

as pedras e as cores: transfigurações do nigredo e jornada circular em *Evocações*, de Cruz e Sousa

Stones and colors: transfigurations of blackness and the circular journey in *Evocações*, by Cruz e Sousa

Manuella Miki Souza Araujo*

Resumo

Ao se valer do princípio alquímico de transfiguração, o poeta Cruz e Sousa conjuga as polaridades da arte e da vida, do criador e da criatura, dos desertos da África e do gélido Polo Norte, sintetizados em imagens derivadas da colorida opala. Em sua tentativa de transfigurar-se, é por meio desse princípio que se articula também a viagem interior do sujeito na obra *Evocações*, bem como a transição das formas do poema em prosa e da prosa poética, ali moventes como as cores do crepúsculo. O presente estudo centra a sua análise no poema em prosa de abertura, denominado “Iniciado”, em especial em seu primeiro parágrafo, que serve de prelúdio cifrado para a totalidade do difuso enredo, desdobrado ao longo dos variados 33 textos

* Doutoranda em Literatura Brasileira (DLCV/USP) e bolsista CNPq.
E-mail: manuellamiki@gmail.com.
Artigo recebido em 02/02/2018 e aceito para publicação em 29/06/2018.

que compõem o livro em questão. Neste primeiro parágrafo, o eu poético transgride a rigorosa sequência de transformações alquímicas da Grande Obra, quando desloca a etapa final do rubedo para o começo, e tenta desviar da fase primordial do nigredo, ocultada no desfecho de sua operação estética. Esse movimento de inversão é análogo àquele do poeta viajante, que foge de sua primeira natureza, identificada à mãe negra, mas acaba por confrontá-la nos textos derradeiros de *Evocações*.

Palavras-chave

Cruz e Sousa; Transfiguração; Cores; Pedras; Nigredo; Primeira natureza

Abstract

Through the use of the alchemical principle of transfiguration, the poet Cruz e Sousa combines the polarities of art and life, creator and creature, the African deserts and the icy North Pole, synthesized in images derived from the colorful opal. In the poet's attempt to transfigure himself, this principle also articulates the poetic subject's inner journey in the work *Evocações*, as well as the genre transition from prose poem to poetic prose, oscillating as the colors of twilight. This study focuses on the analysis of the opening prose poem called "Iniciado", with special emphasis to its first paragraph, which serves as a ciphered prelude to the totality of a diffuse plot, unfolded throughout the 33 texts that comprise the cited book. In this first paragraph, the poetic subject transgresses the strict sequence of alchemical transformations of the Opus Magnum when he moves the final stage of the rubedo to the beginning, and attempts to divert from the primordial phase of the nigredo, hidden in the ending of his aesthetic operation. This inversion is analogous to that of the traveling poet, who escapes from his first

nature, identified with the Black mother, but ends up confronting her in the final texts of *Evocações*.

Keywords

Cruz e Sousa; Transfiguration; Colors; Stones; Blackness; First nature

O meu desejo indómito era de ir além, fora das brutas portas de pedra da Região dos Egoísmos [...]
SOUSA, João da Cruz e. "Mater", 1986, p. 38.

[...] — mais, muito mais eu realizarei: seguindo as pegadas já deixadas, serei o pioneiro de um novo método, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mais profundos mistérios da criação.
SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*, 2015, p. 119.

Transfigurar-se: luar opalescente

A obra *Evocações* foi organizada pelo poeta João da Cruz e Sousa em 1897, mas veio a público postumamente, em 1898. Ela é constituída de 33 composições, a maioria delas realizada na forma do poema em prosa. Observe-se, porém, no conjunto de textos, uma oscilação formal entre o poema em prosa e a prosa poética, intensificada na metade final do livro. Tal procedimento se articula com o desejo de exploração de variadas formas mistas e intermediárias, que não sejam "Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fôsse" (cf. SOUSA, 1986, p. 177. Edição fac-similar de 1898²).

"Intuições", composição que apresenta o trecho citado acima, está situada estrategicamente no meio da obra. Tal como o célebre "Emparedado", o último dos textos de *Evocações*, ela se afasta dos princípios de "unidade, gratuidade e brevidade", característicos da

forma do poema em prosa, sintetizados por Suzanne Bernard (1994). Na direção contrária da primeira parte do livro, mais afinada com o formato dos poemas em prosa da tradição simbolista francesa, a segunda parte de *Evocações* flerta cada vez mais com a dispersão, a prolixidade e o estranhamento em textos mais longos, nos quais o poeta tenta expressar a negra e inaudita “Dôr inconcebível” (cf. SOUSA, 1986, “Dor negra”, p. 122). Esse horizonte de expectativa fica sugerido pela epígrafe geral de *Evocações*, colhida do romance simbolista *A Eva Futura*, de Villiers de L’Isle-Adam, prosa na qual um esteta se une a um cientista na tentativa de refundar o que entendem por beleza feminina ideal, aperfeiçoada no corpo inoxidável de uma androide, a nova Eva do título em questão, projeto de síntese harmônica entre espírito e aparência, interioridade e exterioridade.

Embora os textos de *Evocações* possam ser abordados com certa autonomia, é possível encarar seu conjunto de composições como as etapas difusas de uma iniciação, na medida em que as transformações formais de poesia e prosa ocorrem em paralelo com as tentativas do sujeito de alterar-se, quando trabalha na Grande Obra almejada, exteriorização de seu eu superior, ainda latente. As metamorfoses operadas sobre si mesmo mobilizam a narratividade e a temporalidade, articuladoras de um tênue enredo organizador de uma espécie de biografia poetizada do poeta negro em *Evocações*.

Segundo Fernando Paixão (2014, p. 30-31), os traços de narratividade e temporalidade apontam mais para a prosa poética, ao passo que o poema em prosa se fundamenta na gratuidade, espontaneidade, brevidade e unidade de um universo fechado, em sua “inteireza” e “síntese”. Em *Evocações*, por outro lado, se vê um sujeito que se dispersa prolixamente pelo mundo e oscila entre as formas, sem alcançar a síntese buscada de prosa e verso, exterioridade e interioridade, “se possível fosse”.

O processo de interpenetração e *passagem* das formas do poema em prosa para a prosa poética, operado ao longo de *Evocações*, se fundamenta no princípio alquímico de *transfiguração*, caro à poética de Cruz e Sousa de modo geral, e particularmente determinante na estruturação do livro em estudo. Logo no poema em prosa de abertura, o eu poético afirma que o artista é um “desolado alchimista da Dôr” (SOUSA, 1986, p. 13), estabelecendo uma relação de continuidade entre a “Obra” de arte formulada e a experiência de sofrimento vivida.

Ao aproximar vida e arte, o poeta busca extrair da primeira a matéria-prima para seu trabalho de quintessenciação poética. O texto de abertura de *Evocações* se denomina “Iniciado”, título que permite vincular a figura deste poeta-alquimista negro com aquela do noviço consagrado aos mistérios das antigas tradições iniciáticas. O poeta iniciado está disposto a sacrificar sua primeira natureza, considerada profana, para consumir seu próprio renascimento espiritual. É a partir da metamorfose dessa primeira natureza, realizada por meio de uma simbólica morte em vida, que o neófito pretende atingir sua *natureza superior*, ainda oculta.

Mircea Eliade explica que a tradição alquímica mobiliza o modelo da jornada de transformações do iniciado, transpondo-o para a dimensão do laboratório, onde a matéria-prima é submetida a uma série de mutações, recombinações, reordenamentos e aperfeiçoamentos. Esse processo de aprimoramento da matéria culmina na formulação da *Grande Obra* alquímica, metáfora, segundo Eliade, do aperfeiçoamento correlativo do espírito do alquimista, que se transfigura simultaneamente no mesmo processo (cf. ELIADE, 1979, p. 116).

Ao se valer da noção de transfiguração alquímica, Cruz e Sousa tenta conjugar em sua escrita as polaridades da vida e da arte, da analogia e da ironia, da prosa e da poesia em *Evocações*. À maneira da serpente alquímica

ouroboros, que morde a própria cauda formando um circuito contínuo, o poeta se desdobra reflexivamente sobre si mesmo, empenhado em sintetizar um sentido de totalidade para sua existência dilacerada. Tenta, assim, inventar para si um destino, produzido por meio da arte.

O poeta alquimista é também um vidente, um visionário capaz de apreender a totalidade do ser e das coisas que aparecem no mundo ainda pela metade, ao evocar sua dimensão oculta, correspondente, de modo a transpor as fronteiras e abismos colocados entre o visível e o invisível, e corporificar o espírito em poesia, encarnado por meio das imagens, construídas pelas palavras. O poeta vidente é então “um ser humano dotado de uma visão mais rápida do que o pensamento sequencial e que pode captar a totalidade do objeto ou fenômeno antes que a sequência e a relação das partes estejam conscientemente compreendidas” (cf. BALAKIAN, 2007, p. 22-24).

No estudo denominado “Esoterismo e estética: *Evocações* de Cruz e Sousa”, Sonia Brayner (1993, p. 175) reforça a noção fundamental do poeta simbolista como um “vidente caminhando para sua visão”, valendo-se da “intuição imediata dos seres e das coisas” (p. 174) para “chegar ao clímax da beleza, pelo dom da vidência” (p. 175). As noções de vidência e intuição implicam aquelas de “correspondência”, “sonho” e “transfiguração”. Nesta direção, Brayner afirma que “toda a visão física esconde uma penumbra de “correspondência” com outras esferas” (p. 176). A estudiosa cita as seguintes palavras de Cruz e Sousa no texto “Intuições”, presente em *Evocações*, para quem as “vidências sugestivas” gestam “novos mundos imaginativos”, que dão acesso às “portas de outra Vida”. Na sequência, Brayner ressalta outro trecho do mesmo livro do poeta simbolista, segundo o qual o sonhar revela “secretos movimentos instintivos e intuitivos que são as transfulgentes escadas do

Abstrato, às transfiguradoras montanhas do sonho, ao desenvolvimento melhor, à pura perfectibilidade...”.

O princípio de transfiguração, deslocado da alquimia para a poesia, permite articular o eu reflexivo com sua obra estética, bem como a transição entre as formas do poema em prosa e da prosa poética. Ele orchestra, ainda, a ordenação temporal em *Evocações*, encadeada pela jornada iniciática do eu poético, em busca de sua verdadeira forma e exteriorização efetiva no mundo. Definindo-se como poeta-alquimista desde a epígrafe de “Iniciado”, ele identifica seu trabalho artístico a uma rigorosa sucessão de procedimentos alquímicos, nos quais a expectativa inicial é que a dor vivida deva se espiritualizar e encarnar numa forma *bela*, dotada de unidade peculiar: “Desolado alchimista da Dôr, Artista, tu a depuras, a fluidificas, a espiritualisas, e ella fica para sempre, immaculada essencia, sacramentando divinamente a tua Obra” (SOUSA, 1986, p. 13).

Na epígrafe citada, Cruz e Sousa obedece, em linhas gerais, à rigorosa sequência de operações transmutadoras da Grande Obra alquímica, que prevê em primeiro lugar a seleção da matéria-prima a ser “morta” e dissolvida; sua ulterior purificação, elevação e transcendência final, até plasmar-se em uma nova forma. É interessante notar, no entanto, que logo no parágrafo que sucede imediatamente a epígrafe em questão, o poeta reordena de maneira curiosa a tradicional sequência quaternária das etapas de transfiguração alquímica, submetendo-a a uma variação significativa, que tem consequências decisivas no andamento posterior de todo o livro.

Na disposição das primeiras imagens, apresentadas no parágrafo de abertura de *Evocações*, chama a atenção a presença das cores que caracterizam as fases de transmutação da Grande Obra, conhecidas por nigredo (negro), albedo (alvo), citrinitas (amarelo) e rubedo (vermelho). Elas aparecem, por outro lado,

organizadas em uma sequência às *avessas*, na qual se desloca o rubedo para o começo, e se joga o nigredo para o fim do processo:

Pedrias rubentes dos occasos; Angelus piedosos e concentrativos, a Millet; Te-Deum glorioso das madrugadas fulvas, através do deslumbramento paradisiaco, rumoroso e largo das florestas, quando a luz abre immaculadamente num som claro e metálico de trompa campestre — claro e fresco, por bizarra e medieval caçada de esveltos fidalgos; a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens; os opalescentes luas encantados nas mattas; o cristalino cachoeirar dos rios; as collinas emotivas e saudosas — todo aquelle esplendor de colorida paisagem (...) da terra acolhedora e generosa onde nasceste [...] (p. 13-14).

A primeira imagem é a das sugestivas “Pedrias rubentes dos occasos”, de cuja vermelhidão de rubi, análoga à da tarde *em transição* do dia para a noite, se desdobram as demais imagens ligadas às cores amarela, branca e verde, respectivamente, e que culminam em “opalescentes luas encantados nas mattas”. Como se percebe, a primeira imagem alude ao estado de rubedo, ao passo que as “madrugadas fulvas”, amarelas, “flavas” remetem a citrinitas. A luz clara, vislumbrada “immaculadamente” na forma de “deslumbramento paradisiaco” sugere a purificação do albedo. Parece faltar a etapa primordial de nigredo, dissimulada todavia no trecho em questão, onde ela permanece latente (como se verá mais adiante) sob a cor verde da “viçosa vegetação vergéis virgens”.

Além do fato de Cruz e Sousa deslocar o estado de rubedo — que tradicionalmente caracteriza a fase final do processo de obtenção da avermelhada Pedra Filosofal — para o início de seu itinerário, ele ainda o

substitui por uma outra pedra preciosa culminante, almejada por este poeta-alquimista em especial: trata-se da opala, figurada de maneira difusa na imagem dos “opalescentes luas encantados nas mattas”. Diferente do rubedo evocador dos crepúsculos em fogo, espécie de flama sanguínea cristalizada em eterno *Fiat*, a gema da opala nobre se assemelha a uma nebulosa colorida, movente e iridescente, na qual parecem se combinar todas as cores em simultâneo, sem que nenhuma delas seja suprimida.

Mais que o avermelhado rubi, evocador de calor vital, a prismática opala se afina mais à noção de totalidade articulada a uma multiplicidade, procurada pelo eu poético em sua jornada ao longo de *Evocações*. Já em “Iniciado”, a imagem dos “opalescentes luas” ecoa naquela do “arco-íris celestial de esperanças vagas”, que orienta o caminho do neófito: “Segue, pois, os que seguem constrictos, sob um arco-íris celestial de esperanças vagas, a alma como uma flor exótica dos trópicos ceruleamente aberta às menses de ouro do sol [...]” (cf. p. 23).

Na opala multicolor de *Evocações*, o poeta-alquimista propõe uma *nova* e alternativa Pedra Filosofal: uma síntese muito particular do jogo de livre movimento das cores, análogo àquele dos universos que lentamente tomam forma em sua imaginação. No livro, são recorrentes as imagens de inspiração astronômica, alusivas a sóis, luas, órbitas, rotações, campos gravitacionais, nebulosas de colorida poeira estelar. Um mundo, em suma, que lentamente vai ganhando forma em sua interioridade, a exemplo também das frequentes imagens de pedras preciosas, plasmadas no interior da terra, ao longo das eras geológicas. Dentre elas, a opala multicolor se faz emblema de uma realização mais plena, contrapondo-se às limitações impostas ao poeta negro pelos discursos do racismo científico:

Deus meu! por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebéldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropellados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadôra, irrevogável!

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a côr da minha forma, do meu sentir? Qual é a côr da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre? (cf. “Emparedado”, p. 381-382).

A disposição peculiar de cores e imagens de inspiração alquímica, presentes no primeiro parágrafo da obra *Evocações*, preludia toda a “torturante peregrinação” (p. 132) pela “Via-Sacra da Arte” (p. 14) percorrida pelo eu poético no decorrer de suas 33 composições. Tal como Cristo, que morrerá aos 33 anos, o moderno poeta-alquimista também carrega uma cruz, herdada em seu nome de batismo. Ele, à sua maneira, almeja renascer ao final de seu processo particular de transfiguração. Valendo-se de seus próprios artifícios, ele, *intuitivamente*, busca profetizar e encarnar o gênio criador de uma obra suprema, que é ainda “inconcebível” em seu momento histórico: trata-se de abrir caminho para a vinda de “algum novo e magestoso Dante negro” “para fundir a Epopéia suprema da Dôr do Futuro”, nascida da terra-mãe, a “África virgem” (cf. “Emparedado”, p. 389).

Todavia, essa revelação somente se torna consciente ao eu poético nos parágrafos finais de *Evocações*, desencadeada em especial pelos quatro últimos textos do livro, quando se dá o enfrentamento do poeta com suas sombras interiores, que convergem na forma do fantasma da mãe morta. Até então, ele fugira de sua primeira natureza, identificada à mãe negra, a autora “que produziu a dolente, a magoada Obra de sangue da minha existência” (p. 326). O filho pretendia romper

com ela e superá-la em definitivo, ao se valer dos poderes transfiguradores da tentadora Arte. Em “Iniciado”, o neófito abandona a mãe, tocada pela outra:

A Arte dominou-te, venceu-te e tu por ella deixáste tudo: a viva, a penetrante, a tocante afeição materna [...]

Tudo esqueceste, para vir fecundar o teu ser nos seios germinadores da Arte. (“Iniciado”, p. 115).

Em *Evocações*, observa-se um jogo entre um primeiro movimento de ruptura, elevação e esquecimento, de um lado; e de retorno, descida e reminiscência, de outro, intensificado na metade final do livro. Ao se referir ao caixão da mãe negra, o eu poético menciona que ali reverberam “suggestivas grandes parabólicas” (cf. “Abrindo féretros”, p. 287), naquela altura ainda desconhecidas por ele. Para se pensar o movimento de fuga e retorno descrito acima, é importante ter em vista os sentidos matemático e figurado da parábola: o primeiro sugere, no texto, a intersecção final do ponto de chegada com o ponto de partida, marcado pela curva, alusiva a uma virada decisiva que tende à reaproximação de polaridades equidistantes. Já a figura de linguagem de mesmo nome designa o gosto pelos desvios e alusões indiretas, caracterizador dos ambíguos discursos de Cristo, conforme apontamento de Paulo Leminski (2013, p. 193). Vale lembrar que o eu poético de *Evocações*, tal como o *espírito encarnado* — o narrador da parábola de errâncias e retorno ao lar do Filho Pródigo —, também se propõe a cumprir uma jornada de martírio e renascimento sob o peso de uma cruz.

Tomado igualmente de moderno espírito prometeico, o poeta neófito de *Evocações* prevê para si, num primeiro momento, uma jornada ascensional de conquista dos poderes criadores. Esse movimento inicial entra em conflito com a necessária descida do Cristo morto até as profundezas de sua sepultura. Como o sol poente, o messias deve cruzar a fronteira vermelha do crepúsculo

e descer a seus transfiguradores infernos interiores, até elevar-se novamente ao firmamento e à ressurreição.

Em “Iniciado”, o eu poético procura desviar de sua incontornável passagem pelo estado primordial de nigredo, recusando o enfrentamento com seus fundamentos mais chãos, vis e dolorosos. Sua proposta de inversão da sequência de operações alquímicas, articulada no primeiro parágrafo do poema em prosa em questão, aponta para esse impulso unilateral de elevação prometeica, que almeja atingir as alturas divinas. O moderno poeta-alquimista oculta o negrume de sua existência sob a folhagem verde, deslocado da *origem* para o final do itinerário, esboçado segundo sua excêntrica sequência de imagens de transformação alquímica. Embora busque um caminho alternativo que o livre do sofrimento descomunal que a passagem pela etapa de nigredo implica, aos poucos o poeta se dará conta, em *Evocações*, que o acesso aos “opalescentes luares” desejados demanda uma travessia incontornável pela noite interior e pelas sombras que também o constituem.

O colorido prisma refratado de sua opala reverbera não apenas na imagem do citado “arco-íris celestial de esperanças vagas” mas também nas insistentes auroras boreais, que podem ser vistas apenas no contraste com a escuridão das longas noites glaciais. O jogo de luzes coloridas e moventes da aurora polar tende a acompanhar momentos de iluminação interior do eu poético em *Evocações*, servindo-lhe de “ponte mágica” para avançar na percepção de si mesmo em sua relação com o mundo. Em dois dos textos finais e decisivos para a compreensão de seu destino como poeta negro, a imagem da aurora boreal brota das trevas de seu inconsciente, essa mágica câmara escura, para dar sentido à profecia revelada no texto derradeiro, “Emparedado”:

Ha loucuras que, como as noites polares, se transformam em verdadeiras auroras boreaes revelladôras da mais perfeita lucidez e são a ponte mágica de crystal e azul sobre a qual emigramos do golfão infernal da Terra para as alvoradas de ouro de um Ideal. (cf. “Nirvanismos”, p. 329).

A aurora boreal também surge a seguir, no penúltimo texto do livro, quando o eu poético finalmente identifica o vínculo profundo da longínqua, ignota e desejada Noite estrelada com a *sombra*. Esta, que fora evocada de si mesmo, fora depois exorcizada na aparição do fantasma da mãe negra, da qual ele tentara até então desesperadamente se afastar:

[...] estava n'aquella hora se operando dentro em mim, como um phenomeno de aurora boreal que se revelasse no cérebro, accordando chammas mortas, fazendo viver illusões e cadáveres. Ah! aquella hora éra bem a hora infinita da Esperança! (cf. Emparedado, p. 359).

Numa obra em que a África negra se faz tão presente, com seus desertos e tempestades de *simoun*, podem parecer dissonantes, à primeira vista, as imagens glaciais de auroras boreais e luares de luz pálida e difusa, que abundam em *Evocações*. Mas, para Cruz e Sousa, as polaridades da negrura e da brancura convergem na percepção mista de um frio que é “álgido”. O adjetivo em questão designa não a sensação de um frio comum, mas de um frio de febre, que faz convergir frio e calor, na vertigem do delírio de morte — esse limiar escatológico final.

Deve-se ter em mente, também, que o deserto escalda durante o dia, mas, por outro lado, seu solo árido rapidamente gela no decorrer da noite. Em outras palavras, ele é também um local constituído pelo frio. Nesse sentido, Cruz e Sousa vê nas terras áridas do norte da África um espaço de convergência de extremos

por excelência. Da mesma forma que na aurora boreal o céu congelante parece arder em fogo. A partir dessas percepções mistas, o poeta traça um paralelo entre a terra dos exilados filhos de Cã e a igualmente desolada e imensa Sibéria, paragem de degredos e melancolias russas. Esse juízo o leva a afirmar que “A África laocóntica, alma de trevas e de chammas, fecundada no Sol e na Noite, errantemente tempestuosa [é] como a alma espiritualizada e tantálica da Rússia, gerada no Degredo e na Neve — pólo branco e pólo negro da Dôr!” (cf. “Emparedado”, p. 388-389).

Em *Evocações*, o eu poético tenta cruzar as fronteiras derradeiras da experiência humana para se transfigurar ali, onde pode vislumbrar, enfim, o elo oculto que julga existir entre as duas polaridades da dor suprema. Quando ele cruza finalmente o caminho de escuridão e dilaceração do nigredo, o poeta percebe que ali se situa o ponto crucial de sua travessia, rumo à consumação do renascimento de seu espírito, que deve enfim conquistar “na Arte uma existência una, indivisível” (cf. “Iniciado”, p. 20). Todavia, esse vislumbre da totalidade a ser apreendida pela alquimia poética não se consuma de fato em *Evocações*, com o poeta impedido de dar prosseguimento à suas transfigurações e andanças, preso na muralha de pedras paralisantes.

Em *Um obscuro encanto*, Cláudio Willer (2010) chama a atenção para o fato de que a técnica da alquimia verbal desenvolvida por Arthur Rimbaud, especialmente na prosa poética de *Uma estadia no inferno* e *Iluminações*, visa transfigurar sujeito e mundo, submetidos à ação transformadora dessa operação. Segundo Willer (2010, p. 335), essas composições sugerem um “relato das etapas de uma busca ou iniciação”, uma vez que “As transformações da escrita de Rimbaud permitem analogias com as iniciações em mistérios” (p. 329), na medida em que se operam cisões, dissoluções e ressignificações de sentidos e formas, promovidos no mergulho para dentro e no subsequente retorno

à superfície do real, já modificado. Da metamorfose de sujeito e mundo, propiciada pelo verbo, deveria resultar a Grande Obra, expressão da “superção das antinomias” (p. 337) e dualismos estabelecidos no pensamento ocidental entre os planos alto e baixo, o divino e o profano, a interioridade e a exterioridade. O trabalho novo consumado na Grande Obra implicaria o acesso a uma nova sabedoria, rearticuladora de uma unidade inédita. Entretanto, Willer salienta o fato de Rimbaud sinalizar o fracasso em alcançar uma nova síntese, capaz de mudar a vida, a ser consumada por meio de uma concepção alquímica sublimadora e dualista (p. 336).

Os valores e preconceitos do tempo presente também impedem que Cruz e Sousa realize a sua Grande Obra alquímica em *Evocações*, como será discutido a seguir. Tal como na prosa poética de Rimbaud, as transformações em sua escrita e em sua percepção de mundo e de si mesmo, ao longo dos textos variados, acabam por indicar ambições iniciáticas, mas também o fracasso de consumação da mesma nos quadros limitantes do tempo presente.

Nigredo: ponto crucial

É interessante notar que tanto na abertura quanto no fechamento de *Evocações* estão presentes pedras de naturezas diferentes, cuja disposição é significativa na estruturação da jornada circular do eu poético. As primeiras, apresentadas no parágrafo de abertura, são “pedrarias” nobres, lentamente formadas ao longo de milhões de anos nos subterrâneos da natureza, e cujo acabamento é prolongado ainda pela técnica do ourives e pelos artifícios da poesia moderna. Filtrada pelo olhar transformador do artista, toda a natureza é revestida ali da beleza permanente e fulgurante das pedras preciosas, de modo que é “cristalino [o] cachoeirar dos rios”, a madrugada é dourada como

ouro, o som é “claro e metálico”, combinados todos eles no conjunto de nuances fluidas do “esplendor de colorida paisagem”.

As últimas pedras a fecharem o livro, por sua vez, são brutas e grosseiras, lançadas contra o poeta negro até que ele seja emparedado vivo em uma muralha rochosa de preconceitos. Em *Evocações*, o artista negro narra sua *Via-crúcis* em luta pela realização intelectual em um país racista, tendo contra si um passado escravista, e um contexto internacional orientado por teorias científicas igualmente racistas. Estas últimas, sustentadas por determinismos e positivismos, privilegiam uma visão europeia imperialista de mundo, que justifica sua dominação política e cultural sobre demais povos e territórios. O poeta de *Evocações* se retrata perseguido pelos fantasmas das limitações circundantes, dilacerado pela sensação de impotência e castração, assombrado por pesadelos nos quais a voz que deseja gritar não sai. Ele é figurado muitas vezes guilhotinado, paralisado, emparedado sob o peso de cruzes religiosas e secularizadas, duras de carregar:

Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d’África curiosa e desolada que a Fisiologia nullificára para sempre com o riso haeckeliano e papal! (cf. ‘Emparedado”, p. 363-364).

Internalizando em parte as ambições prometeicas modernas, secularizadas pelo modelo de ciência empirista e mecanicista triunfante, o poeta negro tenta reelaborar ou mesmo sabotar as rigorosas leis da alquimia e da Natureza, quando procura minimizar a sua primeira e incontornável passagem pelo estado de nigredo. Em um primeiro momento, essa matéria-

prima alquímica é concebida pelo moderno poeta-alquimista como substância inferior e dessacralizada, a ser superada, eliminada, nulificada, *esquecida*. A exemplo do herói de *A Eva futura*, romance de Villiers d’Isle-Adam que empresta um trecho à epígrafe geral de *Evocações*, o poeta-alquimista inicialmente crê que a arte liberta e purifica, porque transfigura o sujeito e lhe permite esquecer dos elos que o prendem a um mundo decepcionante e restrito. Por isso, em um primeiro momento, o poeta neófito diz para si mesmo que “Tudo esqueceste, para vir fecundar o teu ser nos seios germinadores da Arte”, conforme trecho citado mais acima.

No começo de *Evocações*, o eu poético encena a crença na possibilidade de romper com o estado primordial de nigredo até prescindir deste, encarado como resíduo de uma natureza decaída, a ser depurada definitivamente em pedra preciosa. Ele mira-se então no exemplo ideal de “levitas extraordinários, martirizados nas inquisições truculentas da Carne, mas benditos, purificados, sem culpa de peccado mundano” (p. 23). O poeta negro espera, por meios inéditos e supostamente originais, transfigurar-se em produto dotado de total pureza e perfeição:

Segue resolutivo, impávido, para a Arte branca e sem mancha, sem mácula, virginal e sagrada, desprendido de todos os élos que inibem, de todas as convenções que enfraqueçam e banalisem, sem as explorações deshonestas, os extremos de dedicação falsa, as fingidas interpretações dos cynicos apostatas, mas com toda a forte, a profunda, a sacrificante sinceridade, da tua grande alma, conservando sempre intacta, sempre, a flor espontânea e casta da tua sensibilidade (p. 23-24).

Evocações partilha, com o citado romance simbolista de ficção científica *A Eva futura*, o tema da tentativa

de vencer, por meio da técnica, o sentimento de inadequação entre a matéria e o espírito, a aparência e a essência, a exterioridade e a interioridade. Se os criadores de Villiers d'Isle-Adam tentam refundar a beleza feminina, o poeta-alquimista de *Evocações*, por vias muito particulares, buscará, ao fim de sua jornada, a consumação da profecia do novo Dante negro da Dor. A epígrafe geral do livro de Cruz e Sousa já pontua o drama dos criadores seculares, que deslocam o drama da criação dos domínios do mito e da religião para aqueles da arte, da ciência, da biologia e do inconsciente:

Les seuls vivants méritant le nom d'Artistes
sont les créateurs, ceux qui éveillent des
impressions
intenses, inconnues et sublimes.
(*L'Ève Future*) VILLIERS DE L'ISLE ADAM
(apud SOUSA, 1986, p. 11)².

Na obra francesa em questão, um aristocrata esteta, de nome Celian Ewald, se alia ao ficcionalizado cientista Thomas Edison para juntos matarem a “animalidade triunfante” (cf. VILLIERS, 2001, p. 140) de Alicia, moça dotada de beleza divina, mas supostamente miserável de alma. Beleza decaída aos olhos dilacerados de Ewald, ela serve de modelo e matéria-prima no experimento de reconstrução do belo feminino ideal, sintetizado na androide Hadaly, a Eva futura. Em *Evocações* Cruz e Sousa assume a máscara do poeta-alquimista que lhe permite assimilar em si os papéis dos “criadores” seculares Ewald e Edison, quando se propõe a conjugar poesia/magia e ciência em sua obra híbrida. Mas, em especial, ele dramatiza simultaneamente os papéis das criaturas Alicia e Hadaly, ao simular em seu laboratório poético a sua própria, inaudita e perigosa transfiguração, visando não o solidário acabamento mais aperfeiçoado dos produtos da natureza, tal como pretendiam os antigos alquimistas em sua concepção cósmica do mundo, mas um rompimento arrogante e desesperado para com ela.

Na tentativa de apreender, dominar e burlar as regras da natureza — as quais ele ainda não está convencido de que sejam realmente mais profundas que aquelas previstas pelo cientificismo —, o poeta-alquimista dos tempos modernos desloca a fase primordial do nigredo para o final da seqüência imagética de abertura, em “Iniciado”, enterrando-a, como já se pontuou, sob as folhagens verdes que cobrem o solo. Em surdo diálogo com a imagem dos vergéis verdes, a inédita opala multicor, desejada pelo neófito, substitui a tradicional Pedra Filosofal/rubedo ao ser projetada no lugar desta, no final do processo de transfiguração. Não por acaso, a luz opalescente dos luars, que sucede a imagem dos vergéis verdes, também se projeta “nas mattas”, igualmente verdes, fluindo na imagem seguinte das águas cristalinas e, não por acaso, descendentes de cachoeiras. Estas desembocam por fim em sugestivas “collinas emotivas e saudosas”, que fatalmente levam o poeta negro rememorar a terra natal abandonada. Como se vê, a natureza acaba por conduzir o poeta-alquimista a seu seio, identificado ao da mãe negra, que ele abandona em “Iniciado”. Espécie de profecia cifrada, esse movimento é articulado e sugerido com delicadeza já na segunda metade do primeiro parágrafo do livro:

[...] a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens; os opalescentes luars encantados nas mattas; o cristalino cachoeirar dos rios; as collinas emotivas e saudosas – todo aquelle esplendor de colorida paisagem, todo aquelle encanto de exuberancia de prados, aquelles aspectos selvagens e magestosos e ingenuos, quase biblicos, da terra acolhedôra e generosa onde nasceste, — deixaste, afinal, um dia, e vieste peregrinar inquieto pelas inhospitas, barbaras terras do Desconhecido... (p. 13-14).

Funcionando como prólogo ou prelúdio, é importante

notar que a metade final do primeiro parágrafo do livro já desmonta, como também ironicamente inverte, a transgressão da sequência de transfigurações alquímicas, proposta pelo poeta na primeira parte do mesmo parágrafo em questão. Esse segundo movimento já insinua, em suma, os desdobramentos irônicos da empreitada do poeta-alquimista, que é intuitivamente reconduzido ao enfrentamento com seu nigredo primordial, permeado de incômodas raízes e sombras, em sua descida solitária aos subterrâneos noturnos e dantescos de sua subjetividade.

Matéria-prima de potencial proteiforme, o nigredo se articula em *Evocações* com a noção de organismo, que pode vicejar e procriar, eclodindo em vegetação virgem e viçosa, coroada no final pelas frequentes imagens de flores, geralmente avermelhadas, sanguíneas, que deveriam eclodir na conclusão do desenvolvimento do poeta, finalmente reencarnado. Em “Iniciado”, por exemplo, o eu poético traz “a alma como a mais excêntrica flôr do Sol,— flôr da força, da impetuosidade das seivas, aberta, rasgada em rubro, viva e violenta a vermelho, cantando sangue...” (p. 17), “a alma como uma flor exótica dos trópicos” (p. 23). Curiosamente, ambas as flores são quentes e adjetivadas com vocábulos dotados do prefixo *ex-*, designador de um movimento para fora do centro e da ótica comuns.

Ainda em “Iniciado”, o eu poético mobiliza a metáfora da flor da alma quando recomenda a si o modo adequado de cultivá-la (e cultivar-se) bem: “tira a linha geral do teu ser (...) na frescura abençoada e nos rejuvenescimentos e reflorescências da Fé” (p. 19). Para tanto, ele procura seguir o exemplo dos “artistas calmos e poderosos na obscuridade do meio ambiente, quando floresce e alvorece nas suas almas a rara flor da Perfeição” (p. 23), de modo que ele possa seguir seu caminho “conservando sempre intacta, sempre, a flor expontanea e casta da tua sensibilidade” (p. 24).

Como avesso ou sombra de si mesmo, o nigredo também rege o organismo que se degenera e desagrega em esverdeados miasmas, paus e abjetos sapos e lesmas, que se arrastam ao chão, predominantes na metade final de *Evocações*. Sob o signo das operações de *mortificatio* e *putrefactio*, o poema em prosa “O sonho do idiota” —, texto que antecede estrategicamente o decisivo “A sombra” —, sintetiza bem a degradação orgânica e mental de um gênio que não consegue comunicar as maravilhas de sua mente, limitado por sua loucura hipertrofiante e aparência grotesca, que o aprisionam para sempre na solidão das palavras e pensamentos desarticulados. No texto em questão, um templo se torna “pezadello verde” de “floresta de lugubres assombros”, com sua “avalanche de reptis verdes” que formam um “mar verde que o affogava”, num delírio esvaziado de profecia. A desagregação mental do sublime idiota não encontra um canal de rearticulação ou regeneração, de modo que ele “como um monstruoso reptil verde, sentiu-se subdividido, multiplicado infinitamente em milhões e bilhões de reptis verdes de todos os aspectos e fórmias” (cf. p. 310).

Na dissertação *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*, Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado (2006, p. 76-77) ressalta a presença das “contorções miasmáticas e emanações ctônicas, poesia saturnina e descendente” de Cruz e Sousa, “quando sua poesia se encontra sob o nigredo”³. Leonardo Pereira de Oliveira (2007, p. 156), por sua vez, aponta a relação da metáfora alquímica do nigredo na perspectiva da elaboração e “associação étnica”, no trabalho intitulado “A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa”.

Submetido à dessacralização em um contexto de cientificismo, o nigredo se manifesta apenas em sua face degenerada, exterior e parcial em *Evocações*, com a qual o poeta-alquimista moderno vai, na maioria

das vezes, se deparar. No desfecho de “O sonho do idiota”, o personagem desesperado antecipa alguns eventos desenvolvidos nas composições ulteriores do livro, como quando “Queria fugir como um homem allucinado que fôge absurdamente da sua sombra” (SOUSA, 1986, p. 312), tema tratado logo a seguir, no enfrentamento do filho pródigo negro com a natureza-mãe em “A sombra”.

Já a cena final de “Emparedado” também é preludiada no desfecho de “O sonho do idiota”, quando o poeta demente, que não distingue o real do imaginado, percebe ter “estado a sonhar, preso às inconsequências revelladôras do seu Sonho de Idiota, [e] que mesmo assim acordado, continuaria eternamente e amargamente a sonhar...” (p. 313).

De diferentes maneiras, os poetas demente e emparedado são condenados a sonhar para sempre, sem poderem se realizar de maneira efetiva. As condições sociais do Brasil finissecular são representadas como extremamente hostis a ambos, oprimidos por um ambiente limitante, que os dilacera e empurra com violência ao estado regressivo de um nigredo privado hoje de sua infinita flexibilidade transformadora original, lançado para fora do ciclo cósmico de morte e renascimento contínuos. A modernidade é tempo de rigidez imobilizadora, em que

[...] nós caminhamos para o irreparável impedimento; desde o solo até aos astros, homens e cousas, tudo vae quedar de pedra. Será um somno universal de uma universal esphinge. Tudo, na pedra, dormirá um somno de pedra. A pedra respirará pedra. A pedra sentirá pedra. A pedra almejará pedra. E esta tremenda aspiração de pedra profundamente symbolisará os sentimentos de pedra dos homens de hoje [...](cf. “Melancholia”, p. 66-67).

Como os antigos alquimistas, os poetas demente e emparedado de *Evocações* experimentam um tipo de morte em vida, todavia sem a contrapartida de um renascimento simbólico. Mircea Eliade (1979, p. 116) salienta que inexistente caminho para alquimista ou neófito que não passe pela morte simbólica e descida aos abismos, dos quais se deve extrair a sabedoria acerca das ligações e continuidades ocultas, latentes sob a aparência das coisas. Trata-se de uma inescapável “experiência crucial”, que demanda o engajamento total do espírito e do corpo, este também sacralizado (p. 123). Se o nigredo original implica morte e destruição, ele também *corresponde* ao movimento correlativo de ressurreição e recriação:

“A “morte” corresponde em geral – a nível operatório – à cor negra que tomavam os ingredientes, à *nigredo*. É a redução das substâncias à *matéria-prima*, à *massa confusa*, a massa fluida, informe, que corresponde – ao nível cosmológico – à situação primordial, ao Caos. A morte representa a regressão ao amorfo, a reintegração do Caos” (ELIADE, 1979, p. 118).

Mircea Eliade explica que a mimetização do estado de nigredo nas experiências alquímicas permite realizar a encenação iniciática da reordenação do caos em uma harmonia cósmica, e com isso a refundação do ser, que nasce uma segunda vez, de forma mais organizada e deliberada. Ainda segundo Eliade, na tradição imagética da alquimia, a *prima materia* por vezes se apresenta como fluido mercurial dissolvido, diluído em amorfo estado de lama e barro, ainda não moldado pela ação de uma vontade ordenadora.

Em outras tradições ocultas, a exemplo da iniciação maçônica, o estado primordial do neófito é representado como pedra bruta de superfície escura, não polida ainda pelo trabalho do pedreiro em uma

forma mais bela, cintilante, aérea⁴. Matéria rude e pesada, o nigredo é tradicionalmente associado ao chumbo, metal considerado inferior por conta de sua natureza mais chã e mesmo tóxica, em comparação a outros materiais mais nobres, resistentes e puros, a exemplo da prata e do ouro. Por sua natureza dilacerada, informe, o nigredo e o chumbo são associados ao estado de melancolia, segundo a teoria dos quatro humores, que liga ambos aos poderes castradores, destrutivos e devoradores do velho Saturno (cf. ELIADE, 1979, p. 124)⁵.

É curioso notar que tanto as etapas de transfiguração alquímica quanto a cruz que o poeta carrega em sua jornada de martirizante tentativa de redenção são estruturadas pelo algarismo 4: são quatro as pontas do madeiro carregado pelo messias, em seu percurso de tortura, morte e renascimento; como são quatro as cores que designam as fases de fabricação da Grande Obra alquímica. O globo apresenta quatro pontos cardeais, que o eu poético pretende abranger em sua viagem subjetiva:

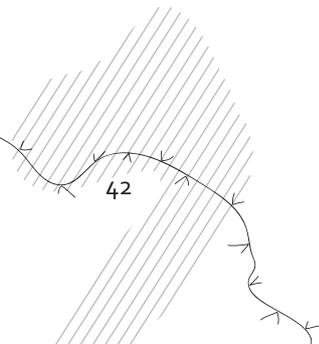
Os significados simbólicos do 4 imbricam-se aos do quadrado e da cruz. O 4 caracteriza o universo na sua totalidade, é símbolo de plenitude, de universalidade, símbolo totalizador, princípio organizador (...). O cruzamento de um meridiano e um paralelo geram uma cruz e dividem a Terra em quatro setores. Quatro são os pontos cardeais, as fases da lua, as estações do ano, os elementos, os humores. No plano mítico, quatro são os rios do paraíso, quatro são as letras do nome de Deus e do primeiro homem, quatro são as bestas e os cavaleiros do Apocalipse (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996). Quatro são as fases da transmutação, da *Opus magnum*, que recebem sua denominação segundo a cor que assumem os ingredientes

em contato com o fogo [...] (LIMA; SILVA, 2003, p. 47-48).

Ao se valer de ordenamentos quaternários, opera-se uma íntima articulação entre a experiência biográfica do poeta João da Cruz e Sousa e sua elaboração estética, plasmados em produto de arte, como se o meridiano da vida se cruzasse com o paralelo da arte, articulados no eixo central da obra, ponto crucial que une o espírito ao corpo, e que por sua vez promove a encruzilhada de poesia e prosa. Assim, o poeta neófito que reflete sobre si afirma que “tu és, por germens inevitáveis, fataes, a tua Obra, ainda em gestação” (SOUSA, 1986, “Iniciado”, p. 21). Ele se dirige a si pela segunda pessoa em “Iniciado”, como se desdobrasse no profeta de si mesmo, anunciador do eu futuro intuído, que espera encarnar-se e salvar-se enfim do sofrimento causado “por andares atrahido por forças redemptoras, perdido nos centros fascinantes do absoluto sentir e do absoluto sonhar!” (p. 17). Esse jogo constante com duplicidades fica visível em “Intuições”, em que um poeta mais velho encontra seu duplo mais jovem, sendo este último dotado de traços atribuídos ao neófito de “Iniciado”.

Segundo Mircea Eliade, as quatro cores designadoras das etapas de transformação alquímica para a obtenção da Grande Obra encenam o “drama místico” da matéria submetida às operações em laboratório, análoga à reencenação da dolorosa trajetória vivida por “deuses moribundos”, tais como Cristo, Dioniso, Orfeu e Osíris, que padecem da dilaceração da carne, atravessam as trevas da morte e ressuscitam, reconquistando a plenitude perdida:

[...] o tema dramático dos “sofrimentos”, “morte” e “ressurreição” da Matéria é atestado desde o início na literatura alquímica greco-egípcia. A transmutação – o *opus magnum* que conduz à Pedra Filosofal



– é alcançada fazendo-se passar a matéria por quatro fases, denominadas, segundo as cores que adquirem os ingredientes, *mélansis* (preto), *leúkosis* (branco), *xánthosis* (amarelo) e *iôsis* (vermelho). O “preto” (a nigredo dos autores medievais) simboliza “morte” (...). Com um sem-número de variantes, as quatro (ou cinco) fases da obra (*nigredo*, *albedo*, *citrinitas*, *rubedo*, algumas vezes *viriditas*, outras *cauda pavonis*) mantém-se em toda a história da alquimia árabe e ocidental. (ELIADE, 1979, p.114).

Conforme afirmado anteriormente, Eliade sublinha que a encenação do drama místico dos deuses moribundos é incorporada nas provas iniciáticas enfrentadas pelos neófitos, e reproduzidas nos processos alquímicos em laboratório. As matérias percorrem um itinerário de autossacrifício semelhante ao dos noviços, rompendo simbolicamente com uma primeira forma. Mircea Eliade enfatiza a mudança de regime ontológico sugerida nesse processo simbólico: “O sentido e a finalidade dos Mistérios eram a transmutação do homem: através da experiência da morte e ressurreição iniciatórias, o *mústês* [iniciado] mudava de regime ontológico (tornava-se ‘imortal’)” (cf. ELIADE, 1979, p. 83). Metaforizada em nobre ouro ou milagrosa Pedra Filosofal, a alma do alquimista mimetiza essa experiência de transmutação total de corpo e espírito, na medida em que inicialmente tortura a matéria de maneira deliberada, até dissolvê-la em massa informe, equivalente ao caos primordial a ser reordenado a uma totalidade cósmica.

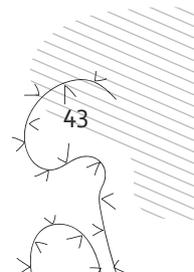
É com esse caminho de inspiração alquímica, no qual se projeta na matéria “o sentido iniciatório do drama e do sofrimento” (ELIADE, 1979, p. 116), que Cruz e Sousa dialoga desde a epígrafe de “Iniciado”, comparando o artista a um “desolado alquimista da Dor”. Esta última deve ser minuciosa e exaustivamente trabalhada até

a obtenção de sua essência imaculada, que “fica para sempre”, vivendo eternamente na obra de arte. Por isso, o eu poético recomenda a si mesmo que: “Se não tens Dôr, vaga pelos desertos, corre pelos areais da Illusão e pede ás vermelhas campanhas abertas da Vida e clama e grita: quem me dá uma Dôr, uma Dôr para me illuminar! Que eu seja o transcendentalizado da Dôr!” (SOUSA, 1986, “Iniciado”, p. 17-18).

Pedras polidas e pedras brutas

Em “Iniciado”, é interessante notar que o eu poético atribui a si o refinamento característico das pedras preciosas e polidas, ao passo que situa os membros de sua família no campo das rochas rudes — julgamento esse que sofre metamorfoses ao longo de *Evocações*. Na altura dos parágrafos finais de “Iniciado”, o poeta julga que “agora que abandonaste a franqueza rude das montanhas” da região onde nascera, pode ir “sereno para esta prodigiosa complexidade de Sentimentos” (SOUSA, 1986, p. 24), que tanto almeja. No parágrafo imediatamente anterior, recomendara a si que resistisse “aos perturbadores ululos do mundo” circundante que, tal como Saturno fizera com seus filhos, teme que possam devorá-lo.

Na procura por manter intacta a sua essência — a frágil flor de sua alma —, o poeta aconselha a si o seguinte: “fêcha-te á chave astral com a alma, essa esphêra celeste, dentro das muralhas de ouro do Castello do Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta d’entre as altas torres coroadas d’estrellas” (p. 24). Substituindo a barreira natural das montanhas, às quais atribui “franqueza rude”, o eu poético propõe a construção das “muralhas de ouro”, escudos produzidos pela cultura e pela técnica, nas quais deseja se refugiar. Das muralhas de ouro desdobra a imagem do “Castello do Sonho”, onde ele



pretende se elevar com segurança, no “alto da torre azul mais alta dentre as torres coroadas de estrelas”.

A oposição entre as estrelas, brilhantes e inalcançáveis em suas alturas celestes, e a natureza chã da “obscura terra” já havia sido contraposta, quando ele opusera sua própria imagem à dos parentes, com os quais julgava inevitável romper. O eu poético prevê inicialmente que a sua fatal transfiguração o tornará *estranho* a seus *semelhantes*:

E, não só tua mãe, mas teus irmãos, teu pae, todos os teus te olharão depois, secretamente abalados, como a um desconhecido, sentindo, por vago instinto, que os caracteres ignotos e supremos do teu ser não são apenas, elementarmente, os mesmos caracteres da simples e natural consanguinidade; que tu, por mais unido que estejas a elles por laços inevitáveis, fataes, estás longe, afastado d’elles a teu pezar, sem malicia, de alma desprevenida e sã, como as estrellas nas soberanias transcendentales da sua luz estão para sempre afastadas da obscura Terra. E tudo isso por andares atraído por forças redentoras, perdido nos centros fascinantes do absoluto sentir e do absoluto sonhar (p. 16).

Nesse primeiro momento, o jovem neófito se aproxima da perspectiva científica, segundo a qual a redenção da carne do Cristo negro, em sua via-crúcis, só viria com o afastamento e a negação de suas obscuras raízes. Educado também na cultura cristã, ele se orienta naquela altura por um modelo de salvação que cinde ou pelo menos hierarquiza o espírito sobre a carne, associada ao “méro Instincto”: “Tudo está em seres a tua Dôr, em seres o teu Goso, homogeneamente; em sahires, por movimentos expontaneos, livres e simples, representativos de um vivo e affirmativo Phenomeno, da

Esphéra do méro Instincto para a Esphéra rehabilitadôra, pura e radiante do Pensamento” (p. 21-22).

Diferentemente de “Emparedado”, onde o eu poético descobre a força oculta “Dessa África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animaes instinctivas” (p. 390), revelada pela faculdade de intuição —, fio condutor de *Evocações* —, o poeta neófito se apega a um caminho de ascensão linear, julgando que o instinto é “mero” entrave, destituído de complexidade. No pensamento e na razão, em contrapartida, estão depositadas as suas esperanças de reabilitação e redenção. Pelo menos naquele momento.

Neste caminho que imaginava ser reto, o poeta negro se deixa guiar pelo mito moderno do progresso linear e ascendente, destituído de curvas e retornos cíclicos, rumo a uma racionalização completa da vida. Aos poucos, tal itinerário é reavaliado pelo poeta-alquimista ao longo de *Evocações*, em especial nos momentos em que ele discute a sua concepção de *sensibilidade* e realismo superior. De início, ele adere ao exemplo dos prometeicos criadores da Eva futura, de Villiers d’Isle-Adam, quando tentam superar a carne e a “animalidade triunfante” da mulher Alicia no ideal encarnado por Hadaly, a sombra de sonho que pretendem evocar e realizar de modo efetivo em um esqueleto mecânico, folhado de ouro incorruptível. Entretanto, prestes a despertarem a bela adormecida de seu sono, o esteta e o cientista de Villiers enfrentam a vingança da Natureza, que faz naufragar o navio que transporta o sonho elétrico de ambos. A *travessia* marítima final, rumo à Europa e aos confins do possível, não se cumpre, pois o oceano irônica e saturninamente engole essa moderna Grande Obra, artificialmente gerada em laboratório. Hadaly, que era tão distinta de Alicia aos olhos dos dois homens, afunda no mesmo naufrágio que a segunda, como se a Natureza anulasse o raciocínio analítico humano em um mesmo e supremo estado de indiferenciação.

Na “Esféera do méro Instincto” — que o eu poético descobrirá, como já se disse, não ser tão mero assim —, situam-se tanto o sujeito negro quanto a mulher, herdeira da decaída Eva, do ponto de vista das classificações racionalistas, deterministas e mesmo religiosas, contemporâneas a Cruz e Sousa. Na perspectiva destas, a Alícia de Villiers d’Isle-Adam e o poeta negro de *Evocações* são sujeitos incompletos, por estarem supostamente mais distantes de um ideal específico de racionalidade, civilidade e modernidade.

Embora o eu poético tensione os papéis de criador e criatura, ao se fazer cobaia de seu próprio experimento de transfiguração, é na relação ambígua com a mãe que realmente toma corpo o conflito do poeta, com a oposição estabelecida entre a sua primeira natureza dolorosa e uma desejada e hipotética segunda natureza superior, a ser recriada por meio da arte. Até perto do desfecho de *Evocações*, o eu poético julga essas duas naturezas acima totalmente inconciliáveis, resistindo a reconhecer qualquer continuidade entre uma e outra. De modo que ele se espanta com imenso horror ao ver na mãe, transfigurada antes dele pela morte, a sombra do eu profundo que evocara, e que agora tenta a todo custo exorcizar. Embora saiba que deve descer às profundezas da terra como o corpo morto de Cristo, em sua Via-Sacra da Arte, o poeta neófito tende a se fixar apenas na via da elevação e da ruptura com tudo o que remeta à “obscura Terra” e ao ventre materno, imaginando erroneamente que assim possa “entrar larga e fraternalmente na Contemplação da Natureza” universal (cf. “Iniciado”, p. 22).

Em seu jogo de atração e ressentimentos para com a Natureza-mãe, embaralham-se as figuras de criador e criatura em *Evocações*, bem como as relações de perseguição e fuga, de criação e destruição. Todas elas convergem no conflito final, projetado nos confins do real, lá na escuridão extrema onde fulgura a aurora boreal vislumbrada na imaginação do poeta. Esses elementos

acima permitem também tecer analogias entre esta obra de Cruz e Sousa e o romance *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley, com o qual tanto *Evocações* quanto *A Eva futura* dialogam de perto. O livro de Mary apresenta o ponto de vista da Criatura anônima em seu drama, reconhecendo-se superior em força e inteligência, embora também experimente a injusta rejeição de seu criador, que a condena a um exílio sem esperança de retorno, por conta de sua aparência considerada monstruosa.

Frankenstein desdobra o tema da experiência extrema e transformadora rumo ao polo norte de *A balada do velho marinheiro*, de Samuel Taylor Coleridge (cf. HINDLE, 2015, p. 38). No limiar das civilizações, na *terra ignota*⁶, abre-se espaço para o retorno do reprimido e para os julgamentos finais contra a *hybris* dos modernos Prometeus. O fascínio humano para com a conquista de fronteiras derradeiras se metaforiza na agulha da bússola, atraída pelo agudo magnetismo do extremo polo norte, imagem que abre *Frankenstein*.

O impulso inexplicável, a tentação imperiosa que arrasta o poeta para fora da casa materna, rumo ao Desconhecido em “Iniciado”, é frequentemente acompanhado, em *Evocações*, das metáforas sobre forças invisíveis que atuam sobre a matéria, tais como o magnetismo, a gravidade, as relações de atração e repulsão, as polaridades, bem como expressões como órbita, rotação, eixo, sistemas e anéis planetários, mobilizados na tentativa de definir o estranho movimento da jornada (e do destino) do poeta-alquimista.

A partir desse vocabulário, é possível pensar a secularização da noção de *ciência oculta*, deslocada e resignificada de um plano cósmico para o plano biológico. Nesse mesmo sentido, ganha realce a persistente presença da faculdade de intuição em *Evocações*, com sua capacidade de servir como uma espécie de bússola ou farol interiores, a guiar o poeta

pela noite subjetiva, desconhecida, infinita, tenebrosa. A exploração dos campos psicológico e artístico, ligados por meio da imaginação, aprofunda ainda mais o deslocamento da noção de ciência oculta para os domínios da subjetividade humana, a tangenciar os abismos do inconsciente e seu caos criador.

Nos últimos quatro textos de *Evocações*, é possível observar um movimento de reencontro do poeta com o negrume/nigredo de sua existência, até ali evitado. Em “A sombra”, o filho se percebe cindido e estranho justamente quando atesta a própria e irônica semelhança para com a mãe morta, abandonada por ele desde “Iniciado”. Ele se sente devastado ao reconhecer na genitora, para sempre perdida e muda, “a mesma expressão nostálgica de beduíno no semblante, a mesma fugitiva melancolia” (SOUSA, 1986, p. 319). Em suma, na alma vagante da mãe depara-se com o mesmo impulso ao eterno movimento que o movera para longe de casa. Embora tivesse previsto a própria metamorfose e um inevitável distanciamento em relação a seus familiares, encontra no fantasma materno a primeira natureza que pretendia sacrificar, já transfigurada pelos poderes fatais da morte, a despeito da ausência do poeta-alquimista. Se a tentadora Arte o seduzira a evadir-se em “Iniciado”, abandonando o paraíso perdido de sua infância, ela acaba por mesclar-se cada vez mais com a mãe agora ausente, cujo nome de batismo — bastante significativo no horizonte de referências literárias do drama criador do poeta negro — era Carolina Eva da Conceição.

Ivone Daré Rabello (2006) afirma que tanto “Iniciado” quanto “A sombra” são composições atravessadas pelo motivo da “traição de origens” (cf. p. 167 e 182), ou seja, a dramatização da “traição do negro ao negro” (p. 175). Ao abordar o conjunto da poética de Cruz e Sousa, a estudiosa observa que, após a recepção crítica de *Broquéis* e *Missal*, ocorre uma reorientação na produção artística do poeta, percebida na crescente presença do

tema da noite e da cor negra, que passam a marcar obras mais tardias como *Faróis* e *Evocações*. Nestas últimas, o poeta revisita suas produções anteriores, e encara suas raízes negras até então soterradas. Estas emergem na forma de sombras e olhos persecutórios, que buscam vingança contra o sujeito poético que as negou. Ivone Daré Rabello lembra que, especialmente nos textos abolicionistas da juventude, Cruz e Sousa assumira perspectivas e referenciais da “cultura branca da elite” (p. 166), adesão que, no entanto, não correspondeu a uma inclusão efetiva do poeta nesse círculo social, que o rejeitou por identificá-lo a um indesejável homem pobre, provinciano e negro.

Rabello afirma que a arte é deliberadamente aproximada do “trajeto biográfico e [d]os dilemas pessoais do próprio Cruz e Sousa” em “Iniciado” (p. 174), aproximação esta sugerida na jornada transformadora percorrida pelo neófito, dedicado a desfazer simbolicamente “os fatais laços da consanguinidade” por meio da Arte. O itinerário percorrido, porém, acaba por torná-lo um “guilhotinado”, que olha para o passado e se percebe como “o fantasma do que foste”, afastado e isolado de suas origens. Segundo a estudiosa, o texto encena “a denegação e a busca de justificativas da negação da raça” (p. 175), uma “traição do negro ao negro”, que acaba por produzir no sujeito poético os sentimentos dilacerantes de culpa e remorso. Em “A sombra”, o fantasma da mãe vem acertar as contas com o filho, mas é exorcizado por ele, que nega sua genitora em vida como também depois da morte dela. Esse reencontro indesejado encarna o drama interior do poeta e sintetiza os dilemas de sua trajetória intelectual, marcada pela “negação da origem”, atitude constatada sobretudo em suas produções juvenis, marcadas pela crença na possibilidade de inclusão e comunhão social por meio da arte. A dor de se reconhecer em sujeitos socialmente desprezados dos quais julgava se diferenciar em “Asco e dor”, e o alastramento da metáfora “mancha

negra”, que devora o sujeito em “A nódoa”, fazem ecoar a “sombra de lago”, traidor do negro Otelo no drama shakespeariano, ou a imagem de um “Narciso às avessas (...) temendo encontrar seu rosto” (p. 167).

“Nirvanismos”, que antecede “A sombra”, apresenta um personagem em “peregrinação pelas florestas” infinitas. Em dado momento, estas últimas são subitamente transfiguradas em imensos desertos noturnos, que lhe escapam a cada passo, afundado nos “areais fugidios”:

[...] de repente, eis que as floréostas recúam, se apagam, vão desaparecendo aos poucos como por encanto; o assombroso esplendor verde das arvores some-se no longinquo horisonte, como névoas que se desfazem, e começam, então, de repente, a surgir areiais, areiais de desertos inhóspitos, areiais infindáveis, areiais que sucessivamente se reproduzem, longos, muito longos e alvejantes, lá, para além das distancias que a retina não póde abranger nem descortinar... (SOUSA, 1986, p. 340).

Interessa aqui a transição realizada da imagem das florestas verdes para o imenso deserto africano, onde sopra a tempestade de *simoun*. Ao intuir o sentido profundo dessa mudança, o caminhante se deixa arrebatado e fundir aos ventos devastadores, que sopram em direção ao norte. Somente quando ele se torna uma força da natureza, o eu poético é enfim tocado pela “extrema carícia” da “noite saudosa”, que tanto procurara longe de si. Ao mergulhar nas trevas interiores, revela-se para ele a profecia do Dante negro, apresentada no texto derradeiro, “Emparedado”. O poeta entende ali que o eu futuro, no qual deve se encarnar, será moldado nas “argilas funestas e secretas” do solo africano. A um só tempo virginal paraíso e inferno na terra, do Saara sopra um

“pezadello de sombras macabras – visão valpurgiana de terríveis e convulsos soluços nocturnos circulando na Terra e formando, com as seculares, despedaçadas agonias da sua alma renegada, uma auréola sinistra, de lagrimas e sangue, toda em torno da Terra...” (p. 390).

A imagem da formação da “auréola sinistra, de lagrimas e sangue” a envolver todo o globo marca o fechamento de uma primeira parte do circuito de andanças e martírios do poeta, que consumaria seu destino quando ele se transformasse enfim no Dante negro, naquela altura ainda em devir. Ao vislumbrar no horizonte longinquo a sua totalidade existencial, o poeta encarnado em *simoun* se prepara para se dirigir e *atravessar* finalmente o mar Mediterrâneo.

Curiosamente, em outro trecho de “Emparedado”, o acesso às “priscas margens venerandas do Mar Vermelho” é negado ao artista negro pela opinião pública, por supostamente pertencerem ao repertório de uma antiguidade clássica que abarca Oriente e Grécia, mas exclui a “África, tórrida e barbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de mattas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas” (p. 388). Apropriando-se da imagem bíblica da travessia do Mar Vermelho, que marca o retorno dos hebreus escravizados à sua terra prometida, o eu poético revestido da tempestade africana parte deserto afora para devastar a Europa, colocada em seu caminho rumo ao magnético polo norte: a verdadeira fronteira final, onde reluz a fantástica e multicolorida aurora boreal brotada das trevas.

Apenas ao se identificar à “África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animais instintivas, de curiosos fenômenos de esquisita Originalidade” — ou seja, a seu nigredo primordial —, o caminhar do poeta ganha renovada força e direção. Ele, que acabara de descobrir sua verdadeira natureza, não poderá, porém, cumprir a profecia recém-revelada. Uma força ainda

mais devastadora que aquela do *simoun* reage com brutalidade a seu avanço nos parágrafos finais de *Evocações*: uma muralha de pedras rudes se levanta da Europa, sustentada pelos preconceitos de fundo cientificista e religioso, todos lançados de uma só vez sobre o poeta negro, acompanhados da condenação fatal: “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 ahí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça” (p. 390).

Imobilizado e impotente como sempre temera, acuado pelo peso sobre-humano “do apedrejamento dos Impotentes” (cf. “Iniciado”, p. 394), o poeta não pode se mover para alcançar o espectro colorido de seu eu opalescente, cristalizado pelo gênio do Dante negro. Ele, que tanto desejava as “muralhas de ouro”, as “pedrarias rubentes dos ocasos” e a magnética lua prateada, é condenado a contemplar para sempre o brilho difuso das estrelas brilhantes, do fundo de sua prisão de pedra morta, sem poder alcançá-las. Emparedado vivo, ele não pode se completar e realizar. Permanece como sombra, vulto, fantasma, dissociado de si mesmo.

Referências bibliográficas

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BERNARD, Suzanne. Baudelaire et le lyrisme moderne. In: _____. *Le poème en prose*: de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994. p.103-129.

BRAYNER, Sonia. Esoterismo e estética: Evocações de Cruz e Sousa. *Travessia*, Florianópolis, n. 26, p. 171-183, 1993.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*: (Campanha de Canudos). Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

HINDLE, Maurice. Introdução. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwartz. Introdução e notas de Maurice Hindle. Posfácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015. p. 7-55.

LEMINSKI, Paulo. Jesus A.C. In: _____. *Vida*: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.155-240.

LIMA, Tania Andrade; SILVA, Marília Nogueira da. Alquimia, ocultismo, maçonaria: o ouro e o simbolismo hermético dos cadinhos (séculos XVIII e XIX). *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 8-9, n. 1, p. 9-54, 2001. Editado em 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142001000100002&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 11 maio 2017.

OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. *A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão*: poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem*. Uma leitura da poética de Cruz e Sousa. São Paulo: Nanquim: Edusp, 2006.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *A forma negra da morte (um estudo do satanismo no poema em prosa de Cruz e Sousa)*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou O Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwartz. Introdução e notas de Maurice Hindle. Posfácio de Ruy Castro. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SOUSA, João da Cruz e. *Evocações*. Edição fac-similar. [1898] Apresentação de Esperidião Amin Helou Filho. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1986.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. *A Eva Futura*. Tradução de Ecila de Azeredo Grünewald. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILLER, Cláudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Notas

1 Neste trabalho, adotou-se a grafia da edição fac-similar de 1898, para as citações a *Evocações*.

2 O trecho em questão é traduzido por Ecila de Azeredo Grünewald da seguinte maneira: "As únicas pessoas que merecem o nome de Artistas são os criadores, aqueles que despertam impressões intensas, desconhecidas e sublimes". (Cf. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 107).

3 Na mesma direção, a respeito da recorrência do nigredo no imaginário decadista e finissecular de

modo geral, Salgado (2006, p. 43) comenta: "Portanto, na *imago mundi* decadentista ocupam destacado papel: a atração pelo que Huysmans chamava de misticismo depravado e artisticamente perverso e a observação do régimen lunar, da obra em negro, da fase do nigredo – de onde resulta o fascínio pela decomposição, pela dissolução, pela liquefação, pelas emanações miasmáticas, pelas forças tanto ctônicas como saturninas."

4 "O cubo, a pedra cúbica, símbolo de elevação moral, corresponde à pedra filosofal da construção espiritual, que constitui a Grande Obra, o aperfeiçoamento individual que conduz a um estado superior. É o único sólido que pelo paralelismo e a retidão de suas faces pode ser bem aproveitado na construção do Edifício Social, daí sua importância no simbolismo maçônico. Representa o Mestre, o ideal de perfeição humana". (Cf. LIMA; SILVA, 2003, p. 35).

5 Sob a abordagem das relações entre satanismo, melancolia e sublime, Simone Rossinetti Rufinoni (1999) trabalha o problema de representação do negro na prosa de Cruz e Sousa, em *A forma negra da morte*.

6 Esse tema também é desenvolvido com beleza em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que se vale do acontecimento histórico da Guerra de Canudos e do genocídio da população sertaneja no norte da Bahia (1896-1897), conflito contemporâneo à produção de *Evocações*.

