
**A TEORIA DAS CORRESPONDÊNCIAS
NO CONTEXTO DA ESCRAVIDÃO:
LEITURA DO POEMA EM PROSA “CAPRO”, DE CRUZ E SOUSA.**

The correspondence theory in the context of slavery:
reading the poem in prose “Capro”, by Cruz e Sousa

Simone Rossinetti Rufinoni¹

RESUMO: A peculiaridade do poeta brasileiro Cruz e Sousa em face da adesão à estética simbolista consiste em articular o modelo externo aos aspectos do contexto histórico nacional. Nesse sentido, o artigo analisa, no poema em prosa “Capro”, a relação entre a “teoria das correspondências”, os mitos e a ciência do período.

PALAVRAS-CHAVE: Cruz e Sousa, Simbolismo, teoria das correspondências, escravidão.

ABSTRACT: The particularity of the Brazilian poet Cruz e Sousa in view of his adhesion to symbolist aesthetics consists of articulating the foreign model to aspects of the national historical context. In this regard, the article reviews, in the prose poem “Capro”, the relationship between the “theory of correspondence”, myths, and science of the period.

KEYWORDS: Cruz e Sousa, Symbolism, theory of correspondence, slavery.

Para além das influências e semelhanças entre Cruz e Sousa e seus contemporâneos simbolistas, cabe destacar os contornos muito específicos de uma poética que articula o arsenal de temas e procedimentos da estética importada com o dialogismo da vida social brasileira.

Em meio ao conjunto de assuntos e símbolos convencionais caros à estética simbolista, assume centralidade na poética de Cruz e Sousa o tema da *arte* e do *artista*, acrescido da circunstância muito específica da voz do negro poeta simbolista em país escravista. A temática parece crescer ao longo de seus livros e encontrar espaço privilegiado na prosa.

Entre o alto e o baixo — o alto do poeta “eleito” e da estética importada e o baixo da condição social de homem negro — a literatura em prosa do autor procurou estratégias que permitissem acolher o drama da autorrepresentação do negro artista, em registro alheio à degradação da experiência.

¹Docente da Universidade de São Paulo (USP).

A poética de Cruz e Sousa, presente sobretudo em sua prosa mais madura, caracteriza-se por uma série de procedimentos estéticos pautados pela inversão e pelo deslocamento contínuo de significados. Tal conjunto de elementos de composição configura uma poética que se orienta sob a égide da traição do discurso hegemônico, confeccionando a visada crítica pela apropriação e desconstrução de práticas e dizeres. Como parte desse percurso, pode-se observar o remanejamento do dialogismo da época, bem como do ideário do cânone simbolista, estratégia que permite distanciar-se do modelo externo e ao mesmo tempo captar, por meio dele, as singularidades do contexto local.

O poema em prosa “Capro” — que ecoa, de certo modo, “Emparedado”, o mais emblemático de seus textos em prosa — é exemplo de texto poético que apreende, de modo peculiar, a ideologia do período articulada ao transporte idealista dos sentidos pregado pelo Simbolismo.

O aproveitamento da estética simbolista — expresso, entre outros, pela retórica carregada e pelo acúmulo de imagens — pode ser conferido na abertura do poema:

Dentro daquele organismo em seiva fumente de novillo
espojando-se na amplidão dos campos relvosos, trinavam,
cantavam pássaros, vibravam fanfarras marciais.

Temperamento de guerra. Ostentoso como um carro de triunfo,
outrora, nas hostes helênicas, era a volúpia que lhe ritmava as
ideias, que lhe dava diapasão ao entendimento.

Virginal, como a alva constelação dos astros, a sua Arte abria-se
numa fluorescência vigorosa, dimanando o aroma natural,
puro, criador e intenso, de terras lavradas e germinais,
revolvidas de fresco, a doçura verde das tenras e viçosas
folhagens, entre as quais brilha ao sol a loura abundância
sazonada dos frutos.

A sua natureza deveria ser estudada sem roupagens, sem
atavios, livremente, a golpes crus e acres, a tons violentos e
rubros, profundos e flagrantos, na plenitude de toda a
extravagância e de toda a idiosincrasia que o singularizava.
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 531)

Enunciado em terceira pessoa — prenúncio da elaboração dialógica presente em “Emparedado” — a consciência bipartida é testemunhada por um outro distanciado que, aos poucos, revela-se duplo da figura perscrutada. Dando representação simbólica ao imaginário formado por mitos e pela ciência do período, a natureza do capro é descrita como dominada pelos instintos animais, signos de atraso e barbárie. Tal persona

assume a figuração do Outro radical, associado à incivilidade, refém da natureza bestial e desprovido de intelecto ou razão.

Os atributos da subjetividade observada — sensibilidade, vidência, animalidade, luxúria — não perfazem um tipo facilmente reconhecível. Os elementos da natureza de artista perfilam-se em opostos: ao mesmo tempo em que se inspira pela arte refinada “desde as liturgias de Verlaine até aos satanismos de Huysmans”, sua potencialidade criativa orienta-se “por uma corrente impetuosa de luxúria, de caprismo, de lubricidade pagã de sátiro, de fauno mítico, estirado ao sol, como certos animais no período de incubação, gozando, sibaritamente, a morna carícia do eterno clarão fecundante” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 532). Tende para as mais altas elaborações, mas possui “natureza dispersa”, cuja genialidade se reduz a lampejos, portanto é incapaz de produzir obra duradoura. Os dois campos semânticos mobilizados para delineá-lo vão, aos poucos, desvelando suas mais fundas raízes: de um lado, a arte simbolista, refinada e europeia, marcada pelo ideal da arte; de outro, um índice de atavismo, difícil de contornar, certa natureza indesejável, asselvajada e excluída do mundo. Mas aos poucos também — traço notável de elaboração estética — o alto do Simbolismo e o rebaixado da vida animalizada revelam-se forte e indissolivelmente vinculados: a tendência natural à arte elevada se dá não *apesar* dos índices de animalidade, mas *por causa* deles. Assim, a bestialidade inata, ao mesmo tempo, garante e atravanca a mais alta realização do objeto artístico.

Se a estética referida é facilmente associada ao Simbolismo de origem francesa, o mesmo não se dá com os índices alusivos à *natureza* do sujeito capro. Afastado da identificação imediata, o caráter enigmático das imagens aproxima-se dos relatos, provenientes dos mitos e da ciência do período, acerca, respectivamente, da condição amaldiçoada e inferior da “raça” negra (COMAS, 1970; BOSI, 1993). Nesse caminho, aponta para a articulação de sentidos em torno do rebaixamento do negro e da elevação do ideal da arte que a leitura sobretudo das suas *Evocações* revela. Lidos em conjunto, o homem-animal remete à figuração do negro composta pela dupla articulação do mito e da ciência: mitos que aludem à demonização do escravo amparada pelo discurso cientificista de legitimação da inferioridade natural.

O poema confecciona signos de sua hora histórica: assim, o topos da bestialização, sinal dos tempos comandados pelas ideias cientificistas, é invertido e levado a um redimensionamento satânico. O negro considerado inferior, escravo de seus apetites sensuais, será também aquele que possui a síntese dos desejos e angústias da humanidade. O poeta se vale da mitológica sensualidade africana transformando-a na matéria que molda a inspiração do artista. O enunciado elabora o processo de legitimação do artista negro por meio de uma leitura invertida da sensibilidade desse poeta-capro. A partir de uma espécie de *estética satânica da violência*, o poema apropria-se da

semântica oriunda do cientificismo e a recompõe, traíndo os sentidos que a ideologia oficial consagrou. É assim que a persona-besta desvenda-se duplo do negro animalizado. Considerado instrumento de trabalho cuja brutalidade o incapacita para a socialização, torna-se a expressão do gênio artístico, sensibilidade eleita porque negada ou excluída, encarnação do ideal da arte. A insociabilidade advinda da carência de atributos humanos reveste-se do caráter misantrópico daquele que está além da mediocridade, assim como a sensualidade inumana do homem de cor passa a prerrogativa do gênio. Nesse percurso, é por meio da sensibilidade refinada, e até doentia, dessa humanidade desconhecida, que o artista simbolista na periferia pensa os caminhos da sua poética. A uma nova poesia corresponde uma natureza diversa: a irracionalidade e a barbárie do capro franqueiam, à contrapelo, a experiência estética reivindicada pelo Simbolismo. Assim, à exclusão do mundo corresponde o investimento e a mobilização de forças satânicas, desconhecidas, clarividentes. Aquele cuja humanidade é considerada distante da civilização apresenta-se, por meio do recurso refinado da reconstrução estética, como o “supercivilizado dos sentidos” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 668).

Capro: a referência ao bode é múltipla e significativa. Ecoando um dos caminhos do satanismo estético mencionado, a adoção dessa imagem remete à tradição da iconografia do diabo. Nos compêndios demonológicos medievais, o anjo caído frequentemente toma a forma de um animal. Os pés caprinos o desvendam aos olhos dos homens.² De modo que o poeta, além de, na esteira dos românticos, frequentemente identificar-se com Satã, agora escolhe assemelhar-se à imagem do bode, opção radical cujas camadas de significação vão da antiguidade ao contexto local.

O capro ou bode, alude também aos rituais pagãos, cujo sacrifício conjurava forças relacionadas à libido e à fecundação. Dionísio, o deus sujeito a metamorfoses incessantes, incorpora, em certas versões do mito, a figura do bode e do cabrito (cf. BRUNEL, 2000, p. 239-48). Há ainda Pan, o bode-homem cujos cantos e danças promovem um mundo ambíguo e lúbrico, afastado do domínio da razão. Ambos encarnam a via da vida dos sentidos e a embriaguez do primordial, em contraponto à ordenação racional; ambos também situam-se na fronteira entre o divino e o bárbaro, o que remete à oscilação de sentidos do artista negro simbolista no poema em questão.³ O

² A figura do capro remete às imagens zoomórficas encarnadas pelo diabo: a menção final sobre os pés corrobora a intenção demoníaca, “os seus pés, hirtos enregelados no fêretro, pareciam ter também, sinistra e ironicamente, estranha evidência capra” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 537). “(o diabo)... quando encarna como ser humano, pode ser reconhecido por algum tipo de imperfeição. As mais comuns relacionam-se aos pés; no mínimo, um simples coxear pode desmascará-lo” (COUSTÉ, 1996, p. 29).

³ “[...] Pan é o signo de ordens e desordens que tendem a escapar ao controle racional e à

transe pagão encontra correlato no aproveitamento que Cruz e Sousa opera a partir da semântica negativa da animalização do negro: do repúdio à revitalização satânica da sensibilidade irracional.

Para alguns, o ritual relacionado à figura do bode está na origem da tragédia, também chamada de “canto do bode”.⁴ A sobrevivência do arcaísmo ritualístico na tragédia comparece sob a forma do *pharmakós*, o “bode expiatório”, vítima cuja imolação exorciza os males de uma coletividade.⁵ Cruz e Sousa se vale da confluência desses sentidos, aliando a imagem rebaixada da suposta lubricidade africana à irrupção do desregramento arcaico cuja nota sacralizante aproveita a noção de poeta eleito e é corrigida pela de *pharmakós* — vítima imolada pelo grupo.

A animalização sugere, ainda, por contaminação, a analogia do escravo como animal de tração. Comenta Gilberto Freyre que a escravidão equivalia o cativo ao cavalo, em uma sociedade que praticamente não dispunha de meios de transporte. Em uma das estatísticas oferecidas, lembra o sociólogo que, sujeitos ao trabalho de carregadores, um escravo adulto vivia apenas cerca de sete anos (FREYRE, 2012, p. 620-710). De modo que o bode, via capro, açambarca imagens que, do ritualismo pagão articulado à animalização característica do contexto escravista, levam ao *pharmakós* — e daí à apropriação do sacrifício do negro poeta, — camadas de significação temperadas pela estratégia satânica que implica a adesão e subsequente tração do código.

Como contraponto, a sensualidade flagrante funcionará como uma espécie invulgar de conhecimento; articulada às imagens de degradação, desenha uma figura que tem por trás de si a imagem, social e miticamente configurada, do homem negro. A partir do acúmulo de camadas de significado, pode-se considerar o quanto o signo “capro” aproxima-se do “símbolo efetivo” à moda Simbolista: em vez das convenções, a novidade de uma construção imagética cuja carga semântica, difícil de sintetizar, afasta-se da alegoria ao conduzir indiretamente a mensagem (BALAKIAN, 1985, p. 85).

consciência dos homens. Ele é um companheiro perfeito de Dionísio, chamado frequentemente ‘o que brada’ ou ‘o que tonteia’, Dionísio e Pan revelam e velam a posição impossível e trágica do homem: sua condição é como uma dança no fio da navalha entre o divino e o natural-bestial” (ROSENFELD, 1997, p. 28).

⁴ “Embora a tragédia tenha rompido com as práticas arcaicas (canto do bode, cortejo fálico etc), é digno de nota que a veneração desse deus dos pés de bode, peludo e chifrudo, expande-se na Grécia do século VI concomitantemente ao surgimento das novas práticas discursivas da *pólis*: a palavra pública nas assembleias políticas, na poesia lírica e na representação trágica. A coincidência é, no mínimo, surpreendente, sobretudo quando se considera que a maioria dos especialistas negam qualquer relação entre a tragédia enquanto prática da *pólis* e o sacrifício do bode” (ROSENFELD, 1997, p. 33).

⁵ René Girard identifica em tragédias como Medeia ou Édipo Rei a presença do ritual sacrificial (GIRARD, 1998, p. 20-3).

A imagem do capro como duplo do eu enunciador — o sujeito como objeto de si mesmo — desencadeará o estranhamento característico do grotesco. O artista simbolista animalizado é o sujeito sobre o qual o texto discorre; sua sensibilidade e natureza psíquica, aliadas ao processo de criação artística, são relatadas por meio de símbolos e metáforas metamorfoseantes que compõem uma atmosfera na qual reina um mundo estranhado.

Contudo, a apropriação e ressignificação do imaginário excludente acerca do negro encontrará, ainda, outra potente camada de significação. Nesse sentido, colabora para a inversão da demonização do negro a mobilização de certa importante referência do modelo simbolista europeu: a correlação estabelecida entre o mundo objetivo e a subjetividade lírica do poeta — a um só tempo predestinado e desumanizado — remete à *teoria das correspondências* que, tomada a Baudelaire, torna-se cara aos simbolistas: “a cor, a luz o perfume, para a sua esquisita e caprichosa sensibilidade, sangravam, vertiam sangue sinistro de dolorosa volúpia” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 531).⁶

A noção de correspondência em literatura remonta aos românticos cuja aproximação entre estados interiores e realidade exterior pressupunha um contato com a divindade, com o absoluto. A transcendência romântica esperada pelas conexões perceptivas é substituída no Simbolismo pelas relações terrenas circunscritas à própria imanência dos objetos.

Os românticos esperavam atingir o ideal de transcendência por meio dos paralelismos entre mente e realidade exterior, de modo que as correspondências visavam um liame para com a divindade. O elo que ilumina o contato com o divino pressupõe que as relações com o mundo sensível são pontes para atingir a experiência espiritual, já as correspondências simbolistas emitem seus sentidos pela própria natureza imanente dos objetos mencionados. São essas relações que perfazem os “símbolos” cunhados por meio de objetos sensíveis, cujo contato com a percepção poética engendra sinestésias ou evoca conteúdos poéticos valendo-se do discurso indireto da imagem. Oposto ao extravasamento romântico da exposição direta e mais

⁶ A teoria das correspondências remete a Baudelaire cuja percepção do enlace entre visão subjetiva e mundo objetivo promove um desvio da visão romântica de correspondências. O poema “Correspondances” figura como ilustração desta nova orientação da ideia de correspondências, sua influência se fez sentir ao longo do movimento simbolista: “les parfums, les couleurs et les sons se répondent.”. Valendo-se também do princípio das correspondências, o soneto de Arthur Rimbaud, “Voyelles”, relaciona cores, vogais e sensações: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles [...]” e Huysmans, por meio do personagem Des Esseintes, sugere a articulação de cores e gostos a sensações. Outros simbolistas, na procura das relações entre sensações e linguagem, chegaram a elaborar tratados de correspondências privilegiando as convenções em detrimento da intenção poética inicial. Foi o caso de René Ghil, cuja ideia de “instrumentação verbal” deu origem a uma tabela que relacionava letras, cores a sensações ou sentimentos (MOISÉS, 1985, p. 10-2; BALAKIAN, 1995; BAUDELAIRE; RIMBAUD, 1995).

afeito ao trabalho com o enigma de imagens, o discurso indireto sugere e encobre — seu desenvolvimento marcará toda a poesia moderna (BALAKIAN, 1985, p. 17-45).

Ao ideal romântico transcendente, os simbolistas opõem o ideal da arte cuja atitude intelectual funda-se no trabalho, na criação. É por meio da obra que o poeta empreende sua busca, daí sentir-se ele mesmo divino, eleito, *voyant*. Um dos impasses da poética simbolista funda-se justamente nessa crença da arte, no sentido da busca de um absoluto que, paradoxalmente, se firma pela temporalidade e historicidade do trabalho.

Tal demanda de plenitude, ao elevar o objeto à proposição de infinitude, parece se contrapor aos dilemas da historicidade. Contudo a obra enquanto coisa finita, — urdidura capaz de descortinar mundos desconhecidos, — no seu anseio a um estatuto absolutizante, contamina de temporalidade a integridade almejada. O ideal da arte levado ao ápice engendra uma sempiternidade ruínosa marcada por uma busca incessante, uma eterna construção fadada ao inacabamento. Enquanto coisa não pode aceder ao estatuto totalizante, enquanto ânsia de absoluto não contempla o todo, pois que está impregnada de caráter finito. O momento limite da constituição possível dessa meta dá-se no instante quase inapreensível em que o terreno se confunde com o que está além. A recorrência do motivo da morte no Simbolismo, e especificamente na prosa de Cruz e Sousa, remete, entre outras coisas, à impossibilidade de alcance do ideal da arte. Este só se constitui no momento de sua perda, constrói-se aniquilando-se no ínfimo instante final. A forma impecável, empurrada para o Além, na divisa do que é identificável e reconhecível, é conseguida no momento mesmo de sua impossibilidade: na morte. Mas esse instantâneo, longe de descortinar a almejada totalidade, expõe um núcleo minado que só se completa quando é destruído. Como resultado, a infinitude atingida não é plena, mas maldita.⁷

Obra-prima ou promessa de civilização, a crença nos poderes da linguagem seguida da consciência de crise subjaz ao embate entre luz e treva, promessa de felicidade e impulso para a morte na obra de Cruz e Sousa.

O tema do sujeito às voltas com os problemas da criação artística é transposto em uma atmosfera de alheamento composta por descrições que vivificam seres inanimados, cores, estados introspectivos. Valendo-se da teoria das correspondências, a relação entre os elementos do mundo sensível e as manifestações inteligíveis cortam todo o texto e desenvolvem o percurso e a gênese da criação poética do capro. O enlace entre objetividade e subjetividade permite a apreensão personificada dos objetos: “os livros

⁷ Aproveito aqui a discussão de José Antonio Pasta Jr. sobre a noção de “obra de arte total” e sua ligação com a problemática da morte, buscando refletir sobre os impasses da noção de ideal da arte no Simbolismo (PASTA, 1991).

carnalíssimos que porejam luxúria”, “*ensanguentamento de ocasos*”, “*ideias, com claras, cantantes cores*” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 532, grifos nossos).

O tratamento diferenciado dado ao cenário incorre no efeito de estranhamento que instaura o mundo às avessas. Os elementos da natureza do capro e do mundo circundante adquirem qualidades subjetivas, aparecem como que dotados de vida, o que concorre para o aumento da animalidade do sujeito. Assim, o olfato sente, deseja; ao passo que a volúpia confere ritmo às ideias. E o artista, refém de suas sensações, é descrito como impotente, perdido entre seus pensamentos. As forças criadoras assumem estatuto de persona e sobrepõem-se à interioridade em crise. À humanização daquilo que é inanimado corresponde a animalização do sujeito: a problemática da alteridade esbarra na força desalentadora da realidade.

Ao valer-se da relação simbolista entre imagem e pensamento para descrever a natureza da sensibilidade e força criadora do sujeito animalizado, a teoria das correspondências serve a um propósito desencadeador do efeito inesperado, fazendo com que o grotesco emerge do imbricamento entre mundo exterior e subjetividade.

Nesse caminho, observe-se que, entre as associações entre o mundo sensível e o inteligível, desponta a recorrência às imagens em torno da coloração avermelhada:

Feriam-lhe agudamente a retina, impressionando-a, hipnotizando aquela idiosincrasia fatal, o ensanguentamento dos ocasos, os vermelhos clarinantes dos clarões de fogo, os rubros candentes, inflamados, das forjas, os escalartes violentos das púrpuras, os álacres rubis de certas tropicais florações e folhagens, os rubores quentes de certos sumarentos e selvagens frutos, a sulferina coloração delicada de vinhos tépidos, todos os rubros majestosos, potentes, embriagantes, toda a clemente alucinação dos vermelhos crepitando em sensações de chama, todas as atroantes fanfarras e gamas infinitas e finíssimas das cores como que aperitivas, palatais, genealógicas do Sangue. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 532)

O campo semântico da cor vermelha desdobra-se: “ensanguentamento”, “vermelhos clarinantes”, “rubros candentes”, “escalartes violentos”, “álacres rubis”, “rubores quentes”, “sulferina coloração”. Em um primeiro momento, procura-se descrever o que “fere a retina”: são visões que aos poucos desmaterializam-se até chegar ao tato, à audição e ao gosto sugeridos pelo vermelho: “rubores quentes, atroantes fanfarras (...) das cores como que aperitivas, palatais...”. A sequência cumulativa de desdobramentos do rubro evidencia uma transformação

deformadora novamente dando vida a elementos inanimados. A adjetivação correspondente aos desdobramentos do vermelho é marcada por termos que conotam força, arrebatamento: “candentes”, “inflamados”, “violentos”, “quentes”, “tépidos”, “majestosos”, “potentes” e “embriagantes”. Os qualificativos que fecham o parágrafo: “aperitivas”, “palatais” e “genealógicas”, convergem para o ápice: aquilo que de tão intenso culmina na transformação sinestésica.

Ao longo do texto, o sangue e o vermelho perfazem um motivo que retorna insistentemente, tingido de matizes diversos: é a cor que melhor apreende o ato artístico, o sangue do martírio, o vinho signo da embriaguez transformadora, o índice do fogo ou as profundezas ctônicas do inferno. Desdobramentos do martírio da carne, as percepções do eu assinalado elege os matizes do rubro como signos máximos da dor do poeta. Desse modo, sugerindo o eco dos padecimentos físicos e sociais, é sob o império do sangue que o artista simbolista é retratado.

No excerto citado, o recurso à sonoridade nasal e às aliteraões configura um movimento intenso que, contudo, a julgar pelos verbos no gerúndio e não encadeados de forma a compor uma narração, não avança. O desenvolvimento intenso é, contudo, contido: ondula, adensa e estaca. Outras passagens igualmente ilustrariam este compasso intenso que acumula. O movimento do texto é dado por essa incapacidade de progressão que, no entanto, configura um processo marcado pela justaposição de momentos.

O desdobramento exaustivo das imagens serve a uma falsa necessidade de precisão. A descrição intensa dos vermelhos refere-se aos objetos que lhe feriam a retina, rubros por atração ou fatalidade. Uma a uma, as descrições parecem procurar um efeito preciso a julgar pela carga de adjetivos. Mas a correspondência sinestésica que segue o acúmulo de descrições evidencia que a intensificação não distingue, antes turva. O paroxismo das imagens conduz à obnubilação: a torrente de imagens transforma-se em sensações orgânicas. Assim, a insistência nas descrições, que serviria à transparência, engendra opacidade. A obsessão pelo sentido revela-se fracassada: o propósito interrompido aponta para a difícil representação do substrato social que, subterrâneo, enforma as imagens.

Esse estilo sempre pronto a recomençar, que a cada passo repõe ardentemente o drama do eu, justapondo motivos cujo encadeamento se perde, retoma, no plano da forma, o impasse da criação. A incapacidade de avanço da estrutura oferece um conflito latente que se comunica com a angústia e a impossibilidade enfrentadas na figuração do ente eleito e animalizado. Os encadeamentos que sugerem representação, mas culminam em desfigurações, os desenvolvimentos que anseiam por sentido e desembocam no seu contrário, encarnam a luta de morte do sujeito em face do processo de escrita, bem como do embate entre arte e matéria social.

O sujeito-capro compõe um texto que apreende a miséria física da criação. O texto parece aproximar-se de um corpo, ao captar o martírio do poeta nos índices do dilaceramento da matéria. A observação acurada dos sentidos inscreve a tortura da carne na representação artística:

A cor, a luz, o perfume, para sua esquisita e caprichosa sensibilidade, sangravam, vertiam sangue sinistro de dolorosa volúpia; e, todos os aspectos, todas as perspectivas, pareciam-lhe à retina requintada e misteriosa outras tantas manchas de sangue, que a sua estesia doente mais vivas, mais flagrantes via por toda parte. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 531)

Prejúncio da ruína e da morte que substituirão o idealismo e a vida, a entrevisão deletéria evoca o desdobramento de um corpo social em decomposição. Além do rubro, outra recorrência na associação mundo sensível/inteligível é dada pelas configurações daquilo que é abjeto. Agora a “personificação da mente através de manifestações da natureza” (BALAKIAN, 1995, p. 35) — novamente as correspondências — recorre a imagens do submundo que, acrescidas da constelação mórbida dos desdobramentos do rubro, sugerem putrefação e morte. Tais manifestações paroxísticas da natureza — êxtase e dissolução, completude e malogro — inscrevem, na pele do artista negro, o drama do mundo.

Além das articulações entre Simbolismo e experiência, a opção pelo uso de imagens abjetas e grotescas configura uma resposta negativa às condições sociais e às promessas de civilização encarnadas pela instituição da República. Ao mesmo tempo, a negatividade ingênita lançada sobre o negro é remanejada pelo peculiar uso da teoria das correspondências.

A busca da originalidade simbolista encontra na suposta singularidade orgânica do negro o refúgio de uma dor perversamente cultivada. Como um animal cujos sentidos olfativos apontam para objetos repugnantes, sente-se atraído pelos “cheiros acres de matérias resinosas”, pela “exalação úbere dos estábulos”, pelo “fartum que diversos animais segregam, o hircismo quente dos bodes”. É dessa matéria vil que o capro edifica sua obra: “E como ele se empurpurasse, se enlabaredasse no esplendor triunfal da Arte, esses odores todos o penetravam, o fascinavam, alertando-o, transfigurando-o para a Escrita, para a Forma” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 533).

O sujeito lírico busca na matéria desprezível, correlato dos ideais propagados em seu poema “Psicologia do feio” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 473-75), os odores nauseantes necessários à inspiração e à elaboração estética. Escava-se incessantemente os temas rebaixados propagados por Baudelaire. No entanto, em “Capro”, é o sujeito originário da raça

desumanizada o único capaz de corporificar o apodrecimento, o ignóbil em arte. Trata-se daquele que pertence, como duplo, à esfera degradada do mundo que o inspira. A inferioridade atribuída ao poeta negro na figuração do capro, o faz retornar ao imundo, aos dejetos, ao sangue e à podridão para transfigurá-los em poesia. Não em bela forma, mas no grotesco e na arte que cultiva as formas do mal. A animalidade do sujeito lírico, assim como os objetos aos quais se volta, constituem faces, figurações do mal — prenúncios da morte.

A originalidade e o ideal da arte são vislumbrados por meio da aguçada intuição que se vale dos sentidos para encontrar as torturas da matéria vertida em arte. A “tendência espiritual orgânica para os efeitos sangrentos” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 531) desvenda ao capro a representação como um corpo em agônico êxtase: volúpia, martírio e morte.

Ao expor o itinerário dessa experiência, renunciando sua obra, as formas e os objetos de que se vale, o poema em prosa tumultuosamente realiza a própria obra do sujeito desumanizado, meio homem, meio animal. Sob o tema da poética do artista que não conta com a razão, mas tão somente com a sensualidade, o texto depõe suas prerrogativas no enigma do capro, na recorrência aos temas rebaixados e na revelação de uma morte anunciada, em grande parte relativa à ameaça do fracasso do próprio fazer poético.

O seguimento do poema procura traçar, de modo descontínuo e por meio do discurso indireto da imagem, a natureza do criador e as agruras da criação: o eu marcado pela sensualidade transbordante encontra-se petrificado diante da elaboração estética. Como se sua natureza contivesse, ao mesmo tempo e paradoxalmente, o germen da criação e de sua impossibilidade. Em um momento, acusa o meio de podar a potencialidade criativa; em outro entende que falta ao artista a capacidade de síntese, como se sua natureza contivesse a pujança selvagem do gênio, contudo fosse desprovida do caráter regulador, mais afeito à ideia de civilização:

... outrora, esse lascivo, natureza dispersa, sem unidade de conjunto, produzira já algumas belas páginas cantantes, estilos com flamejamentos de espadas, vibrações candentes de bigorna, cintilantes como os polidos, espelhados broquéis antigos.

Fora isso na adolescência, quando a sua natureza não se achava absorvida pela pestilência do meio ou quase constituindo, como agora, as próprias células dele. Eram primícias, prodigalidades de seu cérebro ainda não sazonado completamente; a abundância espontânea, mas não produzida por seleção, de um temperamento fecundo, farto de idealização e de força, mas sem a intensidade essencial que nasce da

condensação e da síntese. Aquelas páginas eram verdadeiros viços, opulências de rebentos, florescências inéditas e castas que lhe brotavam do ser com o mesmo ímpeto de germinação dos vegetais rasgando a terra. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 533)

O capro sofre as angústias do fazer poético ao não conseguir transpor as sensações extraordinárias que experimenta no papel. Precipita-se a crise da criação: a existência convulsiva do artista não encontra forma:

Impotente, no entanto, para revelar, sob uma forma gráfica, os segredos espirituais que o dominavam, incapaz de concentração, de isolamento para agrupar e dar corpo às visões que ondulavam em torno do seu centro ardente de ação mental, o polo de emanções do Capro, talvez por um doentio e instintivo despeito dessa Impotência, era a sensualidade, e era gozar, através das puras manifestações da Carne, sem a dolorosa expressão escrita, a volúpia secreta de um anseio transcendental, de um Ideal rebuscado e uno, olfatando tudo, tocando mentalmente tudo, para ver se encontraria nas cousas o odor do Desconhecido, a essência singular, a emanção casta e original que tanto o inquietava e atraía. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 534)

Se o sujeito lírico é a corporificação das estesias, idealizações e antagonismos, ele reúne em si os desdobramentos e a impossibilidade da forma alcançar a vida em sua prodigiosa manifestação de forças. O capro é aquele que possui potencialmente os maiores êxtases e sofrimentos humanos em seus limites extremos de idealismo e impotência.

O mal, dialeticamente necessário para a elaboração estética, insinua-se corrosivo em meio às forças que o guiavam rumo à originalidade. Os requintes da arte simbolista, sua elevação e espiritualidade presentificam-se na natureza peculiar do sujeito, mas não conseguem perfazer-se em estrutura. Como se a vida latente daquele que procura na sua natureza dita corrompida o cerne do ato artístico ideal, se desfizesse na tradução da dor em forma. O ideal transcendente da arte simbolista traveste-se de imanência; assim, o absoluto, eivado de vida, se desfaz.

De modo que, articulada à reversão satânica do artista-capro, o poema reflete o percurso e os impasses do trabalho poético, da compleição formal da obra. O texto expõe um núcleo dialético entre a explicitação das forças inauditas do sujeito, capazes de engendrar páginas arrebatadoras, e a investida negativa da impossibilidade de criar. O ápice das estesias que o abalam acarreta a paralisação do impulso criador. Esse núcleo de opostos

entre a latência do poder criativo e a ameaça da incapacidade de atingir o ideal, de constituir e constituir-se em forma, corta todo o poema em prosa e comunica-se com as investidas e abandonos temáticos que o próprio texto empreende.

Da crueza das manifestações do eu identificado ao animal emana uma força vital tão intensa cujo paroxismo atinge a figuração da morte. O impasse da criação vai ao encontro do desenlace fatal:

.. todo o desmembramento intelectual do capro, resultante de seu subjetivismo facilmente transbordante, sem centros de intensidade, de condensação, tudo isso apressava já os seus passos impacientes, ávidos nas batidas da vida, para a sepultura. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 537)

A negação das forças criativas do sujeito acompanha o espectro do tempo. No momento em que as emanações, capazes potencialmente de engendrar a forma abaladora, atingem o ápice, elas encontram sua negação, como que se petrificam:

Mas, desde que essas transfigurações o impulsionavam ao trabalho, desde que ele procurava traduzir, por formas caprichosamente sensacionais e singulares, as impressões que o abalavam, que viviam nele vida curiosa e intensa, todo esse poderoso esforço tornava-se vão, o pulso, de repente, gelava-se-lhe, a mão não agia com eficácia, e os pensamentos, confusos, embaralhados, emaranhados, num tropel, fugiam, recuavam como paisagens encantadas, feéricas, como ondulantes zonas de luz que desaparecessem da retina deslumbrada de um opiado visionário. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 535)

Possuindo intensamente o germe do idealismo, possuía também o da impossibilidade e da morte. O suposto simbolista, “ser de exceção”, desvenda-se ser ruinoso, crivado por opostos — florescimento e aniquilação, bem e mal, vida e morte, — o poeta-capro encarna a difícil matéria do mundo, ávida de forma. Sujeito inacabado, entre o ser e o não ser, a suposta síntese da natureza humana sabe-se social: a especificidade local mina o anseio pela autorrepresentação.

O movimento ascendente atinge o auge com a morte. Como se o malogro imantasse, paradoxalmente, o apogeu. É só nesse instante que homem e a obra podem constituir-se, porque o impasse da criação é, sobretudo, o da constituição da alteridade do sujeito-capro. A oscilação que o

texto encena entre representação e irrepresentação, ascensão e queda, perfaz uma luta de morte como única saída frente aos dilacerantes conflitos da subjetividade. O momento possível da realização é, dialeticamente, o instante de dissolução. A obra abaladora e o sujeito animalizado conhecem sua constituição no instante mesmo de sua perda.⁸

Ao final da via-crúcis do artista-capro observa-se um processo de “medusamento”: “a ideia da Morte [...] com seus enregelamentos supremos”, “o pulso [...] gelava-se-lhe”, “pairando-lhe na face fria o êxtase ignoto da indefinida, incoercível visão de Sonho”, “os pés hirtos, enregelados no féretro...”. O instante mortal — momento único de constituição ruinosa do sujeito — desenha o *rigor mortis* que se comunica ao ato criativo. A morte escultórica impõe sua soberania: paralisa o pêndulo agonístico das oposições insolúveis e oferta uma eternidade contraditoriamente inacabada. Uma morte sem glórias, distante dos monumentos reservados aos poetas aclamados.

Sujeito limítrofe, na iminência do aniquilamento, o capro é também um vidente satânico, à semelhança do idiota do poema em prosa “O sonho do idiota” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 633-41). Sua natureza animalesca entrevê a iminência da dissolução dos ideais e a impossibilidade da representação da totalidade artística: morte sem horizonte de redenção, má-infinitude. O impasse da representação do negro repercute no da representação artística. Morto, reduzido a bicho na enfática representação metonímica dos pés, natureza e cultura parecem travar um pacto contra o sujeito: ao desprezo da sociedade corresponde o “desdém da natureza”:⁹

E, quando afinal o vi na Morte, pairando-lhe na face fria o êxtase ignoto da indefinida, incoercível visão do Sonho, não sei por que vaga sugestão daquela improdutiva concupiscência psíquica, daquela lascivo e psicológico sentir e pensar desordenado, os seus pés, hirtos, enregelados no féretro, pareciam ter também, sinistra e ironicamente, estranha evidência capra, como se toda aquela espiritualidade que transbordara em luxúria, como se todo aquele vão e desordenado esforço houvesse, por agudos fenômenos de sensibilidade nervosa, por cristalização de angústias

⁸ Cf.: Valho-me das reflexões de José Antonio Pasta sobre a ideia de “formação supressiva” (PASTA, 1991).

⁹ Causa espanto a semelhança entre o fecho do poema e o relato do episódio real em torno do falecimento do poeta. A irônica e cruel coincidência revela, sobretudo, o quanto a literatura pode se embeber da violência latente da história. Após sua morte no sanatório de Sítio, em Minas Gerais, para onde foi em tratamento contra a tuberculose, o corpo do poeta é enviado ao Rio de janeiro envolto em jornais, em um vagão de trem destinado ao transporte de animais. Biografias do poeta relatam a cena funesta (MAGALHÃES, 1961; ALVES, 2008).

lancinantes, desesperadas, supremas, transformado fantástica e exoticamente o seu ser naquela expressão animal reveladora de seu espírito, por um espectral e derradeiro desdém da Natureza... (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 537)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Uelinton Farias. *Cruz e Sousa: Dante negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Genebra: Cercle du Bibliophile, s/d.
- BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: *Dialética da colonização*. 3ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- BRUNEL, Pierre (org.). Dioniso antigo, o inatingível. In: *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2000.
- COMAS, Juan
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo*. São Paulo: Record/ Rosa dos Tempos, 1996.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 15ª ed. São Paulo: Global Editora, 2004.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora das Américas, 1961.
- MASSAUD Moisés. *Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- PASTA, José Antônio. *Pompéia. A metafísica ruínosa d'O Ateneu*. (tese de doutoramento em literatura brasileira). FFLCH, USP, São Paulo, 1991.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Ética e estética: o problema da análise filosófica da literatura. In: *Revista Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 32, n. 2, 1997.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. Paris: Bookking Internacional, 1995.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Entre a torre de marfim e o pelourinho. In: *Teresa* revista de Literatura Brasileira. São Paulo: Editora 34, n.14, 2014.

Recebido em 17 ag. 2020
Aprovado em 12 fev. 2021