ed.

_____. *Verdade e existência*. Trad. Marcos Bagno. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

SCHOPENHAUER, Artur. *Dores do mundo*. Tradutor omitido. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.

_____. *A necessidade metafísica*. Trad. Arthur Versiani Velloso. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.

VATTIMO, Gianni. *A tentação do realismo*. Trad. Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Lacerda Editores/Instituto Italiano di Cultura, 2001.

VAZ, Henrique C. de Lima. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad., apres. e ensaio introdutório Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

_____. *Tractatus logico-philosophicus*. Traduit de l'allemand par Pierre Klossowski. Paris: Librairie Gallimard, 1961.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. In: *Os pensadores 7*. São Paulo: Nova cultural, 1991. Vol. 1.

KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano (doença até a morte)*. Tradutor omitido. Porto: Livraria Tavares Martins, 1979..

XIRAU, Ramón. *Ensaaios críticos e filosóficos*. Trad. José Rubens Siqueira de Madureira. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZAMBRANO, María. *Filosofia y poesia*. Cidade do México: FCE, 1996. 4ª ed.

_____. *Clareiras do bosque*. Trad. e prefácio de José Bento. Lisboa: Relógio D'água, 1995.

6. Sobre o simbolismo francês e brasileiro

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BOWRA, C. M. *The heritage of Symbolism*. Londres/ New York: Macmillan/St. Martin's Press, 1954.

CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003. 3ª ed.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, data omitida. Vol. VI.

_____. Situação de Mallarmé, Última canção, vastomundo. In: *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Brasil, 1943.

CHIAMPI, Irleamar (org). *Fundadores da modernidade* (coletânea de textos doutrinários). Trad. Philippe Willemart et al. São Paulo: Ática, 1991.

CORNEL, Kenneth. *The symbolist movement*. New Haven: Yale University Press, 1958.

MARTINO, Pierre. *Parnasse et Symbolisme*. Paris: Librairie Armand Colin, 1970. 2ª ed.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1947.

_____. *La doctrine symboliste*. Documents. Paris: Nizet, 1947.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. 3ª ed. revista e ampliada. 2 vols.

_____. Presença do Simbolismo. In: *A literatura no Brasil*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: São José, 1959. Vol.3, tomo 1.

PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme*. Paris: PUF, 1974.

_____. *A literatura simbolista*. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix, 1983.

RICHARD, Noel. *Le mouvement décadent: dandys, esthètes e quintessents*. Paris: Librairie Nizet, 1968.

SABATIER, Robert. *Histoire de la poésie française: La poésie du XIX siècle II – naissance de la poésie moderne*. Paris: Éditions Albin Michel, 1977.

SOURIAU, Maurice. *Histoire du Parnasse*. Paris: Éditions Spes, 1929.

TADIÉ, Jean-Yves. *Introduction a la vie littéraire du XIX siècle*. Paris/Bruxelas/Montreal: Bordas, 1970.

THÉRIVE, André. *Du siècle romantique*. Paris: La nouvelle revue critique, 1927.

THIBAUDET, Albert. *Histoire de la littérature française: de 1789 a nos jours*. Paris: Éditions Stock, 1936.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

7. Psicanálise, Religião e Mística

AGOSTINHO, Santo. O espírito e a letra. In: *A graça*. Trad. Agostinho Belmonte. Col. Patrística, n. 12. São Paulo: Paulus, 1998. Vol. 1.

_____. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. Col. Patrística, n. 10. São Paulo: Paulus, 1977.

_____. *Sobre a potencialidade da alma*. Trad. Aloysio Jansen de Faria. Petrópolis: Vozes, 1997.

ALONSO, Dámaso. O mistério técnico na poesia de San Juan de la Cruz. In: *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Trad. Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

BUBER, Martin. *Imagens do bem e do mal*. Trad. Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 1992.

BRANCO, Lúcia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs.). *A forçada letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

DE CERTEAU, Michel. *La fable mystique, 1: XVIe-XVIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1982.

_____. *La faiblesse de croire*. Paris: Seuil, 1987.

_____. *L'étranger ou l'union dans la différence*. Paris: Desclée de Brouwer, 1991.

DE LA CRUZ, San Juan. *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: La Editorial Católica, 1950.

_____. *Obras completas*. Coimbra: Edições Carmelo, 1977.

DELUMEAU, Jean (org). *L'historien et la foi*. Paris: Fayard, 1996..

DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (orgs.). *A religião: o seminário de Capri*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira et.al. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

ECKHART, Mestre. *O livro da divina consolação e outros textos seletos*. Trad. Raimundo Vier et. al. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

_____. *Oeuvres de Maître Eckhart: sermons-traités*. Traduit de l'allemand por Paul Petit. Paris: Gallimard, 1942.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. e COULIANO, Ioan P, com a colaboração de H. S. Wiesner. *Dicionário das religiões*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1987. 2 vols.

_____. Escritores criativos e devaneio. In: *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. Luto e melancolia. In: *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Trad. Themira de Oliveira Brito et. alii. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização; Uma experiência religiosa. In: *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. O estranho. Trad. Eudoro Macieira de Souza. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GILSON, Étienne. *L'athéisme difficile*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin, 1979.

_____. *God and philosophy*. New Haven: Yale University Press, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Estudios sobre mística medieval*. Trad. Jacobo Muñoz. Cidade do México: FCE, 1999.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. O simbólico, o imaginário e o real. Trad. Maria Sara Gomes e Silvia Mangaravite. In: *Revista Papéis*, n. 4., Rio de Janeiro, abril de 1996.

LAGRÉE, Jacqueline. *La raison ardente: religion naturelle et raison au XVIIe siècle*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1991.

NICOLOSI, Salvatore. *Modernità e ricerca di Dio: Filosofia ed esistenza di Dio da Cartesio agli Enciclopedisti*. Roma: Edizioni Seam, 1997.

PACHEU, Jules. *L'expérience mystique et l'activité subconsciente*. Paris: Perrin et Cie. Libraires-Éditeurs, 1911.

JAMES, William. *A vontade de crer*. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

KANT, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2005.

WEBER, Max. Religião. In: *Ensaio de sociologia*. Org. e intr. H.H. Gerth e C.Wright Mills. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou l'inachèvement*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

8. Geral

ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Org., fixação do texto e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.

ALVES, Castro. *Obra completa*. Org., fixação de texto e notas Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad., apres. e notas Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Vários tradutores. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

_____. *As flores do mal*. Trad., intr. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Edição bilíngüe.

BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Org. e intr. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro: memória*. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1979. 2 vols.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2002.

CHÂTELET, François. *Uma história da razão: entrevistas com Émile Noël*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

LEFEBVRE, Henri. *Le langage et la société*. Paris: Gallimard, 1966.

_____. *Introdução à modernidade: prelúdios*. Trad. Jehovanira Chrysóstomo de Souza. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1978.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Trad. John Green. São Paulo: Martin Claret, 2004.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996. 2 vols.

DUCROT, Oswald. Dizível/indizível. Trad. Teresa Leitão. In: *Enciclopédia Einaudi: Linguagem-Enunciação*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. Vol. 2.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Org. Michael Schröter. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa*. Org. Alphonsus de Guimaraens Filho, colaboração Alexei Bueno e Afonso Henriques Neto. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar/Fundação Biblioteca Nacional, 2001.

HOBBSAWM, Eric J. Razão e sociedade. In. *A era dos impérios: 1875-1914*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LOBO, Luiza (Trad., sel.e notas). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Mercado Aberto/UFRJ Proed, 1987.

MARX, K. e ENGELS, F. *A ideologia alemã* (Feuerbach). Trad. José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

OLIVEIRA, Anelito de. *A aurora das dobras: introdução à barroquidade poética de Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/Pós-Graduação em Estudos Literários, 1998. (dissertação de mestrado).

_____. Tensão barroca no Simbolismo (sobre Severiano de Rezende). In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, abril de 1996, n. 12, p. 16-19.

_____. Pobre Alphonsus! (sobre Alphonsus de Guimaraens). In: *Folha de S. Paulo*, Caderno Jornal de Resenhas, 10 de novembro de 2001, n. 80. Republicado In: Milton Meira do Nascimento (org.), *Jornal de Resenhas*: de abril 2001a novembro de 2002. São Paulo: Discurso Editorial, 2002. p. 2275-2276.

PAGLIA, Camille. Sexo e violência, ou natureza e arte; O nascimento do olho ocidental. In: *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad., notas Oscar Mendes, colaboração Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Edición del Norte, 1984.

ROSS, Kristin. *The emergence of social space: Rimbaud and the Paris Commune*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. Org. Charles Bally e Albert Seghehay, com a colaboração de Albert Riedlinger. Trad. Antônio Chelini et al. São Paulo: Cultrix, 1971.

SPERBER, Dan. *O simbolismo em geral*. Trad. Frederico Pessoa de Barros e Oswaldo Elias Xidieh. São Paulo: Cultrix, 1978.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)