

ROGER BASTIDE

A POESIA
AFRO-BRASILEIRA



LIVRARIA MARTINS EDITORA

Do meu velho e querido Beltrão
para que se encontre de novo
no - fora das miúdas copitações
da vida diária - com a
poesia da adolécencia, que
te nome: Cruz e Sousa,
com o abraço do

A Poesia
Afro-Brasileira

Odrey

Out 1944
31.10

ROGER BASTIDE

A Poesia
Afro-Brasileira



LIVRARIA
MARTINS
EDITORA

OSAICO

VOL. 4

ÍNDICE

<i>Introdução</i>	7
<i>A Poesia afro-brasileira</i>	17
I — Para começar, uma página de Sílvio Romero	21
II — Amor, côr de campina... ..	24
III — Romantismo e poesia afro-brasileira	37
IV — Parada no caminho: Gonçalves Dias	60
Gonçalves Dias e a poesia afro-brasileira	60
Saúde e banzo	69
Amores de negros e amores de brancos	75
V — Parêntesis: Gonçalves Crespo	81
VI — Quatro estudos sôbre Cruz e Sousa	87
A nostalgia do branco	87
A poesia noturna de Cruz e Sousa	96
Cruz e Sousa e Baudelaire	103
O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista ..	109
VII — Considerações sôbre alguns poetas afro-brasileiros de hoje	129

INTRODUÇÃO

HÁ muito tempo, realmente, nos tínhamos surpreendido com a influência que a religião tem sobre o estilo dum escritor e sobre seus processos de composição. Um romancista ou um poeta pôde ter renunciado a qualquer crença mística, julgar-se libertado do poder das igrejas, proclamar-se livre pensador. Não foi impunemente que ficaram para trás seus avós católicos, calvinistas, ou pais saídos das ruas estreitas dum "ghetto". Não foi impunemente que suas mães, um dia, juntaram-lhes as mãos infantis, ou entoaram cânticos na sombra perfumada de um santuário. Fica sempre qualquer coisa. Não se mata os deuses. Pode-se derrubá-los de seus pedestais; eles continuam em nós, subsistem nas cavernas sombrias, nas câmaras que se crê fechadas, e, destas trevas ignoradas, eles falam ainda. Há em todo o escritor, mesmo no mais leigo, um "ghetto" interior cheio de pequenas boticas, de murmúrios abafados, uma angústia dos "progroms", um velho que recita diante dos rolos da Lei. Ou então, é um templo severo e nu, sem cruz, somente com uma Bíblia aberta, preta e branca sob a luz de um dia "cevenol" e, por detrás, ancestrais acuados, preces na montanha sob um céu patético, profetas em êxtase que falam línguas estranhas — tôda uma massa de não-conformados que se perde no mais fundo duma alma. Isto, quando não são os salões jansenistas, em que se passa de mão em mão as "Petites Lettres à un Provincial", ou ainda quando não é a Liga, ou um padre aos pés da cruz, ou um menino de côro em oração...

Mesmo quando se passa de uma religião a outra, a mudança de dogma não trás, *ipso facto*, uma metamorfose destas potências interiores, destas forças hereditárias. O conciente não exorcisa com facilidade estas multidões de ancestrais clamando contra

nós, não destrói com um só golpe estas cidades d'Ys escondidas — os sinos continuam por muito tempo a cantar sob a superfície das águas.

Ora, escrever é trazer das profundezas do eu todos os tesouros escondidos, tôdas as flores noturnas do subconciente e é também, consequentemente, acordar todos os demônios e os deuses ocultos, é libertar os antepassados recalçados. Nós criamos então um método para procurar através da obra escrita os complexos religiosos que muitos nem mesmo sonhavam possuir. Assim escrevemos em França estudos sôbre a influência tão sutil, mas reconhecível, do judaísmo em Proust, sôbre a influência da infância protestante em Gide, sôbre o catolicismo de Mauriac.

Porque o método nos pareceu dar resultados interessantes, porque nos pareceu também aclarar com luz nova aspectos, antes pouco compreensíveis, dos autores estudados, é que, chegando ao Brasil e descobrindo o encantamento da literatura brasileira, tentamos aplicá-lo também a ela.

Não existe, na aparência, diferença essencial nos trabalhos dos brasileiros brancos e de côr. Mas justamente não passava de aparência, que dissimulava no fundo contrastes reais. Talvez não seja impunemente que se traz correndo nas veias sangue da Africa e, com o sangue, pedaços de florestas ou de descampados, a música longínqua do tam-tam ou o ritmo surdo da marcha das tropas, reminiscências de magias e de dansas, gri-gris e amuletos de madeira. Talvez não seja impunemente que se tenha passado pela senzala e dela se tenha saído pelo esforço mais que heróico ou pela bondade do senhor branco, para subir pouco a pouco na escala social. Deve ficar na alma secreta um halo desta África, um traço de doçura desta senzala que, penetrando o brasileiro, perdeu tôda a sua aspereza dolorosa para se tornar sômente uma música de sonho. Usando os processos que tínhamos empregado em nossos estudos anteriores para revelar a ação do complexo religioso, procuramos a influência do complexo africano ou afro-brasileiro. O leitor julgará se trouxemos quaisquer elementos novos para a compreensão dêstes escritores e para melhor ressaltar sua emocionante beleza.

Nosso método teria menos sucesso, sem dúvida, na América do Norte. Lá, a linha da cor tomou forma jurídica, o que fez com que se castigue, desde o nascimento, o negro e o mulato. Como consequência, suas reações são geralmente concientes. Mas no Brasil não existe barreira entre os homens, seja qual for a sua origem étnica. Contudo, certos preconceitos, ao menos quanto ao trabalho manual e servil, nem por isso deixam de existir, mas não são mais "pensados", salvo talvez pelos imigrantes nórdicos; desenvolvem-se antes no limite entre conciente e inconciente, aí tomam formas indecisas e móveis. Por isso julgamos que nosso método pode dar bons resultados.

Acharão talvez que, deste modo, não estamos levando em consideração a elaboração da obra de arte, o esforço voluntário ou o trabalho lúcido da inteligência. O gênio, já o disseram, é uma longa paciência; é preciso vencer as dificuldades da técnica, os obstáculos da forma e lutar contra a página branca. Um deus não dita um poema a não sei que medium em estado de transe; o poeta é antes como o artesão que sofre, que luta contra a madeira, a pedra, o cobre para metamorfosear a matéria rebelde em um objeto belo, digno de amor. Ora, todo este trabalho é conciente, necessita trabalho tenaz, julgamento, atenção.

Concordamos. Nada nos repugna mais que esta psicologia da inspiração, herdada da doutrina romântica do vate e do mago, que faz da criação um simples ditado do inconciente, e que não se agrada com explicações senão de mistério e bruma.

Mas, por outro lado, não é menos verdade que este trabalho conciente, se tem um processo material, consiste em tornar claros num ritmo, num quadro técnico apropriado, os dados fornecidos quer pelo mundo exterior (observação), quer pelo mundo interior e, muito freqüentemente, os dados do mundo externo não podem ser diretamente aproveitados pelo escritor. É preciso decantar, purificar, submetê-los a uma preparação. Ora esta, só a permitirá o mergulho momentâneo nas profundidades do "eu"; como o ramo stendhaliano das minas de Salzbourg que volta recoberto de cristais ou como a velha tábua dum navio morto que se pesca do fundo do mar, estas sensações voltam à consciência envôltas em algas marinhas, em florações desconhecidas,

em viscosidades glaucas, não mais um ramo senão fulguração de pedrarias. Digamos mais rapidamente: a criação precisa da colaboração do "eu" conciente e do "eu" inconciente. Paul Valery traçou admiravelmente este mecanismo de colaboração nas "Palmes" — o fruto se forma lentamente na grande luz do dia, sob o céu claro; o milagre realizado é a passagem de seiva a mel, a perfume, a delícia, mas para tanto foi preciso que a seiva subisse pelas veias da palmeira, e que as raízes da palmeira, estas raízes

Qui travaillent le desert

fôsem tenazmente buscar na aridez o alimento desconhecido. Assim também êstes complexos escondidos, ou pelo menos insuspeitados, o complexo religioso, o complexo africano

Sont la chance d'un fruit mur.

Por isso nos pareceu legítimo criar um método para ver como o fruto chama a si a seiva nutriz, drenada dos reinos subterrâneos do psiquismo, para engendrar doçura e beleza. Parece-me digno de interêsse tal tentativa de análise dêste trabalho de distilação, de depuração, de filtragem pela arte das fontes longínquas que jorram do fundo da raça ou da mística. Sem dúvida isto não é senão uma parte da criação literária. Mas, cada um faz o que pode.

• • •

É fácil perceber quanto se parece êste método com o método psicanalítico. As diferenças são, contudo, maiores que as semelhanças.

Basta, para perceber isto, ler, por exemplo, a obra de Marie Bonaparte sobre Edgard Pœ ou as pesquisas psicanalíticas feitas sobre Baudelaire. Os autores dêste gênero de trabalho se interessam principalmente pelo mundo das imagens poéticas. Comparam-nas com as imagens do sonho ou do delírio para adivinhar os sentimentos recalçados e penetrar no inconciente do artista. Ora, esta maneira de agir nos parece extremamente perigosa.

O imaginário poético é, de fato, muito complexo. Muitas imagens são fornecidas pelo meio ou pelo momento histórico. Cada escola literária traz consigo o seu "bric-à-brac": o romantismo, seus castelos feudais, suas igrejas góticas, seus amores tuberculosos, suas fôlhas mortas; o simbolismo, seus ciprestes, e seus cisnes, seus violinos chorosos e suas águas paradas. Na medida em que pertence a uma escola destas, o escritor toma-lhe imagens que, portanto, não são profundas. Muitas outras, mais pessoais, carregam-se de atividade conciente, quer por decorrerem de associação de idéias, como no caso de Hugo:

cette faucille d'or dans le champs des étoiles

ou

le pâtre promontoire au chapeau de nuées,

quer por serem fruto dum esforço voluntário, dum trabalho da inteligência criadora: "Si on a une originalité, dizia Flaubert a Maupassant, il faut avant tout la dégager; si on n'en a pas, il faut en acquérir une. — Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le. Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu. C'est de cette façon qu'on devient original" (Prefácio de "Pierre et Jean").

A utilização das imagens, que é o processo mais querido dos psicanalistas, nos parece pois muito delicada e muito pouco a empregamos.

Aliás o que interessa ao psicanalista são as metamorfoses da libido e, conseqüentemente, da sexualidade secreta. Para descobrir é preciso situar o escritor em seu meio familiar, examinar o

trabalho de censura paterna, sua reação contra o complexo de Édipo considerado como etapa obrigatória da evolução infantil, em suma, a formação do Super-ego. Em síntese, é uma análise exploradora principalmente do inconsciente individual e quando encontra o coletivo, êle não aparece senão como herança do passado mais longínquo, das origens bárbaras da humanidade.

Neste livrinho não se encontrará nem libido, nem inconsciente individual, nem a história da formação da sensibilidade sob a influência da família. Procuramos a raça na trama da obra escrita. Para tanto não reconstituimos a posição do escritor no meio familiar, mas no meio social. Dêste modo o nosso método se aproxima mais da sociologia do que da psicanálise própria-mente dita.

Nossa marcha é mesmo o inverso da dos discípulos de Freud. Estes geralmente não sabem quais são as origens dos seus pacientes; não só os complexos são inconscientes mas ainda se formam sem que ninguém saiba como. É então preciso tomar os últimos dados, os sonhos, os delírios, os desenhos, as associações livres, os comentários na penumbra do gabinete ou, no caso do escritor, a obra literária, a escolha dos assuntos, as imagens, as comparações ou metáforas, para reconstruir com todo êsse material o que *deveria* ter sido a libido da criança e as coerções contra as quais teve de lutar. O quadro levantado para a análise é sempre hipotético e a biografia não vem senão depois para justificar êste levantamento. Mas, como tôda a biografia não passa de uma história feita de fatos concientes, ela fornecerá dados escassos ou fatos que por sua vez exijam interpretação. A construção proposta pode ser justa, mas é impossível confirmá-la, trazer-lhe prova: é arqueologia psicológica, isto é, a história de uma sensibilidade armada sem o apóio de documentos históricos, com a pobre ajuda dos desenhos deixados nas paredes das cavernas do inconsciente ou das ossadas ocultas no sub-solo do eu.

Nós, pelo contrário, partimos sempre de dados reais facilmente observáveis porque tirados do meio exterior. Tomamos a existência de ancestrais de uma certa raça, para procurar suas marcas na criação literária. Nunca saímos do terreno dos fatos,

andamos sempre por terra firme e, se há uma parte interpretativa crítica, parece-nos que contém um mínimo de construção hipotética.

O psicanalista só poderia ter o procedimento que tem porque explora as camadas mais remotas do inconciente, o que não pode passar ao pensamento claro, o que a censura prendeu para sempre e cuja revelação só pode vir sob o disfarce dos símbolos. Nós já nos colocamos na fronteira, na zona intermediária entre o claro e o escuro, nesta região de trocas constantes entre o conciente e o inconciente. Se fizerem questão de encontrar um padrinho para êste caderno, procurem-no mais para o lado das obras como "*L'homme du ressentiment*" de Max Scheler e não para o lado das obras de Freud e de Rank. Ora, não são muitos os riscos da exploração desta zona fronteira, pois o trabalho parece mais com o do etnógrafo revelando os ritos dum povo pouco conhecido do que como o do geólogo do psiquismo baixando aos abismos do fogo central que sabe ser impossível alcançar.

Não negamos as analogias entre os dois métodos. Era, contudo, preciso marcar as diferenças para evitar certas críticas muito prováveis. Estas diferenças podem facilmente ser explicadas. Quando utilizámos a primeira vez êste método em França, estávamos mergulhados na leitura dos místicos. Ora, os grandes místicos conhecem demais o poder do Diabo para não desconfiar de certas falsificações sutis da santidade. O Demônio é a própria malícia; para melhor conseguir o pecado nos que querem subir aos céus, não se mostra, age na sombra cúmplice do inconciente. Mas um São João da Cruz sabia descobrir mesmo sob esta forma e distinguir na obscuridade o vulto ainda mais escuro do Tentador: pode haver uma luxúria espiritual, desejo no homem casto que quer possuir a Deus como se possui uma mulher; uma avareza espiritual, desejo de colecionar os tesouros divinos como uma moeda do mais alto preço; um orgulho espiritual, exibição do êxtase como uma condecoração e não como uma cruz; uma gula espiritual que faz saborear as graças do céu como uma gulodice. O amor próprio consegue tomar as mais inesperadas formas. E Santa Teresa conta de certos desfalecimentos dos sentidos e de

certas pessoas que chamam a isso "estar em êxtase". Mas prefiro chamar êste estado de grande tolice.

São êstes métodos de descobertas dos místicos que querem evitar o abuso, as origens do nosso primeiro trabalho. Mais tarde, é preciso dizer, tomamos aos psicanalistas o empréstimo do vocabulário técnico para esclarecer melhor certas arestas psicológicas. Quanto à doutrina pròpriamente dita, mais acima já dissemos porque se encontrará pouco dela. Não fomos explorar os mesmos domínios, nem nos colocar no mesmo terreno.

Fica ainda por responder uma última pergunta: êstes ensaios merecem o nome de crítica literária?

À primeira vista êles parecem mais derivados da psicologia que da dogmática. O método permite, no entanto, julgamentos de valor. Com efeito, o valor de uma obra depende em boa parte dos obstáculos ultrapassados. Êstes obstáculos não são sòmente regras técnicas, leis do gênero, rimas ricas, expressões de idéias difíceis, mas também obstáculos interiores que impedem à inspiração de saltar livremente, mas a forçam a tomar mais impulso, concentrando-se, lutando para achar uma brecha, acabando por tomar formas mais suntuosas.

Pode-se ignorar o obstáculo, porque não é conciente. Então a arte se reduz ao ofício, ao artesanato: faltam à obra estas harmonias sentimentais, estas músicas em surdina, estas ressonâncias na profundidade que dão tanto encanto aos escritores mais ricos. A criação se faz no plano único da vontade, terá sempre duas dimensões.

Pode ser conciente o obstáculo. O escritor sentirá neste caso a sua dualidade, lutará contra ela, lutando consigo mesmo, para se realizar plenamente. A literatura tende então a tomar um caráter satírico; é o caso de Gide nas suas pinturas dos meios protestantes, como em certa pensão dos "*Faux Monnayeurs*", é o caso de Luiz Gama, na literatura afro-brasileira.

Pode, finalmente, o obstáculo ficar envolto nas brumas da zona limítrofe. A luta se faz, como a luta de Jacó com o anjo, dentro da noite, mas ao despertar o homem traz no seu corpo a luminosidade dos golpes divinos. Agora, a obra com-

porta tda uma série de planos intermediários. Cada poema, cada estrofe tem numerosos prolongamentos, um resplendor de sentidos apenas perceptíveis que aumentam a música, enriquecendo a significao literária. Por trs de cada linha escrita há sentimentos reprimidos que deixaram rastros, há algumas notas das melodias secretas, preces esquecidas de que ficou um murmúrio ligeiro, e sussurro indistinto dos ancestrais que pareciam afastados para sempre mas que falam do outro lado da porta pesada, maciça, acorrentada... Acreditamos que a beleza duma obra depende destas harmonias e dêste halo flutuando por sôbre a linha principal,  volta do arcabouço da obra. Descobri-los, analisá-los,  ajudar o melhor julgamento de sua beleza, é contribuir conseqüentemente para a melhor compreensão. Isto não  só psicologia mas, também, crítica literária.

A POESIA AFRO-BRASILEIRA

Aos cantos religiosos e aos cantos do trabalho dos negros norte-americanos sucedeu uma poesia culta que encarna, esplêndidamente, o gênio da raça. E ninguém contesta que teria sido impossível essa poesia, sem a existência de uma linha de côr, afastando sistematicamente o africano do convívio dos brancos, e à qual ela deve seu extraordinário poder de sedução.

E' inteiramente diferente a situação no Brasil, onde não existem barreiras legais entre cidadãos desta ou daquela côr. Este fato, por isso mesmo justo e louvável, impede conflitos de que resultariam valores novos, e poderia ser apontado como um dos principais empecilhos à eclosão de uma poesia original afro-brasileira.

E' tal problema que desejaríamos estudar, examinando a sugestiva contribuição dos poetas de côr à literatura brasileira. Os escritores que passaremos em revista, apresentam, sabemos-lo, valores muito desiguais, mas anima-os o mesmo desejo de criar algo de belo. Além do mais, não visamos fazer só crítica literária, e sim estudos psicológicos. Interessam-nos conhecer e compreender a própria alma do negro ou do mulato, para averiguar o quanto de originalidade ou de inspiração lírica pode ser atribuído ao sangue africano que lhes corre nas veias, seja puro seja misturado a sangue europeu.

O homem de côr enriqueceu sem dúvida a literatura brasileira, imprimindo-lhe a marca de seus desejos,

de suas aspirações ou de seus sofrimentos, cantando sua alma, suas paixões e seus amores. Mas seria errado, a nosso ver, procurar nesses escritores, exclusivamente, a expressão das mesmas tendências e das mesmas emoções e considerar que há uma psicologia do negro ou do mulato — psicologia invariável através do tempo porque constitue a expressão de certas condições raciais ou do conflito de temperamentos entre aquêles que são com justiça designados pela palavra tão expressiva de “mestiços”.

Se a obra de um escritor reflete bem sua consciência psíquica, êste psiquismo é por sua vez, efetivamente, reflexo não só de certos fenômenos físicos, mas também das condições sociais do meio e do momento. Ora, os fatores sociais prevalecem, e muito, sôbre os fisiológicos. Se compararmos, por exemplo, a psicologia dos africanos nômades ou sedentários, habitantes da estepe ou da floresta; a dos caçadores e agricultores, dos descendentes de escravos norte-americanos e dos descendentes de escravos sul-americanos, não encontraremos muita semelhança. E' que as condições sociais em que vivem, a estrutura dos grupos a que pertencem, diferem profundamente. Quando, pois, falamos de uma psicologia própria dos homens de côr, não os consideramos como formando um grupo racial, mas formando um grupo social, separado dos outros grupos sociais por limites inegavelmente tirados de caracteres físicos, como a côr da pele, mas que nem por isso se define menos por uma certa posição dentro da sociedade.

Mas, ainda aquí, outra observação preliminar se impõe. Nos países onde o elemento africano foi introduzido como mão de obra servil e onde, por qualquer razão, a mistura de sangues se operou, o grupo social de que nos ocupamos não fica imobilizado no interior de uma hierarquia social fixa. Há oportunidades de ascensão e certos elementos, os mestiços principalmente considerados sempre do ponto de vista da formação socio-

lógica, tentarão subir, tentarão transpor, segundo a expressão consagrada, a linha da côr. Daí por diante é provável que sua literatura exprima a cultura dos brancos aos quais desejam identificar-se, de preferência à sua própria psicologia diferencial. A cultura dos brancos, porém, compreende sempre duas partes: o gôsto do dia, a moda variável — romantismo, realismo ou simbolismo, segundo a época — com suas teorias, suas chapas, seu bricabraque de expressões “da moda”; e, à parte, alguma coisa de mais profundo, mais difícil de descrever, algo que permanece um tanto misterioso mas será melhor compreendido por meio de exemplos — é o que distingue um Racine de um Pradon, um Vitor Hugo de um Petrus Borel, e é inimitável. O homem de côr que quer se assimilar à cultura dos brancos procurará em bloco, em primeiro lugar — antes de encontrar sua própria originalidade — o mais aparente, isto é, tomará emprestada a cultura ao gôsto do dia. Eis porque essa literatura dos homens de côr é tão interessante para o sociólogo; ela lhes fornece uma espécie de repertório das representações coletivas da época.

Não se veja nessa reflexão intenção menosprezante de nossa parte. A literatura afro-brasileira está marcada pelo estigma da imitação. Porque as representações coletivas só existem incarnadas nas consciências individuais e é justamente ao passar através da alma de um homem de côr que elas adquirem matiz diferente, se diversificam e se enriquecem. E' através desta imitação que se opera a conquista de uma originalidade saborosa.

I

PARA COMEÇAR, UMA PÁGINA DE SÍLVIO ROMERO

O primeiro poeta afro-brasileiro que encontramos é Caldas Barbosa, o célebre improvisador de modinhas. Como está ligado, assim como Alvarenga, ao movimento da Arcádia, não preciso falar muito d'êle, consagrando depois um estudo ao problema. Contentar-nos-emos com transcrever uma página de Sílvio Romero, para abrir nosso trabalho sob o patrocínio do escritor que tanto fêz em prol do gôsto duma crítica literário-racial:

“Caldas Barbosa era um *mestiço* de primeira mão, um filho de branco e negra; seu pai era português e sua mãe africana. Se na mestiçagem há vários graus, como é sabido, Barbosa ocupou aí um dos primeiros lugares; era um mestiço escuro, acobreado.

Noutro meio teria sido um grande poeta. Não fazia caso que lhe chamassem mulato; diante do padre Sousa Caldas improvisou esta quadrinha:

Tu és Caldas, eu sou Caldas;
Tu és rico, e eu sou pobre;
Tu és o Caldas de prata;
Eu sou o Caldas de cobre.

O poeta teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e

improvisando na *viola*. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa.

Quase tôdas as *cantigas* de Loreno (seu sobrenome da Nova Arcádia) correm de bôca em bôca nas classes plebéias truncadas ou ampliadas.

Formam um material de que o povo se apoderou, modelando-a a seu sabor. Tenho dêsse fato uma prova direta.

Quando em algumas províncias do norte coligi grande cópia de canções populares, repetidas vezes, colhi *cantigas* de Caldas Barbosa, como anônimas, repetidas por analfabetos... (1)

Caldas não foi certamente um poeta de gênio, que, apoderando-se dos elementos esparsos na intuição popular erigisse com êles, dando-lhes a feição de uma personalidade vigorosa, uma obra artística e eterna. Não tinha pulso para tanto. Como homem do povo, êle poetava com o povo, no seu estilo, ao seu modo (2).

A crítica diante de um homem dêstes não deve analisar-lhe as produções; cumpre-lhe antes procurar ouvir fora dos grandes centros populosos... numa vila do interior, ao som do violão, ao descambar das tardes tropicais, uma dulcíssima voz de moçoila lânguida e inflamável, cálida e apaixonada, cantar despreziosa e doidamente qualquer destas bagatelas:

(1) Sôbre êsse fenômeno sociológico, ler: *Mário de Andrade*: *Modinhas imperiais* S. Paulo, 1930.

(2) Não concordo sôbre o ponto com *Silvio Romero*. As *cantigas* de Caldas Barbosa já tinham passado a linha de separação entre a poesia popular e a poesia de salão; pertencem elas à literatura da burguesia branca. Tivemos aqui um fenômeno de ascensão social muito parecido com o da ascensão da música do mulato Padre José Maurício ou a ascensão da pintura do escravo Manuel da Cunha. O que há é uma degradação subsecutiva dos lundús de salão de Caldas Barbosa em trovas populares.

Eu sei, cruel, que tu gostas,
Sim gostas de me matar;
Morro, e por dar-te mais gôsto
Vou morrendo devagar...

Tenho ensinado a meus olhos
Dos segredos a lição;
Sabem dizer em segrédo
A dor de meu coração..."

II

AMOR, CÔR DE CAMPINA...

MANUEL INÁCIO quer fazer esquecer que uma gota de sangue negro rola em suas veias. Com êle, estamos longe do anseio pela mãe, que encontramos mais tarde em Luiz Gama ou em Cruz e Sousa, representantes de outra época. Duas ou três vezes nosso poeta fala da África, mas em que têrmos:

Aos cegos Africanos
Voa a superstição buscando asilo.
Fanáticos enganos,
Tornai às margens do encantado Nilo,
É o negro monstro, que se expõe sereno
Ao ferro, ao fogo, ao laço e ao veneno.

Ou ainda, o que é mais pròpriamente afro-brasileiro:

Tal depois da ruína de um quilombo
Vem a indômita plebe da Etiópia,
Quando rico dos louros da vitória
O velho Chagas, sempre valoroso,
Cobre o fuzil da pele do guariba...

E ei-lo a tomar contra o africano que luta pela sua independência o partido de seu inimigo número I, o índio.

Manuel Inácio repudia o lado de sua mãe; coloca-se do lado paterno, do lado branco, mais propenso a

aceitar o índio que o africano. Assim também, na sua literatura, é a moda do dia que êle vai exprimir e esta moda é a Arcádia. Certamente se poderia imaginar uma Arcádia africanizada, à maneira pela qual os negros dos Estados-Unidos repensaram os primeiros capítulos da Bíblia, dos quais o cinema nos ofereceu uma tradução célebre. Mas Silva Alvarenga recebeu educação tão cuidadosa quanto a de qualquer filho de senhor de engenho: estudou em Coimbra; e a Arcádia que nos apresenta é exatamente calcada sôbre a de Portugal ou dos outros países da Europa. Acontece com êle o mesmo que com os protestantes franceses que seguem os cursos de ensino nacional: o humanismo francês é tão influenciado pelo catolicismo, os grandes escritores estudados nas classes têm côr tão pronunciadamente romanista que o jovem protestante se nutre de pensamentos católicos e é através dessa cultura católica que sua mentalidade protestante se manifesta. Assim também, Alvarenga bebeu o leite intelectual dos brancos e é numa Arcádia de brancos que devemos procurar, sob a melodia das flautas, o que subsiste do ritmo africano sufocado.

O que nos anima a tentar a pesquisa, é que se o fenômeno arcádico é muito geral, êle toma, conforme as classes sociais e os tipos de coletividades, significações muito diversas.

Para as classes aristocráticas, as pastorais e as peças rústicas são uma forma de descanso após a tensão provocada por um excesso de vida mundana, ou mais exatamente, por um excesso de artificialismo na vida mundana. Mas as características da classe subsistem: a relva é prolongamento do tapête dos salões, o traje de ninfa é seqüência do baile de máscaras; e a comédia enverga apenas as roupas do pastor. Mas quando a pequena burguesia, que conta muitos elementos saídos do povo, se apropria da Arcádia, a nostalgia da natureza que nela se manifesta adquire tom mais revolucionário. Pode-se acompanhar a evolução que vai das pastorais antigas a

J. J. Rousseau e dêste último a Fourier, isto é, ao socialismo utópico, e então se compreende que o fenômeno arcádico se desenvolve paralelamente ao movimento de industrialização da Europa ocidental e que constitua de certo modo o polo negativo dêsse movimento.

Também no Brasil a Arcádia é fenômeno urbano; e o lugar onde êsse fenômeno se manifesta com mais intensidade é justamente a parte do país onde o sistema da grande cidade prevalece sôbre o da casa grande: Minas-Gerais. Mas êste protesto contra a cidade se transforma aqui em protesto contra o governador, representante da metrópole longínqua. Por mais que se cante a natureza literária, onde brincam faunos e ninfas, os trópicos abalam o quadro artificial importado da Europa. Aproximar-se da natureza é tornar-se mais consciente da própria pátria e assim a Arcádia se torna uma forma de protesto nativista. Não me lembro quem disse que o Brasil foi uma Arcádia antes de ser uma nação. Mas justamente, em grande parte, (1) o Brasil só se tornou uma grande nação porque já tinha sido uma Arcádia.

O sistema das representações coletivas é invariável: encontramos sempre e em tôda parte as mesmas "chapas" literárias. Vemos, porém, que ao passar de um a outro grupo, estas representações mudam de finalidade e, por conseguinte, não nos parece impossível, a priori, pensar que novas metamorfoses serão encontradas ao chegarem a um novo grupo social, o dos homens de côr.

(1) Não queremos negar a ação dos fatores econômicos, como a dos "tropeiros", posta em relêvo por R. Simonsen em sua magnífica "História Econômica do Brasil". Os fatores econômicos são condição "sine qua non" da independência brasileira, porque realizam o Brasil como unidade independente, mas não condição suficiente: foi ainda preciso que o Brasil se tornasse consciente dessa unidade e a Arcádia constitua justamente um momento dessa auto-revelação.

E' claro que o homem de côr é antes de tudo brasileiro e, pois, deve nêle encontrar-se o protesto nativista. Com efeito, o que para mim constitue o maior encanto de "Glaura" é essa mistura de temas anacrênticos: o Amor transformado em abelha, o Amor dormindo... cantos bucólicos à beira dos regatos, à sombra dos ciprestes; hamadriades e ninfas de côr de leite, árvores e animais brasileiros — a cobra procurando morder Glaura, a mangueira cobrindo com sua sombra os amores de pastores gregos — o canto alternado das flautas antigas, entre onças e borboletas. Vejo em tudo isso como uma espécie de barroquismo literário, não no sentido habitual atribuído a esta expressão, de complicação de estilo (Manuel Inácio é discípulo fiel de Boileau), mas num sentido puramente brasileiro. Quero dizer que Glaura me faz lembrar essas capelas barrocas de Minas onde elementos indígenas e frutos do país se misturam aos amores bochechudos, aos anjos louros dos jesuítas, às virgens amorosas vindas do outro lado do oceano. O paralelismo entre a arquitetura e a literatura é impressionante; e se lembrarmos que muitos dos santeiros se recrutavam nas fileiras dos mestiços, nossa comparação se torna ainda mais significativa: o barroquismo literário se transforma em expressão original do homem de côr.

A Arcádia, porém, não é apenas disfarce para desorientar a fiscalização da metrópole e meio de entrar, veladamente, em contacto com as realidades brasileiras; é também e principalmente uma fuga para longe da cidade, a glorificação da vida campestre. Precisamos nos demorar mais longamente neste ponto, porque estamos diante de um verdadeiro paradoxo. Considera-se como um dos mais característicos traços da mentalidade do mulato o seu gôsto pela vida urbana; e é a cidade, efetivamente, que pela sua própria heterogeneidade lhe proporciona mais fácil ascensão social. Manuel Inácio da Silva Alvarenga também viveu essa vida

puramente urbana, como advogado e professor de retórica no Rio; no entanto é êle quem canta:

Amo a simples natureza:
 Busquem outros a vaidade
 Nos tumultos da cidade,
 Na riqueza e no poder...
 O meu peito só deseja
 Doce paz neste retiro.

Como explicar êsse contraste entre a psicologia do mestiço — aliás confirmada pela própria biografia do nosso autor — e sua apologia poética da volta à natureza?

Poder-se-ia pensar que o tema literário é para êle apenas uma "chapa" européia, inteiramente insincera. Não seria verdade. Em primeiro lugar, o tema está realmente bem localizado: seu aspecto é o de protesto contra a civilização mineira fundada sôbre a procura febril do ouro:

Os metais adore o mundo;
 Ame as pedras, com que sonha,
 Do feliz Jequitinhonha
 Que em seu fundo as viu nascer
 Eu contente nestas brenhas,
 Amo Glaura e amo a lira...

Em segundo lugar, é preciso observar que depois de sua prisão, Manuel Inácio nada mais escreve, nem mesmo tem fôrça, como outro poeta menor, como Ovídio, de gemer e queixar-se após o exílio: sua fonte poética secou para sempre. Isto prova que sua Arcádia representava realmente para êle os limites de seu gênio lírico, que sua alma era naturalmente campesina, que sua lira tinha necessidade, para se fazer ouvir, de um certo clima de paz, de movimento agreste, e que, faltando-lhe êsse clima em consequência de circunstâncias históricas, sua fôrça poética, ao mesmo tempo e pela mesma causa, se estancou.

Se, pois, o tema arcádico corresponde a algo de real em seu espírito, é preciso verificar se procede da sua qualidade de branco, ou da de homem de côr. E aqui duas observações: tôda vida psíquica se desenrola segundo um ritmo de exaltação e de depressão, mas êste movimento rítmico, próprio de todo homem, se exagera nas pessoas de côr, não tanto por causa de caracteres psicológicos especiais, mas em consequência do caráter do grupo social ao qual pertencem, grupo que não está definitivamente fixado, consolidado, e onde as possibilidades de mobilidade nos dois sentidos — de ascensão e de queda — são extraordinariamente numerosas. A Arcádia é uma reação contra as pequenas dificuldades da vida do homem de côr, como o silêncio é uma reação contra a derrota definitiva. De outro lado, é como pastor ou pintor de pastores que Manuel Inácio se iguala ao branco de raça pura; a Arcádia é o sinal de sua vitória. E quando a sociedade lusitana do Rio o repele, o trampolim intelectual de sua ascensão está perdido; velho demais, êle não tem coragem para procurar outro...

Fazemos estas observações com a maior prudência. Mas parece-nos difícil explicar como poderíamos conciliar de outra maneira a tendência urbana do mulato e o tom de sinceridade de ao menos algumas das suas nostalgias agrestes. Sua biografia, aliás, confirma sua poesia. Sabe-se, pelos autos de seu processo, que êle foi acusado de ter querido fundar uma república de animais sôbre o rio Taguay, por achar preferível viver entre animais selvagens a viver entre homens maus; e que seu projeto caiu porque ninguém o quis acompanhar. E não se trata de simples calúnia sem fundamento: Alvarenga aceita a acusação, dizendo apenas, como sua defesa, que fôra da sua parte um sonho inconsistente, forjado em momento de melancolia.

Até agora, os elementos do complexo arcádico que analisamos em Manuel Inácio da Silva Alvarenga pode-

riam pertencer tanto a brancos quanto a negros: nativismo brasileiro, sonho agreste. Pareceu-nos, entretanto, que mesmo assim não é impossível adivinhar o traço de psicologia diferencial do homem de côr. Seremos mais felizes na continuação de nossa análise?

• • •

A Arcádia de Manuel Inácio da Silva Alvarenga poderia ter sido descrita por qualquer poeta branco de raça pura. E não seria de estranhar-se. Educado por seu pai, branco, e por seus protetores brancos, Manuel Inácio escapou à influência de sua mãe e recebeu no Rio e em Coimbra a mesma instrução que seus companheiros brancos. Vê-se que êle não teria podido sofrer, em semelhantes circunstâncias, outras influências culturais. Existe na sua vida, entretanto, o "acidente da côr" e sabemos pela sua biografia que êle deve ter-se apercebido do fato. O "acidente" o colocava na sociedade, num grupo que, por móvel que fôsse, nem por isso deixava de constituir um grupo particular — o dos homens de côr. Esta circunstância não podia deixar de inscrever-se em sua obra.

São êsses traços que experimentamos descobrir. Trabalho difícil porque deve evidentemente ser feito sobre a obra escrita mas não pode realizar-se sobre o plano aparente dessa obra; é preciso descer aos alicerces invisíveis, procurar atrás dos suportes da moldura agreste, não nos situando ante o poema acabado, mas experimentando deslizar até o íntimo do impulso criador do poema. Daí a possibilidade de enganos. Pareceu-nos, entretanto, que obtínhamos alguns resultados positivos. Dissociando pela análise, no complexo arcádico, os elementos de côr dos elementos brancos, corremos certamente o risco de apresentar aos leitores uma imagem ampliada e, por conseguinte, infiel; mas o leitor que co-

nhece "Glaura" recomporá êsses elementos de côr no conjunto da obra, o que logo os esfuma, clareia e atenua. Em todo caso êsses elementos existem e o fato de já ter descoberto alguns dêles nos anima a procurar outros.

Na concepção vitalista do fim do século XVIII a natureza era considerada um vasto organismo vivo, um conjunto de fôrças e, destas fôrças, duas representações podiam ser feitas: uma poética, por meio de alegorias mitológicas: cada fôrça se encarnando em um deus, outra, científica, pois que essas fôrças eram suscetíveis de ser estudadas e até mesmo avaliadas.

"Glaura", "A Gruta marinha" representam para o nosso poeta o aspecto mitológico; mas, como seus contemporâneos europeus, êle não descuidou do outro aspecto da questão; e o poema sôbre "As Artes" é uma glorificação da ciência. Por outro lado, sabe-se que Manuel Inácio não só fêz parte da Arcádia, mas também criou ou participou de várias sociedades chamadas "literárias e científicas", em que colaboravam médicos e onde se tratava muito de ciências naturais. E para nós há uma ligação entre a Arcádia e as sociedades literárias e científicas da época, trata-se sempre do mesmo movimento de volta à natureza e, por conseguinte, é possível integrar o poema sôbre as artes no complexo arcádico que estamos analisando.

Ora, nesse poema, alguma coisa nos detém imediatamente; é a importância dada, o lugar reservado à medicina, em comparação ao das outras ciências. Parece-nos existir nessa circunstância uma reação brasileira. No momento de trabalhar pelo progresso da terra natal e talvez pela sua independência futura, um obstáculo se apresenta, de que ainda hoje se fala, o que prova o grande valor intelectual de Silva Alvarenga: o que poderia retardar a marcha do Brasil no caminho da civilização e, na época em que Silva Alvarenga escrevia,

da libertação, não era o clima, nem a natureza tropical, nem a situação geográfica, mas o estado sanitário e, pois, a tarefa urgente que se impõe em primeiro lugar é o equipamento médico do país, o que irá permitir a recuperação da totalidade de suas forças humanas para fazê-las trabalhar com o máximo de eficiência. A grandeza de um país está ligada à saúde de seus habitantes, como sua miséria econômica é sinal de sua miséria fisiológica.

Mas, a esta reação brasileira não estará ligada uma reação do homem de côr? O curandeirismo é sem dúvida fenômeno muito geral, mas, no Brasil, ligava-se principalmente aos elementos de côr, indígenas e africanos, da população. Salvo nas cidades, onde havia cirurgiões e médicos diplomados, a medicina era exercida de duas maneiras: nas fazendas, a medicina caseira, tradicional, entregue aos cuidados da dona de casa, consistindo geralmente em infusões; e o curandeirismo mágico, continuação da medicina primitiva dos índios ou trazida da África pelos escravos. Se tal é a origem do curandeirismo brasileiro, compreende-se que a passagem à medicina se torne o sinal manifesto de uma ascensão social.

Pode-se então perguntar se o lugar importante reservado a esta ciência no poema sôbre as Artes não é uma espécie de abjuração do que de "primitivo" ou de "bárbaro" pudesse ter deixado em suas veias a origem materna.

No culto da natureza, do fim do século XVIII, existe, ao lado do elemento científico, o elemento alegórico. Este nos apresenta novo problema, o do disfarce. Por que se veste Manuel Inácio de pastor e por que veste de ninfa sua bem-amada?

Seria preciso, para responder, elaborar uma psicologia do disfarce. Kierkegaard forneceria elementos os

mais profundos dessa psicologia, aquêles que penetram mais ao fundo na análise da natureza humana. Depois seria preciso proceder a um estudo comparativo entre o disfarce do branco e o do homem de côr: o carnaval brasileiro nos proporcionaria a respeito ampla documentação. Enquanto não se fizer êste duplo trabalho, será difícil saber se existe no gôsto de Manuel Inácio pela alegoria outra coisa além da moda de então, encontrada por tôda parte nessa época, mesmo em eclesiásticos veneráveis como o irmão Agostinho da Cruz, que se servia das doçuras pastorais para fazer engulir seus sermões morais ou sua teologia. Tentar esta filosofia dos disfarces e êste estudo comparativo nos levaria longe demais e nos desviaria muito longamente do nosso escritor. Mas penso que ambos seriam ricos de ensinamentos.

Para ficar em plano mais superficial e contentar-me com impressões, direi que acho significativo o gôsto pelo disfarce opulento, de côres brilhantes, dos prêtos e dos mulatos, que se encontra nos cordões carnavalescos e que, em nosso poeta, se manifesta pelo desejo de metamorfose:

E desejo ser mudado
No mais lindo beija-flor.
·Todo o corpo num instante
Se atenua, exala e perde:
E já de outro, prata e verde
A brilhante e nova côr.

Chegamos agora à parte mais importante de nossa análise, a do sentimento amoroso. Tem-se dado do erotismo dos mestiços uma descrição típica. Mas se, como já dissemos, a psicologia dos mestiços reflete as condições sociais de preferência às fisiológicas, devemos presumir que sua concepção de amor varia com as condições sociais. A passagem da poligamia ritual à poligamia animalizada é efeito da escravidão, como o amor romântico é efeito da desorganização social consecutiva à libertação e à urbanização. E' o que ressalta muito nitidamente do livro recente de Frazier sôbre a família

negra dos Estados-Unidos (2); Frazier insiste principalmente nas modificações de estrutura, mas os documentos que apresenta provam que a estas modificações de estrutura corresponde uma psicologia amorosa diferente. Seria êrro grosseiro, partindo da análise do erotismo do mulato em dado instante, esquecer depois o momento para cansiderar o que se observou como constituindo traço constante de caráter e logo generalizá-lo. Êrro tanto mais grave quanto se explica então a sensualidade do mestiço pela luta íntima entre dois sangues; porque se traduz assim um caráter social — efeito de certa situação especial e temporal — por um caráter fisiológico e do qual se postula, depois a universalidade e a constância.

O mulato seria, então, incapaz de amor idílico. E isso lançaria sôbre "Glaura" uma pecha sem apêlo de insinceridade. Mas se, como acreditamos, o sentimento amoroso evolue com as circunstâncias, se é reflexo da literatura da época (não se conheceria o amor — diz La Rochefoucauld se não se lessem os romances) o mulato é tanto quanto o branco capaz de se deixar influenciar pela moda erótica da época e de adquirir uma alma de pastor enamorado. E' certo que as pastorais já não nos comovem, mas justamente porque nossa sensibilidade amorosa se modificou, o que não impede que elas tenham sido sentidas outrora. E quanto ao homem de côr, não queremos pré-julgar a maneira pela qual êle pode amar, baseando-nos no falso e não verificado postulado de que existe para o mulato uma psicologia erótica imutável.

Cenas como a de Glaura e da serpente provam que o amor de Manuel Inácio não é puramente literário, mas

(2) Podemos fazer referêcia a êste livro porque o negro, nos Estados-Unidos, se define por sua origem, não pela côr de sua pele: um mulato claro, pois, faz parte jurìdicamente do grupo dos negros, por ter sangue africano. E com efeito Frazier, em seu livro, estuda tanto as famílias de mulatos quanto às de negros puros.

contém elementos reais. Por que, então, enquanto a Marília de Dirceu se apresenta em tôda sua realidade, Glaura se transforma em ninfa? Não é seu amor bastante forte para resistir à pressão das representações coletivas, ou existe prazer natural, espontâneo, para uma alma campesina, em abandonar-se ao erotismo pastoral? Ainda aqui não é ridículo procurar a resposta do lado do desejo de ascensão do mestiço. O idílio grego lhe proporciona, efetivamente:

Primeiro um meio de mascarar — escondendo-a sob o efeito da preciosidade agreste dos pastores antigos — o papel do instinto sexual da paixão, que poderia lembrar de maneira muito evidente a selvageria do primitivo;

depois, uma forma e uma música tradicionais.

O poeta canta seus amores, mas, ainda que se considere branco, conhece as possíveis resistências do meio. Se falasse com demasiada simplicidade, talvez as más línguas denunciasses traços da herança materna em seus versos. Em seu desejo de classificação social, êle deseja esconder a ponta de sua orelha... negra. A Arcádia, proporcionando-lhe um quadro já feito, utilizado pelos europeus e portanto a tôda prova, dava-lhe segurança completa na expressão de seus sentimentos.

Enfim um cenário magnífico de águas, árvores e paisagens antigas, que lhe permitia o que chamarei de heroização da bem amada; e esta heroização se reflete naturalmente sôbre seus próprios sentimentos, colocando-os em nível particularmente elevado.

A civilização européia e a civilização branca brasileira davam-lhe pois um gênero literário. Mas na aceitação desse gênero, intervieram razões que não se encontram senão na psicologia do homem de côr. E' fenômeno análogo ao que reconheço na voga dos desenhos animados do cinema. Justificam-nos dizendo que constituem uma fantasia moderna. Mas a denominação de fantasia é muitas vezes uma justificação posterior, por

parte dos pequenos burgueses tiranizados pelo puritanismo do meio... ou da espôsa, e que encontram nessa paródia do amor para crianças ou animais uma satisfação de suas pequenas "reinações", o que aliás tem gosto de fruta verde, mas é aceito sem medo porque disfarçado sob a forma ingênua de mágica ou pastoral moderna. Da mesma maneira, se se deseja avaliar o que pode existir de próprio do homem de côr na antiga moda arcádica, é no inconciente que se deve procurar, mas creio, não se encontrará um impulso para baixo, senão, ao contrário, vontade de subir.

Eis porque não vemos Manuel Inácio bradar não sei que sensualidade exasperada, como seria de esperar-se, partindo da psicologia tradicional do erotismo mulato, mas, ao contrário, cantar e muito sinceramente, o doce amor, côr de campina.

Falta, para confirmar minha hipótese de influência das representações pastorais sôbre o sentimento amoroso dos mestiços, indagar em que extensão a tentativa de interpretação que apresentei para um poeta é válida para o conjunto de sua classe social. Sabemos, pelas descrições de procissões da época, o lugar eminente ocupado pelos disfarces alegóricos antigos e pelas danças pastorais particularmente em Minas. Sabemos também que o gênero pastoral se conservou no povo, especialmente no nordeste. Os textos que conheço fazem dêle um divertimento de brancos; mas sua documentação é insuficiente e talvez existam casos em que o homem de côr intervém. Em todo caso êle aparece ao menos como espectador, circunstância que não se deve desprezar. Com êsse ponto de partida, seria apaixonante estudar a influência dessas festas antigas e atuais sôbre a psicologia amorosa e a possibilidade de um erotismo pastoral idílico entre os mestiços. Se meu estudo pudesse ter o efeito de sugerir, a algum dos eminentes folcloristas que honram a ciência do Brasil, semelhante trabalho não julgaria inútil havê-lo escrito.



III

ROMANTISMO E POESIA AFRO-BRASILEIRA

No estudo das manifestações estéticas do negro e do mulato, durante o período colonial, o que primeiro chama a atenção é a oposição reinante entre folclore e literatura erudita.

O escravo, quer o do campo quer o da cidade, mantém os seus velhos cantos religiosos ou improvisa, sôbre novos temas, canções de trabalho, árias de dansas, contos que relatam os seus sofrimentos e esperanças. Mas esta é uma literatura puramente popular que não chega a ultrapassar a linha de hierarquia dos gêneros (gêneros "nobres" e gêneros "baixos"). Entretanto alguns mulatos livres, até mesmo alguns negros, por força do hábito feliz do "apadrinhamento", conseguem penetrar no mundo cultural dos brancos. Foi o caso, por exemplo, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1730-1814) ou de Domingos Caldas Barbosa (1738-1800). Mas o primeiro cuidado dêstes "parvenus", da inteligência era copiar a literatura dos brancos, esquecendo assim as suas ancestralidades africanas. Eles não tiveram o propósito de buscar, em suas origens, uma fonte nova de inspiração, de partir do folclore negro, por exemplo, para fazê-lo penetrar nos domínios da poesia erudita, de fazer o que Mistral deveria realizar mais tarde em França, partindo do dialeto do povo provençal para a elaboração de uma língua e escrever nesta língua obras-primas

impregnadas da sensibilidade e até mesmo da técnica poética dos homens do povo. Todavia nada há de surpreendente na ausência deste propósito. Os costumes ainda não estavam amadurecidos para semelhante tentativa e o que sucedeu no Brasil deu-se, *mutatis mutandi*, na mesma época, nos Estados-Unidos: a coexistência de uma poesia popular folclórica entre os escravos com uma poesia erudita copiada pelos intelectuais negros que a calcavam nos padrões da poesia dos brancos.

O Romantismo não viria modificar este estado de coisas?

Produziu-se então uma espécie de febre lírica que ultrapassou os quadros da aristocracia intelectual para inflamar até mesmo as classes operárias camponesas. E' agora que se multiplicam pela Europa os poetas do povo, Jules Reboul, padeiro; Austouin, sapateiro; Magu, tecelão; Durand, marceneiro; Poncey, pedreiro; Austouin, carregador; Maillet, alfaiate ou Renée Garde, costureira. Estes escreveram em francês, mas o cabeleireiro Jasmim compõe os seus poemas na própria linguagem do povo e Mistral não é mais, de certo modo, que o continuador do gênio de Jasmim. Ele criara com "Mireille" a literatura provençal, mas a sua obra teria sido impossível se não o tivesse precedido, para lhe preparar um público, este vasto movimento popular que subsistiu à literatura estratificada (gêneros nobres para as classes cultas, nobreza e burguesia, e folclore para os trabalhadores) por uma literatura universal, atingindo tôdas as classes da sociedade, o Romantismo tendo sido para a estética o que a Revolução foi para a política, a substituição da idéia de hierarquia dos talentos pela de igualdade.

Ora, a passagem do período colonial ao de Independência e do Império, com a aparição contemporânea do Romantismo, realiza, no Brasil, um fenômeno análogo. Para que se tenha certeza do fenômeno, basta estudar a origem dos escritores e a situação econômica de seus pais.

Servindo-me de dados fornecidos por alguns manuais de literatura brasileira, sôbre os pais dos escritores, cheguei, para a literatura da época colonial, aos seguintes resultados:

Saídos das classes superiores	86,3%
Médias	6,9%
Inferiores	6,8%
	<hr/>
	100%

e ainda é preciso acrescentar que esta contribuição das classes inferiores não aparece senão na segunda metade do século XVIII, na época em que se prepararia a independência, pelo menos intelectual, do Brasil.

Ora, se se compararem estas porcentagens com as do século XIX, ver-se-á que a cultura das classes médias e inferiores sobe. Para limitarmos à poesia, que constitue o nosso campo de estudo, obtemos o quadro seguinte:

Saídos das classes superiores	36,8%
Médias	26,4%
Inferiores	36,8%
	<hr/>
	100%

Mas exatamente os prêtos e os mulatos fazem parte desta classe inferior da população; alguns conseguiram elevar-se, penetrar na classe média, os mais claros de pele logrando ingressar na própria aristocracia. Mas todos êles passaram, num dado momento, pelas escalas mais baixas da hierarquia social.

Houve então oportunidades em que a ascensão à cultura e à criação estética das camadas inferiores da população, teve como consequência uma elevação paralela dos africanos ou mestiços que constituíam uma boa parte das ditas camadas. E foi o que realmente

aconteceu. O Romantismo é o momento da primeira eclosão da poesia afro-brasileira. Por isso mesmo é muito interessante de se estudar, para ver-se em que medida se adquiriu a consciência de uma originalidade estética racial.

Sílvio Romero opõe, na sua História da Literatura, o Romantismo das classes superiores ao das inferiores. O primeiro, todo penetrado de influências estrangeiras, voltado para a Europa, introduziu no Brasil Lamartine e Hugo; o segundo, em virtude de receber suas inspirações das classes superiores e não diretamente das origens européias, é mais propriamente brasileiro; faltou-lhe, infelizmente, para o êxito, uma mestria maior de técnica e um gosto mais apurado. Não podemos ir além desta observação de Sílvio Romero? E se a poesia das classes inferiores é mais estritamente brasileira, a de descendentes de africanos e mestiços não será por isso mais estritamente afro-brasileira?

Para responder a esta pergunta, será bom distinguir diversas etapas na evolução do movimento romântico e analisá-las separadamente.

O primeiro mulato que encontramos é Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa. Em que medida é romântico? Na medida em que pretende escrever uma epopéia, a da independência no Brasil, epopéia cheia de mitologia cristã em que ao combate dos brasileiros com portugueses corresponde, no céu, uma luta de anjos e demônios. Não é evidentemente uma obra-prima, mas a sua leitura é reveladora de um estado de alma que tornava justamente impossível a formação da consciência da possibilidade de um lirismo puramente africano. Uma nação nova nasceu, obra de três raças unidas contra o colonizador. Daí por diante o sentimento de fusão é que domina o da segregação, a reivindicação racial desaparece diante da reivindicação nativista, a liberdade econômica (a abolição da escravatura) é ignorada porque não se pensa no momento senão na liberdade

política. São sentidos apenas os interêsses comuns de todos os filhos do Brasil, seja qual fôr a côr de sua pele. Não se discerniu ainda que a independência não destruiu os antigos preconceitos senão contra o negro ao menos contra o trabalho servil, e que o Brasil não é ainda por conseguinte uma nação unificada.

Mas esta realidade não começava a ser entrevista? O mulato, justamente por se encontrar no limite das duas côres, não é mais apto do que o branco e o negro para perceber mais ou menos confusamente êste perigo ameaçando a sua jovem pátria, tão ardentemente amada? Êste fato explicaria que "A independência do Brasil", quando lida com cuidado, não apáreça tanto com a epopéia de uma insurreição contra o estrangeiro quanto um apêlo à união de todos os brasileiros. A luta dos portugueses contra os nativos tem o seu equivalente no céu e toma o aspecto de um combate entre o anjo da liberdade, a liberdade política, e o demônio da discórdia; e êste demônio não é apenas o símbolo das disputas entre as facções como ainda entre as raças. Note-se que no poema de Teixeira e Sousa há um outro episódio ainda mais significativo, a transcrição brasileira do episódio virgiliano de Nisus e Euríalo.

O português Braguez, espécie de Golias monstruoso, desafia os nativos do país. Ora, há entre êles, dois amigos ternamente unidos, Gonzaga, um jovem branco, e Nunes, mulato:

Ambos nascidos numa só cidade.
Ambos não tinham mais que um só intento
Ambos do mesmo porte, a mesma idade,
Tinham ambos o mesmo pensamento;
Ou havia uma só humanidade
Que dois esp'ritos regem num momento;
Ou eram corpos dous que em doce calma
Sempre regia virtuosa uma alma.

Assim, Teixeira e Sousa exprime, sob esta forma simbólica, o fundo de seu pensamento, a unidade profunda do povo brasileiro, realizada além das diferenças corporais pela comunhão completa das almas. Mas há mais, justamente porque nosso poeta percebe já, uma vez passado o momento da exaltação da independência, enfim conquistada, que se esforçam para manter a estratificação racial, uma valorização do mulato.

No combate singular entre Gonzaga e Braguez, Gonzaga é morto, após ter bravamente combatido, mas, morrendo, êle estende a espada aos companheiros para que a entreguem a Nunes, que lhe vingará a morte. Nunes, que foi prevenido durante o sono, por uma espécie de sonho telepático, do infortúnio do amigo, toma da espada e, chorando, jura vingar o companheiro; põe-se à procura de Braguez e mata-o. Mas os portugueses, vendo perecer o chefe, precipitam-se em bando contra Nunes "sòzinho" para o abaterem. Êle repele-os, no entanto, e teria sido vencedor neste combate desigual se um português não o assassinasse, de longe, com um tiro de fuzil. Assim, apenas a traição pôde dar cabo do valeroso guerreiro. Dupla valorização, por conseguinte, valorização sentimental. Nunes, aparecendo com o herói da amizade e da devoção, e valorização física, pois que êle põe em fuga todo um bando de inimigos, que, investindo contra êle, sòzinho, mata o mais selvagem dos adversários e não sucumbe senão à traição.

Mas é preciso notar bem que Nunes é mulato, um homem da raça de Teixeira e Sousa, e que o escravo está ausente nesta obra nacionalista, como se o escravo não pertencesse ainda à comunhão brasileira, como se fôsse um elemento à parte. O mestiço afirma a sua igualdade com o branco, no movimento de libertação política e de construção de uma nova pátria. Mas não

quer ser ao mesmo tempo confundido com o negro escravo (1).

Com Laurindo José da Silva Rabelo, penetramos numa nova fase do movimento romântico. A poesia tornou-se mais descabelada, mais apaixonada também, como o testemunha o poema de "Alberto", história de um padre que viola uma jovem morta. Justamente porque o romantismo seja mais exagerado, acarreta consequências mais lógicas. Daquí por diante, a idéia de liberdade não pode mais se confinar ao terreno puramente político, invade o terreno social; a idéia de igualdade não ficará restrita aos homens livres, estender-se-á até mesmo aos escravos.

O patriotismo brasileiro é um dos assuntos da poesia de Silva Rabelo assim como da de Teixeira e Sousa. O ponto de partida é o mesmo de ambos: a apologia da liberdade, porque ela foi forjada pelas três raças do Brasil, trabalhando harmônicamente para a libertação da terra natal:

Todos os ódios se esqueçam
Demo-nos tôdas as mãos...

Mas Silva Rabelo vai mais longe: não se esquece do escravo. Teixeira e Sousa pensa só em fazer entrar o homem de côr livre na comunidade brasileira. Já Silva Rabelo pensa na libertação do trabalho servil para preparar mais tarde uma comunidade mais ampla de

(1) Deixámos de lado o caso de Francisco Otaviano (1825-1889), porque temos dêle só poucas poesias e tôdas, mesmo aquela sôbre o Escravo, de inspiração dos poetas brancos: "E eu também, eu nasci na Arcádia", escreve êle. Fr. Otaviano já passou a linha de côr, e o mulato claro, e refere mesmo uma vez ao "negro", dizendo dêle "prêto imundo". (Francisco Otaviano — Esbôço biográfico e seleção de Xavier Pinheiro, Rio, 1925).

todos os filhos do Brasil. Ele continua no entanto ligado ainda ao pensamento dos brancos, e a solução que propõe não tem nada de revolucionário, é uma solução de caridade: a libertação do escravo pelo "bom senhor". Consagrou-lhe alguns versos tocantes em que canta a um tempo o batismo que livra das cadeias do pecado e a carta de alforria que livra das cadeias corporais.

Da liberdade a estrêla
 No bêrço da inocência
 Derrama a providência
 De duas redenções..., (redenção cristã, redenção social)

Compreende-se, seguindo-se passo a passo a evolução literária, porque os afro-brasileiros tenham acolhido tão facilmente o romantismo. Eles aí encontraram desde o princípio tudo o que encontravam os brancos, uma satisfação sentimental. E ainda uma satisfação que lhes era própria, a da igualdade racial.

Também Silva Rabelo faz-nos compreender uma outra razão da aceitação do romantismo pelos homens de côr, que não vimos ainda: porque saíssem das classes inferiores, uma sublimação de seus sofrimentos materiais, de suas desventuras econômicas. Os brancos com certeza, igualmente, cantavam a dor:

"Ahl frappe-toi le coeur, c'est là qu'est le génie", (é mesmo uma das particularidades da poesia romântica), mas a dor originava-se nêles sobretudo do amor infeliz. O amor infeliz aparecia fugazmente em José da Silva Rabelo, mas, além de não ocupar em sua obra posição de relêvo, aparece como tema de imitação, não tem uma ressonância de sinceridade. Seu sofrimento tem outras raízes: sua infância numa família pobre, seu pai em dificuldades em seu trabalho pela concorrência estrangeira, a prevenção encontrada em seu caminho e que o impedia de subir às altas funções que merecia, por causa de sua côr, a desgraça caindo sobre os seus, o pressentimento do fim próximo... Tudo isto toca

profundamente, mas é demasiado material para ser assunto de poesia. Ora, o romantismo fornecia um meio de metamorfosear a desgraça econômica em efusão lírica, e por isso, a sublimar e valorizar (eu volto sempre a êste vocábulo porque é o que exprime mais exatamente a aspiração do descendente do africano, e o que êle procura no romantismo). O poema mais significativo dêste ponto de vista, a meu ver, é o que se intitula: "Meu segrêdo". E o título já em si é uma revelação, porque é mentiroso, não é o seu segrêdo que êle vai revelar; pelo contrário, o segrêdo de seu sofrimento será dissimulado nos versos, de que êle vai nos dar uma interpretação falsa, mítica.

A infância foi, para o nosso autor, o momento paradisiáco da vida, o momento da comunhão perfeita com a felicidade, mas à medida que êle ia crescendo, a existência tornava-se uma corrente de contínuas desgraças. E' que o gênio é uma espécie de fatalidade sombria que envenena e traz consigo a desventura. O poeta mostra que há paralelismo absoluto, correspondência fatal entre o desenvolvimento do talento poético e o acúmulo de sofrimentos, e por conseguinte um laço de causalidade entre os dois fenômenos. Ora êste tema do gênio considerado como uma maldição é essencialmente romântico, depois de "Moisés" de Vigny até "L'Albatroz" de Baudelaire.

O romantismo aparece então como um instrumento de idealização de um sofrimento que não é em realidade mais do que um sofrimento racial ou um sofrimento de classe. Permitindo-lhe transformar o obstáculo da "linha de côr", que o obrigou a uma incessante mobilidade profissional assim como a miséria econômica numa maldição que pesa sôbre o gênio, embelezava a sua dor e sobretudo a igualava à dos brancos, identificava-a à dor dos poetas "arianos".

Mas José da Silva Rabelo sentia tudo o que esta interpretação romântica de sua dor comportava de "fal-

sa consciência”, para empregar o t ermo tão expressivo dos neo-marxistas. Ele no fundo “embranqueceu” a desgraça afro-brasileira, daí versos que são como uma corre o das primeiras poesias, um com o de remorso:

Nós temos duas sa dades
 Uma de sangue ensopada
 Pela mão do desesp ero
 No fundo d’alma plantado;

Outra de melancolia
 Toma o gesto, a veste, a côr,
 Exangue e pálida e fria
 Mas calada em sua dor.

Parece que a natureza
 Quis provar esta verdade
 Quando diversa da roxa
 Te criou, branca sa dade.

A “sa dade roxa” continua portanto ainda uma sa dade, quer dizer qualquer coisa de essencialmente português, isto  , europeu, transplantado sem dúvida, europeu, não obstante, de qualquer maneira. Numa poesia ulterior, nosso poeta irá ainda mais adiante, mostrar  que esta sa dade roxa   uma flor que murcha, com a desgraça, para não deixar mais no cora o senão o desesp ero negro (Suspiros e sa dades). E’ o reconhecimento então da resistência do sofrimento afro-brasileiro   idealiza o romântica.

Nós pensávamos encontrar, começando êste capítulo, no movimento literário do século XIX, a aquisi o da consciência de uma poesia originalmente africana. E vemos pelo contrário que os mulatos que chegam   cultura, em consequência da revoga o da antiga estrutura social que se seguiu   independência, procuram no romantismo não um meio de se distinguir, mas, pelo

contrário, um meio de penetrar mais impunemente na grande família branca.

E' ainda êste meio de fusão que Tobias Barreto pede à poesia moderna. Mas como êle não é apenas um poeta, mas também um filosofo, tinha uma consciência mais clara como chega a exprimir em sua correspondência: "Eu mesmo não sei qual é a raça a' que me acho filiado. Nem puro ariano nem puro africano, nem puro americano — o que sou eu, pois? Indivíduo de uma raça ou sub-raça, que ainda se acha em via de formação". O romantismo será uma expressão desta formação de uma nova etnia, a identificação sentimental do branco e do negro.

Eis porque suas poesias patrióticas tomam a forma de uma glorificação do exército, porque no exército as três raças constitutivas do Brasil se acham unidas na defesa da mesma pátria, porque o nacionalismo, sobretudo na hora do perigo, não é apanágio de uma côr, mas é um sentimento realizador de unidade:

General, brada Vieira,
Foi minha a idéia primeira,
O passo primeiro é meul
Morreremos neste extremo...
Camarão ruge: "não temol!"
Henrique Dias: "nem eul" (2)

Ao lado do patriotismo, o amor é um segundo sentimento unificador, porque o amor erra por onde quiser,

(2) A glorificação de Henrique Dias é um tema comum da poesia afro-brasileira. Não falamos neste livrinho de José da Natividade Saldanho, mais político que poeta; mas não esquecemos que êle escreveu uma Ode a Henrique Dias (citada no Parnaso Brasileiro) e como gostamos da saborosa mistura da poesia africana com a Arcádia Grega, também há muita delícia para nós nesta mistura entre a poesia mulata e a técnica pindárica dos Helenos!

não se detém às barreiras das raças e dos preconceitos de côr, porque êle funde todos os povos numa mesma etnia brasileira, e Tobias Barreto imagina um tipo de mulher ideal que simbolizaria, em sua beleza perturbadora, o duplo encanto unido da branca e da negra. Eu sei muito bem que o título do poema ao qual faço alusão é: "Por brincadeira", mas nós já dissemos, a propósito de Silva Rabelo, que não devemos nos fiar muito nos títulos, que êstes, freqüentemente, têm o objetivo de despistar o leitor e orientá-lo por caminhos falsos:

Bastos, crespos cabelos de mulata
Sendo ela aliás de pura raça ariana,
Olhos de águia, mãozinhas de criança,
Bôca de rosa e dentes de africana...

É esta a imagem que peguei num sonho
Sonho de amor, febril e delirante.

E enfim o terceiro elemento unificador é a música, porque a música nos liberta do corpo para fazer-nos viver num mundo ideal, livra a nossa alma das contingências temporais e físicas para transportá-la, nas asas do som, ao puro domínio do sentimento e da religiosidade. E realiza a fusão no inefável. Aquí é preciso insistir porque o tema tem sub-planos extremamente curiosos, liberta para fazer subir à consciência clara certas tendências recalçadas da Libido do mestiço, particularmente o complexo que eu chamarei "o desejo do mulato de violar a mulher branca". Já êste complexo aparece no poema "Alberta", de Silva Rabelo: o mulato é simbolizado pelo padre a quem a união sexual é proibida; o preconceito de côr, por esta regra mesmo; a senhora branca do escravo, pela jovem proibida. O desejo de Silva Rabelo deriva para uma realização puramente literária. Mas mesmo assim a censura da sociedade estratificada do Brasil vigila, e o padre é punido por uma morte horrível.

E' certo que o mestiço pode casar com branca, a biografia dos nossos escritores o comprova; é o caso, por exemplo, de Patrocínio. Mas, a não ser algumas exceções, trata-se da branca pertencendo à mesma classe social, e por conseguinte identificada, por sua posição humilde, à afro-brasileira, ou uma estrangeira, uma filha de imigrante, uma portuguesa que não pertence ainda completamente à sua segunda pátria. Dá o sonho da branca aristocrática, espécie de fada impossível, que se recusaria, sabe-o muito bem, à solicitação, e que era preciso usar de fôrça para possuí-la. Ora, a cantora teatral tal como o romantismo a define, é, justamente no cenário feérico em que evolue, uma espécie de deusa inacessível. Feita símbolo da branca aristocrática, da antiga senhora de engenho ou de sua filha. Mas ela canta, e — milagre! — a música permite ao homem de côr, que a ouve e deseja, a sublimação da Libidô formada na época da escravidão, a união com a branca e sua posse num longo beijo perturbador:

É o mesmo abalo que um escravo sente
Ao receber um beijo da senhora

.....
É minha alma também, rústica abelha,
Vem de longe perdida, errante e louca,
Pra levar o aroma de seu canto,
O suco desta flor que tens na bôca.

O mestiço abandona-se tanto mais fàcilmente a êste êxtase que não percebe a sua infra-estrutura imoral, a música diluindo os sentimentos numa bruma dourada, dá, a êste encontro simbólico do antigo escravo com a senhora branca, a forma de uma união puramente espiritual, delicioso contacto de almas no inefável.

O patriotismo, o amor, a arte são os três grandes temas da poesia romântica. Ora, nós vimos que êles não serviram para o afro-brasileiro tomar consciência de sua originalidade, mas pelo contrário a sincronizar a sua poesia com a do branco, e, ao invés de fundar uma

nova espécie de lirismo, impediu o nascimento dêste novo lirismo (3).

Para que êle pudesse nascer, era preciso, de início, que o sonho da identificação ao branco se apagasse. E êle não se apaga senão na última etapa do movimento romântico, a que se liga o nome de Luiz Gama. E' que os poetas antigos, de que nós falámos até aquí, pertenciam à classe dos homens livres e a idéia de liberdade estava tão profundamente arraigada em seus corações que pensavam que, sob a sua asa, todos os brasileiros livres seriam unidos. Êles repeliam assim o trabalho servil para fora da comunhão brasileira; ou não aludiam a êle ou ignoravam-no voluntariamente, espécie de capitães do mato da poesia, ou bem aludiam ao caso exatamente como os brancos, com um tom comiserado e de piedade.

Mas Luiz Gama era filho de escravo, sua mãe

Era a mais linda pretinha
Da adusta Líbia rainha,
E no Brasil pobre escrava.

Seu pai vendeu-o; êle mesmo foi escravo, sabe então que a independência não impediu a segregação das duas castas superpostas, e toma assim consciência dos

(3) Tobias Barreto, já prevendo uma situação social posterior, fêz todo o possível para mudar o problema racial em problema social. Depois da inevitável liberação do trabalho servil, o Brasil terá um só povo, e vimos que o poeta teve a visão dessa unidade nacional; mas o negro e o mulato serão em geral duma condição econômica muito baixa e precisarão pois uma segunda liberação.

Dizem que o Cristo, o filho de Deus vivo...

Veio o mundo remir do cativoiro,

E eu vejo o mundo ainda, tão captivo!

Se os reis são sempre os reis, se o povo ignavo

Não deixou de provar o duro freio,

Da tirania e da miséria o travo,

... Se o homem chora e continua escravo,

De que foi que Jesús salvar-nos veio?

valores próprios do africano. Daquí por diante as condições de existência de uma poesia afro-brasileira. estão realizadas. Mas foi preciso para isso aproximadamente um quarto de século.

Pode-se dar bem conta de todo o caminho percorrido, quando se comparam os primeiros versos d' "A Independência do Brasil" com os das "Trovas burlescas". O primeiro poema invoca, para servir-lhe de inspiradora, o Anjo Guardião do Brasil: é o momento feliz em que é ainda possível pensar na identificação do homem de côr ao homem branco. O segundo livro abre por um apêlo à Musa africana, é o momento em que as fôrças de segregação se mostram vitoriosas diante das de assimilação:

O', musa de Guiné, côr de azeviche
 Estátua de granito denegrado...
 Emprasta-me o cabaço de urucungo,
 Ensina-me a brandir tua marimba,
 Inspira-me a ciência da candimba,
 Às vias me conduz dalta grandezal

E entretanto, êste lirismo desconhecido que esperávamos, êle não no-lo dará. Não no-lo dará, pois que foi um pobre escravo, fazendo sua educação por um esforço heróico de vontade, mas a sua cultura ficando sempre abaixo de seu ideal; êle não conhecia suficientemente a técnica do verso, não se impregnou o bastante de alta poesia, não teve mesmo dom poético para chegar à criação de um lirismo novo. Ele r-tiu-o e repetiu diversas vêzes:

Ciências e letras
 Não são para ti,
 Pretinha da Costa
 Não é gente aquí.

Desculpa; meu caro amigo,
 Eu nada te posso dar,

Na terra que rege o branco,
Nos privam té de pensarl

Há nêle um certo número de tentativas. "Coleirinho" é o canto de uma negra que chora a morte do filho. No "Cemitério de S. Benedito" diz a miséria do escravo que continua até a sua morte. "Minha mãe", sobretudo, mostra que Luiz Gama descobriu num momento dado o lado poético que devia procurar:

Os olhos negros altivos...
Foram espelhos brilhantes
De nossa vida primeira,
Foram a luz derradeira
Das nossas crenças perdidas.

E' bem isto, êle deveria procurar neste espelho o reflexo da África, de sua beleza selvagem, de suas crenças e de sua alma, mas o seu cristianismo o desviou; êle mostra, com efeito, nos últimos versos, sua mãe chorando aos pés da cruz e Deus realizando êste milagre insigne, de fazer uma pérola preciosa de cada uma das lágrimas vertidas. Nesta procura da mãe, que lhe custou os últimos anos da vida, talvez houvesse como que uma nostalgia desta beleza poética ainda inexprimida... Mas não pôde encontrá-la e os poemas que escreveu sobre os negros são, com tôda a diferença do valor, poemas no gênero dos que seriam escritos pelos brancos, Tristão Galvão ou Castro Alves. Sua poesia africana não é mais do que uma imitação da poesia africana dos brancos, não tem uma ressonância inédita, nela não se sente correr o sangue nem fremir a carne do africano.

Mas a culpa não é dêle. Ele conservou de sua primeira infância um pouco dos estigmas da escravidão, quer dizer: a sensação da necessidade do "apadrinhamento" para subir na cultura como na sociedade.

E' efeito antes da supressão, pela lei do trabalho servil — padrinho sòmente é que permitia a liberdade,

a educação, o ingresso do negro no pequeno funcionalismo. Do mesmo modo a entrada na poesia não parecendo possível a Luiz Gama sem passar por êste hábito do apadrinhamento, êle põe suas "Trovas Burlescas" sob os auspícios de seu valoroso padrinho, José Bonifácio. O que quer dizer senão que êle deve imitar a poesia dos brancos, "apadrinhar" a sua, já que o padrinho é aquêle que nos dá a mão para ajudar a subir, e que se considera como um deus ou um môdêlo?

Para chegar a uma inspiração verdadeiramente africana, como desejava, era preciso ter quebrado com êste culto do padrinho, deveria ter partido do que era menos mesclado com as coisas do branco, o folclore de sua raça. Em vez disto, estudou nos livros dos arianos, e é por isso que fracassou, porque não pôde jamais levar êste estudo longe, e que além de escrever versos, tinha outra missão mais urgente a cumprir, como José do Patrocínio, a de redimir os seus irmãos de infortúnio. E ninguém, eu penso, o censurará de ter pôsto a ação acima da poesia, de ter feito mesmo da poesia uma forma de sua política.

De qualquer maneira, êle não pôde realizar o desejo que exprimia o hino à "musa côr de azeviche" e seria menos fácil discernir em sua obra, traços, sobrevivência desta mentalidade própria ao negro ou mulato, a nostalgia do branco. Suspiro de um coração pela Beleza "côr-de-rosa" e pela cabeleira dourada, desejo irrealizável que se dissipa na noite (Junta à esta, tua Laura) e não sente o leitor um acento de despeito mais ou menos dissimulado, neste impulso para dirigir-se a outros amores depois do fracasso do primeiro:

Meus amores são lindos, côr de noite
São formosa crioula, ou Tetis negra.

Não encarámos até aqui senão um dos aspectos do Romantismo, a efusão lírica e vimos que sob êste aspecto ela impediu mais do que favoreceu o nascimento de uma poesia afro-brasileira.

Mas o lirismo tem um reverso, a sátira. A capacidade de amar tem um antípoda: a capacidade de odiar. A apologia do sentimento leva à crítica do filisteu e a apologia da liberdade à luta contra os tiranos. Eis porque a maioria dos grandes românticos, nos seus versos, dão lugar destacado ao sarcasmo ou à invectiva.

E' evidente que, no Brasil, a tentativa de assimilação das três raças e a sua fusão na branca, porque encontrasse obstáculos, tinha que desencadear, para ultrapassá-la, uma poesia satírica. E, com efeito, ela se encontra em germe no primeiro dos mulatos que estudamos: Teixeira e Sousa.

Sua descrição do Inferno em seu poema: "A Independência do Brasil", transforma-se numa crítica dos falsos barões; dos juizes prevaricadores, dos padres indignos e anuncia já o verso vingador de Luiz Gama. Teixeira e Sousa observava que os inimigos mais obstinados da assimilação, os que eram capazes de fazê-la malograr, eram os que ficavam presos ao texto e à forma da lei, ao invés de irem até o amor, ou ainda os que punham os seus interesses privados acima do interesse nacional e que, por terem vencido, queriam opor uma barreira às novas ascensões. Mas a sua sátira continua ainda muito literária, muito livresca; falta-lhe flama e vida.

Sabemos também que Silva Rabelo compôs sátiras, mas estas continuam inéditas ou dispersas nos jornais da época, impossíveis de obter. Tobias Barreto tem alma de panfletário e os que lidaram com êle notaram que possuía índole sombria; mas êste aspecto de sua personalidade não passou à sua poesia, que data sobretudo, do comêço de sua vida; manifesta-se antes na sua filosofia, que provoca o despertar da consciência psicológica do esforço e da luta, de cuja teoria êle nos dá origem

na sua própria experiência; Tobias tomou consciência de seu "eu", combatendo "os cães danados para os domar".

O desenvolvimento do espírito satírico não podia tomar o seu máximo impulso, senão quando se adquiriu a consciência de que a Independência não fêz desaparecer a segregação do Brasil em duas castas, tendo entre elas os "no mans land", de que não se podia escapar, senão através de "les fils barbelés" de arrenegação, por conseguinte na última etapa da evolução romântica, com Luiz Gama.

Este aspecto da poesia de Luiz Gama é muito conhecido para que nêle se insista. E' alí que êle atinge a grandeza mais feroz. Quem não conhece êstes terríveis versos?

Se os nobres desta terra empanturrados,
Em Guiné têm parentes enterrados;
E, cedendo à prosápia, ou duros vícios,
Esquecem os negrinhos, seus patrícios;
Se mulatos de côr esbranquiçada,
Já se julgam de origem refinada.
E curvos à mania que os domina,
Desprezam a vovó que é preta-mina;
Não te espantes, leitor, da novidade,
Pois que tudo no Brasil é raridade!

ou ainda:

Se negro sou ou sou bode
Pouco importa. O que isto pode?
Bodes há de tôda a casta,
Pois que a espécie é muito vasta...
Há cinzentos, há rajados,
Baios, pampas e malhados,
Bodes negros, bodes brancos.
E, sejamos todos francos
Uns plebeus e outros nobres,
Bodes ricos, bodes pobres,
Bodes sábios, importantes,
E também alguns tratantes...
Aqui, nesta boa terra,
Marram todos, tudo berra:

Nobres condes e duquesas.
 Ricas damas e marquesas,
 Deputados, senadores,
 Gentis-homens, viadores,
 Belas damas emproadas,
 De nobresa empantufadas,
 Repimpados principotes,
 Orgulhosos fidalgotes,
 Frades, bispos, cardeais,
 Fanfarrões imperiais.
 Gentes pobres, nobres gentes,
 Em todos há "meus parentes".

.....
 Entre a brava "militança"
 Fulge e brilha alta "bodança"!
 Guardas, cabos, forriéis,
 Brigadeiros, coronéis,
 Destemidos marechais,
 Rutilantes generais,
 Capitães de mar e guerra
 — Tudo marra, tudo berra. —
 Na suprema eternidade,
 Onde habita a divindade,
 Bodes há santificados
 Que por nós são adorados,
 Entre o côro dos anjinhos
 Também há muitos bodinhos.

.....
 Pois se todos têm "rabicho",
 Para que tanto capricho?
 Haja paz, haja alegria,
 Folgue e brinque a bodaria;
 Cesse, pois, a matinada.
 Porque tudo é "bodarrada"!

Mas sempre há prazer na releitura. Vê-se bem que a ironia que faz rebaixar as máscaras, a cólera que rugue sob os versos, estalando como uma chicotada, têm o seu ponto de partida na manutenção, entre alguns, da vontade de provocar cisões no povo brasileiro, de distinguir entre brasileiros de primeira e segunda zona; esta sátira é, por conseguinte, o reverso do lirismo romântico.

Mas será permitido levantar ainda outra hipótese, imaginar outra fonte possível para a ironia de Luiz Gama? O ocidental não aceita as imposições da natureza, êle quer modelar a terra de acôrdo com a sua própria vontade, modifica o cosmo, triunfa do espaço pela velocidade, não aceita mais a lei do tempo, bate-se contra a duração, particularmente a mulher, que não quer envelhecer, e o cosmético é a arma desta luta. O negro, pelo contrário, é, de modo mais geral, o que os alemães chamam de "Naturvolker" (emprego êste têrmo expressamente por ser o que melhor corresponde ao pensamento que desenvolvo neste momento) modela sua existência pelas leis da natureza, obedece ao seu ritmo harmonioso e seguro: moça é moça; matrona, matrona, cada uma tem a sua beleza, que é uma beleza diferente, e se a moça tem o amor, a matrona tem o respeito. A velha que se pinta viola, então, as leis da natureza, torna-se, assim, objeto de horror. Os valores do ocidente são valores artificiais; os do indígena são valores naturais; ou então sobrenaturais, mas, para êle, o sobrenatural e a natureza não são mais do que um, interpenetram-se; digamos, se se quiser, que são valores que se impõem, a fôrça do guerreiro, o maná do feiticeiro, a habilidade do caçador, enquanto os valores do ocidental são valores que se arrancam no combate.

Em presença do mundo civilizado, o que chocará o africano será então o reconhecimento, pela multidão macaqueadora, de valores que para êle não passam de máscaras sociais, disformes, aos quais se recorre para enganar a natureza: um título de barão que nega a côr da pele, um pergaminho de doutor que nega a pobreza do pensamento. Não é apenas o traidor que é visado por invectiva de Luiz Gama, mas o que quer esquecer-se de sua origem, o falso branco, como a falsa moça. Ser filho de africano, ser descendente de escravo tem sua beleza, mas o ouropel do europeu, de que se cobre, eis a fealdade. Há um valor negro, porque é uma coisa da

natureza, mas o negro "branqueado" é um falso valor, porque é revoltar-se contra a natureza; supor corrigi-la por um artifício.

E' o que pelo menos me sugere a leitura de uma peça como "O Gamenho", que critica as velhas que se pintam, e o confronto com a sátira dos falsos barões, dos falsos doutores, dos falsos brancos.

Assim, o elemento africano trouxe bem o seu contingente pessoal para a elaboração do romantismo brasileiro. Mas êste contingente reside sobretudo na sátira. Nós esperávamos mais, no comêço. Esperávamos, vendo humildes mestiços adquirirem cultura, preparar-se um movimento que poderia ter dado nascimento a um Mistral de côr. Para tanto, seria preciso que êsses mestiços tivessem partido de seus ofícios, de seu folclore, que se deixassem invadir pela corrente de poesia que os inundava, em vez de aprender a recitar inhâbilmente a lição do branco, o qual deveria forçosamente realizá-la melhor, porque tinha atrás de si uma longa tradição de aprendizado de técnicas eruditas. Que êles fizessem subir até à alta poesia seus cânticos religiosos, as cantigas de ninar das mucamas, os cantos do trabalho, rurais ou urbanos; seria preciso que, em vez de se aportuguesarem, êles tivessem retomado estas palavras semi-africanas — semi-brasileiras, de tão penetrante música, para incluí-las nos seus poemas; era preciso que êles se mantivessem em unísono com sua raça, sua senzala, e com sua nova pátria.

Ora, houve, e eu quero assinalar neste final, alguns pressentimentos de que era bem para êste lado que se deveria dirigir, mas infelizmente não se chegou sequer ao esbôço da obra a empreender. Teixeira e Sousa compreendeu tôda a sedução do folclore, mas não reparou a não ser no lado pitoresco, não foi além da superfície dos gestos e das palavras para descobrir aquí a alma criadora; é porque estas descrições folclóricas se encontram nos seus romances, não nas suas poesias. Tobias

Barreto foi mais longe, até o cerne. Ele tinha o dom da improvisação, cantava as modinhas que éle próprio compunha, com acompanhamento de guitarra, não desconheceu o gênero tão saboroso das trovas populares. E como sabia fazer versos, poderia ter sido o grande poeta de que falamos. Quais as causas que o impediram?

Talvez porque o seu folclore fôsse muito urbano, êle não procurou sua inspiração na natureza, nos canaviais, na rudeza do sertão, nos pequenos campos de mandioca, onde a poesia brota do trabalho e na música dos serões da negrada, ao pé do fogo: do mulato, conservou o gôsto da vida citadina, tão bem analisada em "Sobrados e Mocambos", de Gilberto Freire, em sua relação com as raças:

Por que volto? A razão é muito simples:
Não posso sofrer tamanho exílio;
Pois a vida bucólica e campestre
Só me agrada nos versos de Virgílio.

Talvez ainda por ser filósofo, e a sua filosofia com efeito o afastasse das realidades cotidianas, na crítica que fêz à poesia de sua época, nota-se que acusa os contemporâneos de falta de moralidade: falam de Deus com familiaridade, representam a natureza como uma cortesã e, quanto aos poemas de amor, não são mais do que uma sedução métrica para convidar a mulher à luxúria. A poesia não deve ser feita com os sentidos, diz êle, mas com o coração e o cérebro, deve prègar a luta contra as paixões e procurar descobrir os segredos ocultos de nosso mundo.

Assim, o tocador melancólico de viola, o cantor de modinhas e improvisador de trovas passou, esquivo, ao lado da poesia mais original, aquela em que se mesclariam, num lirismo novo, as palavras mágicas da África e as doces palavras portuguesas, a música do escravo negro e a do senhor branco, para criar verdadeiramente uma poesia afro-brasileira.



IV

PARADA NO CAMINHO: GONÇALVES DIAS

Gonçalves Dias e a poesia afro-brasileira

No nosso estudo precedente sôbre o Romantismo e a poesia afro-brasileira, deixámos de tratar de Gonçalves Dias e por diversas razões. Inicialmente por se tratar de um dos maiores poetas do Brasil, não poderíamos incluí-lo na companhia de uma série de poetas menores; seria mesmo faltar com o respeito para com o autor das "Poesias americanas" que bem merece um estudo à parte.

Além disso, porque se costuma afirmar que Gonçalves Dias reuniu em suas veias os três sangues das três raças constitutivas do Brasil, o sangue português de seu pai, o negociante João Manuel Gonçalves Dias, o sangue índio e negro de sua mãe, cafusa amasiada com João Manuel. E que êle é, por conseguinte, em virtude de suas origens, o mais tipicamente representativo de todos os poetas brasileiros, de certa maneira, o bardo de seu povo. As vezes chegam a dividir os seus poemas em poemas portugueses como as Sextilhas do Frei Antão, poemas indianistas como os Timbiras, e poemas africanos, aliás muito mais raros, pois só podemos citar dois: "A escrava" e "Meditação" (1). Era pois necessário que nesta série

(1) Sílvio Romero — História da Literatura Brasileira.
Vol. II.

de artigos sôbre a literatura afro-brasileira, nos detivéssemos por um momento para examinar a parte que cabe ao sangue negro na obra de Gonçalves Dias.

A afirmação precedente: Gonçalves Dias é o representante mais típico do Brasil, como criação de uma nova etnia pela mistura das três raças, e é então a sua poesia a expressão mais segura da alma brasileira pela confluência de três músicas diferentes, não estaria em contradição com a tese que sustentamos de que o Romantismo, longe de contribuir à criação de uma poesia afro-brasileira, retardou a sua aparição?

Se bem que a biografia do poeta seja conhecida de todos, devemos recordá-la rapidamente, por constituir o nosso ponto de partida obrigatório. Toda personalidade é com efeito o produto de duas espécies de influências que se entrecruzam até chegarem, pelo menos em alguns, a um equilíbrio harmonioso: as influências ancestrais, o pêso da hereditariedade e a influência do meio, as imposições sociais. Ora, a mãe do poeta era mulata ou cafusa, e êle viveu com ela, longe do pai que partira para Portugal, durante os seus cinco primeiros anos de vida. Já aos seis, João Manuel, voltando ao Brasil, casa-se com d. Adelaide Ramos de Almeida; o menino é arrancado à sua mãe de côr para ser educado numa casa de brancos. Aos treze anos é levado para Portugal onde ficará e estudará na Universidade de Coimbra; só voltara ao seu país aos 22 anos. Quer dizer que a influência do meio devia contrabalançar fortemente a voz do sangue ou dos sangues e que houve oportunidades, por conseguinte, em que nêle ainda mais do que nos outros poetas românticos que estudámos e que permaneceram no Brasil, a sua poesia pôde passar a linha de branco, sem traço aparente do africanismo.

Ora, êste meio que nêle contrabalança a hereditariedade, o que era do ponto de vista prático? O Ro-

mantismo havia substituído a noção de literatura universal, correspondente à idéia do homem sempre semelhante a si mesmo, pela idéia de originalidade das literaturas, correspondente à idéia de diferença das etnias. Um francês, admirador e amigo do Brasil, Ferdinand Denis, aplicando essa idéia à jovem nação brasileira, sob a forma que lhe havia dado Mme. Stael, escreve então as suas "Cenas da natureza tropical e sua influência sobre a poesia", (1824), em que tenta surpreender a originalidade da poesia do Brasil, nas suas últimas representações coloniais, passagem da Arcádia greco-romana ao tropicalismo (2) e sobretudo porque atenta que este movimento não havia tomado ainda consciência de si, correndo o risco de abortar, êle lança na sua "História Literária de Portugal e Brasil" o grito de guerra: "A América deve ser afinal livre na poesia como no seu govêrno". A obra de Denis não parece ter sido bem conhecida no Brasil mas em Paris um grupo de jovens exilados conhecia-a muito bem e se reuniu em tôrno dêsse programa de criação de uma literatura nacional, fundando a revista Niterói.

O grito de guerra, partindo de França, à primeira expressão do romantismo nacionalista brasileiro sendo uma revista parisiense (1836), êste romantismo não podia deixar de cobrir-se de nuances do romantismo francês. Ora, depois de Chateaubriand, o indianismo era parte dêste romantismo. Nosso objetivo não é estudar aquí o indianismo de Gonçalves Dias. Entretanto, podemos afirmar que êle é, por seu ponto de partida e por muitos de seus temas, mais um reflexo literário da época que uma emanação de sua raça que continua a

(2) Nós não compartilhamos dêste ponto de vista. As influências raciais parecem-nos mais importantes que as influências telúricas (Veja-se o nosso "Psicanálise do Cafuné e ensaios de sociologia estética brasileira, 1941) — e dissemos mais acima (amor, côr de campina) que a raça negra teve o seu papel na liberação da Arcádia européia.

ser nêle o que era em Chateaubriand, uma poesia de branco mais do que a expressão das heranças indígenas. Não queremos dizer com isto que Gonçalves Dias seja um poeta de imitação, que o seu indianismo não tenha nenhuma originalidade, longe disto: mas a impressão que temos é que o que êle traz de novo, de inédito, traz como branco e não como reação racial de sua parte. Seria talvez possível demonstrar a existência desta reação racial, mas está diluída até perder-se totalmente na sensibilidade do branco.

O que vimos de dizer em relação ao elemento índio, vale com mais forte razão quanto ao elemento africano.

Gonçalves Dias gostava de sua mãe. Em muitos dos seus poemas, como por exemplo no "Quadras de minha vida", recorda que não teve senão um período feliz na vida e que foi a infância; nos versos "À minha irmã" lastima-se de que o casamento do pai o impediu, jovem ainda, por arrancá-lo de sua mãe, de ter uma verdadeira família. E sua mãe orgulhava-se de seu filho, diz-nos Rodrigues de Carvalho (3); "A mãe de Gonçalves Dias, mulata simplória, (conta-nos o poeta João de Deus do Rêgo, cuja mãe, também mulata, era amiga daquela) por ocasião de ser inaugurada a estátua do poeta em São Luiz indagava orgulhosa e satisfeita: "Vosseis não viram a figura do Tônico?" Tônico era o imortal cantor dos "Timbiras". E no entanto êle não cantou os heróis da raça africana, mas apenas os heróis índios, não pôs, nos seus versos, a música selvagem do tam-tam, mas a voz rude de Tupã, não disse a sedução de Imajá, mas viu nas águas apenas a Mãe d'água dos Tupís. E alí uma dupla manifestação da raça branca.

(3) Aspectos da influência africana na formação social do Brasil (In: Novos Estudos afro-brasileiros).

Primeiramente é neste sentido que seu romantismo é calçado sôbre o romantismo europeu, que depois de Chateaubriand incorporou o índio, mas não descobriu o negro (4). À medida que Gonçalves Dias vai se tingindo de nuances de romantismo, por conseguinte branco, êle irá pondo o índio acima do negro.

Em segundo lugar, o seu indianismo era fortalecido pela tradição, bem conhecida dos antigos portugueses que sob a influência dos jesuítas pôs o índio, que devia ficar livre, acima do negro escravo e ainda mais a influência da realeza, permitindo o casamento entre brancos e índios, num momento em que o africano era pôsto fora da comunidade jurídica da colônia.

O mais que se pode afirmar é que o indianismo de Gonçalves Dias já é uma manifestação da atitude de "ressentimento" do africano, uma renegação de sua raça, um esforço para fazer crer que o "morenismo" vem não de uma gota de sangue negro, mas de uma gota de sangue índio. Dêste ponto de vista, o indianismo seria um falso rótulo colocado sôbre a mercadoria. Podemos lembrar que os mulatos passaram a usar nomes indígenas, como o caso de Francisco Gomes Brandão, transformado em Acaíva de Montezuma. Mas eu creio que cometeríamos um êrro com uma afirmativa destas. Não há ressentimentos nas poesias brasileiras de Gonçalves Dias. O seu indianismo é natural porque nunca

(4) E' curioso notar que o pré-romantismo começou em França com a apologia da crioula, cantando nos romances de sucesso os amores infelizes das formosas escravas das ilhas. (Veja-se E. Pilon — *Profils et figures de femmes*). Mas "Indiana" de Chateaubriand fêz desaparecer esta tendência. Dêste ponto de vista, a marcha do romantismo brasileiro seguiu o caminho inverso do romantismo francês pois que êste passou da negra das Ilhas ao índio e o brasileiro foi do indianismo de Gonçalves Dias ao africanismo posterior de Castro Alves.

sentiu em si o conflito dos sangues misturados (5), e é por isso que a sua poesia, ainda uma vez, transcende a linha de côr, e poderia ter sido escrita por não importa que branco, de gênio bem entendido.

Se o seu indianismo não é u'a máscara, a ausência do negro na sua obra deve-se não a motivos raciais, mas apenas à influência do romantismo europeu da época.

O prêto todavia não está ausente, por completo. Mas vamos ver que, quando aparece, é ainda um prêto sentido através de uma sensibilidade de branco, através do romantismo europeu.

Talvez venhamos um dia a examinar as origens do tema negro na poesia brasileira dos brancos. Eu creio que aqui também haja na origem um francês: J. B. Debret. O primeiro poeta daqui em que o negro está realmente mencionado é Manuel Araújo Porto Alegre que foi aluno de pintura de Debret. Ora Debret interessou-se por estas pequenas cenas da vida urbana, por êstes officios ambulantes, por esta vida de família em que o negro desempenhava papel de tanto

(5) O único elemento de renegação do sangue negro que se encontra em Gonçalves Dias é a poesia "Tabira" em que glorifica o índio que prefere a morte à escravidão, em oposição ao africano que aceita passivamente o jugo:

Vivem homens de pel'côr da noite
 Neste solo, que a vida embeleza;
 Podem servos debaixo do açoite.
 Nêbias tristes da pátria cantar.
 Mas o índio que a vida só presa
 Por amor dos combates e festas
 Dos triunfos sangrentas e sestas
 Resguardadas do sol no palmar.

.....
 Quer e pode e bem sabe morrer.

relêvo (6). Porto Alegre não fêz mais do que transpor da gravura para a poesia, o método de Debret: o negro nêle aparece numa cena da vida cotidiana e não mais urbana que se trate de cena rural, é verdade: a "destruição das florestas":

Na mão do escravo acicalado ferro
Brilha e reflete do africano vulto
Sorriso delator de interno gôzo etc..

Não se diria que um pouco de sangue negro corresse em Gonçalves Dias. O negro, quando aparece nêle, é descrito com a mesma objetividade que em Araújo Porto Alegre. Nenhum outro frêmito nêle, que não o frêmito do poeta diante de um belo assunto poético, nenhuma reação da raça, nem a mais pequena ressurreição das hereditariedades adormecidas.

Entretanto, não encontramos em Gonçalves Dias a influência de Debret. Mas antes a de Vitor Hugo. Releia-se a Escrava para concluir-se que é poema que poderia figurar nas "Orientales". A única sensibilidade que demonstra é a de um branco (7). As "Orientales" de Hugo concediam um grande lugar à África muçulmana e Gonçalves Dias segue-o nesta descrição da Berberia (8), mas da Berberia desceu ainda mais, para os Bantús. Sua escrava congolesa poderia aliás ser uma escrava qualquer. A não ser um traço (além mar) não

(6) Sergio Milliet mostrou que o livro de Debret não teve nenhum sucesso no Brasil, que estas pinturas do negro urbano chocaram mesmo os brasileiros. Mas Araújo de Porto Alegre era aluno de Debret, admirador de seu mestre e sobre êle pelo menos era possível a influência. Nossa afirmativa não vai pois contra a tese de Sergio Milliet.

(7) Não foi aliás escrito no Brasil, mas em Portugal, antes do retôrno do poeta a seu país natal, em 1845.

(8) Agar no deserto, Zulmira, Tempestade, transposição brasileira dos Djins de Hugo.

há mais nada no poema a recordar o Brasil. Os sentimentos que ela exprime são a saúdade do país natal e a nostalgia do amor perdido. Mas a sua nostalgia não tem nada do banzo cruel que levava o escravo das fazendas a se enforcar para morrer e que na macumba contemporânea suscitou o mito da árvore cujas raízes atravessam o oceano para levar à terra do exílio a seiva das florestas de além. Semelha antes a nostalgia de Gonçalves Dias, saúdoso em Coimbra, em meio de olivais tristes e ciprestes negros, do seu Brasil luminoso:

Oh, doce país do Congo,
Doces terras d'além mar!
Oh! dias de sol formoso,
Oh noites d'almo luar!

E a nostalgia do amor dá lugar à reconstituição de um quadro romântico, com rochedos, cascatas, a noite sombria em que se perdem dois amantes, longe dos pais, como uma vinheta da época, e bem de acôrdo com os ritmos das "Orientales". Não difere muito da nostalgia que Gonçalves Dias guardava para os seus primeiros amores, tal como os exprime muito bem nas suas poesias líricas. Tema africano, mas sensibilidade ariana.

O segundo poema em que aparece o negro é "Meditação". Para bem compreendê-lo é preciso levar em conta que, já com Hugo, o romantismo passara da fase amorosa pela qual havia começado à fase social, à glorificação dos desherdados e dos infelizes. Vimos que o romantismo brasileiro encaminhou-se, meditando sôbre a unidade nacional, ao problema da escravidão, mas que os mulatos que se dedicavam a êste problema fizeram-no exatamente como os brancos, com o tom da comiseção, ou vendo aquí um obstáculo à formação do Brasil, — ou como uma consequência lógica da liberdade política. Não é de outra maneira que Gonçalves Dias considera o escravo. Ele pensa sôbre o problema como branco. Ainda mais, como branco abeberado em Hugo.

O poema em prosa que consagrou à questão apresenta com efeito todo ao aparato hugoano do "Ce que l'on entend sur la montagne" com o seu Vate ancião, com o seu caráter de visão apocalítica e a voz profética que fala em seu mistério.

Quando pois se sustenta que Gonçalves Dias é o poeta que melhor exprime a etnia brasileira, sob o pre-têxto de que contém em si os três sangues constitutivos desta etnia e que a êstes três sangues correspondem três tipos de inspiração, cometem-se na minha maneira de ver dois erros.

Primeiro, para que êle representasse esta etnia, seria preciso uma poesia sintética e não uma análise, pois que os sangues se misturam, a análise surde da crítica literária e não da criação poética. Em segundo lugar, não é preciso encarar o assunto tratado, mas sim a maneira pela qual se o trata, o espírito ou a afetividade que nêle se encarna. Ora, o espírito pelo qual são abordados os assuntos afro-brasileiros é um espírito em que não há absolutamente nada de africano. O romantismo, para Gonçalves Dias como para os outros poetas precedentemente estudados, longe de ajudar a nascer, contrariou o nascimento de uma poesia afro-brasileira, e quando, movido talvez por um impulso secreto vindo de suas hereditariedades maternas, o autor de "Escrava" quis falar de seus irmãos negros, sua voz, logo ao se livrar, entoava a lamentação do negro numa música que é melodia de branco.



SAÚDE E BANZO

Mas, sôbre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.

.....
Lasciva dor beijo de três saúdades,
Flor amorosa de três raças tristes.

BILAC (*Música brasileira*)

EM nosso capítulo anterior, dissemos que o elemento poético africano não consiste na escolha de temas afro-brasileiros, mas na afetividade ou no espírito com os quais certos assuntos são abordados. Ora, se as heranças maternas de Gonçalves Dias não se revelam na “Escrava” e “Meditação” seria possível descobri-las alhures? Não seria menor o paradoxo se os temas negros de nosso poeta fôsem tratados em ariano e os temas arianos em afro-brasileiro.

Ora, Fritz Ackermann parece à primeira vista estar com a razão quando escreve: “A saúde domina o português, voluntária ou involuntariamente emigrado de sua pátria; a voz do sangue desperta o mesmo sentimento no africano violentamente arrancado como escravo, de sua terra; o índio lembra-se, saúdoso, da vida livre na natureza, que lhe foi tirada pela pressão do branco invasor. Gonçalves Dias reünia êsses três fatores no seu sangue... Devia-se produzir nêle, por conseguinte, em grau sobremaneira intenso, êsse sentimento comum às três raças”. Somos assim levados a ver que há na saúde um elemento africano e vamos ver qual seja êle.

Ora temos, sôbre a questão, um estudo recente e interessante "A Saùdade Brasileira", em que Osvaldo Orico, o autor, sustenta que o africano modificou no Brasil a saùdade portuguesa para fazê-la alguma coisa de mais voluptuosa e sensual:

"Saùdade que andou por estas caatingas, cheirando novas terras, que atravessou paraopebas, pisou várzeas e jacobinas, pousou à sombra dos joazeiros, dormiu no alpendre das fazendas, farinhou nas bolandeiras da Casa Grande, perdeu o agro sabor provando do mel do engenho, rolou com as itutingas, correu nas itupevas, sumiu-se em tararés, alvoreceu nas itaberabas, mugiu-se nos tabuleiros, aboiou no sertão sensível *Saùdade que espiou a Senzala e dali trouxe um ar de ribanzo e de lubanzo* (2) Saùdade que êspiou a maloca e alí semiolhou com a *morepiacauba* ou *joepicauba* dos indígenas...

"...Saùdade que se nutriu do leite das mães pretas, que se embalou na rêde das mucamas, que fechou os olhos nas madornas de iaiás, naquelas sestras coloniais da Casa Grande.

"...Há na saùdade brasileira um sincrotismo de fôrças étnicas, de sensibilidades convergentes, um enriquecimento de sensações que prolonga e vivifica a sua tradição"

Mas o térmo "saùdade" tem um sentido muito extenso; é o sentimento da solidão, depois da perda do que nos alegrava o peito, como diz Joaquim Nabuco: pátria, casa, amigos ou mulher querida. Ora, Osvaldo Orico está com a razão, porque teve em mente mais a saùdade amorosa que a saùdade da pátria. E' certo que a saùdade amorosa é mais sensual no Brasil: "forçoso é convir que as nossas tendências étnicas, o choque das vagas que aquí fazem a sua permuta biológica...

(1) Fritz Ackermann: A obra poética de Gonçalves Dias, tradução brasileira in Revista do Arquivo Municipal. 1939.

(2) A grifa é minha.

viriam influir... para distinguir... a fisiologia do sentimento.”

Entretanto o que estudamos aqui é a saúde da pátria de Gonçalves Dias comparada ao banzo africano. Ora, é um problema bem diferente. Há alguma coisa do banzo na saúde do poeta longe de sua terra natal? Não é a tese de Osvaldo Orico, é a tese de Ackermann que queremos discutir.

Inicialmente, devemos assinalar que o banzo não existe no mesmo grau nem se manifesta da mesma maneira em tôdas as tribus importadas (3).

Em algumas é uma impossibilidade de viver que leva à morte por consumação; em outros, a nostalgia do país abandonado que termina com o suicídio. Mas nem todo o suicídio do negro deve ser explicado pelo banzo: há o suicídio por vingança, o morto transformando-se em espírito mau que daí por diante perseguirá o seu senhor branco para lhe trazer a desgraça (4), e há o suicídio para voltar à África dos pais, o negro acreditando que depois da morte sua alma voltará através do Oceano a seu país de origem (5).

A nostalgia do africano apresenta-se com uma forma altamente dramática: pode às vezes tomar um aspecto mais doce, encantando-se com a sua própria tristeza que aproxima ainda mais da saúde, particularmente nos bantus.

O' ia Congo,
Quadua nboá,

(3) Braz Hermenegildo do Amaral: As tribus importadas (R. I. H. G. B. Tômoo especial do Congresso de História da América, V). — Von Spix e Martius: os Macuas e anjicos se adaptam difficilmente ao Brasil etc..

(4) Richard Lasch. Rach als Salbstmordmotiv (Globus, 1898).

(5) A d'Assier: "Le Brésil contemporain (Paris, 1867) Chap. I.

Qui póca, qui amunda
 Qui póca, qui Angola... (6)

Mas não é jamais a saúdade do país natal, porque o apêgo à terra natal não se apresenta entre povos que não conhecem ainda o patriotismo, sob a mesma forma que entre nós, e antes um apêgo à tribu, aos lugares sagrados à vida que se levava outrora, sobretudo quando esta vida era a de um chefe agora reduzido ao cativo:

Quando eu era nu meu terra
 era rei de Zinangora,
 gora tô in terra di blanco
 zoga cabungo fora. (7)

Quando iô tava na minha tera
 iô chamava capitão,
 chega na terra di branco
 iô me chama Pai João. (8).

Não se aproxima da saúdade que é dor, mas também gôsto de "doer". Nunca o escravo dirá:

Distância, sejam bendital
 Bendita sejam, saúdade

ou ainda:

Que saúdade da saúdade!

E' verdade que esta nostalgia breve, para êle, a terra não se separa da situação social, dos complexos religiosos ligados a tal árvore, tal lago; o banzo é mais a expressão duma desintegração tribal que duma separação da pátria.

E quando mais tarde no momento do grande êxodo dos engenhos do nordeste para as fazendas do café, o

(6) Citado por Salomão de Vasconcelos: Mariana e seus templos (Belo Horizonte, 1938).

(7) Citado por Mário de Andrade (Música do Brasil).

(8) Citado por A. Ramos (Folclore negro do Brasil).

escravo chorava a Baía, o que êle chorava (9), não era o recanto da terra em que nasceu, mas receava encontrar ao sul uma situação mais penosa, um trabalho mais árduo.

Certamente, encontramos a saúdade em alguns versos de pretos ou mulatos contemporâneos. Citarei apenas um exemplo, o poema de Otávio Miquelino, cantor popular de origem africana, de Goiás: é um boiadeiro que parte para longe, conduzindo uma boiada e canta:

Nu dia de mia saída
 U pesar era demais
 Eu subia naquêlis artu
 Dexanu lágrima pra trais... (10)

Mas é preciso notar que esta saúdade é um sentimento recente, diria mesmo, adquirido e que nos afasta do banzo primitivo. E' na medida em que o prêto se abrasileira e que vai adquirindo uma alma portuguesa, que o banzo se converte em saúdade, mas a saúdade como uma nostalgia do país é um sentimento português e não africano. Nós não queremos certamente negar, que se manifesta em tão belas quadras:

Dizem que o cigarro tira
 Tristezas do coração,
 E eu pito, pito e repito,
 Tristezas nunca se vão. (11)

.....
 Cheguei na beira de um rio
 Eu andei pra lá pra cá
 Tendo as horas do dia
 Eu canto pra não chorá. (12)

(9) Por exemplo neste texto citado por J. Dornas Filho. (Rev. Arq. Mun. LI).

Minha terra é muito longe
 Minha ganja é pa Baía...

(10) Citado por José A. Teixeira: Folclore goiano (1941).

(11) Quadra de dansa negra citado por Martins Fontes (A Dansa).

(12) José A. Teixeira — o. c.

O negro entretanto não aceita êste sofrimento, que lhe aparece como uma espécie de maldição mágica, de que êle deve se desembaraçar e lutará contra ela pela exaltação coletiva, pela música, pela dança:

Cada vez que eu canto samba
No deixando saùdade (13)

Parece-nos então que se analisarmos a poesia popular afro-brasileira e se a compararmos às sobrevivências do banzo com a saùdade como se manifesta em Gonçalves Dias ver-se-á que êste fica bem na pura tradição portuguesa.

A saùdade de Gonçalves Dias é, primeiro, uma "bela flor" nascida no solo da tristeza:

Mas remanso de dor, mas um suave
Recordar do passado, — um quê de triste
Que ri ao coração, chamando aos olhos
Tão espontâneo, tão fagueiro pranto,
Que não fôra prazer não derramá-lo. (14)

E' porque o poeta deseja continuar sob o império da saùdade, mesmo depois da morte. Não combate o sofrimento, como o prêto. Aceita-o (15). Em segundo lugar, a saùdade é ligada, não a uma situação social, mas ao patriotismo. Ela suscita-lhe a visão da natureza brasileira, seu céu estrelado, suas florestas floridas, torna-se o orgulho da terra natal, cuja beleza cantará:

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá (16).

(13) Mário de Andrade, O Samba rural (Rev. do Arquivo Municipal LI).

(14) Gonçalves Dias: A tarde.

(15) Idem: Saùdade.

(16) Idem: Canção do exílio.

AMORES DE NEGROS E AMORES DE BRANCOS

Branco — Negro não casa, se ajunta.
Prêto — Sou prêto, mas sou querido.

O segundo tema do lirismo dos "Cantos", depois da saudade do país natal, é o amor (1).

Haverá nesta poesia amorosa algum traço de coloração africana?

O negro protestou contra a afirmação do branco de que conhecia apenas o desejo sexual, da melhor de tôdas as maneiras, deixando-nos em todos os folclores, as mais deliciosas canções de amor (2). Sem dúvida, sua vida erótica sofreu a cohabitação depravante da senzala e os caprichos sexuais do senhor branco: L. Couty deixou-nos mesmo sôbre o assunto os mais dolorosos quadros onde não faltam nem o negro que se casa com uma mulher que lhe prepara bons quitutes, nem a negra que se livra do marido, misturando ervas venenosas a seus alimentos (3). Mas não há aí senão uma influência passageira da escravidão e que não pode matar a grande fôrça de ternura cariciosa do africano.

Sem dúvida o amor sincero é sempre o mesmo em todo o lugar, seja qual fôr a côr da pele. Mas colora-

(1) Gonçalves Dias: A sua voz.
Os dois mais puros sentimentos nossos.
A saudade e o amor...

(2) Cf. Fraziér: "La famille negre", para os Estados-Unidos: — Price Mars: "Ainsi parla l'oncle" para Haiti.

(3) L. Couty: L'esclavage au Brésil (1887).

-se diversamente tais sejam os meios sociais; o amor cortês não é o mesmo que o amor dos preciosos do século XVII, nem este é idêntico ao amor romântico (4). Vejamos pois a coloração que toma no afro-brasileiro.

Inicialmente toma às vezes o aspecto de uma reivindicação racial: ao negro apenas é dado o conhecimento do amor, o branco só conhece a luxúria (5).

Vancê me chama pretinho
Eu sou pretinho dengoso
Pimenta do reino e prêto
Mas faz dicome gostoso.

.....
Vancê me chamou de feio,
Cabelo de pichaim
Assim mesmo eu sendo negro,
As moças gostam de mim. (6).

E no Brasil Central:

Oh Rosa branca sem côr,
Não seja tão decordada,
Vê que no meio das flores
Rosa branca não é nada. (7)

Mas êle se apresenta outra vez sob uma forma mais nostálgica, desejo da senhora branca, que é para êle como uma deusa caprichosa e amável, pela qual seria agradável languescer e morrer:

Ah se meu sinhô morresse
Eu tinha muita alegria
E casando com mim senhora

(4) A bibliografia é muito abundante sôbre a questão para citá-la aqui, eu só cito como mais geral as "Transformations sociales des sentiments" de Fr. Paulhan.

(5) Gustavo Barroso "Através do folclore". (São Paulo, 1927).

(6) A. Ramos: "Folclore negro do Brasil".

(7) Americano do Brasil: "Cancioneiro de trovas do Brasil Central".

Tomava conto de forria
 Bravos sinhá moça
 Bravos assim. (8)

mas pela qual ainda é melhor combater para conquistá-la contra os pais peados pelos preconceitos de côr, como no poema de Antônio Pinto que começa assim:

Quando eu vinha de lá de baixo
 Que meu sinhô me comprou
 Eu já vinha namorando
 Como sinhá de meu sinhô. (9)

A reivindicação racial marca-se também na importância atribuída ao casamento em tôda esta poesia popular numa vontade manifesta de ascensão social de padronização do amor sôbre o modelo dos brancos (10).

Bem entendido o elemento romântico não falta aí sobretudo agora que a paixão conserva a sua natureza mágica que lhe damos às vezes por simples metáfora poética mas que, por causa de uma tradição de filtros e encantos amorosos, conserva nos africanos todo o seu valor.

A moça foi na pagodi
 Panhô quebranti i mali oradu
 Quebrantu de moça eu sei benzê
 Cum laço dobradu.
 Botu incruzadu di cumpridu
 Atravessadu,
 Si num sará, eu tornu batê
 Quebrantu de moça eu sei benzê. (11)

(8) Citado por Rodrigues de Carvalho: Aspectos da influência social do negro (Novos Estudos afro-brasileiros).

(9) Citado por Gustavo Barroso o. c.

(10) Por exemplo na canção bem conhecida "Você gosta de mim, Eu gosto de você..." etc..

(11) Em José A. Teixeira: "Folclore goiano" (1941).

O que nos interessa sobretudo é a expressão d'êste amor. Ora, o pensamento concreto do africano, tomado à terra e às coisas que o envolvem, não se perde em abstrações ideais, nem sonhos etéreos. O amor liga-se nêle às inquietudes da vida cotidiãna, ao dinheiro para as suas despesas, às roupas a comprar (12), aos filhos a nascer. Quando o coração se exalta e quer dizer que a amada seja bela, encontra imagens no mundo que o rodeia, nos pássaros, nas flores, nos frutos deliciosos, nas pedras polidas pela água e brilhantes ao sol:

Minina, minha minina,
Olhos de pedra redonda,
Daquela pedra mais fina
Onde o mar combate as ondas (13)

Mas geralmente o vocabulário amoroso é pobre e a excitação se manifesta pela incessante repetição que como o martelamento do tambor africano se enerva de si mesmo:

As meninas de lá são pimenta,
As meninas de lá são pimentão,
As meninas de lá são cebola... (14)

Na segunda eu ti amo
Na terça ti quero bem,
Na quarta morro-por ti... (15).

Mas êste amor freqüentemente tão pobre de expressão, é tal delícia para o coração, tão suave langor para o ser que o afro-brasileiro não quer viver senão dêle e para êle

(12) Sempre em: Você gosta de mim.

(13) Citado por E. Carneiro: "Negros bantus".

(14) Samba citado por E. Carneiro, o. c.

(15) Citado por J. Dornas Filho; Rev. do Arquivo Municipal de S. Paulo, LI.

Meu pai mi pois na iscola
 para aprendê o A B C
 Eu fugi fui aprendê
 Dar um beijo in você. (16).

Haveria muito que dizer sôbre êste assunto. Mas o que ficou dito basta sem dúvida para ver tudo o que separa esta concepção do amor da concepção tôda romântica de Gonçalves Dias. De início êle ignora a reivindicação racial, e se fala quase ùnicamente de "rosto de marfim", de "rosto pálido", de "linda virgem semelhante a linda rosa", (17) não é a nostalgia da senhora branca, sentida pelo mulato, é porque escreveu os seus poemas em Portugal, simplesmente. Sem dúvida lamenta não ter constituído família, censura o capricho que o levou de uma a outra mulher sem deter-se nunca em nenhuma, mas o tom do poema mostra que não há neste arrependimento nenhuma idéia de ascensão social (18). Sobretudo o Romantismo afastando por sua filosofia espiritualista o pensamento da contemplação do real para fazê-la perder-se na pura embriaguez da alma, num êxtase quase religioso, apartava Gonçalves Dias de suas ancestralidades maternas para colorir seus amores de tôdas as côres da poesia dos brancos da época. Se êle canta o corpo feminino, são os olhos, é a voz que êle canta (19) porque os olhos, são a janela da alma e a música da voz nos afasta do carnial para levar-nos a um domínio angélico de pura espiritualidade. Assim como em muitos de seus contemporâneos, é menos a mulher que é amada que pròpriamente o amor.

Amor, enlêvo d'alma, arroubo, encanto. (20).

(16) Lundú citado por José A. Teixeira, o. c.

(17) Inocência, A Virgem (Poesias. Ed. Garnier).

(18) Desejo, Minha vida e meus amores. (Idem).

(19) Fritzs Ackermann: A obra poética de Gonçalves Dias (trad. Revista do Arquivo, 1939).

(20) O amor, poema que traz ainda como epígrafe a frase de Santo Agostinho: amare amabam (Poesias. Ed. Garnier).

Gonçalves Dias pôde cantar às vezes o negro e mais freqüentemente o índio. Cantou-nos antes de tudo em ariano porque o romantismo o arrancou às suas hereditariidades. Aquí ainda o romantismo retardou a eclosão da poesia afro-brasileira. Ela não poderá aparecer, senão mais tarde. E estava alí a última razão por que não incluímos o poeta no nosso estudo precedente sobre a poesia afro-brasileira durante o período romântico. E' que Gonçalves Dias é um grande poeta, mas apesar da origem, é poeta branco.



V

PARÊNTESES: GONÇALVES CRESPO

GONÇALVES CRESPO escapou à influência do meio: era muito jovem quando deixou este país, rumo a Portugal, onde, além de ter completado os estudos, passou a maior parte da vida e morreu. Mas embora o ambiente brasileiro pouco houvesse contribuído para sua formação, devemos atentar ao fato de ter êle levado consigo, para a nova pátria, as heranças africanas. Os críticos que o estudaram são, com efeito, unânimes em atribuir às suas origens raciais o seu temperamento alegre, exuberante, sob o qual se escondia incurável tristeza. E, como causa principal desta última, figura preconceito de côr, que lhe acarretou dissabores no próprio Portugal.

Não nos devemos espantar, portanto, se encontramos, na música de seus poemas, algo que lembre tais heranças e, no ritmo de seus versos, o surdo batido proveniente das gotas de sangue negro.

Se os preconceitos de côr o atingiram, e mau grado o desejo de não deixar transparecer o sofrimento que lhe causaram, sempre alguma coisa dêles deve ter transparecido em suas obras, justamente porque êle quer expelir de si essa angústia, e por um processo bem conhecido dos psicanalistas, ela se transfere para outro objeto. Tal derivação, entretanto, é somente possível, no caso de existir sensível analogia entre a natureza do objeto que foi causa da angústia, e a daquêle em que esta

se transferiu. Através dessa semelhança pode muitas vezes o analista descobrir a fonte primitiva.

Em Gonçalves Crespo o desvio se produziu em direção ao judaísmo.

Não estou aludindo, aqui, às traduções feitas por êste poeta, dos versos de Henrich Heine, apesar de que muito possivelmente tenha obedecido tal escolha a razões subterrâneas (faltam-me elementos suficientes para externar uma opinião segura quanto a êste ponto). A transferência a que me refiro diz respeito ao culto amoroso da "Judia". Êste culto, fácil é encontrá-lo em outros poetas brasileiros, notadamente Castro Alves. O tema, em ambos os casos não parece provir de uma simples imitação da literatura européia, pois essa hipótese estaria em desacôrdo com a maneira por que êle é tratado, e também pelo lugar que ocupa em Gonçalves Crespo.

Em compensação, se lembrarmos que o destino do israelita em muita cousa se assemelha ao do escravo africano (tanto assim que os norte-americanos, quando querem estudar o homem marginal, vão buscar seus exemplos, de preferência, nessas duas raças), teremos, talvez encontrado as raízes profundas dêsse culto, quanto a nosso poeta. Tanto o judeu como o negro não foram arrancados de suas pátrias, por terríveis diásporas, afim de serem espalhados pelo mundo? Não foram obrigados ambos a se submeter às leis de estratificação social, e, sob certo aspecto, não constitue o "ghetto" uma réplica à senzala?

Profundas coincidências do destino explicam, portanto, essa predileção, e a maneira por que o erotismo se transplantou da mucama para a judia. Ao se inclinar para um outro ser exilado, o poeta chega a esquecer a própria situação; foge à sua angústia narcísica, transformando em amorosa piedade por outra criatura separada da comunidade; e o sofrimento, quando assim deixa o "eu" para passar a um "êle" exterior, torna-se menos

perigoso e brutal, sempre que o indivíduo sente sua vida interior ameaçada.

Por êsse processo, não só o poeta evita a meditação sôbre a sua angústia, mas ainda esquece a própria marginalidade em face de outra forma de marginalidade que não lhe diz respeito de tão perto. A "Judia" oferece, ademais, ao homem de côr, uma técnica da libertação. O israelita possui, efetivamente, a assombrosa capacidade de esquecimento; êle sabe encontrar sua salvação no culto do momento presente, e desconhece o "banzo" do escravo, essa nostalgia que leva até ao suicídio. O "Livro de Monelle", de René Schwob, mostra perfeitamente como o judaísmo consegue escapar à sua angústia. Também tentou fazê-lo o africano, sem dúvida, através da música e da dança, pelo lundú e pelo samba; mas para conseguí-lo é obrigado a recorrer a meios artificiais: o ritmo do bombo, o ardor dos gestos, o êxtase da embriaguez física. E, quando a música se interrompe e a dança cessa, torna o escravo à sua nostalgia e seu isolamento. Tão bem o sentiu Crespo, que um dos seus mais célebres poemas trata dessa oposição entre uma alegria provocada e uma tristeza congênita:

As velhas negras, coitadas,
Ao longe estão assentadas
Do batuque folgazão.
Pulam crioulas faceiras
Em derredor das fogueiras
E das pipas de alcatrão.

A "Judia", pois, não só proporciona a Crespo um meio de transferir, por derivação, a sua angústia, mas também, graças à mudança do preconceito de côr para o preconceito anti-semita, apresenta uma solução: a da alegria conquistada mediante a vida no presente. E assim se justificaria a escolha dos temas dêsses poemas de amor, particularmente da "Mulher que ria".

Mas não é só isso. O negro americano deixou-se contaminar; perdeu os seus deuses e sua mágica; tornou-se cristão sem que a conversão, todavia, lhe permitisse romper uma certa resistência, existente pelo menos nas classes superiores da sociedade. Não está a "Judia" mais próxima da alegria, porque resistiu, porque melhor soube guardar a própria alma? Não seria preciso ir até onde ela foi, até a morte do Cristo, para tornar ao culto selvagem dos antepassados? O único meio de escapar a todo preconceito de côr, de evitar o sofrimento que êle pode acarretar, não seria romper as ligações com o branco, para reafirmar orgulhosamente a própria raça, e haveria mais deslumbrante ruptura do que aquela feita no terreno mesmo da religião?

Embora tudo isso se passe no domínio do subconiente, neste momento, não é uma interpretação mais ou menos hipotética. Tudo o que venho dizendo é dito pelo próprio Gonçalves Crespo. Êle não o declara abertamente, sem dúvida, mas deixa-o transparecer nas suas palavras. Serve-se do processo que forneceu a Heredia um de seus mais lindos versos, o da imagem retiniana citada em lugar do objeto que normalmente deveria impressionar o olho, quando Antônio surpreende no olhar de Cleópatra

Toute une mer dorée où fuyaient des galères

O que Crespo descobre nos olhos da judia é um jardim de Judéia onde chora Jesús, é a última refeição, é o calvário em que agoniza um Deus. Se compararmos por outra, êsses "Olhos da Judia" como um poema constante do mesmo livro dos Noturnos, "A Negra", vemos que, nos olhos desta ficam sempre gravadas as sombrias profundezas da selva tropical. Não consiste isso em indicar o caminho graças ao qual seria possível ao descendente africano livrar-se dessa chaga, dêsse estigma social infligido pelo branco ao homem de côr? A

"Judia" pôde realizar o que o mulato se sente incapaz de fazer: conseguir a alegria dentro do próprio isolamento.

A poesia amorosa e o culto da judia oferecem, desarte, num autor brasileiro singulares ressonâncias, precisamente porque se trata de um afro-brasileiro.

Encontramos também, em Crespo, um outro tema que, muitos anos depois, tornará a aparecer na poesia negra norte-americana: o do paraíso perdido. Este, para o homem de côr da América do Norte, é a África real, mas uma África embelezada pelo gênio do poeta. Em Crespo, a distância que o separa do país natal, as saudades da infância, a lembrança da mãe que ficou além-mar, tudo isso se combina para fazer do Brasil uma espécie de paraíso perdido, onde o branco tem papel apenas secundário, e onde o prêto ocupa lugar de honra. Tal paraíso de sonho lhe terá, talvez, inspirado seus mais lindos versos, êsses versos que, depois de fechado o livro, continuam a cantar em nossa memória: "A sesta", "Na roça", "Canção", "Ao meio-dia", "A negra", "Ao rebequista Eugênio Degremont", "As velhas negras".

O infeliz escravo, sem dúvida, encontra-se "sem família, sem pátria, sem amores", e deve se esconder nas florestas para chorar. E' reduzido, por vezes, a tal estado de imbecilidade que fica imóvel, horas a fio, contemplando com olhar parado "o voar dos maribondos". Isso não quer dizer nada. A poesia, de quadros assim trágicos; sabe tirar sentimentos meigos e suaves. A nostalgia do menino transforma e embeleza a senzala, que acaba se transformando exatamente no que a África não tardará a ser para o negro dos Estados-Unidos: um lugar paradisíaco.

O clima musical que embebe de sonho essa senzala não impede, porém, invejável dom de observação, e um justíssimo realismo psicológico, porque a música dêsses poemas afro-brasileiros se compõem de dois temas melódicos a se entrecruzarem: a melodia amorosa do branco,

a melodia amorosa do negro. O que o primeiro procura é a mulata e, nesta, êle busca o gôsto do pecado e Deus sabe que mágico sortilégio. Enquanto isso a preta arquiteta, no íntimo, um amor impossível com o senhor branco e, exatamente porque é irrealizável, êsse amor se transforma na "ânsia de ser branco". Assim Gonçalves Crespo descobre, no descendente de africano, essa nostalgia de côr branca que, mais tarde, nós vamos encontrar também em Cruz e Sousa:

Amas a lua que enbranquece os matos,
 O' negra juritil
 A flor da laranjeira e os níveos cactos
 E tens horror de 'til
 Amas tudo que lembre o branco, o rosto
 Que viste por teu mal
 Um dia em que saias, ao sol pôsto,
 De um verde taquaral...



VI

QUATRO ESTUDOS SÔBRE CRUZ E SOUSA

A nostalgia do branco

“Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado. Falas em Abstrações, em Formas, em Espiritualidade, em Requisites, em Sonhos! Como se tu fôsses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurados por tôdas as civilizações, célula por célula...”

A arte, em todos os lugares e em todos os tempos, tem sido sempre um meio de classificação social. Isso seria demonstrável para a Europa, estudando-se a origem dos artistas, com a ajuda do método de Sorokin. Porém, não é êsse o objeto do presente estudo. O que nos interessa é o Brasil e a ascensão do homem de côr. Ora, se a ascensão da mulher de côr se faz pelo amor físico e pela utilização de sua beleza exótica, a do homem ocorre, antes de tudo, em virtude de seus dons artísticos. É pela música, a escultura ou a poesia que êle se eleva na escala social. Poder-se-ia multiplicar exemplos disso na história do Brasil principalmente a partir do Império. Mas, existe um caso particularmente típico: o de Cruz e Souza.

Se há uma poesia essencialmente nórdica, essa será exatamente a poesia simbolista. E' necessário procurar as suas origens no “*lied*” alemão e sobretudo na poesia inglesa. Em França, onde o simbolismo assumiu a for-

ma mais sistemática, seus adeptos se encontravam entre os poetas do norte e nunca conseguiu agrado no sul, a tal ponto que perguntam de boa fé, se os povos do sul não eram refratários ao gênio poético. O único discípulo meridional de Mallarmé foi Paul Valery, que só se tornou original quebrando, após longo silêncio, o feitiço do simbolismo. Não há dúvida que a filosofia subjacente a essa forma poética é uma filosofia mediterrânea: o platonismo. Porém, depois do princípio do século XVI, o platonismo (que se apresentou pela primeira vez com o caráter simbolista em Maurice Scève, um lionês) desapareceu dos países do sul para refugiar-se na Inglaterra, onde se mantém até os nossos dias. E', pois, um platonismo inglesado, nórdico, que admiramos na arte moderna. Não são temas simbolistas: o calor luminoso do sol, mas sim o frio límpido da lua; não a cabeleira negra, mas a cabeleira dourada dos nórdicos, ou o outono dos cabelos ruivos; é o cisne e é a neve; é o céu cinza das planícies do Norte. Como se poderá explicar então que o maior representante da escola simbolista no Brasil seja um descendente de africanos, um filho de escravos, um negro que encontrou sempre pelo seu caminho, para detê-lo, o preconceito de côr? Há aí um verdadeiro paradoxo, que só se pode explicar pelo caráter "classificador" do simbolismo.

Não há dúvida que existe uma outra explicação possível: a influência do meio. Cruz e Sousa nasceu em Santa Catarina, onde a influência alemã é naturalmente muito mais forte: entre os seus mestres encontra-se um alemão como Fritz Muller, e êle sofreu fortemente a influência do pessimismo filosófico germânico, particularmente de Schopenhauer. Poder-se-ia, portanto, pensar que o gosto pela poesia nórdica é nêle o resultado da educação. Mas, se nos lembrarmos de que no outro extremo do Brasil, outro homem de côr, Tobias Barreto, foi procurar também a sua inspiração no pensamento germânico, é-nos permitido dizer que existe um fenô-

meno, cuja explicação só pode ser encontrada numa análise do inconciente racial, na vontade de mudar mentalmente de côr; é preciso clarear e o melhor meio é procurar a poesia ou a filosofia dos indivíduos que tem a pele mais clara, isto é, os povos do Norte.

Por conseguinte, o simbolismo de Cruz e Sousa não se explica pelo meio. O simbolismo, aliás, não vingou no Brasil, e o autor de "Missal" ficou aqui quase que como o único grande representante dessa escola. Esse simbolismo se explica, no entanto, pela vontade do poeta ocultar as suas origens, de subir racialmente, de passar, ao menos em espírito, a linha de côr. E' a expressão de uma imensa nostalgia: a de se tornar ariano. E Cruz e Sousa, êle próprio, compreendeu bem isso. Antes de se tornar simbolista, começou com efeito por ser parnasiano, defendendo os dois dogmas essenciais do Parnaso (que jãmais renegou) a arte pela arte e a necessidade de seguir as regras técnicas mais exigentes na elaboração do poema. Ora, êle viu que êsses dogmas significavam um meio de luta contra suas heranças africanas: "Eu trazia como cadáveres... todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d'África curiosa e desolada. Surgindo de bárbaros tinha de domar outros mais bárbaros ainda, cujas plumagens de aborígene àlacremente flutuavam através dos estilos... O temperamento entortava muito para o lado da África: — era necessário fazê-lo endireitar inteiramente para o lado da Regra, até que o temperamento regulasse a arte como um termômetro" (1). Mas o simbolismo é alguma coisa mais: é uma arte preciosa, requintada, difícil, cheia de matizes e de delicadeza, que se dirige a uma pequena elite e classifica consequentemente o seu adepto no recesso de uma aristocracia da aristocra-

(1) Evocação (Emparedado).

cia. Ora, o autor admite que essa arte sabida o separa de sua mãe, fá-lo romper com suas origens, e se aflige, pois ama ternamente aquela que lhe deu à luz (2), mas coloca, também, o culto da beleza acima de tudo. Assim, Cruz e Sousa sentia nitidamente que a arte era um meio de abolir a fronteira que a sociedade colocava entre os filhos de escravos africanos e os filhos dos brancos livres; é por isso que foi logo ao tipo que lhe pareceu o mais ariano de todos.

Essa nostalgia da côr branca marca a sua obra, sob as formas mais diversas. Primeiramente, a nostalgia da mulher branca mais particularmente da alemã de olhos azues, de cabelos louros, de face pálida ou levemente rosada, e isso desde seus primeiros poemas (Papoula), mais sobretudo nos "Broquéis"

"Alta, a frescura da magnólia fresca,
a côr nupcial da flor de laranjeira,
Doces tons d'ouro de mulher tedesca..."

Eram-lhe caros êsses temas. Na "Lubricidade", sonha ser uma serpente para poder se perder "Nos flavos turbilhões dos teus cabelos" e canta alhures ainda os seios da mulher "oásis brancos" e suas mãos, "mãos de claros veros". Para além do corpo branco, o que êle deseja estreitar em seus braços é todo o país do Norte, é a Europa dos arianos. Através de seu corpo estendido junto ao da mulher cantada, êle sente tôdas as ondulações dessas regiões do Norte:

"A longa ondulação de águas do Reno" (3).

No entanto, êle se casará com uma brasileira de côr. Mas, no admirável poema em prosa que lhe dedica, passará também do negro ao branco, cantará a sua "alma

(2) p. 147. T. II. Obras completas de Cruz e Sousa.

(3) Ver Papoula — Visão da morte — Beleza morta — Tuberculosa — Lenda dos Campos — A janela — como expressões dessa nostalgia da mulher do tipo germânico.

de forma singela e branca de hóstia”, o timbre argentino de sua voz e fará de sua “nubiana” um ser vaporoso e quase espiritual (4).

Existe mesmo uma parte de sua obra que ilustra claramente a lei psicanalítica da “transferência”, estudada por Freud na elaboração do sonho. É quando o poeta relata o seu desejo de vêr, visitar, partir para o país do norte, para as planícies nevadas ou geladas. A libido transfere-se do fim para os meios, mas trata-se sempre do mesmo desejo sexual, da mesma nostalgia que Gilberto Freire descreveu entre os Portugueses morenos, da virgem de pele leitosa e de cabelos dourados (5).

Mas o desejo físico se transforma nêle em uma nostalgia estética. O simbolismo europeu é essencialmente a apologia do branco. Basta reler Mallarmé, e particularmente “Herodiade”, para se ter essa convicção, ou ainda certos sonetos como “Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...”. E’ essa busca da brancura que Cruz e Sousa tomou de empréstimo à poesia ocidental; mas exagerou-a ainda e fêz dela a característica essencial de sua obra. Se se abrir a sua primeira coletânea em prosa, “Missal”, percebe-se sem dúvida que o negro e o branco dominam, mas a gema das côres ainda permanece rica. Usando de um processo que Mabilleau empregou para Vitor Hugo e que lhe permitiu estudar o evoluir da visão dêsse poeta (a passagem de 7 para 3 e depois 2 côres), eu me diverti em fazer a estatística das

(4) Missal (Núbia). Cf. em *Evocações*: O sonho do idiota. Cruz e Sousa vai procurar os seres mais miseráveis para os sublimar, os eterizar; mas o que êle fêz pelos infelizes em geral, fêz ainda mais para os indivíduos de sua raça, sua mulher, como já vimos, e pelos seus pais. (Evocações de fantasmas). “Piedosa” é particularmente interessante sôbre êsse ponto de vista, que dos braços negros de sua mulher faz “um sonho branco” e quando ouve os sinos tocarem o Angelus “nos nossos mútuos e comuns gemidos”. Mesmo o canto do mar assume para êle o aspecto de um salmo luterano, Obras, II, p. 141.

(5) Missal (A janela) — (Aparição da Noite).

evocações, coloridas através da obra de Cruz e Sousa. Ora o azul, o verde, o vermelho, o roxo que representam um certo papel no "Missal" desaparecem nos "Broquéis" (3 epítetos verdes, 1 roxo...) enquanto o branco em seus diversos tons, branco puro, lunar, de neve, de nuvens, luminoso, cristalino, de marfim, leitoso, de espuma, opaco ou pérola, volta 169 vezes. As duas côres mais importantes são a seguir, o ouro (18) e o rosa pálido (10). Posteriormente a predominância do branco diminuirá, pouco mais ou menos de metade nos "Faróis" para deixar mais lugar à poesia noturna. Voltaremos a ela. Mas seria interessante fazer um estudo completo dos epítetos e dos substantivos coloridos em Cruz e Sousa, como reveladores das nostalgias interiores. Encontrar-se-iam, então, coisas curiosas: o vinho, por exemplo, nunca é vermelho, durante o período de arianização é sempre de ouro líquido, e durante a fase noturna torna-se negro.

Fiquemos por ora na nostalgia do branco, no poeta que salmodia:

"O' Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!... (6)

A música de seus versos indica então a mesma preocupação de encontrar no simbolismo o meio de passar a linha de côr. O que caracteriza a música negra é a importância do ritmo e o uso do tambor. E o que caracteriza a música simbolista, sobretudo em Verlaine, é a linha melódica, a doçura, os suspiros longos dos violinos. E' bem essa música que Cruz e Sousa coloca nos seus versos, para fazer esquecer o ritmo selvagem e profundo do tam-tam; uma música que canta docemente, em menor, que canta e violiniza, por exemplo

(6) Antifonia — Sonho branco — Lua — Cristais — Angelus, etc.

nos "violões que choram" (7). Tem-se igualmente o hábito de considerar a raça africana como violentamente sexual, lúbrica mesmo, e tem-se distinguido o seu animismo ou seu "manismo" selvagem do espiritualismo requintado dos cristãos. Aqui também o simbolismo, que foi uma poesia da castidade, da pureza, da esterilidade feminina (o branco, sob a sua forma simbólica) e que, como já disse, subentende o espiritualismo platônico, dava ao nosso escritor a vantagem de fazer com que esquecessem suas origens, e de que o considerassem quem melhor exprimia as formas mais altas e mais requintadas do idealismo europeu. Eis porque leva o culto da castidade até as formas patológicas que lhe dá Mallarmé, a apologia da esterilidade, da mulher inviolada, e da morte. É como em Mallarmé, nêle êsse culto se liga ao da luz lunar, da neve imaculada, e da água prêsa no gêlo.

Parece pois que se o simbolismo se encontra num poeta negro, não é entretanto em consequência de uma secreta correspondência entre certa forma de poesia e de certo temperamento racial, mas ao contrário, como um meio de lutar e de fazer esquecer êsse temperamento, como um meio de classificação racial. Mas também como um meio de classificação social. Porque o negro no Brasil, foi menos o africano do que o antigo escravo, o homem que exercia um trabalho forçado, que estava na camada mais baixa da escala social. Sabe-se como foi dura a vida para Cruz e Sousa e que materialmente êle não pôde subir muito alto (8). Mas nem por isso a sua vontade de ascensão foi menos forte e, como nesses casos não há meias medidas, também o foi a sua vontade de aristocratização. Muito jovem, procurava, segundo o testemunho dos seus contemporâneos,

(7) Faróis (Violões que choram). Cf. Broquéis (Música misteriosa).

(8) Vêr a introdução de Nestor Vitor às Obras completas de Cruz e Sousa.

a solução na atitude distante, superior hierática e na elegância do costume, sempre requintado (9). Aquí igualmente o simbolismo lhe permitia realizar, melhor ainda do que no Parnaso, essa promessa de aristocratização. A torre de marfim, o poema obscuro, compreensível a uma pequena minoria, a cultura doentia da inteligência e da sensibilidade, o horror à vulgaridade, uma arte de reticências e de sutilezas, eis o que oferece o maior poeta afro-brasileiro para provar a sua aristocracia. Tornar-se-á também o tipo mesmo do esteta, aquêle que como êle disse, se recusa as sensações elementares, físicas, terrestres, para sentir unicamente com seus nervos, com suas fibras, as sensações mais etéreas, aquelas que escapam ao comum dos mortais (10). Assim a sociedade deseja rebaixá-lo, mas ela nada pode sôbre o seu espírito de artista. De chôfre, coloca-se no primeiro plano, na elite da poesia pura: "Êle é o super-civilizado dos sentidos" (11). Frase bem expressiva, que revela a verdadeira significação sociológica do paradoxo que enunciámos no comêço: como conseguiu êsse filho de africanos ter sido o mais nórdico de todos os poetas do Brasil.

Conseguiu, no entanto, esquecer a sua raça? "Artista?! Loucural Loucural! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá do fundo exótico dessa África sugestiva, gemente. Criação dolorosa e sanguinolenta de Satans revelados", grita-lhe a sociedade (12). E êle mesmo, aceitando a sua sorte, reconhecendo que não pertence à raça dos eleitos (estamos numa época em que a teoria da desigualdade das raças é tão poderosa) geme: "então claramente, vejo e sinto, desi-

(9) "gastava tudo o que ganhava... em trajés variados, finos e bem feitos", diz Vazia.

(10) Obras completas, II. p. 195.

(11) Evocações (Emparedado).

(12) Idem.

ludido das Coisas, dos Homens e do Mundo, que o que eu supunha, embriagamento, arrebatamento de amor nas tuas asas, ó loira Águia Germânica! — nada mais foi que o sonambulismo de um sonho à beira dos rios margina-dos de resinosos alcetros em flor, na dolência da lua nebulosa e fria..." (13). Cruz e Sousa é repellido pela sua raça e condenado, felizmente, a ser muito mais do que um grande poeta simbolista, o mais admirável can-tor de seu povo.



(13) Missal (Estesia eslava).

A POESIA NOTURNA DE CRUZ E SOUSA

Ah! Noite original, noite desconsolada,...
Volúpias, seduções encantos feiticeiros
Andam a embalsamar teu seio tenebroso.
Oh! Grande Monja negra e transfiguradora,
Magia sem igual dos páramos eternos,
Quem assim te criou, selvagem Sonhadora,
Da carícia de céus e das regiões d'infernos?

HÁ um ou dois anos J. Cassou publicou interessante artigo em que estudava no seu conjunto o que se costuma chamar a poesia da noite. Mas a sua documentação ficou incompleta, pois baseou-se somente nas literaturas alemã e inglesa e na mística espanhola. Temos no Brasil um comovente poeta da noite, poeta que nela procurou a sua inspiração mais profunda.

“Ah! Noitel! Feiticeira noitel! Oh! Noite misericordiosa, coroada no trono das Constelações pela tiara de prata e diamante do Luar... Oh! Noite Melancólica! Soturna! Voz triste, recordativamente triste, de tudo que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos bramantes do Nada, ó Noite meditativa! Fecunda-me, penetra-me” (1).

E afim de assimilá-la mais intimamente ao seu interior, fê-la segundo a sua própria expressão “a hóstia negra”, que engole e que para o futuro viverá nêle, uma vida divina. Porém, o mais interessante é que Cruz e Sousa trouxe à literatura uma nova concepção dessa poesia noturna; certamente orquestrou temas antigos, mas também acrescentou-lhe novos; pretendeu ir, como êle

(1) Evocações.

próprio disse, "até a uma nova e inédita interpretação visual da côr negra" (2). Se conseguiu atingi-la foi por ter "pensado a noite" como africano. No nosso primeiro estudo, vimos na nostalgia da brancura o esforço de ascensão social do homem de côr. Desejamos ver agora, no lado noturno do nosso poeta, o que êle colocou de sangue negro, de heranças ancestrais nas veias dos seus poemas.

Começaremos pelos temas banais para aos poucos alcançarmos o que existe de original e de novo nessa poesia. Primeiramente a noite, destruindo as linhas e as prisões das coisas, transforma o mundo em uma espécie de vácuo sombrio, de matriz quente e viva em que é bom se perder e se anular. É o tema que chamarei "místico", estando bem entendido que não se trata da mística noturna de São João da Cruz, mas sim daquela dos Indús, que Cruz e Sousa tomou de Schopenhauer e fêz sua.

Não é, portanto, a morte dos sentidos e da inteligência para se afundar nas trevas de Deus; mas a fusão com a natureza, uma concepção noturna do panteísmo: "Esse luto, essa noite, essa treva — é o que eu desejo... Treva sem fim, que seja o meu manto sem estrêlas, que eu arraste indiferente e obscuro pelo mundo afora, arre-dado dos homens e das coisas, confundindo no supremo movimento da natureza, como um ignorado braço do rio, que através de profundas selvas escuras vai sombria e misteriosamente morrer no mar" (3). Porém, já o lado africano do poeta filtra, atravessa, deixa-se adivinhar através dessa noite "búdica" pelo sentimento cósmico que invade o autor, a angústia surda que sobe das coisas, a intuição das fôrças sagradas, logo uma poesia que capta

(2) Obras — II, p. 217.

(3) "I", p. 29-30.

o "maná" das trevas noturnas para o introduzir na magia dos versos.

Outro tema que ocupa um lugar importante é o "lunar". Por êle Cruz e Sousa reconcilia numa síntese superior a nostalgia do branco, a luz fria, a castidade virginal e o lado noturno do seu ser. E', aliás, um tema equívoco em Cruz e Sousa, apresentando-se sob dois aspectos: ora a noite lunar é a doce consoladora, aquela que acalma e faz esquecer a maldade dos homens; outras vezes é o símbolo da esterilidade e da morte. Como quer que seja trata-se aquí também de um empréstimo, e desta vez ao simbolismo. Todavia nisso ainda o gênio do poeta renova o tema em alguns dos seus elementos, africanizando-o. Já dissemos que na sua vontade de ascensão Cruz e Sousa procurava no estetismo o meio de se tornar "super-civilizado"; recusava-se às sensações vulgares e buscava, na vida noturna, uma hiperestesia de seus nervos, uma aristocratização de sua sensibilidade. Mas, por um curioso artifício, é no momento em que acredita ter mais do que franqueado a linha de côr que reencontra a África. Pois os nervos aguçados pela noite, os sentidos metamorfoseados pelas trevas, permitem-lhe um conhecimento super-orgânico das coisas, a descoberta de fenômenos desconhecidos e mesmo a maneira de penetrar o segrêdo do Além, numa palavra, uma visão mágica do mundo. Vê-se aí tôda a diferença que nos separa da poesia européia. O simbolismo quer encontrar na hiperestesia um modo de descobrir correspondências: os perfumes, as côres, os sons se correspondem; o processo revela, ao contrário, em Cruz e Sousa, as potências misteriosas dos feiticeiros e dos "medicin-man". Poderão objetar-me certamente o caso de Novalis que foi um cantor da noite e o criador de uma mística mágica, mas a magia de Novalis se conserva em parte bem ocidental. Procura criar, utilizar as fôrças secretas do Universo, é em suma dirigida pela

ação, enquanto a magia de Cruz e Sousa é conhecimento, intuição (4).

A noite apresenta dois aspectos na obra de Cruz e Sousa. Ora, muito doce e muito boa, como se fôra uma carícia do céu, ou um vôo de anjos brancos: é noite dos simbolistas. Ora, a noite feiticeira, satânica, povoada de terrores e fantasmas. E' o que chamarei o tema da noite africana. Cruz e Sousa aceitou a sua raça. Aceitou a sua mãe negra, que não pôde beijar no momento da morte. Mas a alma dela não consegue partir sem que lhe prestem as últimas homenagens; volta porisso, durante a noite, tortura o filho que se debate, porém compreende que não há mais nada a fazer e que carregará sempre consigo essa Sombra, que a África está colada à sua própria alma. Mas, coisa curiosa (5), aceita no mesmo tempo os preconceitos do branco para com o negro, considerado um ser amaldiçoado por Deus, levado ao desespero, impellido para o pecado, a luxúria e a orgia. E' o que faz que, ajudado pela confusão da côr: negra — noite negra, revele o seu africanismo no lado noturno de seu ser: o lado satânico e demoníaco. E' nessa parte de sua obra que brilha a originalidade do poeta brasileiro, sendo alguns dos seus poemas como o "Emparedado", iguais aos mais belos poemas dos negros dos Estados-Unidos (6).

Simbolismo trágico: Branco, o homem branco, o Europeu, o cristianismo, a virtude, mas também a esterilidade, o frio, a neve mortífera. Negro, o africano,

(4) Luar de lágrimas, Lua, As estrélas, Flores da lua, Maya negra, Vinha, Aparição da noite, à noite..., O laço entre a sensibilidade do super-civilizado e a magia africana é bem marcado no "Emparedado", onde êle afirma que não pertence "à velha árvore genealógica das intelectualidades médias", mas que é aquêlê que compreende as Vozes que sobem "do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da noite, possivelmente da grande lira noturna do Inferno".

(5) A Sombra (Evocações).

(6) Emparedado (Evocações).

a luxúria, o pecado, o fetichismo, mas também a vida, a fecundação, a fôrça criadora — a dôr. Antítese que se encontra nos dois crucifixos: o de marfim, crucifixo luminoso, o Cristo da salvação, e o de bronze, o crucifixo obscuro, o Cristo do pecado.

Com efeito, por uma transposição extraordinária, ver-se-á nêle sob uma forma mais culta, um fenômeno análogo ao do sincretismo religioso afro-brasileiro entre os santos católicos e os orixá; o Cristo de Cruz e Sousa se transforma em um Cristo carnal e luxurioso, como o poeta percebe nas estátuas dos santos das capelas místicas “sob aquelas rígidas carnes mortificados, frêmitos vivos do sangue envenenado e demoníaco do pecado” (7).

Penetremos nessa noite. E’ a noite em que ressoa “aquela monotonia” de música “lembrando o banzo, do selvagem e torturante candomblé” (8). E’ a noite de “Pressago”, atravessada de lobis-homens e de feiticeiros, visitadas pelas almas do outro mundo.

“No lago morto, ondulando
D’entre o luar notivagando. (9)”

e a noite em que saem todos os miseráveis, os bêbados, os paralíticos, os cegos

“Faróis à noite apagados
por ventos desesperados.

titubeando pelos caminhos obscuros, quase alucinados pela música selvagem da tempestade sôbre o mar, errando “entre a chuva e a lama” (10), a noite em que se abrem as flores misteriosas do pecado, as flores ve-

-
- (7) Cristo de Bronze (Broquéis) — Sob as Naves (Missal).
 (8) Introdução de Nestor Vitor às Obras de Cruz e Sousa.
 (9) Faróis — p. 214.
 (10) Idem — p. 241.

nenosas do vício, onde os batuques realizam “a dança do ventre” (11) e que domina do alto do céu, a

“Lua absíntica, verde, feiticeira.

Pasmada como um vício monstruoso. (12)

Em uma palavra é a noite dessa África, “de espasmos de Desespêro, gigantescamente medonha, absurdamente ululante” — pesadelo de sombras macabras — “visão vulpurgiana de terríveis e convulsos soluços noturnos” (13).

E à essa noite da terra corresponde uma outra noite, a da carne das pretas. Ele dedicou à sua mulher alguns dos seus mais magníficos poemas: “Seu sangue quente, aceso em púrpuras de luxúria, através da pele sombria e veludosa, recorda avermelhamentos de aurora dentre uma penumbra de noite”, diz êle, unindo assim o tema da noite africana ao da noite simbolista, o da brancura e da pureza. Aliás o tema africano domina: “noturna e carnívora planta bárbara, ardente e venenosa da Núbia” apoteose do amor carnal, glorificação do sexo, tálipa negra, abrindo-se para o amor e para a vida. E’ possível ser, sobretudo, ao amor pela sua mulher, mais do que à sua mãe e ainda à aceitação dêsse “Duplo” que o frequenta e o penetra, que se deve êsse reconhecimento, por parte de Cruz e Sousa, do lado noturno e africano de sua alma que fêz dêle um inesquecível poeta. Gravita — sua espôsa — teve uma crise de loucura e foi essa crise para êle como que revelação do gênio estranho da África (14).

Sabe-se que as nevroses destruindo, ao menos momentâneamente, as mais altas funções e consequentemente as mais recentes aquisições da inteligência, têm

(11) Broquéis — p. 105.

(12) Últimos sonetos — p. 381.

(13) Emparedado.

(14) Cf. Afra, Resurreição, Piedosa, Meu filho, Núbia, Tenebrosa, etc.

como resultado uma volta ao primitivo. É a famosa lei da regressão dos médicos psicólogos. E eis que a loucura caindo sobre sua mulher, a brasileira, sua companheira de civilização, desaparece, e a africana mística e selvagem ressurgue do fundo do inconciente, "rezando e soluçando baixinho rezas bárbaras", "baladas negras". Assim o tema da loucura se junta ao da noite. Cruz e Sousa faz uma espécie de descida nas trevas, um sepultamento noturno. Mas essa noite da inteligência é uma noite da África, no sentido de uma tomada de posse pelos espíritos, uma queda de santo. Gravita nos aparece então, antes de sua ascensão para a luz, como um "fetiche" demoníaco, quebrando, destruindo pela sua magia negra a nostalgia da brancura de Cruz e Sousa.

É a luta que forja os valores. Sem nenhum preconceito de côr, sem nenhuma barreira social, é evidente que não poderá existir uma arte original de reivindicação racial. Na medida em que o Brasil ignora a linha de côr, Cruz e Sousa é um poeta do ocidente, mas na medida em que, sob a igualdade jurídica, certos preconceitos continuam a viver — e um poeta sofre isso mais do que qualquer outro — é êle repellido para sua raça. Aceitando então o que o branco diz dela, num grito magnífico de orgulho, transforma o inferno em céu, descobre uma nova beleza que procura considerar uma monstruosidade. E' a existência, pois, de um preconceito contra os antigos escravos que permite a Cruz e Sousa ultrapassar o simbolismo e criar uma poesia inédita com o lado noturno do seu ser.



CRUZ E SOUSA E BAUDELAIRE

(*Estudo de literatura comparada*)

“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 febres?”

A verdadeira originalidade não consiste forçosamente na descoberta de temas novos, mas na maneira nova de os tratar. Já vimos Cruz e Sousa ir procurar em Mallarmé a arte mais secreta, mais requintada, mais etérea; dando-lhe, porém, um acento novo porque o conduziu uma vontade de ascensão social.

Pôdemos fazer a mesma demonstração, comparando-o com Baudelaire.

Primeiramente existe um processo técnico comum aos dois: é a repetição da mesma idéia sob formas diferentes, o poema pròpriamente dito e o poema em prosa. Assim o “Cristo de marfim” reaparece no “Astro frio”, como “Bêbado” voltará em “Bêbados”. Mas tanto na prosa como nos versos nunca Cruz e Sousa desenvolve um tema baudelaireano na sua totalidade poética. Ele encerra sòmente, resvala pelo seu próprio pensamento, introduz numa linha melódica original alguns temas musicais de Baudelaire, que se juntam momentâneamente aos seus, trocam notas e se separam e se desvanecem. Mas exatamente por não se apresentarem nunca sòzinhos, por não passarem de flutuantes sôbre uma super-

fície poética estranha, assumem significação bem diversa da que tinham nas "Fleurs du Mal". Examinaremos rapidamente essas mudanças de sentido, porque nelas vamos encontrar também a idéia central que nos guiou nesse estudo: a da criação de uma poesia afro-brasileira.

A grande tentação do homem branco é a mulher de côr. Conhecem-se os admiráveis versos que Baudelaire dedicou à Venus negra. Os cantos em homenagem a Gravita são naturalmente levados a retomar alguns traços baudelairianos. Mas aqui é o homem de côr que canta e conseqüentemente não pode dirigir-se à mulher noturna como a algo perturbador, nem procurar nela um "veneno" intelectual. E' levado a renovar o tema da Venus negra, a descobrir nessa obscuridade da pele a claridade branca das noites lunares, a adivinhar nas veias scmbrias a rosa da aurora, a fazer enfim, do excesso amoroso, não mais como Baudelaire, um meio de se enterrar, de se perder no pecado, mas, ao contrário uma técnica em vista de hiperestésiar os nervos e que lhe possibilite pressentir o mundo platônico das Essências supraterrrestres, logo um novo espiritualismo. Assim a côr preta transforma-se numa sombra dolente de camélias brancas. E reencontramos aqui essa nostalgia de que tratámos no nosso primeiro estudo.

Outro tema baudelairiano é o da cabeleira. Floresta tropical, descoberta de perfumes exóticos, oceano de prazer. Mallarmé deu outra significação ao tema, substituindo a cabeleira negra pelo capacete dourado da nórdica. Um e outro se encontram em Cruz e Sousa: a loura ou ruiva nórdica liga-se ao desejo da mulher branca, da Loreley germânica e a outra sombria e quente, ao lado noturno de sua poesia.

O vinho é ainda um tema caro a Baudelaire. Vinho dos amantes, vinho do assassino. Cruz e Sousa viu também a poesia da embriaguez. Mas não a ligou à dos paraísos artificiais como seu predecessor. Empresta-lhe apenas o elemento da loucura patética, junta-a

aos temas noturnos da morte (“a noite de teu caixão”), do cego, da miséria. Baudelaire se inclinara sôbre todos os destroços da humanidade, os velhinhos, as velhinhas, os infelizes que transitam pelas ruas, seus irmãos na desgraça. Era o seu aspecto lamentável que o retinha e êle procurava sempre nesse aspecto o traço do pecado original, que lhe permitia exasperar a sua nostalgia e pureza de beleza. Cruz e Sousa ainda que seus últimos sonetos se elevem ao mais alto cume da fé, não parece, no entanto, prender-se a êsse elemento do pecado original. Êsse dogma lhe é estranho. E’-lhe imposto de fora, pelo meio católico em que vive; aceita o pecado não como estigma da humanidade, mas sim como estigma de sua raça, e o faz, constringido, como coisa inerente ao seu sangue africano. Porisso, os infelizes, os cegos e os bêbados são seus irmãos, mas não no pecado, mas na condenação social, na maldição não de Deus, mas dos homens; e eis por que carregam com êles os dois aspectos da poesia afro-brasileira: o aspecto noturno (os cegos realizam a noite interior com seus olhos doentes) e o aspecto nostálgico do branco

“De onde trazes essa bruma,
Toda essa névoa glacial
De flor de lânguida espuma”

Até o próprio tema baudelairiano da putrefação, da carniça, devorada pelos vermes se encontra em Cruz e Sousa. Por exemplo no “Inexorável”. Mas o que Baudelaire aceita alegremente (A morte alegre) é para Cruz e Sousa um tormento. A morte não é para êle um aniquilamento — o único aniquilamento que aceita é o seu sofrimento na noite consoladora — mas uma nova vida, a do “Duplo”, no Espírito que voa nas trevas da noite. Alguns poderão ver aí, como que surgindo do inconsciente ancestral, um velho vestígio do “manismo” africano. Em todo caso o tema da morte se prende nêle, ao da Noite, o que não se dá em Baudelaire, à mais inexorável

das noites, a do abismo profundo; e êsse medo patológico do abismo é algo que lhe é peculiar e toma na sua obra um aspecto alucinatório; os olhos, as narinas, a bôca, tôdas as aberturas do corpo, tornam-se no seu pensamento, em relação à vala mortuária, objetos de terror, entradas de cavernas demoníacas.

Em resumo, se compararmos os temas baudelairianos tal qual estão nos *Poèmes en prose* ou em *Fleurs du Mal* com a maneira com que são tratados por Cruz e Sousa, vemos que a grande diferença reside numa diferença de temperamento. Sob analogias de forma, jaz um contraste profundo de duas mentalidades diferentes.

Isto porque Baudelaire é, antes do mais, um católico, um católico atormentado pela nostalgia da pureza, levado nas asas do misticismo cristão. Mas êste católico sabe que é um poeta perdido, cuja alma não pode mais se salvar. Então, para afogar em si êste elan inesperado de castidade, jogar-se-á no mal para sentir tôda a miséria do pecado. Abandona-se ao amor apaixonado pelos paraísos artificiais, entregar-se-á a tôdas as formas de luxúria: mas não goza nenhum prazer simplesmente, naturalmente, porque o dogma do pecado original e da condenação divina o perseguem constantemente.

A sensibilidade de Cruz e Sousa, pelo contrário, não é católica. A fé religiosa, para êle, será uma conquista da vontade e nunca uma conquista completa. Nêle haverá animismo, crença na sobrevivência dos mortos, previsão do outro mundo e misticismo do mundo das puras essências, mas nunca chegaremos até à inteligência divina que as envolve na sua unidade transcendente. Eis porque os temas baudelairianos tomam para êle um outro sentido, porque o amor de uma negra não quer dizer desejo de se perder na luxúria para afogar os gritos da consciência — mas se torna uma passagem do preto ao branco; porque a cabeleira não é um convite à partida, à fuga que leva do católico às terras primitivas,

a uma oceania de Gaugin, onde o pecado original é desconhecido — mas o perfume de tranças desnastradas não passa dum incenso místico que sobe até sua alma; eis porque os feridos pela vida

Velinhas quêdas e velinhos quedos
Cegas, cegos, velinhas e velinhos,
Sepulcros vivos de senis segredos
Eternamente a caminhar sôzinhos.

não são imagem visível do pecado que se grava no corpo mortal, e o comêço da purificação, que o pecado de Adão trouxe ao mundo — mas as imagens dos preconceitos sociais, o estigma duma sociedade que se recusa ao amor universal e à fraternidade das raças e das classes.

Não pretendemos passar em revista tôdas as reminiscências da poesia baudelairiana que atravessam, de quando em vez, a obra do nosso poeta. Há a das correspondências, que lhe permite redescobrir a floresta tropical num nome de mulher, há também a do gato, silencioso e enigmático, e muitas outras ainda. Neste conjunto orquestral, uma ou duas notas conhecidas que se elevam, mudam de valôr, desaparecem. Mas desejo, entretanto, assinalar um tema comum a ambos: o da maldição que pesa sôbre o poeta, que o faz viver à margem da sociedade, como um ser amaldiçoado, vítima da zombaria e do rancor dos homens e que o leva finalmente à revolta. Mas êsse tema sofre igualmente uma transformação profunda, porque se ouve no fundo o grito de uma raça oprimida. Não é impunemente que êle exprime sobretudo no “Emparedado”, essa criação única do mito da África. O poeta, diz êle, na medida mesmo em que é poeta, é um desadaptado, um isolado e revoltado em relação ao meio em que vive. Mas temos a impressão de que, se o poema vai de revolta de esteta à revolta do homem de côr, na realidade a marcha psicológica de seu pensamento é o inverso da ordem lógica de sua prosa. E’ porque, devido às suas origens sociais, êle já

era um desadaptado, um isolado, repellido do meio dos brancos; é porque se ergue contra sua ascensão na hierarquia humana, êsse muro de pedras de que fala no fim, que procurou na arte isso a que os sociólogos e psicanalistas chamariam uma "racionalização" de seu desajustamento: metamorfoseou assim o seu protesto racial em uma revolta estética, seu isolamento étnico em isolamento de poeta, a barreira de côr na barreira dos filisteus contra os artistas puros. Por isso pôde dedicar uma das suas obras a Baudelaire, para dizer quanto o compreendia e o amava, quanto era seu irmão de sofrimento. E' que Baudelaire lhe trazia um meio de justificar a recusa da sociedade em aceitá-lo; a explicação pela "Nemesis" que paira sôbre o poeta. Dessa maneira, transformando a maldição racial em maldição universal, passava a linha de côr com sua própria dor, fazendo dela uma dor ocidental, uma dor Européia.

Outros já disseram, melhor do que o poderia fazer da arte preciosa, do vocabulário sutil. Eu me propus sòmente nesses três primeiros estudos mostrar a gota de sangue negro no elixir de sua poesia; procurar naquele que parece o mais europeu de todos os poetas brasileiros, as pancadas tumultuosas de um coração africano; melhor ainda, descortinar a criação de uma poesia afro-brasileira. Pareceu-me que não havia melhor método para confirmar a minha demonstração do que estabelecer um paralelo com Baudelaire, estudar com a ajuda do método comparativo, essa nova descoberta, a repercussão dos temas baudelairianos nos poemas de encantamento de seu irmão de côr de além mar.



O LUGAR DE CRUZ E SOUSA NO MOVIMENTO SIMBOLISTA

SE quisermos compreender a gênese do simbolismo, precisamos, creio eu, remontar até o misticismo. E por aí, até ao que lhe constitue a base filosófica, à teoria das Idéias de Platão.

Para Platão, acima do mundo das formas ilusórias e mudáveis, que é o em que vivemos, um outro há, o único verdadeiramente real, o das Idéias-mães: tudo o que em o nosso mundo contemplamos não é mais do que reflexo enfraquecido e empanado dessas verdades substanciais. Os místicos cristãos, subsequenteemente, não considerarão também a Natureza senão como uma série de sombras incertas, através das quais podemos discernir as realidades espirituais.

Assim, na Idade Média, aparece o mundo como um grande livro misterioso em que tentamos decifrar os segredos de Deus. Que se deve dizer senão que a lógica do descobrimento não pode ser nem o silogismo, como para os aristotélicos, nem, com mais forte razão, a indução experimental, na qual ninguém pensa ainda e que é talvez somente uma lógica degradada, porque fica na superfície das coisas, mas a lógica analógica. E' então que se multiplicam os *Bestiários* e os *Tesouros*, que estabelecem um conjunto completo de correspondências sutis entre o mundo material e o mundo espiritual, entre as esferas celestes e as faculdades da alma, entre as flores e as virtudes. Esses livros, porém, não saem ainda da natureza. São Boaventura vai muito mais longe. Não

se trata já de descobrir não sei que simpatias entre as diversas partes do cosmos, mas as coisas concretas são consideradas como os sinais da realidade divina. O mundo é um reflexo e cada objeto que o constitue é uma imagem mais ou menos aproximativa de um dos aspectos da glória celeste.

Tal é, certamente, a raiz do pensamento simbolista. As coisas materiais já não são consideradas realidades verdadeiras, que tenham valor próprio em si mesmas, não são senão símbolos, ou se se preferir o têrmo, "teofanias". E se a natureza é bela, é porque a assinala o cunho da beleza divina. Abre-se assim novo caminho para a poesia: descobrir, por esforço de intuição imaginativa, através da casca das coisas, o mundo das Idéias.

Infelizmente, a poesia da Idade Média não saberá enveredar por essa via, que tão fecunda teria podido ser. Deter-se na alegoria. Ora, há entre o símbolo e a alegoria uma diferença essencial. Se ambos são meios de ligação entre a idéia e as coisas, no símbolo parte-se das coisas para ir à idéia, ao passo que na alegoria se parte da idéia para chegar às coisas. Se se quer, por exemplo, exprimir, em forma material, a idéia de doçura, notar-se-á que o cordeiro é um animal terno e bom, e o cordeiro tornar-se-á assim a imagem da doçura. A alegoria é, portanto, um processo artificial, uma construção do espírito, e fica, por isso mesmo, como coisa fria, estéril. Daí, o insucesso da poesia medieval, dos *Grands Rhétoriqueurs* por exemplo ou do *Romance da Rosa*.

Houve, no comêço do século XVI, uma renascença do platonismo em Itália e depois em França, e, consequentemente, para a literatura nova oportunidade de simbolismo. Tentou aproveitá-la Maurício Scève. Sua obra é, com justa razão, considerada a primeira forma do simbolismo e seu nome é o de um precursor. Mas Ronsard e seus discípulos, levando a poesia para os recém-descobertos caminhos da antiguidade greca e romana, pregando a volta à literatura pagã, isto é, a uma li-

teratura que se contenta com a beleza material das coisas, que com ela goza deliciosamente e que outra não quer conhecer, fêz-se frustrar-se a tentativa de Maurício Scève e afastou a poesia do caminho do simbolismo.

E' agora na Espanha que devemos reencontrar o itinerário interrompido na França. E assim é, porque a Espanha se torna a pátria trágica dos grandes místicos. Mais, porém, do que Santa Teresa, que foi estragada do ponto de vista do simbolismo pela influência dos Jesuítas e cuja meditação é uma utilização dos sentidos e da memória, em suma de nossas funções naturais, é em São João da Cruz que o pensamento simbólico recupera todos os seus direitos. Não certamente porque não encontramos símbolos em Santa Teresa, mas são êles em geral símbolos herdados, tradicionais, como o casamento místico, e principalmente a alegoria domina com os "*castelos interiores da alma*". Em São João de Cruz, que foi admiravelmente estudado dêste ponto de vista por M. Baruzi, o símbolo não é uma imagem tomada voluntariamente pelo escritor para descrever sua própria experiência, mas é uma criação estética que é experiência ao mesmo tempo que explicação dessa experiência, é um produto da vida mística e não uma imagem dessa vida: "Haveria — diz M. Baruzi — uma tão íntima fusão da imagem e da experiência que não podemos falar de esforço para figurar plásticamente um drama interior... Não haveria mais tradução por um símbolo de uma experiência; haveria, no sentido estrito da palavra, experiência simbólica".

Assim, o misticismo termina forçosamente em poesia ou em música; quando São João volta de sua aventura espiritual, ainda todo deslumbrado de Deus, quando a iluminação e o êxtase terminam, não acha que as palavras sejam capazes de dizer o inefável, porque as pobres palavras de que nos servimos são as palavras da "tribu", como diz Fr. Bacon, desvalorizadas por terem rolado através dos séculos em tantas bôcas profanas, e

êle é obrigado a recorrer a imagens, mas imagens vividas, que ainda guardam em si um pouco do fogo divino, como aquela da *Noite escura*.

Achamos, pois, no pensamento místico da Espanha a forma mais alta do que formará mais tarde o fundo da poesia simbolista, a saber a existência de um tipo especial de experiência psicológica: a experiência simbólica. O símbolo, que em São Boaventura ainda não era senão um método, tornou-se agora uma vida. A poesia simbolista pode nascer. E, se não nasceu mais cedo, foi por culpa da influência do classicismo que herdara da Renascença a idéia da primazia da beleza pagã, portanto da crosta superficial das coisas, e que dominava nesse momento em todos os países. Foi ela que secou as fontes do lirismo que borbulhavam da obra de um São João da Cruz.

Para que essas fontes se reabrissem, era preciso que o classicismo fôsse morto. Foi a tarefa do romantismo. Mas, entre o romantismo e o simbolismo, muitos anos se escoaram! Como explicar êsse retardamento?

Na Alemanha, a princípio, o misticismo cultivado não foi o misticismo cristão, mas o da Índia. O romantismo alemão caiu no orientalismo. Ora, a especulação indú, se vê no mundo uma grande ilusão, não faz dela contudo o reflexo de realidades ideais; ela vai dar no nirvana e no culto do nada, numa teoria da dissolução, e não no símbolo. Na França, o romantismo de Lamartine era por demais espiritualista, no mau sentido do termo, para dar coisa diferente de efusões sentimentais; Vitor Hugo não tinha temperamento romântico, e não procurou nestas escolas senão uma certa decoração. Ficam somente Geraldo de Nerval e Baudelaire.

Ora, êste grande poeta satânico redescobre o caminho da Idade Média, o cosmos considerado como um sistema de analogias. Por ai, prepara êle o simbolismo, que o reconhecerá como um de seus precursores. Mas

há ainda entre *Les Fleurs du Mal* e Mallarmé tãda a distância que separa os *Tesouros e Bestiários* de São Boaventura. Baudelaire não transcende o mundo da natureza e as analogias de que êle fala são analogias entre os diversos compartimentos que a constituem:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent,
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant,
Doux comme des hautbois, verts comme des prairies...

Para que se possa passar dessas correspondências terrestres para a matéria símbolo da idéia, é preciso fazer reviver ou o misticismo ou, ao menos, o platonismo.

O misticismo, porém, não mais existia então, a não ser em forma esporádica e tímida; assim êle era incapaz de criar um clima suficiente como tinha sido o caso na Espanha. O platonismo, pelo contrário, nunca estivera completamente morto, tinha sobrevivido, tinha-se refugiado numa ilha, na Inglaterra, onde sempre existiu uma tradição platônica desde Berkeley até aos nossos dias, como ainda hoje se vê, por exemplo, nos romances de Morgan. E' dessa tradição que vai nascer a poesia simbolista francesa. Mallarmé é professor de inglês e a sua poesia bebeu nas fontes da poesia inglesa.

• • •

Entre a escola romântica e a escola simbolista intercala-se, porém, na literatura francesa a escola do Parnaso. Sabe-se que o que a caracteriza é, antes de tudo, o culto exclusivo da forma, da matéria verbal, e a religião da beleza. E' de certo modo para a poesia o que o materialismo é para a filosofia.

Mallarmé estreou no parnasianismo e os primeiros anos marcam sempre um espírito. Quando tudo se transformava em redor dêle, quando a maior revolução da métrica tinha começado com o verso livre, Mallarmé

ficou fiel até o fim às formas tradicionais, às regras prosódicas clássicas, ao verso bem feito e ao soneto. O drama de Mallarmé está aí: êle foi simultaneamente, o que parece sobremodo contraditório, um parnasiano ligado à beleza material das coisas, carnal, apaixonado da música verbal, amante das palavras pelas palavras, por suas sonoridades, por seu brilho, e ao mesmo tempo um platônico, vivendo no mundo das puras idéias. Como chegar a exprimir, e exprimir o mais saborosamente possível estas realidades transcendentales, fluídas, sutis? Um só método é possível: o símbolo, que exprime bem a Idéia, mas exprime-a com um elemento carnal, musical.

Poderíamos seguir a evolução de Mallarmé, o aprofundamento que nêle se encontra da experiência simbólica. Basta, porém, assinalar os principais degraus. E' a princípio, nos primeiros poemas, o sentimento de um desespêro e de um insucesso: a tentativa é muito difícil; inútil tentá-la, melhor é refugiar-se nos prazeres da carne; mas é impossível, porque a nostalgia do mundo ideal não pode desampará-lo, ainda quando na orgia:

Je suis hanté! L'azur! L'azur! L'azur! L'azur!

Não pode êle conseguir encarnar nas palavras, em matéria verbal, êsse mundo ideal: a idéia degrada-se exprimindo-se, e Mallarmé tem a impressão da esterilidade irremediável de seu espírito, de sua impotência definitiva. Êle quêr:

...Puisqu' enfin ma cervelle, vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur...

Depois, súbitamente, o poeta se restaura. Retoma o problema impossível, que foi, lembremo-nos, o próprio problema da mística, a tradução verbal do inefável, e dêle dá a mais esplêndida das imagens no *L'après-midi*

d'un Faune, carnal, terrestre, perseguindo, para as "perpetuar", as ninfas, brancuras fugindo, idéias vaporosas, das quais não pode ninguém agarrar mais que a sombra ou o reflexo. Mas Mallarmé não se contenta com se retratar assim e definir o problema poético, que é o do simbolismo; vai, numa procura tenaz e conquistadora, achar para êste problema tôda uma série de soluções, abandonadas uma após outra, mas a aproximarem-se, sempre cada vez mais do intento...

Trata-se, em suma, não de exprimir, mas de sugerir, pois que, por definição, a Idéia pode ser experimentada, mas não pode traduzir-se verbalmente nem materialmente, porque tôda a tradução é queda, traição, paraíso fugido... Nossas palavras, à força de servir perderam seu poder de sugestão, para se tornarem não sei que fotografia esquemática da realidade concreta; elas significam e suas significações são significações usuais, impostas pela sociedade, o que faz que o mesmo vocábulo, ouvido por muitas pessoas, desperte em todos representações intelectuais idênticas. E' preciso, pois, separar a palavra de seu sentido corrente, para lhe dar outro poder, o de sugerir coisa diferente do que ela define habitualmente. E' preciso dar-lhe outro valor. Não podemos passar em revista tôdas essas tentativas; encontraremos algumas, ao estudar Cruz e Sousa. Digamos somente que, nunca satisfeito, Mallarmé recorreu aos ensaios mais desesperados, além da poesia — reflexo no espelho e a teoria da "ausência" —, até as palavras atiradas ao acaso na página branca, de maneira que, por sua posição desusada, se quebrem tôdas as relações lógicas e a palavra recobre sua virgindade e seu dom de introduzir o espírito no mundo misterioso das Essências: — *Jamais un coup de dé n'abolira le hasaerd...*"

Entenda-se bem: a experiência simbolista não toma em todos os escritores a forma que tem em Mallarmé. Em Villiers de L'Isle Adam, situa-se ela não no interior da filosofia platônica, mas no interior da de Hegel, o

que já tornava a solução do problema mais fácil, porque para Hegel o real é sempre uma tradução das Idéias, e esta encarnação não toma nêle a forma de queda da matéria. Justamente, porém, porque a solução era mais fácil, não ascende a obra de Villiers tão alto como a de Mallarmé, porque a verdadeira beleza não se atinge senão no esforço e na luta com o impossível. Na Alemanha, só Stefan George chegará, por outros meios, às mesmas alturas que o autor de *Hérodíade*, de quem foi um dos maiores discípulos.



Neste conjunto de pesquisas, de experiências e de criações poéticas, qual é o lugar que ocupa Cruz e Sousa?

Há, inicialmente, no estranho poeta, um primeiro problema que já me ocupei em os três primeiros estudos, e a que chamarei, se me permitirem a expressão, um problema de transfusão poética.

Trata-se da transfusão da poesia de um sangue em outro sangue, de uma raça em outra raça, da poesia que seja mais nórdica, mais difícil, mais imaterial, num cérebro de africano, de filho de escravo; e tentei mostrar que, nessa passagem, tomava o simbolismo formas novas, sonoridades inéditas, transformando-se, cristalizando-se em músicas desconhecidas. Isso não foi porém, mais do que considerar a obra de Cruz e Sousa por uma só face, a face racial, que não é necessariamente a mais importante de tódás. O presente estudo desejaria retomar o problema, abstraindo de todo o elemento étnico, não considerando o poeta senão como poeta, e definir-lhe a posição, de modo que, na medida do possível, conseguisse penetrar o segrêdo da sua arte.

O que é preciso assinalar preliminarmente é que o nosso autor começou exatamente como Mallarmé, é que êle foi a princípio um parnasiano, tão apaixonado da

beleza, formal das palavras, tão cuidadoso das regras mais intransigentes da prosódia, tão desejoso de encher seus poemas do sabor carnal das coisas sensíveis como qualquer parnasiano. Há nêle, porém, um quê de novo não encontrado em Mallarmé; é que êle teve educação essencialmente alemã, é que foi educado na admiração de uma filosofia profundamente materialista e pessimista, é que seus primeiros mestres e suas primeiras letras foram Haeckel, Buchner, Schopenhauer. Tal filosofia, logicamente, devia tê-lo afastado do simbolismo, estava certamente de acôrdo com a estética do Parnaso e efetivamente está no fundo do pensamento de Leconte de l'Isle na França. O simbolismo, porém, como vimos, postula ao contrário a crença em outro mundo, em um mundo de idéias puras.

O drama de Cruz e Sousa vai, portanto, ser ainda mais patético do que o de Mallarmé, e na sua posição vai ser de outra originalidade, pois que para êle não se tratará unicamente de achar a expressão possível do inefável, de criar para si, uma experiência psicológica, mas essa experiência psicológica, para se constituir, terá de lutar incessantemente com uma primeira educação absolutamente oposta a ela e que, a cada momento, a porá em risco de ser aniquilada. Eis porque não achamos em Cruz e Sousa a dialética de Mallarmé, as caminhadas para um platonismo cada vez mais lógico, a série de ensaios cada vez mais aproximados de uma tradução carnal das Essências invisíveis; mas sempre, ao longo do mais áspero dos caminhos, a luta contra os mesmos obstáculos, sempre renascentes, e, por conseguinte, o drama a representar-se em dois planos ao mesmo tempo.

Expliquei acima por que o romantismo alemão não foi dar no simbolismo. É que êste supunha de preferência a mística cristã, ao passo que a Alemanha tinha preferido a mística do Oriente, a do aniquilamento. Ora, Schopenhauer foi a grande tentação de Cruz e Sousa, a herança desgraçada — desgraçada do ponto-de-vista da

lógica do simbolismo — de sua primeira educação e até em seus últimos sonetos, achamos nêle êste desejo da dissolução, da extinção, da desapareição de seu ser na grande “noite búdica”, como lhe chama êle. E’ que a vida lhe fôra tão dura que êle não via solução outra que esta morte lenta e doce, que êste êxtase em o nada. Por prodigioso esforço da vontade, consegue êle, entretanto, escapar sempre da tentação, muitas vezes mesmo no interior dos próprios poemas ou das próprias prosas, e sua segunda filosofia, contraditória da primeira, — a da existência de um mundo para lá da matéria, de um mundo de puras formas, — acaba por triunfar.

E chegamos assim ao segundo drama, o único de que desejaríamos falar, porque permite situar o nosso poeta no interior do movimento de que traçamos as genealogias e a história: o drama simbolista, o da tradução verbal do inefável.

Acharemos, de entrada, em Cruz e Sousa, como em todos os seus predecesores, um primeiro momento, o sentimento duma derrota, a sensação da impotência do espírito para realizar uma tentativa que, por si mesma, parece, de fato, absolutamente impossível. O comentador das *Obras Completas*, Nestor Vitor, diz de certos poemas que são um arremêdo, uma caricatura de certos derrotados, de certos boêmios dos cafés do Rio-de-Janeiro. Esta não é, absolutamente, a minha opinião. O tom doloroso do escritor, o fato de serem os temas aí desenvolvidos encontrados em outras poesias de que Nestor Vitor de modo nenhum pensa em ter como retratos grotescos, induzem-se, ao contrário, a pensar que se trata de verdadeiras confissões. O simbolista, na sua impossibilidade de penetrar o Incognoscível e de dizer o Incomunicável, tem o sentimento de sua esterilidade e fica muitas vezes impotente diante da página branca, “impotente para revelar, sob uma forma gráfica, os segredos espirituais que o dominavam”. Sim, o que êle denomina “a dor das Idéias”, “um anseio transcen-

dental de um Ideal rebuscado”, é o sofrimento de Cruz e Sousa, não é o de um boêmio dos cafés cariocas...

Ele o exprimiu em imagem original, que nêle volta muitas vezes, a de um muro que se levanta entre êle e a sua contemplação (*A janela*). Desde então não seria melhor desistir, entregar-se aos júbilos da matéria, aos prazeres dos sentidos, buscar no amor, ou melhor na luxúria, o esquecimento do Infinito, matar enfim o Sonho nos braços de uma mulher? Mas, é impossível. Em vão, em seu ódio, que não é senão amor repellido, quer êle daí por diante procurar o Feio, afim de “negar a infalível, a absoluta correção das Formas perfeitas”; até na Fealdade reencontra êle (e é problema que também se apresentou a Platão: há uma Essência das coisas feias, da torpeza?) a existência daquilo que êle queria esquecer, porque, como o prova o sapo, a Fealdade tem também a sua expressão formal, participa também do mundo das Idéias puras. Tôda a fuga, pois, é interdita, todos os caminhos de evasão estão cortados e o poeta baldadamente grita: “Apaguem o Sol, apaguem o Sol, pelo amor de Deus!” Como Mallarmé queria vender os olhos diante do azul, a flecha do sol do Inteligível feriu seu coração, a nostalgia do inefável não pode morrer e vai levá-lo agora para os caminhos solitários da mais requintada das artes.

Para atingir o mundo das Essências, é preciso primeiramente destruir o mundo concreto, é preciso, partindo do Parnaso, que é a apologia das formas duras, sólidas, de linhas bem talhadas, e da indestrutibilidade, mármore, metal, marfim, ultrapassá-lo, para misturar as linhas, mergulhar os relevos, extinguir os contornos. Para isso, dirigir-se-á Cruz e Sousa ao crepúsculo e à noite, que diluem as coisas materiais em um nevoeiro de fantasia, em um mundo de sonho. Está aí o seu ponto de partida, mas a nebulosidade não é ainda o Inteligível. E, entretanto, uma primeira aproximação, porque o objeto, assim meio dissolvido no sonho, se torna suave, quase

espiritual, tende a dissipar-se, para dar a impressão de uma realidade diferente, de uma realidade "essencial":

Ó Formas vagas, nebulosidades,
Essência das eternas virgindades.

Há aí uma primeira solução, que é própria do nosso poeta e pela qual êle manifesta bem que seu simbolismo não é simbolismo de imitação, e sim solução original de um drama muito geral. Para melhor mostrar tal originalidade, basta comparar essa solução à de Mallarmé, que, à primeira vista, mais dela se aproxima: a imagem em um espelho.

O objeto que se reflete num espelho passa a ser alguma coisa de irreal e de sutil, que, por sua própria imaterialidade, é um primeiro símbolo da essência ideal dêsse objeto. E' por isso que o Fauno, não podendo agarrar as ninfas, verga-se sôbre a imagem delas, que brinca na superfície das águas, e é por isso que Herodíades exclama, contemplando-se:

Miroir!

Eau froide par l'ennui dans son cadre gelée,
Que de fois et pendant des heures desolée...
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.

Cruz e Sousa não ignora êsse processo: "Ó espelho, no seu fundo glacial de bôca turva, crepusculada de poço;... alma de cristal onde um delicado sentimento de esquecimento e de saùdade parecia estar diluído". Basta, porém, ler *A Nódoa* ou *Espelho contra espelho*, para ver quão diferentemente trata êle o símbolo. Porque para êle o verdadeiro meio de tornar irreal as coisas e, por conseguinte, de as fazer mais próximas do espiritual, é diluí-las no sonho, na noite. E é um método que não pertence senão a êle.

As circunstâncias e o lugar favoreciam também essa divergência. Mallarmé é um cantor da água doce, sempre viveu na beira dos rios, Tournon, no Rôno, Paris,

no Sena, e todo o tempo que arrancava do seu mister de professor, passava-o em seu barco, no fio d'água, a correr atrás de reflexos que tremem e se encrespam ao sôpro da brisa, ou a procurar, nas margens, entre as raízes bolorentas, uma "ausência" de nenúfar. A geografia vedava a Cruz e Sousa essa atitude narcísica, e o lugar que a água doce ocupava em Mallarmé é o mar que o tem em sua obra. Mas o mar opaco e devastado pelas vagas não permite o símbolo da imagem no espelho.

Poderíamos, destarte, passar em revista os diversos processos pelos quais Mallarmé, por alusão, reticência e magia feiticeira, chega a despojar as palavras de seus sentidos tradicionais, para fazer que signifiquem realidades mais espirituais. Veremos, creio eu, que, como no caso do espelho, não são êsses processos, em geral, reempregados por Cruz e Sousa, ou se aparecem, só representam papel secundário, espécie de saudação e homenagem incidente do simbolista brasileiro ao simbolista francês. A apologia do quebra-luz, por exemplo, que Mallarmé publicou no curioso jornal de modas que sôzinho redigia, tem eco na *Aparição da noite*, onde a luz toma um aspecto de irrealidade, "como se houvesse colocado um transparente *abat-jour*". Ou ainda a missa católica (*Artista sacro*). Cruz e Sousa, entretanto, talvez também porque não tenha a teoria da ausência, não deu ao cerimonial católico o lugar importante que êle tem em Mallarmé. O ritual sagrado, com efeito, dirige-se a Deus, mas Deus aí não aparece, sua presença não é senão presença de pão, presença de símbolo. Semelhante estética da missa é desconhecida do nosso poeta, que não quer ver na liturgia mais que preparação para o mistério ou dansa hierática.

Cruz e Sousa construiu, só com seu cérebro, o seu mundo poético e elabora, isento de qualquer influência, a sua própria experiência simbólica. Seu simbolismo seguirá, sem dúvida, a lei geral, exigirá a existência de

um mundo transcendente, de um mundo de Essências, mas ante êle reagirá com a sua personalidade fremente e dolorosa, que não é senão dêle. A existência de um mundo ideal não aparece nos *Broquéis*. E' uma coleção de versos de transição entre o Parnaso e o simbolismo pròpriamente dito; situa-se no momento que definí como o da nebulosidade, da destruição da matéria numa poeira de sonho. E' preciso esperar os *Faróis*, para vê-lo aparecer, desprendendo-se da natureza concreta, subindo, subindo às esferas celestes, qual lírio ereto na luz:

Que eu suba na tua essência
 Sacramental
 Para a excelsa Transcendência
 Ó lírio astrall
 E lá, nas Missas divinas,
 Puro, eternal
 Nas esferas cristalinas
 Ó lírio astrall

Mas nêle não fica êsse mundo a ser o reino um tanto frio das Idéias e dos Números platônicos. Sem dúvida, tal é êle a princípio:

Tudo aí vive e sonha imaculado
 Sonho esquisito e azul das quintessências
 Tudo é...
 Embalsamado de eternals essências.

Mas é também atravessado pelo vôo branco dos anjos, pelas batidas de asas dos mortos, pelas preces que vêm da terra, e a música dos bem-aventurados mistura-se aí à das esferas. Numa palavra, ao passo que nos afastamos dos *Broquéis* e nos aproximamos dos *Últimos sonetos*, há uma cristianização crescente dêsse domínio do Inteligível, que nos põe a mil léguas de Mallarmé.

Nossa alma, antes da morte, já viveu nesse mundo, contemplando as Essências, e nós guardamos delas recordação nostálgica (*Mundo inacessível, — Eternidade retrospectiva*).

Eu me recordo de já ter vivido.
Mudo e só por olímpicas esferas.

Mas, desde que caiu no corpo humano, está a alma numa prisão, e o que chamamos a visão da natureza mais não é do que uma imagem das coisas através de varões e grades. Assim, a missão do escritor é encontrar as chaves que abram as portas aferrolhadas, que nos abram o Mistério, o Paraíso perdido...

Incansavelmente, febrilmente, através de sua obra, em busca desesperada, experimenta Cruz e Sousa tôdas as chaves, a chave da luxúria, de onde "aguda e expirante no Azul, o condor de meu Desejo vertiginosamente tremule", e a chave do amor marital ou paternal, caminhos desejados para ir

Para além destes céus mudos e largos
Na ampla misericórdia das Esferas;

a chave dos venenos ou da embriaguez e a chave da miséria, porque o vinho e o sofrimento sabem transformar o ser humano em misterioso visionário; a chave da loucura e a chave da doença, arrancando uma a alma ao corpo e tornando a outra o corpo "translúcido", "espiritual", já quase Idéia, esperando que a morte faça passar a beleza carnal

Na beleza
Dos transcendentalismos da Pureza;

e, principalmente, a chave do sono e do sonho (*O sono — Um homem dormindo*). Só, porém, a destruição do corpo, quebrando as grades e restituindo a alma à sua verdadeira pátria, nos permitirá essa ascensão à luz das Essências. E todos os poemas, tôdas as prosas em que Cruz e Sousa fala dessa libertação, pelo ensejo que dá ao reencontro de entes queridos e à comunhão dos santos, deixam de ser som platônico, para se encherem de música cristã.

Enquanto espera êsse dia, deve o Poeta, êle que guarda a saùdade do Paraíso deixado, dar a seus irmãos da terra a imagem simbólica dêsse Paraíso. Daí, tôda uma transformação da técnica tradicional do verso, que parte, sem dúvida, da fruição carnal dos objetos sensíveis, mas a depura, a intelectualiza, fazendo-a passar pela abstração do pensamento (*Sabor*); o artista torna-se um alquimista sábio que fluidifica os volumes, espiritualiza o material, metamorfoseia o real em essências imaculadas. O comum dos mortais não quer acreditar senão no que pode ver ou palpar, e a observação utiliza tão sòmente as funções inferiores de nosso espírito, a atenção, a sensação e a memória; fica sendo uma fonte de informação secundária, puramente física; o Poeta deve, certamente, partir dela, pois que é poeta e, por conseguinte, se serve de palavras, mas o trabalho poético consiste em filtrar a matéria através do pensar e do sentir, de modo que deixe cair tudo o que há de atual, de documental na observação, para só reter o cristal astral da pura Forma. E' trabalho que êle define, às vezes, como de análise (separar no objeto a matéria, que é contingente, da forma, que é eterna), e, às vezes ainda, como trabalho de síntese (generalização do permanente através da multiplicidade caótica do mundo); mas, debaixo dêsses dois nomes opostos, trata-se sempre certamente do mesmo processo de transcendentalização e de abstração. Tal trabalho necessita, naturalmente, de novas formas poéticas, bem distantes da descrição parnasiana: "E, enquanto a mim, se me fôsse dado organizar, criar uma nova forma para essa transmissão, escreve Cruz e Sousa, certo que o teria feito... Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fôsse... Outro drama, outra Magia, outro Movimento". E foi justamente isso o que êle alcançou, nova forma de encantamento, poesia desconhecida, música de cujo formidável sortilégio não nos esqueceremos em breve tempo.

Técnica semelhante, como se vê, está ligada a certa experiência psicológica, a uma experiência que é para a poesia o que o misticismo é para a religião e a que, com o nome dado a S. João da Cruz por M. Baruzi, chamaremos experiência simbólica.

Chegamos ao ponto mais delicado e mais difícil dêste estudo, à análise do que há de mais original e talvez intraduzível em Cruz e Sousa e que lhe dá situação à parte na grande tráfade harmoniosa: Mallarmé, Stefan George e Cruz e Sousa. Nessa exploração, nesta viagem através de uma alma que se dedica à Perfeição, devemos caminhar lentamente, em jornadas sucessivas, indo do mais fácil ao mais profundo.

E', a princípio, a experiência de uma separação, de uma espécie de febre dos nervos, de uma hiperestesia que o isola dos homens num "exílio da concentração". E', em seguida, uma metamorfose da saúde brasileira, que, tornando-se desejo de transcendentalismo, toma aspecto mais metafísico ou mais religioso, que Cruz e Sousa aliás descobre em todo ser humano e mesmo na natureza, não sendo, para êle como para São Paulo, a criação tôda inteira mais do que aspiração e nostalgia divinas (*Ansiedade*). O confronto com Mallarmé deixa clara a diferença das duas experiências e a heterogeneidade completa dos dois simbolismos: Mallarmé continua contemplativo, ao passo que o que domina em Cruz e Sousa é a viagem e a subida, é o dinamismo do arremêso, e isso porque êle era brasileiro, do país da saúde, e de origem africana, de uma raça essencialmente sentimental. Eis porque, em rigor, há menos experiência em Mallarmé que visão platônica, que se preocupou principalmente com a tradução poética de sua visão, que fica sempre no terreno da pesquisa técnica, do trabalho voluntário e da arte, enquanto Cruz e Sousa, mais tormentado, vive a experiência simbólica, acha seus símbolos não por mecanismo da vontade, e sim na espontaneidade da busca; experimenta-as no in-

terior de sua saúde, como criação imprevisível e que se lhe impõe.

Nêle, as imagens não se elaboram segundo as leis da associação de idéias; elas se distilam como por uma alquimia do sentimento, nascendo, pouco a pouco, do alambique do sonho e da saúde, para tomar forma por mecanismo análogo ao da transmutação dos metais. *Sentimento esquisito* dá-nos exemplo dessa fabricação sentimental dos símbolos, que poderia comparar-se ao nascimento da Noite escura em S. João da Cruz, não tradução da experiência, mas a tomada de consciência dela. O desejo do céu é tão alucinante e tão penetrante que se transforma numa mordedura da alma e essa mordedura, por sua vez, em mordedura de serpente: o símbolo da serpente já não nasce, como na fase ainda meio parnasiana dos primeiros versos, por exemplo, nos *Cabelos*, da passagem visual da madeixa de cabelos desenrolados a modo de serpente e, daí, a idéia da mordedura, mas é chamada pela experiência vivida, é solicitada pela própria sensação da mordedura, do desejo mergulhado num coração que partiu em busca das Essências.

As imagens simbólicas situam-se em planos diferentes; há uma estratificação dos símbolos, que nos fazem descer, de camada em camada, até ao mais secreto da alma. Para compreender os mais profundos, é insuficiente a análise da obra, ser-nos-ia necessário a biografia psicológica do poeta e, principalmente, a de sua primeira infância; os métodos da crítica literária não vão tão longe, ser-nos-ia necessário lançar mão dos processos mais sutis da psicanálise. Só podemos, pois, indicar a imagem-mãe dessa experiência, a do Olho. É uma experiência essencialmente ambivalente, e a ambivalência se assinala por dois símbolos ligados e contraditórios: o do Olhar alucinante que persegue o poeta apavorado no meio das trevas do sono (*Olhos de sonho*) e o do cego, do buraco morto, da ausência do Olhar (*Caveira*). A que recordação da infância, a que metamorfose da

Libido se prendem essas imagens não o sabemos, nem importa para o nosso objeto. Necessário notar é somente a originalidade dessa experiência, construtora de símbolos novos, sem contudo os procurar voluntariamente, é a oposição fundamental de Cruz e Sousa, que reencontra a vida mística, e Mallarmé, que permanece platônico puro.

Todo o simbolismo, dissemos ao começar, postula a existência de um mundo transcendente. E', pois, o ponto de partida obrigatório de Mallarmé e Cruz e Sousa. Partindo embora dessa origem comum, chegamos, entretanto, à divergência essencial da qual resulta não terem os dois simbolismos nada mais de comum. O de Mallarmé é um trabalho da inteligência para encarnar em palavras a pureza do inefável, o de Cruz e Sousa é uma experiência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual. Por isso mesmo, é marcha para o misticismo cristão.

Mas, acabado a êxtase, começa o trabalho do poeta. A experiência vivida deve ser forçosamente experiência traduzida. E o nosso poeta frequentou demasiadamente o Parnaso o dêste lhe ficou alguma coisa. Ao lado do símbolo-experiência, haverá nêle, portanto, o símbolo-expressão do inefável, como em Mallarmé. Mas ainda aqui, onde é possível aproximação, bem depressa a cisão se opera. O chefe da escola francesa, por apuro supremo, chegará à palavra que dá a conhecer uma ausência, enquanto o processo de Cruz e Sousa será o da cristalização. A cristalização é purificação e solidificação na transparência, podendo assim guardar na sua branca geometria alguma coisa da pureza das Formas eternas, das Essências das coisas.

A poesia do nosso poeta termina, destarte, no processo inverso do que existiu no seu ponto de partida. Tinha começado pela dissolução das formas exteriores dos objetos, diluindo-os na bruma do sonho, e termina

pela volta à matéria, porém matéria sutilizada e preciosa, cintilação de cristal ou de jóia, certamente encarnação da Forma Inteligível, mas encarnação em algo que nada mais tem de sensual e que nada retém do calor do concreto.

Destruição das formas (no plural) nas cerrações da noite, cristalização da Forma (no singular) ou solidificação do espiritual numa geometria do translúcido, tais são, afinal, os dois grandes processos, antitéticos e complementares ao mesmo tempo, que permitiram a Cruz e Sousa trazer aos homens a mensagem da sua experiência e apresentá-la em poesia de beleza única, pois que é acariciada pela asa da noite e, todavia, lampeja com tôdas as cintilações do diamante.



VII

CONSIDERAÇÕES SÔBRE ALGUNS POETAS AFRO-BRASILEIROS DE HOJE

FORAM os escritores brancos que descobriram a poesia da África, no Brasil, que cantaram as misérias da senzala, o patético dos navios negreiros, que puseram nos seus versos a canção dos trabalhadores de côr nos campos ou a embriaguez das filhas de santo possuídas por divindades bárbaras. Salvo raras exceções, os poetas de origem africana parecem ter esquecido seus antepassados e, a julgarmos as suas produções apenas pelos assuntos nela tratados, parecem nada ter de realmente original. Mesmo os poucos que falaram do passado de sua raça não o fizeram senão tardiamente, depois dos brancos, e sem acrescentar nada de novo ao que os brancos já tinham achado.

Seria, entretanto, um êrro grave acreditar não exista uma poesia afro-brasileira, com seus traços próprios, seus sinais distintivos e suas descobertas líricas. Apenas a África não é o assunto aparente. Ela está, como a filigrana, inscrita na transparência do papel, na textura, na trama da obra escrita, no segundo plano dos sentimentos expressos e a sua música é ouvida em surdina, ressonância longínqua e sutil, a cada pausa do verso ou da estrofe.

E preciso, pois, saber procurá-la, mas quando se escuta atentamente, se é recompensado por essa música

que se mistura tão harmoniosamente à outra, que dá ao poema uma significação mais rica, uma beleza mais comovente ainda. Bem entendido, ela é mais ou menos sutil segundo a quantidade de sangue africano que o escritor tenha nas veias; da mesma maneira que há tôda uma gama de côres, desde o negro até o moreno, há também um decrescendo contínuo da gama musical, passando do negro puro ao mulato claro, até o branco. A literatura contemporânea pode dar-nos numerosos exemplos disso.

Para compreender bem essa poesia afro-brasileira, não basta, aliás, analisá-la, para decifrar a África na filigrana dos versos. E' preciso também situá-la no momento histórico em que aparece, no meio social em que vive o homem de côr. Porque êsse meio tem variado, apresentando problemas diferentes, o que faz que essa música em surdina de que falamos não tome sempre as mesmas direções e forme linhas melódicas diferentes segundo as épocas, porque não se trata de uma música puramente africana, mas de uma música afro-brasileira.

O Império foi o momento da ascensão do mulato, mas se aquêles que tinham sangue misturado nas veias podiam subir na escala social, o escravo ficava fora da comunidade brasileira, trabalhava pela prosperidade econômica do país sem nêle estar integrado politicamente. Luiz Gama é o poeta dessa reivindicação: o homem de côr não aspira a liberdade senão para melhor se fundir na sua pátria verdadeira, o Brasil. A abolição da escravatura tornará possível a unidade de um povo em que não haverá mais segregação de castas raciais, mas em que todos os homens serão iguais, seja qual fôr a côr da sua pele.

E é justamente isso, a ausência de tôda linha jurídica de côr que faz que não haja uma poesia negra aquí, mas apenas uma poesia brasileira. O descendente de de escravos, seja em que grau fôr, sente-se o irmão,

mais ainda o descendente dos marinheiros de Cabral,
dos bandeirantes e dos primeiros colonos:

Olha a beleza varonil dos meus irmãos
filha da terra esplêndida que é minha,
filhos da raça heróica de que sou.

diz em 1925 o poeta negro paraibano Perilo D'Oliveira.

Mas essa igualdade é uma igualdade teórica, uma igualdade de ponto de partida. Se todo o mundo carrega na sua mochila o bastão de marechal, nem todos atingem a essa posição. A maior parte dos homens de côr permanece nas classes mais baixas, economicamente falando, da população. Mas mesmo aí permanecendo, as possibilidades de ascensão persistem, sobretudo para os mestiços, e na República mais ainda que no Império.

A literatura é um desses meios de ascensão, sobretudo numa sociedade mista, cosmopolita como é criada pela imigração européia, sobretudo nas grandes cidades, nas capitais onde tôdas as raças se acotovelavam, onde não se conhece senão a situação atual de cada um, enquanto se esquece a origem das pessoas que se encontra, se jamais se chega a saber dela, em que a mobilidade é extrema, em que o "bluff", a aparência, têm mais valor que a realidade, em que o verniz literário abre tôdas as portas, mesmo as dos salões aristocráticos. O preconceito de côr pode existir no fundo das consciências, mas não se mostrará, como numa sociedade tradicional, porque seria uma falta de gosto e porque não se pode saber, aliás, o que o futuro nos reserva...

E' preciso acrescentar a isso a emancipação da mulher, muito particularmente nas cidades, o desapareci-

mento completo da moral patriarcal, de que subsistiam ainda numerosas marcas na família imperial. Bernardino Lopes, é certo, é conhecido pelo seu sentimento da natureza, seu bucolismo, suas pinturas da vida campestre. Mas essas paisagens são "cromos" e "aquarelas" de um cidadão, obras de arte artificiais cinzeladas numa mesa da cidade. Porque Bernardino Lopes, é o poeta dessa situação sociológica, representa bem o que o homem de côr. encontrava nessa sociedade misturada e emancipada e o que esperava tirar dela. Primeiramente, a possibilidade de uma dualidade de personagens, o homem e o poeta, o poeta que vinga a humilhação do homem, dualidade tornada possível pela grande extensão da cidade, que permite levar vidas múltiplas. O homem conduz sua mãe ao cemitério, acompanhado de oito pessoas apenas e a chora na solidão. O poeta frequenta os chás de cinco às seis, é recebido na aristocracia, beija a mão das condessas, dança nas noitadas "fulgurantes" das embaixadas.

Poder-se-ia descobrir em Bernardino Lopes o mesmo snobismo, a mesma embriaguez das mundanidades que se descreveu de Marcel Proust. O que o mulato procura nesta vida de festa aristocrática não é a fixação, a conquista definitiva, a estabilização. Ele se contenta de respirar-lhe o perfume perturbador, de gozar no momento presente, de vingar-se de sua origem humilde. Aí está porque não distinguirá entre a boêmia e o salão: um e outro lhe produzem a mesma embriaguez, a da igualdade no plano da inteligência. Ele sabe muito bem que não penetrará na intimidade das famílias, que apenas será conviva das festas. Fica na atmosfera dos fogos de artifício, das iluminações, dos "potins", das músicas do baile, dos criados de luvas brancas. Essa mesma volúpia êle a encontra sob os bicos de gás dos cafés, entre os garçons, numa vida também artificial, a dos jornalistas e boêmios, que brincam com as idéias, fogos de artifício enfermos da inteligência. Já Patrocínio pre-

feria êsse meio ao da esposa, embora amada, mas que pertencia à classe burguesa. Daí êsse caráter tão especial da poesia de Lopes, misturando palavras francesas e italianas aos versos portugueses, falando de "five-o'clock", de beija-mãos, de declarações de amor entre as plantas do apartamento, ao som de uma orquestra de aluguel, descrevendo flirts com a alemã loura, filha do Danúbio, ou a italiana, filha de Nápoles em fogo — e ao mesmo tempo cantando as conversações de café entre poetas e pintores, noites de notâmbulo em que os versos recitados são mais belos de ser declamados sob o céu carioca, e os amores fáceis. Essa tripla mistura, de vocabulário, palavras autóctones e palavras imigrantes (mas somente as que estão na moda) — de mulheres, desde a condessa "esteta, aristocrática e ardente" até a cabocla, fruto saboroso do sertão, passando pelas novas "levas", italianas ou germânicas, enfim, de meios sociais, salões e salas de café boêmias, é a exata transcrição poética da nova sociedade urbana, mesclada e desorganizada, em que o mulato vê a possibilidade de pescar em águas turvas, de sentir, sobretudo, em tórno de si o frufú das admirações, que lhe dão o sentimento de sua assimilação, total enfim, na nova comunidade brasileira.

Mas essa igualdade êle não pôde conquistá-la senão pela inteligência. E isso lhe dita uma linha de conduta no domínio da técnica do verso. Estamos nessa época em pleno Parnaso, tendo deixado para trás a éra romântica da efusão sentimental. Isto quer dizer o triunfo do verso sonoro, do vocabulário rico, das rimas trabalhadas, da arte difícil. A medida que o romantismo cedia o passo à inspiração o que importava era ter uma bela alma. Agora que o trabalho do verso tem tal importância, a poesia torna-se uma espécie de concurso, e o homem de côr a êle se candidata imediatamente, porque sabe que mesmo uma simples menção lhe abrirá as portas da boêmia ou da aristocracia, dar-lhe-á a úni-

ca volúpia que deseja, de brilhar num mesmo pé de igualdade num mundo em perpétua mobilidade e plenamente acessível.

Não há dúvida que êle sabe muito bem que a mulher esteta não irá mais longe que um *flirt*, a oferta de ombros nus de mulheres bonitas nos salões de uma embaixada, o abandono, às vezes, numa madrugada, de um corpo cansado nos braços do seu par de valsa, os cumprimentos subentendidos, o brilho da conversação vagamente amorosa. Êle sabe que não irá mais longe, na sociedade, do que a simples carícia intelectual, do amor que não vai além das palavras, que no seu dualismo de personalidades êle fica no plano do segundo eu artificial, do eu social, que está longe da personalidade verdadeira. Mas a embriaguez da festa o faz imaginar que seu eu verdadeiro é, realmente, o ilusório, a sobrevivência mentirosa da antiga estratificação racial, e que seu eu social é o eu verdadeiro, porque é êle que lhe dá a mais conciente embriaguez. Êle se apegará, então, ao que autoriza e torna possível o *flirt* aristocrático ou, à falta dêle, à boêmia: a técnica parnasiana, com o que ela comporta de refinamento, de arte pela arte, de procuras vocais, de vocabulário escolhido. Mas a poesia não é mais para êle um fim, é apenas um meio, o convite para penetrar numa certa sociedade.

Assim, a poesia de Bernardino Lopes é extremamente significativa dum certo momento social e da sua utilização pelo homem de côr (1).

Mas essa sociedade de embaixadas, de salões cheios de mulheres estetas e imigrantes "parvenus", de boêmia literária não constitue, mesmo nas grandes cidades, senão uma parte da sociedade, a que mais aparece nos jornais, talvez realmente uma espécie de epifenômeno

(1) Bernardino da Costa Lopes: Cromos — Pizzicatos — Dona Carmen — Brasões — Sinhá Flor — Val de Lirios — Helenos (todos mais ou menos de 1900).

brilhante acima das camadas mais tradicionais, mais conservadoras, mais fechadas, que constituem a base sólida dessa sociedade. Resta uma vez cerradas as portas, os lustres apagados, a aristocracia dos fazendeiros, na rotina da vida cotidiana, resta a classe média que trabalha, restam os pequenos funcionários, muitas vezes descendentes de famílias antigas e que guardaram muito da primitiva mentalidade brasileira. E depois, resta o interior, que não foi trabalhado como as capitais do litoral pelas mais recentes transformações, há as cidades de Minas ou do Nordeste que conservam caráter mais tradicional.

Resulta de tudo isso que haverá forçosamente, ao lado do tipo de poesia de B. Lopes, outro tipo de poesia afro-brasileira. Podemos estudá-la em *Perilo D'Oliveira* (2).

Nesse outro meio a embriaguez da vida artificial não tem mais lugar, o dualismo da pessoa humana é impossível e o homem de côr é obrigado a pensar na sua própria situação. Está aprisionado nos limites da sua classe, porque a raça se transformou, depois da abolição da escravidão, em classe econômica. A uma poesia de festa se sucederá, pois, uma poesia de dor, não da dor individual, que tem raízes no amor infeliz, mas uma dor coletiva, que vem de uma certa posição inferior na sociedade.

Aliás, nas Antilhas e nos Estados-Unidos essa angústia foi o ponto de partida de uma poesia marxista ou revolucionária, comportando dois temas principais:

o tema da igualdade dos negros com os brancos, proclamada na unidade da classe explorada;

o tema da liderança do negro, porque desceu ainda mais baixo no abismo do sofrimento.

(2) *Perilo D'Oliveira* — Canções que a Vida me ensinou (1925) — Caminho cheio de sol.

No Brasil, foi um branco, Jorge Amado, que deu, em *Jubiabá*, ao problema do negro, contra a antiga solução do candomblé, a solução marxista. Mas essa solução não parece agradar ao prêto brasileiro. Ela repugna à sua sensibilidade cristã, ou pelo menos profundamente religiosa, ela repugna à sua afetividade feita de amor, de resignação e de bondade inatas.

Entretanto, os mesmos temas se encontrarão na poesia afro-brasileira como na afro-cubana ou na afro-norte-americana, porque a psicologia do homem de côr em contacto com o branco é idêntica em tôda parte, mas se revestirão de uma côr especial. O tema da valorização do homem de côr não toma, realmente, a forma de liderança na luta de classe, mas a de uma assimilação do negro sofredor com o Cristo.

O tema da igualdade de raças não toma a forma do sentimento de consciência de unidade da classe explorada, mas o da fraternidade universal; torna-se uma espécie de socialismo religioso, de evangelho de amor.

Esses dois aspectos se encontram justamente em Perilo D'Oliveira, cujas *Canções que a Vida me ensinou* tentam tirar a alegria do extremo do desespero, transfigurando o sofrimento, o que o leva a identificar o homem de côr ao Cristo, a assimilar entre elas tôdas as formas possíveis de crucificação.

As diversas etapas da agonia cristã, êle as vai achar em si próprio, muito particularmente a Cruz e o cálice de fel que o soldado romano dá a beber ao Deus moribundo. E aí está a valorização do homem de côr. E o livro termina pela prêgação do evangelho de amor, como solução à miséria universal:

Séres e coisas, sexos, côres, raças,
ideais e religiões, com o teu poder congiraças,
numa concórdia fraternal.

E aí está o tema da igualdade de raças. Este pode, sem dúvida, tomar às vezes um aspecto aparentemente

mais revolucionário, por exemplo em Hermes Fontes (3), que glorifica os desprezadores de deuses, todos os heróis do não-conformismo, Icaro, Prometeu, os gigantes da fábula,

O gigante que dorme é a Humanidade,
A Humanidade nem sempre dormirá.

Mas não é a violência que domina, é ainda o amor (4) desde os seus primeiros versos, versos da adolescência, *Apoteoses*, que cantam o Socialismo assimilador, a Democracia igualizadora, a Humanidade em que todos os homens são irmãos, pois o mesmo sol ilumina todos os povos e dá a todos a Vida, até *Despertar*, escrito 14 anos mais tarde, que sonha ainda com uma cidade fraternal, sem guerras e sem ódio, em que tôdas as raças se fundirão umas nas outras para realizar enfim a Humanidade verdadeira.

· Não, não é a mestiça das Três Raças,
nem de outras tantas mais; é o suave e lento
e inimitável aperfeiçoamento
de tôdas elas, em seus dons e graças.

O poeta vê mesmo no Rio-de-Janeiro, a "harmonia de três raças", e essa cidade é certamente tomada como símbolo do Brasil, o começo da realização dêsse ideal, a formação de uma raça nova, em que venham a se fundir tudo o que há de melhor em tôdas as outras atualmente existentes. Será essa a glória de seu país, a de

(3) *Hermes Fontes* — *Apoteoses* — *Gênese* — *Epopéia da Vida* — *Ciclo de Perfeição* — *Microcosmo*, elogio dos insetos e das flores — *Miragem do deserto* — *A lâmpada velada* — *Despertar* — *A fonte da mata* (de 1908 a 1930).

(4) Se bem que o autor assumia, em Hermes Fontes, um aspeto mais político, democrático ou socialista, e menos católico, a religião não deixa de ter nêle um papel importante, a submissão de Jô tendo lugar ao lado da luta de Prometeu — a miséria humana sendo assimilada ao Inferno (*Apoteose*, 1908); e o

ter assim mostrado o caminho às gerações futuras de todos os outros povos.

Como se vê, as condições de vida do Brasil, a ausência de fronteira jurídica entre as etnias, a possibilidade do cruzamento, ao menos interior, de uma mesma classe econômica, a atmosfera religiosa, a importância do catolicismo, nas representações coletivas, dão à poesia afro-brasileira um caráter muito particular no conjunto da poesia afro-americana e lhe assegura um lugar dos mais originais.

• • •

Para melhor compreender esta literatura, nós nos dirigimos à sociologia; esta, fazendo-nos conhecer as transformações do meio brasileiro e o lugar do homem de cor nesse meio, indica-nos em que direção devemos ir para poder entender melhor a música vinda dos longes da África.

E' tempo agora de escutá-la. Dissemos acima que, apesar de ainda em surdina, ela é, contudo, mais ou menos perceptível, segundo a quantidade de sangue negro que o escritor tenha nas veias.

E' possível que, na luta entre dois sangues, um aca-be por dominar o outro sem que, na obra, fique traço dêste choque; as heranças arianas fizeram, de qualquer modo, calarem-se as vozes que podiam chegar da África. Este é o caso — nós o vimos — de Gonçalves Dias. E' também, segundo um recente artigo de Mário Donato (*Planalto*, 1 de Dezembro de 1941), o caso de Paulo Gonçalves:

“Não é natural, ou pelo menos não parece, que o temperamento de Paulo Gonçalves negasse as qualida-

amor universal tendo sua fonte primeira no gesto de Deus que, querendo a predominância da justiça sobre a Caridade, arranca o próprio coração para lançá-lo ao mundo: daí em diante o amor torna-se a grande lei da natureza e da humanidade (Genese, 1913).

des próprias aos homens de sua côr. E caso idêntico aconteceria com Machado de Assiz. Por que? Dirão que êsse fenômeno encontra a sua explicação nas leituras que ambos tiveram. Concordo. Mas influência não da leitura a que os levaria a sua natural inclinação, e sim justamente daquela que, embora oposta às suas tendências, satisfazia a sua ânsia de escapar ao pernosticismo literário, que os inferiorizaria em arte como julgavam inferiorizá-los na vida social. E isto tudo, diga-se de passagem, porque entre nós existe o preconceito de côr, apesar de não existir o de raça. O que, aliás, até seria ridículo...

...Existe [nos versos de Paulo Gonçalves] um excesso talvez de "brancura": tons de pérola e rosa, altar de noivado, grinalda de botões de laranjeira, palidez, fundida no branco dos cetins e da gaze... Não faz lembrar aquêle verso clássico de Cruz e Sousa? Mas Paulo parece não ter em mente a "brancura" em si. É a cena que o leva a falar dos tons claros... Não denuncia Paulo a obsessão da "brancura" que em Cruz e Sousa é patente. Ele passa sôbre essas [côres brancas] incidentalmente como, logo adiante, olha a manhã que desponta:

"Ao prenúncio da aurora,
o luar de verão se desmancha em violetas..."

E, depois, em "Visão do Futuro":

"Falar do coração! Mas inda não se disse
que, à nossa espera, à porta da velhice,
há uma figura estranha e dolorosa,
que um crepúsculo roxo apoteosa,
de túnica lilás e tranças pretas,
numa coroa de violetas..."

Não tem a obsessão mórbida dos tons claros como seria natural nêle. As côres, na sua poesia, são incidentes pelos quais êle passa despreocupadamente, com os

olhos postos em objetivos mais altos, tais como o amor, a dor, a bondade, a miséria, a resignação e a glória."

E mais longe:

"Não, não encontro o exuberante, o "derramado", o pernóstico em Paulo Gonçalves. Não o atraem os tons fortes que falam alto às retinas menos arianas, segundo querem os racistas, nem o obsedam os palores que denunciavam o complexo e talvez a psicose do grande simbolista brasileiro. Adora as meias tintas, sofre em amor da indecisão característica dos tímidos, adota as angústias dos homens e não lhes pede que o ajudem a carregar sua cruz, cujo pêso a sua sensibilidade lhe aumenta. Não é nêle o "colored" quem canta. O malôgro de seu amor, atribue-o Paulo Gonçalves a outras coisas, jamais ao pigmento:

"Ninguém nunca o entendeu nem o afagou na vida: andou sempre a sonhar uma visão querida, andou sempre a sentir a falta de um romance, inflamado em paixões fora do seu alcance, consumido no anseio ilusório e aflitivo de um outro coração, como êle, sensitivo, que lhe fôsse uma luz em sua vida escura e suavizasse o horror de sua desventura..."

Logo adiante, quase se denuncia. Mas o faz com nobreza, uma nobreza branca, se é que a nobreza branca valha mais que a negra:

"Certa vez êste bôbo enfeitou-se de rosas para ouvir, num idílio, as juras amorosas de alguém, que êle chamou, em diversas poesias, "Rainha de Sabá da Bíblia, em nossos dias", "A pureza e a beleza unidas..."

Pobre tolô!

Ês, decididamente, um mártir sem consôlo! O ente que tu julgaste a Belkiss desta idade, não te inspirou amor: só te inspirou piedade..."

Que seria a "virgem morena", porque pelo menos deveria ser "morena", esta que atravessou o caminho do

poeta, dando-lhe por momentos a ilusão de que, tal como acontecia a Salomão, cantar a formosura das Sulamitas não torna menor nem menos feliz poeta algum! Mas a ilusão se desfaz num momento. Não era o amor que a intrusa lhe inspirava: era, sim, piedade, uma piedade talvez menor apenas do que aquela que êle julgava inspirar aos outros!...

Concluo que Paulo Gonçalves, o homem, êsse sim tinha a obsessão da brancura. Mas era tão pura, tão finamente espiritual a sua arte, que êle não permitiu que a sua obra compartilhasse das fragilidades, do pigmento. Alguém dirá que, nesse caso, pecou a sinceridade. Machado de Assiz também. E ninguém o admira e o respeita menos por isso."

Nós ouvimos melhor a voz da África em Perilo, porque êsse mulato, infelizmente roubado à poesia aos 23 anos, quando sua glória começava já a ultrapassar as fronteiras do Brasil para brilhar noutros países da América do Sul, não somente era mulato carregado, mas ia buscar suas fontes de inspiração no seu próprio passado, na infância, na sua herança:

É preciso que eu fique,
É preciso que eu faça
Uma estação de cura
No meu passado...
Que eu vá buscar nas emoções da minha infância
As forças iniciais do meu espírito.

O fundo da religião africana é constituído, geralmente, pelo animismo ou culto dos mortos e pelo animismo ou crença nos espíritos. O cristianismo já há muito destruiu essas religiões, pela catequização dos negros importados. Mas fica sempre qualquer cousa e é por essas hereditariedades místicas que se pode explicar o sucesso do espiritismo entre os homens de côr. O espiritismo, com efeito, dá ao velho animismo uma manifestação juridicamente autorizada, permite a satisfação de algumas tendências mais profundas do africano.

O mundo continua a ser, nessa religião, povoado de espíritos, que são sempre espíritos de mortos e essas sombras não cessam de se interessar pelos vivos, de se misturar à sua existência, às vezes mesmo de se incarnar provisoriamente no corpo de um dentre êles. Entre essa imagem espírita do universo e a concepção africana do fundo, do mundo, a distância, como se vê, não é muito grande.

Ora, vamos encontrar sob o cristianismo sentimental de Perilo D'Oliveira, êsse espiritismo, que continua racionalizando-a, a mística de sua raça, neste poema, por exemplo, *Falando à morte*:

Não és, ó Morte, o término da Dor
nem o fim da tristeza que a alma enlaça;
não se esgota em teu seio a amarga taça
que tragamos num último estertor.

Também não és o espectro atarrador
cujo hálito de gêlo nos traspassa,
apagando os vestígios da desgraça,
as nossas ilusões, a Fé e o Amor.

Não és mais que a aurora de outros dias,
o início de futuras agonias,
de outras angústias que hão-de renascer.

Enfim, és o crisol de onde promana
a purificação da raça humana
na sucessividade do viver.

E' mais difícil de encontrar em Hermes Fontes, em quem corre apenas uma gota de sangue negro, traços tão profundos da mentalidade africana. Sei muito bem que se poderia definir a poesia cósmica dêsse escritor que se exprime, em *Gênese*, com tanta fôrça e beleza, violenta e apaixonada, como sendo uma poesia africana, porque anima as cousas, a pedra, a árvore, o riacho, porque considera tôda realidade como uma realidade viva e

poder-se-ia mesmo encontrar certos textos que justificam essa interpretação, certos versos que parecem uma confissão da permanência em seu cérebro de uma hereditariedade animista:

Nesta contemplação de fetichista, ansioso,
idólatra e cristão, ajoelho e me persigno,

diz êle, algures, falando de sua visão do mundo. Mas essa animação dos seres brutos, essa antropomorfização das plantas não é alguma cousa própria do africano, é uma tendência comum a todos os poetas, seja qual fôr a sua origem étnica, Vítor Hugo por exemplo, tanto quanto Fontes. Além disso, êsse animismo, se se quiser a todo preço falar de animismo, essa atribuição de vida à matéria e de sentimento ao vegetal, não se liga aqui, como em D'Oliveira, ao espiritismo, mas a uma filosofia científica ou pretendida como tal, a uma certa concepção da evolução, considerada como uma aspiração, um arrôjo criador, um impulso vital procurando formas cada vez mais perfeitas, partindo do plasma primitivo:

Da água ao líquen, do musgo às árvores, a vida
Desdobra-se, evolue, tende sempre a ascender;
Buscam todos tocar a esfera inatingida
Do Humano ser.

A África não esta aí, nessa visão do poeta; ela se esconde algures numa forma mais sutil e chegamos, assim, na nossa exploração através da literatura afro-brasileira, à mais estranha das nossas descobertas.

Um dos costumes mais curiosos do mundo negro é, certamente, o da *palabra*. No momento de partir para a caça, de começar, uma expedição guerreira, quando um acontecimento sinistro atinge a tribo, morte suspeita, epidemia dizimando as tropas, sêca prolongada destruindo as colheitas, obra sem dúvida de algum feiticeiro ou vingança dos mortos ou ainda tabú violado, é então que os homens se reúnem na cabana do chefe e a

palabra começa. Não é uma conversação, uma série de diálogos que se cruzam, mas um encadeado de longos, de intermináveis monólogos. O não-civilizado só pensa falando, ajudado pelas palavras, tendo necessidade, para drenar as idéias, para provocar um novo pensamento, de acumular vocábulos sôbre vocábulos, de repetir ainda, sempre a primeira idéia mais ou menos amorfa, grosseira, que entreviu; e exprimindo-a cada vez sob uma forma ligeiramente nova, com diferente nuança de expressão, ela adquire mais nitidez, realiza-se pouco a pouco no seu espírito e é por fim verdadeiramente *pensada*. A *palabra* torna-se, pois, uma descoberta do poder criador de idéias pela inteligência; e, como é uma grande novidade para o homem, compreende-se que êle se embriague com essa revelação, que sinta uma alegria desconhecida e é assim que se introduz nessa *palabra* um novo elemento, a bebedeira de palavras, a embriaguez de falar por falar; o que não era senão um meio de descoberta das idéias torna-se um fim; a técnica da expressão do pensamento, a palavra, torna-se um jôgo. Igual à criança, quando adquire a consciência de seu poder de causalidade que joga indefinidamente de seu berço a boneca que sua mãe, cada vez, ajunta. Como enfim a palavra guarda de suas origens concretas tôda sua beleza primitiva, é cheia de imagens, de metáforas, de pitoresco, a *palabra* torna-se uma forma primitiva de arte. “Não se ouvirá, por exemplo, diz Levy-Brühl, um indígena empregar uma expressão vaga como esta: Êle perdeu um ôlho”; mas, como notou qual foi o ôlho perdido, dirá mostrando um ou outro dos seus próprios olhos: “Foi êste o ôlho que êle perdeu”. Do mesmo modo, não dirá que há três horas de distância entre dois lugares, mas sim: “Se o senhor partir quando o sol estiver alto, chegará quando êle estiver ali.”

Um escritor malgaz percebeu tôda a beleza dessa eloquência poética e tirou dela uma nova forma lite-

rária, adaptando-a ao gênio da língua francesa: Raja Rao.

Ora, tudo isso, como bem o notou A. Ramos, foi trazido pelo negro ao Brasil: "O akpalô da Costa dos Escravos aqui deixou a sua influência decisiva. José Lins do Rêgo falou-nos... de velhas narradoras de histórias que iam de engenho em engenho com a sua bagagem de contos tão disputados pela meninada... A contadora do nordeste não se contenta, por exemplo, em contar que "era uma vez um homem muito velho e curvado e que tinha a marcha trôpega"; à semelhança dos akpalôs africanos, ela diz e "age": era uma vez um homem muito velho, assim como o "velho" F. (um sujeito existente na localidade) e que andava assim (o "assim" requer um dos auxiliares da narrativa; a narradora começa a andar curvada e trôpega). Nas narrações imitativas, de pessoas, de vozes humanas, de vozes e ruídos de animais, de ruídos, em geral, intervêm tôdas as onomatopéias possíveis". E seria preciso, sem dúvida, juntar a isso (porque A. Ramos não tem em vista senão a dicção e a utilização dos gestos manuais para ajudar a palavra a melhor moldar qualquer idéia) todos os processos, da imagem, da charada, da metáfora, tão caros aos não-civilizados. Ora, encontram-se, sempre segundo o grande africanista brasileiro, sobrevivências dessa eloquência nos discursos políticos, dos comícios eleitorais e até no Parlamento.

Por que não haveria um traço também na poesia erudita?

E' que essa maneira de falar exige uma grande espontaneidade, a libertação das tendências ancestrais, enquanto que a poesia afro-brasileira, desde a sua fundação, que data do fim da época colonial, foi obrigada a se moldar nos quadros dos gêneros tradicionais, de seguir as regras técnicas habituais, para aí concorrer com o branco. Se se pensa que a forma que foi mais amada de entré tôdas é a menos oratória de tôdas, a mais

breve, a mais elítica, o soneto com seus 14 versos, compreendemos melhor esse recalçamento da *palabra* na poesia antiga.

Ora, o início do século XX é caracterizado pelo comêço da luta contra o soneto e pelo aparecimento do verso livre. Foi uma revolução, cujos autores não lhe viram tôdas as conseqüências, particularmente as mais curiosas de tôdas. Quebrando as regras severas que entravavam o lirismo interior, forçando-o a correr dentro de canais prèviamente traçados, permitindo à inspiração que se exprimisse conforme o temperamento de cada um, o verso livre libertava o gênio africano, impaciente e loquaz, da prisão das técnicas. De agora em diante, iria ter livre curso e Hermes Fontes vai nos mostrar justamente na sua obra a metamorfose da antiga *palabra* em poesia cintilante.

E' possível descobrir em seus versos alguns dos processos mais caros aos *palabradores* negros. Em primeiro lugar a charada:

- Que diferença existe entre uma árvore e um homem?
- As flores são a côr falando.
Que língua falam?
- Que sóis? naves de vôo, em cujas flóreas velas
Refulgem, côr a côr, as sete côres?
- Meus olhos — duas jazidas de estrêlas, de sol de luar...
Quem poderá adivinhar?

depois a explicação dos enigmas:

- Quando a águia desce, mostra as garras: é o Instinto e mostra as asas, quando alteia: é o Pensamento.
- Uma árvore é um navio... As fôlhas são bandeiras verdes e naturais; as trepadeiras são cordas de pavilhões, cordas alviçaroas... por âncora — a raiz jaz debaixo do chão...

o emprêgo mesmo de sons musicais, não tendo outro valor que os ruídos sonoros, o elemento jôgo, por conseqüência, da *palabra*, por exemplo nas *Apoteoses*, essa

curiosa poesia em que no fim de cada estrofe o eco traz a última sílaba das palavras empregadas;

mas sobretudo essa necessidade de repetição, essa necessidade de se apoiar sôbre a expressão vocal para fazer avançar o pensamento, que procede por saltos sucessivos, a partir da palavra. Assim o poema

Dias que então vivi, desdobram-se em meu ser
como num grande mapa incógnito...

em que Fontes enumera sucessivamente tudo o que é possível ver sôbre um mapa: montanhas, mares, rios, planícies... e cada uma dessas palavras é o ponto de partida de todo um desenvolvimento lírico, que o ajuda, servindo-se dêsse ponto de apôio, aí voltando sem cessar e sem se cansar, a definir o conceito de alma Mapa-Mundi. Quase todos os poemas, sobretudo dos primeiros livros, são construídos sôbre êsse modelo.

E' isso que caracteriza a arte dêsse poeta a extraordinária riqueza de seu vocabulário, que se embriaga com a sua própria expressão, a torrente da palavra que não se pode mais deter no seu curso impetuoso, o pensamento brotado da cadência das palavras, não dirigindo a palavra, mas seguindo-a, não ditando à frase, mas descobrindo a si próprio através da frase, êsse abandôno à corrente vocal brotada do desconhecido, desperdiçando-se em palavras cada vez mais numerosas, cheias de imagens, sensuais. E quando se pensa que foi o mesmo poeta que escreveu uma apologia do Mestre Silêncio, não se pode deixar de pensar que essa torrente louca e imprevista, essa exuberância vocal, êsse tropicalismo da palavra era o que restava da África nas trevas do seu ser, e que o verso livre libertava das cadeias pesadas que o tinham impedido outrora de se traduzir na poesia brasileira.

Quem prefaciou o "Canto do Cisne Preto", quando opôs Lino Guedes a seus predecessores pretos, elogiou o poeta paulista, por ter sido o primeiro a tentar escrever uma poesia francamente afro-brasileira, e não apenas uma imitação da literatura dos brancos. (5)

Essa poesia é, inegavelmente, mais direta, na sua rusticidade, que a de seus predecessores, mas nela, justamente porque é conciente, a vontade africana não encontra os obstáculos que transformam o brasileiro de côr em homem marginal. Ora, a poesia é uma espécie de fogo cuja força é alimentada pelos empecilhos, as cadeias, as dificuldades que encontra, como P. Valery muito bem o fêz ressaltar, em seus estudos sôbre a gênese da criação poética. O africanismo repellido, relegado ao inconciente, e dêle saindo, apesar de tudo, disfarçado sob as mais sutis metamorfoses: o drama interior forçando as tendências herdadas dos antepassados pretos a passar através das mais incríveis operações alquímicas para se distilar em imagens e símbolos, eis o que caracteriza a poesia afro-brasileira e lhe dá real originalidade.

Mas se falta tal substrato à poesia de Lino Guedes, se êle não oferece êsses prolongamentos, essas camadas musicais subterrâneas, apresenta, para nós, outro interesse, pois que vem revelar um caráter diferente da poesia negra, o qual não estudamos ainda, e que contradiz a opinião corrente. Eu a denominarei o "puritanismo do preto".

E' hábito, em nossas sociedades ocidentais, considerar-se o preto como um elemento licencioso e pensar que sua vida é determinada unicamente pelos impulsos sexuais. A sociologia se insurge contra essa afirmação: a bela obra de Frazier sôbre a família negra nos Estados-Unidos, e os célebres estudos de Gilberto Freire provam que a amoralidade do negro é devida:

(5) *Lino Guedes* — Canto do Cisne Preto, Urucungo, Negro preto côr da noite, Sorrisos do Cativoiro, O pequeno bandeirante, Mestre Domingos (1935 a 37).

1.º — à desorganização do sistema tribal pela escravatura; e à sexualidade dos senhores brancos;

2.º — depois da libertação, pelo êxodo nas cidades grandes, não sendo a desorganização da família, de origem urbana, um fenômeno peculiar ao negro. E' ela um fato geral, encontrado em todos os países e que atinge principalmente as famílias das classes pobres, seja qual fôr a côr da pele.

Frazier mostra-nos que, em compensação, produz-se com o tempo uma adaptação dessa família negra às novas condições de existência na cidade, e descreve-nos o tipo de família pequeno-burguesa de homens de côr tão conformista do ponto de vista pequeno-burguesa norte-americana.

Quando, em França, eu me dedicava a pesquisas sôbre o romance protestante, fui levado a estudar as origens do puritanismo, e tentei mostrar que não se trata em absoluto, como geralmente se afirma, de um fenômeno estritamente protestante, porque também existe um puritanismo católico. A aparição de semelhante mentalidade é um fato sociológico, que se relaciona com a formação da família burguesa. Compreende-se, pois, que a ascensão social do prêto trilhará, forçosamente, por êsse caminho: o puritanismo será o sinal aparente, a manifestação exterior de tal ascensão.

Eis porque o encontraremos no prêto católico do Brasil, como no negro protestante dos Estados-Unidos. Ele se manifestará tanto mais fàcilmente quanto, ao que parece, corresponde a um característico racial, pois certos antropólogos sustentam que a sensualidade do africano é mais lenta que a do europeu, necessitando, para se fazer sentir, de um acúmulo de dansas, de cerimônias, e o prealável impulso da exaltação religiosa.

Seja como fôr, êsse puritanismo corresponde a uma sábia lei psicológica da assimilação cultural, a qual afirma processar-se a assimilação do exterior (comportamento material, atitudes) para o interior (transformação da mentalidade).

A poesia de Lino Guedes, justamente porque é uma expressão voluntária da alma afro-brasileira, e descreve a parte conciente dessa alma (e tão só essa parte conciente), nos fornece o mais puro retrato de tal puritanismo. Nela, o amor é levado em consideração, mas deve redundar em casamento, e nada tem de romântico. Sua única finalidade é preparar a constituição da família. Para que seja feliz, deve reunir esposos que combinem, e é porque o autor defende o casamento entre pessoas de côr. Nisso não há qualquer reivindicação social, nem veleidade de enquistamento, nem grito de guerra contra os brancos, mas apenas o reconhecimento de um fato moral, revelado pelas estatísticas, a saber: os casamentos mistos são os mais frágeis, os mais permeáveis à desorganização. Lino Guedes não se satisfaz em cantar essa ética e essa sabedoria, mostra ainda que a imoralidade do preto é sempre provocada pelo branco. Os negros que bebem e surram suas espôsas, as prêtas que fogem com portugueses, deixando marido e filhos na desordem e na miséria, são fenômenos em sua natureza idênticos à dura realidade. Pela cachaça e pela deserção conjugal, são responsáveis os brancos, na medida em que a supressão da escravatura não foi acompanhada por uma política de alfabetização e de educação profissional. E caberá à escola e à instrução para fazê-las desaparecer.

Mesmo, porém, quando a preta escapa ao homem brutal e vai viver com o português que a seduziu, permanece fiel, de coração àquêle a quem abandonou. A crise moral que atravessa a nova geração de negros ainda é obra dos brancos: as mocinhas de côr imitam suas alvas patrícias; elas se pintam, usam vestidos curtos, mostram as pernas e, pela bôca das velhas matronas, Lino Guedes estigmatiza a indecência das vestes. Mostra que nisso não reside a beleza da preta, e sim no seu andar cadenciado, no seu rosto escuro, no brilho dos olhos. Ele pede a essas mocinhas que não procurem emprêgo

nas fábricas, que vão trabalhar nas casas dos brancos, mas que fiquem junto dos pais, pois a usina, as residências da gente abastada são lugares de perdição. "Não mais nos censuram por sermos pretos" — diz em substância o poeta — mas dizem que somos escandalosos, que não prestamos senão para a concubinação, tratam-nos de "sujeira", e, por isso, devemos nos adstringir a uma severa moral e ao respeito dos antigos costumes o puritanismo será o caminho para a regeneração de nossa raça".

Essa poesia puritana torna-se altamente interessante quando comparada à dos poetas de outras regiões americanas. Alhures, o processo empregado para passar a linha de côr é transformar a luta racial em luta de classe, é fazer uma poesia marxista. No Brasil, é a ascensão ao padrão da moral burguesa que permite tal passagem, porque aquí (e até nas trovas populares), a luta racial assumiu o aspecto de uma oposição entre duas morais, ou entre a moral e a imoralidade.

Sob tal ponto de vista, os poemas de Lino Guedes constituem um documento de grande valor para o nosso inquérito sôbre o caráter original da poesia afro-brasileira.

★ Este livro foi composto e impresso nas oficinas da Empresa Gráfica da "Revista dos Tribunais" Ltda., à rua Conde de Sarzedas, 38, São Paulo, para a Livraria Martins Editora, em novembro de 1943.

MOSAICO

- 1 — NELSON WERNECK SODRÉ — Síntese do Desenvolvimento Literário no Brasil.
- 2 — MÁRIO DE ANDRADE — O Baile das Quatro Artes.
- 3 — AUGUSTO MEYER — Prosa dos Pagos.
- 4 — ROGER BASTIDE — Poesia Afro-Brasileira.
- 5 — LUIZ DA CÂMARA CASCUDO — Montaigne e o Índio Brasileiro.
- 6 — CARLOS LACERDA — O Rio São Francisco.
- 7 — SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA — Cobra de Vidro.
- 8 — AFONSO ARINOS DE MELO FRANCO — Mar de Sargaços.
- 9 — MANUEL BANDEIRA — Três Estudos.