

CRUZ E SOUSA: O POETA MALSIM

ERWIN TORRALBO GIMENEZ*

RESUMO: O ensaio intenta examinar a poesia de Cruz e Sousa em suas tensões com a política nacional do século XIX: trançam-se os percursos lírico e histórico. Para tanto, supomos três momentos nessa carreira: a ilusão ariana, o intervalo torturado e a tomada de consciência em favor dos seus pares, os excluídos.

PALAVRAS-CHAVE: lírica; sociedade; diálogo; porta-voz

“Ó boca em tromba retorcida
Cuspindo injúrias para o Céu,
Aberta e pútrida ferida
Em tudo pondo igual labéu.

(...)

A terra é mãe! – mas ébria e louca
Tem germens bons e germens vis...
Bendita seja a negra boca
Que tão malditas cousas diz!”

(Cruz e Sousa)

*¹ Doutorando do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH/USP

Que Rimbaud desse as costas ao mundo do capital, indo em busca de terras ainda a salvo do contágio moderno, não era mais que repugnar a nova ordem. Em face de uma Europa que se curvava ante a máquina e o mercado, fazendo-se cativa da matéria, o poeta se lançou à aventura do mundo antigo, no Oriente, onde o sujeito resistia acima do objeto. Rimbaud tinha à sua frente, então, uma encruzilhada cujos dois cursos estavam bem definidos: ou os valores úteis ou os valores reais. Porém, o entorno do nosso Cruz e Sousa guardava um complexo de tensões históricas mais espinhoso. O Brasil, na periferia do avanço capitalista, erguia-se sobre um jogo de duplos bem jungidos: o ideário moderno e o legado colonial – é dizer, aqui conviviam tanto a nova ordem quanto a antiga, dando lugar a um arranjo sócio-político impreciso mas sempre regrado no tocante aos seus estratos. Cruz e Sousa de fato não podia saltar de um campo a outro; o seu drama se traduzia em enfrentar o encontro das águas, quando a correnteza é mais forte.

Assim, insinua-se um aparente desconchavo de base: embora o país tentacionasse um ingresso na ordem liberal que se idealizava na Europa, naturalmente engajada em dinamizar o mercado e espalhar o trabalho livre, não podia riscar dos seus quadros a herança colonial – que se caracteriza pela distinção clara e irrogável do sistema infúquo –, sob pena de perder nesse deslocamento o princípio nuclear de tal atividade, o lucro. Isto posto, é flagrante a dupla face da classe dominante: seu discurso se impregnava dos ideais ilustrados, enquanto suas operações efetivas se calcavam na contramão das mesmas idéias – em suma, a estampa era burguesa e a prática era escravocrata. Portanto, as vezes supremas tinham de se empenhar em legitimar um sistema social que na essência se tratava de um embuste; manifestavam a expectativa de progresso, mas conservavam em surdina a velha estrutura, indispensável ao interesse dos mais abastados. Numa palavra, a fala pública ocultava um logro que, bem elaborado, passava por normal.¹

No Brasil do século XIX, germina-se a *acomodação* local do Liberalismo à européia – com efeito, as idéias atravessavam o oceano a nado, vindo dar na costa pátria já em muito mudadas (eram apenas ecos afinados com os ouvidos ao sul do Equador). Nesse deslizamento tortuoso, os desajustes acabavam por conciliar-se em favor das necessidades típicas da terra aonde vinham firmar o pé; e como prova do amálgama peculiar que aqui se plasmava, através do consórcio entre realidade e ideologia, notava-se a lógica do favor, a qual naturalmente embargava a autonomia geral ao formar uma rede de interdependências. Isto é, havia uma capa moderna a cobrir mal e mal as entranhas tão ulceradas no passado, um mero verniz que não lograva abafar por completo o estado desnorteante das forças em trânsito. Os cadáveres da colônia permaneciam insepultos, infestando o ar da nova nação para lembrá-la a todo instante das suas origens. E o poeta negro justamente se feriu ao tentar entrar na roda do jogo, porque julgava poder usar das mesmas cartas dos demais, sem dar-se conta a princípio de que por detrás da promessa liberal se movia o interesse dos abonados senhores brancos, filhos da primeira aristocracia brasileira. Cruz e Sousa trazia em si a marca do legado triste e perverso que se queria soterrar sem contudo dissolver – era a face demoníaca da nossa memória e, para culminar, tinha a insolência de fazer versos à francesa, como se pudesse ombrear com os mais altos nomes da modernidade ambicionada pelas classes dirigentes. Esmagado na prensa social, o *artista negro* vai pouco a pouco tomando

⁽¹⁾ Para conhecer um exame mais profundo desse contexto, e da melhor literatura nele gerada, é mister recorrer aos estudos de Roberto Schwarz acerca de Machado de Assis, que traduziu em *situações ficcionais* o entomo acima fixado, a partir de um olhar desmistificador dos passos da velha estrutura brasileira, sendo ele também um descendente da raça excluída – porém, a estratégia machadiana, como se verá nos apontamentos de Schwarz, palmilha outras veredas. Instigante, de igual forma, é o confronto dessa abordagem com a de Alfredo Bosi, em “A Escravidão entre Dois Liberalismos” (IN: *Dialética da Colonização*).

consciência da realidade à sua volta e dá assim outro sentido ao seu canto: é da margem que ele nos fala.

Após a febre naturalista-cientificista que modelou as linhas do Realismo – fixando a razão no plano central –, uma crise intelectual e moral abateu o ânimo materialista na França de 1870. Se a visão romântica teve de se encolher frente ao pragmatismo do século de Zola, buscando novo tom e perspectiva, também não se apagou de vez; conforme a visada racional saturou o homem moderno, o espírito niilista achou o momento de sobrevir, disseminando entre todos o sentimento de conflito. Mas, é preciso dizer, o sujeito que resulta desse intervalo carrega de fato os dois lados mal cruzados: atirou-se à filosofia do sem-sentido da vida, porém o senso realista já lhe havia infundido a lucidez crítica. Trata-se de um decadente: persegue os avessos do que é estritamente nítido ou unívoco, dando vazão ao Inconsciente primevo, mas não elimina o olhar inteligente, que discerne a essência das sensações – descrê de tudo e desespera ante o fim irremediável da sua espécie. Como sabe que a norma progressista conduz ao abismo, opõe-se a ela de maneira excêntrica. Numa frase de Baudelaire: *Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où.*

Com efeito, tal arte se singulariza por apresentar dois momentos, segundo as duas cosmovisões que a enformam e ao mesmo tempo nela se relativizam. O decadente aspira ao Absoluto como o romântico, mas já se sabe incapaz de o alcançar graças às noções de matiz realista; então, opera um movimento duplo, ou bipartido, ascendendo e logo descaindo da ilusão em queda livre. O problema fáustico, sem dúvida, reflete-se nesse período: se a ciência se mostra estéril para decifrar o enigma cósmico, parte-se para a experiência mundana. E só resta ao poeta verter sobre si mesmo a ironia de se reconhecer preso aos limites do humano: seduzido pelo Infinito e também repellido para o chão das gentes, ele poetiza o terror do tombo. É nessa estética que se entronca o nosso simbolista Cruz e Sousa. Todavia devemos balizar bem o transplante necessário que ela sofreu ao chegar às mãos do negro excluído na periferia do Sistema.

Novamente, a sua travessia lírica se imbrica com o fenômeno histórico peculiar daquele Brasil dos fins do século XIX. Cruz e Sousa adere à estética simbolista um tanto por moda, de início, mas em seguida porque os símbolos cerrados em si, aptos a escapar do solo comum para no fundo espelhá-lo melhor em seu corpo próprio, lhe emprestavam a matéria com que podia configurar o entorno que o tentava calar. Sob a forma difícil, quase impenetrável, o poeta marginal trama a sua denúncia; em verdade, os seus versos se fazem mais virulentos quanto mais se esquivam do signo ordinário, de matriz panfletária. Ao mesmo passo em que se afina com a estética, modulando um tom poético, enraíza-a na vida brasileira, dando-nos uma arte simbolista até então desconhecida em razão do mero contrabando que antes se conseguia. Os decadentes europeus derrocavam das alturas porque não cabia ao humano tocar o mistério, ou seja, a tensão se limitava ao indivíduo; já Cruz e Sousa, o negro expulso das altas esferas da sociedade tacanha, encontra no horror da queda um reflexo da sua trajetória – o sonho liberal se havia revelado um engano e o chão da realidade lhe servia sempre de imã, repuxando-o até as grades do preconceito. O movimento bipartido ganha assim, na poesia de Cruz e Sousa, um significado muito entrosado com a situação brasileira.

Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista.

A árvore que, na falta de luz e calor, se esgueira por entre as sombras dos espinheiros que a oprimem e, magra, torta, aponta ao ar livre onde poderá receber algum raio de sol, não trouxe na raiz a fatalidade daquele perfil esquivo e revoltado. A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a tirar só de si a substância vital. Ó indignância extrema, canto ao avesso, metalinguagem!²

Toda produção lírica posterior ao Romantismo se constitui num contracanto à ideologia vigente, pois desde então se rompeu o laço de parceria entre o poder e a arte, que se viu traída pelo interesse burguês.³ É exato isto que queremos focalizar na poesia de Cruz: o progressivo afastamento do centro de poder, rumo às margens do sistema, o que o levou a enformar uma obra aguerrida, destinada a desencovar os embustes da Norma – espécie de *poética da malsinação*, no melhor sentido do termo, quer dizer, a delação dos logros bem tramados que só o sujeito vitimado por eles é capaz de trazer à luz dos seus pares. O percurso pessoal de Cruz se entrelaçou à sua poesia, graças à decepção do sujeito histórico com o seu tempo – à proporção que se sente empurrar para mais longe do círculo dominante, Cruz abjura as suas primeiras intenções de cooptar com a classe dirigente e se irmana aos oprimidos. Trata-se, com efeito, de uma marcha poética que, consoante pensamos, se compõe de três momentos: ilusão do negro que se imagina parte da casta branca; consciência da exclusão por parte dos brancos (fase transitória); definitiva passagem para o lado dos desvalidos, já vistos como seus semelhantes.

Neste breve estudo, não ambicionamos nada além de apontar tais momentos na carreira lírica de Cruz e Sousa, descerrando a íntima correspondência entre o plano social das oligarquias periféricas e a resposta de um sujeito dilacerado que se converteu em porta-voz de todo o rebotalho humano da era capitalista. Desde os poemas iniciais, ainda marcados pela ironia arroubada do negro de modos arianizados, quando se situava ideologicamente a favor dos oprimidos, até os poemas de plena adesão aos temas marginais, quando já havia assumido o timbre de um pária.

PRIMEIRO DIÁLOGO: DA BRANCA CONSCIÊNCIA

Educado à sombra dos pais brancos, Cruz e Sousa ignorou até a vida adulta os crimes impetrados contra os escravos. Criou-se como um agregado da aristocracia, formando assim um caráter altivo que ainda mais se elevava por contar com o talento precoce para o verso. Apenas teve de se arrostar com as barreiras impostas aos da sua cor, no âmbito público, quando se viu órfão dos favores recolhidos na infância; a partir daí, conheceu a fronteira de fogo com que se exilavam os negros na vida social brasileira. Portanto, a sua visão da estrutura de classes passa por diferentes momentos, ao longo do seu percurso – vejamos como Cruz lida com as questões abolicionistas.

⁽²⁾ A. Bosi, "Poesia Resistência", in *O Ser e o Tempo da Poesia*, São Paulo: Cultrix, 1997.

⁽³⁾ É preciso ressaltar que tal notação corresponde à arte de natureza rebelde, seara a que adere Cruz após a tomada de consciência e consequente absorção dos modos de compor, a partir do expediente de *apequenação* em razão dos temas locais – falamos, pois, do canto rival da Ordem; muito distinta foi a chamada *literatura oficial* do Império, empenhada em dissimular as fissuras próprias da nossa realidade, cantando em ritmos altissonantes a grandeza do Estado justo e progressista.

Tomando o posto do poeta livre, e não do escravo liberto, Cruz faz versos demasiado arrebatados nas campanhas de Abolição. Porém, desde já, consideremos que ele até então se sentia um ente apartado dos homens de origem africana, embora trouxesse na pele a marca da sua ascendência negra. Os poemas dessa época se parecem muito com os versos condoreiros de um Castro Alves – trata-se do olhar do negro que se julga branco sobre um drama que lhe causa compadecimento mas não lhe fala de perto, ou seja, não constitui um testemunho ou uma palavra confrangida até o desespero, como quem encarnasse a parte molestada.

Escravocratas

Oh! Trânsfugas do bem que sob o manto régio
Manhosos, agachados – bem como um crocodilo,
Viveis sensualmente à luz dum privilégio
Na pose bestial dum cágado tranqüilo.

Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas
Ardentes do olhar – formando uma vergasta
Dos raios mil do sol, das iras dos poetas,
E vibro-vos à espinha – enquanto o grande basta

O basta gigantesco, imenso, extraordinário –
Da branca consciência – o rútilo sacrário
No tímpano do ouvido – audaz me não soar.

Eu quero em rude verso altivo adamastório,
Vermelho, colossal, d'estrépito, gongórico
Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!

Este soneto sem dúvida pertence às composições falhas de Cruz. O tom por demais eloqüente, senão pedante, lhe dá a forma de uma peça militante que não alcança mais que registrar rasteiramente o problema – está vazio das imagens profundas ou da agudeza que veremos adiante. Contudo, interessa-nos para flagrar a perspectiva do poeta numa fase da sua obra – a fase da ilusão de ser um preto de alma branca.

É evidente o afastamento da visada lírica, que incide sobre o fato social como quem não se sente molestar por ele; com efeito, o interlocutor instaurado pelo poeta é o branco de má conduta, o “trânsfuga do bem”, já que se trata de uma parcela dos brancos apenas, e não de todo o conjunto – em verdade, a “branca consciência” é suprema e o poeta pensa partilhar dela. O princípio que o incita, aqui, é de natureza ideológica; reprova-se o ato em tese, mas não se insurge contra o opressor enquanto estrato, em razão do convívio com as práticas violentas. O poeta enceta o diálogo com a apóstrofe que abre o poema, num colóquio simétrico frente aos donos do poder; certamente, coloca-se em pé de igualdade com os brancos e evita descer ao contato com os oprimidos, porque

lhes vota piedade mas não se sente unido a eles por qualquer laço. Cruz e Sousa imaginava participar dos círculos arianos da sociedade, e mais, se havia crimes praticados por mão branca, isso não implicava toda a raça mas somente uns poucos dissidentes, dos quais ele se destacava com a sua consciência superior.

Bem verdade que já detecta aí o *privilégio* dos senhores, puxando o fio cuja meada era o velho sistema colonial; todavia a questão não recebe análise crítica, antes se perde como um elemento a mais para condenar esses poucos traidores da raça branca. E o seu ofício de poeta faz as vezes de corretivo dos males sociais, consoante castiga os canalhas e estabelece a justiça – se não é patético ou utópico, no mínimo peca pelo sabor de espetáculo e de berro a céu aberto.

Em “Consciência Tranqüila”, poema em prosa, Cruz chega com o mesmo tema a um resultado contundente. Abandonando o coreto, dá voz ao próprio senhor de escravos num instante ímpar, quando o desgraçado agoniza no leito, em “um meio delírio, onde, contudo, transpareciam faces verdadeiras das cousas”; como já não precisa preservar a máscara das convenções, o velho senhor deixa emergir à superfície a contra-face sempre escurecida das práticas, relatando as sevícias a que submetia os seus cativos. Assim, o poeta dribla o corte ideológico desnudo de um discurso panfletário, minando com ironia o engano de dentro do seu próprio núcleo – baixam-se os véus e a fala dos dominantes se reveste de verdade pela primeira vez. E ironia maior: o velho expira com a consciência em paz, pois não molestou senão negros, e os negros não tinham alma. Cruz faz uso de um expediente extraordinário: põe em cena as ações reais sem forcejar por inculcar um juízo, torturando o leitor pelo choque do grotesco, e assim a realidade crua cuida de semear a indignação.

SEGUNDO DIÁLOGO: O BRONZE FEITO CARNE E NERVOS

Quase sempre se divide a visada crítica de Cruz e Sousa, quanto à sua perspectiva social, em duas águas: a vontade de ascensão ao lado dos brancos e a passagem para a trincheira dos excluídos, após a tomada de consciência. Entretanto, pensamos ser importante enfocar o momento da curva, o instante zero em que se anulam as forças a fim de se desviar a direção do vetor e de o sujeito elaborar intimamente os efeitos da guinada. É sinuoso tal intervalo – nossa impressão é que o câmbio se dá quando os apelos sensíveis vieram contagiar a visão pragmática da ideologia.

Inspirados em parte na concepção de Swedenborg, os simbolistas quiseram desvencilhar-se da dicotomia estrita que se firmava entre sujeito e objeto – a nova filosofia, de matriz transcendente, professava a idéia de correspondência entre o mundo natural e o mundo espiritual, estando ambos sob a graça da Divindade. Logo, um *núcleo vital* animava a todos os seres do Universo e, se o homem pretendia comungar com a Natureza, deveria despojar-se da lógica comum e deixar vaziar de si o fluxo do Inconsciente, tateando com os sentidos a veia latente que nutria os entes universais. Era um mergulho na essência invisível – e apesar de conhecer o caráter insondável dessa energia motriz, a arte do simbolista se esforçava por musicalizar-se, vaporizar-se para ao menos intuir

os contornos do mistério e integrar-se ao curso natural. Baudelaire seguia esse pressuposto filosófico, o qual teorizou no seu soneto *Correspondances* e na imagem correlata do poeta-decifrador: *L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers*.

No poema "Crianças Negras", Cruz ensaia nas cinco estrofes iniciais um quadro semelhante, descrevendo as forças vibrantes e ferazes da Natureza envolta numa aura cósmica que beira a apoteose. De fato, pinta as praxes simbolistas numa paisagem pujante. Rompe, em seguida, com a descrição para revelar o sentimento que nele pode inculcar o espaço: "... estrofes que amam./ Que choram lágrimas de amor por tudo" – assim, ao verso hermético e à palavra racional veio somar-se o pulso emotivo, graças à confluência do sujeito e do objeto no instante de alucinação do poeta visionário. E a grande ruptura se engasta conforme Cruz fixa um marco para o seu canto, na oração adverbial final: "Para cantar a angústia das crianças!", isto é, a sua arte se destina a repercutir a dor das crianças indefesas, pois logo determina: "Das crianças que vêm da negra noite."

⁴⁾ R. Bastide, "Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa", in A. Coutinho, *Cruz e Sousa* – coleção *Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Roger Bastide avalia, no seu segundo estudo acerca de Cruz e Sousa⁴, que a sua originalidade só se mostrava inteira nos poemas sobre a noite, uma vez que Cruz logrou dar um tratamento singular ao tema, invadindo os signos da noite satânica e bárbara, o que lhe permitiu abraçar a sua raça e declinar da vontade de ascensão entre os brancos – o encontro com o Além, dentro da noite cerrada em seus sortilégios, o emancipou das contingências históricas. Mas nem por isso o poeta se esqueceu dos seus pares; ao contrário, só então os reconheceu a seu lado, regressando ao chão para derramar sobre eles o alento da palavra e malsinar a ordem desigual. Justo em "Crianças Negras" vemos esse instante de graça, quando o poeta se livra da razão pura, que antes o mantinha de parte com sua ideologia branca, e se deixa penetrar dos influxos sensíveis, irmanando-se à sua gente oprimida. É na "forja em labareda acesa" que se desmancha o coração, "bronze feito carne e nervos" diante da cena histórica.

Se em "Escravocratas" o diálogo se estabelecia com os opressores, a partir do olhar distante e apiedado do poeta, agora este tem de entabular conversa consigo mesmo, chamando a sua face emotiva para o debate: "Ó coração!", eis o interlocutor. Na hora da ruptura, Cruz descobre em si o sujeito lírico explodir, porque ao atingir os campos sidéreos e escapar ao desejo raso de ascensão social, ultrapassou a fronteira do humano, chegando ao núcleo da sua missão como poeta. O duplo movimento tem, nesse poema, a sua primeira versão: a primeira parte desenha as linhas da natureza pletórica e a segunda revela a queda do arremesso, quando o visionário se sente atrair pela gravidade dos fatos históricos e se une francamente ao seu povo ("És tu que à piedade vem descendo./ Como quem desce do alto das estrelas/ E a púrpura do amor vais estendendo/ Sobre as crianças, para protegê-las."). Desfaz-se a mirada irônica do negro de pretensões arianas, pois o comoveu em profundidade a visão do Infinito em suas forças de correspondência entre os seres; Cruz e Sousa, nas trevas insólitas, assume e canta o sangue africano, passando de negro encastelado na promessa liberal para cantor dos miseráveis. A imagem das crianças negras lhe empresta, através da alteridade que enternece e solidariza ao germe da raça, uma dor íntima da violência socialmente legitimada, a qual Cruz só veio a experimentar na pele após a infância – assim o poeta ganha pelo outro (que lhe é semelhante) as marcas do excluído, descendo enfim da falsa ilusão branca.

Na prosa poética de “Asco e Dor”, nota-se a agonia do refinado intelectual que de chofre se vê refletido nas figuras bestiais do bloco de carnaval. De início, é tomado de aversão pelos selvagens, mas depois experimenta a terrível dor “dessa raça da noite, noturnamente amortalhada, donde eu vim através do mistério da célula”, como a sentir o cordão umbilical que os enlaça e fraterniza. Se a princípio tenta renegar a origem, logo a abraça com paixão porque a noite lhe deu ensinamento – e o entorno histórico lhe matou as ingenuidades.

Cruz e Sousa, nesse ponto, abdica da ideologia para entoar o canto maldito das margens; de cima, junto aos astros, pôde vislumbrar a contra-face do sistema e também a contra-face dos desvalidos: uma se mostrou deformada e a outra perdeu as deformidades aparentes. No lance da subida visionária, soube ver o inferno das penas na própria zona terrena, onde vagavam os pobres sem descanso e para onde o jogava a Norma. Desabando então para o inferno, Cruz se congregou com o seu bando e fez da sua poesia uma voz de denúncia.

TERCEIRO DIÁLOGO: AS FLORES DOS ESGOTOS

Os tempos modernos, exauridos dos valores autênticos, costumam exilar as vozes da dissidência social. Os poetas, mais que nunca, são expulsos da república – de fato, já dizia Platão, um estado de coisas bem regido não deve acolher alguém que enxergue para além do ordinário. Na falta de uma razão, Cruz e Sousa contava com duas para marchar ao exílio: não só trazia em si a memória do legado colonial, indesejado num Brasil que se modernizava, como também sabia manejar o verso, o que era perigo sem estima.

Sempre mais isolado, Cruz desiste de afinar a sua palavra pelo diapasão do Sistema, em busca de cavar o seu lugar ao sol; afundando-se no breu, à margem, poetiza os avessos do mesmo estado de coisas que o repeliu – era a vez de Cruz dar as costas à ordem burguesa, embora ainda tivesse de conviver com ela, instalado na trincheira oposta. Tal invertida de perspectiva causou dois efeitos, em verdade correlatos: o *artista negro* tomou a peito o ofício de delator da falsa consciência, desenterrando a matriz podre da ideologia, isto é, se esquivou de existir nos quadros reais e transfundiu o seu verbo marginal para a expressão simbólica; em paralelo, enraizou o simbolismo no solo brasileiro, dando modulação ao protesto dos oprimidos com uma estética transformada segundo as propriedades do seu tema. A sua poética derivou da observação quase teórica acerca dos dramas sociais para o testemunho próprio desses dramas, agora vividos pelo sujeito histórico e cifrados na obra do sujeito lírico.⁵

É exato nessa conversão de idéias que se fazem os mais virulentos versos de Cruz e Sousa; não por acaso, Bastide nos fala do expediente ímpar do nosso simbolista ao contaminar a sua arte com a experiência, escapando à mera atitude contemplativa. Assim, distingue-se do método malarmaico, pois joga sobre tudo a sua mirada dolorosa de pobre-diabo, o seu travo de visionário que se sente emparedar pela tacanhez geral, desviando-se do êxtase puro. Cruz e Sousa, em suma, move o platonismo simbolista até as raias de uma drama histórico, refundindo a estética do indizível e a experiência vivida – a sua busca sai do

⁵ Adorno, em “Lírica e Sociedade”, nos ensina: “... em todo poema lírico a relação histórica do sujeito à objetividade, do indivíduo à sociedade, precisa ter encontrado sua materialização no elemento do espírito subjetivo, reverberando sobre si mesmo. Essa sedimentação será tanto

mais perfeita quanto menos a formação lírica tematizar a relação entre eu e sociedade, quanto mais involuntariamente cristalizar-se essa relação, a partir de si mesma, no poema.”; e adiante: “... também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual, que nela se resolvem artisticamente, através do indivíduo e sua espontaneidade, as forças objetivas que impellem para além de um estado social estreito e estreitador na direção de um estado digno do homem; forças, portanto, de uma constituição de conjunto, não meramente da individualidade hirta, que se opõe cegamente à sociedade.”

intelecto e se casa com o espírito. Também de Baudelaire, mestre que lhe apontou tantas nuances de composição, ele chega a diferenciar-se, porque tira das mesmas nuances efeitos próprios, em consonância com a sua sonda eversiva.

Basta lembrar o primeiro quarteto de “La Mort des Pauvres”, para saber da ironia corrosiva de Baudelaire sobre a iniquidade da nova ordem; entretanto, é de igual forma certo que a mirada do poeta francês parte do afastamento crítico, e não do convívio estreito com os socialmente excluídos:

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
C'est le but de la vie, et c'est le Seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir;

Na terrível inversão do destino humano, que se valida na lógica moderna, a morte não é a macabra figura a ceifar a ventura da vida, antes se torna um alento – o desconcerto do mundo já fez da morte um bem, pois da vida se fez expiação. Mas, ainda que Baudelaire injete grande dose de cólera contra o sistema nesse disparate irônico, não deixa de realizar uma peça de força mais intelectual que empírica. Em contrapartida, queremos detectar o pulso bravo, advindo da experiência dramática com o meio excluído, num poema como “Litania dos Pobres”, cujo substrato formal são “Les litanies de Satan”, do poeta de *Les Fleurs du Mal* – porém o impacto das imagens tensas procura raízes no testemunho de um real pária.

Os primeiros poemas de Cruz sobre os miseráveis, conforme dizíamos, pautavam-se na visão ideológica, chamando para o diálogo os opressores e ignorando os oprimidos como subjetividade social. Pouco a pouco, no entanto, a perspectiva lírica sofreu um reverterio que terminou por atrair o poeta até as barricadas da resistência, de onde ele passou a atirar a poesia que transfigurava simbolicamente o drama e garantia o seu intento ético. Se os versos iniciais eram de formação lírica tibia, os da segunda fase já trazem a forma precisa, pois descem à praça dos acontecimentos e se deixam cevar pelos influxos da experiência. Em “Litania dos Pobres”, Cruz nos apresenta os pobres em sua condição dilacerada, logo lança os olhos sobre o movimento das correntes de excluídos pelo mundo e ao fim enuncia a sua nova perspectiva em torno do fenômeno.

Já de início, não mais se dá a visão distante: não se ouve a retórica oca ao redor do tema, mas se fotografa o sujeito condicionado pelo drama por meio de um tom aderente; depois, a lente lírica acompanha os desgraçados, em franco confrangimento frente às suas agruras; por fim, o eu-poético desvenda nos miseráveis um dom de vida de que ele mesmo não é capaz. Note-se que aqui a apostrofação se insinua diretamente com os pobres (“Ó pobres!”), dada a proximidade do poeta para com os oprimidos, num diálogo que se entabula não pela diferença mas, sim, pela alteridade que confirma a comunhão entre os amofinados da História.⁶ Cruz e Sousa se reconhece parte da massa de miseráveis, sob a maldição do capital e do interesse como qualquer outro pária, achatado até o menoscabo por uma força que sempre o privou da verdade – a verdade que enfim ele arranca de detrás dos véus da ideologia, com o seu canto malsim.

⁶ É agudo o exame de Profª Ivone Daré Rabello: “Significativamente, entre o espaço da utopia e a figuração simbólica da aniquila-

O Artista é que fica muitas vezes sob o signo fatal ou sob a auréola funesta do ódio, quando no entanto o seu coração vem transbordando de Piedade, vem soluçando de ternura, de compaixão, de misericórdia, quando ele só parece mau porque tem cóleras soberbas, tremendas indignações, ironias divinas que causam escândalos ferozes, que passam por blasfêmias negras, contra a Infâmia oficial do Mundo, contra o vício hipócrita, perverso, contra o postigo sentimento universal mascarado de Liberdade e de Justiça.⁷

À semelhança do artista nos tempos modernos, o pobre é o *farol à noite apagado*, o visionário das eternas graças que não se encolhe nem mesmo quando tudo lhe resulta adverso. Daí a identificação entre o artista e o povo: são as duas excrescências do sistema injusto – o primeiro porque cisma em conservar a sensibilidade numa época de valores úteis, difundindo a sua palavra negativa em face da ordem positiva, e o segundo porque as máquinas da modernidade frenética necessitam do combustível humano, que é em seguida despejado na vala comum dos dejetos. Cruz e Sousa vê-se assim refletido no rosto dos desterrados em sua própria terra, irmanando-se a eles e pondo-lhes à disposição o seu canto: ao delatar a fraude da verdade pública, abre os horizontes dessa gente que lhe é semelhante, porém destituída de clarividência para enxergar além do ordinário.

Aliás, o poeta também aprende com o novo interlocutor, a quem ouve muito de perto, um segredo: espanta-se ao deparar com a luz imanente do povo, espécie de grão do Mistério que ele sempre perseguiu sem jamais decifrar. Inconscientemente, como uma resposta atrevida ao roteiro das desgraças, os desvalidos carregam em si “um encanto secreto” a servir-lhes de vestes; resistem, a despeito de tudo, como sonhadores – e o Sonho é o elo mais forte entre os excluídos, que transcendem do chão histórico para beijar o Absoluto. Na terra mefítica, no meio do esgoto, brota a flor que é o ânimo feito vida e feito verso.

ABSTRACT: This essay has the goal of examining Cruz e Sousa's poetry in its tensions with the national politics in the nineteenth century: the lyrical and historical roots are twisted. For that purpose, three moments are supposed: the arian illusion, the tortured interval as well as the taken of consciousness in favor of his equals, the excluded ones.

KEYWORDS: lyric; society; dialogue; speaking-trumpet

Apresentei este texto como trabalho de aproveitamento do curso “Cruz e Sousa – Um Canto à Margem”, ministrado pela Prof^a Dr^a Ivone Daré Rabello no segundo semestre de 1999 como disciplina de Teoria Literária, na graduação.

ção, ganham relevo em sua poética aqueles que projeta como companheiros de viagem. Trata-se dos desvalidos, pobres, e dos ébrios e cegos, que nada vêm do alto da torre. Coro infante de excluídos. esses desvalidos são mártires sem culpa, que revelam o completo abandono e desamparo do mundo na sua marcha pelos desertos do mundo.” (in Rabello, Ivone Daré. *Um Canto à Margem – uma leitura poética de Cruz e Sousa*. São Paulo, FFLCH/USP, 1997 – tese de doutoramento inédita).

(7) Trecho do poema “Emparedado”.