

ALLAN VALENZA DA SILVEIRA

**Estética simbolista e a filosofia de Nietzsche presentes no romance
No hospício, de Rocha Pombo**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Edison José da Costa

CURITIBA

2005



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

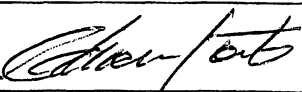
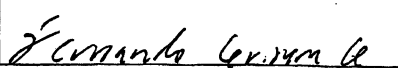
PARECER

Defesa de dissertação do mestrando ALLAN VALENZA DA SILVEIRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados ÉDISON JOSÉ DA COSTA, FERNANDO CERISARA GIL e ANTONIO EDMILSON PASCHOAL argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“A ESTÉTICA SIMBOLISTA E A FILOSOFIA DE NIETZSCHE PRESENTE NO ROMANCE *NO HOSPÍCIO* DE ROCHA POMBO”

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
ÉDISON JOSÉ DA COSTA		A
ANTONIO EDMILSON PASCHOAL		A
FERNANDO CERISARA GIL		A

Curitiba, 27 de setembro de 2005.


Prof. Michael Alan Watkins
Vice-Coordenador



Dedico este trabalho a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes durante a sua elaboração. Assim como, também, a todos os que não participaram diretamente do período que dediquei a essa etapa de meus estudos, mas sem os quais jamais teria chegado a ser capaz de realizá-la.

Um obrigado especial aos meus pais, Lucia e Eraldo, que me deram todo o apoio para que se tornasse possível a realização dessa empreitada.

Agradecimentos

Ao Edison,

Que desde que nos conhecemos sempre acreditou que seria possível um aprofundamento de nossos estudos e que, durante o tempo do programa de pós-graduação, sempre se mostrou um grande amigo, além do já esperado ótimo orientador e mestre.

À banca de qualificação, cujos componentes, Marta Morais da Costa e Paulo Soethe, me deixaram honrado com suas presenças e contribuições.

Ao Odair, da secretaria de pós-graduação de Letras, pela praticamente eterna boa vontade.

A todos que sentiram a minha ausência e que acabaram por entender a necessidade de meu afastamento nesse período longo e muitas vezes solitário da pesquisa.

Esta é a terra morta
Esta é a terra do cacto
Aqui as imagens de pedra
Estão eretas, aqui elas recebem
A súplica da mão de um morto
Sob o lampejo de uma estrela agonizante.

E nisto consiste
O outro reino da morte:
Despertando sozinhos
À hora em que estamos
Trêmulos de ternura
Os lábios que beijariam
Rezam a pedras quebradas.
(T. S. Eliot – *Os homens ociosos*)

Quando o procurador se sentou, houve uns longos momentos de silêncio. Quanto a mim, sentia-me atordoado pelo calor e pelo espanto. O presidente tossiu um pouco e, numa voz não muito alta, perguntou-me se eu queria acrescentar alguma coisa. Levantei-me e, como tinha vontade de falar, disse, aliás um pouco ao acaso, que não tinha tido intenção de matar o árabe. O presidente respondeu que isto era uma afirmação; que até então não percebera lá muito bem o meu sistema de defesa e que gostaria, antes de ouvir o meu advogado, que eu especificasse os motivos que inspiraram o meu ato. Respondi rapidamente, misturando um pouco as palavras e consciente do ridículo, que fora por causa do sol. Houve risos na sala. O meu advogado encolheu os ombros e, logo a seguir, deram-lhe a palavra. Mas ele declarou que era tarde, que precisava de muito tempo e que pedia o adiamento até depois do almoço. O tribunal concordou.

(Camus – *O estrangeiro*)

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
(...)

Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbados
O lirismo difícil e pungente dos bêbados
O lirismo dos clowns de Shakespeare

— Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

(Manuel Bandeira – *Poética*)

RESUMO

O presente trabalho faz um estudo do romance *No hospício*, escrito por Rocha Pombo, em 1905, filiado, tradicionalmente, ao movimento simbolista. Desse estudo, busca-se entender os diálogos que o filiaram a essa estética, abordando os pontos de contato entre o romance e o Simbolismo, tanto o francês quanto o brasileiro, e os pontos de divergência entre o romance e a escola a que ele tradicionalmente se filia. A aproximação das manifestações simbolistas brasileiras com as manifestações francesas apontará quais foram as possibilidades de um desenvolvimento puro do Simbolismo no Brasil e quais foram as necessidades de adaptações dessa estética a outro contexto de idéias. Ainda por meio desse estudo, salienta-se a ampla utilização da filosofia nietzschiana citada explicitamente no romance. Buscou-se, então, estudar como estava acontecendo a recepção das idéias de Nietzsche no Brasil e como Rocha Pombo a utilizou para a construção ficcional.

PALAVRAS – CHAVES: Simbolismo; F. Nietzsche; Rocha Pombo; No Hospício.

ABSTRACT

The present work searches to analyze the novel *No hospício* written by Rocha Pombo in the year 1905, and which is linked to the Symbolist movement. From this study, it is searched dialogs that make theses links possible, looking for contacts between this novel and the Symbolism, both French and Brazilian ones, and the divergence aspects between the novel and this aesthetic school which it is traditionally linked. The work between the Brazilian and French symbolist manifestations shows how Brazilian Symbolism could be taken as a pure movement and which needed to be adapted to a new idea context. Still by this study, it is notorious the explicit utilization of the philosophy of Nietzsche in the novel. From this, it is studied the process by this philosophy was been received in Brazil and how Rocha Pombo used it in his novel.

KEY-WORDS: Symbolism; F. Nietzsche; Rocha Pombo; No Hospício.

SUMÁRIO

RESUMO.....	v
ABSTRACT.....	vi
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – OS CORREDORES DE <i>NO HOSPÍCIO</i>	13
CAPÍTULO II – DA FRANÇA DE BAUDELAIRE AO BRASIL DE ROCHA POMBO.....	68
CAPÍTULO III – INCORPORAÇÃO E CONTRA-PONTO: ESTÉTICA NIETZSCHIANA NO ROMANCE <i>NO HOSPÍCIO</i>	105
CONCLUSÃO.....	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	149
ANEXOS.....	155
ANEXO 01.....	156
ANEXO 02.....	159
ANEXO 03.....	167
ANEXO 04.....	177
ANEXO 05.....	189
ANEXO 06.....	202
ANEXO 07.....	204
ANEXO 08.....	212
ANEXO 09.....	213
ANEXO 10.....	215
ANEXO 11.....	220

Introdução

Este trabalho propõe-se a estudar o romance *No Hospício*, produzido pelo paranaense Rocha Pombo, natural de Morretes, cuja única versão editada durante a época em que esteve vivo foi publicada em 1905. Rocha Pombo é, no contexto de nossas letras, reconhecido amplamente pela sua produção historiográfica, que engloba, além de diversos títulos de livros sobre História de alguns dos Estados que compõem a República do Brasil, como o Paraná e o Rio Grande do Norte, uma História do Brasil e diversos livros didáticos que foram adotados como livros oficiais do ensino de História no Brasil. Entretanto, nosso enfoque é diverso. Não preocupados com a relevância da personalidade de Rocha Pombo enquanto ícone do pensamento historiográfico brasileiro no período da República Velha buscamos um Rocha Pombo mais obscuro, longe dos holofotes do pensamento hegemônico nacional.

O romance *No Hospício* é reconhecido pela historiografia da literatura brasileira como um romance simbolista, mais precisamente como um dos raros exemplos de produção romanesca dessa escola estética em território brasileiro. Com isso, apesar de ser publicado já no século XX, está ligado ao contexto de produção do final do século XIX, a uma forma estética que dará a base para os pensamentos da moderna literatura que viria pelas vanguardas e pelos diversos modernismos.

No período de produção de *No hospício*, o que encontramos é uma grande hegemonia na prosa de autores de caráter realista-naturalista. Mesmo ainda com uma permanência de autores de caráter romântico, a objetividade embasada em preceitos científicos e positivistas ganha muito espaço, fazendo com que a literatura do final do século XIX buscasse, de uma forma estética, ser uma reprodução do modelo científicista que ganha espaço na sociedade ocidental. A poesia, nesse período, caminha para dois lados diversos. De um lado, uma poesia mais descritiva, presa mais a questões formais de estruturação, buscando a objetividade; de outro, uma poesia mais hermética e com imagens mais difusas. O Simbolismo, estética que busca o vago, o esfumaçado, a sugestão, ligado, então à segunda corrente citada, chega ao Brasil na segunda metade do século XIX. E, aqui, assim como nos demais lugares onde ela teve influência, a sua predominância ocorrerá nos poemas. Mais do que isso, o Simbolismo, no Brasil, praticamente foi feito somente de poemas. Raras exceções,

marcadas por alguns contos e por apenas três romances, dos quais um serve de objeto para nosso trabalho nessa dissertação.

Em nossa pesquisa com o romance de Rocha Pombo, encontramos uma forte ligação entre o texto literário e as idéias filosóficas, nos fazendo perceber o grande diálogo que nele é estabelecido entre as idéias estéticas que embasam a sua produção (constituindo os alicerces de seu pensamento estético) com questões filosóficas de diversos filósofos. Entretanto, salienta-se dentro do livro o nome de Friedrich Nietzsche, usado constantemente pelas personagens e o narrador para justificativa ou contraposição de seus atos e idéias.

Duas direções de diálogos possíveis serão trabalhadas a partir do romance de Rocha Pombo: a filiação desse livro com a estética simbolista, especialmente na vertente do romance intelectualista, no qual se produz uma arte marcada pelo aprofundamento no conhecimento erudito; e o diálogo estabelecido entre áreas diferentes, no caso, a literatura e a filosofia.

Entretanto, a nossa escolha de ligações entre o texto de Rocha Pombo e as fundamentações teóricas do Simbolismo (brasileiro e a sua base importada da França, especialmente pela figura de Baudelaire) e o processo pelo qual a filosofia de Nietzsche é apropriada dentro do romance se dá devido a se julgar que o estudo de questões interdisciplinares é capaz de esclarecer questões relevantes, como por exemplo a influência de pensamentos heterogêneos sobre a construção e as escolhas estéticas.

Mais do que estudar um texto que pouco foi estudado até os dias de hoje, buscar o resgate de *No Hospício* faz-se relevante por se tratar de um dos raros textos de uma escola literária que, se em âmbito nacional não teve muitos adeptos, regionalmente foi forte e significativa, além de abrir as portas, levando em conta as suas doutrinas e poéticas, para o experimentalismo que viria a ocorrer na literatura do século XX. Tomada enquanto linha de pensamento, é ela que formará os degraus para que a modernidade possa entrar em nossas letras, trazendo para o Brasil as inovações técnicas que os simbolistas franceses estavam propondo. O Simbolismo brasileiro, entretanto, não chega a ter a força reformadora presente na França, mas é possível ver

nele alguns desses aspectos de transformação que se definirão mais claramente em nosso país somente com o advento do Modernismo.

Buscaremos ver em *No Hospício* até que ponto ele se mantém fiel à estética pregada pelos franceses; se Rocha Pombo desenvolve uma narrativa dentro dos padrões esperados ou se a vinda dos preceitos simbolistas para o Brasil não faz com que eles tenham de ser reformulados e, desta forma, se construa aqui uma forma diferenciada, fruto de uma pureza de idéias importada e de um jogo de contraposição e aceitação do meio em que o autor se insere.

Da mesma forma, procuraremos ver quais as idéias de Nietzsche estavam disponíveis para que Rocha Pombo pudesse trabalhar. Tendo esse material levantado, veremos como ele as recorta e se, seguindo a linha simbolista, irá se preocupar somente com as questões de estética, ou se, possivelmente influenciado pela própria leitura do filósofo, abrirá espaço para discussões morais. Buscaremos compreender como esse romance se colocará frente a questões filosóficas que estavam sendo levantadas no momento de sua elaboração. Dialogando com um período estético que se manteve sempre elitizado e intelectualizado, Rocha Pombo definirá seu ambiente de diálogo dentro do campo da filosofia, mais exatamente no campo das reflexões sobre arte. Durante todo o seu romance, ele trará intenso contato com o filósofo alemão acima citado que, contemporaneamente à vida do escritor brasileiro, vinha propondo uma nova forma de ver o mundo e de como entendê-lo.

Nosso objetivo central é perceber, no processo de estruturação narrativa do romance *No hospício*, a forma como Rocha Pombo se apropria de discursos alheios, sejam eles estéticos ou filosóficos, e como, a partir disso, organiza o seu próprio discurso, permeado por intertextos. Nesse processo de incorporação de discurso, veremos, também, como esses discursos são refeitos, assumindo nova abordagem e, em alguns casos, podendo ir além ou até mesmo negar a abordagem inicial. Para tanto, iniciamos nossos trabalhos com uma abordagem direta do romance, pela qual buscamos definir quais são as suas características romanescas e quais são os valores estéticos nele presentes. Tendo esse material levantado, partimos para os estudos teóricos que buscam enquadrar esse romance em uma escola estética definida: o Simbolismo. Abordaremos o Simbolismo de forma panorâmica, trabalhando com seus

artistas e teóricos. Inicialmente, essa abordagem será feita para o contexto francês, e, posteriormente, veremos como se dá a passagem para o contexto brasileiro dessas idéias. Feito isso, confrontaremos o que foi encontrado no romance *No hospício* com o que obtivemos de resultado em relação ao Simbolismo (tanto o francês como a sua versão brasileira). Desse confronto buscamos como resultado as afinidades e separações entre o romance de Rocha Pombo e aquilo que se aceita enquanto estética simbolista. Dentro do estudo da obra, um outro aspecto é notório e será realçado nessa dissertação: a constante utilização da filosofia nietzschiana por Rocha Pombo. Estudaremos de que forma as idéias de Nietzsche chegaram ao Brasil e qual a utilização que Rocha Pombo faz delas na elaboração de seu romance.

Com esse trabalho, acreditamos estar contribuindo de maneira relevante para o desenvolvimento de possibilidades de diálogo entre áreas diversas, como é o caso da literatura e filosofia, colocando em contato um filósofo cujas idéias ajudaram a estruturar todo o pensamento do século XX e uma escola estética que deu diretriz fundamental para a reformulação da arte que também ocorreu no século passado.

Para que fosse possível o nosso estudo, dividimos o texto em três partes, transformando-as, cada uma, em um capítulo. Cada um dos capítulos abordará uma questão fundamental para a construção das relações possíveis entre a composição romanesca, o contexto literário com que ele dialoga e o contexto filosófico em relação ao qual o romance se manifesta.

No primeiro capítulo, abordaremos a construção do romance. Partiremos da análise do texto literário, buscando encontrar nele quais são os elementos que o formam e que caracterizam as idéias que de sua realização. Teremos por objetivo a definição de uma proposta estética a partir do próprio texto do romance, buscando desenvolver os elementos estruturantes da narrativa. Feito isso, partiremos para definição de uma possibilidade estética que é usada para construção do romance e que é apresentada. Essa teoria não é apresentada claramente no texto, está fragmentada em todo o romance. O romance, ao mesmo tempo, é um espaço ficcional e serve de espaço de diálogo de idéias, no qual se encontrarão conflitos entre a teoria estética simbolista, a moralidade cristã e a filosofia da superação nietzschiana. É pelo desenvolvimento dessa abordagem da obra literária por ela mesma que encontramos

suporte para passarmos para os dois capítulos seguintes da dissertação. Buscaremos, ainda, nesse capítulo, a explicitação do panorama intelectual das personagens, que as levará a assumir determinadas posições em relação ao mundo que elas querem se afastar e em relação ao mundo que elas querem construir, seja para si mesmas, seja para toda uma coletividade.

No segundo capítulo, nossa busca será de colocar o romance *No Hospício* dentro de uma linha possível de produção ficcional, o Simbolismo, iniciada na França. Estudaremos como essa tendência estética se desenvolveu no continente europeu e como ela chega ao Brasil. Durante o estudo do Simbolismo francês, abordaremos o livro *Às Avessas*, de J. K. Huysmans, um dos marcos da prosa simbolista. Veremos a chegada das idéias simbolistas no Brasil especialmente nos manifestos publicados pelos próprios escritores que formaram o movimento simbolista brasileiro, chegando, então, à inserção do romance *No Hospício* nessa estética, explicitando quais são os seus pontos de contato e divergência com o movimento.

No último capítulo, o terceiro, abordaremos como Rocha Pombo se apropriou da filosofia nietzschiana. Essa apropriação não se dá em um caráter meramente passivo, mas, em grande medida, ativo. As personagens de Rocha Pombo se manifestam algumas vezes a favor, e muitas outras vezes contrárias à filosofia desenvolvida pelo filósofo alemão. Buscaremos ver como a filosofia nietzschiana é citada no texto de Rocha Pombo, como ela é nele trabalhada e de que forma ela é compreendida. O enfoque do diálogo entre literatura e filosofia estará se dando, na maioria das vezes, sobre questões de estética, mas um diálogo estético que tem como base duas visões sobre a realidade (a simbolista e a nietzschiana) que usam o fundamento estético para a compreensão do todo não poderia deixar de lado questões de ontologia.

Para os estudos do romance de Rocha Pombo, tomaremos como base a edição de 1905. Duas outras reedições foram feitas, ambas após a morte do autor. Existe uma segunda edição de 1970, coordenada por Afrânio Coutinho e uma edição recente, não marcada como terceira edição ou como reedição, coordenada por Cassiana Carollo, publicada em 1996. Na busca de uma abordagem mais crítica, foi desenvolvido um levantamento panorâmico, que não estará incorporado ao corpo do texto final desta

dissertação, no qual foram levantadas as diferenças entre as três edições (considerando o texto de 1996 como uma terceira edição), tendo como resultado uma reafirmação de posições sobre a produção de edições críticas, como a de Wolfgang KAYSER (1976):

Seja como for que o texto haja de ser investigado – a primeira condição preliminar é a sua autenticidade. (...) Surgem, contudo, dificuldades quando se trata de textos cujos autores já morreram e que continuam a ser impressos. (...) Para a compreensão da obra, bem como para a investigação teórica, é geralmente de pouca importância a ortografia que esta se nos apresenta. Já é porém mais importante o caso da pontuação. Uma vírgula substituída por um ponto, e outras modificações análogas, introduzidas pelo último editor, com o fim de facilitar a leitura, podem alterar o significado de uma frase. Pode ainda ir mais longe o compreensível desejo de um editor ao tentar facilitar a leitura de uma obra e conservá-la, e talvez esse desejo o leve a substituir por formas e palavras correntes formas antiquadas, palavras que o público de hoje não entende à primeira vista. (...) O único meio de salvação parece ser o regresso à primeira edição, mais próxima da vontade do poeta. (...) Só duas edições podem entrar em linha de conta: a última vista pelo próprio autor, a chamada “*edição da última mão*” ou “*definitiva*”, a que representa a sua última vontade, e a primeira, a “*edição princeps*”. (KAYSER, 1976, 21-23)

Sendo a única edição publicada enquanto Rocha Pombo estava vivo, tomaremos como base nesse nosso estudo sobre *No Hospício* a primeira edição, publicada em 1905. Ainda mais porque as demais possuem várias diferenças editoriais em relação à primeira o que pode ser resultado simplesmente de mudança de padrões editoriais, como de problemas de revisão. Como em nenhuma das edições posteriores existe alguma nota dizendo que as mudanças (muitas vezes não somente de ortografia ou de outros detalhes editoriais, como as aspas, mas de mudanças de nomes de personagens ou de pronomes) eram desejo do autor, achamos por bem confiar a elaboração de nosso estudo tendo por base somente à *edição princeps* conseguida, felizmente, com os préstimos dos funcionários da Biblioteca Nacional e, mais profundamente, dos funcionários da biblioteca de Letras da UFRJ que nos abriram as portas e nos receberam na sua seção de obras raras, nos dando todas as condições de trabalho.

Para o estudo da obra, partimos do princípio que é necessário iniciar o desenvolvimento nela. O nosso trabalho parte do pressuposto que se faz necessário que as idéias surjam de dentro do texto. Para tanto, mesmo que não estejam citadas explicitamente no corpo desta dissertação, a presença de algumas idéias devem ser

citadas como referenciais teóricos. Roman INGARDEN (1965), em *A obra de arte literária* e Maria Luiza RAMOS (1974), em *Fenomenologia da obra de literária*, são parâmetros para a forma como abordaremos o romance de Rocha Pombo. Ainda como referencial teórico, o livro de Julia KRISTEVA (2005), *Introdução à semánlise*, nos dá suporte para pensar o texto enquanto espaço construído por palavras. O livro *A personagem de ficção*, de CANDIDO, ROSENFELD, PRADO e GOMES (2000), esteve presente, também, em nossos referenciais, apontando para as características típicas da personagem construída dentro do universo ficcional – em especial os textos de CANDIDO (“A personagem do romance”) e de ROSENFELD (“Literatura e personagem”). Quanto ao narrador, o texto de Umberto ECO (2002), *Seis passeios pelos bosques da ficção*, foi de grande importância, assim como o de Jean POUILLON (1974), *O tempo no romance*, o foi para a definição de questões sobre o tempo. Quanto a questões mais estruturais, acabamos por nos manter ligados a estudos clássicos sobre estruturação romanesca, como o de Edward M. FORSTER (1998), *Aspectos do romance*, e o de Edwin MUIR (s/d), *A estrutura do romance*.

Se inexistisse um estudo mais amplo sobre *No Hospício*, em situação bem diferente se encontram os outros objetos abordados em nosso trabalho: o Simbolismo e Nietzsche. A produção bibliográfica desses dois temas é ampla e variada.

Muito já se escreveu sobre o Simbolismo, uma vez que esse movimento é considerado por uma grande parcela de estudiosos como sendo a base para as mudanças que viriam a ocorrer na poética ocidental durante o século XX, como defende, por exemplo, Hugo FRIEDRICH (1978). Porém, infelizmente, para a nossa língua, pouca coisa acabou por ser traduzida. E nisso não nos referimos somente a estudos, mas até mesmo em relação às obras literárias. Como, por exemplo, é o caso de *As Avestas*, de Huysmans, que usamos como sendo um dos focos de sustentação de boa parte da estética de Rocha Pombo em *No Hospício*. Essa obra só foi publicada no Brasil em 1987, quando José Paulo Paes elabora dela uma tradução.

Em português, além de diversos livros panorâmicos sobre história da literatura (como *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo BOSI (1999), e a coleção *História da literatura brasileira*, de Massaud MOISÉS (1988), trazendo, aquele, um capítulo específico sobre o Simbolismo brasileiro, e este um volume inteiro dedicado

a essa escola), alguns outros estudos dedicam-se inteiramente com essa escola literária. A maioria desses livros não está preocupada com a definição do Simbolismo no Brasil, mas em pensar o contexto ocidental, especialmente o europeu. É o caso de Anna BALAKIAN (2000), que buscará entender o movimento simbolista e os seus desdobramentos, desde o seu período formativo, na filosofia de Swedenborg e nas idéias românticas, passando pelos seus principais nomes europeus e chegando até mesmo a falar de autores de outras regiões do mundo (como, por exemplo, Cruz e Sousa no Brasil) que tiveram relevância para a definição, o desenvolvimento e os desdobramentos do movimento.

Hugo FRIEDRICH (1978), em sua obra *Estrutura da lírica moderna*, revisita os escritores do Simbolismo francês, encontrando, nas suas características, aquilo que veio a formar o lirismo do século XX. Por um viés mais voltado para a contextualização da arte, seja social, seja filosoficamente, a obra de Arnold HAUSER (2000) possui um capítulo mais voltado para as questões impressionistas, entre as quais irá tratar sobre a questão da decadência no final do século XIX. Em outra obra de fôlego, a de Otto Maria CARPEAUX (1964), *História da literatura ocidental*, na qual é feito um panorama de toda a literatura do ocidente, encontra-se um capítulo dedicado ao final do século XIX, em que se trabalha o contexto de idéias e as produções decorrentes desse ambiente que se cria na Europa finissecular.

Diversos outros autores possuem artigos sobre esse período estudado nesse trabalho, como é o caso de Antonio CANDIDO (2003), no artigo **Os primeiros baudelairanos**, no qual trabalha sobre a chegada das idéias de Baudelaire no Brasil. Péricles Eugênio da Silva RAMOS (1979), no livro *Do barroco ao modernismo*, no qual publica diversos artigos que enfocam o Simbolismo no Brasil, como **Poesia Simbolista**, que trata da diferença entre o poeta simbolista e o parnasiano, mostrando também a possibilidade de trânsito de poetas entre um movimento e outro no caso brasileiro; e **Origens do verso livre**, que traz um posicionamento sobre as questões de estética literária no contexto do fim do século XIX. O prefácio de José Paulo PAES (1987), escrito para a sua tradução de *Às Avestas*, de Huysmans, aborda a questão do romance dentro de uma estética em que se predomina a poesia.

No livro *Do rococó ao cubismo na arte e na literatura*, de Wylie SYPHER (1980), é estudado em um de seus capítulos as transformações estéticas produzidas no século XIX, tendo toda uma parte dedicada ao estudo das transformações simbolistas.

Para o caso brasileiro do Simbolismo, o estudo de maior extensão é o realizado por Andrade MURICY (1987), nos seus dois volumes de *Panorama do Simbolismo brasileiro*. Nesse estudo MURICY (1987) contextualiza o Simbolismo brasileiro, e parte para um estudo pormenorizado de cada um dos escritores que dele fizeram parte.

Uma boa parte dos manifestos, tanto europeus como brasileiros, estão reunidos em alguns livros que ajudam a entender mais a sua construção interna. As idéias, as diretrizes, os posicionamentos, as divergências estão caracterizadas nesses textos. O livro de Fulvia MORETTO (1989), *Caminhos do decadentismo francês*, traz um panorama contextual do momento decadentista na França, um breve comentário sobre os autores e focaliza praticamente todo o seu trabalho sobre textos doutrinários dos escritores simbolistas franceses, reproduzindo-os e comentando-os. Caminho semelhante segue Álvaro Cardoso GOMES (1994), em *A estética simbolista*, no qual também apresenta um panorama de idéias e, em seguida, escolhe diversos textos considerados balizares para o Simbolismo, transcreve-os e então os comenta. Dividido tematicamente, o trabalho de Cassiana Lacerda CAROLLO (1980), *Decadismo e Simbolismo no Brasil – crítica e poética*, reproduz esse mesmo esforço só que com manifestos publicados em revistas brasileiras por autores brasileiros.

Sobre a obra de Nietzsche, muita coisa se tem produzido. Entretanto, nosso enfoque buscou se delimitar mais às questões de estética relacionadas à obra do filósofo alemão para que se pudesse trabalhar a forma como Rocha Pombo se apropria da filosofia nietzschiana em seu romance. Nesse processo, buscamos delimitar a obra de Nietzsche em suas questões fundamentais e, para tanto, usamos alguns de seus comentadores que, mesmo tendo divergências entre si (como é o caso de Scarlett Marton e Oswaldo Giacoia Júnior em relação ao eterno retorno), nos foram igualmente úteis para a definição das idéias em Nietzsche.

O livro de Scarlett MARTON (1993), *Nietzsche – a transvaloração dos valores*, traz um breve painel sobre a obra do filósofo alemão, abordando os seus temas básicos e situando o leitor dentro da cronologia de produção da filosofia

nietzschiana. Sobre esse mesmo aspecto, um artigo de Paulo Cezar de SOUZA (1995), publicado em seu livro *Freud, Nietzsche e outros alemães*, ajudam a compor esse panorama, **Pequeno roteiro para Nietzsche**.

Partindo para questões mais específicas dentro da obra do filósofo, Roberto MACHADO (1999), em *Nietzsche e a verdade*, busca questionar o valor do absoluto na obra de Nietzsche. Já Wilson Antonio FREZZATTI JUNIOR (2001), irá colocar a relação possível entre Nietzsche e o contexto científico de sua época, em *Nietzsche contra Darwin*.

Oswaldo GIACOIA JÚNIOR (1997) trabalhará, em *Labirintos da alma*, sobre as possibilidades de superação da moral, focalizando alguns aspectos da obra filosófica de Nietzsche, girando, todos eles ao redor da questão do niilismo e da vontade de verdade.

Mais voltado para uma questão estética, o livro de Gilvan FOGEL (2003), *Conhecer é criar*, trabalhará com a questão da construção do mundo em face do conhecimento, buscando explicitar a questão da leitura e interpretação do mundo como sendo o seu próprio construir. Em *Nietzsche: estilo e moral*, André Luís Mota ITAPARICA (2002) desenvolve uma abordagem sobre a linguagem na obra de Nietzsche, buscando demonstrar que a obra do filósofo alemão possui uma unidade que se expande para além de cada um dos livros se tomados isoladamente. Trabalha, também, com a questão da não explicitação das idéias na obra de Nietzsche, o que se aproxima da linguagem trabalhada na arte desse mesmo momento, em especial a arte simbolista. Essa aproximação entre a obra filosófica de Nietzsche e a arte será tema do estudo de Gilles DELEUZE (s/d), *Nietzsche e a filosofia*, no qual o filósofo alemão é aproximado dos poetas simbolistas, tanto em relação às questões de estética, como em relação a sua ontologia, o que não quer dizer que DELEUZE (s/d) o trabalhe como sendo um participante do movimento simbolista, pois procura apontar, também, os limites para essa aproximação.

Ao final do trabalho, se encontrará uma seqüência de anexos. Neles estão presentes as transcrições dos poemas citados no corpo do texto da dissertação, no seu idioma original e as traduções utilizadas para a elaboração de nossa pesquisa. Encontram-se, também, nos anexos, trechos do romance *No Hospício*. Os trechos

transcritos são as passagens transcritas de textos do próprio narrador e outras copiadas pelo narrador dos textos da personagem principal e que serão analisadas no decorrer da dissertação.

Capítulo I

Os corredores de *No hospício*

No romance *No hospício*, publicado originalmente em 1905 pelo paranaense Rocha Pombo, encontra-se um narrador participante que está contando uma história que diz ter vivido. Partindo dessa prerrogativa, a narrativa se dá em um momento posterior aos fatos narrados. O narrador, quando conta a história para os leitores, está afastado algum tempo para o futuro em relação ao momento que ela ocorreu. Alguns trechos, inclusive, não são de narrações da história que o narrador teria vivido, mas transcrevem o seu posicionamento no momento que estaria escrevendo. Enquanto estruturação do discurso narrativo, a escolha de tempos verbais no texto é bastante significativa, uma vez que o narrador conta a história usando o passado, mas, em alguns momentos, a utilização de tempos verbais no presente faz com que o narrador se apresente, de forma crítica em relação aos acontecimentos. Esses tempos no presente são usados como uma forma de sustentar e questionar algumas escolhas dentro do romance.

Semelhante apellido não me era estranho de todo. E muito subtil a impressão que tenho, mas, em todo o caso, sempre me recordo de um não sei quem Seixas, conhecido, em certas rodas, como um maluco, muito excentrico a muito disparatado. Seria mesmo a pessoa de quem conservo uma ligeira reminiscencia? (POMBO, 1905, 13)

Os tempos verbais ficam organizados, então, da seguinte forma: para a narrativa da ação a ser desenvolvida enquanto trama do central do enredo, utiliza-se o passado; para posicionamentos do narrador que não haviam surgido quando ele teria vivenciado a ação, utiliza-se o presente; e juntamente com esses lances de pensamento no presente, o narrador joga alguns trechos para o futuro, pressupondo o que estaria por vir na figura do possível leitor do seu texto.

Ele deixa claro a sua posição de um narrador-autor, que sabe que terá, possivelmente, leitores e, os tempos no futuro – tempos da leitura – indicam a forma como o narrador acredita que o futuro leitor de seu texto deverá se portar quando tiver a oportunidade de leitura do romance.

Naquelle mesmo dia comecei, e, dentro de uma semana, consegui copiar, do caderno, a maior parte dos trechos que me pareciam mais bellos. Como estão em avulso e sem ordem, aqui os

intercalo nesta narrativa, suppondo que o leitor vai encontrar, nestes pedaços, o mesmo espírito de vida que eu nelles encontrei. (POMBO, 1905, 124)

A forma como Rocha Pombo estrutura a postura que o narrador assume é escolhida de forma que ele aparente saber que está contando uma história e que terá pessoas lendo esse texto. Em outras palavras, o narrador é estruturado como um narrador-autor. Em alguns momentos, o discurso se dirige ao leitor. A forma como se constrói esse narrador, que vivencia (ou vivenciou) a história que ora conta, faz com que ele tenda a ser a única voz discursiva efetiva no romance, o que, entretanto, não é possível, pois as vozes, mesmo que passem pelo crivo do narrador, continuam autônomas.

O narrador, ao citar os trechos de outros, deixa claro que não controla as outras personagens, mas somente o seu próprio discurso. Recortando trechos dos discursos dos outros e, para que a narrativa faça sentido, o leitor terá de confiar que esse recorte é possível. Não poderia ser diferente, visto ser um texto narrado em primeira pessoa, o que faz com que o ponto de vista do narrador norteie a narrativa.

Ao terminar os cinco capítulos de que dou um esboço, encontro-me com um repertório imenso de notas em desordem, como si o autor pretendesse, não só augmentar os capitulos escriptos, como escrever novos. Do cahos que tenho diante de mim irei destacando o que me parecer mais original, para dar uma idéa dos argumentos com que Fileto illustra a sua these: (POMBO, 1905, 107)

Eu bem poderia ter transcrito mais um sem-número de pensamentos e trechos. Os que ahi ficam, porém, são suficientes para dar uma idéa do espírito de Fileto.

Como já disse, levei muitos dias a meditar o que ia lendo. Tive de mutilar a maior parte dos artigos para não os fazer longos demais. Deixei de todos o que me pareceu mais substancial. (POMBO, 1905, 137-138)

Além da seleção de trechos, há a utilização de paráfrases das falas e ações das personagens. Essa tentativa de racionalizar o que o outro sente, diz e escreve, faz com que os leitores não consigam, de forma clara, chegar a visualizar o outro, mas, quase que somente o narrador. É um processo forte no romance no qual não se consegue a comunicação direta entre os seres.

Depois foi me inquirindo com certa vivacidade e interesse a respeito dos cadernos que eu levava. Disse-lhe coisas que, por mais inacessível á lisonja que fosse o seu espirito, não lhe podiam ser desagradaveis. (POMBO, 1905, 214)

Nas paráfrases, o narrador continua o processo de incomunicabilidade em que esses seres se encontram. A sensação de proximidade entre eles é constante, mas a compreensão racional torna-se para eles quase impossível, dado o grau de liberdade de criação que eles experimentam dentro do hospício. Há, tanto para o narrador como para Fileto, a personagem que possui a alma elevada que chama a atenção do narrador e o faz internar-se no hospício para poder conhecê-la, a necessidade de justificar a existência. E essa justificativa se dá por um processo que tende a uma racionalização (pessoal) intensa da realidade. E, como toda tentativa de racionalizar sobre algo, ele tende para uma teleologia. A forma como o narrador usa o verbo “ter” na citação seguinte, faz com que se explicita que a forma como narra não é imparcial, mas ela tende a uma finalidade bem definida.

Poderia indicar muitos outros pedaços, transcrever numerosos trechos, e até contos inteiros, si me deixasse levar pelo meu gosto. Não sei mesmo se teria de excluir algum dos artigos que encham o caderno. (POMBO, 1905, 178)

A estruturação desse narrador-autor se dá por um processo discursivo pelo qual se constrói não somente um enredo, mas toda uma justificativa para a vida. Ele sabe onde quer chegar.

Um detalhe que está presente somente na primeira edição do romance pode indicar uma técnica usada por Rocha Pombo para diferenciar o discurso do narrador do discurso das demais personagens mediado por ele: todas as falas diretas de todas as personagens estão entre aspas, com exceção das falas do narrador, seja em discurso direto ou indireto. As aspas, fazendo papel de citação, procura dar maior credibilidade aos discursos das personagens, buscando apresentá-los como se não tivessem sido alterados pelo narrador mas somente citadas por ele. Entretanto, isso poderia indicar, também, apenas uma convenção editorial do momento, sem indicar, necessariamente, uma vontade do autor de diferenciar as falas.

Expandiu-se meigamente commigo. E quando me sentiu mais desafogado, foi voltando á questão:

— “Mas diga-me... que pensa: o remorso perseguirá as almas até o outro mundo?”

Encarei firmemente aquella frente, e um turbilhão de idéias, como chispas de fogo, me incendiava o cerebro.

— Foi o senhor — animei-me a perguntar — que passou, por aqui, ha momentos?

E elle muito espantado e com alvoroço:

— “Ah!... então o senhor também viu!...” (POMBO, 1905, 51)

Se as aspas forem tomadas como um desejo voluntário do autor, a sua inserção na elaboração das falas das personagens se justificaria na postura do narrador de não entrar nas mentes das personagens, uma vez que tudo o que sabe se passa na sua própria mente, nunca sendo possível saber o que está ocorrendo na dos outros ou quais as reais intenções de alguém ao fazer ou dizer algo. Esse cuidado é tomado no decorrer de todo o romance, evitando que se diga que tal personagem pensou isso ou o que quis dizer com determinada frase. Mas o narrador não se constrange em dizer o que ele pensou que as outras personagens possam ter pensando. O que ele faz, com isso, é transmitir as suas sensações.

Em seguida, procurou Fileto saber com que elementos eu contava para iniciar a organização da minha primeira cidade. Realmente, punha-me, de surpresa, em serio embaraço. Talvez que, á vista da explanação que eu tentasse, quizesse elle vêr, na minha obra, um simples romance, com todo o meu espirito e todo o meu coração, mas sem deixar de ser apenas isso, isto é — indicando sempre que me quero consolar de todos os impossiveis que me suplantam, com a idéa de tudo que eu faria se dispuzesse dos meios extraordinários que a obra ingente está reclamando. Mas Fileto tinha de errar si pensasse assim. (POMBO, 1905, 221-222)

Não sendo as aspas uma mera convenção editorial, o seu papel seria extremamente significativo ao apontar que o narrador sabe que não é capaz de penetrar na mente das personagens, e que, mais do que isso, não é nem sequer capaz de controlar o discurso delas. Tudo o que pode fazer (e que realmente faz durante toda a narrativa) é recortar as falas mais interessantes das personagens para que elas, ao serem intercaladas com as suas, justifiquem a sua postura em relação ao mundo. A abundância, no texto, das palavras “se” e “talvez”, indicam uma indeterminação que é geral em todo o romance.

Diferentemente do que é feito com a personagem principal do romance, Fileto, cujo passado é apresentado já nos dois primeiros capítulos¹, e que pouco se acrescenta no decorrer do romance, o narrador não se mostra de uma vez ao leitor. Aos poucos alguns detalhes seus são mostrados. Ao longo do romance, pode-se perceber que o narrador é um ser para quem o trabalho é dispensável, e que o fazia provavelmente para ocupar-se enquanto buscava encontrar no mundo espíritos elevados. O dinheiro, para ele é somente um meio a ser utilizado quando aparece a oportunidade de elevação do espírito.

Quando resolvi internar-me o hospício, liquidára a minha vida, apurando dos meus negócios uns bons cobres. Confiei áquelle triste e desventurado amigo de infancia uns doze contos, encarregando-o de ir fazendo as despesas que me fossem necessarias. Naturalmente o meu infeliz amigo se atrazou nos seus negocios, e quando hontem o preveni de que desejava sahir do hospício, o misero entendeu que havia chegado o momento de prestar-me as contas... (...) Pois então, por dinheiro, meu Deus, troca um homem a sua vida? (POMBO, 1905, 254-255)

A não apresentação direta do narrador junta-se com uma postura que aparecerá indicada em todo o romance e que é efetivada em relação aos elementos físicos (tempo e espaço), além de ser melhor realizada no próprio narrador: não dizer nada diretamente. Tudo o que é dito no romance é parcial e diz respeito a uma construção particular da realidade que não se prende a uma descrição objetiva do mundo, mas a uma vista distorcida e jamais frontal do universo que cerca as personagens. Em outras palavras, conhecer o mundo efetivamente como ele é, seria a mesma coisa que destruí-lo, seria retirar toda a áurea de possibilidade de existência plural e contraditória da realidade.

Essa pluralidade de possibilidades para as personagens é usada como base estruturada do romance. Pela ambigüidade construída a partir do discurso do narrador, nada pode ser tomado com absoluta certeza, mas como uma sugestão do que se está passando. Tudo o que é narrado é marcado por verbos como “idealizar”, “criar”,

¹ Isso é uma fórmula comum e aplicada amplamente nas estéticas romântica, naturalista e realista, que pouco tempo antecederam a data de produção de *No hospício*. Vejam-se, por exemplo, os livros *Senhora*, *Iracema*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, nos quais as personagens principais são todas descritas já nas primeiras folhas, e que detalhes mais íntimos são passados ao leitor aos poucos durante o texto, através de sensações que são criadas não de forma descritiva.

“imaginar”. O mundo apresentado pelo narrador, mesmo sendo pleno em si mesmo, não busca a descrição objetiva de sua realidade.

Aquella menina destacava-se daquela familia, como um anjo posto pela providencia divina ao lado daquelle moço, no meio daquelles pungentes contrastes em que os dois se encontravam. Podia ser, na minha alma, uma bella illusão santa – mas ha não sei que voz no meu coração, a falar-me, com insistencia, daquela menina, des do dia em que soror Thereza me informou que Fileto conversa muito com ella e que se absorve muito na leitura dos livros que ella lhe traz. Aquella creança já anda na minha alma como doce e mimosa visão, que vem transfigurar, no ambiente do hospicio, a serenidade e o encandto do convivio que vou idealizando.

Affligiam-me bastante os momentos que a familia passava na camara do moço, e ao sentir que o tropel, que me chega aos ouvidos, tem a eloquencia do coronel Seixas, não posso disfarçar um movimento de inquietação e desgosto: aquelle homem ali é um contraste vivo com o mundo que me vou creando. (POMBO, 1905, 42-43)

Até mesmo quando o narrador diz que, ao entrar no hospício, a sua pluralidade enquanto um indivíduo fica reduzida a uma única dimensão, a loucura, essa unidimensionalidade (MARCUSE, 1982) é invertida e, o que seria limitação dado pelo controle social, passa a ser um aspecto potencializador da ilimitação de um ser. Essa exploração das ambigüidades das situações serão trabalhadas por todo o romance.

Agora, tudo mudou. Agora eu ficava sendo uma só coisa na vida, andasse como andasse, dissesse o que dissesse: eu era simplesmente um doido. E, como doido, eu ficava acima de toda a humanidade: eu era rei absoluto do meu mundo, possuía tudo que se pôde possuir na terra, sem perigo de invejas, de desforços ou de caprichos do destino – isto é – a soberania do meu espirito! (POMBO, 1905, 11)

Como na citação acima, na qual o mundo objetivo seria o do hospício, reduzido o narrador a apenas mais um interno, no entanto, o que se observa é a construção de um mundo marcado somente pela visão subjetiva dada pelos olhos do próprio narrador. Por isso é possível a ele esconder do leitor (já que ele sabe da potencial existência deste) as descrições objetivas que alguém, no lugar dele, vivenciando um mundo, acabaria por ter mas que seria impossível de transmitir tal qual ocorreram. Essa escolha de não contar objetivamente se dá por uma escolha estética que embasa a narração e que faz com que nada possa ser efetivamente falado no romance, a não ser por meias palavras.

Em um aparente contraste com isso, existe a necessidade de tornar essa narrativa verídica. Em um trecho suprimido em todas as edições que não na primeira, elaborada bem ao gosto do momento², lê-se logo na abertura da narrativa:

(Ha alguns mezes, fallecia nesta capital, obscuro e quasi na miseria, um homem, cujo nome nunca se poudo saber. Entre os papeis que deixou, encontrou-se uma farta collecção de manuscriptos ineditos, sendo o que se segue, sob titulo de NO HOSPICIO, um dos mais interessantes. Traz na ultima folha a data de 1900; mas, pela côr das primeiras tiras, bem se vê que é obra em que o autor levou algum tempo a trabalhar. A letra é só legivel á custa de muito esforço e paciencia, e ha muitas palavras que nos foi impossivel decifrar, e até periodos inteiros que tivemos de supprimir por inintelligiveis.

Rio, junho 1901.)
(POMBO, 1905, 1)

O que é apresentado ao leitor não é o texto integral escrito pelo narrador, mas um texto em parte mutilado (assim como o narrador faz com as outras personagens), recortado por alguém externo ao texto. Isso é um artifício usado para fazer pousar sobre o texto mais uma possibilidade de diluição, pois, o narrador não aparece plenamente para o leitor, resultando disso um ambiente mais esfumado.

Ter sido obrigado a retirar alguns pedaços de um mundo estruturado, metaforicamente pode ser visto como a impossibilidade de penetrar completamente

² Trecho muito semelhante encontra-se na Advertência do livro *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, livro publicado um ano antes de *No Hospício*, em 1904:

Quando o Conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: Ultimo.

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. Ultimo por quê?

A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida aos outros, não é natural, salvo se queira obrigar à leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lares do ofício, escreveu o *Memorial*, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis.

Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa. Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir, *Ab ovo*, por exemplo, apesar do latim; venceu, porém, a idéia de lhe dar estes dous (*sic*) nomes que o próprio Aires citou uma vez:

ESAÚ E JACÓ (ASSIS, 1997, 946)

dentro do mundo do outro. Por mais que se tente, mesmo com a boa vontade indicada nessa nota inicial, a tentativa não é suficiente, pois os seres – aquele que primeiramente estruturou a narrativa e o que agora vem a propagar a história – estão distanciados entre si.

Com isso, pode-se ver que o que havia sido previsto pelo narrador para a postura do leitor, em parte não vem a ocorrer. O divulgador do romance ainda manuscrito serve como o possível primeiro leitor desse texto (construção ficcional cuja aparência é de ser o editor do texto). Esse leitor, ao invés de fazer o que o narrador havia previsto (“suppondo que o leitor vai encontrar, nestes pedaços, o mesmo espirito de vida que eu nelles encontrei.” (POMBO, 1905, 124)), esse virtual primeiro leitor mutila o texto, tanto quanto o próprio narrador confessa ter feito com as falas e escritos das demais personagens.

Essa discussão sobre a validade do registro escrito ser passado para outros leitores que não pelo ser que o criou originalmente ocorre no decorrer da narrativa, quando o narrador discute com a personagem principal, Fileto, sobre a validade de escrever e esta argumenta que não vê utilidade para tal, uma vez que ninguém jamais terá realmente possibilidade de compreender o que se está querendo dizer. Fileto escrevia somente para que, no futuro, aquelas palavras pudessem chamar à sua memória as imagens que havia construído para si.

Dizia-me que só escrevia o que tinha na alma para consolar-se da vida; que votava um desdem soberano á gloria; que toda a fortuna do seu espirito consistia em sentir-se em harmonia com uma luz, um amor e uma belleza, que só podem ter existencia subjetiva e que se falseavam e morriam quando tinham de viver fora... (...) bastava, para consolar-se que aquelle vago da sua palavra lhe restaurasse as télas já desmaiadas, para sentil-as de novo. E que isso não podia fazer sinão a si mesmo. Que outros, que lessem ou que ouvissem ler a sua palavra, não eram capazes de encher os perfir, de colorir os desenhos de encarnar as caveiras daquela pobre arte mofina e estúpida, imperfeita demais para as verdadeiras excellencias da alma. (POMBO, 1905, 18)

Sendo a partir do discurso do narrador que se constroem todos os elementos físicos que rodeiam as personagens, como o espaço e o tempo, mostram-se somente os aspectos que são relevantes a essa voz norteadora. Nesse aspecto, torna-se relevante o comentário do narrador de que os cadernos de Fileto parecem estar todos mutilados, parecem não estarem acabados – ou, pelo menos, não parecem acabados aos olhos do

narrador. A incapacidade do narrador de compreender o método e a disciplina de Fileto faz com que ele somente reconheça como falta de método, como indisciplina a forma de trabalho de Fileto.

Para mim, de todos os trabalhos que conheço de Fileto, a *Era Nova* é o que mais legítimo documento nos dá do seu espírito, o mais profundo e o mais alto. É de lamentar que elle seja tão vario e tão inconstante e que não haja dedicado, a esta obra, ao menos, o melhor do seu esforço. Ainda isso deve elle á sua falsa educação, a toda aquella indisciplina de seu espírito, sempre insaciado e sempre incapaz de ordem e de methodo em coisa alguma. Os seus trabalhos (dariam uns cinco volumes só os que cheguei a ver!) são todos incompletos e deixam suppôr que começava com enthusiasmo, para ir logo passando, desilludido, a outros assumptos novos, que lhe acodem a borbotões de torrente. Faz tudo aos pedaços, deixando grandes lacunas, apenas com indicação (aliás muito insufficiente) das idéas que devem preencher-as. Sempre que se o lê, tem-se a impressão de estar lendo uma obra mutilada. (POMBO, 1905, 211)

Por essas razões, não é possível ao leitor conhecer realmente as personagens que habitam esse texto. Mas, diferentemente do que se poderia pensar, nem mesmo esse narrador pode ser conhecido integralmente. Em primeiro lugar, porque ele (o narrador) sabe-se produzindo uma obra para ser lida por outros e, desta forma, não está relatando simplesmente uma experiência pessoal, mas a está estruturando esteticamente, o que faz com que não exista a necessidade de ser um mero relato fiel à experiência vivida, mas de existir uma verossimilhança interna.

Encontram-se, em *No hospício*, distorções de visão que impedem a visão clara da realidade objetiva na qual se passaria a história. Desde o menor elemento da narrativa a sua estrutura acaba por impossibilitar a compreensão racional do todo, exigindo uma construção sensorial mais elevada, que irá trabalhar com as sensações que o discurso é capaz de produzir e não com a pintura de quadros ao estilo naturalista.

Essas distorções atingem todos os elementos da narrativa, ampliando as suas complexidades. O espaço que está ao redor das personagens não é descrito de forma objetiva. Ele é abordado quase como um espaço se sonho, um espaço que não chega a ser onírico, mas que se transforma pela visão do narrador.

No outro dia, muito cedo, vi da janella do meu cubiculo, o Fileto no parque. A manhã é esplendida. O céu é brilhante, e os lados para onde fica o mar têm uma côr que nos accorda na

alma a nostalgia de paisagens desconhecidas. Por um momento, tive desejos de não ser doido, de ser livre outra vez, para dar á minha vida a tensão de um grande extase. Como eu seria feliz de poder affastar-me para além, rumo do mundo, immergeir na amplidão de grandes horizontes abertos, ver-me no ceu e na terra, interrogar o desconhecido e saber si o oceano é tão vasto como eu penso?

Mas o vulto de Fileto, a perder-se lá no meio das arvores, ávido daquelles ares do parque, vem logo desviar meus olhos e meu espirito do ilimitado do horizonte. (...) Fileto vagueou pelo parque, desaparecido, a parar continuamente, olhando para todas as bandas, como quem investiga, desaparecendo atrás das mangueiras colossaes, para reapparecer de instante a instante numas pequenas clareiras e logo sumir-se de novo no meio dos bambuaes. (POMBO, 1905, 43-44)

Reinava um grande silencio no edificio. O longo corredor que põe em communição a série de cubiculos em cujo numero se acha o que occupo, está escassamente illuminado apenas por um morticho bico de gaz. Aquella penumbra e aquella quietude de canara ardente são quebradas uma ou outra vez por alguém que perlonga o corredor, a passos lentos e cautos e conduzindo um grande cirio acceso. (POMBO, 1905, 49-50)

Tanto internamente como externamente, o espaço somente é descrito quando necessário a criar uma atmosfera fantástica na qual “pairam” as personagens.

O tempo que está correndo dentro da narrativa apesar de linear, não se mantém constante nessa sua linearidade, dando saltos para o futuro, como se fossem comentários posteriores feitos pelo narrador em relação ao enredo e em relação a futuras leituras de possíveis leitores.

Mas filho: perdoa-me que fique nesta vasta planicie, a contemplar o teu vulto lá na montanha deserta e desolada. Eu ainda tenho medo dessas alturas solitarias; e si não sentisse em torno de mim o bulicio humano, filho – eu teria vertigens. TU, Fileto, como aquella doce e commovedora Alice da tua paixão, de certo que não és das creaturas que fazem o mundo. Mas, quanto a mim, mesmo sem saber si é para isso que aqui estamos; sem saber si é o mundo a nossa obra definitiva, e, portanto, si não ha, além da historia, um outro destino mais excellente – eu me resigno com ser ainda do numero daquelles que são inetrmediarios, que ficam no tempo marcando a distancia que vao entre os dois mysterios – o principio e o fim. (POMBO, 1905, 271-272)

As ações das personagens, mesmo que apresentadas somente pela voz do narrador, não ficam subordinadas ao que o narrador deseja. O narrador tenta, durante todo o texto, compreender Fileto, aproximar-se dele, mas cada vez que acha que é capaz de entender a personagem, somente faz explicitar a sua limitação em chegar a ver plenamente um outro espírito. Questão relevante sobre o tempo é a forma como ele é marcado no decorrer da obra. Enquanto o narrador encontra-se fora do hospício, o

tempo é marcado de forma cronológica, deixando explicito quanto tempo foi transcorrido. Ao entrar no hospício, por um período que poderíamos chamar de adaptação, o tempo vai gradualmente deixando de ser marcado. A marcação dos primeiros dias ainda fica clara, mas, pouco a pouco, conforme a relação do narrador com Fileto vai se aprofundando, isso vai deixando de ocorrer, até que praticamente se torna impossível perceber quanto tempo havia decorrido desde a internação do narrador no hospício. O que se percebe é que ocorre uma diluição do tempo, como se o reconhecimento das almas elevadas fosse atemporal.

Em nenhum momento do romance, se nega a existência de uma realidade total, porém, fica claro que não existe possibilidade de compreendê-la de forma plena. É, refletindo essa idéia prévia de que a realidade existe em si, mas que não pode ser apreendida integralmente, que se estrutura toda a escolha narrativa do romance. Nada pode ser apresentado de forma clara. Tudo acaba por soar de forma incompleta e parcial. Tudo, desde as descrições das paredes, dos corredores, da vista das janelas, do passar do tempo, dos seres que aparecem na narrativa, da vida do narrador fora do hospício, é descrito com imprecisão. Uma imprecisão que está na base de uma proposta estética desenvolvida no fim do século XIX, cuja marca central é sugerir e não descrever.

As almas procuram, pois, no verbo uma eloquencia que escapa a olhos, a sentidos puramente humanos. Uma simples palavra pode encerrar a vida. Dizeis que a arte se destina a dar a vida uma expressão capaz de fixar-a nos seus grandes momentos e de fazê-la estender para torná-la mais perceptível, mais sensível à nossa inteligência... Sim, mas não para os espíritos, porque os espíritos sempre separam da plástica o sopro divino que a plástica, por assim dizer, nos guarda. E eis aí o supremo ideal da arte, o seu poder infinito: ella tem por fim SUGGERIR, por meio do signo, o que não pode fazer senão ao espirito. (POMBO, 1905, 27-28)

Pelas análises de FOUCAULT (2000), em seu livro *História da loucura*, o Hospital Geral, instituição do período clássico, é visto como um grande depósito de indivíduos que não correspondem aos desejos da sociedade, desde loucos e outros doentes em geral, até mendigos, vagabundos, ladrões e outras classificações possíveis de pessoas indesejáveis socialmente (“Supponhamos que se trata, não de curar a doença, mas apenas de segregar o doente por comodidade dos sãos” (POMBO, 1905, 59)). A passagem do período clássico para o moderno se dá quando da

incorporação do médico, o representante da ciência, nessas instituições. Deixa-se de lado o Hospital Geral enquanto um mero depósito de pessoas indesejáveis e cria-se, agora, o Sanatório, destinado à aplicação do conhecimento científico e, conseqüentemente, destinado à cura. O isolamento passa a também ter um caráter científico e não somente moral.

No hospício da narrativa, encontram-se explicitamente a descrição da razão pela qual Fileto havia sido internado: não se encaixava aos padrões sociais, desagradando a família, fazendo essa passar vergonha pelos seus modos no âmbito social.

— Mas, diga-me, soror Thereza, como é que puzeram aqui este moço? Foi a propria familia que o internou no hospicio?

— “A propria familia...” — respondeu-me a freira.

E tomando uns ares de reserva, falou mais baixo e me foi explicando:

— “Ouvi dizer-se, e julgo verosimil, que a familia deste moço é muito rica e tem fumaças de nobreza... Era elle ainda estudante quando começou a desgostar a familia com certas esquisitices. Não sabia trajar... Pouco caso fazia de sociedades... Andava sem compostura... sem linha na vida... Vagueiava como palerma pelas ruas... chegando ás vezes a sahir sem gravata... Mettia-se no seu comodo a ler, quando à casa lhe iam visitas... Tanta cousa, emfim, que a familia, de envergonhada, chegou a affastal-o para um logarejo de provincia. Ao cabo de algum tempo estava, porém, de volta, saudoso dos pais e *procurando o mundo*, como dizia elle, quase ufano. Os pais tiveram dó; mas vendo que elle era o mesmo desequilibrado, trataram de prendel-o, evitando que dêsse escandalos... O moço, entretanto, encontrava sempre meios de illudir a vigilancia dos creados, e sahia a vaguear, de quando em quando, pelos jardins e pelas praças, aproveitando as manhãs formosas e tardes serenas...”

— Mas era só isso o que elle fazia: vagueava pelos jardins?

— “Só, é exacto... mas a questão é que elle sahia mal trajado, e muitas vezes dizem que as irmãs o encontravam assim, e voltavam chorando de vergonha... as coitadinhas... Afinal a familia cansou e o remedio foi este – entregal-o ao hospicio. Ao menos aqui elle não soffre e não envergonha a familia...” (POMBO, 1905, 4-5)

Se tomar por base a forma como foi possível ao narrador entrar no hospício (somente depois da aprovação do médico), é possível ver nesse hospício um misto entre o Hospital Geral e o Sanatório descritos por FOUCAULT (2000).

O hospício foi uma tentativa colocada em prática pela família de Fileto após se ter tentado o isolamento em terras distantes. Mas como essa personagem insistia em voltar, acaba sendo internado em um hospício. Essa internação é tida como natural pelos moldes da época. Não somente por aqueles que decidem quem deve ficar dentro ou fora de um local de reclusão, mas pelo próprio interno, que se sente subordinado a uma estrutura à qual ele não questiona.

Ferido no seu orgulho, meu pai não me permitiu que por muito tempo durasse aquela paz. Vexado da minha presença no seu lar, desterrou-me para o Sul, em companhia de um amigo seu, residente em Pelotas. A esse amigo seu recommendára muito que me afastasse o mais possível da cidade, e como o homem era fazendeiro, lá fui parar numa fazenda. Ali passei quasi um anno, sem livros e sem, ao menos, a convivência de um amigo. E foi ali que me acostumei a andar afastado das almas. Só me entendia com o céu do Sul e com a campanha. Por fim, desesperei, e o homem não teve remedio sinão fazer-me voltar. Chegando à casa de meus pais, encontrei um só coração aberto: o senhor sabe quem é. Meu pai me disse coisas horribes; ao cabo de umas poucas semanas me enviou para Minas. Eu já vivia resignado com tudo: era idiota, e como idiota, nunca protestei. Não pude estar por muito tempo em Minas. (...) Entrei na casa dos meus pais debaixo de um alarido immenso. E passados uns dias, vinha eu para esta casa. (POMBO, 1905, 230)

O narrador se interessa por essa figura e resolve conhecê-lo melhor. Porém, de início depara-se em um problema crucial e que será um dos grandes motes de todo o romance: a separação radical que se estabelece entre os internos (loucos) e os homens de fora (sãos). A linha divisória entre sanidade e demência é demarcada dentro do romance pela força do discurso. Só é loucura aquilo que certas pessoas podem classificar enquanto tal.

Para solucionar o problema de definição do que seria considerado como insano, criam-se duas personagens que são capazes de transitar de um mundo para outro, o interno e o externo, entre a loucura e a sanidade. Ocorre com essas personagens representarem alguns elementos sociais que têm o poder de delimitar onde se encontra a fronteira entre o que é loucura e o que é racionalidade. Em outras palavras, elas têm o poder de definir o que é socialmente real e o que não pode ser considerado socialmente saudável. São elas: a freira, soror Thereza e o médico, Dr. Tristão.

Para conseguir colocar seu plano em prática, o narrador se mostra um bom conhecedor da dinâmica do mundo do fim do século XIX. Ele sabe jogar com os dados que o mundo lhe dá, e, a partir desses lances é que vai construindo o seu próprio mundo. Desta forma, o narrador não nega o mundo social que existe ao seu redor e lhe é imposto, mas o utiliza. Entretanto, não é esse o mundo que é o objeto de seu desejo. Esse mundo já lhe é conhecido e manipulável. Mas, o mundo que constrói, um mundo voltado para si, voltado para a compreensão de outros mundos, é o que lhe interessa.

É exatamente essa sua grande capacidade de compreender mundos que o faz com que ele perceba o que deve fazer para entrar em contato com Fileto. Ele deveria

conseguir entrar no hospício. Mas essa passagem para dentro de uma redoma onde a liberdade da loucura de refazer o real não ocorre de maneira simples, mesmo que não exista fundamentação última à justificativa para a separação dos mundos da razão e da loucura.

As vezes, o medico de dia me procurava, porque dizia gostar muito da minha prosa. Uma noite, elle estava na minha cellula, quando chegou uma enfermeira queixando-se de febre. O homem, muito grave, foi logo examinando a mulher e, no fim, deu, sentenciosamente, o prognostico: “Vae doer-lhe a cabeça um pouco, e depois... ficará boa...” Eu soltei uma gargalhada pavorosa. O Esculapio sahiu com a doente, e eu – ah, como é bom ser louco! – fiquei rindo a valer. Não sei por que, mas, naquella momento, achei uma graça infinita na gravidade do médico e naquella confiança segura com que elle sabia applicar a sua sciencia... (POMBO, 1905, 10)

Essa transposição de mundo só pode ser feita por uma questão de capacidade de determinar o que pertence a um e o que pertence a outro mundo. No fundo, o que importa são as estruturas de poder discursivo sobre o que vem a ser loucura e o que é razão que determinam o que pode estar livre na sociedade e o que deve estar encarcerado e ser retirado do convívio de uma sociedade sadia (FOUCAULT, 2000b). E o narrador sabe bem a quem deve recorrer para ter acesso ao mundo da loucura, ao qual ele estava apartado. Em primeiro lugar ele recorre a uma freira, soror Thereza. Ela é quem estará ao lado do narrador, a dar-lhe forças e mostrará o caminho para ele de como entrar no hospício.

A freira, suppondo que eu era medico, fez-me ver que o meio mais seguro naturalmente seria contratar-me como interno do estabelecimento. Mas que infelicidade: eu não tinha a fortuna de ser medico.

— “Então, disse-me a freira, só como enfermeiro, ou como guarda... ou como servente...”

Um dia, perguntei a soror Thereza quaes eram as condições em que se poderia entrar na casa, como enfermo. (...) e ella, por fim, deu-me todas as instrucções e garantiu-me que me collocaria na cellula visinha á do moço. (POMBO, 1905, 7)

Ela mostra para o narrador como as coisas devem ser feitas para que ele possa passar de um mundo para outro. Além de mostrar essa passagem, é soror Thereza que dará apoio ao narrador dentro do hospício. Sempre que ele precisa resolver um empecilho que o afasta de Fileto, é a ela que o narrador recorre. Todas as explicações do que está

ocorrendo naquele mundo são dadas por soror Thereza. Mas, a forma como o narrador olha para a freira é, inicialmente, como se ela fosse um ser que, por mais que soubesse muito, era de uma capacidade limitada de raciocínio.

Perguntei, em seguida, muita coisa á freira, e ella, de olhar piedoso e com voz chorosa, me respondia por meias palavras discretas, que pareciam dizer-me que havia muito mais a saber do que tudo que eu acabava de ouvir... (...) Mas qual!... Nada disso é possível. Soror Thereza é sincera, e ter-me-ia sido franca si alguma coisa houvesse. O que se dá, naturalmente, é que a pobre também se assombra em presença daquella vida, e o que ella vê de anormal, ainda mais inexplicavel e estranho se lhe afigura a seus olhos simples. A sua visão é impotente para penetrar naquella alma. (POMBO, 1905, 31-32)

Entretanto, no decorrer do romance, o narrador vai salientando cada vez mais uma outra forma de compreensão de soror Thereza. Ela que, a principio, parecia um ser limitado, passa a ser visto como um ente que compreende o mundo em que se encontra e que sabe se colocar dentro dele, achando o seu lugar dentro das esferas de poder.

Soror Thereza, depois de muitos comentarios pontuados de suspiros e de gestos piedosos, procurou, com sincero interesse, saber em que dia pensava eu retirar-me; e de novo se mostrou duvidosa e incredula quando lhe falei no plural sobre a ida para o Oriente. A sua incredulidade provinha da certeza em que estava de que o orgulho do commendador impediria a viagem do filho e até nem lhe permitiria sahir do hospicio. Aquelle homem – entende soror Thereza – tem um poder extraordinario, e quando elle quer, parece que todos querem... Não ha para elle impossiveis na terra, pois o dinheiro vence tudo e tudo consegue.

— Mas... mesmo contra almas poderá elle, soror Thereza? — interroguei.

A freira me encarou muito pasmada, sem alcançar talvez o sentido daquella interrogação.

— “Almas! almas! não vos esquecais de que o mundo é dos homens!” — exclamou ella com uma solennidade de oraculo, e eu estremeci. (POMBO, 1905, 239-240)

Quanto maior vai se tornando a autonomia do narrador de movimentar-se pelo mundo do hospício, mais soror Thereza vai ganhando um novo perfil, que não é ligado à capacidade de racionalização sobre o mundo, mas quanto à capacidade de sentir o mundo enquanto uma completude. Ela é capaz de compreender, além das estruturas de poder do mundo e de como inserir-se nelas, a importância e o sofrimento da vida enquanto algo que necessite ser respeitado e louvado.

Quando voltei do Oriente, sem haver conseguido que meu coração se saciasse, Fileto já não existia. Soror Thereza, com aquella serenidade igual de ente resignado, me narrou alguns incidentes do ultimos dias do triste moço. (...) Quando soror Thereza pronunciou as derradeiras palavras, tinha os olhos marejados de lágrimas. (POMBO, 1905, 272-273)

Mas, mesmo conhecendo a realidade até as suas partes mais íntimas, não é dado a soror Thereza decidir sobre a passagem de um mundo para outro. A ela é permitido somente transitar entre um e outro. Nesse ponto, encontra-se uma alegoria da Igreja Cristã.

Por séculos a Igreja deu o formato para o pensamento humano ocidental, dando o aspecto dual que esse conheceu nessa região do mundo. De um lado, o bom e de outro o mal; de um lado Deus, de outro o demônio; de um lado o mundo terreno, de outro o espiritual. E esses mundos não deveriam se confundir. Cada um ocupava um lugar na grande construção do universo. E à Igreja foi dado o poder de determinar o que deveria ser colocado em um mundo e o que deveria ser isolado em outro. Ela possuía o poder de determinar a verdade e a mentira, e, desta forma, o racional e o irracional, a sanidade e a loucura. Entretanto, desde o momento de crise dessa Igreja, que se inicia na baixa Idade Média e ganha cada vez mais consistência com o decorrer do tempo, desde o Renascimento até o momento em que a narrativa se passa, essa mesma Igreja perde grande parte de seu poder de determinar o discurso dominante na sociedade. Ela não será excluída das esferas de poder, em grande parte ainda frutos de toda uma estruturação cultural constituída por ela (NIETZSCHE, 1997) e às quais ela conhece profundamente a sua dinâmica. Mas será deixada para segundo plano quanto à formação de um discurso primário definidor dos processos de consolidação do pensamento, ou seja, perderá o poder de definir o discurso hegemônico na sociedade, mesmo que esse se funde sobre estruturas que ela própria havia lançado anteriormente (FOUCAULT, 2000b). Esse poder passará a um outro conjunto social definido por critérios racionais: a ciência.

Assim que soror Thereza mostrar ao narrador os caminhos que ele deve seguir, chega a hora de ele tratar diretamente com quem tem o poder de determinar a realidade: o cientista. É ele que tem o poder de decidir o que está livre nesse mundo do final do século XIX e o que deve estar recluso no outro. Essa postura é algo tão forte, que o próprio narrador, sabendo que a sua passagem de do mundo da sanidade

para o da loucura se dá como uma estratégia de seu jogo de compreensão do mundo de Fileto, ele também sente-se diferente somente pelo fato do médico o considerar louco. Da mesma forma como Fileto não discute sobre a sua ida ao hospício, não enfrentando uma voz que possui um poder de determinar a sua vida (no caso de Fileto é o pai), pode-se ver essa imperatividade de uma voz externa determinando padrões de conduta no narrador também. Quando o médico o considera louco, o narrador sente-se mais louco, um louco mais autêntico porque contando com a confirmação de uma voz que possui poder de determinar categorias classificatórias no mundo moderno. Isso não quer dizer que o narrador efetivamente precisasse dessa confirmação externa, mas ela vem dar maior autenticidade ao novo papel que o narrador passará a desempenhar no mundo.

Entranho, não é assim! Mas, não se imagine que me foi muito difícil fingir os desequilíbrios, que atestam a loucura. Ser louco é o que há de mais fácil no mundo. Parece que quando penetrei naquela casa, conduzido por um amigo, já eu não era o mesmo homem, que ali costumava ir são: tudo em mim – o meu andar, a minha voz, os meus gestos, o meu olhar – tudo era de um verdadeiro louco. Creio que se dava em mim um fenómeno muito fácil de ser constatado por qualquer pessoa inteligente, que o deseje. A certeza de que o medico me tinha por louco, mudára inteiramente o meu moral e todo o eu modo de ser... (POMBO, 1905, 9-10)

A princípio, o médico será visto pelo narrador sempre como um ser limitado, que não possui capacidades de compreender o mundo de forma completa, mas que pode ser útil se bem usado. É Soror Thereza que irá apresentar para o narrador aquele mundo interno do hospício. E, além disso, é ela que dirá ao narrador como proceder para que ele possa ser considerado louco e, desta forma, possa dar o primeiro passo em direção ao seu objetivo: tomar contato com Fileto.

Outra personagem internada é julgada louca por seu amor. Esse interno habitava a cela bem à frente das do narrador e de Fileto. Como seu amor não era aceito por uma família importante pertencente à elite social, fez-se a internação dessa personagem. O que se vê nesse hospício é um grande depósito de pessoas indesejáveis.

— “Aquelle moço é de uma familia pobre e obscura de Minas; mas poude, a custa de sacrificio, fazer sua educação; formou-se em S. Paulo, entrou para a diplomacia, esteve na Europa e na America do Norte. Voltando, ha cerca de um anno, ao Brazil, com licença, enamorou-se perdidamente de uma rapariga, dizem que de familia opulenta daqui. A moça,

porém, o recusou. Elle, no entanto, não se desilludiu, e, em vez de voltar a seu posto no estrangeiro, ficou teimando em fazer-se corresponder pela menina. Mas esta lhe tirou ~~afim~~ todas as esperanças, e o rapaz, com as esperanças, foi perdendo aquillo que vale mais do que tudo – a paz e o prumo... Para que se lhe completasse a obra do amor mal succedido, perdeu tambem o lugar cahiu em complicações... afundou na miseria... entregou-se de todo á desgraça... até que a loucura furiosa se caracterizou... Vejam os senhores o que é capaz de fazer uma paixão desastrada!...

(...)

Quando o médico e a freira se retiraram, nós ambos, eu e Fileto, continuamos por alguns minutos um diante do outro, cada qual mais meditativo. Por fim, o moço me ~~diz~~

— “Não imagina como me impresionou o que este homem acaba de dizer-nos. Calcule que, ainda á ultima vez que aqui estive, minha mãe deu-me noticia de que se perdera assim um moço com quem a Alice se recusara a casar...” (POMBO, 1905, 75)

Com essa personagem, encerram-se o círculo de três personagens que serão internadas no hospício no romance: Fileto, o narrador, e o interno furioso que habita a célula na frente das deles. As duas outras personagens já citadas, soror Thereza e Dr. Tristão ocupam um lugar intermediário na narrativa, podendo transitar entre o mundo interno e o externo, sendo, então relevantes para a configuração desses dois universos, por serem elas as responsáveis pelas definições de padrões desses mundo.

Outras personagens habitam o mundo externo e, como o narrador no começo do texto, somente podem ir ao mundo da loucura como visitantes, vendo-o como uma espécie de espetáculo do qual não fazem parte, ou, no máximo, seriam a platéia. A família de Fileto, composta pelos seus pais (comendador Seixas e D. Angela), seu irmão Oscar, uma prima e três irmãs, das quais, Alice é a única nomeada e a única que possui relevância para a narrativa.

A familia tinha estado fóra, e por essa razão, era a primeira vez que ali vinha, depois que eu me achava no estabelecimento. Quando estranhei a multidão que a vozeria denunciava, soror Thereza me explicou que tinham vindo a senhora, mãe de Fileto, o velho – tenebroso typo de burguez enriquecido, tres irmãs moças, uma prima e um rapaz de 13 para 14 annos. “À prima, logo me foi dizendo a freira, é uma rapariga muito pernóstica, que, sem ser positivamente feia, não agrada a gente comedida, porque é muito affoita e temeraria. É capaz de varejar, como um tufão, estes cubiculos todos, si aqui não houver quem a contenha. Fala pelos poros e ri pelos cabellos. Em summa, é um espirito leviano. As outras moças, e a velha, entram sempre commovidas. O velho parece que tem raiva do filho: não lhe dirige uma palavra – fita-o só, muito longamente e muito calado. Quem conversa bastante com Fileto é uma das irmãs, a mais moça, de nome Alice, triste como elle, pensativa sempre e mysteriosa quando não está junto do irmão. (POMBO, 1905, 22-23)

D. Angela, as duas irmãs (Alice não se encaixa nessa descrição que agora ~~será~~ feita) e Oscar, assim como a prima, são representantes de uma típica família burguesa, com seus valores morais e religiosos de piedade e amor ao próximo, e tentam sentir a dor de alguém estar em débito com a normalidade da vida. Elas, especialmente a mãe, são apresentadas como seres que estão ligados com as coisas ordinárias da vida. A mãe está sempre preocupada com as roupas para o filho, e, em quase todas as vezes que aparece, ela fica no cubículo de Fileto a desfazer malas de roupa que para ele leva.

D. Angela, afinal, acabou a lida da mala. Uma larga mesa e diversas cadeiras estavam cobertas de um trem enorme. O moço, no entanto, parecia não dar, a tudo aquilo, a importância ~~que~~, naturalmente, a velha calculára. (POMBO, 1905, 119)

As demais irmãs, como em uma saudável família burguesa, parecem estar sempre sob a guarda da mãe, aparentando que se tornarão, futuramente, um reflexo do que esta ~~foi~~.

O pai, comendador Seixas, é o típico burguês enriquecido. Sua atuação como personagem é restrita no texto, mas a relevância de suas posições é grande: é ele que determina do destino físico de Fileto. Duro, austero, preocupa-se principalmente com os seus negócios, dando valor demasiado alto ao trabalho. Como burguês, possui um ~~espírito~~ desconfiado e focado em um objetivo final. Procura, principalmente a utilidade das coisas. Não se preocupa com a compreensão do todo, mas com a utilidade de suas partes. Porém, como um burguês, o pai de Fileto também está marcado pela crise gerada no mundo por essa classe: a incapacidade de se comunicar. Sempre pensando em fazer o melhor para o filho, esse pai nunca pode escutar o que ele tinha a lhe falar. E, quando o filho lhe envia uma carta, na qual expõe suas vontades e explica-se ao pai, este encontra-se fechado a qualquer possibilidade de compreensão de um ser que não se encaixa nos modelos que julgava como certos para o mundo.

Eu tinha commigo a carta que Fileto escrevera ao pai. Procurei por diversas vezes o commendador Seixas e afinal pude encontrá-lo. (...) O homem me recebeu como um ~~grande~~ *seigneur*, falando pouco e muito grosso, muito pausado e muito solenne. Não fez o menor caso

da sinceridade com que me revelei amigo do filho, do amor e do entusiasmo com que elogiei o espirito daquela nobre creatura. (...) Illudi-me, no entanto. O homem pareceu desconfiar da minha solicitude, e voltando-se bruscamente para mim, observou, com ar autoritário e affectada discreção, que afinal, toda a minha *cantiga* podia ser veridica, mas que até aquelle instante não sabia com quem falava.

{...}

O homem teve um movimento de impaciência, e até, pareceu-me commovido e apprehensivo ouvindo as minhas palavras. Apresento-lhe então a carta. Elle foi lendo muito vagarosamente e, de instante a instante, dirigia para meu lado olhares furtivos e curiosos. Por fim, expressou tudo num gesto feroz, tudo que lhe andava na alma, endurecida como os metaes, e me disse como quem me despedia:

— “Sim, senhor, está entregue... muito obrigado...”

E nada mais. (...) O homem levantou-se bruscamente e eu me retirei saudando-o apenas. (POMBO, 1905, 267-268)

Sendo o narrador um bom conhecedor do mundo em que vive, sabe que não pode simplesmente sair do mundo para buscar contato com um espirito elevado. Ele necessitava de alguém que cuidasse do seu patrimônio e de seus interesses fora do hospício. Vale lembrar que os dois mundos (loucura e sanidade) estão apartados de forma radical. Então, uma vez entrando no hospício, o narrador ficaria incapacitado de cuidar de assuntos que viessem a necessitar de atenção no exterior do hospício. Para tanto, o narrador pede a um amigo seu de infância que assuma a sua tutela enquanto estiver internado no hospício. A esse amigo o narrador deixa uma boa quantidade de dinheiro (12 contos de réis), e este, por problemas provavelmente não relacionados com o narrador, acaba por gastar tudo. De acordo com a visão do narrador, esse seu amigo, por incapacidade de contar-lhe toda a verdade, chega ao suicídio.

— “Não espere pelo seu correspondente...”

— Como? — gritei sem querer.

O medico me approximou dos olhos a gazeta, indicando-me uma noticia.

— Oh senhor! diga-me depressa o que há, por misericordia!

— “O seu amigo, hontem, ao sahir daqui, ou depois que daqui sahiu, se suicidou...”

{...}

Pois então, por dinheiro, meu Deus, troca um homem a sua vida? Eu só comprehenderia o suicídio si me provassem que há crimes que não deixam ás almas a esperanza da redempção, que há desgraças que o esforço legitimo não remedia ou que a penitencia não é capaz de remediar. (POMBO, 1905, 253-255)

Esse suicídio do amigo externo do narrador é significativo para a definição da moralidade que sustenta as ações do narrador. O seu amigo mata-se por dinheiro. Tendo gastado todo o dinheiro que lhe fora confiado, não consegue encarar mais a

realidade, sendo levado ao suicídio. A justificativa da sua morte é encarada pelo narrador como uma fraqueza típica burguesa, que dá mais valores às coisas materiais do que ao seu próprio espírito.

Outra personagem com relevância para o texto é Alice. Ela é a irmã mais nova de Fileto, sendo com ela que ele possui a maior afinidade. Entre ambos existe uma afinidade espiritual que os coloca em um contato que transcende a realidade objetiva. Ela habita o mundo externo ao hospício, mas seu espírito deseja estar livre, e para tanto acredita que se estivesse encarcerada dentro dos muros do hospício, poderia ser mais livre, pois essa instituição permite aos espíritos se revelarem de forma mais verdadeira, não mais necessitando fingir aquilo que não são. A solidão de Fileto, quando em terras afastadas do Rio de Janeiro, é causada pela ausência de espíritos elevados com quem possa compartilhar a sua existência. E, o espírito que ele mais preza é o de sua irmã. Ao voltar à casa dos pais, quem Fileto realmente busca é Alice. Essa irmã é vista por Fileto como o ser mais espiritual que conhece. Isso causa-lhe admiração, mas, ao mesmo tempo, um certo estranhamento, por não conseguir compreender todo o alcance a que o espírito dela pode chegar. E, para Fileto, o grande drama da alma de sua irmã é não poder viver ao seu lado.

— “Acredite que minha irmã é um caso mais extraordinario talvez que o daquela propria Seraphita de Balzac, um caso de maravilhar o seculo e confundir toda a sciencia actual. A vida de minha irmã, a vida do seu espirito é já tão alta e tão intensa, que o mecanismo dos seus sentidos se tornou insuficiente para exteriorizal-a: ella vive, quase só, interiormente. A sua existencia cá fóra tem sempre o aspecto de um sonho continuo. Mas, ah! pudessemos, meu amigo, sondar-lhe toda a profundez da alma augusta... Acontece a minha irmã o que a mim me acontece: o seu soffrimento mais doloroso é não poder estar sempre junto de mim. (POMBO, 1905, 88)

A conexão que existe entre Fileto e a irmã é vista por ele como algo que transcende o mundo físico. É algo completamente espiritual. Desta forma, eles se entendem perfeitamente (apesar de jamais o absoluto poder ser entendido a partir do outro). Entretanto, as outras pessoas não conseguem ver que isso ocorre entre eles. Seus pais não compreendem a ligação que existe entre os dois irmãos e o sofrimento que causa deixá-los separados. Eles são duas almas que se encontraram e que são capazes de chegar à alturas elevadas, mesmo sem a necessidade de contato físico entre

si. Entretanto, mesmo com a capacidade de se corresponderem espiritualmente enquanto estão distantes, é a presença do outro espírito que causa prazer e a verdadeira realização do objetivo da vida. Sem a possibilidade de convivência entre espíritos que se reconhecem, a vida não possui sentido.

Alice é uma personagem que está condenada a habitar o mundo externo, mas desejaria estar interna do hospício. Esse seu desejo é passado tanto pelas suas falas quando vai visitar o irmão e é apresentada ao narrador.

A doce creatura fitou-me tão piedosamente e com uma tal expressão de dôr a nublar-lhe o semblante, que eu me convenci de que, instantaneamente, o seu espírito penetrara todo o meu pensamento. E como si as desejasse fazer passar sem que outros lh'as ouvissem, ou lh'as surpreendessem, proferiu, quaso só, com uma ligeira emissão mal distincta de voz, estas phrases:

— “Mas eu desejava ter, por ultimo, esta felicidade de um hospicio... Só este silencio... apenas quebrado por ululos como aquelles... Aqui pôde-se VIVER á vontade...” (POMBO, 1905, 118)

Esta personagem, quando surge no romance, acaba por chamar a atenção do narrador, a ponto de ele já não saber mais qual é realmente o espírito elevado que busca, se o de Fileto, como acreditava desde o inicio da narrativa, ou o de Alice, que se afigura como um ser que pode ser mais elevado do que o próprio irmão.

Fiquei por muito tempo mudo e num estatellamento de imbecil. Aquella menina entrava no drama que se passa ali no hospicio, como uma figura inesperada que vinha deslocar as outras figuras. Eu já não sabia qual daquelles dois devia estudar de preferencia. A vista de quantos me vai revelando o proprio Fileto a respeito da irmã, elle mesmo já me parece um normal que não me seduz como a principio: aquella menina é que é realmente estranha! (POMBO, 1905, 80-81)

Além disso, ocorre também a inserção na narrativa de uma mulher-fantasma que vagueia pelos corredores causando admiração em Fileto.

E de subito, voltando-se muito firme para mim, e sem dissimular no fnndo (*sic*) do seu desgosto alguma coisa que o compensava de tudo:

— “E diga-me então, meu caro... aproveite o ensejo para dizer-me: que vale esta minha obsessão?... Como é que não consigo, apesar de toda esta minha anciedade, projectar aquella figura na penumbra deste corredor...? Oh!...”

É ainda uma vez:

— “É impossível!... é impossível!...”

E antes de despedir-se:

— “Mas, tenha paciência... Esta visão, agora, é a minha vida...” (POMBO, 1905, 114-115)

Esse gnomo, igualado ao espírito de Fileto pelo narrador (“Fiquei erecto e mudo diante do moço. (...) como si estivesse em presença de um duende” (50); “Aquella manhã não pude consiliar o somno. Velei até pela manhã, pensando naquelle moço e naquelle duende, ou antes, pensando naquelles dois duendes.” (54)), é fruto de uma experiência de elevação espiritual, na qual tem-se como resultado a consolidação de um mundo subjetivo. Assim que as visões da mulher-fantasma se tornam mais freqüentes, Fileto a persegue praticamente todas as noites. Enquanto o narrador está preocupado em ler os cadernos que Fileto lhe emprestou, parece que as únicas preocupações de Fileto são com a doença da irmã, Alice, que está acometida de uma grave complicação de saúde, e de conhecer o fantasma.

A estruturação feita na narrativa faz com que, quando Alice piora seu quadro de saúde, mais continuamente a visão da mulher se realiza. Durante um período, todas as noites, eles vêm-na. Sempre ela faz um mesmo trajeto: vai do corredor onde se encontram até a capela do hospício, ficando a orar até o dia amanhecer, ou até que Fileto tente o contato com ela. Desde que a visão surge, em nenhuma vez lhes foi possível vê-la de frente. Acabam sempre vendo as suas diagonais (estrutura básica do romance: tudo é visto de lado, nada é objetivo). Na noite em que Alice não suporta mais e acaba por falecer, Fileto é visitado pelo fantasma que se revela a ele. Era Alice. Quanto mais Alice se separa do seu corpo, mais o seu espírito pode se manifestar para o irmão.

— “E é preciso que saiba ainda: nunca pude vel-a de frente... Fico às vezes, velando a noite inteira, junto á porta, e quando a vejo, *ella* tem já passado, erguendo o cirio acima da cabeça, muito lenta e muito solenne. Outra coisa: não é sempre que *ella* aparece. Ha epocas, no emtanto, em que, invariavelmente, passa todas as noites...” (POMBO, 1905, 52)

Como sombras errantes por ali andamos minutos longos como seculos, quando de repente Fileto extremeceu, desvendando dentro da capella, junto do altar, a visão que orava... Quiz elle avançar temerariamente até lá, quiz falar... mas uma força inelutável o impedia, tolhendo-lhe os passos e a voz. Espectros á vista daquelle espectro, ali ficamos até a madrugada. Seriam umas quatro horas pelo menos quando a luz do cirio se foi esvanecendo e sumindo-se a figura, sem se mover da posição que tomara. Extraordinario! A manhã nos encontrou á porta da

capella vasia. Fomos até o altar, ali mesmo onde estivera o phantasma e nada sentimos de estranho, a não ser o assombro que em nossa alma crescia. Por disersas noites mais fomos até a capella e tivemos occasião de ver distinctamente a estupenda figura. Fileto chegou a dirigir-lhe palavras e á menor voz ou á approximação, desfazia-se diante de nós o duende instantaneamente. (POMBO, 1905, 143)

O mesmo phantasma que vimos aqui no corredor, tendo numa das mãos um grande cirio, aproxima-se do leito e fica de pé, erecto e pontifical, diante de mim. Quando tento erguer-me, a visão me acena, impõe-me silencio e vai me dizendo lentamente: “Serena, alma querida; serena e confia sempre. Eu sou aquella que te adora, e em cujo amor se embeveceu, na vida, o teu espirito. Ainda no tempo, eu tive a fortuna de ser livre, para acompanhar-te na tua penitencia; e si não te falei nunca, filho, cá da minha claridade e do mundo em que apenas te precedo de uns instantes, é que eu sempre temi turbar esse teu senso ainda velado. O meu intuito, pondo-me de longe ante teus olhos, era entreter em ti o sentimento do grande Mystério... Emquanto eu te visitava, o meu longo somno ia fazendo desvairar o amor e sciencia... a pobre sciencia e o triste amor dos homens... Agora é tempo, e vou sahir definitivamente da terra: bem sabes que “a semente que não morre, não renasce...” E tu... não te consumas... não te desoles... não te esqueças de que estou para além... Adeus!” E sumiu-se instantaneamente... Ah! Meu caro... era minha irmã que ali estava... tão triste, mas tão amorosa e tão meiga, que me fez esquecer a sua tristeza... (POMBO, 1905, 187-188)

Isso, como foi falado no início da análise, é uma das questões estruturais do romance: a impossibilidade da visão direta e objetiva. Só é possível conhecer o mundo pelas suas possibilidades, sempre de forma indireta e distorcida. Conhecer a realidade, nomeando-a e definindo o que ela efetivamente é, é a mesma coisa que destruir a sua capacidade de ser ambígua e plural. Em outras palavras, seria a mesma coisa que matar as possibilidades e suas belezas intrínsecas. Fileto sabe que, por ter lhe sido possível ver o rosto de Alice (ou seja, é possível nomear quem era o fantasma), ela já não mais pode estar viva.

A presença de um círio nas mãos do fantasma remete a algumas questões significativas para o romance. O círio simboliza (CHEVALIER, 1997, 256-257) a luz fruto da fusão do material e imaterial, quando o fogo queima a vela. Representa a possibilidade de passagem do material para o espiritual. Além disso, tradicionalmente, nos ritos cristãos, uma virgem costumava carregar o círio como símbolo de que estavam prontas para receber o marido, de onde se pode remeter o círio a um certo sentido fálico. A pensar no romance, Fileto volta sempre para casa com o intuito de encontrar-se com Alice. E é essa mesma Alice que carrega o círio e que só pode ser vista, primeiramente, por Fileto. Uma outra possibilidade de trabalho com esse símbolo se toma mais sustentável no romance: as virgens que levam o círio são

aquelas que desejariam ser como luz que iluminam o caminho dos homens. Essa última possibilidade é efetivamente presente no romance, uma vez que Alice irá mostrar para Fileto o caminho a seguir. O seu caminhar sempre em direção à capela, desaparecendo sempre quando Fileto tenta qualquer contato físico (toque, som), colabora para a ampliação da força que o catolicismo vai ganhando no pensamento de Fileto. O fato do fantasma se revelar em sonho para Fileto é significativo nesse sentido também. Enquanto os dois mundos (material e espiritual) estão lado a lado, um pode contemplar o outro, mas não se confundem. Não há possibilidade de que eles se misturem. Assim como no círio, em algum momento a cera da vela acaba e começa a chama, mas uma coisa não vira outra, é possível que o mundo material chegue até o mundo espiritual até certo ponto. Para ir além desse limite, é necessário que se renuncie o material, tanto que é somente em sonho que Fileto consegue interagir com o espírito que passa por diante de seus olhos noite após noite.

As ligações espirituais são uma constante entre as personagens do romance. Assim como Fileto sabe da morte da irmã pelo anúncio feito pelo fantasma, o interno furioso da cela da frente, de alguma forma, também sabe da morte de sua amada, aquela que com a sua capacidade racional, levando-o às portas da loucura pela ampliação de seu espírito. Como o narrador não se preocupa em conhecer aquele ser (tudo o que sabe é somente o que soror Thereza e o médico lhe contam), não se tem acesso às razões que levam aquele homem ao suicídio. Mas, fica no ar (não se esclarece, bem ao gosto da escolha estética do romance) um clima que liga esse suicídio à morte de Alice. Isso porque ele ocorre na mesma noite em que Alice falece.

O moço imediatamente saíu, e soror Thereza, ficando commigo, referiu-me, em voz muito baixa e muito mysteriosa, que o commendador Seixas, pai de Fileto, acabava de estar no hospício e que trouxera uma triste noticia – a do fellecimente (*sic*) da menina (...) Soror Thereza contou-me tambem, muito penalizada, que aquelle moço da nossa frente se havia suicidado, esmagando a cabeça de encontro ao muro da cellula. (POMBO, 1905, 182)

Apesar de ser deixada no ar, essa coincidência entre a morte de Alice e a do louco internado na célula da frente sugere uma possibilidade de estruturação do mundo que explicita a forma como o mundo age contra as pessoas sensíveis (sejam espíritos elevados ou amantes). Dentro da narrativa, a impressão que se constrói é de

que esse mundo é hostil àqueles que, ignorando as posturas tradicionais da sociedade (de aceitação e submissão a valores gerais), acabam por querer viver uma vida própria e livre, buscando a felicidade e a elevação em foro íntimo.

Passa-se aqui, mais claramente, para o objetivo do narrador ao aproximar-se de Fileto. Ele deseja encontrar um mundo diferente do que está acostumado. Não se contenta com o mundo que possui. Está sempre buscando mundos novos, desejando, desta forma, ampliar o seu próprio mundo, completá-lo, ao encontrar com outros que seriam capazes de construir os seus próprios mundos. Está sempre em busca de novos universos possíveis, criados por outras pessoas, como já foi visto anteriormente.

Esse é o resumo básico do enredo: alguém que decide internar-se voluntariamente em um hospício e a justificativa para tal ato é a vontade de conhecer um espírito elevado que lá se encontra, até que seja capaz de compreendê-lo completamente.

Essa – havia não sei que a dizer-me em colloquio mysterioso com o meu pensamento – essa esperança aquella creatura me iria firmar para sempre.

E preciso não perder de vista aquella espirito. Não poderei mais deixar de lhe ir ao encontro, de inquiril-o com instancia, até que elle se me revele todo. (POMBO, 1905, 7)

Como o narrador do texto descobre a existência da personagem que possui o espírito elevado, Fileto, não é revelada pelo texto. Entretanto, uma passagem é bastante intrigante quanto a esse aspecto. Esse narrador revela que possui uma necessidade de buscar espíritos elevados para satisfazer o seu próprio espírito. E, nessa revelação, ele diz que diversas vezes acreditou ter encontrado tais espíritos, mas que todas as esperanças acabaram em desilusão.

Passavam-me pela mente umas desillusões que ás vezes me faziam suffer certos espiritos ligeiros, revelando-se-me communs e triviaes quando me tinham parecido fortese (*sic*) nobres. Foram taes experiencias que me ensinaram a julgar mais prudentemente os espiritos. O que as almas têm de grande não é facil apanhar. Muito cuidado é preciso ter quando se enfrenta com um semelhante que nos interessa. (POMBO, 1905, 99)

O narrador é um ser que está constantemente vasculhando o mundo com o objetivo de encontrar o objeto de seu desejo. Como espíritos elevados não se encaixam bem com expectativas e modelos sociais pré-definidos devido à

independência de pensamento e vontades que manifestam (uma vez que o seu padrão moral está além das limitações impostas pela sociedade), sempre há uma grande chance de eles serem banidos ao exílio ou ao isolamento. Um ser que busca freneticamente encontrar um espírito assim, a ponto de largar toda a sua vida e internar-se voluntariamente em um hospício, possivelmente poderia freqüentar instituições de isolamento e tratamento, na tentativa de encontrar aquilo que para a sociedade seria loucura, mas que pode ser a tão sonhada elevação espiritual não tolerada.

E compreender completamente esse espírito significaria entrar em contato com o mundo que ele cria para si mesmo, para poder justificar a sua existência. Isso encanta o narrador, fazendo com que esse sinta a necessidade de conhecê-lo, de explorá-lo, até, se possível, chegar a esgotá-lo. Para o narrador, o espírito de Fileto é um dos mais elevados entre todos os que já estiveram no mundo.

Devo confessar, entretanto, que elle era sempre menos normal do que eu: creatura mais alta e mais fina, espirito extraordinario, immenso coração – portanto um amor tão generoso e tão humano, que parecia exceder á exuberancia do seu genio – Fileto chegava a obumbrar-me. Nunca se ha de saber no mundo como aquelle homem foi grande. (POMBO, 1905, 17)

Fileto é uma personagem que não consegue se realizar no mundo ao qual foi destinado. Não conseguia simplesmente reproduzir os padrões e a moral da sociedade burguesa na qual nasceu. Queria mais do que lhe era permitido pela coletividade. Queria uma elevação do espírito e, para tanto, não conseguia se prender àquilo que era importante para todos que o cercavam. Não se prendia à materialidade, negando o dinheiro, os luxos e os prazeres materiais permitidos pela sua condição de vida. E, em oposição a isso, buscava aprimorar a sua forma de ver o mundo, desejando somente o contato com outros espíritos elevados. Entretanto, essa forma de ver o mundo não vinculada à uma construção coletiva entra em choque com a possibilidade de inserção social e a sua aceitação pelos outros.

Fileto é apresentado pelo narrador, no início do texto, como um ser autônomo, praticamente auto-suficiente, cujo objetivo da vida é a construção de um mundo próprio que justifique a sua existência. A vida que ele busca não depende de lugares,

mas de encontros com aquilo que por ele possa ser considerado como semelhante. Nesse caso, quando o pai de Fileto tenta exilar o filho no interior do país, lá sofre de solidão, não em relação à outras pessoas (pois está em harmonia com o ambiente), mas pela falta de seres espiritualmente elevados o suficiente para com quem ele possa conviver. Quando volta de Minas, pouco antes de ser internado no hospício, Fileto diz que ele precisava de alguém que habitava a casa de sua família, e esse alguém é a sua irmã, Alice. Como o hospício fica na mesma cidade em que sua família mora, ele pode ser visitado constantemente por eles. E, essas visitas são mais importantes para Fileto do que a liberdade, uma vez que sua irmã vem visitá-lo com o restante da família.

Não é o mundo objetivo que o cerca que constrói a possibilidade de felicidade em sua vida. O que traz essa possibilidade de realização é a possibilidade de colocar em prática um mundo construído de forma pessoal, o que, por destoar de toda uma estruturação de valores pré-definida na sociedade, acaba por ser encarada como amoral e pervertida. Fileto é descrito pelo narrador como um ser que gosta de ser senhor de seus mundos. Como se ele tivesse prazer em construir mundos para poder destruí-los.

Por minha vez, tentei provar que eu sabia perceber-lhe as grandezas e que o meu espírito, como um perdido, um ébrio afflicto, seguia o seu espírito até as claridades do universo em que andava imergindo. Falei-lhe como si puzesse minha alma aberta diante da sua grande e penetrante visão. Disse-lhe tantas vezes que elle me parecia um nume torvo e cruel, presa de vertigens de demonio; que se deleitava em crear mundos para ter o gosto de extingui-los; que como em adoração, eu seria feliz de ficar na vida, podendo sentir junto do meu coração aquellas ardentes palpitações, que nos davam cá fóra as febres de sua grande alma a redimir-se. (POMBO, 1905, 18-19)

O narrador se surpreende com Fileto ao criar e destruir mundo. Esse parecia ser o grande prazer da realidade que Fileto vivia. O narrador se sabe limitado, apesar de querer ir além da sua própria realidade. Mas, a impossibilidade de conseguir traduzir seus desejos em palavras ou sensações impedem que o narrador construa novas realidades. Os nomes pelo qual o narrador descreve Fileto são significativos sobre essa questão.

Por mim, não sou capaz de refletir, nesta pobreza de linguagem humana, as scintillações daquella intensa luz. E elle era inexorável: quando escrevia alguma coisa, que vinha dar-nos

vislumbres de sua alma imensa, era para queimar as tiras no dia seguinte. Mas que martyrios, que obsessões infernaes aquelle capricho me impunha! No primeiro dia em que elle fez isso á minha vista e eu – hirto de afflicção – lhe supliquei que o não fizesse, por pouco que não nos abrimos... Elle ficou inteiriçado, numa revolta de um deus sanguinario e chegou a ameaçar-me, grave e tremendo como um sacerdote no seu culto, ou um juiz na sua função sagrada. Apavorei-me e tremulo emmudeci. (POMBO, 1905, 17-18)

Na citação acima, mais do que descrever Fileto, é apresentado qual é o ideal de arte do narrador. Isso é fundamental para compreender a forma como o narrador realizará a sua aproximação de Fileto e o porquê da necessidade dele de transformar essa postura de “deus sanguinário” que Fileto apresentava. Sua percepção de arte define-se enquanto objeto artístico realizado. Músicas, livros, em suma, objetos de arte que possam estar no mundo. A personagem não trabalha a si mesmo enquanto uma obra de arte, mas ela é um veículo para a produção da arte.

A força que o narrador reconhece desde o início em Fileto, força capaz de criar e destruir mundos, ou, em outras palavras, capaz de produzir arte, lhe causa a sensação de entusiasmo e de medo que sente em relação a essa personagem. Entusiasmo pelo fato de acreditar que finalmente a sua busca por um grande espírito pode estar chegando ao seu final. E medo por existir a possibilidade de Fileto ter elevado o seu espírito até alturas que o narrador não seja capaz de alcançar.

Para alcançar alturas elevadas como as que o narrador reconhece em Fileto, há a necessidade de rompimento com o mundo material e, conseqüentemente com as suas regras e dinâmicas. Como já foi dito, o narrador se movimenta muito bem pelo mundo material, conhecendo-lhe as suas leis e sabendo fazer uso delas, a tal ponto que é capaz de movimentar-se livremente por ele, construindo o seu mundo dentro desse mundo material. Entretanto, se tivesse de sair para ir a um mundo mais elevado, cujas regras não são as mesmas, ele poderia ter problemas para realizar os seus intuitos. Mas, mesmo assim, busca encontrar esses outros mundos que não podem ser olhados de forma clara pelo narrador, uma vez que foram criados por outras personagens e, dado à impossibilidade de comunicação completa entre os seres, o narrador possivelmente teria problemas para conseguir familiarizar-se com esses estranhos mundos construídos por outros. Então, para produzir a possibilidade de diálogo nas alturas (espirituais), o narrador força a decida de Fileto até onde é possível a

comunicação dos espíritos, em um nível não tão elevado até onde um espírito pode chegar, mas muito mais alto do que o a moral coletiva se estrutura.

Neste ponto, eu me senti como que acordar, e disse:

— Antes não prosiga... Tenho medo das alturas... da vertigem das alturas... A finalidade absoluta, meu caro, me espanta... (POMBO, 1905, 71)

— Mas, deixemos agora estes themas tristes... Aquelle animal, hontem, nos impediu umas expansões, cuja represa me fez mal. Aquellas suas palavras me abalaram devéras. O senhor me levou para muito alto e eu senti a vertigem dos abysmos. Realmente, a eternidade nos espanta! A nossa mente humana é incapaz de alcançar os verdadeiros motivos do acto da Creação, e portanto, os fins absolutos da vida. (POMBO, 1905, 81)

A possibilidade de perceber a finalidade absoluta da vida faz com que o narrador só possa trabalhar com modelos relativos, e, enquanto relativos, serão sempre incompletos. Não se admira, então, que jamais o narrador tenha encontrado o espírito elevado que tanto espera. Nenhum deles satisfaz aos seus desejos porque esses são mutáveis e estão subordinados às nuances do tempo.

Ao explicitar que essa não é a sua primeira tentativa de encontrar um ser elevado, o narrador deixa transparecer que ele vem aprendendo com essas experiências, mas que todas elas foram frustrantes, pois não trouxeram para o narrador uma experiência totalizante. O narrador, da mesma forma que acusou Fileto de ser um “deus sanguinário”, cujo prazer seria de criar mundos para depois destruir, também faz o mesmo, mas não com mundos seus, mas com os mundos que esperava encontrar nas construções dos que, pelo contato, são destruídos.

O contato com Fileto é tratado pelo narrador como um jogo. Ele vai dando lances e preparando estratégias de aproximação, tentando criar na alma de Fileto a necessidade de esse conhecer o narrador. Como o narrador confessa já ter experiência na busca de seres elevados, acredita saber, então, como proceder para conquistar Fileto. O tempo todo o narrador confessa que só existe uma forma de conquistar alguém que acredita possuir um espírito elevado: fazendo com que ele acredite estar tratando com alguém que esteja no mesmo patamar espiritual que o seu. Frases como “E foi então que compreendi como só os espiritos é que sabem amar” (POMBO, 1905, 20); “As almas procuram almas” (POMBO, 1905, 20); “como duas almas

antigas que se reconhecem” (POMBO, 1905, 51); “eu senti como as almas illuminam as almas” (POMBO, 1905, 94), que permeiam toda a obra, mostram como o narrador estrutura a sua crença na possibilidade de compreender e ser compreendido pelo outro.

Acreditando na possibilidade de estabelecer um diálogo entre os seres, o que foi necessário ao narrador foi definir qual a sua estratégia de ação para poder chegar até aquele outro interno. Ele necessitava chegar em um ser que construiu, para si mesmo, um mundo particular e que, nessa construção, acabou por apartar-se da interação social, julgando o convívio com outros seres humanos algo dispensável. Seu grande problema era chegar nesse alguém, sem transparecer que gostaria de entrar no mundo do outro. Precisava fazer com que o outro abrisse as portas para que o seu espírito pudesse, então, penetrar.

Descobrimo que Fileto era um grande leitor, o narrador arrisca escrever frases em pequenas tiras, e deixá-las espalhadas, dando a impressão que foram esquecidas ao acaso pelos corredores do hospício. Soror Thereza o auxilia, fazendo com que essas tiras cheguem às mãos de Fileto. Tudo precisava parecer sem intenção, sem ser racionalizado. Como se fosse um lance do acaso, do destino. Fileto, ao receber e ler as tiras, acaba por reconhecer no narrador um espírito elevado, de quem vale a pena escutar as opiniões, deixando para trás a impressão que o narrador achava que Fileto tinha dele de ser apenas um louco.

O moço, porém, não se impressionava, com os meus arrebatamentos; e eu sentia que falando com a minha sinceridade não fazia mais do que lembrar a Fileto que a pessoa a quem ouvia não era mais do que... um pobre doido. (POMBO, 1905, 19)

Não darei versos ao doente, portanto; mas far-me-ei reconhecer singelamente, por meio de signaes que as almas entendam. E quando me convencer de que elle já sabe que a minha palavra também envolve alguma luz a sondar mysterios, então, sim, poderei dar-lhe versos. (POMBO, 1905, 28)

Fileto leu e releu, e suspirou com mostras de impaciencia.

— “Mas estas coisas são mesmo escriptas por elle?” interrogou.

A freira garantiu que o eram e referiu-se de novo á infinidade dos meus cadernos, fazendo com enthusiasmo elogios que calassem no animo do moço. (POMBO, 1905, 36)

E afinal atacou-me de frente:

— “Mas em summa: fale-me claro... quero saber qual é a sua reforma... Diga-me tudo de uma vez... Como ha de ser a sociedade futura? Que nova condição promette o senhor crear para os espiritos?

Não pude dissimular, ufano, a minha alegria e o meu triumpho. Aquella grande victoria exalçava-me e eu me senti um bello heróe. (POMBO, 1905, 149)

Conseguido isso, o restante resolve-se fácil para o narrador. Já contava com a simpatia do diretor do hospício, uma vez que o seu amigo de fora nunca atrasara um pagamento que deveria ser feito ao hospício (“estava habilitado a ser bom pagante” (POMBO, 1905, 16)), contava com o apoio de soror Thereza e conseguira se aproximar de Fileto. Porém, cabe discutir quais seriam as reais intenções do narrador com Fileto.

Para trabalhar com tal problemática, a crise de interesse que o narrador tem em relação à figura de Fileto quando Alice aparece no romance é de central importância. O narrador não está lá para ajudar Fileto, mas para conhecer o mundo que ele havia criado, entrar nesse mundo e ver até onde ele resistiria a intervenção de outros. Percebe-se facilmente que o narrador está procurando por mundos exóticos, diferentes, bizarros. Quanto mais estranho, melhor. É isso que ele encontra em Alice. Porém, a prematura morte da moça impossibilita um contato mais longo entre ela e o narrador. O acaso decide pelo narrador com quem ele deve permanecer. Mesmo com toda a racionalização presente na postura do narrador de como jogar com Fileto, o acaso ainda desempenha um papel fundamental, sobrepondo-se às vontades e construções teóricas.

E, aqui, chega-se ao ponto central do romance. Um narrador extremamente consciente do mundo que o cerca e que busca, incessantemente, por outros mundo, pois é o mundo que constrói para si mesmo. É esse o objetivo de seu encontro com Fileto. Deseja ir ao mundo que fora construído pelo outro interno do hospício. Possivelmente, nos momentos de descrença em relação à elevação do espírito de Fileto —

As vezes, como que me se desfaziam todas as minhas ilusões... O Fileto me queria parecer, não mais o homem extraordinario que o affastamento me fazia ver, mas um simples doente, com os seus caprichos e as suas manias, um enfermo genial, não ha duvida, mas, em summa, um enfermo, um desequilibrado que não sabe entender a vida, um visionario que a luz excessiva obumbrou e que não tem mais olhos para ver direito... (POMBO, 1905, 76-77)

— é quando o narrador parece estar tomando consciência de que é capaz de ser maior do que o criador do mundo, colocando-se em um patamar superior em relação a ele.

A postura do narrador, em relação a Fileto é, pois, marcadamente sem moral e sem ética. Pois, moral e ética não são valores em si, mas valores construídos pela interação dos seres e que agem de forma a obedecer a certos preceitos enquanto forma de agregação, mas as duas partes necessitam conhecer as regras às quais estão subordinadas. Ora, pelo que conta o narrador, ele faz de tudo para dissimular o seu objetivo final e, ainda mais, faz de tudo para que Fileto não perceba que ele está dissimulando. É esse o jogo do narrador: conquistar a confiança de Fileto, fazendo com que esse reconheça o narrador como um ser elevado e que é digno de ser considerado.

Eu precisava dizer-lhe, antes de tudo, alguma coisa do meu espírito, mas, bem entendido, sem que elle suspeitasse coisa alguma dos meus intuitos; e que, portanto, custava-me bastante, mas que era necessario ir com paciencia e com tatica, pois disso dependia todo o exito dos meus esforços. (POMBO, 1905, 38)

O narrador, já possuindo um espírito elevado capaz de reconhecer nos outros essa mesma qualidade, não busca atingir o mesmo lugar a que Fileto chegou espiritualmente. O narrador possui o seu desenvolvimento já em andamento. O que busca é confrontar a sua visão de mundo com a de Fileto. O narrador, quando fala sobre o pai de Fileto, dizendo que ele é um ser tipicamente burguês e que não é capaz de reconhecer o espírito do filho, sentindo vergonha e se vendo obrigado a interná-lo em um hospício, (“o velho – tenebroso typo burguez enriquecido” (POMBO, 1905, 22)), apresenta a questão de que cada espírito segue seu caminho, mas que somente espíritos elevados são capazes de reconhecer a elevação nos outros.

Ao forçar Fileto para alturas não tão elevadas, o que o narrador está fazendo é buscando encontrar uma possibilidade de diálogo com outro espírito. Não é voltar-se para a vida material como era praticada na sociedade externa ao hospício, mas para um ponto não tão alto que se tornasse impossível a outro espírito alcançar o que criaria, desta forma, uma incomunicabilidade extrema entre eles. Recebe, então, uma resposta positiva de Fileto, possibilitando o estabelecimento do diálogo e, então, o confronto entre diferentes visões começa, caminhando sempre em direção a ver quem

seria mais capaz de sustentar o seu mundo. A marca mais significativa do mundo de Fileto é o seu individualismo, pelo qual o restante da coletividade não era importante.

Notei ainda que das idéas, das cogitações de Fileto andavam systematicamente excluidas as questões de natureza social. Como se havia de explicar aquella absoluta despreocupação por tudo quanto respeitava interesses colletivos, a destinos humanos! (POMBO, 1905, 87)

O mundo que ele criara era suficiente para si. Nele, era capaz de encontrar a felicidade. Era capaz de encontrar a própria liberdade, mesmo enclausurado em um sanatório. A moral, os valores sociais, nada disso importava a ele. Só buscava a elevação espiritual como forma capaz de compreensão de uma realidade de forma mais abrangente e mais significativa para o seu ser. A própria relação de Fileto com a irmã, Alice – único ser com quem Fileto desejava encontrar e relacionar-se antes do seu encontro com o narrador –, não destrói essa teoria. Para ele, a sua relação com Alice não é de caráter social, mas espiritual. Ela é capaz de compreender não o mundo de Fileto, uma vez que qualquer mundo só pode ser pensado através dos olhos que o vêem, mas os seus sentimentos e necessidades de estruturação desse mundo. Para esse Fileto forte, as construções do espírito só podem ser compreendidas por outro espírito que seja capaz de alcançar as alturas a que chegou o espírito criador. É assim que o narrador vê Fileto ao iniciar a narrativa.

Esse sentimento de força que Fileto tem é tão presente para o narrador que ele o incomoda, não somente por acreditar estar confrontando-se com um espírito poderoso, mas como algo que não deveria existir no mundo. Esse incômodo sentido pelo narrador é, em grande parte, um conflito moral.

Não seria aquelle homem uma dessas naturezas excepcionaes, que abrem para o espirito humano, cada vez mais temerosas, as profundezas do desconhecido na esphera moral? (POMBO, 1905, 6)

Um dos grandes medos do narrador é, a partir dessa força de Fileto de enfrentar a moral, não ser capaz de elevar-se para acompanhar-lhe o espírito. Assim, por conseguir fazer com que Fileto venha à alturas não tão elevadas, que o narrador consegue ter acesso às bases do mundo de Fileto – acesso que se amplia especialmente quando tem a possibilidade de ler os cadernos nos quais Fileto mantém suas poucas

anotações e que foram feitos para utilização própria –, ele passa a buscar pontos de discordância entre as suas idéias e as novas que lhe são mostradas.

Os cadernos de Fileto registram mundos que ele descreve com alvoroço e sem ordem. Não há uma estruturação clara para o narrador nos escritos. Parecem anotações caóticas, que esperariam uma reescrita posterior. Como se ele registrasse as idéias para que essas não lhe escapassem, mas sem preocupação nenhuma com a clareza e estilo do texto. Mas, mesmo que o texto não fosse claro, havia um método de elaboração perceptível ao narrador. Esse método não dizia respeito a elaboração do texto, mas da tese, da idéia central.

Passei alguns dias a registrar os trechos que mais me prenderam a atenção, e posso, felizmente, indicar aqui, ao menos alguns pontos, pelos quaes é possível formar uma idéia da obra. Muitos capitulos estão por concluir; outros, ainda em branco; mas as materias já estão distribuidas, e perfeitamente, com muito methodo, de modo a nunca se perder de vista, siquer por um instante, a absoluta unidade da these. (POMBO, 1905, 101)

Os cadernos são quatro, cada um tratando de um assunto específico. Tomando o tamanho das descrições que o narrador faz desses cadernos, é de se esperar que eles tenham uma ligação forte com o conflito central dessa obra: o problema moral que Fileto causa no narrador, e que este procura superar pelo conhecimento do espírito – espírito como a construção subjetiva do mundo – do interno. Essa grande ênfase dada aos cadernos, não se limita a eles. Todo o romance está permeado por citações de textos escritos pelas personagens. As primeiras ocorrências são de textos escritos pelo narrador. Três categorias de textos são apresentadas aos leitores pelo narrador: poema, aforismo, e conto. Todas elas estão ligadas ao objetivo do narrador de fazer com que Fileto o reconheça como um espírito elevado. Para se fazer reconhecer como um ser que se destaca do comum dos homens, o narrador utilizará a tática de enviar para Fileto textos seus, como se não tivesse intenção de que isso acontecesse, deixando a impressão de que Fileto lhes havia descoberto a grandeza por acaso, como já fora falado.

Para tanto, já de início, o narrador abandona a idéia de enviar versos para Fileto, pois considera que este teria reservas em relação à métrica. Fileto aparece

como um ser que não possui o seu espírito limitado pelas normas de uma poética tradicional.

Mas não acabei a transcrição: tive um presentimento quasi supresticioso de que Fileto não leria versos. São muito raros os versos naturaes como a prosa e com certeza aquelle espirito havia de ter suspeitas contra o metro e contra a rima. (POMBO, 1905, 26)

Os sentimentos não deveriam caber dentro do verso, a não ser em alguns casos. Porém, ao mostrar um poema seu, mesmo dizendo que não o vai enviar, o narrador explicita que é alguém que trabalha com as leis tradicionais da poética. O poema que apresenta não está transcrito inteiramente, mas o que é apresentado forma um conjunto de dezesseis versos alexandrinos rimados, os oito primeiros versos em rimas intercaladas (ABBA / CDDC) e os oito últimos em rimas cruzadas (EFEF / GHGH).

Mas, com exceção da forma, que o narrador julgava que seria negada pelo interno, a temática do texto se encaixaria perfeitamente com a condição de vida de Fileto: uma vida sofrida, solitária, vagando por entre um mundo que não o compreende.

A DOR DA VIDA

Vejo ali no caminho a figura ullulante
A mostrar no conspecto o pavor das tormentas,
Erguendo para o ceu as orbitas cruentas,
Como vida suspensa ante a morte clamante.
Mas, porque é que gélaste e tens hirto o semblante,
Oh tremenda visão? Crer-se-à que tu lamentas
E te queixas de Deus nesse gesto que inventas
Esse gesto que é eterno e recorda um instante.
Eis que junto, a encarar-me em obliqua postura,
Em mysterios envolto, um mancebo me espanta
A falar-me: Oh senhor, esta estranha creatura –
Correu sempre uma lenda – é a druidiza santa,
Que se chama Alkandil: da vida a atroz tortura
Matou-a, e a dor, morrendo ali na sua garganta,
Deixou aquelle gesto augusto de amargura
No olhar que para o ceu clamorosa alevanta...
..... (POMBO, 1905, 26)

Mesmo que o tema do poema não diferencie muito do conto ou dos aforismos que ele manda para Fileto, este traz a imagem de um ser fantástico que não consegue encontrar seu lugar no mundo, o que o leva à morte. Achando-se injustiçado por Deus,

contra ele pragueja e, pelo sofrimento que encontra na vida, nada mais aqui resta para ele. Entretanto o receio do narrador acaba por não se justificar. Fileto, quando sabe do projeto do poema *Jesus* que o narrador pretendia escrever, sente-se desejoso de praticar da sua realização e, ainda mais, deseja realizá-lo como um texto épico, escrito em cem cantos, cada canto composto por sonetos.

Os aforismos que o narrador escolhe para enviar a Fileto orbitam todos ao redor de um tema central: a incompatibilidade do espírito no mundo. E, por não encontrar seu lugar, o espírito deve construir seu próprio mundo. O narrador dará destaque a um espírito que, segundo ele, será o maior de todos os tempos, sem o qual não será possível compreender e justificar a realidade. Esse espírito é o de Jesus. Assim como o espírito de Jesus não foi compreendido, aqueles que possuem espíritos elevados no mundo também não o são. O sentimento de solidão causado pelo isolamento em relação ao outro está presente nesse primeiro momento de contato das idéias do narrador com Fileto.

Para o narrador, é pelo espírito de Jesus, que foi fiel a si mesmo e construiu toda a realidade na qual o mundo se insere desde a sua aparição, que se pode transformar o mundo em um lugar onde os espíritos elevados possam viver. Desde esse primeiro contato, o narrador mostra-se dependente de um outro espírito que forma e justifica o seu mundo, pois a sua vida só pode existir pela busca desse espírito elevado que ele possa compreender. Enquanto metafísica em relação ao narrador, o que se pode ver no romance é a busca de um outro espírito externo ao seu para justificar a sua própria vida. O narrador busca isso sempre. Busca o mundo baseado na palavra de Jesus, e, tendo isso como o alicerce do seu mundo – cristão, ocidental –, ele busca novos mundos, construídos por outras pessoas que ele julga possuírem espíritos que sejam capazes de construir um mundo tão forte e justificável como é o construído por Jesus para ele.

Essa imagem de Jesus estará por traz das falas do narrador desde o começo até o final do romance. De acordo com o narrador, Jesus é a alma mais bem realizada nesse mundo. A justificativa de porque usar Jesus como espelho não está baseada nos dogmas da Igreja, que coloca a figura de Cristo como filho direto de Deus. A justificativa do narrador está na realização (elevação) desse espírito aqui na Terra. O

mundo, para o narrador (e, pouco a pouco isso vai transparecendo para Fileto também), não faria sentido sem Jesus. Não porque ele realiza o ideal divino na Terra, mas porque ele é o espírito mais elevado que já existiu e, como tanto o narrador quanto o interno sabem-se espíritos elevados, a sua aproximação (mesmo que não física) com esse espírito deve ser necessária e é ela que justifica a existência, pois o objetivo de se estar no mundo é o reconhecimento de espíritos elevados.

O conto que o narrador envia para Fileto (ANEXO 01), *A alma do príncipe*, é um relato típico da situação em que se encontra o espírito elevado que conseguiu construir um mundo para si e que, pela força que esse ganha dentro da alma de quem o fez, não há possibilidade de retornar a uma moral coletiva. Encontrar esse mundo por si mesmo, ainda que não compreendido pelos demais, é o objetivo dos espíritos elevados. A analogia entre o príncipe Tientsin e Fileto é feita de maneira direta, inclusive pelas próprias palavras de Fileto que se reconhece no conto.

Marcando a folha em que se acha aquelle conto *A alma do príncipe*, estava uma fita de papel muito aspero, onde consegui decifrar estas palavras a lapis azul, quasi apagadas: *Eu vou pela vida como um Tientsin... e não tenho um Siong que me comprehenda...* (POMBO, 1905, 45-46)

Porém, a imagem mais interessante dessa história dentro da história não é a analogia entre a personagem do conto do narrador e a personagem que atua no romance. É a impossibilidade reconhecida por Fileto de, naquele momento, encontrar alguém que possa compreender a necessidade de se colocar fora da moralidade. Siong, o velho patriarca que desce da montanha para ver o que está acontecendo com o príncipe, é capaz de reconhecer a necessidade de o príncipe colocar-se fora da coletividade, pois o mundo da felicidade não pode ser encontrado coletivamente, mas somente individualmente. O que Siong consegue reconhecer é a possibilidade da existência subjetiva sobrepondo-se sobre a visão objetiva do mundo. E que, uma vez fora da moral, nada mais resta ao ser senão contemplar o mundo que criou e esperar a sua morte no mundo objetivo que não é o seu. Mas que esse seu afastamento dos demais seres que habitam esse mundo não representa sofrimento, mas realização.

Fileto sente-se exatamente como o príncipe, mas, nesse primeiro momento, não há ninguém para ele que faça o papel de Siong. E, pelas palavras que o narrador diz estarem transcritas no canto do conto, existe a vontade de Fileto de encontrar um

Siong para si. O reconhecer-se em uma obra literária, que, nas primeiras apresentações das idéias de Fileto pelo narrador é tido como algo impossível – uma vez que o mundo só seria criado pelo subjetivo – por uma incapacidade de encontrar-se plenamente no mundo de outro (devido ao distanciamento que um ser está em relação aos demais, criando uma impossibilidade de comunicação entre eles), denuncia a estratégia de como o narrador atuará para aproximar-se de Fileto. Ele buscará se tornar aquela alma compreensiva que, aos olhos de Fileto, saberá reconhecer a sua necessidade de uma vida artística.

A vida artística de Fileto é a forma como ele, individualmente, constrói as justificativas de sua existência. A idéia seria de se tornar um ser auto-suficiente, que possa fundamentar o mundo a partir de suas próprias concepções e que, como uma obra de arte, possa encerrar, em si, todo o seu próprio universo.

Por essa noção do indivíduo ser a sua própria obra de arte é que o narrador quer acesso aos cadernos de Fileto. Ter acesso aos textos escritos por Fileto era uma forma de o narrador vislumbrar aquilo que embasa o pensamento do interno. A estratégia do narrador para penetrar e tentar compreender o mundo de Fileto é, ao tomar contato com os seus cadernos, buscar aquilo que é incoerente ou que não se sustenta de forma mais consistente nas suas idéias, mesmo que Fileto diga que, quem o julgar pelo que escreve, o estará julgando mal.

Encontrando essas lacunas na estruturação do pensamento, o narrador argumentará exatamente nesses pontos fracos. Uma vez ruindo esses alicerces menos sólidos do pensamento de Fileto, o restante fica acessível. Entretanto, só é possível essa reestruturação do pensamento de Fileto pelo do narrador pelo fato de eles se reconhecerem enquanto iguais. São duas almas elevadas que encontram-se no mundo e, ao se reconhecerem, percebem que é possível, para elas, a superação da incomunicabilidade que separa os seres no mundo. Por se reconhecerem, eles conseguem efetivar o ideal de poderem argumentar sobre as idéias do outro. O narrador parece estar mais bem armado para esse tipo de confronto de idéias, ainda mais que ele tem acesso aos cadernos nos quais Fileto coloca as bases de seu mundo.

O narrador encontra, nos quatro cadernos de Fileto a que teve acesso, diferentes temas. Cada um dos cadernos versará sobre um tema central. Essas

constância que ocorre durante todo o romance de transcrições e citações de textos aponta para o ideal de arte que é tanto defendido enquanto proposta estética pelas personagens quanto usado na elaboração do próprio romance. A escrita ganha uma posição diferencial sobre a ação. Não é um romance de aventuras ou de viagens, mas um romance intelectual. As discussões que as personagens travam são muito mais importantes do que as suas ações, inclusive, poucas vezes apresentadas, podendo ser resumidas, quando ambos estão internos no hospício, entre ir de uma cela a outra e a poucos passeios pelos corredores. Entretanto, a discussão de temas filosóficos, morais, religiosos e estéticos é constante. Mais do que discutir, eles produzem textos escritos, que trocam entre si. Esse constante apresentar de textos e idéias faz desse romance um romance de intelectualização. No final do século XIX, esse tipo de romance ganhou espaço, especialmente dentro de um dos ramos da corrente simbolista, que será trabalhado no segundo capítulo dessa dissertação.

O primeiro caderno escrito por Fileto, *Psicologia das visões* (ANEXO 02), é um tratado sobre a condição orgânica de um ser enquanto potencializadora da capacidade de visualizar detalhes do mundo imperceptíveis aos demais organismos. É um caderno dividido em cinco capítulos, cada um deles tratando, por um método científico, de um aspecto da relação entre a constituição orgânica e as possibilidades de “consustanciar” as visões. De acordo com ele, a elevação ou diminuição drástica das atividades corporais poderia ampliar a capacidade de percepção do mundo.

Há, no romance, a transcrição de trechos inteiros desse caderno, sob a ressalva de que o narrador o achou fastidioso e que acabou por cortar diversas partes do texto que julgou desnecessárias. As transcrições dos trechos mostram um caráter de Fileto mais racionalista e ligado a uma defesa cientificista do espírito e da sua manifestação no mundo, ao explicar que uma melhor anatomia corporal possibilita uma maior possibilidade de “consustanciar” no cérebro as formas orgânicas que são colocadas em ação pelo eu para construir o mundo. Essa posição irá anteceder um dos aspectos estéticos que será trabalhado no segundo caderno de Fileto: a necessidade de o subjetivo se sobrepor ao objetivo. Desta forma, se abre caminho para que se possa encontrar no mundo, através das idéias de Fileto, diversas realidades que não podem

ser comprovadas, mas que existem, efetivamente, para aqueles organismos que estiverem preparados para contemplá-las.

— “É exactamente o que eu sustento contra os que attribuem as visões a uma illusão dos sentidos. Estou com os proprios sensualistas, como vê. (...) Reproduzir um facto decorrido é o que é possível: crear, phantasiar o que não vem de fóra – eis o que eu nego... O esforço, a contensão mental nunca fez isso. E si o admittirmos, apesar de tudo, teremos engendrado os problemas mais estranhos da psychologia.”

— Mas a aberração de certos sonhos? – objectei.

— “Sim: aberração sempre devida á consciencia insufficiente de quem sonha...”

— Então não acredita em revalações pelo sonho...

— “Como não? Só não acredito que nos revelemos a nós proprios... O sonho, o que eu presinto, o que eu vejo... nunca é obra exclusiva – eis ahi – não é abstracção do meu cerebro... O que me parece que o sr. me quer dizer já me disseram aqui quando alarmei a casa na primeira noite em que me appareceu aquelle phantasma...” (POMBO, 1905, 113-114)

O segundo caderno, *Fragmentos* (ANEXO 03), é entregue juntamente com o primeiro, mas é somente nesse que o narrador parece encontrar o espírito de Fileto, ou o que ele espera ser o espírito de Fileto e para o qual o narrador vem preparando o leitor desde o início do romance.

Tomei aquelles *Fragmentos* com a soffreguidão de um faminto que apanha um farto cibo, e des das primeiras paginas, a minha alegria foi crescendo e se foi tornando solenne. Pareceu-me logo que só ali eu me encontrava com o espirito de Fileto. (POMBO, 1905, 124)

Esse segundo caderno traz uma quantidade considerável de aforismos (são setenta pequenos textos), que tratam de assuntos variados, abordando questões do espírito, da arte e do mundo. No aforismo XI, defende-se a necessidade de revelação (“Todo homem é um espirito; a questão é revelar-se. Quando um espirito não entende a outro, é que há no outro algum defeito de revelação.” (POMBO, 1905, 127)); no XV, critica a falta de metafísica na filosofia de Nietzsche (“— Oh! a tal concepção dyonisiana da vida... uma concepção puramente artistica, anti-cristã... (...) e isto porque entendeis que Jesus é a negação da vida... Mas então, que entendeis vós que seja a vida?” (POMBO, 1905, 128)); no XVII, diferencia o crime do pecado (“A lei antiga punia o *crime*: a lei de Jesus (a que veio regular a genese espiritual) pune o *pecado* – quer dizer o crime ainda na consciencia... Vêde e si comprehendéis o alcance disto...” (POMBO, 1905, 128)); no XXX e no XXXVI, defende a supremacia da alma sobre o corpo (“Uma alma me interessa muito e muito mais do que uma

nação...” (POMBO, 1905, 131); “Pascal ha de ter cada vez mais razão no odio que votou á sua carne. Passar era a aspiração suprema do seu grande espirito” (POMBO, 1905, 133)); no XXXVIII, considera a alma a eloquência mais viva da existência de Deus (“Mas não esqueçamos que a alma humana é a eloquencia mais viva de Deus...” (POMBO, 1905, 133)); no L, ataca a caridade e a misericórdia, pois qualquer coisa que venha a saciar somente a carne acaba por matar a alma (“As esmolos dos homens matam a fome, mas tambem matam a alma. (...) Um homem não tem direito de dar por misericordia.” (POMBO, 1905, 134-135)); no LI, considera um perigo para o espírito o triunfo no mundo (O que ha de mais perigoso para uma alma é triumphar no mundo.” (POMBO, 1905, 135)); LXX, defende a existência de uma Razão Suprema.

LXX – A Razão Suprema disse uma vez á alma: “Olha que eu sou como a corrente electrica, e tu és como o vehiculo. Não te esqueças de que tens de andar nos trilhos... Si saís dos trilhos, bem sabes que te desligas de mim e, então, já não te poderei impellir. (POMBO, 1905, 137)

Nesse caderno, Fileto trabalha com a questão da genialidade e como esse conceito é capaz de gerar a verdadeira arte e, dessa forma, uma visão libertadora para a vida. É nesse caderno que Fileto define a questão da arte de forma teórica: arte é sugestão. Aqui, Fileto se mostra em uma transição entre o que apresentou no primeiro caderno, muito mais marcado por uma ciência positivista, para o que apresentará no terceiro caderno. Aqui transparece a aceitação de alguns elementos da religião cristã que, mesmo não sendo tomada como base de seu pensamento, pois a sua base estará colocada sobre a figura de Jesus e não sobre a mitificação cristã feita desse ser, assim como aparece uma certa recusa da novidade enquanto ideal de vida.

Nessa mesma tentativa do narrador de destacar na fala do segundo caderno de Fileto a direção cristã – tema que será cada mais constante na narrativa a partir do momento que o narrador define a sua estratégia de ataque, como se abordará na seqüência –, há também uma definição de um posicionamento estético. Nos trechos transcritos do caderno de Fileto, as referências a uma postura estética para a vida constroem uma noção de arte enquanto algo vago se visto coletivamente, pois ela se justificaria somente a partir do mundo que a criou e esse mundo não é o mundo objetivo. A arte não deve ser objetiva, mas sugerir o que está querendo construir (“O mais que a arte póde fazer é suggerir...” (POMBO, 1905, 125)). A defesa de algo que

é estrutural no romance permeiam esses aforismos, quando se defende que nada deve ser dito claramente, negando a objetividade e trabalhando somente pelas diagonais, como o que acontecera quando da seqüência de episódios sobre a mulher-fantasma, que, assim que pode ser vista clara e diretamente, era porque estava morta e, não mais fazendo parte da ambigüidade (corpo x espírito) deste mundo. Ela se mostra para Fileto em sonho, o que faz com que nem ela esteja no mundo físico, nem ele. A objetividade do mundo não deve ser trabalhada como algo em si, mas como um aspecto do mundo que só vale a pena ser usado se ele puder ser conformado com a subjetividade que olha para esse mundo (“Vida é o contrário do que disse Spencer – é uma adaptação das circunstancias exteriores á força interior: quer dizer – uma progressiva submissão do objectivo ao subjectivo.” (POMBO, 1905, 128)). Disso não é difícil tirar que existe um verdadeiro ataque ao naturalismo enquanto possibilidade artística, não por sua arte decorrer de uma imitação da natureza, mas pela forma como eles reduzem a natureza a uma mera questão objetiva.

LV – A tentativa dos *naturalistas* em França não é mais do que um apercebimento dos superiores actuaes que não encontram ainda a plastica da espiritualidade actual. Isto já se vê que reduz muito a importancia do movimento. De facto: arte que não decorre da natureza não é arte. Mas não se supponha que mesmmo aquelles que mergulham nas profundezas da mysticidade andem fóra ou destacados da natureza. (POMBO, 1905, 135)

Tendo esses cadernos em mãos, o narrador começa a se armar para penetrar mais profundamente no mundo de Fileto. Como este só escrevia para que tivesse onde recorrer quando fosse necessário avivar à mente as imagens do mundo que construiu, o narrador não está vendo um mundo estruturado, mas um esboço de um mundo que só ocorre plenamente na mente de Fileto. Mas, ao tomar contato com as palavras, mesmo que as considere caóticas, pode usá-las para perceber os direcionamentos básicos desse mundo construído por Fileto. E, mais do que isso, pode usar as próprias palavras de Fileto para dar suporte ao seu discurso, descontextualizando as palavras de Fileto. Neste processo, explicita-se a falta de fundamentação de qualquer forma de vida, aparentando ser sempre mais consistente quem possuir maior possibilidade discursiva, de construir uma fala mais aceitável pelos outros (FOUCAULT, 2000b). Os dois estão pensando em compreender o espírito do outro. O narrador quando

penetrar profundamente no mundo de Fileto, usando as próprias palavras do interno como justificativa da entrada, e Fileto acreditando ter encontrado um ser semelhante, com quem vale a pena manter contato.

Entre a leitura do segundo caderno e os dois seguintes há um longo espaço de tempo durante o qual os dois vão penetrando um no mundo do outro. É durante esse tempo que o narrador conhece a irmã de Fileto e se encanta pelo espírito dela, acreditando que o espírito dela pudesse ser mais elevado que o de Fileto. Isso faz com que dúvidas sobre a efetiva validade de investir tanto tempo na compreensão do espírito do interno surjam. O narrador, quando pensa na irmã de Fileto, passa a imaginar se o interno não seria somente um louco, um louco genial, mas nada mais do que isso.

Esse período entre a leitura do segundo caderno e os dois seguintes é o período mais conturbado nas ações do livro. As ações que se realizam nesse momento começam a ser preparadas durante o tempo de leitura dos dois primeiros cadernos. A família de Fileto vem visitá-lo algumas vezes e isso vai criando um incômodo ao narrador, que vê essas visitas como algo que não se encaixam bem no mundo que está criando para si, já que são elementos que ele não pode controlar e contra quem não possui força efetiva. Além disso, Fileto sempre age de forma diferente depois das visitas da família.

É nesse conjunto de ações que se localiza o momento em que aparece no romance o fantasma, quando, pela primeira vez, o narrador sente passar pelo corredor o fantasma que Fileto sempre costuma ver. Na primeira vez, o narrador só tem a sensação da passagem de alguém pelo corredor da frente da sua cela (essa é a única vez no livro que se descreve um pouco desse corredor, pois era necessário criar uma ambientação de um mundo sombrio, para que esse ser fantástico pudesse existir), de uma mulher espectral – quem diz ao narrador que é uma mulher é Fileto – que caminha com um círio iluminando a escuridão da noite no hospício.

Essas duas situações (o narrador conhecer a irmã de Fileto e o aparecimento da mulher-fantasma) são resolvidas, e fundidas, entre os dois momentos de leitura dos cadernos. O problema da família se resolve com a morte de Alice. Assim que o narrador conhece a irmã de Fileto, ela não vem mais visitar o interno, morrendo logo

depois. Quando da última visita de Alice ao irmão – na qual o narrador se encanta com a possibilidade que aquele espírito transparece – Fileto já está desenganado.

Vou ao gabinete de Fileto. Entro commovido, quasi convulso. Elle, sem dizer palavra, abraçou-me extremecidamente. Depois, disse-me:

— “Não vê? Procuram illudir-me... Pensam que nada sei... Mas a misericordia delles vem tarde...”

Com os meus gestos interrogava-o instantemente e elle completou:

— “Eu não tive coragem para dizer-lhe lá... mas a minha Alice já não é deste mundo...” (POMBO, 1905, 186)

Enquanto Fileto passa a esperar a morte de Alice, os dois – Fileto e narrador – se engajam na busca de descobrir mais sobre o fantasma. Durante dias, passam velando, à espera de encontrar novamente esse ser fantástico, até que a mulher-fantasma passa a aparecer de forma constantemente. Entretanto, nenhum dos dois consegue vê-la de frente, somente pelas diagonais. É possível ver aqui a aplicação prática da teoria que Fileto vinha desenvolvendo em seus dois cadernos. Quanto mais velam, mais o corpo se debilita por noites mal dormidas. Alterações no estado orgânico podem, de acordo com a teoria exposta no romance, ocasionar uma ampliação da possibilidade de “consustancializar” as visões no cérebro. Ao mesmo tempo em que ambos vão ampliando a capacidade de vislumbrar a aparição, e ela parece se mostrar cada vez mais, mas eles não conseguem chegar até ela. Ela não se mostra plenamente, não sendo, então, possível identificá-la. A efetiva identificação, a capacidade de vê-la objetivamente seria a mesma coisa que destruí-la, reduzindo-a a uma única coisa identificável racionalmente e eliminando dela toda a possibilidade de multiplicidade e de mistério.

Todas as noites eles a vão seguindo. E todas as noites ela vai para o mesmo lugar: o altar da capela do hospício. Toda vez que tentam tocá-la ou quando está surgindo o sol pela manhã, ela desaparece.

Levando em conta que carregar o círio pode ser pensado como aquele ser que encaminha os outros para o caminho da luz (CHEVALIER, 1997, 256-257), quando se tem que o fantasma que o possui em suas mãos caminha sempre em direção ao altar da capela, pode-se deduzir disso que esse é o caminho que deve ser seguido. Esse caminhar em direção a um ambiente sagrado para o cristianismo pode ser tomado de

forma significativa, podendo ser visto como um primeiro movimento de Fileto em direção à redenção. Seu espírito começa a mostrar-se não auto-suficiente, mas de certa forma aberto à influências.

O narrador, após as leituras dos dois cadernos, já define a sua estratégia de compreensão para com o mundo de Fileto. A cruzada por um espírito elevado que o narrador trava o faz agir de forma a ver esse espírito para saber qual a sua real capacidade de sustentação. O espírito de Fileto é descrito, inicialmente, como algo puro que era capaz de contemplar o mundo que o cerca, construindo, a partir dele, toda a possibilidade de uma existência própria, que tomasse como base somente a sua própria capacidade de ampliação. É descrito nesse primeiro momento como um ser artístico. Sua não preocupação com a finalidade das coisas, mas com a existência delas, faz com que ele seja encarado pelo narrador como um ser que possui uma vida artística e que, como tal, uma vez que seus padrões são realmente diferentes dos desse ser que vem de fora para tentar entendê-lo, Fileto é tido pelo narrador como um problema moral. Compreender como aquele ser foi capaz de construir a sua própria moralidade e se essa moralidade é capaz de existir se confrontada com uma outra, já estruturada que o narrador traz consigo, é o desejo do narrador.

O grande choque moral entre essas duas construções éticas diz respeito à inserção no pensamento da questão da coletividade. Enquanto o pensamento de Fileto é marcadamente individualista, o narrador não consegue compreender uma estruturação da vida se não levar em conta o social. Enquanto o narrador estuda as idéias do interno (e, para tanto, interna-se no hospício e se faz passar por um semelhante), ele tenta entender como elas são estruturadas e utilizadas. Assim como em um texto literário, é necessário que a justificativa dada à vida possua uma unidade forte que lhe dê coerência e que possa criar uma sensação de verdade. Se essas idéias começam a se contradizer, acabam por desestruturar toda a justificativa para uma vida. É nisso que o narrador trabalhará. Até que ponto as idéias de Fileto são sustentáveis por elas mesmas. O suporte das idéias não pode ser dado pelo externo, mas somente pelo próprio discurso.

Mesmo que desde o início do romance o narrador revele ter um grande carinho para com Fileto, seu objetivo é de colocar em confronto duas moralidades, no intuito

de descobrir se a que ele trazia consigo era suficientemente forte para apresentar-se diante de uma outra moralidade. A forma que esse confronto ocorre no romance é através de como o narrador vai criando em Fileto uma ligação íntima na sua figura, ao mesmo tempo em que vai fazendo ruir o mundo que Fileto havia estruturado. Quanto mais íntimo de alguma coisa externa a si, como é o caso de Fileto em relação ao narrador, menor a possibilidade da existência da vida artística, entendida, aqui, como a possibilidade de por si próprio definir os parâmetros para o mundo e, desta forma, ser a sua única justificativa.

A vida artística, enquanto uma construção pessoal para justificar a existência, é marcada por não possuir uma teleologia metafísica. Enquanto teleologia metafísica, entende-se o colocar da razão para a existência da vida fora da própria vida. Seria buscar um suporte para a vida que a transcendesse. Em uma vida artística, a vida se justifica por si mesma, pelo seu próprio presente, tornando o ser artístico um contemplador da realidade que ele pode vislumbrar. Fileto é um contemplador no início da narrativa. E, enquanto contemplador, ele compreende a realidade e sabe como se harmonizar com o mundo que criou para si.

Recolhido á minha cellula, examino a minha situação com uma exacta consciencia do caso. Era preciso que, por minha vez, me revelasse tambem a Fileto: só a (*sic*) almas sabem amar as almas. Como é, porém, que me hei de manifestar áquelle espirito? Encontrando-me com elle, sem duvida; pondo-me tambem erecto, amplo, augusto, como um esplendor ante outro esplendor. No emtanto, conviria escolher meios propicios. Deveria eu porventura, pensar em vencer, de surpresa, as reluctancias de uma alma que parece tão complicada; ou mesmo, em neutralisar, com imprevistos contrastes, a repulsa daquelle ente? Ou seria preferivel ficar de accordo com elle, sereno, pacifico, inalteravel, numa harmonia absoluta com o seu modo de ser? (POMBO, 1905, 21-22)

Com o passar do tempo na narrativa, o narrador vai mostrando que elementos de impaciência são apresentados no comportamento de Fileto. A impaciência marca a vontade de não vivenciar o presente, mas estar ansioso pela chegada de um futuro esperado. Desta forma, Fileto vai transitando de uma vida artística contemplativa para uma vida que procura definir uma justificativa moral transcendente para a vida. Quanto mais Fileto vai dependendo do narrador, quanto mais vai a ele se ligando no cotidiano do hospício, mais o narrador procura incutir nele as necessidades de uma moralidade social e com isso subjugar as vontades e idéias de Fileto às suas.

É nesse contexto que o narrador recebe o terceiro e o quarto cadernos de Fileto. O terceiro já estava terminado e o quarto ainda estava em processo de elaboração, sendo entregue ao narrador um dia após a entrega do terceiro. Com isso, pode-se concluir que esses dois cadernos estavam sendo elaborados durante o tempo da estada de Fileto no hospício, em um tempo posterior à chegada do narrador neste lugar. Enquanto os dois primeiros devem ter sido escritos antes do contato de Fileto com o narrador, esses dois últimos já trazem as marcas da influência das idéias do narrador sobre o interno.

O terceiro caderno, chamado *Minhas Criaturas* (ANEXO 04), é um estudo sobre arte. Nele, Fileto cria personagens que estão de acordo com as suas concepções estéticas. São onze criações que o narrador transcreve do caderno de Fileto (*O Grande Velho*, *A Estátua de Hulme*, *O Monge*, *Os Duendes*, *Ser Digno*, *Gilda*, *Nas Catacumbas*, *No Cemitério da Montanha*, *Legenda*, *A Montanha*, *O Precursor*) e que as julga de uma beleza ímpar.

A desorientação que o moço me produzia cada vez era mais completa. Um espírito forte e uma alma opulenta de artista, assim mergulhados naquela penumbra, ou antes, no escuro daquella horror pela vida! Mas, daquella cerebro me vêm phenomenos que me transtornam.

Como se explica que o mesmo espírito que sentiu aquella monstruosa *Legenda* esconda-se do mundo... (POMBO, 1905, 178)

Nessas criações, é possível ver uma transição deixando-se para trás uma postura estética de contemplação da vida – e de conseqüente isolamento causado pelo horror que pode ser visto nela, como em *Legenda*, ou o terror causado pela não compreensão por parte dos outros quando se assumem posicionamentos particulares quanto à vida, gerando incompreensão, medo e revolta, ampliando, desta forma, a incomunicabilidade entre os seres.

Eu estava curioso por saber o que é que fazia aquella vasto formigueiro, mas nada entendia. — “Pois, tudo aquillo é guerra que vai estrondando neste fim do mundo...” — Que estás a dizer... guerra? — inquiri, meio incrédulo. — “Duvidas? Dá-me um pouco o teu canivete.” E o meu companheiro meteu a pontasinha do meu canivete na China, e trouxe de lá qualquer coisa, que aproximou muito do meu microscópio, dizendo-me: — Ora, vê: creio que ahi tens a grande parte de Pe-tchi-li... (...) Passámos, em seguida, para um trecho escuro, ao sul. Ainda ali havia guerra... oh! Fiz um gesto brusco. Senti mesmo uma indignação, uma revolta espantosa. — Que diabo! guerra e mais guerra por toda esta porcaria... De onde vem tanta guerra? — “Dali — disse-me o anjo, apontando para a Europa. (POMBO, 1905, 174-175)

Mesmo que todos reconheçam quanta força é necessária ter para se romper com expectativas e modelos, como é trabalhado no texto *A estátua de Hulme*, o medo e a incompreensão ainda mais se fortalecem.

A estatua é uma alegoria do genio: uma bella figura estranha, sobre elevado pedestal, e lançada para o céu, numa angustia ufana de deus doloroso, e a indicar, no horizonte, uma estrella que se eleva resplandecente... Parece que a estatua tem o seu olhar, illuminado e terrivel, movel e flammante, a agitar-se, perdido entre a sombra da terra e o esplendor das alturas. (...) Quando o artista, com a alegria pungente de um creador de mundos, afastou a cortina, todo um povo convulso ergueu as mãos para elle e para a sua obra. O applauso da multidão era como um vasto rugido, colossal e formidando, que causava pavor. Nunca se tinha visto no mundo um triumpho assim. — No emtanto, Hulme, a um lado, continúa impassivel. Contempla a estatua em silencio, como si tivesse a alma genuflexa, em adoração. Ao cabo de alguns instante, embevecido no seu extase, vai alçando os braços para ella, num arroubo e numa irradiação de quem vê coisas estupendas. (...) E maior foi o espanto de todos quando Hulme, no seu deslumbramento, tomou machinalmente o carmatello, ascendeu ao pedestal e, com a rapidez do relampago, fez tombar a estrella, deixando a estatua na sua ancia a apontar para o espaço vasio... Ao ver mutilada a grande obra, a multidão teve um espasmo, um como deliquio de monstro ferido. (POMBO, 1905, 164-165)

O Grande Velho trabalha com a possibilidade de romper o tempo e colocar-se fora da necessidade histórica, mas que, para tanto, se faz necessário, também, cair no esquecimento. Se o ser viver o seu próprio tempo, desvinculado do que é vivido por todos os demais, não há para ele espaço e a sua existência deixará de ser possível. Viver uma vida artística traz o fado de jamais poder ser lembrado. Criadores não podem ter a esperança de serem lembrados, mas, no máximo, usados como modelos distorcidos daquilo que se quer defender. A ligação deste texto com as idéias que são defendidas sobre Cristo em todo o romance se torna significativa. Durante toda narrativa, diz-se que nunca se compreendeu realmente o espírito de Cristo. Que tudo o que se tem no mundo sobre a sua doutrina, é mera especulação de pessoas que fazem mau uso de suas palavras para justificar a manutenção de um poder que foi criado a partir de ilusões sobre o que ele teria pregado. Entretanto, é possível fazer com que esse Grande Velho perdido no tempo acorde, mas aqueles que são capazes de o fazer — teriam seus espíritos tão elevados em relação à multidão, que jamais seriam lembrados — também. Fileto, durante o livro, diz que ninguém foi capaz de compreender a doutrina de Jesus como ele é, mas, pela sua própria condição no mundo, não é capaz de comunicar a ninguém a sua compreensão.

Durante todos os textos desse terceiro caderno, o Fileto-autor vai transitando por personagens que simbolizam novas possibilidades de compreensão do mundo. Criando personagens capazes de olhar para a realidade de outras formas (como em *O Monge*), ou de personagens que seriam capazes de fazer as outras pessoas enxergarem mistérios na vida (como em *Os Duendes* e *Gilda*) ou de ambientações que representam não seres, mas por lugares que são capazes de criar a libertação dos valores, permitindo a formação de um olhar livre sobre o mundo e a vida (como em *Nas Catacumbas*, *No Cemitério da Montanha* e *A Montanha*).

O término deste caderno é que trará um texto de transição. Se todas as criações ficcionais de Fileto colocadas nesse caderno têm uma grande tendência ao isolamento e à visão livre de preconceitos morais, em *O Precursor* existe uma certa negação desses valores defendidos nos outros textos. Neste último texto o precursor seria aquele que viria para mostrar para os outros como seria instalada a “era nova” (“Aquelle que vinha installar a éra nova” (POMBO, 1905, 177)), expressão que, por sinal, será o título do último caderno. Diferentemente dos demais textos que são marcados por experiências particulares que podem ser vislumbradas por outros seres e estes, pelo choque com posturas livres sobre a vida, podem gerar suas próprias experiências, neste último texto, se espera a vinda de alguém que indicará o caminho a ser seguido.

— “E quem és tu?” — “Eu sou aquelle que prepara os caminhos. Vai apparecer Quem foi antes de mim e antes do mundo, e que vem abrir a aurora dos novos tempos. Gentes de Israel, apercebei-vos!” (POMBO, 1905, 178)

Nesse ponto do livro, o narrador já se tornou indispensável à existência de Fileto. O ser auto-suficiente que Fileto apresentava ser no início da narrativa se converte em um ser ansioso e dependente. Os valores morais e estéticos que embasavam a sua forma de vida estão ruindo. O texto que fecha o terceiro caderno, *O Precursor*, aproveitando a analogia que o título sugere com a possibilidade do messias, aponta para o caderno que virá em seguida, chamado *Era Nova* (ANEXO 05).

Esse caderno ainda estava sendo escrito quando Fileto o promete ao narrador. Disso, percebe-se que esse caderno não trará mais aquele mundo estruturado nos dois

primeiros cadernos e nem na maioria dos textos de *Minhas Criaturas*. O quarto caderno é um estudo sobre o Evangelho.

A mudança de postura de Fileto e como as suas idéias são aparecem nesse caderno apresentam um abismo imenso entre esses dois momentos dessa personagem. Aqui encontra-se uma personagem submissa, teleológica e, desta forma, moral. Jesus passa a ser o sustentáculo de toda a possibilidade de justificativa da vida. Ou seja, a vida, que era justificada por ela mesma para Fileto no início da narrativa, passa a se justificar por um ente externo a ela, algo que é maior do que ela mesma, que a transcende. Fileto passa a ter necessidade do outro (na figura de Jesus) para a fundamentação da vida e do mundo e, o único consolo possível para a existência é Jesus. Passa, então, à uma postura muito mais social, coletiva, na qual prevê não a ampliação solitária do espírito para um conhecimento maior do universo, mas a necessidade de atuar socialmente. Sem essa atuação, não é possível a moral, e sem a moral, não há razão para Jesus. E a necessidade de Jesus que Fileto aparenta agora faz com que somente o Nada seja possível longe da palavra do messias.

Nega, inclusive, a possibilidade de compreensão da palavra de Jesus fora do Catolicismo. Não descarta a beleza das outras religiões, mas, ao classificar o Catolicismo como a única religião que entendeu realmente a palavra de Jesus, está posicionando-se claramente dentro de uma moral já existente e externa a ele. A contemplação da vida que era a sua marca mais saliente e que criava incômodos morais no narrador no início da narrativa é substituída por uma necessidade de eternidade, que pode ser vista tanto na questão de voltar seu espírito a Deus, como a de manter-se no mundo, no espírito de outros homens.

Nesses dois últimos cadernos percebe-se que Fileto deixou de ter uma vida artística (e, conseqüentemente ser, ele mesmo, a sua criação) para produzir obras de arte. O narrador o convence da necessidade de publicar e divulgar as idéias que tem.

Já, desde o intervalo entre os dois processos de leitura dos cadernos de Fileto, o narrador se sente confortável para atuar nas idéias de Fileto. A forma mais eficaz que utilizou foi a de apresentar os projetos literários e sociais que possuía. Dois recebem destaque no romance: o projeto do poema *Jesus* e o da *Cidade Futura*.

O primeiro, apresentado um pouco antes de Fileto ceder os cadernos ao narrador, seria um grande poema épico que revelaria às almas do novo século novas possibilidades de interpretação da palavra de Jesus. Fileto que, no início da narrativa é visto pelo narrador como um ser livre de formas fixas e, conseqüentemente, não deveria ser muito afeito a versos, já possui um pouco de seu mundo mudado e aqui empolga-se com a possibilidade de fazer um poema gigantesco, todo ele regido por formalismo. Além disso, ao discutirem sobre esse poema, Fileto já apresenta traços de inquietação teleológica, desejando que o narrador conte rápido o poema para que ele saiba logo como ele termina. Aqui Fileto já mostra que não está mais vivendo o tempo presente, mas desejando um futuro que lhe é prometido.

Mas é com a descrição de *Cidade Futura* que o narrador percebe que sua visão de mundo conseguiu penetrar na de Fileto. O diálogo entre eles não somente foi estabelecido, como surtiu efeitos transformadores no mundo de Fileto. A Cidade Futura, uma aldeia na qual seriam ensinados os preceitos da doutrina de Jesus, seria, de acordo com o narrador, uma mudança radical, misturando idéias em voga no final do século XIX, idéias anti-capitalistas, socialistas e anarquistas. Mas a sua grande marca era de uma sociedade anti-burguesa, buscando valorizar os princípios éticos do cristianismo e deixando de lado a valorização do individuo enquanto medida das coisas, colocando a justificativa da vida sobre a metafísica cristã e sobre os valores morais da coletividade.

Aqui, o narrador convence Fileto da necessidade de mudar o mundo e não somente de elevar o espírito individualmente. E, a mudança do mundo só pode ser possível com a volta para ele. Não seria possível que pudessem interferir na sociedade se estivessem apartados dela dentro do hospício. Era necessária a volta. Mas o retorno para a sociedade soa a Fileto como algo amedrontador. Ele já sabe como deve se portar fora do espaço do hospício, sabe que o dinheiro rege o mundo e que o seu pai possui muito dinheiro. E que, para se mudar o mundo é necessário usar os seus artifícios. Pensa em usar o dinheiro do pai para financiar a primeira aldeia da Cidade Futura. Entretanto, Fileto é prisioneiro de um mundo no qual não se encaixa. Seu pai nunca permitiria a sua saída do hospício.

Isso, para o narrador não era possível de se aceitar. Conhecedor da moralidade burguesa, o narrador acredita que deve haver uma forma de se contornar as situações. A moralidade burguesa que enfatiza o efêmero, o mutável, o negociável, permite que o narrador crie uma saída alternativa para a impossibilidade de incorporar Fileto nos seus planos reformadores do ambiente social: surge a idéia da viagem à Jerusalém. Seria impossível que uma moralidade efêmera como a burguesa não sucumbisse perante à grandeza de um projeto totalizante como essa viagem.

A ida à Terra Santa surge ao narrador para que, ao pedir ao pai de Fileto para que seu filho seja retirado do hospício, possa argumentar que, uma vez fora de lá, Fileto não mais continuaria a envergonhar a família. Indo para terras distantes, ele não teria mais contato com a sociedade para a qual o seu pai devia prestar contas. Entretanto, mesmo com toda a vontade que o narrador deixa transparecer, Fileto aparenta, a princípio, não ter certeza de que deveria seguir nessa viagem, barreira que acaba sendo vencida pela euforia e entusiasmo que o narrador transmite para Fileto.

Deveriam ir para Jerusalém seguir os passos de Jesus e, nesse contexto, explicita-se o grande problema de adaptação desses dois seres. A vontade de morte surge como um coroamento às glórias desses espíritos elevados. A morte enquanto salvação, enquanto redenção de suas almas.

Mas, o narrador falha com o pai de Fileto e não consegue retirar o amigo de dentro do hospício. Mesmo que isso já fosse esperado pelo narrador, ele sempre cultivou uma esperança de que pudesse haver alguma compaixão no pai. Nesse aspecto, é possível pensar o pai de Fileto como a realidade externa ao hospício da forma mais cruel. Laços afetivos com relação a Fileto, interesses, planos, sentimentos, tudo acaba sucumbindo sob o peso esterilizante da razão. O pai, mesmo ouvindo sobre uma possibilidade de uma vida digna para seu filho, nega a permissão para que ela possa se concretizar.

Dos dois internos, o narrador e Fileto, somente o primeiro aparenta ser forte o suficiente para retornar ao mundo exterior. Seu conhecimento sobre a realidade externa apresenta-se, agora, hora de seu retorno, não mais superior à de Fileto, porém mais maleável. Suas posições sobre a valorização da vida espiritual não são tão radicais quanto as que Fileto assumiu para si. O narrador consegue conciliar a sua

vida externa com a sua necessidade de crescimento espiritual. Fileto não é capaz de fazer isso. O retorno ao mundo externo ao hospício traz grande satisfação ao narrador, mas deixa nele o sentimento de que ainda tem de realizar algo com o interno. Mesmo já estando satisfeito com o resultado de sua incursão ao mundo do hospício, ainda era necessário lidar com o ser que agora tornara-se intimamente ligado a si.

A luta entre Fileto e a realidade acaba por fazer com que este último sucumba. O mundo representado pelo pai, acaba por reafirmar-se, ao fazer mais uma voz dissonante calar. O narrador que, diferentemente de Fileto, não assumia uma posição exclusivamente espiritualista acaba conseguindo inserir-se novamente na sociedade. E, quando ele sabe da morte de Fileto, embarca para a Europa, de onde deveria partir para Jerusalém. Lá passa algum tempo. Volta para o Brasil e, então, vai ao hospício, onde soror Thereza lhe conta como foram os últimos dias de Fileto e entrega-lhe a carta que lhe fora destinada. Nela, Fileto agradece a oportunidade de ter convivido com ele e que morria em paz, com sua alma redimida.

Resta-lhe somente a lembrança do encontro com um espírito elevado. Na última cena, quando o narrador vai ao cemitério, um local típico para a recordação e a glorificação da grandeza do passado. Vai ao encontro daquele com quem pode compartilhar uma outra realidade, ficando, agora sozinho em um mundo que, mesmo que possa nele viver, não o satisfaz nem completa.

Dos dois mortos – Fileto e sua irmã, Alice – acaba sobrando para o narrador o que conta nessa narrativa: vários incidentes e lembranças que liga a sua vida com as duas criaturas que descansam agora no cemitério.

Sahindo do hospicio, pela ultima vez, fui ao cemiterio, e ali, junto aos dois carneiros desolados, meditei durante muitas horas. Pelo meu espirito passaram tantos incidentes e tantas reminiscencias da minha vida, ligados áquellas duas creaturas, que hoje repousam ali no sagrado silencio da velha necropole. (POMBO, 1905, 273)

Capítulo II

Da França de Baudelaire ao Brasil de Rocha Pombo

O livro *No hospício*, publicado em 1905, pelo paranaense Rocha Pombo, é classificado pelos estudiosos que dele trataram como um romance simbolista. De acordo com Massaud MOISÉS (1984), ele forma juntamente com *Amigos* (1900), de Nestor Victor, e *Mocidade Morta* (1899), de Gonzaga Duque, o conjunto dos únicos romances que podem ser classificados propriamente como simbolistas. E deles, “*No Hospício* constitui o exemplar acabado de romance simbolista, desde o estilo até o conteúdo” (MOISÉS, 1984, 158).

Para Massaud MOISÉS (1984), o simbolismo constitui-se uma retomada dos valores românticos, em especial o subjetivismo. Entretanto, esse subjetivismo simbolista não era uma mera volta ingênua ao defendido pelo Romantismo, divergindo do universalismo que está em voga na segunda metade do XIX, sendo o resultado de um desenvolvimento inicial no Romantismo, tendo como núcleo da poesia a metáfora. Tal posicionamento é confirmado por CARPEAUX (1964), ao dizer que o simbolismo foi o responsável pelo ressurgimento da poesia nos poemas, ao trazer para o texto poético aquilo que sempre lhe foi próprio, ou seja, a metáfora. Entretanto, percebe-se que a grande maioria das metáforas empregadas pelo Romantismo em pouco tempo cede lugar aos próprios objetos, dando início à poesia parnasiana. De tal posicionamento, tem-se que por um tempo, a poesia não foi poesia.

A poesia simbolista se dizia nova por trabalhar com símbolos. Falsa tese, uma vez que toda poesia, em todas os tempos, usa símbolo. Porém, para compreender o papel histórico da poesia simbolista, vale ressaltar que a poesia imediatamente anterior a ela (a parnasiana) deixa de usar símbolos e prende-se a objetos. Desta forma, a poesia parnasiana não é poesia e deveu-se ao simbolismo o restabelecimento da verdadeira poesia. (CARPEAUX, 1964, 2591-2592)

Isso também encontra-se em Arnold HAUSER (2000), que acrescenta que o Simbolismo é que possibilita a formação da riqueza imaginativa do Impressionismo, ao mesmo tempo que dele se afasta por considerá-lo materialista, distanciando-se do Parnaso, devido ao formalismo e racionalismo que nele encontravam e negam o emocionalismo romântico, assim como o convencionalismo de suas metáforas. De certa forma, “o Simbolismo pode ser considerado reação contra toda a poesia anterior” (HAUSER, 2000, 923). Ele descobre, ainda de acordo com HAUSER (2000), algo que nunca se conheceu antes: a poesia pura, nascida de um espírito irracional. Tal

constatação faz Álvaro Cardoso GOMES (1994), quando diz que o Simbolismo surge em um contexto de euforia com relação à possibilidade de uma “Razão Triunfante” (GOMES, 1994, 11) explicar todo o funcionamento do universo. Ainda de acordo com esse teórico, o Simbolismo, mesmo nascido nesse período de euforia não foi o seu coroamento, mas a sua antítese. Ao mesmo tempo em que se diminuía as distâncias, fragmentava-se o mundo, dando possibilidades para que o uma visão pessimista em relação ao progresso ganhasse força. Em novas concepções filosóficas (Shopenhauer, Bergson), as certezas absolutas são abaladas, deslocando “o pólo do objeto para o pólo do sujeito” (GOMES, 1994, 12).

Desse contexto, duas correntes estabelecem embasamentos semelhantes: o Simbolismo e o Decadismo. O Decadismo será marcada por uma atuação pessimista perante a vida, sendo caracterizada por um estado de espírito perante o mundo. Essa vertente não chegou a possuir uma grande quantidade de textos doutrinários (GOMES, 1994). A sua característica era de uma atuação pessoal em relação ao mundo, marcada pelo isolamento e o cultivo da beleza.

Estudada a recorrência a certos temas e interesse como o gosto pela atmosfera medievalizante, mitos e lendas e até a atração pelo oculto e esotérico, percebe-se que a distância separa o descritismo parnasiano da postura simbolista, situa-se numa nova relação com o real. Daí que esta temática comum explicar-se-á no plano decadista pela ânsia de evasão e exótico, enquanto que para o simbolismo participará de um esforço universalizante em busca de uma harmonia de caráter arquetípico, para situar-se entre os parnasianos ao nível do *décor* e do circunstancial. (CAROLLO, 1980, 12)

A outra vertente, o Simbolismo, desenvolve uma estética voltada para o eu, buscando estratos profundos no interior do ser. Nessa, a questão não era a consolidação de um modelo de vida que estava em voga no momento, mas a elaboração de uma arte que satisfizesse os ideais desse espírito do momento. Tanto que diversos foram os seus doutrinadores, diversos os manifestos escritos, mesmo que muitos deles nunca chegassem a produzir obras de arte *stricto sensu*. Efetivamente, o que se pode observar é que esses manifestos eram, em grande medida, a própria arte necessária, a própria transfiguração do mundo que se necessita para a arte.

Em determinado momento, houve uma escola e um dogma em cada uma dessas salas privilegiadas. Fundava-se no mesmo instante uma revista, para a qual ninguém podia prever os

meios de subsistência. Mas pouco importava. O essencial era encontrar o título e redigir o manifesto. Essa era a grande questão. Ocorria que a redação do manifesto já inflamava cartas e pessoas. A metade de nossos fundadores fazia um cisma e mudava de café... (VALÉRY, 1999, 73)

Quanto ao início, o movimento é controverso. As datas iniciais são pouco unânimes, tendo alguns que consideram que o Simbolismo surge já com Baudelaire (quando da publicação de *As flores do mal*, em 1857), como GOMES (1994), enquanto que outros consideram Baudelaire um romantico tardio (BALAKIAN, 2000) e que o Simbolismo só iria ocorrer nos anos de 1880. Já uma outra vertente é de considerar que o Simbolismo nunca chegou a ser uma escola propriamente dita, mas um grande conjunto de tendências, como o fez Paul VALÉRY (1999).

O que foi batizado de Simbolismo resume-se simplesmente na intensão comum a diversas famílias de poetas de resgatar da música o seu bem... (VALÉRY, 1999, 30)

Levando-se em conta somente as questões de conteúdo, é possível colocar o início do Simbolismo na obra de Baudelaire, pois ela já traz, desde meados dos anos 1850, em seus textos, aquilo que seria mais caro aos poetas simbolistas: as correspondências, como será abordado na seqüência. Se os teóricos divergem quanto à questão da origem, as intenções do Simbolismo são definidas de forma unânime. Os simbolistas cruzam a “zona do consciente” (MOISÉS, 1984, 9) em direção a momentos anteriores à fala e à lógica. Buscaram a aproximação da poesia e da música, forçando a linguagem a caminhar em direção a uma expressão não-lógica. Esse caminhar em direção do inefável, faz com que os poetas simbolistas produzissem imagens idealizadas e que, desta forma, buscassem elevar os seus espíritos para uma real compreensão do mundo, não somente material, como estava sendo praticado no Ocidente, mas também o mundo espiritual, que não podia estar desligado do primeiro sob pena de incompletude. Entretanto, como essa compreensão do todo só pode ser mediada pelo sujeito e, qualquer tentativa de explicitar por meio de um sistema lógico (a linguagem tradicional, por exemplo) essa visão ontológica seria, ela mesma, um reducionismo. Daí a necessidade não de compreender o mundo, mas de senti-lo, de ser capaz de sugeri-lo.

Invadiam os desvãos do universo íntimo de cada um, onde reinam o caos e a anarquia, vivências fluidas, pré-lógicas, inefáveis. Descobri-las ou surpreendê-las como a boiar sobre as águas dum lago recôndito, examiná-las e “senti-las”, – eis a suprema quimera. (MOISES, 1984, 9)

No romance *No hospício*, de Rocha Pombo, essa questão da sugestividade da linguagem aparece repetidas vezes. Sempre ela aponta para a limitação de utilizar a linguagem de forma tradicional e padronizada (“Nesta pobreza de linguagem humana” (POMBO, 1905, 17)). Busca-se defender a necessidade de sugestividade como o ideal a ser conquistado pela arte (“O mais que arte pôde fazer é sugerir...” (POMBO, 1905, 125)).

Sim, mas não para os espíritos, porque os espíritos sempre separam da plastica o sopro divino que a plastica, por assim dizer, nos guarda. E eis ahi o supremo ideal da arte, o seu poder infinito: ella tem por fim SUGERIR, por meio do signo, o que não pode fazer ver senão ao espirito. (POMBO, 1905, 27-28)

A forma de como expressar esse inconsciente foi o centro dos questionamentos simbolistas. A necessidade de uma nova linguagem, ou uma nova forma de encarar a linguagem, se fez necessária. Representar em palavras sem esvaziar as idéias, sem destruí-las. A busca do “eu” tornou a gramática tradicional inútil para trazer à tona os achados psicológicos, fazendo-se necessário o desenvolvimento de uma estrutura gramatical intimista e de um léxico que permitisse o “recurso a neologismos, inesperadas combinações vocabulares, emprego de arcaísmos e expedientes gráficos de várias ordens” (MOISÉS, 1984, 9). Ao desprezar que os objetos empíricos tenham uma razão em si, o simbolista parte, individualmente, subjetivamente, para desvendar a sua parte oculta (GOMES, 1994, 18).

A partir deste ponto, os simbolistas desenvolvem uma teoria que coloca toda a comunicação não na transmissão direta de idéias, mas na sugestão que as palavras são capazes de produzir. Em uma oposição direta às idéias então em voga no Naturalismo, o Simbolismo se recusa a ver o mundo de forma objetiva, permitindo que cada um pudesse construí-lo da forma que julgasse melhor. O que não quer dizer dar uma liberdade total aos seres. Existe uma postura ética na forma como os simbolistas desenvolvem a sua teoria. Por essa questão ética, os seres não podem fazer o que bem

entenderem, mas são obrigados a admitir uma realidade da qual não podem escapar. Entretanto, essa realidade não é igual a todos, ela não é dada, não é objetiva e nem verificável.

A postura aparentemente intuitiva dos simbolistas, dando ênfase em uma “forma supra-racional de conhecimento” (MOISÉS, 1984, 9), faz com que a objetividade do mundo só possa ser conhecida através da subjetividade do ser. E que a transmissão dessa descoberta só ocorra se se pudesse traduzir toda a pluralidade possível, evitando que se comprometessem as correspondências entre os objetos. Entrando no jogo de cadeias de correspondências, o homem que vê o mundo percebe-se parte dele e não um mero observador externo. É um ser que faz parte não somente como matéria integrante do universo, mas como essencial para a existência e sentido de toda a realidade.

Esse ponto caracteriza uma ruptura forte com todo o pensamento ocidental até o final do século XIX. Desde o início do Ocidente, a justificativa para a existência e para a vida em geral era dado por forças que atuavam na vida, mas cujas existências encontravam-se fora dela¹. Essa linha de pensamento terá grande força durante o período medieval, quando a força da Igreja atingirá um ponto máximo, podendo construir um modelo no qual a criação e, conseqüentemente, a justificativa da vida se encontram fora dela. Deus nega duas qualidades centrais para a vida na terra: o tempo e a matéria. Enquanto um ser eterno, Deus se coloca fora da temporalidade da vida humana, sendo, desta forma, superior a ela, uma vez que aquilo que traria a fraqueza para os seres humanos, a morte, não se aplicaria a Ele. E, enquanto um ser que não é

¹ Para tanto, considera-se o início do mundo ocidental não na fundação dos mitos gregos, como os que darão origem aos textos iniciais da literatura ocidental (Ilíada e Odisséia), nem nos textos do teatro trágico grego, mas na forma de pensamento dialético que fundará todo o pensamento do Ocidente, em especial o Ocidente Cristão. Para tanto, coloca-se o início do Ocidente nas teorizações de Platão (quando este divide o universo em mundos separados, sendo um deles fundador e justificativa do outro) e de Aristóteles (com as tentativas de classificação e racionalização sobre a realidade). Serão admitidas essas duas teorizações filosóficas como balizas iniciais do Ocidente pelo fato delas terem servido de pontos de partida para toda a estruturação do pensamento cristão. O primeiro filósofo serviu como fonte para as teorizações de Santo Agostinho, dando origem à Escolástica, substituindo o mundo ideal pelo conceito de Deus e construindo uma justificativa filosófica sólida para o Cristianismo. E o segundo, servindo de base para as formulações de Santo Tomás de Aquino, ao produzir o Tomismo, quando a leitura de Aristóteles é retomada na Europa, após séculos de silêncio e que dará a uma forma de encarar o universo como uma grande cadeia hierárquica na qual todos os seres (reais ou imaginários) estão inseridos, iniciando no mais reles ser e continuando até chegar a Deus.

constituído de matéria, pode ser considerado perfeito, pois está fora do esquema das mudanças necessárias para os corpos materiais.

Esse esquema de estruturação de uma força superior ao homem parecia estar entrando em declínio quando das revoluções burguesas. O burguês, tipicamente um homem constituído pela sua força em sobrepor-se ao mundo, poderia ser pensando como um ser que foi capaz de se impor sobre a realidade adversa que o cercava. Em um mundo aristocrático, o burguês buscou espaço para justificar a sua supremacia no mundo. Afastando-se de Deus como justificativa da sua posição social utilizada por nobres e demais aristocratas para a manutenção de seu *status quo*, a burguesia passa a usar um outro sustentáculo para a sua ação no mundo: a razão. O Iluminismo, que terá seu grande desenvolvimento durante o século XVIII apontará para a desestruturação da organização da vida a partir do nascimento e, desta forma, se colocará contra estruturas que solidifiquem a vida, encostadas à justificativas que a transcendam, como, por exemplo, a escolha divina de algumas pessoas para que exerçam o cargo de comando.

Entretanto, o que se vê nesses períodos posteriores à queda da força da Igreja não foi a construção na terra de uma forma de vida que se pautasse pela sua própria existência, mas que exista em nome de outra coisa, sempre maior do que ela. Na filosofia, vê-se o grande implemento da posição racionalista, como são as obras de Kant e Hegel. Na ciência, é possível constatar um grande avanço tecnológico, impulsionado por uma nova postura sobre a relação entre os pares homem-mundo, e homem-conhecimento, colocando o homem em uma posição de domínio, mas ora retirando-o do mundo, ora querendo tratá-lo como sendo um outro ser qualquer nesse mundo. No primeiro caso, vê-se uma ciência natural, que procura explicar tudo no mundo, a partir de uma racionalidade dada como certa e inquestionável. Para tal postura, não havia a possibilidade de se levar em conta a interferência do pensamento de quem produz a ciência nos resultados por ela obtidos. Já no segundo caso, em uma ciência social, procurou-se aplicar os mesmos princípios que se usavam para compreender o restante do mundo para compreender as relações humanas.

A transformação cultural que deu ensejo ao surgimento do Simbolismo somente pode ser explicada à luz da compreensão dos fenômenos que a suscitaram. Ou seja, temos de nos

reportar aos meados do século XIX, quando, economicamente, se assistiu à intensificação da Revolução Industrial e, quando, culturalmente, o homem tentou explicar o real através de pressupostos científicos. A Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, atinge nesse momento o apogeu, com a produção em massa de mercadorias e com a crescente automatização. As indústrias exigem cada vez mais o serviço de mão-de-obra especializada, que aumentará consideravelmente a população das grandes metrópoles. Vive-se um momento de euforia, em que tudo se pauta pela obsessão da velocidade e da competição. Os efeitos deste rápido progresso são imediatamente verificáveis: cresce a produção dos manufaturados, há economia de recursos, diminuem as distâncias, graças ao recrudescimento dos meios de locomoção e da multiplicação dos serviços de imprensa. (GOMES, 1994, 11)

Dentre toda essa transformação, a burguesia consolidará a sua forma de ver o mundo e, cultural e esteticamente ela será desenvolvida pelo Romantismo. Uma busca de igualitarismo aos seres que compõem o corpo social será imaginada e, mais efetivamente, buscada. A crença em ideais de bem comum será uma constante em todo o Romantismo. A forma como os seres vêem a realidade, no Romantismo, será levada em conta, existindo uma possibilidade de valorização do subjetivismo, mas que não será levada às últimas consequências, pois se acredita que existe uma essência que irá permear todos os seres e, de forma diferenciada em cada um, é possível chegar e contemplar a verdade.

Uma religião espiritualista, que supera o paganismo material e exterior, desliza no coração da sociedade antiga, mata-a, e neste cadáver de uma civilização decrepita deposita o germe da civilização moderna. Esta religião é completa, porque é verdadeira. (...) Ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal. (...) A primeira, partindo da pedra para chegar ao homem, a segunda, partindo do homem para acabar em Deus. (HUGO, 2002, 21-22)

O absoluto não deixa de existir, o que poderá apontar não para uma nova estruturação mental em relação a épocas anteriores, marcadamente embasadas na metafísica cristã, mas para uma revitalização de um modelo já pré-existente. O romântico acredita que é possível atingir estados absolutos de beleza e bondade, desvinculando essas possibilidades de questões físicas. O ideal é transformar o seu próprio ser (não o ser enquanto matéria, corpo, mas enquanto alma) em um que possa ascender a patamares mais elevados de sentimentos, pois é através deles que se chega à perfeição. Fica nítida no Romantismo a diferenciação entre aparência e essência. Como não existe mais a necessidade de enquadramento do corpo na consolidação da possibilidade de chegar ao belo, no Romantismo ter-se-á, também, uma liberdade

formal muito maior do que ocorria em momentos anteriores. E essa liberdade, muitas vezes acabava por manifestar-se por críticas e ataques aos que lhes antecederam, buscando mostrar que o mundo romântico era algo de novo e, mais do que isso, autônomo em relação ao seu passado.

Os românticos tinham negligenciado tudo, ou quase tudo aquilo que solicita ao pensamento uma atenção ou uma sequência muito difíceis. Eles buscavam os efeitos de choque, de arrebatamento e de contraste. Nem a medida, nem o rigor, nem a profundidade atormentavam-nos excessivamente. Repudiavam a reflexão abstrata e o raciocínio, não apenas em suas obras mas também na preparação de suas obras – o que é infinitamente mais grave. Poderíamos dizer que os franceses esqueceram seus dons analíticos. Convém observar aqui que os românticos reagiram mais contra o século XVIII que contra o século XVII e acusavam facilmente de superficiais homens infinitamente mais instruídos, mais curiosos por fatos e idéias, mais inquietos por precisões e pensamentos em grande escala que jamais o foram eles mesmos. (VALÉRY, 1999, 26)

Nesse período que se inaugura no século XIX, não há mais a necessidade da literatura, ou pelo menos da boa literatura, estar subordinada à uma versificação tradicional, que colocava o poema como bem mais precioso na escrita literária. A incorporação da prosa dará uma maior dinamicidade a escritores que se destinam a um público muito mais amplo (e com uma erudição muito menor), como era o público burguês. Mas não era também a questão de se render a uma ditadura da prosa, mas de buscar uma expressão mais franca do mundo. Buscava-se uma escrita que eles julgassem mais natural e próxima da vida.

Hesitamos em considerar o verso como um dos meios mais próprios para preservar o drama do flagelo que acabamos de assinalar, como um dos diques mais poderosos contra a irrupção do comum, que assim como a democracia, corre transbordante nos espíritos. (...) Concluíram, talvez um pouco precipitadamente, que o drama devia ser escrito em prosa. (...) Se tivessem o direito de dizer qual poderia ser, em nosso gosto, o estilo do drama, quereríamos um verso livre, franco, leal, que ousasse tudo dizer sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamento e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco; alternadamente positivo e poético, ao mesmo tempo artístico e inspirado, profundo e repentino, amplo e verdadeiro; que soubesse quebrar a propósito e deslocar a cesura para disfarçar sua monotonia de alexandrino; mais amigo do *enjambement* que o alonga que da inversão que o embarça; fiel à rima, esta escrava rainha, esta graça suprema de nossa poesia, este gerador de nosso metro; inesgotável na variedade de seus giros, inapreensível nos seus segredos de elegância e de execução; a tomar como Proteu, mil formas sem mudar de tipo e de caráter, evitando a tirada; diverti-se no diálogo; ocultar-se sempre atrás da personagem; ocupar-se antes de mais nada com estar em seu lugar, e quando lhe acontecesse ser *belo*, sê-lo apenas de alguma forma, por acaso, contra a vontade e sem sabê-lo; lírico, épico, dramático, segundo a necessidade; poder percorrer toda a gama poética, ir de alto a baixo, das idéias mais elevadas às mais vulgares, das mais bufas às mais graves, das exteriores às mais abstratas, sem jamais sair dos limites de uma cena falada; numa palavra, tal como faria o homem a quem uma

fada tivesse dotado com a alma de Corneille e a cabeça de Molière. Parece-nos que este verso seria de fato *tão belo quanto a prosa*. (HUGO, Victor, 71-72)

Essas idéias serão retrabalhadas por estéticas que sucederão o Romantismo, como o Naturalismo, mas por um outro viés. O Naturalismo buscará aprofundar a ênfase dada na questão da racionalidade, não mais entendida enquanto uma racionalidade ou uma categoria que ordenava todo o universo como uma força mística, mas buscará uma justificativa material para a razão. Essa justificativa será colocada sobre o método científico, que tomará como base as ciências naturais e delas procurará encontrar as leis que governam os seres. Ou seja, enquanto o Romantismo buscará em certos preceitos tomados como universais (individualidade, liberdade, igualdade) os fundamentos de sua racionalidade, caracterizando-se, desta forma, como um pensamento idealista, o Naturalismo se pautará sobre o método científico para a formulação de seu modelo racional. Na verdade, um modelo tão idealizado quanto o romântico, só que ao utilizar como base leis generalizáveis do mundo físico (tendo como base duas disciplinas que ganharam um porte de verdades: a física e a biologia).

Ao pensar sobre a forma como esse pensamento está estruturado, vê-se que ele será, assim como o romântico, construído através de uma substituição de metafísicas. O romântico, para se estruturar, substitui a metafísica cristã pelo paradigma burguês de individualidade, mas mantendo a possibilidade do absoluto intocada. O Naturalista, procurando desmontar o individualismo romântico, buscará encontrar leis gerais que possam ser aplicáveis a todos os seres, em todas as situações, porém, somente em relação ao mundo objetivo. Em outras palavras, os naturalistas acabaram por substituir o individualismo romântico por um generalismo científico, mas ainda preservarão o absoluto, na figura da verdade, que pode ser alcançada através de uma aplicação rigorosa e imparcial do método.

Contra isso aparecerá o Simbolismo. A grande questão universalizadora do simbolismo, aquilo que dará caráter universal ao movimento iniciado na França será exatamente, de acordo com CARPEAUX (1969), a sua revolta não contra o Parnasianismo, que seria um movimento de pouca abrangência em relação à sociedade e a formulação das idéias, muito voltado somente à valorização de ideais clássicos, mas contra o Naturalismo,

no seu sentido mais amplo. Negar-lhe a possibilidade de verdade, negar-lhe a validade real do método. Esse era a principal revolução simbolista. “O simbolismo é mais do que uma reação ao parnasianismo, é uma reação contra o naturalismo e, desta forma, universal e não somente francês.” (CARPEAUX, 1969, 2573)

A negação do método veio junto com a própria negação da possibilidade de existência do absoluto. A verdade já não mais poderia existir. Já não era mais aceitável que algo pudesse existir por si mesmo, como uma força independente dos seres que a sentem. Toda a realidade passa a ser construção do indivíduo. Não da forma como o Romantismo a propunha, na qual era possível a cada ser escolher o seu caminho, mas todos deveriam seguir em direção a um ponto determinado no qual estaria o objetivo da existência (seja ele qual for: beleza, bondade, Deus, verdade). Esse ponto de chegada não existe mais.

A teoria das correspondências de Baudelaire, tal como foi elaborada (possibilidade de uma construção de visão de mundo que ultrapasse a necessidade de uma finalidade última e coloque a realidade e a totalidade do mundo no próprio mundo), teve como base a teoria das correspondências de Emmanuel Swedenborg, um místico sueco. Swedenborg trabalha a questão das correspondências tal qual foi apropriada pelo Romantismo. Compreender a correspondência das coisas é ter a possibilidade de Redenção. Ou, até mesmo, em outras palavras, da compreensão do real. Para o romântico, o mundo possui toda uma simbologia que o faz reunir-se novamente à divindade. A elevação do espírito é a única saída para a concretização da espiritualidade. Nesse ponto, a renúncia da materialidade pelo romântico é a única saída, uma vez percebida que a sua vida é passageira e que os seus ideais nunca serão realizados na existência terrena. Para tanto, o homem romântico necessita de uma vida transcendente. Essa ligação é o que dá sentido à vida e, de uma forma mais ampla, à toda e qualquer existência. Nada existe no mundo que não possua uma ligação com um plano superior. É sempre algo que se liga a uma coisa que é anterior a ela. Desta forma, as correspondências de Swedenborg possuem um nítido caráter platônico e cristão. A dualidade entre um mundo material mutável e, desta forma, imperfeito, e um mundo ideal perfeito – típica do pensamento platônico (e que dará base ao pensamento cristão) – será colocada como fundamental para a compreensão da

realidade. Ver alguma coisa só terá sentido se o que está sendo visto se ligar a uma possibilidade de transcendência da materialidade que a forma. Como todas as coisas se ligam a algo anterior a elas – precisam ligar-se para que exista um sentido para elas – e que, desta forma, lhes dá origem, o que vemos é um caminhar em direção ao absoluto, que pressupõe, necessariamente, uma fonte primeira. Uma busca muito distante não foi necessária a Swedenborg para encontrar essa primeira força. As palavras divinas, a Bíblia, para ele, são compostas de puras correspondências. Ela é um elo de ligação entre o mundo terreno e o mundo espiritual. E, uma vez compreendia essa correspondência, a possibilidade de caminhar em direção ao Divino está dada, pois se se compreende a correspondência entre qualquer coisa no mundo material com o espiritual, compreende-se, na verdade, o porquê da existência.

Primeiramente, dir-se-á o que é a Correspondência: todo o Mundo natural corresponde ao Mundo espiritual, e não apenas o Mundo natural (o seu aspecto) comum, mas também em cada uma das coisas que o compõem; por isso, cada coisa que, no Mundo natural existe conforme uma coisa espiritual, é dita Correspondência. É preciso que se saiba que o Mundo natural existe e subsiste em conformidade com o mundo espiritual, tão absolutamente como o efeito conforme sua causa eficiente. (...) Em uma palavra, todas as coisas que existem na Natureza, da menor à maior, são correspondências. São Correspondências porque o Mundo natural, com tudo o que o constitui, existe e subsiste conforme o Mundo espiritual, e um e outro conforme o Divino; (...) todas as coisas subsistem conforme algo anterior a elas próprias, ou seja, conforme uma Primeira, da qual conseqüentemente não podem ser separadas sem perecer e sem se dissipar inteiramente. (...) daí resulta que, através das correspondências, o homem estabelece comunicação com o céu; (...) É para que haja conjunção do Céu com o homem que a Palavra foi escrita através de puras correspondências, de fato, todas e cada uma das coisas que estão na Palavra, se correspondem: portanto, se o homem estivesse na ciência das correspondências, ele compreenderia a Palavra no seu sentido espiritual (...); de fato, há na Palavra um sentido literal e um sentido espiritual: o sentido literal consiste em coisas como as que estão no Céu; e como a conjunção do Céu com o mundo existe através das correspondências, é por isso que lhe foi dada uma tal Palavra, na qual tudo até um iota se corresponde. (SWEDENBORG, In: GOMES, 1994, 38-39)

O mundo material nada mais é do que uma correspondência de um mundo que o transcende e está colocado em um plano mais elevado. Esse mundo espiritual é a causa do mundo natural. E, uma vez que é criado a partir do mundo espiritual, o mundo natural guarda com ele relações de intrínseca dependência. Mesmo que o mundo natural possa ser compreendido como algo em si, ele jamais poderia ser compreendido em sua totalidade se não for pela correspondência com do transcendente. E, dessa moda resultou um profundo compromisso romântico com a

existência divina. Mais do que um compromisso: uma necessidade. Toda a teoria romântica baseia-se na possibilidade de Redenção da matéria pelo espírito. E essa Redenção elevaria o romântico a uma interação com a Divindade.

Em suma, o que ainda persiste aqui é o dualismo que se fazia presente desde a antiguidade e grandemente trabalhado pelos ideais cristãos. O mundo material, enquanto um mero reflexo de um mundo mais elevado. E, através da decodificação deste mundo é possível encontrar as “chaves” que nos levariam ao outro plano. De forma geral, essa teoria é absorvida pelo cristianismo que dá a ela uma fundamentação moral sobre a negação da matéria. Porém, a possibilidade de decodificação sai das mãos dos filósofos e passa para aqueles que foram investidos de poderes transcendentais (em especial a instituição da Igreja católica).

Em um universo com a mentalidade burguesa, de valorização do indivíduo e da racionalidade, como o existente no século XIX, o que se viu foi uma revalorização destes princípios. Porém, não foi uma revalorização total. A negação das instituições que se diziam portadoras da vontade divina (em especial, a Igreja Católica) e a valorização da individualidade fizeram com que se criasse a figura do gênio. Esse seria dotado de um espírito elevado e que poderia, por conta própria, perceber as relações entre o mundo em que ele se encontra e o mundo que deu origem a este.

São precisamente estas as dificuldades da arte. São destes obstáculos próprios de tais ou tais assuntos, e sobre os quais não se poderia decidir uma vez por todas. Cabe ao gênio resolvê-los, não às *poéticas* evitá-los. (HUGO, Victor; 56)

Mesmo com o triunfo de um mundo individualista, o foco de pensamento continuava pautado sobre uma força externa que determinava a forma de organização última deste mundo material no qual vivemos. E, somente a compreensão da relação entre este mundo e o seu princípio fundador, a sua causa anterior e Primeira (como disse Swedenborg) é que as relações verdadeiras podem ser compreendidas. Ainda é um mundo que permite o absoluto.

Entretanto, deve-se deixar bem claro que o absoluto, mesmo sendo possível, não é mais um absoluto ditado por uma instituição. Mas deve ser compreendido individualmente. E isso não quer dizer que a verdade seja formada por cada um. Cada

um terá total liberdade de compreender (ler) o mundo. Mas o absoluto continua existindo. E ele pode ser alcançado pelas correspondências que cada um é capaz de fazer. O caminho a ser seguido não está definido, mas o ponto de chegada deve ser o mesmo. No campo das questões estéticas, mesmo que a arte tenha sido radicalmente modificada entre o final do século XVIII e meados do século XIX, é possível ver que ainda se mantém viva a forma como Kant vê o julgamento estético. É possível que o juízo humano se deturpe, que crie o feio, mas ele, ao olhar para o belo, que é uma qualidade que está acima dos padrões sociais, não terá como negá-lo. Mesmo sendo idêntico o ponto de chegada, cada um poderá – deverá – seguir o seu caminho, sob pena de acabar caindo em lugares-comuns, na trivialidade. Um caminho pessoal que possa conduzir a humanidade à Redenção. Mesmo que todos possuam uma natureza semelhante quanto ao caminhar pelo mundo e para a verdade, esse caminhar deve ser individual. A arte é uma construção subjetiva – e, por conseguinte, individual –, o que a diferencia da natureza. A arte não deve espelhar totalmente a natureza, mas deve recriá-la de forma sublime, mesmo que através de imagens grotescas. Porém, mesmo com toda a liberdade dada ao indivíduo, ela só pode ocorrer no mundo material. A arte, para os estetas românticos, é uma forma de decifração das correspondências (tanto quanto a Palavra divina é para Swedenborg). Então, a arte não é a vida, mas uma concentração de possibilidades que ajudaria na compreensão de um sentido para a vida.

Deve-se, pois, reconhecer, sob pena de absurdo, que o domínio da arte e o da natureza são perfeitamente diferentes. A natureza e a arte são duas coisas, sem o que uma ou outra não existiria. (...) O drama é um espelho em que se reflete a natureza. Mas, se este espelho é um espelho ordinário, uma superfície plana e unida, devolverá dos objetos apenas uma imagem apagada e sem relevo fiel, mas descolorida; sabe-se que a cor e a luz perdem à simples reflexão. É, pois, preciso que o drama seja um espelho de concentração que, longe de enfraquecê-los, reúna e condense os raios corantes, que faça de um vislumbre uma luz, de uma luz uma chama. Só então o drama é arte. (HUGO, Victor; 68-69)

A impossibilidade de definir a beleza uma vez que só pode ser definida pela sua maior concentração de possibilidades de reconhecimento das correspondências, e elas são resultado de uma busca pessoal por sentido – apesar de existirem

independente da compreensão dos indivíduos – faz com que cada um defina os seus padrões de beleza. E com isso, pode-se dizer que, então, não existe uma beleza. E seria exatamente nisso que um engano crucial pode ocorrer. A beleza que existe é fruto uma relação de correspondência entre o nosso mundo e algo em um mundo espiritual e mais elevado do que o nosso. Desta forma, tudo pode ser belo. Por caminhos diferentes, cada indivíduo pode atingir a transcendência. O importante não é aceitar padrões, mas compreender relações, pois são elas as “chaves” para o absoluto. O caminho não importa, pois todas as coisas possuem correspondência com o outro mundo.

Esse mundo romântico, mesmo que abrindo a possibilidade de uma vivência individual, ainda pressupõe a redenção. Enquanto redenção para o Romantismo está se pensando em uma possibilidade de superação da dualidade entre o mundo material – que impede a realização das possibilidades vislumbradas pelo indivíduo – e o mundo transcendente – local de onde o indivíduo irá retirar as suas bases para a sua vida neste mundo. A redenção é a possibilidade de incorporação no todo; é quando o ser percebe que não existe mais a necessidade da dor, seja ela de qual origem for – e no caso do Romantismo, ela é fruto da impossibilidade de realizar no mundo material aquilo que o ser percebeu ser a verdade, já que ela está colocada em outro plano. Encontradas as correspondências entre os mundos, se tornaria impossível suas negações. Ao compreender que esse nosso mundo material é formado a partir de um outro mais elevado, seria impossível a vida para a matéria. É necessária a subordinação ao outro estágio. Ou seja, por maior que seja a liberdade dada ao indivíduo, ele está necessariamente preso sob amarras de uma força maior do que ele. E é a fusão com essa força maior que trará a redenção para o romântico.

Isso é uma constante no Romantismo. É um momento que se exalta o gênio. E de gênios, a literatura francesa – assim como qualquer outra literatura nacional – estava cheia. A primeira metade do século XIX na França será marcada pelo apogeu do Romantismo: Lamartine, Hugo, Musset, Vigny (VALÉRY, 1999). Esses representantes do apogeu do Romantismo, segundo GOMES (1994), já usavam algumas características, mas em grau menor e sem a profunda reflexão que as marcará no Simbolismo: Vigni usava o símbolo; Hugo dá mais plasticidade à língua francesa

(musicalidade e revigora o vocabulário); Balzac divulga teorias esotéricas (especialmente de Swedenborg); Nerval trabalha com uma possível antecipação das correspondências de Baudelaire.

É nesse contexto que surgirá a obra de Baudelaire. Nela, não mais será possível achar uma redenção. Ele estará dialogando com o contexto francês de sua época, mas precisava achar algo que o diferenciasse dos grandes poetas de seu tempo. Precisava achar uma forma de expressão que o colocasse em patamar diferenciado se comparado aos padrões estabelecidos pelo Romantismo e muito bem realizados por Lamartine e Hugo (VALÉRY, 1999). Desde os seus primeiros escritos, Baudelaire se diferencia daqueles que admirava. Mas, a impossibilidade de superá-los em aquilo que eles mesmo formaram – o Romantismo –, faz com que Baudelaire busque uma nova forma expressiva. O contato com a obra de Edgar Allan Poe é travado quando Baudelaire já possui sua própria poética. Baudelaire encanta-se com as questões teóricas e a forma como elas são trabalhadas internamente nos textos do escritor norte-americano.

De maneira contrária ao sentimentalismo romântico, os textos de Poe traziam uma forte inclinação aos processos mentais inerentes ao ato de escrever. Sem negar totalmente a liberdade trazida pelo Romantismo (possivelmente fruto desta liberdade), Poe revaloriza a produção formal do texto. A estrutura do texto deve trabalhar em conjunto para produzir um ambiente propício ao tema abordado (POE, *The poetic principle*, 1975). Todo esse trabalho formal – especialmente a sonoridade – encantou Baudelaire.

E, complementarmente a isso, Poe trabalhou temas de forte veia intimista e intelectualista. A valorização do inconsciente, dada como uma postura individual perante a realidade e, somente a partir da qual faria sentido o pensamento sobre o mundo, já era trabalhada por Baudelaire também. Uma espécie de transcendentalismo, mas que, ao invés de uma metafísica de um “ser supremo”, se jogará ao íntimo das subjetividades humanas. Por mais que as personagens, nos textos de Poe, tentem levar uma vida regrada, de acordo com normas sociais, que busquem uma racionalidade para as suas vidas e que essa racionalidade seja dada pelo conjunto social, existe não uma forte tendência, mas uma necessidade do aprendizado individual. O mundo somente fará sentido se compreendido de forma individual. Enquanto isso não for

sentido – e quando o é, essa descoberta quase sempre leva ao horror – o mundo será algo sem propósito. A incompreensão, as ambigüidades sentidas pelas personagens são fruto da distância entre o mundo externo e as suas verdadeiras realidades. Não mais é possível ver a equivalência entre a vida íntima e o Belo enquanto padrão social. Histórias de terror não são mais apenas histórias de fantasmas ou monstros². O terror é causado pelo horror de se ver, de enxergar a si mesmo; é um trabalho muito mais voltado para a psicologia da personagem – enquanto indivíduo – do que de pavores coletivos. O horror é causado exatamente pelo que poderia ser universal no ser particular. E esse universal é dado pela possibilidade de descoberta de si mesmo. Não mais importando a sua inserção no mundo, mas o chegar a um ponto no qual o mundo não faria mais diferença. A descoberta do indivíduo, feita por ele próprio, diferente do Romântico que parte de uma construção subjetiva dada *a priori*, faz com que a estranheza aflora.

Yet its memory was replete with horror – horror more horrible from being vague, and terror more terrible from ambiguity. It was a fearful page in the record of my existence, written all over with dim, and hideous, and unintelligible recollections. I strived to decipher them, but in vain; while ever and anon, like the spirit of a departed sound, the shrill and piercing shriek of a female voice seemed to be ringing in my ears. I had done a deed – what was it? I asked myself the question aloud, and the whispering echoes of the chamber answered me – “*What was it?*”³ (POE, *Berenice*, 1975, 647)

O medo é dado por algo já sabido pela personagem, mas que estava “perdido” internamente. O horror é causado quando o mundo íntimo passa a ser olhado, a ser

² Essas histórias de terror românticas serão quase todas elas construídas a partir de um elemento grotesco da realidade (Frankenstein, Drácula, fantasmas) e que podem representar certas questões individuais que se manifestam no coletivo. Essas histórias possuem uma possibilidade de construção de um elo entre o indivíduo e o coletivo, entre vontade individual e moralidade – criando, desta forma, a possibilidade de compreensão da “chave” que essa história mostra, ou seja, é possível ver nela uma correspondência. Já nas histórias de terror de Poe, o que se vê é diverso. É um terror causado pela forma como a personagem olha para dentro de si e não para o mundo.

³ Sua recordação, porém, estava repleta de horror, horror mais horrível porque vindo do impreciso, terror mais terrível porque saído da ambigüidade. Era uma página espantosa de registro de minha existência, toda escrita com sombra e com medonhas e ininteligíveis recordações. Tentava decifrá-la, mas em vão; e de vez em quando, como o espírito de um som evadido, parecia-me retinir nos ouvidos o grito agudo e lancinante de uma voz de mulher. Eu fizera alguma coisa; que era, porém? Fazia a mim mesmo tal pergunta, em voz alta, e os ecos do aposento me respondiam: *Que era?* (POE, Edgar Allan. *Berenice*. In: **Contos de terror, de mistério e de morte**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 21)

percebido. Uma vez visto esse mundo interior, a personagem não pode mais se afastar dele. Terrível ou não – quase sempre terrível, dificilmente esse mundo interno recém-descoberto não seria medonho aos olhos acostumados a uma moral externa –, é esta a realidade daquele ser, da qual ele não pode mais fugir. Assim como em *Berenice* (POE, 1975), em *O corvo* (ANEXO 07), o que se pode ver é o mundo externo não mais apontando para uma transcendência, mas para a subjetividade, para a introspecção. O mundo externo ao sujeito nada mais é do que um caminho para que o indivíduo chegue a si mesmo. Este mundo não é diferente do que se é intimamente. Existe uma correspondência, não mais entre o mundo terreno e o espiritual, mas entre mundo e espírito, entendendo espírito aqui como aquilo que forma o ser, integrando, totalmente, a sua materialidade, e não mais como algo metafísico que não participa do mundo concreto, a não ser por uma ligação com este.

O terror do poema *O corvo* (tradução de Machado de Assis) não está em imagens assombrosas (“Em certo dia, à hora, à hora/Da meia-noite que apavora”), que vem para o mundo para julgar os vivos (“Repouso (em vão!) à dor esmagadora/Destas saudades imortais/Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora./E que ninguém chamará mais”), ou em imagens grotescas que fogem das possibilidades naturais do mundo. O que ocorre é um distanciamento do mundo, mas não uma fuga do mundo, como era típico no Romantismo. O distanciamento se dá pelo encontro do espírito com o mundo (“Sorriu-me o triste pensamento”). Uma sensação interna que jamais fora sentida e que passa a ser algo que não se pode mais negar (“Dentro em meu coração um rumor não sabido,/Nunca por ele padecido.”). Não é mais possível se livrar dessa queda em si mesmo (“Até que eu murmurei: ‘Perdi outrora/Tantos amigos leais!/Perderei também este em regressando a aurora’./E o corvo disse: Nunca mais!”). Mas, uma vez que o espírito se encontra no mundo, toda a transcendência é perdida.

Com longo olhar escruto a sombra,
 Que me amedronta, que me assombra,
 E sonho o que nenhum mortal há já sonhado,
 Mas o silêncio amplo e calado,
 Calado fica; a quietação quieta;
 Só tu, palavra única e diletta,
 Lenora, tu, como um suspiro escasso,
 Da minha triste boca saís;
 E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço;
 Foi isso apenas, nada mais.

Não há mais chance de um reencontro, não há mais chance para uma redenção.

“Profeta, ou o que quer que sejas!
 Ave ou demônio que negrejas!
 Profeta sempre escuta: Ou venhas tu do inferno
 Onde reside o mal eterno,
 Ou simplesmente naufrago escapado
 Venhas do temporal que te há lançado
 Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo
 Tem os seus lares triunfais,
 Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?”
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

Após tomada a consciência de que a vida se resume à materialidade (da qual a parte psicológica faz parte), não há mais salvação. A própria tentativa de dialogar com o mundo exterior só traz como resposta algo que o ser já conhece e é somente seu. O diálogo traz respostas pré-definidas internamente no íntimo do indivíduo e que somente ele pode criar sentido para ela, ninguém mais.

E eu disse: “O tu que das noturnas plagas
 Vens, embora a cabeça nua tragas,
 Sem topetem não és ave medrosa,
 Dize os teus nomes senhoriais;
 Como te chamas tu na grande noite umbrosa?”
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

Vendo que o pássaro entendia
 A pergunta que lhe eu fazia,
 Fico atônito, embora a resposta que dera
 Dificilmente lha entendera.

Tudo o que sobra é o reconhecimento tanto das limitações da materialidade, quanto a nossa própria limitação.

Pelo Deus que ambos adoramos, fala,
 Dize a esta alma se é dado inda escutá-la
 No éden celeste a virgem que ela chora
 Nestes retiros sepulcrais,
 Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!”
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

O que começa a transparecer nas idéias de Edgar Allan Poe é que não há diferenciação entre o homem e a natureza. É possível ao homem se reconhecer nela. Esse reconhecimento pressupõe uma tomada de consciência do mundo. Mas esse

mundo erguido após o destruir da transcendência não é mais o mundo natural como o Romantismo entendia. Não é mais regido por uma força superior. É regido pela intimidade de cada indivíduo.

Mais do que uma poesia individualista, típica do Romantismo, a poesia de Baudelaire será uma poesia pessoal. Nela ainda encontramos certas dualidades românticas que levam os poetas à exaltação do mundo ou a negá-lo (como o spleen e o ideal). Mas, as correspondências, tais como foram elaboradas por Swedenborg e exploradas pelos românticos não mais estarão presentes. Elas serão de um outro tipo. Não se estará mais buscando, no mundo externo, as “chaves” para a compreensão de uma realidade total. Essa busca terá como objetivo o mundo interior. Essa diferença básica é que dará a grande diferenciação entre o Romantismo e o que veio a ser o Simbolismo.

O simbolismo deveria ser considerado apenas uma continuação do Romantismo a menos que se pudesse afirmar que sua compreensão da expressão “correspondência” fosse bastante diferente da dos românticos. (BALAKIAN, 2002, 20)

Todavia, o movimento cujo maduro desenvolvimento estamos hoje testemunhando não é mera degenerescência ou prolongamento do Romantismo, mas, antes, sua contraparte, uma segunda cheia da mesma maré. (WILSON, 2004, 28)

Poe, ao buscar o inconsciente, trabalha com as consequências na vida material da manifestação desse eu-interno. Ele não está preocupado em fazer com que, pela manifestação do seu “verdadeiro ser”, o indivíduo possa compreender cada vez mais o mundo que vive direcionando-se para fora dele. Essa compreensão é cada vez mais profunda em si mesmo e não fora de si. Cada vez que o indivíduo mais se aprofunda em si mesmo, mais ele percebe que não se conhece, que é um estranho a si mesmo.

Baudelaire já trabalhava com essa perspectiva em seus textos, o que faz com que a descoberta de Poe por Baudelaire seja um dos acontecimentos de primordial importância no início da história do movimento simbolista. Quando Baudelaire, um romântico tardio (BALAKIAN, 2002), leu pela primeira vez Poe, em 1847, identificou-se com o escritor norte-americano. Quando se pôs a procurar escritos de Poe nos arquivos de periódicos norte-americanos, encontrou entre eles contos e poemas que

ele próprio já havia “pensado vaga e confusamente” em escrever, e seu interesse converteu-se em verdadeira paixão (WILSON, 2004, 37).

Contradizendo Swedenborg e muito mais próximo do mundo criado por Poe, Baudelaire não buscava construir uma metafísica para explicar a realidade. Sua busca consiste em explicitar que o mundo é limitado pela sua realidade terrena, mas que o sentido para essa realidade é dado de forma pessoal, sendo impossível encontrar “chaves” para desvendar a correspondências entre o mundo material e o espiritual. Essa relação não existe pelo fato de que toda a realidade se encontra no mundo e sua justificativa deve ser achada aqui. Como em *Correspondences* (ANEXO 08), no qual é possível encontrar uma possível teoria das correspondências que coloca o homem em pé de igualdade com todos os seres do mundo e, assim como todo o restante da realidade, o homem olha para esse mundo com olhos idênticos (“O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/Que ali o espreitam com seus olhos familiares”). O estar no mundo é estar entre seres que se conhecem mas que estão separados e que o poeta é capaz de aproximar, por reconhecer que se corresponde com eles.

Baudelaire, quase a despeito de si mesmo, se desvia de sua adesão ao misticismo swedenborguiano. Em dois pontos importantes contradiz Swedenborg, ainda que usando a própria terminologia do filósofo. Em seu poema dedicatória de *Lès Fleurs du Mal*, dirige-se ao leitor como “hypocrite lecteur” no sentido que Swedenborg usou o termo, isto é, dos homens que têm falado como os anjos mas que têm conhecido interiormente a natureza solitária. Baudelaire, contudo, também chama o leitor de “mon semblable, mon frère”, declarando, deste modo, implicitamente, que talvez a transcendência, que dará a algumas indicações em alguns de seus poemas, possa ser um fingimento; e, traindo o santo padroeiro dos literatos de sua época, a experiência espiritual que comunicará em sua antologia, cuidadosamente concebida, está realmente circunscrita aos limites da natureza terrena. (BALAKIAN, 2002, 32)

A dualidade baudelariana que servirá de guia para o Simbolismo é a que coloca o confronto entre o mundo interior e o mundo exterior, “situando a correspondência entre a visão interior e a realidade exterior” (BALAKIAN, 2002, 33). Entretanto, é preciso deixar claro que esse mundo interior de Baudelaire não é um espírito que encarna no corpo, mas a própria essência desse ser, dada pela sua subjetividade e intelectualidade, não havendo, desta forma, separação real entre a parte espiritual e a parte sensual de um ser. “A mente fornece a chave para o poema, e os sentidos o preenchem com suas harmonias” (BALAKIAN, 2002, 35).

Em Baudelaire se encontrará a incorporação da questão musical como a possibilidade de abandono de uma possibilidade de explicação racional do mundo – o que, de acordo com GOMES (1994), já podia ser visto em Victor Hugo. Entretanto, Baudelaire não havia incorporado a própria notação musical enquanto um recurso formal para o poema. O que Baudelaire usou foi a estrutura musical, dando uma nova dinâmica na utilização da natureza dentro do poema, produzindo jogos de sons musicais, possibilitando uma ampliação nas possibilidades de combinação das palavras.

Em lugar de suas sentimentalizações da natureza física, temos aqui um primeiro exemplo do que T. S. Eliot chamou “a correlação objetiva”. A natureza não abraça o poeta, serve como um instrumento para a expressão poética. E seu alcance é tão variável e versátil como uma escala musical, o que permite o poeta abandonar a seqüência racional do pensamento por uma estrutura muito menos racional — a da música: tema e variação, exposição e desenvolvimento. (BALAKIAN, 2002, 36)

A apresentação do poeta do futuro, no poema do Haxixe, estará muito próxima do que será o ideal estético simbolista e da busca existencial decadente. De acordo com a síntese apresentada por BALAKIAN (2002, 36) desse poeta, ele seria alguém

meio nervoso, meio bilioso, possuindo uma mente cultivada, treinado na percepção da forma e da cor e um coração terno saturado da infelicidade; tendo um gosto para a metafísica e filosofia; dotado de um senso moral e, acima de tudo, de uma agudeza dos sentidos. Uma pessoa assim, colocada sob os efeitos do haxixe, receberá a infusão final de sua imaginação, o que fará com que acredite em sua própria divindade.

Se comparado com o herói do romance *Às avessas*, de Huysmans, essa descrição do poeta do futuro de Baudelaire fica muito próxima da imagem de des Esseintes. No livro de Huysmans, a personagem principal – e quase que a única, salvo alguns criados e outros prestadores de serviço que aparecem no texto – vive isolada do mundo, trancafiada dentro de si mesma. Em sua casa, para a qual ela vai criando teorias sobre os objetos que lá existem, des Esseintes constrói toda a sua realidade, sem a necessidade de recorrer a intervenções externas. Para ele, as suas sensações sobre o mundo bastam para explicá-lo. O mundo só faz sentido pela sua interferência. Nervoso, irritado e desconfiado com os demais seres humanos que por ventura venham a cruzar o seu caminho, des Esseintes busca a intelectualização como a sua forma de construir as correspondências entre si mesmo e o mundo.

Vivia de si mesmo, nutria-se de sua própria substancia, à semelhança desses bichos adormecidos, enfiados num buraco durante o inverno; a solidão agira-lhe sobre o cérebro, feita um narcótico. Após tê-lo posto, a princípio, nervoso e tenso, trazia-lhe agora um torpor assombrado de vagas cismas; aniquilava os seus desígnios, desfazia as suas vontades, promovia um desfile de sonhos que ele suportava passivamente, sem mesmo tentar subtrair-se dele. (HUYSMANS, 1987, 106)

Estruturalmente, o romance é dividido por cada uma das “aventuras” de des Esseintes com o mundo. Não há possibilidade de definição clara sobre o tempo ou o espaço, pois são elementos que passam a existir somente pelo olhar da personagem. Uma vez que o mundo é construção subjetiva e não-natural as relações espaço-temporal só são possíveis pela “deformação” causada por des Esseintes. Cada um dos capítulos corresponde a uma elaboração de suas teorias sobre questões estéticas e intelectuais que procurem dar maior harmonia ao caos do mundo. Des Esseintes formula teorias sobre cores, sons, móveis, livros, flores. Todas elas servem para que a personagem consiga inserir-se no Templo da Natureza (como diz Baudelaire em *Correspondences* – ANEXO 08). Entretanto, todas as buscas são individuais e a sua necessidade de resposta só diz respeito ao próprio des Esseintes. E, dentro desta necessidade, des Esseintes sabia ser isso algo somente seu e não uma coisa “natural”. Ele não queria as flores, por exemplo, em estado natural, mas a sua combinação artificial, regida por uma apropriação estética que as colocaria em harmonia entre si e com o mundo. De acordo com ele, tudo o que é deixado em estado natural não consegue cumprir a perfeição. Se o mundo é construção subjetiva, vê-se aqui uma intervenção direta – talvez até mesmo alegórica – entre o subjetivo e o objetivo.

O artifício parecia outrossim a des Esseintes a marca distintiva do gênio humano.

Como ele costumava dizer, a natureza já teve a sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados. No fundo, que chatice de especialista confinado a sua papel; que mesquinha de lojista apegando-se a determinado artigo com exclusão dos demais; que monótona coleção de prados e árvores, que banal agência de montanhas e mares!

Não existe, aliás, nenhuma de suas invenções reputada tão sutil ou grandiosa que o gênio humano não possa criar; nenhuma floresta de Fontainebleau, nenhum luar que cenários inundados de jatos elétricos não reproduzam; nenhuma cascata que a hidráulica não imite se nisso se empenhar; nenhum rochedo que o papelão não assimile; nenhuma flor que tafetás ilusórios e delicados papéis pintados não igualem!

Não há dúvida de que essa sempiterna maçadora já esgotou a indulgente admiração dos verdadeiros artistas e é chegado o momento de substituí-la, tanto quanto possível, pelo artifício. (HUYSMANS, 1987, 54)

Essa criação artificial de paraísos, praticada individualmente por aqueles que possuem espírito propenso à intelectualização e à estetização é o ideal buscado pelos simbolistas. O próprio poema possui essa característica. Daí o hermetismo, o afastamento da coletividade, a aguda erudição presente tanto nos poemas simbolistas como na prática de vida dos decadentes, que acaba convertendo o poeta de um glorificador da realidade em um visionário encastelado.

Baudelaire não é simbolista, mas fornece combustível ao simbolismo; suas contribuições podem ser explicitadas concretamente quando os simbolistas põem em prática: (1) a noção de *poeta*, (2) o conceito de forma poética e (3) a cristalização do arquétipo simbolista.

Em seu comportamento pessoal como em sua concepção da função do poeta, Baudelaire alterou a noção romântica de poeta. Desde o tempo de Homero, o poeta tem sido considerado um brado, que interpreta e exalta a emoção humana e é particularmente eficaz quando glorifica a herança nacional ou idealiza um acontecimento histórico. Baudelaire converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional, e sob este aspecto o poeta assume o papel de um sábio ou visionário em lugar de um brado. (BALAKIAN, 2002, 41)

O que ocorre no mundo é a mistura das sensações que farão com que ele possa ser compreendido de uma forma mais ampla e, ao mesmo tempo, mais material. A sinestesia é fundamental para essa compreensão. Mas não a busca de sensações estereotipadas e já definidas. O que se busca é uma forma nova de ver a realidade, mais pessoal. A mistura das sensações com elementos que não lhes são comuns, criando múltiplas associações possíveis. Fundem-se os sentidos humanos (o olfato funde-se com a visão, com o tato, com a audição, e assim por diante), as sensações físicas juntam-se com as espirituais, tornando-se impossível uma nova dissociação, como em *Correspondances*:

Como ecos longos que à distância se matizam
 Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
 Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
 Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

O mundo está agonizando na poesia de Baudelaire, como aparece em *L'Héautontimorouménos* (ANEXO 09), tal qual está o poeta neste mundo. A incapacidade de compreender e de dar um sentido maior para o mundo pela efetiva ausência de qualquer sentido absoluto faz com que praticamente a queda no nada seja

insuperável, o que fará com que, ainda pensando no que perdeu, o poeta se culpe pela sua não adaptação ao mundo:

Não sou acaso um falso acorde
Nessa divina sinfonia,
Graças à voraz Ironia
Que me sacode e que me morde?

O agonizante e a própria causa desse sentimento não possuem uma distinção real, nem sequer possível.

Eu sou o espelho amaldiçoado
Onde a megera se olha aflita.

Eu sou a faca e o talho atroz!
Eu sou o rosto e a bofetada!

Eu sou a roda e a mão crispada,
Eu sou a vítima e o algoz!

A capacidade que o poeta possui de compreender o mundo, de torná-lo igual a si, faz com que o próprio poeta entre em uma queda de onde não mais poderá sair.

Mas é importante ressaltar: o espaço (o mundo) ao qual Baudelaire se refere é um espaço em agonia, destituído de toda a sua beleza natural como era pregada pelos românticos. Baudelaire, efetivamente, busca o não-natural enquanto espaço privilegiado de expressão. Como o que forma o mundo é o homem, não há possibilidade de que exista uma natureza com uma beleza prévia em relação ao sentimento e ao *espírito* humano. Assim não há possibilidade de que esse espírito não possa compreender o mundo que ele mesmo cria. O que se encontra, então, é uma dualidade entre o mundo construído pelo *espírito* e um mundo empírico, formado a partir e pelo corpo social. Esse mundo social empírico não é formado a partir de uma real intromissão do eu em si mesmo e no mundo, mas por forças externas oriundas da multidão que tenta anular a real potência da queda do poeta. O artista, então, percebe-se que é um deslocado no mundo, não no mundo real, mas no mundo criado pelo outro. O poeta se percebe enquanto uma espécie de escolhido. Mas não é mais um escolhido por uma transcendência, por uma divindade. Agora é a consciência do poeta que, ao perceber sua importância no mundo e a sua função construtiva em relação ao universo, percebe a sua força e a sua diferenciação em relação aos outros.

O poeta funde-se com o mundo, que não é mais nem bom, nem mal. É o único mundo que existe, ele permeia tudo. E, como o poeta é o próprio mundo (não mais uma analogia do mundo) está acima do bem e do mal. Não há mais categoria possível para classificá-lo. Se antes, durante o Romantismo, o poeta era aquele que possuía a capacidade de perceber as relações entre o mundo físico e o metafísico, agora – pela inexistência desse segundo mundo, deixando o ser humano se tornar um órfão jogado à sua própria sorte – o poeta moderno só irá trabalhar com o mundo físico. Mas, lembrando sempre, que esse mundo físico não é o mundo objetivo, mas o mundo construído pelo sentimento do poeta em face da materialidade, tanto dos entes que habitam o universo, como de suas próprias criações, que, no fundo, se reduzem às mesmas coisas.

A arena da literatura transferiu-se do universo concebido como máquina, da sociedade concebida como organização, para a alma individual. (...) Todo aquele mundo vaporoso, confuso e magnífico do Romantismo havia sido resolutamente ordenado e reduzido; mas, então, o ponto de vista objetivo do naturalismo e a técnica mecânica que lhe era própria principiaram a tolher a imaginação do poeta, e se demonstrar inadequados para expressar o que ele sentia. (...) A literatura desloca-se outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética. E esta segunda reação, no final do século, esta contraparte da reação romântica em fins do século anterior, ficou conhecida em França por simbolismo. (WILSON, 2004, 30-35)

A definição de mundo objetivo poderia ser bem aplicada aos romances de tese desenvolvidos pelo Naturalismo. A descrição em minúcias da realidade, excluindo dela a metafísica, deixando somente os valores objetivos não é o que será buscado pelo poeta na literatura de Baudelaire. O poeta, para ele, chama para si a responsabilidade de única fundamentação do mundo, o que faz com que os padrões sociais sejam deixados em segundo plano.

Da mesma forma, no romance de Huysmans (*Às avesas*), des Esseintes procura construir seu próprio mundo pela fuga da multidão que ganhava cada vez mais corpo em Paris. Essa grande massa lhe causa horror, e, esse horror acaba por formar a sua própria necessidade de um outro mundo. Essa necessidade de isolamento faz com que des Esseintes se aproxime de autores (livros) mais afeitos aos seus sentimentos. Com isso, mesmo que ele fosse contrário à existência de padrões coletivos, acaba fazendo uma seleção de obras que, efetivamente, ligam-se por questões estéticas e

conteudísticas próximas das defendidas pela personagem. De seus livros, o mais recente que possuía relevância para des Esseintes era *As flores do mal*, de Baudelaire. Todo o restante relevante de sua biblioteca era formado por obras do passado. “De fato, quando a época em que um homem de talento é obrigado a viver é sem dúvida tola, o artista, mesmo sem o saber, é obcecado pela nostalgia de um outro século.” (MORETTO, 1989, 69)

Esse ódio à burguesia entendida enquanto massificação de sentimentos e visões é uma constante em todo o Simbolismo. Por isso a fuga para locais distantes e isolados. Entretanto, não existe uma alienação completa nessa poética. O poeta se percebe claramente inserido no mundo moderno. Ele não fica sonhando em viver em paraísos mitológicos ou tempos passados e futuros, mesmo quando mergulha em obras antigas. Ele está preso ao presente. Está irremediavelmente ligado ao seu tempo. Ainda mais que a grande busca de espaço é dada pelo artificial, pelo mundo construído pelos seres humanos, em especial as cidades. Paris é tomado como o grande exemplo de cidade moderna.

A questão é que o mundo não é visto pela ótica do coletivo, mas da visão particular que cada um – em particular, o poeta – pode ter dessa realidade. Não se está buscando regras (leis) genéricas aplicáveis a (todos os) seres humanos que se encontrem em situações semelhantes. Para o Simbolismo não faz sentido a busca de universalidade – como estava presente no Romantismo –, uma vez que toda a possibilidade de metafísica se esvaiu. O mundo não encerra nenhuma virtude ou desvio por si mesmo. Somente pelo crivo da visão crítica do poeta é que esse mundo pode fazer qualquer sentido. Por isso que o poeta está colocado acima de qualquer moralidade. O que é moral é coletivo e, desta forma sem qualquer fundamentação para o indivíduo. A moralidade é externa, desenvolvida sob uma idéia de equidade de forças no mundo, formulada para a manutenção de uma visão de mundo que fora construída por “outros” e não pelo próprio indivíduo. E serão esses mesmos outros que condenarão o poeta como algo nefasto, como algo que não deveria existir no mundo. O poeta é o contrário da moralidade e contra ele, todos devem agir. Sua própria mãe maldiz o momento do nascimento de seu filho, *ce mostre rabougri* (esse aleijão monstruoso) (ANEXO 10).

Sua mãe, estarrecida e prenhe de insolências,
Pragueja contra Deus, que dela estão se apiada:

“Ah! tivesse eu gerado um ninho de serpentes,
Em vez de amamentar esse aleijão sem graça!
Maldita a noite dos prazeres mais ardentes
Em que meu ventre concebeu minha desgraça!

Em *L'Albatros* (ANEXO 11), o poeta (“Esse senhor do azul”) é um descrito ser que não se adapta, que está deslocado em um mundo que não foi feito por ele e no qual, após a sua queda, não pode mais viver. O poeta, possuindo asas que o permite atingir alturas inimagináveis para as demais pessoas, é impedido, por essas mesmas asas, de caminhar em terra firme.

Deixa doridamente as grandes e alvas asas
Como remos cair e arrastar-se ao seu lado.
(...)
Ave tão bela, como está cômica e feia!
(...)
O poeta é semelhante ao príncipe da altura
Que busca a tempestade e ri da flecha no ar;
Exilado no chão, em meio à corja impura,
As asas de gigante impedem-no de andar.

E o albatroz não voa mais em direção a uma divindade, pois essa não mais existe. O que se percebe é que o poeta vai em direção não de um ser transcendente, mas atrás de um distanciamento de um mundo ordinário e degenerado, buscando as altitudes onde estaria a salvo da podridão reinante no mundo.

Em última instância, quando pensa-se que a arte é o fazer subjetivo sobre a realidade externa, vê-se que, a partir de Baudelaire, o que se tem é uma necessidade de arte para justificar a vida. Essa postura já é radicalmente contrária à postura romântica. Nesta última, o que se via era arte como um mecanismo de explicitação de analogias que buscavam mostrar as ligações entre o mundo material e as verdades imutáveis do espírito. Da nova postura dada por Baudelaire, tem-se alguns poetas que serão representativos de direcionamentos tomados pela arte. Os artistas irão adotar as idéias de Baudelaire (nesse caso, algumas delas, sem dúvida nenhum, derivadas do

Romantismo⁴) de um poeta isolado, vivendo em um mundo à parte, preferindo mais o recolhimento e a penumbra dada pelas cortinas do que o sol da vida ao ar livre. Sairá daqui uma arte extremamente intelectualizada, deixando de lado o sentimentalismo romântico, mas sem cair na necessidade das buscas de exatidão e leis do Realismo e Naturalismo. É uma defesa do vago, de dizer o inexprimível, de descrever o indescritível. Não é mais a busca de sentimento, mas de sensações.

Uma vez confrontando com a realidade, não há como negá-la. Não há como negar a verdade, uma vez que se seja capaz de chegar a ela. Entretanto, a verdade não é a mesma para todos. Mais do que isso: cada um teria a sua verdade, construída pela sua própria consciência do estar no mundo. E, uma vez descoberta, o ser não pode mais tornar-se indiferente a ela. Mas, também não poderá se fazer entender pelos outros. A sua forma de ver o mundo, de justificar a própria existência não é algo transmissível.

Segundo CANDIDO (2003), em seu ensaio sobre a chegada das idéias de Baudelaire no Brasil, vê-se que elas já estão presentes neste lado do Atlântico desde meados dos anos 1870. Entretanto, as primeiras manifestações ligadas com Baudelaire traziam uma marca de carnalidade, de crueza, e não de um mundo marcado pelo limite terreno. Era uma leitira mutilada de Baudelaire, marcada pela profunda erotização e crueldade. Mas essa utilização interessa pelo fato de permitir uma revalorização das questões amorosas e, principalmente, pela crítica mordaz que se pode fazer à realidade tradicional.

Portanto, foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado, visto por um pedaço, que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais, por meio de dissolventes como o tédio, a irreverência e a amargura. (CANDIDO, 2003, 26)

Uma segunda leva de trabalho com as idéias de Baudelaire (CANDIDO, 2003) viria a ocorrer na década de 1880-1890, por poetas parnasianos, que o admiravam mas não chegaram a imitá-lo. Nesse período, alguns simbolistas também acabaram por

⁴ “Além de respeitar os valores românticos, o ideário simbolista transfigurou-os, levando-os as últimas consequências.” (MOISES, Massaud. **O simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1984. 4.)

adotá-lo, aproximando-se dele pelo viés decadente dado principalmente por Wilde e D'Annunzio. Juntar simbolistas e parnasianos em um mesmo foco de influência não é algo absurdo, como seria para o caso francês. A diferenciação entre os simbolistas e parnasianos era complicada em uma região com uma movimentação cultural tão fraca como no caso brasileiro (RAMOS, 1979). A consagração acadêmica de Baudelaire só viria a ocorrer durante o Modernismo, nos anos 1930, com várias traduções de seus poemas e uma grande divulgação do poeta por parte de jornais e com o apoio da Academia Brasileira de Letras (CANDIDO, 2003).

O simbolismo no Brasil não constituirá um movimento autônomo. Tradicionalmente, dá-se a Cruz e Sousa o papel de fundador do simbolismo no Brasil quando, em 1893, publicou *Missal e Broqueis*.

Manifestações ligadas às questões simbolistas já vinham ocorrendo em nossas Letras há alguns anos, provindas das influências das idéias de Baudelaire e Verlaine. Já em 1872, Carlos Ferreira publicou um poema, *Alciones*, de caráter baudelaireiano (MOISÉS, 1988). Ampliando a influência de Baudelaire, diversos outros poetas começam a trabalhar com temas ligados às idéias de decadência. A não adaptação, as nevroses, o tédio, são temas abordados constantemente pelos escritores brasileiros.

Em 1883, Raul Pompéia irá começar a publicar as *Canções sem metro*, trabalhando ora com o verso livre, ora com o poema em prosa. Pompéia é seguido por Cruz e Sousa, quando este publica, em 1885, um volume de poemas em prosa (*Tropos e Fantasias*).

Mas é Medeiros e Albuquerque que traz para o Brasil boa parte do material produzido na França pelos poetas que estavam revolucionando a literatura. Textos de Verlaine, Mallarmé, René Ghil, St. Merrill, Moréas, Paul Adam acabaram vindo para terras brasileiras por seu intermédio. Esses escritos, ligados a uma revolta que ocorria na França contra o Realismo, dará ânimo para os experimentos literários no Brasil. Após 1887, o Brasil verá uma série de campanhas em favor das idéias simbolistas.

Como na Europa, a escola simbolista brasileira nunca foi hegemônica e sempre esteve ligada a pequenos grupos. Entretanto, por aqui, esses grupos nem chegaram a se constituir de forma autônoma. Araripe Júnior verá os simbolistas como uma pequena casta de parnasianos (MOISÉS, 1988). Esse pequeno grupo ganhará mais

definição do que força no início da década de 1890. A ampliação desse movimento esbarrou, no caso brasileiro, em alguns problemas de ordem prática: a teoria simbolista pressupunha um leitor extremamente bem formado, capaz de dar conta de leituras complexas. O livro é visto como um espaço de significação, utilizando efeitos e recursos tipográficos, cores, ilustrações integradas ao texto, além de papéis especiais. A ampliação do público leitor se torna atrofiada pois no Brasil a cultura de consumo de obras literárias é reduzida, tanto quanto o é o público capaz de comprar as edições caras produzidas pelos simbolistas. Isso fez com que os leitores de textos simbolistas acabassem ficando restritos quase que aos próprios escritores e se buscassem escrever pensando em um público que não estava aqui no Brasil, mas na Europa, apesar de praticamente só serem lidos pelos seus conterrâneos (CANDIDO, 2000).

Tal fato não afetava os escritores naturalistas e realistas, já que esses possuíam acesso a um espaço mais democrático de divulgação de suas obras: o jornal.

Pensando em comparação com as obras realistas e parnasianas o livro simbolista contrasta imediatamente por suas dimensões, número de páginas, pelo luxo e, conseqüentemente, seja por exigências previamente debilitadas ou por imposições materiais, pela tiragem reduzida. (CAROLLO, 1980, XVI)

As revistas simbolistas e decadistas no Brasil, diferentemente da Europa (onde o público consumidor deste tipo de literatura era numericamente muito superior), se caracterizaram por serem revistas de pequenas tiragens, quase sempre distribuídas dentro do mesmo grupo de escritores que as produzia.

Esse clima de elitização da arte simbolistas não gerou grupos totalmente fechados às influências presentes no universo literário brasileiro. O trânsito entre a estética parnasiana e a simbolistas, ou até mesmo a decadente, era constante. O desenvolvimento do ideal da arte pela arte, constantemente atribuído aos parnasianos, estará presente dentro das obras dos simbolistas e decadistas brasileiras. Mas, além de ficarem presos às questões formais, os simbolistas – seguindo os passos dos escritores europeus dessa estética – possuem uma preocupação grande com questões pertinentes à existência humana. Porém, os escritores brasileiros estarão menos preocupados com

inovações da linguagem poética, apesar de incorporarem grande parte das questões debatidas na Europa (CAROLLO, 1980).

Os manifestos simbolistas não são constantes em território brasileiro. Os artigos e textos diversos sobre o movimento costumam falar sobre a situação do simbolismo na Europa ou traçar comentários sobre obras escritas principalmente na França.

Em um texto de Luiz Murat, de 18 de dezembro de 1885 (MURAT In CAROLLO, 1980, 24), pode-se ver como inicia-se o caminhar para o simbolismo entre os escritores brasileiros: “Idealizar sobre um objeto que nos impressiona, eis o fim da arte moderna”. Porém, essa idéia poderia ser aplicada facilmente à estética parnasiana, quando esta assume postura descritiva sobre objetos artísticos.

Mas, pouco dias depois, Murat defende, em outro artigo, que essa idealização deve ser irregular, provindo de um excesso descritivo dos sentimentos e das idéias do poeta. Aqui, já se pode ver uma defesa do vago. O excesso descritivo dos sentimentos acaba por distorcer a realidade objetiva, forçando a uma visualidade pessoal sobre mundo. O poeta deverá movimentar-se em direção ao infinito, passando por sobre as barreiras sociais impostas contra a liberdade expressiva.

Essa forma de pensar, iniciada em meados dos anos 1880, acabará resultando em pensamentos muito mais estruturados e fortes em defesa dos ideais simbolistas. Emiliano Pernetá, em artigo escrito para o *Club Curitibano*, em 1895, irá colocar que o artista não é somente aquele que produz as obras, mas é o próprio mundo produzido por elas. O artista passa a igualar-se ao criador do mundo. Mais do que isso: o artista passa a ser o próprio criador da realidade. “O artista moderno (...) quer ser tudo: o rio que corre através da floresta, o monte, o vale, a calçada onde as belas mulheres pisam, o céu, a nuvem, Deus!” (PERNETA In CAROLLO, 1980, 31)

De maneira geral, as obras simbolistas brasileiras reproduzem os ideais estéticos europeus. Poucas são capazes de levantar algum posicionamento novo. Isso aparece, sob a forma de um combate sendo travado internamente no país, entre os estetas de uma nova arte, imbuídos de idealismo reformador, lutando contra a imobilidade burguesa de uma sociedade tradicionalista como era a brasileira. Os questionamentos de Frei Samuel, em 1895, sobre qual a finalidade da arte quando

colocadas em um mercado de valor que destrói toda a possibilidade de constituição da beleza desvinculada do dinheiro, exemplificam de forma abrangente o contexto em que o Simbolismo tenta desenvolver-se:

Para ouvidos surdos que valem trinados de pássaro? para cegos que beleza tem uma paisagem, um pedaço de céu. Um trecho de mar? para o espírito burguês que valem versos, harmonias e mármore? A Vida tem dentro de si outra vida, mesquinha e feroz, – a Ambição. (FREI SAMUEL In CAROLLO, 1980, 39)

Os escritos de Dario Veloso são dos mais combativos contra o modo de vida burguês desenvolvidos no simbolismo brasileiro. Para ele, a arte deve prever uma renovação constante de seus ideais. Essa mudança se dá pela característica da arte ser *cerebral*, ou seja, fruto de um processo de inteligência. Porém, ele aponta que o burguês não é capaz disso. Tudo o que é diferente o assusta; ele possui medo de que o seu mundo seja desestruturado e, para isso, insiste em manter presente na sociedade uma *consciência morta*. Aplicando os ideais simbolistas de artista para justificar a fuga da sociedade burguesa, ele coloca o mundo da arte desvinculado do mundo social, sendo essa arte a responsável pela ligação entre o universo moral e o divino. Ou seja, é a arte que justifica as ações humanas e as conduz em direção à perfeição e o belo.

A OBRA DE ARTE é a realização impecável de idéia superiormente concebida pelos mais intelectuais dos homens.

A *visualidade burguesa* é o estrabismo da consciência morta.

O artista é cerebral; o burguês é ventríloco.

(...)

A OBRA DE ARTE *que mereça a sanção do burguês, ou não é realmente OBRA DE ARTE, ou o burguês a proclamou inconscientemente.*

(...) A Arte requer *iniciação*.

A região da Arte está fora do círculo da vida social; é parame entre o Nihil e o Eterno, entre o Visível e o Invisível, é o elo simbólico que prende o Moral ao Divino:

— É o BELO. (VELOSO In CAROLLO, 1980, 39)

Em *No hospício*, de Rocha Pombo, publicado em 1905, essa aproximação entre mundo e beleza ocorre por parte tanto de Fileto como do narrador. Fileto busca a constituição de uma vida artística. A sua forma de ver o mundo está dada por uma visão pessoal da realidade. Tudo o que ocorre ao redor de Fileto é, para ele, uma prova da possibilidade de compreender o mundo, compreensão essa que só é dada a ele e a mais ninguém. Fileto fica muito próximo do ideal de poeta definido por

Baudelaire, uma vez que sente horror pela multidão, gerando, inclusive uma reação de repugnância contra a maioria dos que se encontram do lado de fora do hospício.

Diferentemente do que está colocado no romance *Às avessas*, de Huysmans, o narrador de Rocha Pombo é criado em primeira pessoa. O narrador que conta a história de des Esseintes é externo.

Em *No hospício*, o narrador conta a sua própria história, cheia de ambigüidades causadas pela buca de rompimento com a certeza objetiva que era dada, por exemplo, para as palavras dos escritores naturalistas e realistas. Rocha Pombo, ao estruturar a sua obra, busca a vaguidão. Porém, mesmo possuindo uma estrutura que encaixa-se perfeitamente para um romance simbolista, *No hospício* encerra uma outra ambigüidade em seu narrador. Da mesma forma que o Simbolismo, no Brasil, não ocorreu com a mesma pureza (que foi sua marca na França), misturando-se profundamente com o Parnasianismo e outras correntes estéticas, como o Impressionismo, o narrador não trabalha somente dentro da estética simbolista.

É inegável a fuga do mundo para dentro de uma torre de marfim representada pelo hospício onde convivem Fileto e o narrador, mas esse isolamento não faz com que o narrador perca a sua ligação com o mundo exterior. Ele conhece a realidade social do mundo e sabe como trabalhar com ela. O narrador não busca uma fuga do mundo, mas uma possibilidade de entrar em contato com o espírito de Fileto. Mais do que isso. O narrador pretende, no decorrer do livro, convencer Fileto da necessidade de mudar o panorama social, para a construção de um mundo mais justo. O trabalho com as idéias de justo e injusto é marcadamente de caráter social e moral. O narrador não se omite em relação às desigualdades. O narrador traz em si essa marca do social. Da mesma forma que o Simbolismo brasileiro não se diferencia completamente do Parnasianismo e, em alguns casos até mesmo do Naturalismo e Realismo, o romance de Rocha Pombo trabalha com essas questões. A apropriação de questionamentos típicos de outras tendências estéticas para dentro de um romance simbolista permite que se constitua uma realidade mais plural com relação ao universo de referência da narrativa. Mas, deixe-se claro, essa incorporação de elementos não transforma o narrador de Rocha Pombo em um narrador realista. Assim como esse romance não

deixa de ter a sua face mais relevante ligada ao Simbolismo, representada pela forma de cultivo intelectualista do espírito tanto do narrador como de Fileto.

O que se pode perceber é que ocorre, em *No hospício*, um confronto de visões de mundo. Fileto com uma visão puramente estética sobre a realidade e a vida e o narrador com uma visão mais próxima do social. Porém, ambas visões são de caráter idealista. Criam, para si mesmos, um mundo com o qual desejam interagir. E, durante os debates, a forma de ver o mundo vai se apresentando mais claramente.

Já no início da narrativa, Fileto é apresentado como sendo um vidente, um ser que pode ver coisas que não se mostram aos outros.

Quando elle fala com as irmãs, principalmente com a irmãsinha mais joven, parece-nos estar ouvindo um propheta ou um vidente – tão bella e tão solenne é a sua voz, tão suave, tão nítida e vibrante é a eloquencia do seu discurso. (POMBO, 1905, 2)

O gosto de Fileto pelo estudo, não importante qual o assunto, o faz aprofundar cada vez mais em um intelectualismo. Entretanto, a personagem não se isola dentro de um castelo de livros, apesar de sua busca de idéias ocupar boa parte de sua vida. Busca conhecer o mundo que o cerca, tanto quanto foi apontado para o poeta definido pelos textos de Baudelaire, isso só é possível pelas sensações. A música, que aparece logo no começo do romance (e cujas referências desaparecem no decorrer da narrativa), cria uma como que forma de diálogo entre os sons e a alma de Fileto.

— “De tudo elle se occuppa, senhor. Fala de sciencia, de arte, de historia natural, de philosophia, de jurisprudencia... de tudo. É um espirito vastissimo, de uma lucidez e de uma originalidade tão fóra do commum, que fico obumbrada ao ouvil-o. (...) Agora vae estudar. Não deixa os livros e a mesa de trabalho um instante, no correr do dia. Estuda e escreve sempre. As vezes levanta-se para recitar o que escreveu. E chega então a emocionar-se, fica mais pallido ainda, estremece, agita-se todo, numas convulsões estranhas... quasi que sorri olhando deslumbrado para fóra e fazendo uns gestos mysteriosos... Mas quando recita não fala alto: revessa as palavras atropeladamente... E fica nos ares um vago sussuro, como de vozes que vêm de muito longe... Depois, cae immovel por algum tempo, a dizer phrases inintelligiveis, ou a meditar... quasi que se diria consternado... (...) Havia aqui pelas visinhanças um piano que elle gostava de ouvir como si fosse a voz de alguem que lhe falasse. Á tradinha, ficava sempre á janella, á espera daquellas musicas que tanto pareciam dominal-o. E quantas vezes, ao recolher como quem se escondia, eu lhe vo rolar pela face uma lagrima furtiva. A principio, quiz adivinhar tudo, mas... enganei-me: só a sua sensibilidade é que fazia aquillo...” (POMBO, 1905, 3-4)

Ainda pela música, explicita-se a negação do mundo ordinário. A negação do que é popular e, conseqüentemente, do que é feito para as massas.

Uma coisa devo dizer-lhe que me falta para que eu possa sentir o mais ditoso dos mortaes: é um pouco mais de solidão nesta sala... Outra coisa: o que me impede agora de ter aqui uma verdadeira bemaventurança é... um colega rabequista que se aboletou, ha dias, ahi pelas immediações... Doutor! por caridade!... Esse homem nos mata!... Digo-lhe franco: si não lhe arrebatam essa matraca, deixam-me no risco, doutor, de assassinar de repente a um irmão... (POMBO, 1905, 47)

Ocorre, em *No hospício*, além da defesa da sugestão (como foi apontada anteriormente), o questionamento sobre a forma do texto. Em primeiro lugar, quando o narrador pensa em mandar o seu poema para Fileto, sente receios que o interno tenha ressalvas quanto ao verso e a métrica. Nesse contexto, ocorre a defesa do verso livre, buscando definir que o verso só deve ser usado se ele soar como natural.

O symbolo, que é espiritual, pode, não ha duvida, viver sob a fórma do verso; mas então o verso é como si não existisse. Dai-me palavras, grandes palavras, mesmo em versos, si em versos ellas couberem; mas não me reciteis apenas palavras medidas. Digo-vos, em summa, que nem todos os Homeros do Occidente me diriam o que está, não dizendo, mas suggerindo um versículo da Biblia. (POMBO, 1905, 28)

E, juntamente com esse questionamento, de forma esparsada, como foi apontado no primeiro capítulo, por todo o romance busca-se uma tática de não apresentar nada de forma direta. Nada é apresentado às claras, de forma objetiva. Nem os corredores, nem as personagens, nem o tempo, em suma, nada aparece com clareza. Não se pode ter certeza objetiva de praticamente nada do que aparece no romance. Essa provavelmente é a característica simbolista mais bem desenvolvida no romance. As duas almas (do narrador e de Fileto) somente podem se comunicar porque não vão para as alturas solitárias. Essa é mais uma superação em relação ao Simbolismo presente no romance. Ao mesmo tempo em que as almas se isolam de contextos sociais amplos, e, por se elevarem cada vez mais, acabam encastelando-se em torres de marfim, é possível para elas, ao reconhecerem espíritos elevados, que venham ao seu encontro. Desta forma, Rocha Pombo não trabalha com o Simbolismo de uma forma estéril, mas aponta para uma possibilidade de superação da incomunicabilidade que o Simbolismo colocou a arte (e também a vida). Mesmo sendo impossível a

compreensão completa de um outro ser, é possível o diálogo entre seres que se reconhecem, que se correspondem.

Em *Às Avessas*, o romance segue toda uma linhagem de pensamento concretizada na biblioteca da personagem des Esseintes. Da mesma forma, essa filiação de pensamento também é construída para o narrador do romance do escritor paranaense. A idealização da *Cidade Futura* proposta pelo narrador, onde todos os seres humanos seguiriam as regras de Jesus, se liga com a possibilidade de construção de um mundo perfeito caracterizado, por exemplo, em *Utopia*, de Tomas MORUS (1997). Ainda ligado com essa obra, o mesmo embasamento está presente em ambas. Continuando com a questão da filiação de pensamento, a idéia do narrador de partir de pequenos núcleos que seriam responsáveis pela difusão dos preceitos morais justos para a vida, excluindo o que fosse de prejudicial a eles e fazendo com que, desde a mais tenra infância, as pessoas já tenham contato com esse modelo perfeito de moral, pode-se aproximar o narrador da figura de Sócrates, que está presente em *A República*, de PLATÃO (2000). Nesta obra, Sócrates propõe (no livro II) a construção de uma sociedade perfeita e, então, justa. Sua explicação parte de uma pequena vila de apenas cinco habitantes, na qual cada um faria aquilo que faz de melhor. Essa questão de construção de uma sociedade perfeita, especialmente em questão moral, filia Rocha Pombo a toda uma tradição idealista, dando mais um reforço à argumentação de sua filiação ao Simbolismo.

Capítulo III

Incorporação e contra-ponto: estética nietzschiana no
romance *No hospício*

Durante o romance *No Hospício* a obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche é, algumas vezes, usada como ponto de referência para a construção das idéias e das interações das personagens. Sendo um romance que está ligado à vertente intelectualista do Simbolismo, em *No Hospício* as personagens não somente remeterão às idéias de Nietzsche, mas as citarão literalmente.

Quando o narrador resolve, pela primeira vez enviar um texto a Fileto, no capítulo V, e inicia a cópia de um poema seu e que, por medo de que Fileto tivesse suspeitas em relação ao metro e a rima, não chegaria a ser terminada, o narrador faz a primeira referência à Nietzsche, na qual comenta sobre a pouca capacidade de se fazer versos convincentes em um mundo dominado pela prosa. O narrador sente que Fileto não deve ser um defensor do verso, pois seria uma alma livre. A ligação que Nietzsche faz entre o poeta e o ritmo (que pode ser entendido como sinônimo de verso), é para mostrar como o mundo que os poetas criam é um mundo que necessita ser levado pelo poeta, mas que não se sustenta por si mesmo. A sustentação desse mundo só é possível pela utilização de um agente externo, no caso, o poeta e a forma.

Mas não acabei a transcrição: tive um presentimento quasi supersticioso de quer Fileto não leria versos. São muito raros os versos naturaes como a prosa e com certeza aquelle espirito havia de ter suspeitas contra o metro e contra a rima. Emerson tem razão, pelo menos na maioria dos casos: "... fazem versos e passeiam sósinhos — na impossibilidade de experimentarem com precisão seu pensamento." E Nietzsche ainda mais: "O poeta leva triumphantemente suas idéas no carro do rythmo: ordinariamente porque estas não são capazes de ir a pé." (POMBO, 1905, 26)

No final do capítulo IX, Fileto toma emprestado dois livros do narrador: um de Carlyle e outro de Nietzsche. Este último estava chamando a atenção do interno, provavelmente pela mediação do narrador, uma vez que este já havia usado o filósofo alemão para justificar ações suas.

Fileto despediu-se afinal. Em troca do *Pur esprit*, levou-me um volume de Nietzsche, e um outro de Carlyle (*Sartor Resartus*). Elle andava muito preocupado, principalmente com o estranho philosopho allemão. (POMBO, 1905, 62)

Mais adiante, no capítulo XI, Fileto faz referências à capacidade intelectual de Nietzsche, em uma conversa com o narrador durante a qual se falava sobre Augusto Comte e que, mudando o enfoque da conversa, o narrador pergunta a Fileto sobre o filósofo alemão. Fileto, a essa pergunta, apresenta Nietzsche como uma das grandes inteligências de todos os tempos, mas que, talvez por uma sina para os gênios, acaba por ficar destinado a tornar-se um marginal à espécie.

Como conclusão das minhas reflexões precedentes:

— Outros há que me espantam muito mais do que Comte... Por exemplo: o sr. Nietzsche: que me diz deste grande alemão nos seus desvairamentos?

O moço assanhou-se ainda mais, exclamando:

— “Ah!... mas como é estupenda a vida! Bem sabe que Nietzsche é uma das inteligências mais poderosas entre todas as que têm edificado o espírito dos homens: — e, no entanto, veja que descahidas... que loucuras... que laceramentos!... Será crível que o gênio seja um composto de treva e luz, meu amigo? Dar-se-á o caso de que ao dom excelente presida uma divindade maligna e tremenda e que o espírito dos grandes da espécie possa ser obrigado a vagar entre a escuridade de cavernas profundas e o dia alacre das montanhas?...” (POMBO, 1905, 84)

Já no capítulo seguinte, nova evocação de Nietzsche. Desta vez, o narrador, ao comentar sobre uma tristeza que lhe é inerente e que se amplia quando se afasta do espírito de Fileto, e que lhe impedia inclusive de dar continuidade aos seus trabalhos, diz que se diferencia muito do filósofo alemão, pois este é capaz de continuar seus trabalhos com paixão. O narrador mostra que, diferentemente de Nietzsche, não possui como objetivo a escrita de seus textos, a estruturação de filosofias, mas o aproximar-se de Fileto.

Soffro de uma displicência que não sei explicar. O tempo se me torna estúpido longe daquela alma. Meditei sobre mil coisas, juntando o frívolo ao sublime; o commovente, o lugubre ao burlesco... Quiz continuar todos os meus trabalhos, mas, si chegava a escrever duas linhas, logo me sentia esgotado... Um tédio de morte me tornava incapaz de tudo. Faltava-me a *ebriedade* de Nietzsche... Abri um sem-número de livros, e não pude ler, de nenhum delles, meia pagina sequer. Nenhum assumpto me satisfazia. Como si a minha obra toda, na vida, tivesse de ser o desvendamento daquelle sêr — eu não tinha faculdade mental para outros objectos... (POMBO, 1905, 93)

No segundo caderno de Fileto, *Fragmentos*, o nome de Nietzsche é citado nada menos que vinte e uma vezes. Entre essas mais de duas dezenas de citações, Nietzsche

é abordado nominalmente em quinze dos setenta tópicos desse caderno. No décimo ponto do caderno, quando Fileto está comentando sobre autores que preferem dizer o novo mesmo que em detrimento da qualidade, mesmo que, para fazer o novo tenha-se de se fazer obscuros, trabalhando com antíteses, com o bizarro, o absurdo e o monstruoso, deixando de lado o simples e o grande.

X. - Ha escriptores viciados pela preocupação de *dizer novo*. Alguns, até, são grandes, mas, por gosto, fazem-se obscuros. Um genio que prefere a sombra á luz, a nevoa á claridade divina – me desconsola. – Muitos modernos – aliás espiritos de primeira plana – gostam da anthese, do bizarro, do absurdo, do monstruoso até, occultando o que é simples e grande. Vêde Carlyle, Goethe, Novelis, Emerson, Nietzsche... (POMBO, 1905, 127)

Comentando sobre a genialidade de Nietzsche, no décimo sexto ponto desse caderno, Fileto retoma a sua idéia, já apresentada anteriormente, de que Nietzsche é, ao mesmo tempo, o gênio e o seu próprio algoz. De acordo com Fileto, a filosofia de Nietzsche é, por si só, o maior mal que poderia ocorrer à humanidade, mas que, para que ela seja desconstruída, basta utilizar ela mesma. O que se defende nesse ponto do caderno é até que ponto vale a genialidade sem razão.

XVI. – Nietzsche é o homem de genio mais perigoso deste seculo. Si a sua obra pudesse vingar, seria o maior mal até hoje feito á humanidade: a sua philosophia é uma restauração de epicurismo antigo falseado pelos modernos. Felizmente, para combater essa philosophia não ha necessidade de outro Socrates que não seja o proprio Nietzsche, nos seus bons dias. – São, na verdade, deploraveis as aberrações deste homem! A inanidade das theorias e systemas que creou nos entristece e desconsola, porque nos mostra até que ponto é possivel esta incivel anomalia do genio sem razão... – O super-homem de Nietzsche seria um monstro. (POMBO, 1905, 128)

Fileto, em seu caderno, discorre sobre sobre o fechamento de um espírito para o restante do mundo, usando Nietzsche como exemplo. Um espírito elevado que se sabia como tal, mas que, para manter-se, acaba negando tudo o que existe, inclusive a si mesmo. De acordo com Fileto, os únicos espíritos que não foram negados por Nietzsche, não o foram preservados por respeito, mas por necessidade, para um fim utilitário.

XIX. – Nietzsche diz que leu Carlyle e chama *Sartor Resartus* de “interpretação heroico-moral das affecções dyspepticas”. Facilmente se comprehende a incapacidade de Nietzsche para

estudar Carlyle. – mas este Nietzsche não encontrou um espírito que lhe merecesse ao menos respeito!... Afigura-se que o homem ouvindo ler este trecho: “O poeta lyrico ficou por ~~muito~~ tempo unido ao musico...”, irritou-se, ergueu-se, arregaçou os punhos e investiu... Mas de repente, eis que lhe mostraram que o trecho é... d'elle mesmo!... – Só de Emerson não disse o homem grande mal, mas talvez porque precisava de empurrar-o sobre Carlyle... (POMBO, 1905, 120)

Mais adiante nesse caderno, Fileto, por um falso silogismo procura destruir a separação dos seres entre fracos e fortes e questiona a vitória inevitável dos fracos sobre os fortes como é anunciada por Nietzsche. Partindo de um trecho no qual Nietzsche critica Darwin, Fileto procura mostrar que a lei da seleção natural é uma ~~verdade~~ verdade eterna. Parte ele de uma analogia, tendo como base de sua argumentação que tudo o que é anunciado deveria poder ser aplicado a todo o mundo. Quando Nietzsche diz que o fraco possui mais espírito do que o forte, o diz pelo fato de usar como base de toda a sua construção filosófica a idéia de que tudo é construção humana. Sendo assim, o espírito também seria algo construído pelos homens e, dessa forma, mais espírito terá quem mais necessidade dele tiver. A passagem dessa argumentação para a questão do dinheiro – vale a ressalva que o mundo material, sempre muito bem representado na figura da moeda – faz com que a argumentação de Nietzsche se torne ilógica. Entretanto, Fileto não se pergunta sobre o que seriam as pessoas que possuem dinheiro. Ele parte simplesmente de uma constatação imediata do mundo – existem pessoas pobres e ricas e, dessa forma, as que são pobres, o são dessa forma pelo fato de não terem a mesma quantidade de dinheiro que as ricas, e, dentro dessa lógica, de desejarem tê-lo – mas não questiona se essas pessoas estariam ou não no mesmo plano. Ele parte de um principio no qual as pessoas que já tem dinheiro não precisariam de mais dinheiro, mas esquece de colocar, em seu exemplo, o seu próprio pai, que possui dinheiro e que tinha a necessidade constante de cuidar e de ganhar mais dinheiro.

XX. – “Darwin esqueceu o espírito, e isso é bem inglêz (e mais allemão ainda – accrescentaria eu): os *fracos* têm mais espírito.” Isto diz Nietzsche combatendo a *theoria da seiecção* ~~de~~ Darwin. Ponhamos de lado todo o paralogismo, ou antes o absurdo, e sigamos o filosofo de Rœcken. Mas por que será então que os fracos têm mais espírito do que os fortes? – É simples – responde-nos elle: é preciso ter necessidade de espírito para chegar a ter espírito. De sorte que, depois de Nietzsche, podemos affirmar, sem vacillação, “que os pobres têm mais dinheiro do que os ricos”... E porque? Ora, porque... Porque é preciso ter necessidade de dinheiro para chegar a ter dinheiro... – Entende Nietzsche que o tal *espírito* dos fracos vence a *força* dos fortes e que portanto a luta pela vida terminará em detrimento destes ultimos. “As especies

não crescem de modo algum, no sentido da perfeição: os fracos acabam sempre por se tornarem senhores dos fortes, pois eles têm o grande numero e são também mais velhacos...” – E incrível! Nem na sociologia, nem na historia natural este homem soube vêr! Na sociologia os fracos sahem da miseria por um triumpho cada vez mais completo da moral sobre o espirito dos fortes. Na historia natural esse triumpho é ainda impossivel e a selecção de Darwin é uma verdade eterna. (POMBO, 1905, 129-129)

De acordo com o posicionamento adotado por Fileto, Nietzsche acaba por se afastar da possibilidade de salvação não pelo fato de não se sentir a alegria da vida, que eleva o espírito. E essa não capacidade para a alegria o força, necessariamente ao mal-estar, à negativa do mundo. Essa forma de escrita, colocada para Fileto, faz com que os posicionamentos em relação ao filósofo alemão sejam quase sempre construídos por argumentos falaciosos.

XXVII. – “E a alegria que conduz á salvação.” Logo a alegria – a marca do animal!... Pois Nietzsche não sentiu que a alegria dispersa o espirito!... (POMBO, 1905, 131)

XXXI. – Dir-se-ia que Nietzsche reuniu no seu estomago toda a bilis do mundo... Elle falou até disto: de dizerem os seus patricios: Gœthe E Schiller, Schopenhauer E Hartmann. Devia ser o proprio Gœthe quem respondesse a Nietzsche. (POMBO, 1905, 131)

Em uma das poucas vezes que as personagens concordam com Nietzsche, Fileto escreve em seu caderno que o posicionamento sobre a História adotado por Nietzsche é correto. Entretanto, o que a personagem entende que Nietzsche disse é que deveria ser preservado somente o que era grande no mundo, os grandes feitos, os heróis. Para Nietzsche, não era esse o posicionamento que deveria ser adotado, mas perceber que toda a História é uma grande construção que busca manter uma justificativa para o presente, criticando, desta forma, o que é feito com a História.

XXVIII. – “Não é sinão pela maior força do presente que deve ser interpretado o passado; não é sinão pela mais forte tensão de vossas faculdades mais nobres que adivinhareis o que, no passado, é digno de ser conhecido e conservado...” Aqui, sim: dou meus applausos a Nietzsche. A historia não é simples narração de factos, e, daqui por diante, ha de ser uma especie de epopéa humana, cujos cantos serão formados de tudo que de mais heroico tiver feito o homem no planeta. Só conservaremos o que for grande. (POMBO, 1905, 133)

Fileto, aproveitando a fala de Nietzsche sobre o belo, a transforma e amplia a sua dimensão, fazendo com que ela chegue a dar conta de todo o mundo. Faz com que a noção de beleza seja o suporte de toda a ontologia do mundo. O mundo todo é

construído como Nietzsche percebeu que a beleza é construída. Sempre por um panorama individual, que faz com que toda a realidade se deforme aos olhos daquele que a olha.

XXXII. – “Nada é mais condicional, digamos mais *restricto*, que o nosso senso de bello.” – diz Nietzsche. O que elle diz do *seu* bello, eu diria de todo o mundo objectivo. “O *Bello em si* não é mais que uma palavra, nem é mesmo uma idéa. No bello, o homem se toma como medida de perfeição; em certos casos, elle se adora na perfeição adorada...” Tudo quanto é construcção do espirito humano, até hoje, deve ter cahido para este homem. – Para mim, o bello, é mais espiritual do que sensitivo. Quando se contempla e se admira o bello, suffraga-se alguma coisa mais que a belleza sensível em si – talvez uma perfeição que se adivinha, que se sente sem comprehender, uma belleza que ha de vir. A creatura só entrou na phase da veneração quando começou a amar o bello. (POMBO, 1905, 131-132)

Em relação ao cristianismo, essa religião é tomada de tal forma no romance de Rocha Pombo como sendo a possibilidade de sustentação de uma sociedade mais justa, que a mera transcrição de trechos em que Nietzsche ataca o cristianismo, por si só, seriam suficientes para comprovar o absurdo desses ataques.

XXXIII. – E ainda de Nietzsche: “Chama-se o christianismo a religião da *piedade*. A *piedade* está em opposição com as *affeições tónicas* que elevam a energia do senso vital: ella opera de um modo depressivo. Perde-se força quando se tem dó.” E mais: “Quando não se colloca o centro de gravidade da vida na propria vida, mas no *além* – no *nada*, tem-se arrebatado á vida o seu centro de gravidade.” Eu só transcrevo esses trechos para sentir-lhes melhor o espantoso absurdo. (POMBO, 1905, 132)

Criticando a opção de Nietzsche pela noção de força, em três passagens Fileto argumenta que para o forte interessava a que a religião não fosse pautada pela misericórdia e o perdão, mas pela força. Mas questiona-se sobre a real existência da força, uma vez que, para se ter força, é necessário que se tenha outra coisa, nesse caso, que se acredite em algo com tanta intensidade que de lá surgirá a força.

XXXV. – A definição que Nietzsche dá de arte e de sentimento esthetico é a mesma de Augusto Comte... aliás o philosopho que elle considera como o *mais avisado* dos Jesuitas, porque... se inspirára na *Imitação de Jesus*. E ainda teve esta ironia: “Eu vos creio: a *religião do coração*...” O forte queria a religião da força. (POMBO, 1905, 132-133)

XLIV. – Que é ser forte então, caro Nietzsche? Sem fanatismo não ha heróes. Logo, ser forte não é ter força... (POMBO, 1905, 134)

LX. – Compreendo a fortaleza moral – essa inalterável serenidade da Fé que é o último reducto indestrutível da consciência humana. O mais, meu caro Nietzsche, esse ufanismo e a força que proclamas, não é de um superior, e sobretudo de um verdadeiro espiritual. Esses heroísmos não competem às almas. (POMBO, 1905, 136)

De acordo com Fileto, a negação da inspiração artística para Nietzsche tem como fundamento a própria palavra “inspiração”. Como “alguém inspirado” assemelha-se a alguns que receberam um dom, isso não poderia ser, uma vez que se teria a necessidade de se negar a Deus. O que Fileto desconsidera é que, na própria frase que usa de exemplo, não se está falando em inspiração para a construção de obras de arte, mas em constituição física de um corpo que crie condições tais que se torna possível a contemplação estética, deixando de lado a questão divina.

LVI. – Nietzsche não crê naquilo que em arte se chama *inspiração*, mas crê na contensão espiritual; crê que “não há contemplação estética sem uma condição fisiológica preliminar, uma espécie de *inebriamento* que exalte a *irritabilidade de toda a máquina*.” Creio que ele se contradisse porque o vocabulo *inspiração* lhe cheirou a coisa divina... Si elle ouvisse dizer que o diabo também inspira, é provável que crêsse em *inspiração*... (POMBO, 1905, 135)

Novamente, argumenta-se sobre a vastidão de espírito de Nietzsche e sobre a sua incompletude em vida. Como se sua filosofia estivesse defendendo algo, mas que seria somente o começo de uma síntese moral que viria a se realizar caso ele tivesse tido tempo para formulá-la. Mas, como isso não ocorreu, o que ficou foi somente uma filosofia que deixa entrever um espírito superior, mas que não chegou a brilhar plenamente.

LVII. – É difícil em nossos tempos encontrar um espírito tão vasto e tão profundo como o de Nietzsche. E como se explica neste homem a ausência do instinto preexcelente, da *grande* visão interior! – Quem sabe lá, no entanto, que nos daria elle si tivesse tido a fortuna de conservar até o fim a sua luz imensa! Qual seria a formula definitiva da sua philosophia! Que synthese nos daria ele do universo moral! (POMBO, 1905, 135-136)

No capítulo XVI, o narrador, ao comentar sobre a possibilidade de que, talvez, a efetiva compreensão da palavra de Jesus não fosse para todos, apresenta a idéia de que mesmo inteligências que não são divinas, como a de Nietzsche, talvez não

possuam explicação. Isso pode se dar pela incapacidade de se habituar ao pensamento de Nietzsche, pois, da forma como a sua genialidade vinha sendo apresentada pelo romance, ele, mesmo que sendo uma das maiores inteligências da humanidade, está fora da razão. Seu espírito se elevou tanto que não seria provável que outros pudessem alcançá-lo.

— Olhos que vêem de noite offuscam-se na claridade, e só começam a ver depois que a claridade se habitua. Eu explico, portanto, os Torquemadas: só não explico os Nietzsches, meu caro. Bemditas as almas que já puderam subir até o fanatismo! Consciência que se abalou já fez alguma coisa na vida, mesmo que andasse a tactear no meio da penumbra – crepusculo de pleno dia que vem. (POMBO, 1905, 141)

No quarto caderno de Fileto, este sente pena dos filósofos que agem ingenuamente na tentativa de negar a divindade de Jesus. Para ele, esses filósofos são fechados nos subterrâneos das coisas humanas, e, por isso, não conseguiram ascender à Fé que permitiria que a genialidade deles andasse junto com o mais supremo dom humano: reconhecer a divindade de Jesus.

E assim que interrogam os philosophos ingenuos quando querem negar o JESUS DIVINO. Mas, vós mesmos que vos desvanecéis do alto dom excelente – começais mostrando que o proprio genio tantas vezes anda tão longe de ser o dom supremo entre os homens! Deveis aprender primeiro que o dom inamissível, signal definitivo da Creatura no Tempo, é a Fé. É por isso mesmo que eu tenho dó infinito das intelligencias fechadas no subterraneo das coisas humanas... Eu me commovo por todos os Petronius, por todos os Comte, por todos ios (*sic*) Nietzsche! por todos os genios que não se puderam exalçar até a Fé e que não chegaram a ser Videntes! (POMBO, 1905, 204)

Como foi desenvolvido no primeiro capítulo, aos poucos, o narrador vai explicitando ao leitor qual é a sua real intenção em relação a Fileto. Ele não foi ao hospício para ajudar ou simplesmente compreender Fileto. A sua vontade quase insaciável de encontrar um espírito elevado não é meramente desejo de contemplar a beleza que esse espírito representaria. O narrador é uma força que se sabe forte e que, por isso, sente necessidade de confrontar-se com outras forças, buscando expandir-se sobre elas.

Durante todo o romance, o narrador mostra-se claramente conhecedor das possibilidades de atuação no mundo externo ao hospício. Ele sabe como deve proceder

para que seus objetivos sejam alcançados. Entretanto, fora desse mundo, em um outro universo construído por um outro alguém, surge-lhe a dúvida sobre se seria capaz de impor-se também. A sua dúvida moral em relação a Fileto se dá por esse receio em relação à sua possibilidade de poder se sobrepor a essa outra moral que a ele se mostra.

A vida que Fileto possui, no começo do romance, é descrita como o que seria uma vida artística. Ele constrói um mundo para si mesmo, com regras próprias. É preferível a ele o isolamento dentro de uma instituição de isolamento, como era o hospício, onde ele poderia vivenciar essa sua própria realidade, do que viver em liberdade na sociedade e ter de aceitar valores morais que não haviam sido construídos por ele mesmo. Abrir mão de si mesmo somente para poder viver em um estado que é classificado pelos outros como sendo liberdade não animava Fileto. Ele preferia estar condenado pelos outros à reclusão, mas não abria mão de seus próprios valores. Vê-se, nisso, uma postura ética por parte da personagem. Fileto é a sua própria obra artística. Não se interessa pela produção de obras de arte enquanto objetos outros no mundo. Busca somente a sua própria realização. Ele é o autor e a sua própria obra.

Encontrando essa personagem, o narrador dela se aproximará para testar até que ponto as suas posições são realmente consistentes. O narrador entrará em cena (e, então todo o ambiente ficcional interno ao romance passa a existir) para contrapor-se à moral construída por Fileto. Toda uma estratégia é traçada pelo narrador para que inicialmente Fileto aceite que ele entre em seu mundo e, então possam efetivamente interagir.

Assim como a inquietação moral surgida no espírito do narrador pela forma de vida de Fileto, os livros de Friedrich Nietzsche possuem um caráter questionador a respeito dos padrões morais da sociedade ocidental, especialmente sobre as bases dadas pelo cristianismo¹. O seu questionamento da moral passa por um ponto que é

¹ “O que é bom? — Tudo aquilo que desperta no homem o sentimento de poder, a vontade de poder, o próprio poder.

O que é mau? — Tudo o que nasce da fraqueza.

O que é a felicidade? — A sensação de que o poder *cresce* — de que uma resistência foi vencida.

central para o entendimento da obra do filósofo: o questionamento da fundamentação primeira desses valores.

A chegada das idéias do filósofo alemão ao Brasil, chegada que interessa sobremaneira para saber com que contexto de idéias Rocha Pombo estaria dialogando será explicitada por dois grandes nomes do momento: Nestor VITOR (1969) e José VERÍSSIMO (2001).

Nestor Vitor possui, em sua *Obra Crítica*, publicada pela Fundação Rui Barbosa, em 1969, um artigo destinado exclusivamente a Nietzsche. Este artigo data de 1900. Tendo que Nestor Vitor, como atesta Andrade MURICY (1987), era um dos expoentes da intelectualidade paranaense e brasileira, sendo admirado por Rocha Pombo, seu artigo pode ter repercutido no pensamento do autor de *No Hospício*.

[Nestor Vitor] Publicara [1897] (...) o livro de contos *Signos*, simbolista típico, que foi largamente discutido, mas que obteve os sufrágios de Cruz e Sousa (...), de Luís Delfino e de Rocha Pombo. (MURICY, 1987, 339)

Se, porventura, Rocha Pombo não tenha tomado contato com o artigo de Nestor Vitor (o que seria de espantar, visto que como na França, como foi citado no capítulo anterior, no Brasil o círculo de escritores e leitores dessa nova literatura é extremamente reduzido (CANDIDO, 2000)) ele vale como manifestação direta sobre a forma como a filosofia nietzschiana foi vista durante a virada do século XIX para o XX no Brasil.

De acordo com Nestor VITOR (1969), o rigor intelectual da obra de Nietzsche eleva-se à loucura, criando em seus leitores um sentimento de desconcerto causado por uma certa falsidade nas pessoas do Ocidente. Mas, questiona-se se não seria exatamente esse sentimento a melhor forma de descrever os últimos quatro séculos

Nenhum contentamento, mas mais poder. Não a paz acima de tudo, mas a guerra. Não a virtude, mas o valor (no estilo do Renascimento: *virtu*, virtude desprovida de moralismos).

Quanto aos tracos, aos incapazes, esses que pereçam: primeiro princípio da nossa caridade. E que se os ajude mesmo a desaparecer! O que é mais nocivo do que todos os vícios? — A compaixão que suporta a acção em prol de todos os tracos, de todos os incapazes — o cristianismo...” (NIETZSCHE, F. *O anticristo*. Trad. Pedro Delfim Pinto dos Santos. Lisboa: Guimarães Editora, 1997. 16-17.)

nos quais o que ocorre é um lento caminhar em direção a um niilismo desejado, mas ao mesmo tempo escondido.

Mas não é a caborinagem, quer dizer, o sentimentalismo verbal, o característico destes quatro últimos séculos da nossa civilização? Não é o irreligionismo que teme reconhecer-se como ~~tal~~, o decrescimento do entusiasmo orgânicamente vital, o caminhar lento, preguiçoso, mas positivo para um niilismo a que aspiramos sem nêle pensar, de um modo inteiramente instintivo, – não é isto o que resume a história do mundo ocidental, da Renascença para cá? (VITOR, 1969, 340)

No fundo, segundo VITOR (1969), sendo que os homens são produtos de sua época, no íntimo, todos acabam sendo definidos por essa característica e, sendo que ela é um desejo dessa época, pode-se trabalhá-la como uma virtude e, desta forma, usá-la para caracterizar o que há de mais elevado em um homem. Saber-se falso e ter a capacidade de rir de si mesmo. Essa é uma das posições mais importantes defendidas por VITOR (1969) sobre as idéias de Nietzsche, apesar de, para o próprio filósofo, esse riso chegar a ser um riso de louco (“O cabotino é um idiota que anda fazendo de louco; Nietzsche é um louco que às vezes quer fazer de idiota.” (VITOR, 1969, 340)). E, de acordo com VITOR (1969), essa falta de sentimentalismo do ocidente, nada mais é do que um sentimento religioso sem objetivo determinado. Uma queda clara no niilismo, em uma banalidade da vida atual do homem.

E essa necessidade do *nihil*, que de cada vez mais se acentua, que pode ser senão a súplica, a consequência geral dessa boemia em que andam os nossos mais profundos sentimentos humanos? (VITOR, 1969, 340)

Porém, essa falta de falsidade é apenas aparente. No íntimo, se dá uma verdadeira renovação da civilização cristã (que estaria em crise desde a Renascença), vinda desde Lutero. E, essa proibidade em Nietzsche é causada por uma incompletude, que, devido a um orgulho incomparável, tem a consciência da grandeza humana, mas que não quer lembrar-se da relatividade dessa grandeza, “ou pelo menos do nada que ela representa em face do universo, ou se dela se lembra é para que o sentimento disso ainda mais estimule o seu ardor” (VITOR, 1969, 341). De tudo isso, o resultado, segundo VITOR (1969), é a catástrofe que encobriu a razão, quase como inevitável naquele ser.

Louco embora, sua loucura, entretanto, é venerável: Nietzsche agora ficará no mundo com um olho rubro, sem pálpebras, a perseguir todos os comediantes com pretensões a serem tomados a sério, tôdas as fofidades, tôdas as falsas qualidades pretendentes a uma cotação. (VITOR, 1969, 341)

Finaliza, ainda, o seu artigo com uma ressalva aos leitores, dizendo que se eles não sentirem confiança em si mesmos, não leiam Nietzsche, pois, no final, ficaram valendo menos do que supunham valer antes da leitura. Nietzsche, para VITOR (1969), possui olhos duros, mas amigos para aqueles que têm valor; mas para os “sêres falsos, para as falsas inteligências, para os falsos corações” (VITOR, 1969, 341) eles são implacáveis, irônicos e fatais.

Já o artigo de José VERÍSSIMO (2001), intitulado *Nietzsche*, foi publicado dentro da série de três volumes de artigos que o crítico escreveu intitulada *Homens e coisas estranhas*, série escrita entre 1899 e 1908. E foi inserido também no livro *Que é literatura?*, de José Veríssimo, publicado originalmente em 1907. Ele é resultado não de leituras da obra do filósofo alemão, mas da de comentadores, em especial de Eugène de Roberty, apesar de citar uma grande quantidade de outros comentadores europeus que se dedicaram a escrever sobre o filósofo. Disso, pode-se ~~nota~~ notar a grande quantidade de informação que existia disponível no Brasil sobre a filosofia nietzschiana.

Neste artigo, introduz-se o pensamento nietzschiano como uma moda que estava em voga no momento e sua filosofia é descrita como

feita de individualismo, de pessimismo, quiçá de egotismo, de um anarquismo mental e sentimental, que tudo quisera destruir, para criar em lugar um novo mundo, onde a expansão do indivíduo encontrasse as máximas possibilidades, livre, enfim, de todos os “preconceitos” sociais, espirituais e morais, que a atrapalham e empecem. (VERÍSSIMO, 2001, 163-164)

Desta descrição, caminha-se para uma postura mais crítica, buscando apontar que o único objetivo possível para a vida, de acordo com a filosofia de Nietzsche, seria a produção de grandes homens e que a divisão do mundo entre “senhores e escravos, em fortes e fracos” (VERÍSSIMO, 2001, 164) endeusava a violência, a

crueldade, a dureza, sem nada respeitar, opondo-se, assim, ao respeito que outros filósofos, como Kant, Comte ou Spencer, procuraram demonstrar.

E, dessa postura destruidora, VERÍSSIMO (2001) argumenta que algo curioso surge. Não há unanimidade sobre a postura de Nietzsche, nem entre seus discípulos, nem entre seus adversários. E essa falta de possibilidade de se posicionar perante uma obra filosófica acabaria por caracterizar que não existe nela uma unidade, uma linha de raciocínio.

Quando, enfim, entre os seus intérpretes, admiradores ou contrários, reina a mais radical contradição na maneira de entendê-la e explicá-la, não temos nós, vulgo ignaro, o direito de logicamente concluir que ela é de si mesma vaga, imprecisa, incoerente, contraditória, vária, inconseqüente, e que, portanto, é justamente o oposto de toda a concepção do mundo e da vida, que mereça o nome de uma filosofia? (VERÍSSIMO, 2001, 166)

Desta constatação, José VERÍSSIMO (2001) faz uma longa lista de comentadores de Nietzsche, apontando as suas incoerências que por eles são levantadas, chegando à conclusão de que a filosofia de Nietzsche nada mais é do que uma filosofia de um poeta genial, mas, devido ao “vago, o incoerente, o versátil das suas locubrações, e a impossibilidade de fazer delas uma filosofia, senão no mesmo sentido que falaríamos numa filosofia de Shakespeare, de Goethe ou de Hugo.” (VERÍSSIMO, 2001, 166-167)

Entretanto, como havia afirmado que filosofias têm moda, a de Nietzsche, em especial as descrições do *Übermensch* (traduzido por José VERÍSSIMO (2001) por Pró-homem) são automaticamente aceitas e assumidas por alguns estetas, que se viram refletidos na individualidade, no egoísmo e no imoralismo cínico do filósofo.

Ao lado dessas interpretações da obra de Nietzsche, VERÍSSIMO (2001) levanta que ele também é visto como um otimista e humano, como um sociólogo que preza pelo amor ao humano, pelo progresso da humanidade para que essa se torne melhor, apesar de toda a linguagem nebulosa e simbólica usada em seus textos, que para uns parece ser uma linguagem extremamente lógica, construída por um sentimento de dor de um espírito nobre ferido, e para outros não passa um anarquismo mental completo.

As dualidades apontadas nas obras de Nietzsche no período de produção de *No Hospício* encontram-se presentes no corpo do texto. A forma como é construída a exposição das idéias do filósofo no romance faz com que o leitor não possa ter certeza da verdadeira possibilidade dessa filosofia. Isso, porque se diz que Nietzsche é um dos mais intrigantes pensadores da época, mas que, infelizmente, se perdeu. Nas conversas entre o narrador e Fileto, há consenso de que Nietzsche possui um espírito vastíssimo, mas que também “Dir-se-ia que Nietzsche reuniu no seu estomago toda a bilis do mundo...” (POMBO, 1905, 131). Entretanto, sabendo que o posicionamento do narrador pende para o cristianismo. De acordo com a forma como Nietzsche é apresentado no romance, beleza, eloquência, renovação, tudo isso está presente no filósofo, mas também loucura, destruição, completa ausência de lógica e raiva são ingredientes que acabam por caracterizar toda essa obra também dentro da narrativa de Rocha Pombo. E isso a tal ponto de pouco se preocupar em se refutar o pensamento de Nietzsche, pois, uma vez que a narrativa caminha de um momento mais niilista para outro marcadamente cristão e redentor, apenas o enunciado de das idéias de Nietzsche negam a si mesmas, forçando a voz do filósofo ao silêncio que dá forças às posições escolhidas por quem detêm a força enunciativa.

Assim o narrador manipula o texto de forma a parecer ao leitor ingênuo tão óbvio e tão de comum acordo que Nietzsche e Comte são dois malucos, pelo menos quando se opõem ao pensamento cristão, que nem é necessário tentar contra-argumentar para refutá-los! (Fragmenta, PEIXOTO, 1997, 91)

Para o narrador de *No Hospício*, a fundamentação da vida já é dada por um ser superior a ele, Deus. A vida é fundamentada metafisicamente. O que ele busca é um propósito para a vida, o que acaba sendo encontrado na busca de espíritos elevados, com os quais ele possa colocar em conflito a sua moralidade (cristã) com a desses espíritos livres. Já, na obra de Nietzsche, há uma incessante busca da fundamentação do mundo e da vida, o que percorre todas as três fases de sua obra². Em um primeiro

² “O primeiro período, em que se revela a influência da filosofia de Schopenhauer e das idéias de Wagner, abrange os escritos redigidos entre 1870 e 1876. (...) O segundo período da obra de Nietzsche, em que fica clara a influência que ele sofreu das idéias de Augusto Comte, compreende os textos elaborados entre 1876 e 1882. (...) O terceiro período da obra, em que Nietzsche, por fim,

momento, muito influenciado por Wagner, acredita em uma busca estética sobre a possibilidade de fundamentação da vida. Essa busca estética nunca será abandonada, mas a ligação com Wagner será revista. O músico alemão, que em um primeiro momento pareceu ser, aos olhos de Nietzsche, a possibilidade do ressurgir da tragédia, acabou por se mostrar como um nacionalista e um anti-semita, trabalhando para a consolidação do Estado e do povo alemão. No momento posterior, desligando-se da influência exercida por Wagner, Nietzsche buscará, na ciência, a possibilidade de encontrar a explicação da vida. Sob a influência forte de Augusto Comte, o filósofo alemão construirá uma teoria sobre a possibilidade de encontrar no mundo objetivo estudado pelo método científico uma forma humana de construir a realidade. E, finalmente, em sua última fase, caracterizada por uma filosofia mais autônoma em relação aos seus pares e de maior maturidade, Nietzsche revê toda a sua obra, escrevendo novos prefácios críticos para seus livros anteriores. O questionamento da moral enquanto construção humana e a necessidade de superação do estágio atual da humanidade são marcas desse último período de produção. Assim, nesse momento, também ocorre uma revalorização da necessidade de arte enquanto agente de superação. Mas não a arte enquanto produção de objetos, mas enquanto produção de uma visão de mundo particular que faz com que tanto o próprio mundo como o próprio ser seriam os resultados de sua atuação estética.

Nesse caminhar da filosofia nietzschiana, Sócrates, considerado o início da racionalidade ocidental, é que mata a possibilidade do mito e fundamenta a verdade. Porém, um questionamento não estava sendo feito: o que torna essa verdade verdadeira? O fundamento será encontrado em uma lógica dialética, construída sobre os pilares da causalidade. Causa e efeito serão vistos como a grande possibilidade de explicação racional do universo. Mas, apesar de toda a sua força e aparente inquestionabilidade³, o par dialético cai em uma contradição dentro de seu próprio

elabora de forma consistente sua própria filosofia, engloba os textos escritos de 1882 a 1888." (MARTON, 1993, 78-89).

³ "Se alguém é um dialético, tem na sua mão um instrumento implacável; e com ele pode tyrannizar; compromete os outros ao vencê-los. O dialético deixa ao seu adversário a tarefa de provar que não é um idiota: enturece os outros, ao mesmo tempo priva-os da capacidade para se defenderem. O dialético torna impotente o intelecto do adversário."

sistema: quem (ou o que) seria a causa primeira. Aquela causa não causada. A causa original.

Os gregos anteriores a Sócrates (pré-socráticos) são mais bem vistos por Nietzsche. Ainda em seu primeiro livro, **O nascimento da tragédia**, é desenvolvida a idéia de um mundo formado por duas forças básicas: Dionísio e Apolo. Porém, diferente da dialética socrática, esses dois deuses não estão em oposição e a luta deles não irá resultar em uma síntese. “Apolo não podia viver sem Dionísio!” (NIETZSCHE, 1999a, 41) Apolo, deus da beleza, da serenidade, não será o oposto de Dionísio, deus das festas. A passagem dos gregos de Dionísio para Apolo se dá, segundo Nietzsche, por um excesso de afirmação da vida. O culto de Dionísio simboliza a possibilidade de integração do homem com o seu deus, com a própria natureza. Nas festas dionisiacas, o homem era capaz de mergulhar diretamente no todo divino, por ele mesmo criado. Quando da passagem para o culto de Apolo, essa possibilidade não diminui, apenas se transforma. Nos grandes festivais trágicos, eram realizadas festas, nas quais o homem podia se reconhecer na divindade. O destino último dessas festas era a própria consciência humana. Mais do que mera representação, o trágico era a própria experiência da queda. E, no trágico, existia a possibilidade não somente da queda, mas da própria superação. Apolo transformou o culto de Dionísio em uma expressão estética. E, enquanto estética, ainda individual e incomunicável para os demais. Cada indivíduo era capaz de se reconhecer e de reconhecer a sua própria queda. Cada um deveria reconhecer a sua *hybris*. Mas não para lutar contra ela. Não para negá-la. Mas para amá-la. É essa própria *hybris* que define o seu destino. É ela que dirá o que se é na vida. Ela é o destino individual e a possibilidade de superação dada a cada um.

Em *No Hospício*, há a existência da idéia de *hybris*, não na acepção do grego, mas na acepções do cristianismo. O narrador, ao escolher os trechos para transcrever do segundo caderno de Fileto, *Fragmentos*, escolhe a seguinte passagem:

XVII. — A lei antiga punia o *crime*: a lei de Jesus (a que veio regular a genese espiritual) pune o *peccado* — quer dizer o crime ainda na consciencia... Vêde si compreendeis o alcance disto... (POMBO, 1905, 128)

Percebe-se nesse trecho a passagem para uma consciência forte sobre o que é o atuar no mundo. Enquanto a lei antiga punia o crime efetuado, objetivado no mundo, a lei nova não pune o crime, mas o pecado. Ou seja, o crime em potencial, a transgressão subjetiva da norma. Passa-se, assim, para um estágio bem diferenciado na questão do controle. Cada um controla a si mesmo. Pune-se não mais o ser material, mas o seu espírito. É a tentativa de incutir no ser normas de conduta muito mais fortes do que as que se usam para efetivar um controle físico. O próprio ser é o seu carrasco. Essa postura já está de acordo com a noção do narrador no romance. Fileto, que desde o início do romance era exposto como um ser que possuía uma grande liberdade intelectual, agora aparece amarrado pela noção de pecado.

Deve-se tomar cuidado com a tradução do termo grego para a modernidade. A mudança do termo *hybris* para pecado já traz, em si, toda a marca operada pelo cristianismo no pensamento ocidental. A *hybris* grega não é pecado⁴. Ela está mais ligada com a noção de sina, de destino. Não há como negar, como querer fugir de sua própria condição. Mas há como superá-la, sem a sua destruição. Fileto, em *No Hospício*, tinha essa característica. Ele se sabia condenado e amava a sua situação. Pela noção de Nietzsche, não é negando o seu destino que se supera a sua condição. É exatamente o oposto disso: *amor fati*⁵. O amor pelo destino. A queda na terra, na

⁴ “Em relação ao cristianismo, os Gregos são crianças. A sua forma de depreciar a existência, o seu ‘nihilismo’, não possui a perteição cristã. Julgam a existência culpada, mas ainda não tinham inventado essa subtileza que consiste em julgá-la culpada e responsável. Quando os Gregos falam da existência como criminosa e ‘hybrica’, pensam que os deuses tornaram os homens loucos: *a existência é culpada, mas são os deuses que tomam sobre eles a responsabilidade da falta*. É essa a grande diferença entre a interpretação grega do crime e a interpretação cristã do pecado.” (DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. António M. Magalhães. Porto: RÉ-S-Editora, s/d. 35.)

⁵ “*Para o Ano Novo*. — Eu ainda vivo, eu ainda penso: ainda tenho de viver, pois ainda tenho de pensar. *Sum, ergo cogito: cogito, ergo sum* [Eu sou, portanto penso: eu penso, portanto sou]. Hoje, cada um se permite expressar o seu mais caro desejo e pensamento: também eu, então, quero dizer o que desejo para mim mesmo e que pensamento, este ano, me veio primeiramente ao coração — que pensamento devera ser para mim razão, garantia e doçura de toda a vida que me resta! Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: — assim me tornarei um daqueles que fazem

condição de mortal é que poderá fazer com que a condição humana seja superada. Mas para isso, deve-se reconhecer a impossibilidade de metafísica dos valores.

A entrada do narrador de *No Hospício* dentro da instituição de internamento faz com que ocorra uma mudança na noção de *hybris* de Fileto, indo em direção à idéia de pecado e, enquanto tal, criando-se a necessidade de redenção desse pecado. Morrer em Jerusalém, como é proposto pelo narrador ao final do texto, tem essa conotação. Entretanto, o afastamento do narrador (quando este se retira do hospício para pedir ao pai de Fileto que retire o filho da instituição para que possam viajar juntos ao Oriente), faz com que Fileto possa cumprir seu destino que ele sabia ser seu. Sem mágoas, sem dor, ele sabe o que lhe esperava e vai em direção a isso. Morre, então, no hospício.

“Meu caro amigo. – Apresso-me em escrever-lhe, para pedir-lhe que não despenda inutilmente seus esforços por mim e que não creia na lucidez do meu espírito. Eu já estou resignado a passar aqui como um simples doido. Cessada a exaltação destes ultimos dias, minha alma se acha exausta de coragem para o mundo. Sinto que o hospício é mesmo o meu lugar (...) é que depois que nos separamos passei a ser de novo o mesmo homem, incapaz de ser homem como seria preciso sel-o no meio dos homens. Eu estava transtornado quando sonhei com o Oriente. Que iria eu fazer em Jerusalem? Não encontraria ali porventura os mesmos motivos de tristeza que por aqui me venceram? (...) Tenho no fundo do coração um tédio invencível por tudo. (...) Não ha nada mais, não ha mais ninguém que me dissuada de que os ares do mundo me fariam muito mal. (...) Porque aspiro a minha grande paz é que tenho ciumes da minha loucura. (...) O meu lugar é aqui mesmo. Devo a meu espírito esta prova de que nunca o renunciei: fico em meu lugar. Aqui tenho a minha Palestina: em Jerusalem não sei si teria a minha paz. (...)” (POMBO, 1905, 268-270)

Entretanto, Nietzsche abandona o combate entre Dionísio e Sócrates, e levanta a oposição entre Dionísio e Cristo. A fundamentação dada para as coisas, a partir do cristianismo, é sempre feita, em última instância, por uma divindade.

Aqui, certas sutilezas são necessárias. A existência de uma pluralidade imensa de deuses, representativos de valores terrenos, como o trovão, a chuva, o amor, o desejo, a loucura, não excluem uma certa metafísica. Mas essa transcendência grega

belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero tazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar*! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!” (NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 187-188.)

tem como fundamento último o próprio homem⁶. A morte dos Titãs e a ascendência dos deuses olímpicos fez com que o “céu” grego fosse povoado, se não por homens, pelo menos por representações dos homens. Com esses deuses era possível a convivência, a argumentação, a própria negação. O mito de Prometeu explicita uma consciência muito diferente da que virá depois na religião monoteísta cristã: a queda, o destino, chegará a todos, inclusive os deuses, uma vez que são criações humanas. Prometeu sabe que um dia, não importa quando, indiferente de quanto tempo leve, Zeus será destronado⁷. Um dia, os homens não mais necessitarão dos deuses, podendo negá-los, e, então, ele, Prometeu, será libertado e saudado como um dos grandes nomes que ajudou a superação da dependência humana em relação aos outros mundos. Prometeu, pelo que se pode sentir em sua tragédia, sabe que nunca chegará a ocupar o lugar de Zeus. Talvez por que saiba que, quando for libertado, esse lugar não mais

⁶ É possível pensar a metafísica cristã também fundamentada sobre o próprio homem, se se pensar que o Deus cristão pode ter sido criado à imagem e semelhança dos homens que o necessitavam. Um Deus torto, uno, eterno e repressor poderia ser nada mais do que os desejos de uma moralidade que precisava, para compreender o mundo, criar esse ser. Mas, no caso do cristianismo, essa fundamentação de Deus nos homens, mesmo que possível, não é levada em conta. Na verdade, a criação de um Deus superior, com o qual não é possível o confronto, necessita do esquecimento de sua criação. Essa é uma tese defendida por Nietzsche na *Genealogia da Moral*, quando fala sobre o esquecimento da origem humana das causas primeiras, explicitando a necessidade de sofrimento para a consolidação de um homem tal qual ele se encontra.

⁷ CORO – (...))

A escolha deles é como uma guerra / difícil de enfrentar, que nos promete / apenas desespero, pois nos faltam / as mínimas condições de defesa. / A vontade de Zeus é irresistível.

PROMETEU (*Depois de um longo silêncio.*)

Minha resposta é esta: há de chegar o dia / em que, malgrado a pertinácia de sua alma, / Zeus passará a ser extremamente humilde, / pois os festejos nupciais já prolongados / custar-lhe-ão o fim do trono e do poder / com seu inevitável aniquilamento; / será então inteiramente consumada / a maldição de seu pai, Cronos, contra ele. / E nenhum deus além de mim será capaz / de revelar-lhe com total clareza o meio / de conjurar o seu desastre e perdição! / Somente eu tenho a ciência do porvir / e o poder de evitar sua consumação. / Depois, se ele quiser, troveje sem parar / tirando-se no estrondo que satura os ares, / agitando nas mãos o dardo afogueado; / nenhum socorro o impedirá de despenhar-se / ignobilmente numa queda inevitável, / tão formidável há de ser seu adversário / que a esta hora já começa a preparar-se, / prodigioso ser com quem a luta é árdua, / descobridor de um fogo muito mais potente / que os raios dele e de um estrondo colossal, / capaz de sobrepor-se até ao seu trovão / (diante dele o próprio flagelo marinho / que abala a terra – sim, retiro-me ao tridente, / arma de Poseidon – voará em pedaços). / No dia em que afinal for atingido o alvo / e tiver fim a minha longa provação, / Zeus ficará sabendo qual é a distância / imensurável entre reinar e servir!

(*ÉSQUILO. Prometeu acorrentado*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p 55-56.)

existiria, uma vez que será realizada a maldição, lançada por Cronos, pela qual Zeus está destinado. As divindades gregas traziam, em si, a possibilidade de diálogo e da própria superação da condição de dependência da humanidade.

Já a divindade cristã, Deus, unificando o papel de criador, juiz e jogador, não traz a possibilidade de diálogo. É impossível o questionamento de sua vontade. O cristianismo traz consigo a fundamentação da realidade em uma verdade dada, pré-existente. Deus criou o mundo e estabeleceu as regras. Desta forma, não há como questioná-las. Mas há algo ainda maior nesse esquema: nem sempre as regras são claras, pois as suas bases não estão colocadas sobre o nosso mundo, mas em um mundo exterior, em relação do qual, o nosso é um mero reflexo. Tal qual o mundo das idéias de Platão⁸, a transcendência cristã não pode ser achada na terra, mas somente naquilo que negue a terra, que abra mão da matéria. Da mesma forma que em Platão, o cristianismo é formado por (e para) porta-vozes da verdade (para aquele eram os filósofos, para este são os sacerdotes).

Em *No Hospício* ocorre um movimento significativo sobre essa questão. A escolha do cristianismo, mais exatamente do catolicismo, como fundamentação da vida por parte do narrador e a influência que exerce sobre Fileto, primeiramente ganhando a confiança do interno, e depois fazendo-se necessário e, até mesmo, indispensável, influenciará sobre como Fileto busca compreender o posicionamento de outros sobre temas que ele julgar ser o melhor interprete. Isso ocorre no caso de aceitar as interpretações da palavra de Jesus dadas pela Igreja. Inicialmente, Fileto considera que somente ele entendeu perfeitamente a palavra de Jesus, mas, conforme a influência do narrador vai crescendo, ele chegará, no ponto máximo dessa influência, que se dá no quarto caderno (*Era Nova*) quando afirma que “só o Catholicismo entendeu Jesus! Como foram grandes as almas que fundaram a liturgia romana!”

⁸ “Platão (...) despido da astúcia plebéia, quis, com toda a energia — a maior energia que um filósofo já empregara! —, provar a si mesmo que razão e instinto se dirigem naturalmente a uma meta única, ao bem, a ‘Deus’; e desde Platão todos os teólogos e filósofos seguem a mesma trilha — isto é, em questões morais o instinto, ou ‘a tē’, como dizem os cristãos, ou ‘o rebanho’, como digo eu, tirou até agora.” (NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal* – prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 91.)

(POMBO, 1905, 211). A aceitação da palavra dos pregadores, é sinal claro de submissão de seu espírito, não somente a eles, mas ao próprio narrador.

Esses porta-vozes cristãos, de acordo com Nietzsche, trazem, em si, uma dualidade complicada. Por um lado, pregam a vida, naquilo que ela deveria ter de mais belo, ao considerem-na um presente, um dom, uma dádiva; por outro, negam a vida, tornam-se ascéticos. Essa negativa se dá pela fundamentação da vida no além-vida, pois nada de bom poderia ocorrer nessa vida. Ela é somente uma provação para um estágio superior, mais próximo do criador. E essa figura emblemática do cristianismo é formada por uma inversão fundamental: não é mais criada pelos homens, mas os cria. Essa inversão dá à divindade o poder de reger a vida humana sem a necessidade de ser compreendida pelos homens. A vontade divina é maior do que a possibilidade de conhecimento dado pela vida.

Zaratustra, personagem principal do único romance⁹ de Nietzsche, **Assim falava Zaratustra** (2000), em um comentário sobre a questão do Cristianismo afirma que a única justificativa de se ter criado um sistema de pensamento sobre a vida que defendesse o sofrimento, a morte e a pequenez humana, a mediocridade humana foi o fato de Cristo ter morrido cedo demais, pois teria negado a sua própria doutrina caso tivesse vivido mais tempo¹⁰. Porém, a questão não é a especulação sobre o que poderia ter feito Cristo ou deixado de fazer caso vivesse mais tempo. Mas o que representa, para Nietzsche, morrer cedo? Em diversas passagens de sua obra filosófica, Nietzsche afirma que não se deveria dar atenção para alguém que não tenha pensado por muito tempo. Só se deve dar crédito a alguém que pratica algo “quase como uma vaca, e não um ‘homem moderno’: o *ruminar...*” (NIETZSCHE, 1999b, 93 – grifos do autor). Em nenhum momento, porém, Nietzsche defende a velhice. Bem pelo contrário. O conhecimento para ele deve ser algo sereno-jovial. Mas não pode ser um

⁹ Este trabalho não entrará no mérito da qualidade da realização estética conseguida por Nietzsche nessa obra. Entretanto é negável que ela se trata de uma narrativa, mesmo sendo construída mais para a estruturação de uma personagem que colocasse em prática as idéias filosóficas de seus livros do que para a formatação de uma obra estética bem acabada.

¹⁰ “Crêde-me, meus irmãos! Morreu cedo demais! Retratar-se-ia da sua doutrina se tivesse vivido até a minha idade! Era bastante nobre para se retratar!”. NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra**, Da morte livre. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. Curitiba: Hemus, 2000. 56

conhecimento de rebanho. O próprio Zaratustra, quando desce a montanha, está por volta dos quarenta anos. Passou dez anos sozinho, compreendendo o mundo, e voltou para anunciar a vinda do além-do-homem. O além-do-homem anunciado por Zaratustra é ele próprio. É indispensável para a formulação de uma arte sobre a vida que os próprios parâmetros sejam definidos por e para si mesmo. O além-do-homem seria aquele ser capaz disso¹¹.

Fileto, em *No Hospício*, possui esse conhecimento sereno-jovial, no início. A sua vida se fundamenta por seus próprios parâmetros, sendo, desta forma, mais interessante para ele viver recluso do que em liberdade, pois a reclusão (tanto quanto a retirada de Zaratustra para a montanha) representa, por um lado, uma possibilidade de interiorização, e por outro uma possibilidade de liberdade de espírito que não poderia ser alcançada se inserido em uma coletividade. E essa liberdade poderia permitir não somente a interiorização, mas a expansão dessa força interior sobre o mundo exterior. Era possível a Fileto, no início do romance, a consolidação de uma vida artística que, aos pouco, com muita eficiência, é cada vez mais desestruturada pelo narrador. E, dessa desestruturação, quando do afastamento do narrador, Fileto sente que nada mais sobra em sua vida. Não consegue mais voltar a sua forma de estrutura de vida como fazia antes, mas sabe-se condenado (*hybris*). O que lhe resta é o apego ao além, desejando, dessa forma, não mais contemplar e compreender o mundo, mas sair dele. Deseja, então, a redenção, e, com ela, a morte.

Porém, faz-se necessário aprofundar mais a questão para Nietzsche, pois caso seja deixada como está, poderiam-se até mesmo achar alguns paralelos entre a vinda do além-do-homem e a vinda do messias. A grande diferença repousa sobre o que seria esse além-do-homem nietzschiano. Ele não viria para a redenção dos oprimidos.

¹¹ “Nada está mais condicionado, digamos *mais limitado*, que o nosso sentimento do belo. Quem o imaginasse desligado do prazer que um homem pode causar a outro homem perderia em seguida o solo e o terreno sob seus pés. O ‘belo em si’ não é mais que uma palavra, não é sequer um conceito. No belo o homem considera-se a si mesmo como medida da perfeição; em certos casos adora-se a si mesmo no belo. Só desse modo *pode* uma espécie dizer sim a si mesma. (...) O homem crê que o mundo está sobrecarregado de beleza, — *esquece* que ele é a causa dessa beleza. Só ele concedeu ao mundo o dom da beleza, ai!, só que de uma beleza muito humana, demasiado humana... No fundo o homem contempla-se no espelho das coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem: o juízo ‘belo’ é a sua *vaidade de espécie*...” (NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Delfim Santos F.º. Lisboa: Guimarães Editora, 1985. 93.)

Não viria para punir os opressores. Ele é, efetivamente, um homem que diz “sim” a si mesmo (essa é a força que Fileto não possui mais ao final do romance). Esse dizer “sim” é algo que não pode ser aceito pela moralidade de rebanho. O escravo, aquele que detêm a moral do rebanho, acha a sua força na negativa do outro, e não na sua própria valorização. O rebanho, muitas vezes igualado à burguesia, busca dar valores negativos àquilo que é mais forte do que ele mesmo, busca se agrupar para conseguir mais força física e, desta forma, aniquilar o que lhe é diferente. Isso que o torna diferente, essa postura diferente perante a vida, esse dizer “sim” a si mesmo, é visto pelo escravo como algo insuportável, pois revela a sua própria mediocridade (vale lembrar que Fileto é internado no hospício por não ceder à moralidade burguesa vigente na sociedade com a qual é obrigado a conviver). Incapacitado de chegar ao ponto de superação de sua condição, o escravo age como um rancoroso. Guarda a sua mágoa em si mesmo e busca juntar forças (os escravos agem sempre de forma coletiva) contra aquilo que ele chama de *mau*.¹² O ser *mau* é o resultado da inveja, da vingança, do fraco que não consegue conviver com aqueles que lhe aparentam melhora, e, por isso, devem ser suprimidos (NIETZSCHE, 1997, 116). E, ao acreditar que os outros são *maus*, o escravo fundamenta a sua vitória a uma força divina, ou, pelo menos, exterior a ele mesmo, que estivesse agindo em seu favor. A ele estaria destinado o *bom*.

Ao contrário do escravo, o nobre não está preocupado com o que o escravo sente. Nem sequer o classifica como *mau*. Mas como inferior. Alguém que não tem capacidade de se superar, que necessita dos remédios coletivos contra a vida. Que precisa das moralidades falsas que pregam a salvação, a redenção, a inversão dos papéis: os que aqui sofrem, na outra vida reinarão. Isso nem chega a ser *mau* para o nobre. É simplesmente *ruim*. O nobre é aquele que é capaz de dizer sim para si mesmo. E, ao definir a realidade a partir de sua própria ótica, ele passa a ser o parâmetro para o *bom*. Tudo o que for diferente dele será, necessariamente, *ruim*, pois não estará de acordo com a sua própria fundamentação de vida. “A forma de

¹² As marcações em itálico (*mau*, *bom*, *ruim*) são feitas de propósito no texto dessa dissertação e servem para chamar a atenção para as categorias da moral trabalhadas por Nietzsche no livro **Genealogia da moral**.

manifestar a vida e a sabedoria é através da arte” (PERRUSI In LINS, 2001, 173). O forte, o nobre, aquele que diz sim a si mesmo é aquele capacitado a produzir a sua própria forma de ver o mundo, de compreender a realidade.

O Zaratustra nietzschiano compreende a vida. No seu diálogo com a própria vida, mostra, para a surpresa dela própria, que ele conhece o seu segredo. Qual será o segredo, é entre Zaratustra e a vida. Para nós, só interessa o espanto que dela se percebe. Segundo PERRUSI (In LINS, 2001), o espanto se dá pelo fato de Zaratustra ter conseguido ver na vida a sua beleza. A beleza do eterno retorno.

A possibilidade de voltar eternamente¹³, é dada pelos lances de dados. Mas o eterno retorno não é resultado de um lance infinito de dados. É o fruto do acaso. Um único lance cuja combinação do resultado das forças é feita de tal forma que tudo se arranja perfeitamente, mas por acaso. E é exatamente esse arranjar fortuito que faz com que se possibilite um novo rearranjo. A quantidade infinita de lances não é algo que dê beleza à vida. Um número infinito de lances acabará por matar a vida, uma vez que está se esperando um resultado determinado e não a possibilidade trágica da existência. A beleza da tragicidade da vida está em conhecer a vida não por uma justificativa geral que para ela se faça, nem pela sua finalidade. “Não há nada de metafísico ou transcendente ou moral na vida. Ela é apenas mutável.” (PERRUSI In LINS, 2001, 179). Aceitar a mutabilidade da vida é aceitar a falta de fundamento da mesma, mas, ao mesmo tempo,

para a nossa degradação e exaltação, uma coisa nos deve ficar clara, a de que toda a comédia da arte não é absolutamente representada por nossa causa, para a nossa melhoria e educação, tampouco que somos os efetivos criadores desse mundo da arte: mas devemos sim, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte — pois só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente —, enquanto, sem dúvida, a nossa consciência a respeito dessa nossa significação mal se distingue da consciência que têm, quanto à batalha representada, os guerreiros pintados em uma tela. (NIETZSCHE, 1999a, 47)

¹³ Para Nietzsche, somente aqueles sereno-joviais que conseguem enxergar a beleza da vida, mesmo sendo ela destinada à morte e sem uma finalidade teleológica é que são capazes de sentir a felicidade e o otimismo dela. Para as pessoas de rebanho, que estão submetidas a uma existência sofridora — porque submissa —, a possibilidade de voltar eternamente a existir, da exata forma como existem agora deve atigurar-se como algo desesperador. Para essas pessoas é necessária a redenção, a finalidade. Elas não conseguiriam compreender — sentir — a vida se ela não tivesse um propósito.

Em Nietzsche, pode-se perceber duas formas de percepção da arte. Em um primeiro momento, no início de sua obra filosófica, como por exemplo, em **O nascimento da tragédia**, a arte possui um caráter justificador para a vida. No decorrer de seus escritos, a arte passa a assumir um outro papel, não mais de justificar a vida, mas de ser a vida. O além-do-homem nietzschiano não é criado pela arte e por ela embasado. Ele é a própria arte.

Esse é, provavelmente, o ponto de maior convergência entre o romance, o seu contexto e a filosofia nietzschiana que lhe serve para contra-ponto, mas que, aqui, trará muitos elementos de proximidade. O acaso está presente no romance e, mesmo que a voz do narrador seja quase que suprema dentro da narrativa (não é, pois a nota inicial retira essa força de inquestionabilidade quanto ao que está sendo narrado, como apontado no primeiro capítulo), ela não consegue apagar o acaso. Quase como disse Mallarmé, parafraseado aqui: um lance de dados jamais abolirá o acaso. Mesmo que o narrador saiba jogar o jogo ao qual se propõe quando vai buscar o espírito de Fileto, ele jamais poderá abolir o acaso de suas jogadas. Por dois momentos, claramente, as jogadas do narrador são definidas não por ele, mas pelo acaso: quando do surgimento de Alice no meio da narrativa; e quando da impossibilidade de retirar Fileto do hospício ao final do romance. Quando a irmã de Fileto entra na narrativa, a força do espírito da menina encanta o narrador, que fica indeciso se deveria continuar a investir suas forças em Fileto, ou se deveria abandoná-lo e buscar o espírito de Alice. Mas, por um lance do acaso, como os dados já haviam sido jogados, ao narrador não é dada a possibilidade de modificar o andamento do jogo e, frente a incapacidade de escolher do narrador, o acaso escolhe por ele: Alice vem a falecer pouco tempo depois do encontro deles. Da mesma forma, o acaso resolve a situação na qual o narrador se vê colocado ao final do romance. Ele não consegue convencer o pai de Fileto a retirar o filho do hospício para a viagem em direção à Terra Santa. Mas, o compromisso assumido quando estava dentro da instituição ainda incomoda o narrador quando este encontra-se já fora, novamente em meio à sociedade. Havia prometido retirar o interno de lá, mesmo que fosse fugindo e então iriam, juntos, para Jerusalém. Pela atuação do acaso, a situação de Fileto é resolvida, pois este vem a morrer, liberando,

então, o narrador de sua promessa, permitindo que ele vá, mesmo que sozinho, para a Palestina.

Apesar da atuação do acaso ficar razoavelmente clara no romance de Rocha Pombo, precisa-se tomar cuidado com a possibilidade de ocorrer um desvio em direção ao Nada enquanto fundamentação da vida, na obra de Nietzsche. Pois esse desviar levaria à exaltação do niilismo. Pelo que foi dito por Nietzsche, vê-se que a vida não é baseada em nada, mas no próprio homem. A visão artística deste é a possibilidade de atribuir à arte um sentido pleno. É o excesso de perfeição humana que produziria a arte. É reconhecer-se no mundo não enquanto uma parte da criação, mas como o próprio criador. Como foi falado anteriormente, Fileto é descrito portador dessa força no início do romance, quando é visto pelo narrador como alguém que vive de criar mundos, vivendo dentro de suas próprias construções, isolado dos outros homens e, desta forma, justificando a sua própria existência. Isso já não ocorre mais no final do romance, quando Fileto já não basta mais para si mesmo, necessitando do narrador e, quando esse falta, não mais conseguindo justificar a sua vida, anseia somente pela redenção.

A vida, de acordo com Nietzsche, se baseia em uma constante mudança de padrões morais, se é que a palavra padrões poderia ser empregada para definir algo definido pelo acaso. A forma como Nietzsche encara o espírito nobre é que dará o solo de onde poderá brotar a vida¹⁴. A destruição (diria Nietzsche, *a golpes de martelo*) dos padrões morais de rebanho e a formação de um espírito livre (que não poderia ser formado pelo rebanho enquanto coletividade, mas que surgirá de dentro dele e não para ele), voltado para si próprio, percebendo a beleza da vida a partir de seus próprios padrões, não leva esse espírito ao nada, mas, bem pelo contrário, para uma existência completa. Se a existência é completa, não faz mais sentido a existência

¹⁴ “Todo o naturalismo em moral, quero dizer, toda moral *sã* está regida por um instinto da vida, — um mandamento qualquer da vida é cumprido com um certo cânone de ‘deves’ e ‘não deves’, um obstáculo e uma inimizade qualquer no caminho da vida ficam com isso eliminados. A moral *contranatural*, ou seja, quase toda a moral até agora ensinada, venerada e pregada, dirige-se, pelo contrário, precisamente *contra* os instintos da vida, — é uma condenação, por vezes encoberta, por vezes ruidosa e insolente, desses instintos.” (NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. Trad. Delfim Santos F.º. Lisboa: Guimarães Editora, 1985. 47.)

de outro mundo que não o nosso. Esse nosso mundo passa a ser múltiplo por essência, enquanto construído artisticamente por cada um. Não um mundo belo, mas que precisa *ser tornado* belo. A ausência de sofrimento, a afirmação da vida e pelo eterno retorno do mesmo, criados por um embelezamento da vida, faz com que esse ser que superou a condição humana olhe a vida com olhos diferenciados. Que perceba na realidade toda a beleza que ele é capaz de nela encontrar¹⁵.

O choque de moralidades está presente em *No Hospício*. O narrador, ao encontrar Fileto, sente um desconforto perante aquele espírito. Esse desconforto é dado mais por uma questão moral do que de qualquer outra natureza.

A forma de superação está anunciada já no primeiro livro do filósofo alemão, **O nascimento da tragédia** (1999). Uma das teses centrais da obra filosófica de Nietzsche diz que a única possibilidade de justificativa da vida se dá por questões estéticas¹⁶. Porém, esse primeiro livro está ainda muito preso à figura do compositor alemão Richard Wagner. O rompimento dessa ligação foi motivado por uma mudança de postura pela parte de Nietzsche em relação a como encarar a idéia de povo; e, também, da explicitação da postura de Wagner em relação à formação do Estado alemão. A defesa de um Estado, de um povo com características unificadas por parte de Wagner (que foi o músico tomado como mentor por toda a geração de simbolistas e

¹⁵ “Nietzsche pretende destruir a idéia de que existem dois mundos, apontando para a existência de um único mundo, esse sim, terrível, perverso. Para conseguir habitar esse mundo, foi preciso torná-lo belo. Daí a invenção das diversas mentiras e, particularmente, da arte propriamente dita, num sentido amplo, em que todas essas ilusões são modos artísticos de concepção de mundo. A grande diferença entre a arte e as outras formas de ‘mentiras’ é que, as últimas se pretendem verdades, como, por exemplo, a ciência. Na arte, inversamente, trata-se de ‘aparência enquanto aparência’. Não pretende enganar. Por isso, é verdadeira”. (PERKUSI, Martha Solange. *Filosofia... Arte... Vida!* 173-182. In: LINS, Daniel. **Nietzsche e Deleuze – pensamento nômade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. 175-176.)

¹⁶ “Não existe contraposição maior à exegese e justificação puramente estética do mundo, tal como é ensinada neste livro, do que a doutrina cristã, a qual é e quer ser *somente* moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, *toda* arte, ao reino da mentira — isto é, nega-a, reprova-a, condena-a. Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o qual tem de ser adverso a arte, enquanto ela for de alguma maneira autêntica, sentia eu também desde sempre a *hostilidade à vida*, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro”. (NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia – ou Helenismo e Pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 19.)

tido como o ponto mais elevado da música, inclusive por Nietzsche em sua primeira fase), fará com que Nietzsche se distancie dele. Essa postura por parte de Nietzsche se deu devido à impossibilidade de superação humana dada por instituições sobre-humanas. Assim como a Igreja, o cristianismo e Deus, o Estado é tido para Nietzsche como o grande recurso de um povo medíocre que não consegue se impor pela força dos indivíduos que o compõem, criando, então, entidades maiores que eles mesmos e impedindo a possibilidade de elevação de espírito em nome da ordem e da lei. O exemplo do que ocorre com Fileto, em *No Hospício*, internado no hospício por desagradar e desobedecer a seus pais, é exemplar nessa questão. Assim como o exemplo do interno da célula da frente, no mesmo romance, internado por não aceitar os desejos de pessoas poderosas na sociedade também vale como referência.

O Estado moderno busca justificar as coisas a partir de sua própria existência. A queda do Ocidente para o ceticismo não foi algo questionador da metafísica, mas simplesmente uma mudança da fundamentação transcendente desta mesma metafísica: deixou-se, cada vez mais, Deus de lado, para voltar-se para o Povo, a Nação, o Estado. A perda de força da Igreja, enquanto instituição, não é vista por Nietzsche como uma mudança nos padrões morais da sociedade ocidental. Deixaram de atuar “em nome de Deus” para usarem a justificativa de agirem “em nome da Nação”, “em nome do Povo”, “em nome do Estado”. E, usar uma instituição que é maior que o ser humano, que se coloca como impositora de valores, faz o mesmo papel que um Deus onipotente e onipresente, o Deus cristão.

Da mesma forma, a ciência moderna acaba por buscar uma finalidade no mundo. Nietzsche não nega o valor da ciência, mas o relativiza. O conhecimento é algo fundamental para o homem, assim como para a sua superação. Mas vale salientar qual tipo de conhecimento. A ciência moderna trabalha com a busca de respostas das quais se possa dizer serem verdadeiras. Achar a verdade, enquanto uma verdade universal, é o grande erro da ciência, pois querer encontrar padrões válidos para todos os casos exclui, necessariamente, o acaso. O rearranjo de forças não pode ser previsto pela ciência, o que faz com que se cristalice uma forma de conhecimento: a cristalização de um modelo de vida leva, conseqüentemente, à cristalização de uma moral e à exclusão do múltiplo.

Esse posicionamento de passagem de força entre Igreja e Ciência está presente em *No Hospício*. Duas personagens, como foi apontado no capítulo I, são exemplares nessa questão: a submissão de soror Thereza ao poder que o Dr. Tristão possui. Além disso, por todo o romance, pode-se ver um caminhar, das idéias de Fileto, explicitadas nos trechos transcritos de seus cadernos, que partem de uma crença na ciência e na capacidade que ela possui de explicar o mundo, desde que seja aplicado o método correto (caderno I – *Psicologia das visões*- ANEXO 02). Ao final dos trechos transcritos desse caderno, Fileto recebe do narrador um livro de Nietzsche. E então, no segundo caderno (*Fragmentos* – ANEXO 03), as idéias de Fileto já se encontram dentro de uma relatividade marcada por uma busca de fundamentação estética para a realidade. E, mesmo que, em grande medida, Fileto discorde das posturas de Nietzsche, a estruturação de seu pensamento já é muito mais crítica e aberta para outras possibilidades que não a ciência. No terceiro caderno (*Minhas criaturas* – ANEXO 04), vê-se uma guinada do texto de Fileto para a ficcionalização, mas que, ao final desse caderno, já se aponta para uma nova mudança de postura de Fileto em direção da religiosidade, na figura de um messias que viria mostrar como se deveria portar no mundo para que se chegasse à redenção. E, então, no último caderno (*Era Nova* – ANEXO 05), essas posturas já estão claramente definidas, colocando em afinidade o espírito de Fileto e as posições cristãs, que eram usadas pelo narrador. Nesse aspecto, é possível perceber o hospício como um micro-cosmo da sociedade que o cerca. A única possibilidade de dissonância em relação ao mundo externo é dado pela possibilidade de argumentação do lado mais frágil, no caso, Fileto. A sua incorporação de elementos vindos do narrador não quer dizer uma submissão, mas o resultado da interação de duas almas elevadas.

Essa passagem de um mundo religioso para um mundo científico faz com que, de forma geral, se torne presente no Ocidente uma guinada em direção ao Nada. Mas não há falta de metafísica. Esse Nada ocidental é dado pela falta de uma mística religiosa consistente que servisse, como o cristianismo serviu, para dar uma unidade espiritual a todo um possível povo. A teleologia continua presente. Não se quer mais caminhar para o reino de Deus, mas para o progresso. Deixa-se de lado o paraíso

além-morte para a possibilidade de um paraíso na terra. Os direitos do homem substituem os mandamentos.

Mas, ao olhar tudo isso, vê-se que o embasamento ainda é muito semelhante. Prega-se, ainda, uma finalidade para a vida. Busca-se, ainda, a redenção. Mesmo que agora se tenha uma diversidade maior de visões, não são visões que brotaram fruto de experiências pessoais, mas de uma pluralidade de “espíritos de povos”. No fundo, cada povo acaba decidindo o que é certo e o que é errado, o que é *bom* e o que é *mau*, o que é moral e o que deixa de sê-lo. Mas essas visões são dadas por comunidades inteiras e não por reflexões individuais. O homem não pode se superar enquanto ainda se mantiver em rebanho, aceitando convenções as quais não criou. Mais ainda: aceitando as convenções como se elas fossem a expressão da verdade. Elas são verdades impostas por tradições para as quais se faz necessário o esquecimento da origem. Quando não se vê a origem de um valor, não se pode julgar a sua real validade. Essa gama imensa de povos, separados em nações autônomas acaba por criar suas próprias histórias, suas próprias tradições, mas, tanto quanto a moral cristã, evita a superação do homem, pois busca a formação de Estados Nacionais fortes, de culturas nacionais como propósito.

Nietzsche defende a busca da elevação do espírito na figura do *espírito-livre*. Aquele que, após a queda niilista¹⁷, sabe ressurgir e, então, constituir seus próprios padrões morais. Em suma, busca o nobre. O além-do-homem nietzschiano é o que seria classificado pelo rebanho como *imoral*. Aquele que, aos olhos de seres com morais coletivas, não possua uma moral, não possua valores. Para que se chegue a esse ponto, é necessário passar por uma indispensável destruição de valores. Como indica o título de um de seus livros, é necessário chegar ao *crepúsculo dos ídolos*. Não mais exaltar aquilo que lhe é dado como sagrado. Nada mais existe de sagrado no mundo. Somente a vida e a realidade deverão servir de parâmetros. “Há mais ídolos do que realidades no mundo”. (NIETZSCHE, 1985, 15-16)

¹⁷ A essa queda niilista, Nietzsche usará a terminologia de *Niilismo europeu*. Sobre tal assunto, em repetidas ocasiões Nietzsche afirma possuir o projeto de escrever um volume dedicado a essa questão. Mas como isso não foi realizado, baseamos nossas observações nos fragmentos publicados no volume da coleção **Os pensadores** dedicado a Nietzsche, em especial na seção *Niilismo*.

Esse ser imoral só pode ser definido na visão do outro. Pois, não faria sentido um ser completamente sem valores, inclusive para si mesmo. Só é possível a falta de valores se esses são comparados entre seres diferentes. Ao olhar para alguém diferente, o escravo nietzschiano sente-se agredido por encontrar alguém que é diferente dele e, por isso, deve ser *mau*, pois, se o escravo está agindo em nome de algo que é absoluto (Nação, Povo, Deus), seria impossível a alguém não aceitar esses valores. É isso que ocorre com Fileto, em *No Hospício*. Ele é tido por todos como alguém que não possui padrões de conduta (exceção feita pelo narrador, que sabe que Fileto possui valores e vai buscar conhecê-los para depois desestruturá-los).

Essa individualização da forma de ver a vida será aproximada, por Nietzsche, da arte. Como já fora dito, Nietzsche defende que a única justificativa da vida é a arte. Porém, não qualquer arte. Somente uma arte imoral é que será considerada pelo filósofo como uma arte de superação. Praticamente toda a arte produzida é fruto de reprodução de modelos morais pré-existentes ao artista¹⁸. Ele não cria nada, apenas reproduz¹⁹.

A arte, enquanto instrumento de superação²⁰, é mais eficaz do que a ciência, a religião, ou os sentimentos nacionais, segundo Nietzsche, pois ela traz em si algo que essas outras abordagens da vida não trazem: a certeza de que ela não é verdade. De que ela é uma não-verdade. “A arte é mais ‘veraz’, porque não ‘quer’ ser verdadeira. Admite-se como ilusão” (PERRUSI In LINS, 2001, 173). E isso a torna mais verdadeira, uma vez que não se quer verdadeira, sendo, então, uma criação pessoal. Desta forma, ela não possui forma de expressar uma verdade universal. Deve estar dizendo coisas, realmente, somente a quem a produz ou a reelabora enquanto uma

¹⁸ “Os juízos de valor sobre a vida, a favor ou contra, não podem, em definitivo, ser verdadeiros nunca”. (NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Delfim Santos F.º. Lisboa: Guimarães Editora, 1985. 26.)

¹⁹ “Eu desconfio de todos os sistemáticos e atasto-me do seu caminho. A vontade de sistema é uma falta de honestidade.” (NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Delfim Santos F.º. Lisboa: Guimarães Editora, 1985. 21.)

²⁰ Pensamos a arte, aqui, como aquela forma particular de ver o mundo, sem a preocupação de transmitir ao receptor dessa arte o sentido da vida, mas a experiência. A arte enquanto a possibilidade de destruição dos padrões. Enquanto produto, veremos essa arte de forma corrente durante o século XX, mas esse período já está além do que propomos trabalhar aqui.

possibilidade própria. Mas, é necessário deixar bem clara uma sutileza dessa abordagem: não é a mera visão interior que importa. A arte precisa ser fiel ao mundo²¹. Ela precisa, necessariamente, ser uma arte da vida e não uma fuga da realidade. Desta forma, a arte é sempre ética em Nietzsche, e é vista como um dizer “sim” a si mesmo. Ela deve ser ética pelo fato de não estar presa a “verdades” exteriores²², criadas por outros, preocupados em justificar o mundo e a vida e, desta forma, mentido para si mesmo²³. Não se deve, a partir de um princípio de autonomia completa da arte, buscar-se desvincular-se do mundo. Não se pode querer, também, pensar o homem de forma isolada. Isso é um absurdo. Os homens não estão isolados. Na verdade, estão unidos, em uma linhagem que segue, agora sim, em direção de cada

²¹ “Se alguma coisa compreendo deste simbolista [Cristo] é o facto de só ter tomado como realidades, como ‘verdades’, realidades *interiores* — que o resto, tudo o que é natural, temporal, espacial, histórico, só o considerava como sinais, como pretextos para parábolas.” (NIETZSCHE, F. *O anticristo*. Trad. Pedro Delfim Pinto dos Santos. Lisboa: Guimarães Editora, 1997. 66.)

-- “Não passa de um preconceito moral que a verdade tenha mais valor que a aparência; (...) pois o que nos obriga a supor que há uma oposição essencial entre ‘verdadeiro’ e ‘falso’? (...) Por que não poderia o mundo *que nos concerne* — ser uma ficção?” (NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal* — prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 41.)

-- “O que outrora não era senão doença, é hoje inconveniência — nos nossos dias é indecoroso ser cristão. *E aqui está onde começa a minha náusea.* — Olho à minha volta: não resta uma só palavra daquilo a que noutro tempo se chamava ‘verdade’, já não suportamos que a palavra ‘verdade’ seja pronunciada por um sacerdote, ainda que o seja na ponta dos lábios. Mesmo com as mais modestas exigências de equidade, é *necessário* que se saiba que hoje um teólogo, um sacerdote, um Papa, a cada frase que pronunciam não se enganam apenas, mas *mentem* — e não lhes é dado poderem mentir por ‘inocência’ ou por ‘ignorância’. O sacerdote também sabe, como qualquer pessoa, que já não há ‘Deus’, nem ‘pecado’, nem ‘Salvador’ — que o ‘livre arbitrio’, a ‘ordem moral universal’ são *mentiras* — a seriedade, a profunda vitória espiritual sobre si mesmo não permitem já a ninguém parecer ignorante sobre esse ponto... *Todas* as ideias da Igreja estão reconhecidas pelo que realmente são, a mais pútrida e falsa amoedação que possa existir para *desprezar* a natureza e os valores naturais; o sacerdote está reconhecido pelo que efectivamente é, a espécie mais daninha de parasita, a verdadeira tarântula da vida... Nós sabemos, a nossa consciência sabe agora, o *que* valem essas sinistras invenções dos sacerdotes e da Igreja, *para que serviram*, como se atingiu este estado de poluição da humanidade por si própria, cujo espectáculo chega a inspirar horror — as noções de ‘além’, de ‘juízo final’, de ‘imortalidade da alma’, da própria ‘alma’, são instrumentos de tortura, sistemas de crueldade de que se serviam os sacerdotes para se converterem em senhores e para manterem o seu poder... (...) E que *aborto de falsidade* deve ser o homem moderno para *não se envergonhar* de lhe chamarem ainda cristão!...” (NIETZSCHE, F. *O anticristo*. Trad. Pedro Delfim Pinto dos Santos. Lisboa: Guimarães Editora, 1997. 72.)

um. Tanto a busca de autonomia, como a busca de total dependência, geram fundamentações fora da realidade da vida. São fundamentações imaginárias que acabam sendo defendidas como verdades²⁴. Essa saída da vida em direção a outros mundo distorce a vida e distorce o ser²⁵. Somente seria possível a arte, visto ela ser uma criação pessoal, sendo-se fiel a si mesmo²⁶.

E por isso não se deve buscar respostas na arte. Não seria função dela constituir um mundo para o coletivo. Desta forma, a arte deve ir além dos campos da arte tradicional e ser aplicada à vida. Somente aquele que encarar a vida como uma forma estética, descobrindo as belezas que ela traz para ele mesmo, descobrindo a sua própria realidade, a sua própria verdade, superando a condição de um reprodutor de uma moral e de uma metafísica já prontas.

A busca essencial da arte pelo belo faz que, através dela descubra-se uma forma de encontrar um sentido para a vida (que jamais poderá ser assumido como absoluto, a não ser para o indivíduo que o criou). E, como esse encontro deve ser pessoal, é possível ver, nesse momento, uma ligação entre a visão de arte defendida por Nietzsche e a crise da linguagem que irá se instalar no final do século XIX e início do século passado. O que Nietzsche propõe é a necessidade do filósofo agir como artista, de não ficar buscando as explicações para a vida fora da vida, mas nela mesma. E, desta forma, a única justificativa para a vida seria intransferível, como a experiência da arte.

²⁴ As discussões sobre esses grandes erros estão propostas na parte intitulada *Os quatro grandes erros*, do livro **Crepúsculo dos ídolos**.

-- "Quando se coloca o centro de gravidade da vida *não na vida*, mas no 'além' — *no nada* — tira-se à vida o seu centro de gravidade." (NIETZSCHE, F. **O anticristo**. Trad. Pedro Delfim Pinto dos Santos. Lisboa: Guimarães Editora, 1997. 80.)

-- "Chamo mentira ao negar-se a ver certas coisas que se vêem, negar-se a ver alguma coisa tal como ela é; pouco importa se a mentira se disse diante de testemunhas ou não. A mentira mais frequente é a que cada qual diz a si próprio; mentir aos outros é um caso relativamente excepcional. Mas *não* querer ver o que se vê, não querer ver *como se vê*, isto é quase condição primordial para todos os que são de tal e qual *partido*: o homem de partido é necessariamente mentiroso. (NIETZSCHE, F. **O anticristo**. Trad. Pedro Delfim Pinto dos Santos. Lisboa: Guimarães Editora, 1997. 107.)

Em um mundo cada vez mais técnico e, por isso, mais niilista²⁷, o afastamento dos seres acaba se dando de forma mais e mais forte. A fonte de origem do niilismo europeu é o próprio cristianismo (NIETZSCHE, 1997, 118-119). A incompreensão do diferente, as múltiplas visões sobre o mesmo passam a ser sufocadas e, com isso, reduzidas a um ponto mediano. O que parece ser uma incoerência quando colocados juntos (afastamento e planificação), não o são. Quanto mais se comprime o ser, mais propício se torna o surgimento de visões pessoais sobre a realidade. Quanto mais se expande – mais se generaliza – a visão da verdade, mais a possibilidade de negação espiritual dessa verdade pode ser encontrada.

O mundo tecnicista não traz em si uma possibilidade estética. Ver o mundo somente pelo olhar de padrões generalizantes, por mais que tragam uma forma de teleologia, não trazem a beleza. Assim como não trazem, necessariamente, a identificação plena do ser com o mundo. O mundo se torna seco demais, ao mesmo tempo em que se fundamenta por uma metafísica racionalista. Deveria se ver o problema da ciência não pelos olhos da ciência, mas da arte. Para assim ser feito, deveria, antes, olhar a arte com os olhos da vida²⁸.

Da mesma forma, a visão nacionalista, por mais que possua uma possibilidade estética mais desenvolvida (danças, músicas, tradições, arquitetura), exclui a individualidade, jogando o ser em um mar de pessoas sem rostos, sem vontades, planificadas pela expectativa do homem médio, do burguês. O burguês é aquele ser médio, acomodado, que não quer lutar, não quer se diferenciar. É a massa. A multidão. Sente-se bem no meio de imensos contingentes de seres que não se conhecem entre si, mas que querem se reconhecer enquanto iguais, enquanto

“E a ciência mesma, a nossa ciência — sim, o que significa em geral, encarada como sintoma da vida, toda a ciência? Para que, pior, *de onde* — toda a ciência? Como? É a cientificidade talvez apenas um temor e uma escapatória ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra — a *verdade*? E, moralmente falando, algo como uma covardia e falsidade? E, amoralmente, uma astúcia?” (NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia** — ou Helenismo e Pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 14.)

“Essa é a própria crítica que Nietzsche faz ao seu próprio livro. Seu texto não deveria falar sobre essa nova alma — a alma de artista que deve atuar sobre o mundo —, mas deveria ter cantado isso, deveria ter sido mais artista. (NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia** — ou Helenismo e Pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 15-16.)

pertencentes uns aos outros, enquanto pessoas que compartilham dos mesmos valores. Não aceitando a multiplicidade, pois ela lhe é nociva. “A verdade é uma mentira que não se admite como mentira, ela nega o que a vida tem de mais rico: a multiplicidade” (PERRUSI In LINS, 2001, 173). A multidão explicita toda a sua incapacidade de ver o diferente, necessitando se reconhecer no outro, precisando que lhe mostrem um espelho. E essa imagem tem de ser, sempre, maior do que ela mesma. A imagem deve ser a visão daquilo que lhe é inatingível e, portanto, superior²⁹. A multidão precisa do ópio da santidade, da finalidade, da redenção.

Aos poucos, em *No Hospício*, esse horror à multidão vai desaparecendo. Fileto inicia o romance com um desprezo imenso em relação às massas. O ponto mais elevado desse desgosto pelo social é dado no segundo caderno, quando a multidão é vista como algo que impossibilita a formação plena do ser. Mas, pela posição do narrador (“Não somos pessoa: somos porção inconsciente da grande consciencia” (POMBO, 1905, 72)) que terá grande influência sobre Fileto, esse acabará, quase ao final do romance, a desejar o seu retorno ao mundo, onde poderá atuar no projeto de modificação social proposto pelo narrador, cujo objetivo era mudar o pensamento da sociedade, para que essa passasse a agir mais de acordo com a doutrina de Jesus. Ao término do romance, Fileto, já desacreditado da possibilidade de voltar ao mundo, resigna-se e assume a postura de dar ao seu espírito o isolamento ao qual ele estava destinado. A arte burguesa somente fará repetir modelos que se encaixem no que é esperado. Assim foi o Romantismo, arte burguesa por excelência. Arte nacional. Arte urbana. Essa foi a grande questão que afasta Nietzsche de Wagner³⁰. Este último acaba

²⁹ “— O que Goethe teria pensado de Wagner? — Uma vez ele se perguntou acerca do perigo que ameaçava os românticos: a totalidade romântica. Sua resposta: ‘sutocar com a ruminação de absurdos morais e religiosos’. Numa palavra: *Parsifal* — — O filósofo junta um epílogo: *Santidade* — talvez a última coisa que o povo e as mulheres ainda conseguem ver, dos valores mais altos; o horizonte do ideal para todos os míopes por natureza. Para os filósofos, no entanto, uma espécie de portão techado onde o *seu* mundo apenas *começa* — o *seu* perigo, *seu* ideal, *sua* aspiração... Para dizê-lo de modo mais cortês: *La philosophie ne suffit pas au grande nombre. Il lui faut la sainteté* [A filosofia não basta para a multidão. Ela necessita da santidade]”. (NIETZSCHE, F. **O caso Wagner** — Um problema para músicos & Nietzsche contra Wagner — Dossiê de um psicólogo. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 29.)

³⁰ “Que comecei a tabular [quando escreveu seu primeiro livro — esse trecho é do prefácio escrito posteriormente no qual Nietzsche revê certos posicionamentos seus neste livro],

produzindo uma arte alemã, voltada para a consolidação dos valores nacionais. Uma arte sobre as tradições e o passado de um povo, inventando esse próprio povo. Fazer as pessoas acreditarem que pertencem a algo maior, que estão destinadas a um projeto. Resgata o passado enquanto histórias de valores, justificando o presente. Não faz genealogia, não questiona o valor desses valores, apenas os usa. Nietzsche reconhece nele toda a mediocridade alemã. Wagner nunca deixou de ser romântico, fazendo arte para as massas, para encantar a multidão. O povo a ele recorre atrás de respostas, de redenção. A sua música não eleva, não é capaz de recriar a tragédia. É capaz somente de dar nova magnitude a um mundo planificado.

O niilismo europeu (e, quiçá, ocidental), segundo Nietzsche, é um ambiente fértil (tanto quanto foi o cristianismo na época de seu apogeu) para o surgimento da superação do homem. A percepção de que nada mais se fundamenta, o questionamento dos valores, uma vez começado – questionou-se o mundo cristão e tentou-se substituí-lo pela modernidade –, possibilita que se olhe para a realidade e enxerguem que a verdade que lhes é pregada não é tão verdadeira assim. Em contrapartida, o combate a essas pessoas se torna cada vez mais forte. A massificação e a institucionalização de idéias acaba por gerar um conhecimento que se pretende verdadeiro e não-transcendente. Construído a partir da lógica. Um pensamento dialético que, sob a sua feição mais livre, esconde-se a impossibilidade do múltiplo. A democracia, enquanto reino da maioria, faz com que se limite a possibilidade do jogo de dados.

O acaso deve ser excluído. Deve-se jogar para a obtenção de determinado fim, ou não se deve jogar (deixar que outros joguem). Deve-se eliminar as possibilidades indesejadas, dando a finalidade do jogo de antemão. Ela é predefinida. As suas regras são impostas e os resultados devem estar contidos dentro delas. E nesse ponto que

com base nas últimas manifestações da música alemã, a respeito do ‘ser alemão’, como se ele estiver precisamente a ponto de descobrir-se e reencontrar-se a si mesmo — e isto em uma época em que o espírito alemão, que não muito tempo antes havia tido ainda vontade de domínio sobre a Europa, a força de guiar a Europa, justamente *abdicava* disso por disposição testamentária e de maneira definitiva e, sob o pomposo pretexto da fundação de um *Reich* [império], realizava a sua passagem para a mediocrização acomodante, para a democracia e para as idéias ‘modernas’! De fato, entrementes aprendi a pensar de uma forma bastante desesperançada e desapiedada acerca desse ‘ser alemão’, assim como da atual *música alemã*, a qual é romantismo de ponta a ponta e a menos grega de todas as formas possíveis de arte.” (NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia** – ou Helenismo e Pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 21.)

esse é um campo fértil para o surgimento do além-do-homem. Aquele que se destaca da multidão, mas não para comandá-la. Não para se tornar seu sacerdote. O além-do-homem deverá ter a sua própria visão sobre o mundo. Zaratustra, ao mesmo tempo em que possui discípulos, espera ser negado por todos. A sua forma de ver a vida ao mesmo tempo em que está disponível no mundo para todos, não deveria ser aceita por ninguém³¹. Tanto que não interessa qual é a descoberta que Zaratustra faz sobre a vida. O que interessa é que ele descobriu o que lhe é particular na vida, aquilo que dá a vida a feição de arte, e, por isso mesmo, não-verdadeira a mais ninguém.

Expôs-se, até aqui, a teoria sobre a necessidade da arte como justificativa da vida. A arte, até aqui está sendo tomada como a atividade metafísica (ou seja, a fundamentação última) da própria existência do homem. “A existência do mundo só se *justifica* como fenômeno estético” (NIETZSCHE, 1999a, 18).

Rocha Pombo, em seu romance, acaba por produzir toda uma teoria estética com base nos modelos simbolistas. Muito desse embasamento está concordando com a filosofia nietzschiana, em especial com a sua parte sobre estética. A produção de uma arte para espíritos elevados, somente para aqueles que estão aptos a receber essa nova arte. O embasamento do romance, seguindo pelo caminho do idealismo faz com que ele se distancie dos objetivos finais da filosofia nietzschiana, mas não a negue completamente. A consolidação de um mundo pautado pelo indivíduo, mesmo que, como no caso do narrador, siga os passos de uma estruturação já existente (no caso, os passos de Jesus), não abole a completa independência de espírito desse ser, que faz a sua leitura de uma obra (seja ela religiosa, literária, filosófica ou até mesmo do mundo como uma grande criação ficcional).

³¹ A essa afirmação, faz-se necessário o subtítulo do capítulo que trata de **Assim falou Zaratustra**, (“Um livro para todos e para ninguém”) presente em **Ecce Homo**. (NIETZSCHE, F. **Ecce Homo** – como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 82.)

Conclusão

A defesa de uma arte renovada em relação tanto à uma tradição ocidental de origem antiga, ligada aos clássicos greco-romanos quanto a arte de origem burguesa está no foco central da proposta simbolista desenvolvida durante a segunda metade do século XIX e que tem com Baudelaire o seu primeiro nome. De forma geral, a arte desse período estava marcada pelas idéias positivistas, que culminaram em uma arte naturalista de caráter objetivista. A estética que Baudelaire iniciou na França segue outro rumo: a subjetividade cria um espaço vago, difuso, que não busca clarear o mundo pela tentativa de explicá-lo objetivamente ao outro. Busca muito mais a sugestão do que a explicação. É a busca de uma nova consciência artística que não tem mais como parâmetro o mundo que a cerca, mas o sujeito que a cria.

Em *No hospício*, o narrador vive esse mundo, cuja finalidade não é de explicar o mundo, mas de justificá-lo. A justificativa da vida para o Simbolismo é a arte. Somente pela arte o mundo faz algum sentido para o indivíduo que consegue desenvolver a capacidade de compreender-se construtor da realidade. O que o Simbolismo busca é a elevação do espírito para que o homem possa chegar a compreender o mundo que o cerca. Desse contexto, a incomunicabilidade entre os seres emerge construindo uma barreira para a possibilidade de diálogo. Entretanto, como não se busca explicar nada, mas sugerir, a sugestão pode transmitir as sensações que se está querendo passar, mas que não podem ser nomeadas. E seres com espíritos elevados são capazes de decifrar as sugestões. O narrador de *No hospício* está em busca de um espírito elevado que seja capaz de compreender as correspondências.

No primeiro capítulo, abordou-se esse deslocamento de um ser, que sai do mundo social e se insere em uma outra esfera, na qual eram permitidos a elevação espiritual e o cultivo de mundos próprios: o narrador se desloca para dentro de um hospício. A visualização da possibilidade de rompimento desse isolamento em que as almas se encontram no mundo faz com que o narrador disponha de sua liberdade para ter acesso a um outro ser que apresenta um espírito elevado o suficiente que seria capaz de interagir em um patamar muito superior ao dado pela sociedade. Toda a imagem construída em *No hospício* reflete essa tentativa de rompimento da incomunicabilidade. Ao mesmo tempo em que o mundo se separa dos seres que nele habitam, por não se mostrar claramente, é através das sensações que esses seres

conseguem perceber essa realidade. Nada, nem tempo, nem espaço são descritos de forma objetiva dentro do romance. O tempo, enquanto a personagem ainda não está inserida nesse “mundo paralelo” do hospício, ainda é marcada de forma razoavelmente clara, o que ainda continua ocorrendo nos primeiros dias de internação, mas que, pouco a pouco, vai se diluindo e tornando-se vago, impreciso, a tal ponto que logo não se sabe mais quanto tempo se passou entre uma ação e outra. Em relação ao espaço, o mesmo ocorre, uma vez que ele não é descrito, mas apenas algumas sensações sobre ele são apresentadas, sugeridas. Já conseguida a confiança de Fileto para que o narrador possa penetrar no mundo construído pelo interno, as trocas de idéias se caracterizam, quase que exclusivamente, pelo elevado nível erudito das discussões, o que contribui para a diluição das personagens nas idéias que elas discutem. Fala-se de teologia, literatura, filosofia, arte, sociedade e mais diversos outros temas que poderiam ser desmembrados desses. Os debates que eles travam são típicos de romances intelectualistas, como era o caso do romance simbolista francês. A introspecção no eu se dá por um processo de romance cuja principal característica é a intelectualização o que, ao mesmo tempo dá uma idéia do que seria aquele ser e, ao mesmo tempo, faz com que ele não se mostre claramente.

Entretanto, em *No hospício*, Rocha Pombo consegue desenvolver um tema que, ao mesmo tempo é abordado pelo posicionamento simbolista, uma vez que as suas personagens envolvem-se em discussões intelectuais, mas que vai além desse modelo, questionando padrões sociais não somente para criticá-los e buscar o isolamento, ao encarceramento na torre de marfim simbolista. O narrador e Fileto discutem sobre a possibilidade de transformação social, com objetivo de construir um corpo social mais justo e com uma moral mais próxima da de Jesus, o que é considerado, por eles, como o melhor modelo de sociedade. Nesse modelo, acreditam, seria possível a convivência de espíritos elevados dentro de um corpo social, o que, até aquele momento em que estão enclausurados no hospício, não era possível, sendo sempre necessário apartar-se da sociedade para que pudessem realizar os anseios de suas almas.

Essa tentativa de construir um mundo pautado pela forma individual de ver a realidade é uma busca intensa do final do século XIX. Seja em que área for, focos de questionamento sobre a efetiva possibilidade de existência dos absolutos estão sendo

levantados. Na literatura, quando as correspondências não mais fazem referência a um mundo que transcende a realidade tal como se estrutura ao redor dos seres, mas ao próprio mundo, o que se tem é que não mais existe nenhuma justificativa metafísica para ele, sendo, então, necessário que cada um dos seres não somente compreenda, mas construa as relações que devem ser feitas para a sua justificativa. E essa possibilidade de justificar o mundo não é mais um caminhar em direção à verdade como algo absoluto, mas a uma verdade provisória que serve para justificar a vida para cada um dos seres, mas jamais é idêntica entre a visão de um e dos outros seres.

E é nessa tentativa de buscar uma moral coletiva, que defina o bem comum de uma comunidade que o romance de Rocha Pombo se afasta da estética simbolista, aproximando-se um pouco das propostas de reforma social, muito presentes em textos com embasamento positivista. Entretanto, essa abordagem, trabalhada no segundo capítulo, apresenta um outro lado, agora de aproximação com o Simbolismo. A busca de realização de uma vida artística, transformando o mundo e a sua própria vida em obra de arte é o objetivo pregado de forma geral. Rocha Pombo, ao escrever *No hospício*, faz com que suas personagens defendam uma certa estética, tanto em forma de discurso interno ao texto, como na própria constituição da obra. O objetivo da arte defendido em *No hospício* é o de produzir obras de arte, enquanto objetos que se diferenciam materialmente de seus produtores, sendo, então reflexos sugeridos do que aquele artista entende ser o mundo. Isso está muito próximo da estética simbolista.

Nesse ponto, Rocha Pombo usará como contra-ponto a filosofia nietzschiana que, apesar de possuir vários pontos de contato com as idéias simbolistas, difere-se delas em uma questão central. Ambas estéticas trabalham pelo viés do mundo individual, subjetivo e vago, mas, enquanto o Simbolismo defende a construção de obras que apontem, sugiram sensações sobre o mundo e o ser que as cria, em Nietzsche o que se encontra é algo diverso em relação à arte.

Em Nietzsche, como trabalhado no terceiro capítulo, a arte tem por função propiciar a construção do *Übermensch*, do além-do-homem. A arte é uma forma de superação da condição humana e não de elevação dessa condição. O artista não deve produzir obras, mas deve ser a sua própria obra construída. A criação própria de todo o universo será colocada como a única alternativa capaz de vencer o niilismo

completo. Uma vida construída como uma obra de arte, na qual tudo deveria fazer sentido dentro de um espírito livre. A construção de uma vida artística teria que, necessariamente, acabar com os vínculos sociais, pelo menos os construídos dentro de uma sociedade burguesa, cujo principal objetivo é o de manutenção da ordem pela perda das identidades pessoais. A vida artística nega aquilo que é um dos maiores produtos do mundo moderno burguês: a multidão.

As diversas retomadas que Rocha Pombo faz em seu livro da filosofia nietzschiana são feitas porque essa filosofia está bem afinada com as propostas simbolistas em diversos pontos, como a impossibilidade de construção de uma moral coletiva, a necessidade de busca individual da compreensão da realidade, a impossibilidade de transmissão de idéias para os outros a não ser mediante a supressão da individualidade do outro. Entretanto, enquanto realização estética, a proposta simbolista é a de construir uma arte nova, enquanto que a proposta nietzschiana é a de construir um novo homem. Para Nietzsche, o homem é que deveria ser a sua própria obra de arte.

A grande separação entre a filosofia nietzschiana e a estética simbolista, apresentada, inclusive, dentro do romance, repousa sobre qual o objeto a ser produzido. Os simbolistas estão preocupados em elaborar obras de arte a partir de suas capacidades de construção de realidades. Em contrapartida, para Nietzsche existe a necessidade que faz com que o homem perceba a sua posição determinante em relação a todo um jogo de forças (não por ser homem, mas por tornar-se consciente do desejo de poder) e, uma vez compreendido quais são as regras que regem o jogo, o homem é capaz de superá-las, construindo, assim, o jogo para si mesmo. Uma vida artística seria construída não enquanto a consolidação de uma estética, mas da aplicação para si mesmo do resultado artístico.

O além-do-homem seria o resultado de sua própria visão sobre a realidade. O mundo não estaria sendo observado para que faça sentido, mesmo que de forma individual. A observação se faz necessária para a consolidação das regras para que a própria existência humana faça sentido, sem, necessariamente, criar um sentido para o mundo. Uma vez definida a força do ser, ele deverá ser capaz de se sobrepor sobre todas as outras existências com as quais trava contato. De acordo com Nietzsche, seria

necessário que o além-do-homem não se isolasse do mundo, mas que nele se inserisse e conseguisse vencê-lo, dizendo um incessante “sim” para a vida.

É nesse ponto a principal questão de discordância entre as idéias presentes no romance *No hospício* e a filosofia nietzschiana, como apontadas no terceiro capítulo. No romance de Rocha Pombo duas questões abrem-se em relação a esse distanciamento com Nietzsche. Em primeiro lugar, a construção do mundo, em especial para Fileto, tende para a posição estética decadente, na qual se tem um homem afastado da sociedade, isolado em sua torre de marfim e que vive de construir o mundo para si mesmo, mas sem expandir sua força por toda a realidade. Em segundo lugar, a constante presença da religião cristã, marcadamente no discurso do narrador, faz com que o posicionamento de Nietzsche seja negado.

Com isso, o que se vê é que a estética simbolista possui uma vinculação forte com a possibilidade de se pensar o mundo que em muito se aproxima da base da filosofia nietzschiana, mas que, dentro do romance *No hospício*, assim como de forma generalizada em todo o Simbolismo, existe uma tomada de posicionamento que faz com que a obra valorize o mundo espiritual marcado muitas vezes pelo cristianismo e, ao mesmo tempo, no caso de *No hospício*, valorize o social, o que estava fora do jogo de idéias tanto do contexto simbolista como do contexto nietzschiano, fazendo com que esse romance ao mesmo tempo desenvolva os ideais simbolistas, critique as idéias nietzschianas e vá além disso, discutindo a possibilidade de formulação de uma utopia.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado absolutista**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BAKHTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

_____. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. 7ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRUNEL, Pierre. **Que é a literatura comparada**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Atica, 2003.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CANDIDO, ROSENFELD, PRADO e GOMES. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CAROLLO, Cassiana L. **Décadismo e simbolismo no Brasil – crítica e poética**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos Editora, 1980.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Vol. V. São Paulo: Editora O Cruzeiro, 1964.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2004.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1980.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 256-257

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. António M. Magalhães. Porto: RÉ-S-Editora, s/d.

DUQUE, Gonzaga. **Mocidade morta**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FOGEL, Gilvan. **Conhecer é criar** – um ensaio a partir de F. Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial/ Editora UNIJUÍ, 2003.

FORSYER, Edward M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A história da loucura**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2000.

FRAGMENTA. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras. Número 14. Curitiba: Editora da UFPR, 1997.

FREZZATI JUNIOR, Wilson Antonio. **Nietzsche contra Darwin**. São Paulo: Discurso Editorial/ Editora UNIJUÍ, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** – da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. do texto por Marise M. Curioni. Trad. das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIACOLA JÚNIOR, Oswaldo. **Labirintos da alma** – Nietzsche e a auto-supressão da moral. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Simbolista** – textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1994.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime** – tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUYSMANS, J.-K. **Às Avessas**. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

INGARDEN, Roman; A. E. Beau. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

MAPARIKA, André Luis Mota. **Nietzsche: estilo e moral**. São Paulo: Discurso Editorial/ Editora UNIJUÍ, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Konden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Luis Costa. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

LINS, Daniel (org.). **Nietzsche e Deleuze – pensamento nomade**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Graal, 1999.

MACHADO DE ASSIS. **Obra completa**. 3 volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MALLARMÉ. **Mallarmé**. Trad. Augusto de Campos; Décio Pignatari; Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARKUES, Antonio (org.). **Nietzsche: cem anos após o projecto “vontade de poder – transmutação de todos os valores”**. Lisboa: Veja, s/d.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche – a transvalorização dos valores**. São Paulo: Moderna, 1993.

_____. **Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária – prosa**. Vol.1. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **História da literatura brasileira – Simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1988.

MORETTO, Fulvia M. L. **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Cultrix, 1989.

MORUS, Tomás. **A utopia**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1997.

NUNES, Benedito. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Porto Alegre: Globo, s/d.

MURICY, Andrade. **Panorama do Simbolismo Brasileiro**. 2v. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Ecce Homo** – como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Alem do bem e do mal** – prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Assim falava Zaratustra**, Da morte livre. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. Curitiba: Hemus, 2000.

_____. **Crepusculo dos ídolos**. Trad. Delfim Santos F.ª. Lisboa: Guimarães Editora, 1985.

_____. **O nascimento da tragédia** – ou Helenismo e Pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Genealogia da moral** – uma polemica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O caso Wagner** – Um problema para músicos & Nietzsche contra Wagner – Dossiê de um psicólogo. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O anticristo**. Trad. Pedro Delfim Pinto dos Santos. Lisboa: Guimarães Editora, 1997.

_____. **Nietzsche**. Os pensadores. São Paulo: Abril cultural, s/d.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

POE, Edgar Allan. **Complete tales & poems**. New York: Vintage Books, 1975.

_____. **Contos de terror, de mistério e de morte**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

POMBO, J. F. Rocha. **No hospício**. Paris; Rio de Janeiro: H. Garnier, 1905.

_____. **No hospício**. 2ª ed. organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro: 1970.

_____. **No nospício**. Edição organizada por Cassiana Lacerda Carollo. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilo de época na literatura**. São Paulo: Ática, 2002.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 1974.

RAMOS, Pericles Eugenio da Silva. **Do Barroco ao Modernismo** – estudos de poesia brasileira. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RIMBAUD. **Rimbaud livre**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SARFANSKI, Rüdiger. **Nietzsche** – Biografia de uma tragédia. São Paulo: Geração editorial, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Rio de Janeiro: Record/Altaya, s/d.

SOUZA, Paulo César de. **Freud, Nietzsche e outros alemães**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

SYMPER, Wyne. **Do Rococo ao Cubismo na arte e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERISSIMO, José. **Que é literatura?** e outros escritos. São Paulo: Landy Editora, 2001.

VÍTOR, Nestor. **Obra crítica de Nestor Vítor**. 3 vol. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**. – Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870-1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Anexos

ANEXO 01

POMBO, Rocha. **No hospício**. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. p. 39-42.

A ALMA DO PRÍNCIPE

O principe Tientsin não é como os outros principes da terra. Mais na arte divina do que no throno elle aspira fulgurar. Prefere a soberania espiritual ao imperio dos reis. Mais bella do que na fronte a magestade terrena, elle tem nos olhos profundos e lucidos uma especie de celeste irradiação – talvez o esplendor sacratissimo do genio.

O principe Tientsin acaba de assumir a herança dos seus avós, e sente-se agora – augusto e solemne como um deus – num throno de ouro, que tem a glorificação de vinte seculos de historia. A seus pés – docil e amorosa, submissa e misera – toda a Asia está inclinada á espreita do primeiro gesto, palpitante pelo primeiro olhar, ansiosa pela primeira misericordia que baixar das alturas.

Mas immovel – augusto e solemne como um deus – o principe Tientsin não sorri: emmudece e suspira, como si toda aquella pompa das desconsoações infinitas.

A solicitude da vassalagem afflictiva cerca o soberano; mas ninguem lhe ousa falar, porque o principe Tientsin é sempre mudo e mysterioso, e tem, nos olhos, procurando velar-lhes a claridade divina, o tom crepuscular das scismas e dos sonhos.

Fugindo ao exercicio da magestade, encerra-se, por longos dias e noites seculares, na sua camara deserta, muito cheia de silencio e muito cheia de penumbra, como os claustros; e ali passa a meditar, curvado sobre livros antigos, e sempre suspirando... sempre suspirando...

Percorre assim todas as edades, convive com todas as gerações, interroga a Confucio e a Fo-Hi sobre o destino das coisas, e tenta, por dias e dias, decifrar uma velha lenda de cem seculos...

No palacio do principe Tientsin vai um alvoroço anormal. Só não se distingue, no meio do bulicio, echo sequer de voz humana, porque todos falam muito baixo, com medo de accordar daquelle somno o principe que sonha.

Quando os grandes da côrte se approximam da camara, olham de fóra, muito cautelosos, contendo a respitação, e vêem o principe estatellado, olhos fitos num ponto do ceu, á espera da noite...

Ha espanto na côrte! Chamam-se os sabios do reino, os adivinhos, os feiticeiros famosos, os astrologos; e todos, estupefactos, contemplam – affastados e tremulos de assombro – o principe sereno. E durante toda a longa noite – como um idolo que affronta as edades – elle se conserva pasmado para uma estrella, para a mais formosa das estrellasm que enchem a parte visivel do ceu. De instante a instante, abala-se e ergue-se, e fica arrebatado, convulso como um hystérico, a tiritar, fitando a estrella, como si quizesse devoral-a, sedento do luar dos astros...

Afinal, o grande conselho do reino entende que o caso é extraordinario e que os destinos da nação reclamam uma providencia excepcional e suprema: a visita do grande patriarca Siong.

Siong vive isolado do mundo, num vasto templo deserto, no alto de immensa montanha, solar abandonado de deuses que morreram. Ali vive soluçante, a orar pelos martyres esquecidos, cujos manes dolorosos povoam de sombras a solidão do retiro. O povo acredita que Siong é immortal e que não veiu ao mundo como os outros homens, pois não consta que alguém tivesse visto o patriarcha moço; mas todos o conhecem, ha mais de um seculo, sempre com as longas barbas brancas, placido sempre e sempre meigo como os infantes loiros.

Muito reverente e muito pontifical, o patriarcha penetrou na camara do principe. Era noite, e o principe não se moveu. No seu extase, parecia ter a alma deslumbrada daquella estrella.

O patriarcha ali ficou toda a noite, em silencio, mas com o espirito agitado, como de estranhas visões . e lá pela madrugada, quando os grandes do palacio andavam exhaustos de vigílias sem fim, o patriarcha lhes apparece, muito reverente e muito pontifical, e, no meio da estupefacção que anda enchendo as arcadas do palacio, á meia luz mysteriosa de lampadas colossaes que esmoreciam, ouviu-se, profunda e solemne, como sentença de oraculo, a voz do patriarcha:

“O principe Tientsin – disse elle – está atacado da doença divina dos filhos do ceu. Durante esta noite pude sondar-lhe a alma, e senti que, das profundezas do seu

pensamento surgia, de instante a instante, uma recordação que o agitava – a reminiscencia – talvez de uma outra vida passada em mundo excellente, onde se vive do luar ineffavel das noites constelladas; onde os reis são apstores, os pastores poetas, e onde os poetas amam adorando. E o que o principe Tientsin agora sente é uma saudade infinita daquella antiga existencia. Por isso, elle passa as noites a procurar no ceu aquella estrella, morrendo da nostalgia do além – a divina doença dos filhos do ceu.

Mas, tranquillisai-vos – accrescentou o patriarcha, num grande exalçamento: o principe Tientsin deve morrer sorrindo e sem dôr. Elle já tem toda a alma refluida nos olhos. E é por isso que aquelles olhos brilham de uma luz, cuja côr e cuja intensidade ainda não vi no mundo. E im presentimento me diz que aquella estrella, que vi no ceu esta noite, ha de vir afinal, a absorver daquelles olhos a alma saudosa de Tientsin...

ANEXO 02

POMBO, Rocha. **No hospício**. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. p. 99-111.

PSYCOLOGIA DAS VISÕES

SYNTHESE: As visões não serão factos reaes? O que faz com que acreditem que ellas provenham de uma illusão dos sentidos e sejam, portanto, phnomenos puramente, exclusivamente subjevtivos, não será o facto de se darem ellas em momentos em que os sentidos funccionam com intensidade anormal, de fôrma, por isso, a não poderem ser constatados por sentidos em condições normaes?

(...)

INTRODUÇÃO. — Em regra, attribue-se o phenomeno das visões á illusão dos sentidos. Resta saber, no emtanto, si o esforço mental, as impressões fortes, a meditação, a fixidez de uma idéa — podem, de facto, chegar sempre a produzir o phenomeno. Para isso, é necessario demonstrar: I — que o phenomeno é consciente e volitivo; II — e que, portanto, nosso espirito é capaz de objectivar, perante nós proprios, as idéas de que está impressionando. — Não ha duvida que, em muitos casos, é forçoso admittir, como grande factor do phenomeno, a contensão espiritual. Mas, isso mesmo, que provará? — Em geral, os que têm tido visões não pensavam, nem nunca tinham pensado nellas. (*Apresenta uma infinidade de factos*). — O que, portanto, é incontestável, é que, na maioria dos casos, o phenomeno verifica-se independente do esforço determinado, — e que, também, até hoje, está por explicar com authenticidade scientifica. — Os sabios, em presença de um visionario, julgam que só á pathologia é que devem interrogar e recorrer; mas o que é verdade é que elles proprios reconhecem no doente um estado excepcional ou, pelo menos, de muito difficil exame por individuos que não se achem numa situação ou num estado analogo.

CAP. I. — A VIDA. — Producção da vida como unidade resultante, em acção, do funcionamento coordinal das moleculas de um organismo. — No animal, morto recentemente, os musculos ainda estremecem: é que ha nelles uns restos de vitalidade parcial que não está mais coordenada para produzir o phenomeno da vida. — na *mola*,

a vitalidade molecular do embrião foi insufficiente para attingir ao fim determinado a que se destinava. – Todos os casos de teratologia são analogos: a força não chegou á fórma. A força da cellula prima não poudé persistir coordinalmente para dar a unidade – a vida específica.

CAP. II. – AS FACULDADES SUBJECTIVAS, DIVERSAS NAS RAÇAS, NOS POVOS, NAS GERAÇÕES, NOS INDIVIDUOS. – Razões dessa differença. (*Infinidade de factos.*) A mais poderosa das causas, a fundamental, é a maior ou menor vibratilidade molecular; ou, por outra – a maior ou menor capacidade de movimento molecular. – Acção do movimento molecular sobre o centro. Reacção do centro sobre a actividade geral. Analogias. – De tudo se deperhede que a vida tende a uma concentração gradual de força, d que é resultante; e o tecido organico a um augmento de vibratilidade correspondente, des da peripheria do organismo até á culminancia das faculdades subjectivas. – Os musculos e os nervos têm força e movimento gradativos. – O nervo é concentração (ou intensificação) de musculos, como o cerebro é concentração de nervos. – As sensações são transmissões de impressões, sempre na razão da intensidade do funccionamento molecular... Diriamos, talvez, melhor: ou partidas de fóra sob a fórma de impressões puras: ou partidas do cerebro já como idéas.

CAP. III. – HISTOLOGIA DO CEREBRO, DO NERVO E DO MUSCULO. – FUNCÇÕES GERAES. (*Esta parte é longa e algo fastidiosa*). – O cerebro póde ser activado em seu funccionamento: 1º, por impressão directa, recebida através dos sentidos; 2º por causas que operem especialmente sobre as moleculas delle; 3º – por estimulo geral do organismo; 4º – por effeito da redução das vibrações moleculares geraes. – Quanto ao I caso, a esthetica nos diz tudo. Quanto ao II, a therapeutica é irrecusavel. Tonico cerebral é sempre, ou um tonico geral violento, ou então um depressivo de fucções musculares e nervosas. Neste caso, o tonico activa as faculdades intellectivas produzindo no cerebro um fuccionamneto tão forte e tão anormal que não é de prompto destendido até as moleculas mais afastadas do centro. E não vemos tantas vezes as faculdades mentaes em desproporções (*sic*) ou em desequilibrio com outras faculdades? Quanto ao III caso – as febres, as superexitações por causas diversas, etc... – Quanto á IV hypotese – as edemacias, as paralysias, os resfriamentos, etc., produzindo a relativa inercia ou attenuação de funccionamento de certas porções de

moleculas, com accrescimo correspondente de actividades para outras, especialmente as do centro. – Quando estivermos habilitados a estudar a psycologia comparativa dos homens de genio e dos nomens communs – mas fundados principalmente na histologia, na antomia de portanto na physiologia, havemos de ver as differenças existentes entre o organismo de uns e o de outros: é verdade que differenças apenas de progresso, de refinamento de estrutura, mas em todo o caso sufficientes para determinar a differenciação do poder mental. Veremos então que o que se dá nos homens de genio é uma capacidade excepcional da composição anatomica, e portanto das funcções physiologicas tambem, para transmittir vibrações; e que por isso, nos genios, o poder do espirito é mais completo e mais livre. A acção molecular e a reacção espiritual, ou vice-versa, são mais vivas, mais fortes, mais instantaneas. E é neste caso que o espirito tem mais poderosa a faculdade que não é menos do que o poder de *consubstanciar*, por assim dizer, no cerebro as forças geraes organicas que devem ser postas em acção pelo *eu*. – A vitalidade, pois, é verdade que se desenvolve e nobilita, concentra-se mais e mais. Quanto mais concentração, mais elevada é a vida. Corta-se metade de uma arvore e a arvore fica vivendo. Ella é menos *individuo* do que um animal. E apesar disso, ainda na arvore se reconhece a tendencia concentrativa, que é característica da individuação. Alguns animaes inferiores mesmo podem ser divididos sem consequente destruição da vida. É que nestes, como nas arvores, apesar da tendencia concentrativa, a coordinalidade das finções moleculares ainda não está concentrada como nos organismos superiores. – Mas essa característica da tendencia concentrativa deve ser ampliada a todos os reinos da natureza. Entre os mineraes mesmo, os mais concentrados são os mais nobres. (*Em notas: Um cão é mais facil de ser operado com exito do que um homem. Entre os homens mesmo, um rustico tem mais probabilidade de sucesso do que um culto, da mesma operação.*)

CAP. IV. – QUE É HALLUCINAÇÃO? – Em que condições se realizam os phenomenos diversos explicados como hallucinação? (*A multiplicidade de factos que dá o autor, só mesmo estudados*).

CAP. V – AS VARIAS FORMAS DE PSYCOSE. – A psychiatria é a parte da medicina mais atrasada. Neste ponto, até hoje, mesmo depois dos Claude Bernard e dos Charcot, a sciencia tem constatado phenomenos, mas absolutamente não lhes conhece

as causas. – As FEBRES: Como se explica o phenomeno da febre? É proveniente da paralyzação ou antes da diminuição de actividade de umas moleculas, com o accrescimo correspondente de actividade para outras. Ora, si a febre accelera os movimentos do coração, dos pulmões, etc., deve dar ou é possivel que dê tambem a nossos sentidos ou a algum dos nossos sentidos uma intensidade anormal. – O mesmo se pode dizer dos exaltamentos em organismos sãos, dos abalos moraes, das paixões, do susto, de toda emoção forte em summa – e isso, mesmo que physiologicamente os factos não sejam identicos. – Nos organismos atacados de febre ha redução de funcções, ou da zona em que se operam as funcções, com augmento consequente e proporcional de actividade na zima em que se confinam as funcções reduzidas. Nos organismos sãos, sob impressões externas, ha activamente immediato e geral de funcções. (*Em nota:* Nas hallucinações dos moribundos, ha redução da zona de funcções. Em regra, taes hallucinações se dão nos individuos que morrem por esgotamento gradual de forças. Á diversos órgãos, a força delles vai se concentrando ou refluindo nos órgãos que continuam a funccionar. O ultimo órgão que cessa de funcionar é o cerebro, e os instantes finaes do seu funcionamento são os de mais intensidade. Pensamos que o moribundo perde os sentidos, e isso é verdade; mas antes da cessação da vitalidade consciente, os sentidos têm momentos de força anormal. No ultimo transe, o nosso espirito é o mesmo, é a mesma a nossa consciencia: apenas os nossos sentidos não sabem odebecer (*sic*) ás determinações do nosso espirito. Ah! pudesseemos nós sentir o que se passa no cerebro de um moribundo! Pudesseemos ver o que elle é capaz de ver nos derradeiros instantes em que a vitalidade do seu organismo se refugia em um dos seus sentidos, nos olhos por exemplo, e o torna anormalmente forte e destacado dos outros!) – Em todos esses estados, portanto, ha uma actividade anormal, transitoria ou permanete, do fuccionamento molecular, determinando um estado correlativo das faculdades subjectivas. – É no cerebro, séde da FORÇA DESCONHECIDA, sem a qual não se explica o entendimento humano (força que se vai tornando livre e nobre á medida que se manifesta em *substratum* mais nobre) é no cerebro que se torna mais intensa, pela concentração, a vibratilidade molecular. – O systema nervoso, tanto o centripeto como o centrifugo, têm no seu desenvolvimento a forma de uma irradiação partindo do cerebro. O cerebro é, pois, um como foco de luz.

A chamma, concentrando calorico, fazendo que para um centro convirja o calorico statico de um ambiente, dá luz sob a forma de irradiação perenne. O cerebro em actividade produz um phenomeno equivalente. (*Em nota:* Quereis augmentar o poder illuminativo de uma chamma? Dai-lhe mais concentração – ou tornando mais nobre a materia que é *substratum* da chamma, ou fazendo a chamma sempre mais compacta, ou emfim limitando o ambiente illuminado. – É assim que o cerebro produz o movimento de que elle proprio se move. É como uma lampada: mecha de azeite dando chamma. Podereis dizer de que provem a chamma? Ninguem viu ainda lampada só com azeite ou só com a mecha... como ninguem viu cerebro sem corpo, nem pensamento sem cerebro... e como ninguem viu no planeta a FORÇA abstracta, isolada, separada do seu *substratum*. – E isso tem feito sustentar-se como um grande principio scientifico, que a força é inherente á materia...

(...)

[notas em desordem – segundo o narrador – colocados no caderno após os cinco capítulos.]

Em certos casos de degenerescencia ha uma concentração excepcional de força psychica. – Augmentando de intensidade a visão interna, a maior parte das vezes com perversão (ou perturbação) do senso material para as cousas praticas e communs da vida, as faculdades superiores desenvolvem-se desordenadamente, isto é, não contam para o seu desenvolvimento a expansão exterior com o concurso dos sentidos. Mesmo porque o degenerado, desvendando phenomenos estupendos, sente-se obumbrando das claridades em que immerge... – A degenerescencia, na maior parte dos casos, parece perfeitamente curavel, ou pelo menos em alto grau corrigivel. – Que é degenerescencia sinão o desequilibrio permanente (mas poder-se-ia dizer definitivo?) do funcionamento de um ou de alguns órgão ou de um systema de órgãos com o funcionamento de outro systema de órgãos? – Um processo que se destinasse a restaurar no degenerado a coordinalidade normal das funcções organicas seria capaz de corrigir a degenerescencia. – Um individuo degenerado é como uma sociedade que tivesse, por exemplo, os seus órgãos distribuidores insufficientes para corresponder aos seus órgãos de producção... – Um individuo que tem o cerebro nima actividade que sobreleva à actividade dos outros órgãos, dá a seu cerebro uma capacidade

anormal, comparada com a capacidade dos outros órgãos... – Contra as febres os grandes tonicos; pois o que é preciso é estimular as forças do organismo, ou dos órgãos cujo funcionamento normal foi interrompido; e isso se faz por meio de um choque ou de uma impulsão forte e mesmo violenta que desperte essas forças e as reconduza ao funcionamento geral e coordenado. – Os medicos procuram, até hoje, e muito ingenuamente, *o ponto onde a febre se produz...* – Quereis ter febre? – É simples: aquecei ou esfriai, isoladamente, o vosso ventre, ou a vossa cabeça, ou uma das vossas pernas... Fazei, não digo já paralyzar, mas, apenas, attenuar – é bastante – o funcionamento do vosso estomado... Produzi, em summa, no vosso organismo, uma interrupção á coordinalidade das funcções geraes... – Porque será que brilham tanto nos olhos dos loucos? Não será porque esses, pelo menos em certos casos de loucura, têm toda a alma nos olhos? – Conforme Goethe, em certas horas de paixão, as visões se tornam luminosas. É exacto e é simples: a paixão estimula o funcionamento do organismo e torna mais perfectos os sentidos, principalmente aquelles que, em tal estado, são mais sujeitos a impressionar-se. – Quando se tem a infelicidade de perder um dos olhos, no outro augmenta a força visual, como é sabido: quer dizer – concentra-se no outro a força que estava dividida pelos dois. O mesmo se dá com outros órgãos. – Si um braço... – que digo? – si um dedo meu se inflamma, todo o meu organismo soffre. É evidente: sendo a unidade ou integridade vital uma resultante da vitalidade de cada parcella, de cada molecula mesmo do organismo, a menor perturbação de qualquer parcella affecta a vitalidade geral. – Um braço, instantaneamente cerceado de um organismo em plena vitalidade, conserva a vitaidade (*sic*) que lhe é propria, por tempo apreciavel. Separe-se, de um golpe, cabeça de um animal são (mesmo do homem), e o tronco (assim como a cabeça) ficará vivo por algum tempo. – O hypnotismo, o magnetismo, as hallucinações, os pressentimentos, as visões, a imposição da vontade, e somno do *fakir*, etc. – são todos phenomenos da mesma natureza, todos têm uma analogia funcamental: em todos, o facto é produzido por uma concentração, mais ou menos completa, da vitalidade organica. – Eu quizeria que me produzissem o somno hypnotico em certas condições; (*sic*) por exemplo; (*sic*) num individuo que tivesse as pernas immersas em agua morna, cuja temperatura fosse sendo gradativamente elevada... ou numa pessoa, em cujo organismo, por outro

qualquer modo, se interrompesse ou se perturbasse, momentaneamente, a circulação por certos membros, de fôrma a, si não impedir de todo, ao menos diffcultar a ansthese inferior que é necessario produzir... – É muito mais difficil, certamente, hypnotisar um individuo em qualquer destas condições: a) physiologicamente equilibrado e são; b) sob a acção de um tonico geral; c) durante a primeira hora subsequente a uma refeição normal; d) sob a acção de um derivativo. Em alguns desses casos póde haver excepções e, até, póde-se dar, ás vezes, que o tonico, por exemplo, ou o trabalho da digestão predisponha o organismo para o somno hypnotico, mas isso excepcionalmente. – Os nossos sabios nos dizem que as hallucinações, os extases, etc., accusam sempre um estado morbido... Mas isso é exacto num sentido: no tal estado morbido, a vitalidade geral e uniforme é insufficiente para corresponder ás reacções cerebraes, e, muitas vezes, sob a acção de um agente externo, essa vitalidade se concentra mais facilmente, num ou outro sentido, quasi sempre o da vista. – Em regra, as visões não accusam cerebropathia. Sem cerebro perfeito, não ha visões. Cerebro desarranjado não soffre hallucinações. – Á noite, são mais frequentes ou mais faceis as hallucinações. É natural: á noite, funccionamento geral é menos completo e, portanto, mais sujeito a ser interrompido e perturbado. – Verdadeiramente, todos os corpos da natureza são organizados. Apenas, nos mineraes, o movimento molecular é menos sensivel ou menos prompto, pela ausencia (e quem sabe?) de integridade vital. – Não se concebe composição ou complexidade especial e propria e especial. – O que mais distingue e caracteriza os corpos, é que a propriedade da individuação começa a manifestar-se no reino vegetal. Quebra-se um bloco de marmore em cem pedaços, e cada un (*sic*) desses pedaços é tão marmore como era o bloco todo. Com o vegetal já não se dá isso. É verdade, no emtanto, que é assim, tratando-se de vegetaes superiores, pois que a passagem para a integridade não é brusca. – No proprio reino animal, entre alguns typos inferiores, a divisão póde ser feita sem destruição consequente da vitalidade especifica. E isto parece que é um signal ainda das fôrmas antigas ou primitivas da vida, nas quaes a propagação dos individuos (da especie) se fazia por segmentação. (Este processo, aliás, persistiu sob outras apparencias, pois, mesmo nos animaes superiores, a propagação continuou a ser feita por meio de uma outra fôrma ou especie de segmentação...) O que se contata, de modo irrecusavel, é que a

propriedade crescente da individualização (concentração integral da vitalidade) começa no reino vegetal e se accentua progressivamente. – O homem de genio é um desequilibrado – dizeis: é uma verdade; mas é uma verdade que os Lombrosos não explicam, nem entendem. O desequilibrio nos homens de genio não é o desconcerto cerebral que se inculca; é mesmo o contrario disso, exactamente. Esse desequilibrio é physiologico: dá-se entre a capacidade do EU e os recursos de como no meio somno, não se perde a razão: o espirito luta, por exteriorizar-se, contra um organismo que se tornou, accidentalmente, incapaz dessa fucção. Quem sabe lá si o mesmo não se dá na loucura, pelo menos, em certos casos de loucura... Tudo quanto tende a diminuir as forças reactivas do organismo concorre, pois, para augmentar a intensidade da concentração cerebral. O espirito luta com a depressão organica. O jejum, a vida ascetica, acontemplação nol-o confirmam.

ANEXO 03

POMBO, Rocha. **No hospício**. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. p. 124-137.

FRAGMENTOS

I. – O que o homem de genio tem de superior ao homem commum, talvez não seja muito mais do que um dominio mais completo dos sentidos. Tanto que, quando o grande espirito me dá uma idéa ou uma imagem (quer dizer um signal de verdade) não faz mais do que, por assim dizer, avivar o que já havia na minha memoria; ou experimir a noção que eu já (*sic*) tinha por signo, pelo qual eu tambem a exprimiria si meus recursos de exteriorisação fossem tão poderosos como os de que se vale o grande espirito. – E como é que eu sinto logo, quasi instantaneamente, quasi por instincto, o accôrdo da idéa do genio com a minha idéa? – Mais: eu me ponho diante de um rustico, digo-lhe coisas assombrosas... e elle se assombra... Elle fica surprehendido e maravilhado de ver como a minha lingua e o meu gesto puderam encontrar expressão para o que elle tem, latente (ou em potencia) no seu espirito, e que o meu signo despertou. Consiste nisto a minha arte e toda a superioridade do meu espirito sobre o espirito do rustico.

II. – O mais que arte póde fazer é sugerir...

III. – É um engano pensar que o progresso moral é muito mais do que uma generalização de cultura... nas profundezas da antiguidade oriental se erguem sabios, que hoje mesmo nos espantariam. No meio da Grecia barbara apparece um Aristoteles, um Hesiodo. Entre aquelles pobres pastores da velha Syria cresce aquella augusta figura de Job na sua espantosa resignação com a vida. Dentre um povo de emigrados da patria levanta-se um Moysés, cuja voz formidavel parece que ainda se ouve através de quasi quarenta seculos. Do meio daquelles gemidos de Israel captivo, ergue-se o grito formidando do propheta. Daniel é uma figura, entre aquellas grandes figuras da Biblia, que nos abala e nos transtorna. E que me direis de um Salomão – especie de

divindade colossal, edificando, com a sua visão sobrehumana, todo o oriente do mundo!... De onde vieram esses todos? Da terra? Mas então, onde estava, naquelles tempos, a *alma mater* de que dizeis nascer a alma dos genios? Si é da consciencia colectiva que explue a fôrma individual da caonsciencia – como explicareis os grandes genios antigos? A materia já deu espirito? A noite já produziu dia? Da morte já veio, porventura, a vida?

IV. – Creio que é muito mais legitimamente humana esta sagrada vacillação do meu espirito ante as coisas que vejo e que sinto... O verdadeiro espirito vacilla sempre. Mas, vacilla. Vacillar não é duvidar. Vacillar quer dizer – não ter certeza de que não exista uma verdade outra ou uma verdade acima da verdade que se conhece... – Só não vacilla o instinctivo. – Portanto, aquillo a que se dá, commummente, o nome de character entre os homens do mundo, não é mais, talvez, do que um indício de inferioridade moral. Baixai na escala da vida, e encontrareis, sempre, mais *character*... A hyena tem mais character do que todos os homens que se jactam de ter character...

V. – Dou mais por quem sabe ouvir. Em regra, nos diz pouco aquelle que tem muita soffreguidão de dizer...

VI. – Pensais, porventura, que são grandes todos os que merecem sel-o? ou que, todos os que o merecem, chegam a ser grandes no mundo? ou que todos os que são grandes, o são por que merecem sel-o?

VII. – A gtragedia nasceu da insufficiencia da palavra para dar, só por si, toda a intensidade da vida interior. Nasceu, portanto, da necessidade de completar, pela acção, a eloquencia dos signos. Como o gesto para a palavra, é a acção tragica para as emoções.

VIII. – Não tolero que me obriguem a dizer tudo... Quero que me entendam por uma palavra, por um movimento, por um signal. É por isso que acredito que uma nova arte ainda está por vir, uma arte para os espiritos: uma aarte que nos revele as grandes figuras apenas pelas diagonaes...

IX. – Só se cuida muito da fôrma quando não se é um espirito. A grande questão, para o legitimo espiritual, é achar a palavra, o signo da vida...

X. – Ha escriptores viciados pela preocupação do *dizer novo*. Alguns, até, são grandes, mas, por gosto, fazem-se obscuros. Um genio que prefere a sombra á luz, a

nevoa á claridade divina – me desconsola. – Muitos modernos – aliás espiritos de primeira plana – gostam da antithese, do bizarro, do absurdo, do monstruoso até, occultando o que é simples e grande. Vêde Carlyle, Goethe, Novalis, Emerson, Nietzsche...

XI. – Todo homem é um espirito; a questão é revelar-se. Quando um espirito não entende outro, é que ha no outro algum defeito de revelação. Ou então, a verdade revelada vai muito pelo alto... A *intelligibilidade* – disseram bem a Novalis – não é sinão o resultado da *intelligencia*... Mas eu admittiria tambem a inversa...

XII. – Amo a meditação; não amo o estudo. O estudo embota. Só leio alguma coisa que me faça pensar. O mais me entrava apenas a alma.

XIII. – Sim: a piedade tem sido sempre vencida pela saude – dizeis. Não ha duvida: mas cada vez menos vencida. Esqueceis, portanto, que o triumpho definitivo ha de ser dessa força invisivel, que tem vindo a neutralisar a força da saude... – Digo-vos, pois: não confieis na lição do passado, não a tomeis ao pé da letra. A historia é mestra, mas é preciso saber entendel-a, interpretal-a, como que decifra signos mysteriosos, Sem isso, a historia é mestra perigosissima. – Appellar para o passado, na historia, é o mesmo que, na vida, appellar para a infancia...

XIV. – Vida é o contrário do que disse Spencer – é uma adaptação das circumstancias exteriores á força interior; quer dizer – uma progressiva submissão do objectivo pelo subjectivo.

XV. – Oh! a tal concepção dyonisiana da vida... uma concepção puramente artistica, anti-christã... *Anti-christã!*... e isto porque entendeis que Jesus é a negação da vida... Mas então, que entendeis vós que seja a vida? Ah! estais ainda na genese animal... Com os olhos parados no mundo concreto e tangivel, não concebeis coisa alguma que escape á materialidade do vosso tacto e do vosso olhar. Certamente não chegastes a saber o que seja a vida! Nem mesmo tirando illações do que andais vendo!

XVI. – Nietzsche é o homem de genio mais perigoso deste seculo. Si a sua obra pudesse vingar, seria o maior mal até hoje feito á humanidade: a sua philosophia é uma restauração do epicurismo antigo falseado pelos modernos. Felizmente, para combater essa philosophia não ha necessidade de outro Socrates que não seja o proprio Nietzsche, nos seus bons dias. – São, na verdade, deploraveis as aberrações

deste homem! A inanidade das theorias e systemas que creou nos entristece e desconsola, porque nos mostra até que ponto é possível esta incível anomalia do genio sem razão... – O super-homem de Nietzsche seria um monstro.

XVII. – A lei antiga punia o *crime*: a lei de Jesus (a que veio regular a genese espiritual) pune o *peccado* – quer dizer o crime ainda na consciencia... Vêde si comprehendéis o alcance disto...

XVIII. – Pensareis porventura que a maioria dos grandes homens são mais extraordinários que os homens communs? Approximai-vos delles e vereis... – Em regra admirais os grandes homens, os proprios genios, porque lhes desconheceis os processos ou não os analysais...

XIX. – Nietzsche diz que leu Carlyle e chama *Sartor Resartus* de “interpretação heroico-moral das affecções dyspepticas”. Facilmente se comprehende a incapacidade de Nietzsche para estudar Carlyle. – mas este Nietzsche não encontrou um espirito que lhe merecesse ao menos respeito!... Afigura-se que o homem ouvindo ler este trecho: “O poeta lyrico ficou por muito tempo unido ao musico...”, irritou-se, ergueu-se, arregaçou os punhos e investiu... Mas de repente, eis que lhe mostraram que o trecho é... delle mesmo!... – Só de Emerson não disse o homem grande mal, mas talvez porque precisava de empurralão sobre Carlyle...

XX. – “Darwin esqueceu o espirito, e isso é bem inglêz (e mais allemão ainda – accrescentaria eu): os *fracos* têm mais espirito.” Isto diz Nietzsche combatendo a theoria da selecção de Darwin. Ponhamos de lado todo o paralogismo, ou antes o absurdo, e sigamos o philosofo de Rœcken. Mas por que será então que os fracos têm mais espirito do que os fortes? – É simples – responde-nos elle: é preciso ter necessidade de espirito para chegar a ter espirito. De sorte que, depois de Nietzsche, podemos affirmar, sem vacillação, “que os pobres têm mais dinheiro do que os ricos”... E porque? Ora, porque... Porque é preciso ter necessidade de dinheiro para chegar a ter dinheiro... – Entende Nietzsche que o tal *espirito* dos fracos vence a *força* dos fortes e que portanto a luta pela vida terminará em detrimento destes ultimos. “As especies não crescem de modo algum, no sentido da perfeição: os fracos acabam sempre por se tornarem senhores dos fortes, pois elles têm o grande numero e são tambem mais velhacos...” – É incrível! Nem na sociologia, nem na historia natural

este homem souve vêr! Na sociologia os fracos sahem da miseria por um triumpho cada vez mais completo da moral sobre o espirito dos fortes. Na historia natural esse triumpho é ainda impossivel e a selecção de Darwin é uma verdade eterna.

XXI. – Si tu não crêas ainda é porque não tens ainda intensa a vitalidade do teu espirito para crear... Não te impacientes, pois...

XXII. – Por mim, affirmo: mesmo neste mundo se póde ser bastante feliz. Quereis porventura uma alegria mais simples, mais profunda e mais consoladora do que a de um espirito que se poudo encontrar com outro espirito? Dizei-me: só a felicidade de podermos reconhecer o genio não é já uma grande compensação ás durezas da vida?

XXIII. – Convençei-vos: é rara a alma que, bem conhecida, não nos encante.

XXIV. – A paixão que me dominou no meio de todas as vicissirudes da minha vida foi sempre um esforço incessante para o Divino. O que não tem relações com o pensamento do supremo Mystério – eu ponho de lado. Mas afinal – que haverá que fique fóra de ates relações? Para mim, todo o Universo está diante de meu espirito, ancioso por entendel-o.

XXV. – Nada mais me revolta, entre os intellectuaes, do que a injuria feita a um homem que trabalha. E nem sei que haja um signal mais evidente de inferioridade, de illegitimidade, do que esse afan com que alguns negam por systema. Todo esforço legitimo é respeitavel. Porque, então, hei de eu malquerer a um semelhante que procura ver o que estou eu vendo? Porque não hei de amal-o, fazendo uma equação humana do meu amor?

XXVI. – Ah! vós os julgais uns puros, porque elles são habeis: penetrai-lhes no fundo moral, e vereis...

XXVII. – “É a alegria que conduz á salvação.” Logo a alegria – a marca do animal!... Pois Nietzsche não sentiu ue a alegria dispersa o espirito!...

XXVIII. – “Não é sinão pela maior força do presente que deve ser interpretado o passado; não é sinão pela mais forte tensão de vossas faculdades mais nobres que adivinhareis o que, no passado, é digno de ser conhecido e conservado...” Aqui, sim: dou meus applausos a Nietzsche. A historia não é simples narração de factos, e, daqui por diante, ha de ser uma especie de epopéa humana, cujos cantos serão formados de

tudo que de mais heroico tiver feito o homem no planeta. Só conservaremos o que for grande.

XXIX. – Ah! meu Deus! quando me encontro com certas almas, fico tão desconsolado de viver, que me parece que em tal instante eu seria feliz de sahir daqui...

XXX. – Uma alma me interessa muito e muito mais do que uma nação...

XXXI. – Dir-se-ia que Nietzsche reuniu no seu estomago toda a bilis do mundo... Elle falou até disto: de dizerem os seus patricios: Gœthe E Schiller, Schopenhauer E Hartmann. Devia ser o proprio Gœthe quem respondesse a Nietzsche.

XXXII. – “Nada é mais condicional, digamos mais *restricto*, que o nosso senso de bello.” – diz Nietzsche. O que elle diz do *seu* bello, eu diria de todo o mundo objectivo. “O *Bello em si* não é mais que uma palavra, nem é mesmo uma idéa. No bello, o homem se toma como medida de perfeição; em certos casos, elle se adora na perfeição adorada...” Tudo quanto é construcção do espirito humano, até hoje, deve ter cahido para este homem. – Para mim, o bello, é mais espiritual do que sensitivo. Quando se contempla e se admira o bello, suffraga-se alguma coisa mais que a belleza sensivel em si – talvez uma perfeição que se adivinha, que se sente sem comprehender, uma belleza que ha de vir. A creatura só entrou na phase da veneração quando começou a amar o bello.

XXXIII. – É ainda de Nietzsche: “Chama0se o christianismo a religião da *piedade*. A *piedade* está em opposição com as *affeições tonicas* que elevam a energia do senso vital: ella opera de um modo depressivo. Perde-se força quando se tem dó.” E mais: “Quando não se colloca o centro de gravidade da vida *na* propria vida, mas *no além* – *no nada*, tem-se arrebatado á vida o seu centro de gravidade.” Eu só transcrevo esses trechos para sentir-lhes melhor o espantoso absurdo.

XXXIV. – “A grande mentira da immortalidade pessoal destroe toda razão, toda a anatureza no instincto...” Ah! e elle que queria o dominio completo do instincto! que, si pudesse, entregaria este e o outro mundo á besta!... – “O veneno da doutrina dos *direitos iguaes para todos* – este veneno o christianismo o semeou por principio: o christianismo destroe a nossa felicidade na terra...” É pena realmente...

Nós eramos tão felizes com os Domicianos e os Neros... e o “Imperio Romano era a mais grandiosa fôrma de organização que tem existido na terra”...

XXXV. – A definição que Nietzsche dá de arte e de sentimento esthetico é a mesma de Augusto Comte... aliás o philosopho que elle considera como o *mais avisado* dos Jesuitas, porque... se inspirára na *Immitação de Jesus*. E ainda teve esta ironia: “Eu vos creio: a *religião do coração*...” O forte queria a religião da força.

XXXVI. – Pascal ha de ter cada vez mais razão no odio que votou á sua carne. Passar era a aspiração suprema do seu grande espirito.

XXXVII. – Não chamarei besta a nenhum de meus semelhantes. Besta é quem não sabe comprehender os homens. Então, tu que te afanas por entender o inorganico, que ficas estatellado ante a montanha e ante o mar – desdenhas a luz divina que sái da vida?

XXXVIII. – É interpretando a natureza, é sentindo na Creação o Verbo Divino que nos temos levantado. Mas não esqueçamos que a alma humana é a eloquencia mais vida de Deus...

XXXIX. – A vida na familia me parece um grande castigo, a que eu sou feliz de me haver eximido. Só, ou então na companhia ou no convivio de espiritos – eis como é possivel a grande vida. Na familia, mesmo santificada pelo verdadeiro amor, a vida se materialisa. “Mas a familia – dizem-me – é uma necessidade ou uma condição capital da obra suprema: sem perpetuidade da especie, suprimir-se-ia tudo; e o unico meio de perpetuar a especie sem sacrificar demais alguns individuos, não ha duvida que é a familia” – Acredito, mas devo dizer que meu espirito já não reconhece como legitima a especie visivel e temporal: ha por sobre esse especie a raça das almas. Deixo, portanto, a outros a conservação do genero humano, e obedeço a meu egoismo supremo de espirito.

XL. – O ultimo desespero da força nos tempos antigos foi aquella immensa loucura que levou os romanos a lançar sob os barbaros as estatuas colossaes do castello de Santo Angelo. Com que furor monstruoso aquellas moles que tinham almas de Adrianos tombaram sobre os Alaricos!

XLI. – Venham provar-me que um general serve melhor a patria do que serve um sapateiro.

XLII. – Não é prudente brincar com o amor. Si ha mysticismos que triumpharam delle, esses triumphos não chegam a convencer-nos: talvez que ao inimigo faltassem condições, nas quaes elle não deixa siquer probabilidades de victoria...

XLIII. – É preciso ter sempre muito respeito pelo que nos vem do cerebro dos outros. Ás vezes o que ddiz uma creança revela-nos mais do que a palavra solenne que vem da bocca do sabio...

XLIV. – Que é ser forte então, caro Nietzsche? Sem fanatismo não ha heróes. Logo, ser forte não é ter força...

XLV. – Quando me parecem heróes... ainda me commovem mais os homens. Os heroismos que vejo ostentados não são dissimulações da miseria que lavra nas almas...?

XLVI. – O Estado é a força que se erigiu em ordem, é a iniquidade organizada, é o dominio legitimo da injustiça. Guerra ao Estado! – Eis o dever de todas as consciencias.

XLVII. – Meu Deus! como são poucos os que sabem ver!...

XLVIII. – Não ha consciencia que se julgue obrigada a escolher entre dois bandidos ou a preferir entre dois crimes...

XLIX. – Nietzsche sahiu da patria, mas ficou ainda muito ancho no seu hemispherio ou no seu continente. Julgou-se grande demais para ser só allemão, mas ficou pequeno para fechar-se na Europa... Sempre allemão...

L. – As esmolas dos homens matam a fome, mas tambem matam a alma. Não dou nada por semelhante caridade. Um homem não tem direito a dar por misericordia.

LI. – O que ha mais perigoso para uma alma é triumphar no mundo.

LII. – Quanto mais intellectual menos artista... da arte pequena... O grande espirito só se revela aos espiritos.

LIII. – Em regra, as raças que habitam as altas latitudes têm mais intensidade de vida espiritual e menos recursos de execução (*Em nota: Isto está de pelo accordo com a minha these sobre o phenomeno das visões*).

LIV. – A arte (na accepção ainda vigente do vocabulo) só se realiza quando ha uma exacta correspondencia entre a vida interior e os meios de objectivação. A arte dos verdadeiramente espirituaes ainda está por crear...

LV. – A tentativa dos *naturistas* em França não é mais do que um apercebimento dos superiores actuaes que não encontraram ainda a plastica da espiritualidade actual. Isto já se vê que reduz muito a importancia do movimento, de facto: arte que não decorre da natureza não é arte. Mas não se supponha que mesmo aquelles que mergulham nas profundezas da mysticidade andem fóra ou destacados da natureza.

LVI. – Nietzsche não crê naquillo que em arte se chama *inspiração*, mas crê na contensão espiritual; crê que “não ha contemplação esthetica sem iuma condição physiologica preliminar, uma especie de *inebriamento* que exalte a *irritabilidade de toda a machina*.” Creio que elle se contradisse porque o vocabulo inspiração lhe cheirou a coisa divina... Si elle ouvisse dizer que o diabo tambem inspira, é provavel que crêsse em isnpiração...

LVII. – É difficil em nossos tempos encontrar um espirito tão vasto e tão profundo como o de Nietzsche. E como se explica neste homem a ausencia do instincto preexcellente, da grande visão interior! – Quem sabe lá, no emtanto, que nos daria elle si tivesse tido a fortuna de conservar até o fim a sua luz immensa! Qual seria a formula definitiva da sua philosophia! Que synthese nos daria ele do universo moral!

LVIII. – É Spencer que tem razão, não ha duvida. Não são as idéas que dirigem o mundo, mas os sentimentos.

LIX. – A minha consciencia de hoje acredita que a minha consciencia de hontem não podia ter a responsabilidade dos erros e faltas que eu andei commettendo. Mas, não foi porventura a responsabilidade da minha consciencia de hontem que creou a minha consciencia actual?

LX. – Comprehando a fortaleza moral – essa inalteravel serenidade da Fé que é o ultimo reducto indestructivel da consciencia humana. O mais, meu caro Nietzsche, esse ufanismo da força que proclamas, não é de um superior, e sobretudo de um verdadeiro espiritual. Esses heroismos não competem ás almas.

LXI. – A musica tem o poder de transfigurar tudo. As coisas, os homens, os factos mais communs, ou os factos mais dolorosos assumem um aspecto novo para a alma que ouve musica...

LXII. – Sem esthetica da vida não sei como se póde viver...

LXIII. – Antes de se ter visão capaz de ver, através de tudo, a genese espiritual, a genese das almas, nada se entende da Creação.

LXIV. – Fiz de uma vez um grande fiasco em casa de um amigo: em certo momento desandei numa hilariedade a mais inoportuna e mais estúpida do mundo. Espantados, todos me inquireiram com olhares e gestos muito abertos. É que eu tinha visto um quadro em que se representava um general, nos assomos do seu valor, é frente das hostes heroicas, mandando avançar. Que graça encontram as almas nesses heroismos de campos de batalha!...

LXV. – Ora, nós ainda levantamso estatuas a generaes e a politicos... e pensamos andar muito adiante...

LXVI. – Vide dizer-me, oh sabios da terra, por que é que minha alma, á tarde, não é a mesma alma das manhãs...

LXVII. – Si eu tivesse de crear um symbolo da situação presente do mundo, ou do espirito humano, pintaria um como sol surgindo duma neblina...

LXVIII. – Oh! a belleza moral! Eu tenho vontade de commover-me até o pranto em presença de uma alma que vai para a vida...

LXIX. – Para julgar um homem seria, antes de tudo, preciso saber si, mudadas as circumstancias, a sua conduta seria a mesma, ou outra.

LXX. – A Razão Suprema disse uma vez á alma: “Olha que eu sou como a corrente electrica, e tu és como o vehiculo. Não te esqueças de que tens de andar nos trilhos... Si sais dos trilhos, bem sabes que te desligas de mim e, então, já não te poderei impelir.

ANEXO 04

POMBO, Rocha. **No hospício**. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. p. 163-178.

MINHAS CRIATURAS

O GRANDE VELHO. – Já está esquecido do tempo. A geração que domina tem outros deuses. Magestade tombada – como que olha de longe para o mundo. É um viandante que passou. Obrigado a ensinar as coisas aprendidas dos homens, guarda no coração aquellas que a vida lhe ensinára em quasi todo um seculo de amarguras. – Déra um dia a ler um livro seu ao disciplo querido; livro dos tempos da mocidade, já tão remota que lhe parecia mais uma outra existencia. Quando o moço chegou a certo ponto, sentiu um como estertor, um soluço reprimido, e fitou com espanto a fronte nublada do mestre. Pelas faces devastadas do velho viu então que escorriam lagrimas. – “Ah! disse com saudade e com amor o ancião – ah! minhas emoções... minhas doces emoções de moço!...”

A ESTATUA DE HULME. – Tanilla, alma agitada de Sophocles, resurgida para a estatuaria, tinha lançado um repto solemne a Hulme, o mysterio implacavel da sombra, vindo lá daquella natureza boreal da Finlandia, para ficar, como em extase eterno, ante a opulenta ecclosão e a indiscreta luxuria da natureza do Sul. Os dois artistas, immoveis, face a face um do outro, erectos como dois phantasmas que se medem, luminosos como astros que se fulminam, estiveram, por instantes, na mudez indizivel de almas que se encontram e se surpreendem. Pelos olhos, lucidos, profundos, despedem raios como deuses, numa explosão de coleras divinas. Mas, Tanilla falou, conspecto carregado, gestos estranhos, tendo no semblante immortal uma claridade de aureola... dir-se-ia já um reflexo da victoria futura... E, por uma especie de instincto, a turba sente, sem o saber, o que ha de grande na magestade astral do genio: a turba applaudiu Tanilla. – Hulme, porém, sempre impassivel. Numa gravidade inalteravel de pontifice orando, derrama, quasi a sorrir com doçura e piedade, o seu olhar soberano pela turba. E depois, extendendo a mão a Tanilla,

sauda-o como tal movimento de alma que Tanilla estremeceu. — Nodia aprazado, sob um céu azul, no meio de vasta explanada, a multidão recebe os dois inspirados. Mas só Tanilla, com sequito immenso, traz a sua obra suprema, e manda erguel-a na praça. De subito, ouviu-se um torvejar de palmas, uns longos alaridos como ulular de tormenta. A estatua é uma allegoria do genio: uma bella figura estranha, sobre elevado pedestal, e lançada para o céu, numa angustia ufana de deus doloroso, e a indicar, no horizonte, uma estrella que se eleva respsandecente (sic)... Parece que a estatua tem o seu olhar, illuminado e terrivel, movel e flammante, a agitar-se, perdido entre a sombra da terra e o esplendor das alturas. Dos seus labios adivinha-se que vão irromper palavras nunca ouvidas, a trazer para fóra toda a obsessão que abaja aquella peito; e o seu semblante como que reflecte uma luz nova de sol desconhecido. Quando o artista, com a alegria pungente de um creador de mundos, afastou a cortina, todo um povo convulso ergueu as mãos para elle e para a sua obra. O applauso da multidão era como um vasto rugido, colossal e formidando, que causava pavor. Nunca se tinha visto no mundo um triumpho assim. — No emtanto, Hulme, a um lado, continúa impassivel. Contempla a estatua em silencio, como si tivesse a alma genuflexa, em adoração. Ao cabo de alguns instante, embevecido no seu extase, vai alçando os braços para ella, num arroubo e numa irradiação de quem vê coisas estupendas. E entre a cabeça de Hulme e a estatua gloriosa vagou, por momentos, a curiosidade assombrada da turba. E maior foi o espanto de todos quando hulme, no seu deslumbramento, tomou machinalmente o carmatello, ascendeu ao pedestal e, com a rapidez do relampago, fez tombar a estrella, deixando a estatua na sua ancia a apontar para o espaço vasio... Ao ver mutilada a grande obra, a multidão teve um espasmo, um como deliqui de mostro ferido. Tanilla, hirtó, desfigurado, como si estivesse diante da morte, quiz despedir num grito toda a sua afflicção, e um fremito homicida commoveu toda a alma daquella massa convulsionada. Mas assoma altivo, imperioso, sobrehumano, o vulto de Hulme, contem o seu rival e faz estacar a turba. — “Olhai agora! — clamou elle. Procurae pelo espaço o astro que se sumiu. Ditosos os que já possuem visão para alcançar a estrella invisível!” E dirigindo-se a Tanilla, ali perto vencido e desolado: — “É verdade que a tua, meu caro, é a grande Arte; mas a minha é... a Arte que vem!...”

O MONJE. – A beira do riacho, immovel, absorto, elle tem os olhos para a corrente. Em torno – o deserto. Por cima – o esplendor da manhã. “Como é bello este espectaculo! como é bella a floresta e o ceu! a natureza inteira como é bella!” – exclamei a ver si despertava o monje daquella contemplação. – “Espera, filho – falou elle, sem desviar (*sic*) os olhos da corrente: espera... deixa-me pensar numa outra belleza...”

OS DUENDES. – Ha dois duendes debaixo daquelle tecto. Os longos corredores lugubres vão dar à sala, onde offegante aneia aquella mulher, em cujo coração a fereza dos homens tem se cevado ha cinoc (*sic*) annos. – Um vulto patibular, a passos vacillantes, caminha para a sala... mas, de subito, detem-se. – “Não – fala comsigo mesmo: não sposo (*sic*)... Quem me diz vivo ainda? É certo que aqui dentro ha agitação e vertigem; mas esta materia é inconsciente: minha alma ha muito que é morta.” – Avança e recua. Torvo e medonho, como quem tacteia, debate-se entre aquelles muros. De momento a momento, estaca, olhos muito parados e muito abertos, fixos sobre um ponto do pavimento. Parece que sonha, e parece que uiva numa laceração de demonio. Vê multidões que se alvoroçam clamantes... ouve gritos e apostrophes que lhe queimam a alam: *traidor! matricida! judeu!* Ulula desespero como um monstro. – Eis que no crepusculo indeciso, ao alto do tecto vetusto, num delirio de mãe amargurada e serena, a imagem da Patria lhe apparece. – “Maldita! maldita!” – imprecou elle rugindo. Mas, cahiu de joelhos, desfeito, como num longo (*sic*) espasmo, estarrecido, a conter uns soluços profundos que vinham irrompendo como um urro immenso. Dir-se-ia que daquella noite sem fim e sem estrellas lhe estava accordando a alma antiga. A patria... os seus filhos... a esposa, para cujo peito haviam refluído todas as amarguras humanas... a mãe adorada, a quem o destino reservára uma velhice de cem corações de Niobes... e... Deus... ah! – Deus e a justiça! a reparação e a França! E ergueu-se – ente que readquiriu a consciencia perdida... espantado de si mesmo... Olhou vagamente, lentamente em torno... como quem procurasse desvendar junto de si todas as creaturas cuja lembrança se lhe aviva na alma que resurge. E em seguida, a convulsionar, como um somnambulo doido, move-

se aos impetos, investe para a camara visinha... – Mas, eia, filho: pára ahi... não entres! Tens a dois passos aquellas creanças e aquellas mulheres. Ainda existem teus filhos! ainda existem tua esposa e tua mãe... e tua patria ainda existe!... mas, filho, pára! – Vem cá, destino. Tu nunca tiveste alma para confrangimentos. Impassivel e supremo – fazes alegrias e fazes dôres, crêas apotheoses e impões martyrios, supremo e impassivel. Chegas mesmo a rir ante angustias que gelariam a propria alma dos demonios. Nos campos de batalha, vais com a serenidade inalteravel de creanças numa pradaria. Nem ha maguas de mãe que te commovam, nem soffrimentos, nem clamores de innocentes que te espantem... Eu bem sei que tu, destino, és insensivel como o absoluto... que a grande synthese das tuas leis anda por cima dos detalhes... Tu assistes á premeditação dos grandes crimes, ao preparo dos holocaustos sangrentos... e nunca tiveste impetos de desviar as mãos assassinas ou de suspender as vinganças bradantes. Mesmo quando as pedras clamaram, tu foste mais duro que as pedras. Eu bem sei tudo isto... mas... vem cá, destino: infringe agora, pela primeira vez, as tuas leis: poupa-nos aquella scena! Tem connosco esta misericordia: não consintas que fique nos annaes humanos o lance imminente daquelle horrivel drama! Vê que ha por ali um capricho insolito do amor ante a desgraça: tentam reconhecer-se aquellas duas sombras, lembrando-se que já foram vivas. Mas ah! não! não permittas que fique na memoria do mundo aquelle quadro... Ha um horror que nos immobilisa, que nos confunde o senso humano, que nos entenebrece a alma... ha um horror que nos angustia nesse pensamento de que aquella mulher se vai encontrar com o espectro daquelle homem. Tira-nos da mente conturbada, cancella da historia essa idéa tremenda que vai pungindo a consciencia do mundo, como si nós todos, todos os homens, todas as creaturas fossemos uma só alma para a sensação deste incomparavel martyrio. Evita, oh destino, aquella dor – unica no tempo! Afasta dos olhos daquelle mulher a visão pavorosa. Ali não está mais de Dreyfus sinão a ruina inconcebivel. É a larva de uma vida o que ali está! é o destroço de uma existencia – clamante como todas as voragens moraes. Vê si te abala, oh destino, toda aquella miseria! E si preciso invocar essa Potestade que anda acima das leis, oh Senhor de misericordia – ouvi o nosso grito! Este grito que sai da terra transida, pranto e clamor de *dies iræ*, oração de famintos, desta fome de justiça. Senhor de misericordia, que faz damnar as almas!

Quando a materia prende uma vida, Senhor, como a Laocoonte os monstros do abysmo, ou como a sombra de Judas a consciencia do maldito; e quando essa vida tem sobre si todos os castigos do tempo consubstanciados numa só dor secular, suprema, horrenda – parece que a Creação se nos apresenta sob o aspecto de um crime colossal! Oh justiça de Deus! para que ha de esta humanidade ficar mais um instante no planeta, deixando nos annaes eternos a macula indelevel daquella tristeza! Não, Jesus! Renunciai antes a vossa causa de Amor... e que este mundo volte ao nada, que se dissolva, que se vaporise e que fique para sempre ahi perdido no espaço como um numbus immenso e negro, onde não chegue a luz do céu. Ou então arrazai ao menos a França, oh Senhor, a França que teve labios para apostrophar os filhos de um innocente! Varrei da face da terra aquella Europa covarde que viu impassivel um povo feroz contra a justiça devida a um homem! Oh Senhor!

SER DIGNO. – Tudo na vida consiste em ser digno da vida: quer dizer – em ser heróe. E ser heróe legitimo é exercer heroismos de accordo com o seu tempo. Em todas as situações o heroismo legitimo é sagrado, é a amarka da creatura que se vai redimindo. Fôra eu pintor e procuraria fixar nas minhas telas esta grande noção. Daria: – erguido à vista de um trigal enloirecido o camponio ufano da sua coragem, de alvião ao hombro. Daria: – na profundez de um subterraneo, transfigurado à luz da lampada sinistra, o mineiro, augusto na sua resignação soberana. Daria: – o marinheiro exalçado ante o mar; uma imagem de mã (*sic*) acariciando o seu filho; um ancião abençoando a sua prole. Daria: – Colombo à vista do Novo Mundo; Magalhães vencendo a voragem dos mares e a grandeza da terra; Balboa, no alto de um monte, na America Central, de braços erguidos, a contemplar estatelado o Grande Oceano. Daria todos os heroismos pacificos: a irmã de caridade, o medico, o mestre, o artista, o apostolo, o propheta, o sabio, todos os representantes das funcções sagradas da vida. Daria uma creança fitando um cimo de montanha; um humilde protestando contra o seu berço e redimindo o seu tumulto. Poria palmeiras em todos os meus parques e junto de cada palmeira uma alma, aprendendo a exalçar-se para a luz!

GILDA. – Junto do altar, no coração da floresta, em torno do cedro erecto e pomposo, ouvimos esta oração, partida como de peito invisível: “Senhor! minha alma soffre esta agonia desde aquella tarde. Tínhamos chegado ao extremo do Occidente e eu já tinha impressa na alma a nostalgia solenne do deserto. Depois, o ceu da Bretanha estampou-se aqui, e as praias do mar deram a meus olhos esta expressão de desalento e de sonho incomprehendido. O suspiro ficou-me no peito como queixa sentida da minha miseria contra o tempo. Mas, senhor!... não foi a floresta, nem foram as praias, nem foi o céu da Bretanha que me fizeram dolorosa...” E a druidisa Gilda, fanada como um lirio, enrubecendo, suspirou e morreu. – Á tarde, um prestito immenso inseria-se pela floresta silenciosamente, e chegava a um recesso ermo e sombrio, no cimo de alterosa montanha, de onde se desvenda, para um lado, as costas, e para outro, a amplidão escura das Gallias. Ali começam as ceremonias. E no meio das ceremonias, Blando, druida pallido e consumido, de olhar amoroso e lucido, suicida-se junto ao cadaver de Gilda. Os sacerdotes, tolhidos de pasmo, entreolham-se mudos, fitando em seguida o céu da Bretanha que se arqueava, impassível e torvo, sobre aquelle mysterio...

NAS CATACUMBAS. – Estamos na região onde as almas gelam. Tudo é insondavel como a noite do deserto. Só ecoam sob as abobadas escuras os nossos passos errantes. Um grande silencio de solidão enche as naves immensas. Num vasto recinto paramos. Ha em torno de nós um vago luar de praia desolada. Nossas almas entendem-se por gestos. Là pelos confins do amplo circuito quer nos parecer que vagam lentas umas sombras esquivas. De subito, uma estranha figura, lacerada e enderma, destaca-se là do meio das sombras, approxima-se (*sic*) de nós e no seu espanto, hirta e convulsa, nos inquire: “Dizei-me: que é feito do monstro?... ainda estará na cidade eterna?” E se afasta sem ouvir-nos. Nisto um phantasma colossal passa por nós gritando como louco, perseguido de multidões de phantasmas... enquanto a dôr hilariante dos hospícios estrondava no meio da noite...

NO CEMITERIO DA MONTANHA. – Entramos. Á medida que por entre as labaredas liamos as inscripções, de dentro dos tumulos nos vinham gemidos. De repente vemos

uns esqueletos que se erguiam clamando. A injustiça tinha sido lão (*sic*) grande e tão fundo lhes calára na alma que no seu derradeiro refugio, ha milhares de annos, ainda não podiam esquecer as suas ancias...

LEGENDA. – Accordei um dia sentindo uma serenidade de redempção. Foi menos talvez, ou mais que despertar, pois não me apercebi da minha consciencia normal: fiquei antes num estado de extase, no meio somno dos que se espantam da sua vigilia, numa especie de ecclosão da alma, triumphal e augusta, para vida nova e estranha. Pela claridade da minha camara senti que la fôra a manhã devia andar ostentando a sua luz, luz que conforta e edifica, suggestiva e sagrada, como se fôra um sorriso de Deus. E vejo então apparecer no fundo da camara uma figura branca e radiosa. Fita-me por instantes, meiga e austera. Em seguida, vem direto a mim, e a um gesto seu, ergo-me agitado do leito e me conservo erecto, em pasmo ante o vulto pontifical. E este faz-me então um novo gesto e saio da minha camara envolto numa longa clamyde fazul. Deslumbrado no meio da manhã, vou me exalçando... e vou crescendo... Diante de mim os horizontes se dilatam. Vejo as planicies abertas... Vejo o mar que se alarga. Minha fronte fende as nuvens e minha alma – tornada immensa – quer falar ás estrellas. Á medida que eu crescia, a meus pés tudo minguava... As montanhas desaparecem. As planuras tornam-se uma só planura. Os oceanos simulam umas enormes laminas de estanho que velassem a face da terra. O anjo, a indicar-me sempre as alturas, falando-me de outros mundos do firmamento, incita-me a crescer ainda. Ás vezes me desapareço de que meus pés pousavam na terra. De instante a instante succedem-se a noite e o dia. Então começamos a caminhar para o Occidente, mas logo mudamos de rumo. De subito, o espaço parecia entenebrer-se. O nosso estrupido faz a terra vibrar. Eis que sinto meus pés sobre alguma coisa que parecia esboroar-se. Olhei para baixo e com algum esforço distingo o Himalaya. Eu tinha deslocado com o meu pé o pico do Everest e este tinha ido parar quase em cima das Philippinas. – Fizemos em seguida uma infinidade de voltas em torno do globo, e o anjo me disse que me dera essa massada para me fazer uma sensação deliciosa – a sensação de um dia eterno, pois nós acompanhamos o sol. Realmente, eu só tinha noite quando queria. Tambem si quizesse, teria noite sem fim. – Estavamos afinal

descansando no Sahara, num oasis magnifico, quando começo a sentir umas cocegas e umas alfinetadas por todo o corpo e principalmente (*sic*) na cabeça. Vendo-me incommodado, o anjo foi desemmaranhando dos meus cabellos e das minhas roupas enxames de immundicies. Eu estava quasi envergonhado. Puz-me a examinar muito attentamente os parasitas. Eram uns animalculos bem esquisitos e de varias especie (*sic*) tamanhos. Esmaguei alguns entre os dedos e vi que muitos emittiam uma ponta, como tromba... e então é que me recordei: eram elephantes, giboias, crocodillos, tigres e leões, pantheras, hippopotamos etc. etc., que se tinham emmaranhado nos meus cabellos, subindo pelas pernas, suppondo-as talvez uma continuação da terra; immediatamente cuidei de banhar-me e procurei o oceano. Mas o anjo me observou que si eu queria poupar uma inundaçãõ da Africa e da America, que não mergulhasse no Atlantico sinão muito para o sul. Julguei de mau gosto, anti-artistico fazer mal aos bandidos que habitam os dois continentes e fui aos mares antarcticos. Parece que foi peor: o meu calor produziu a fusão de grandes massas de gelos polares e o oceano sempre cresceu invadindo os dois littoraes oppostos. Até a Europa e a America do Norte soffreram um pouco. – Sentindo-me confortado e bem disposto, fomos flunar pelo pequeno mundo enquanto não chegava a hora de partir para além. Deu-me o anjo um microscopio para que eu pudesse apreciar até as minimas coisas da terra, taes como: os continentes, as grandes ilhas, as montanhas mais elevadas, os lagos mais vastos, etc. De subito, desvio o pé direito de uma pequena mancha escura que se mexia. Era a Inglaterra – deisse-me o anjo. – A Inglaterra!? – “É exacto... Está toda em festas... destas á rainha, com certeza...” Abaixei-me o mais que pude para ver a Inglaterra. E esta! Eu que ia pisando naquillo! E eu que, sem saber, ia livrando aquelle cumulo de avarezas do inevitavel castigo da fome futura... E dizer-se, ia eu pensando, que naquelle pedaço de lama ha palacios e cidades e multiltões (*sic*) e reis e exercitos e heróes!... Que ha por ali opulenciás e magestades... Quem acreditaria si não soubesse... – “Cuidado! cuidado! – gritou o anjo: ias cuspiendo na cidade de Londres... Parece que estás mal intensionado com o maior povo do mundo...” Desandei numa gragalhada immensa que repercutiu para uma e outra banda, até os Uraes e até os Apalaches, enquanto a minha saliva ia cahir no Atlantico. – Mas onde está povo ali? perguntei: não vejo nada. – “Ora... não vale a pena... *Non ragonam di lor...* Fomos.

De repente, sinto nos meus pés bafejos mornos... – e uma tenue poeira... e uns movimentos desordenados. Era uma tempestade là em baixo... explicou-me o anjo. – “Imagina – acrescentou elle – como ha medo... e como se morre agora por ali...” – Passado um instante, estavamos com o dedo indicador sobre a China. Notei que por ali havia ainda mais borborinho do que na Inglaterra. – “Mas isto aqui é serio – disse-me o anjo. Examina bem e vê si não discernes por ali uns movimentos estranhos”. Eu estava curioso por saber o que é que fazia aquelle vasto formigueiro, mas nada entendia. – “Pois, tudo aquillo é guerra que vai estrondando neste fim de mundo...” – Que estás a dizer... guerra? – inquiri, meio incredulo. – “Duvidas? Dá-me um pouco o teu canivete.” E o meu companheiro meteu a pontasinha do meu canivete na China, e trouxe de là qualquer coisa, que approximou muito do meu microscopio, dizendo-me: – Ora, vê: creio que ahi tens a grande parte de Pe-tchi-li... Olha como ha povo ahi a bolir em Pekim...” – Povo? – “Sim, senhor. Tudo isso amarello que ahi está é povo... e povo insurgido como gente... para dar boa lição á corja... Quanto clamor e quanto canhão por ali... Como andarão agitadas as almas dos Tuan... Bemditas... bemditas!...” Eu nada entendi. Entreguei ao anjo o canivete com Pekim e tudo. O anjo então ergueu a cabeça para o occidente, e vociferou: - “Ah! não fosse metter-se a tralhão com as Leis, o meu gosto agora seria lançar *isto* sobre a cara daquella filha de Cavandish e de Morgan, aquella Europa damnada!” Abaixou-se e collocou Pe-tchi-li no seu lugar. – Alguns passos mais e estavamos no outro continente. O anjo me avisou que por ali acabava de haver guerra tambem. Passámos, em seguida, para um trecho escuro, ao sul. Ainda ali havia guerra... oh! Fiz um gesto brusco. Senti mesmo uma indignação, uma revolta espantosa. – Que diabo! guerra e mais guerra por toda esta porcaria... De onde vem essa guerra? – “Dali – disse-me o anjo, apontando para a Europa: aquelles agarram-se á vida com unhas e dentes... Quasi não pude conter o meu furor. Tive impetos de passar as mãos pelas cumiadas dos Alpes, dos Pyreneus, do Caucaso e dos Uraes, e arremessar tudo sobre a Europa, cobril-a, sotterral-a, fazel-a desaparecer para sempre, deixando, em lugar della, só um grande monte desolado. Mas o anjo applaca a minha colera, dizendo-me umas palavras muito sabias. Bem boa lição que aproveitei ainda! Fomos depois ao polo arctico, e dali, junto com meu guia, puz-me a contemplar longamente todo o hemispherio. – Ah! viver assim... é que eu queria...

assim... bem no alto... a destacar só as grandezas, as syntheses supremas... tendo pupullas só para os astros... Que coisa sagrada a Vida! – Ali estava, a meus pés, como um vasto lençol de chumbo, o Atlantico vencido. – Oh! Oceano – clamei – oh! deus antigo tu que rugias e me espantavas... estás agora submisso e immoto... Que é das tuas iras, então? Que é das tuas tempestades? Onde se esconderam os Adamastores que se levantam do teu seio? – Ali estivemos longo tempo, immoveis, commovidos, a meditar. – Então – perguntei ao anjo – devo crer que ha por ali almas que desvendam as maravilhas do ceu e da terra...É preciso que me convença de que ha, no meio daquella sordida lama, umas creaturas que se chamam genios...? – E de subito: – Mas aquelles pontos que vejo destacar e crescer? – perguntei curioso. – “São homens – responde-me o anjo: são homens que vêm no teu caminho...” – Homens? – “Sim: homens, e verdadeiramente homens.” – Então, ali os homens são maiores do que as nações? – “Muito maiores... As nações existem por elles. Ali ha homens maiores até do que continentes e do que civilizações inteiras.” Eu estava abysmado! – E de onde vêm elles? – “*De onde é mais grave: Por ali vêm elles*”. – No meu assombro ainda pude dizer: – Mas que diabo! aquelles estão crescendo muito depressa... – “E si não queres vel-os maiores e á custa da tua pequenez... caminha tu, meu caro.” E com uma solennidade que me apavorou: – “Aqui no Tempo não se descansa. Tu já excedeste a Terra: agora é preciso ir além. Tua vida carece de espaço e de *humus* novo. Outros mundos te acenam.” E nem tinha acabado de dizer, ouvi reboar um clamor colossal pelo infinito a fóra: “Velho Jupiter! oh velho Jupiter! espera, velho Jupiter!” – Sinto uma vertigem. Acordo espantado e sereno, no meio de uma extensa planura cheia de coisas estranhas. O anjo estava junto de mim, a gozar do meu espanto. Erguido e ufano, idicou-me no indefinido do espaço um ponto negro quasi imperceptivel, dizendo-me: – “Olha agora a Terra”. Em breve começaram a apparecer uns homens... mas homens do meu tamanho e, muitos, ainda maiores... E quando procuro o meu companheiro, para interrogar-o, tinha desaparecido... E esta! abandonado em Jupiter!

A MONTANHA. – Vêm lá das estancias polares os vendavaes, trazendo a ruina e a morte, devastando a explanada. Sob luar agoirento, parece que o espaço está cheio de sombras que se laceram. Ha uma orchestra infernal de uivos pela campanha, e dir-

se-ia que o cataclysmo abala e faz gemer a natureza. Só no fundo do horizonte – colossal, erecta, inabalavel – se ergue a montanha!

O PERCURSOR. – Elle chegára como um duende, pelomeio da noite, pondo em agitação as almas. Por toda parte, a noticia de sua vinda corria de bocca em bocca, assombrando toda a Judéa, toda a Samaria e todo o paiz dos pescadores. Apparecendo junto do mar, ia falando ás gentes. Mas as gentes não o entendiam. Seguido das turbas elle atravessava as cidades annunciando AQUELLE que vinha instalara éra nova. Cercado de olhares, inquirido pelos gestos vagos da turba, elle traçava nas praças um grande circulo, e a fitar aquelle signo, ia falando horas e horas, dizendo palavras mysteriosas, como si tivesse diante de si alguém invisivel. Mas nada lhe entendiam as gentes. Uns poucos ficavam pasmos; quasi todos no silencio do seu espanto. As creanças, as almas candidas, andavam a olhal-o de longe, espavoridas e curiosas. Uns diziam: “É Elias que voltou à terra.” Outros: “É Moysés que vem libertar outra vez o seu povo...” Outros ainda: “É algum dos grande prophetas antigos que volve a Israel.” De subito, desapareceu. Por toda a galileia aquella voz ficava, no emtanto, alrmando o coração das tribus. Israel anda exausto! e Israelestá palpitante! – Passados alguns dias, a figura reapparece, consumida e estranha. – “Mas de onde vieste tu, senhor?” – “Vim do deserto – dizia: vinde ouvir da minha bocca a voz do Espirito que se exalça no deserto.” E, numa obsessão sagrada, clamava para as turbas, annunciando-lhes a Vida. A sua palavra tem se sabe o que de penetrante e luminoso que abala as almas, sem que as almas soubessem por que é que se abalam. E é por isso que, numa grande ancia mysteriosa, as multidões vão seguindo o propheta. – Sem que soubessem como, elle sumiu-se outra vez no deserto. Ao cabo de muito dias, as gentes o encontraram numa longa praia, muito attento, a bater com o seu cajado contra umas pedras, proximo a Ennon, caminho do mar da Judéa. Bateu muito nas pedras, como si quizesse despertar, e depois foi falando para as pedras, sem que ninguem lhe comprehendesse os assomos de sua loucura: – “Por que não clamaes vós, então? Pois não é tempo de sahir da natureza bruta o grito sagrado da éra que vem?” Nesse momento, uns sabios o inquiriram de novo: – “Mas de onde vieste tu, senhor? – “Vim das montanhas – bradava, e vos annuncio o Espirito que desceu das alturas. – “E quem

és tu?” – “Eu sou aquelle que prepara os caminhos. Vai apparecer Quem foi antes de mim e antes do mundo, e que vai abrir a aurora dos novos tempos. Gentes de Israel, apercebei-vos!” E tendo deixado na alma dos homens aquelle grande espanto, desapareceu para sempre, em silencio. Atrás delle a tempestade começou a rugir, commovendo a terra.

ANEXO 05

POMBO, Rocha. **No hospício**. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. p. 194-211.

ERA NOVA

.....

Ha uns philosophos de encantadora ingenuidade que presumem ter alma para corrigir a alma de Jesus... Pensam esses philosophos que Jesus incutia o egoismo nos corações quando pregava que só ENTRAVAM NO REINO DOS CÉOS OS QUE TIVESSEM FÉ E PRATICASSEM A VIRTUDE. Cuidam os ditos philosophos que assim Jesus movia o interesse, a ambição dos homens, offerencendo-lhes uma PAGA por aquillo que não era mais nem menos que un (*sic*) dever. E cuidam tal esses ingenuos porque não sabem o que é o REINO DOS CÉOS. E não sabem o que é o REINO DOS CÉOS, porque não leram o Evangelho, e si o leram não chegaram a comprehendel-o. “Ai de vós, doutores da Lei (disse Jesus) porque usupastes a CHAVE DA SCIENCIA E FECHAIIS O REINO DOS CÉOS NA FACE DOS HOMENS; de modo que nem vós ALI ENTRAIS, nem permittis que ENTREM os outros.” Que era portanto o REINO DOS CÉOS para o crente sinão o mesmo que o saber para o homem que estuda? E tanto é isto, que quando os phariseus perguntam em que tempo VIRIA O REINO DE DEUS, Jesus lhes responde: “O REINO DE DEUS não vem com apparato. Nem se dirá: Aqui está elle, ou ali; porque o REINO DE DEUS ESTÁ DENTRO DE VÓS.”

.....

Jesus veiu, portanto, installar aqui a era nova em que a moral divina ia começar a sua acção na consciencia humana. TUDO ESTAVA PREPARADO: quer dizer – o HOMEM, na Terra, já estava APTO para receber a semente da grande Vida e encetar a phase nova que se abria no planeta para a creatura que trazia mais flagrante a voz do Creador. Escutai: “Está completo o tempo, e já proximo o REINO DE DEUS.” – “E conheceis a verdade e esta vos fará LIVRES.” – “Eu vim trazer FOGO á terra.” – “É chegado o tempo em que os MORTOS ouvirão a voz do FILHO DE DEUS e VIVERÃO.” – “Levantai os vossos olhos, e vêde os campos que alvejam e estão já promptos para se lhes segarem os fructos.”

.....

É que até ali o homem tinha vindo como que fatalmente, dirigido pela natureza. Mesmo quando tinha fé e esperança – esperava e cria por instinto. Dali por diante, o homem não poderia vir sem Jesus. Tinha de formar a consciencia do seu destino.

.....

E sentiu que o alvoroço de almas abaladas precede, entre o povo que guardava o Tabernaculo, o advento da Luz... Dir-se-ia que, em torno do CHRISTO, enchendo aquelle tempo, ha um mundo que presente e que annuncia o Mundo futuro. Si é a mãe de João Baptista quem fala, a sua voz reflecte a calma e a alegria serena do Ceu: “Bem dita és tu entre as mulheres e bem dito é o fructo do teu ventre. E quem sou eu para que me venha visitar a Mãi do meu SENHOR?” Mas todas as palavras que saem daquellas boccas são augustas, porque eram todas já um como reflexo da PALAVRA que vinha ecoar no Tempo! A Virgem, sem se confundir com as maravilhas que ouve, exclama á face do mundo: “Minha alma exalta a grandeza do SENHOR! e meu espirito se alegra muito em Deus meu Salvador!” Depois do castigo, a primeira oração que vem aos labios de Zacarias, ainda no seu espanto, é um cantico novo da Creatura deslumbrada ante o Creador: “Bem dito o SENHOR DEUS de Israel, porque visitou e fez a redempção do seu povo!” E dirigindo-se a Aquelle que ainda no ventre de sua Mãi se alegrára da VIDA que vem, Zacarias estoa este hymno solenne: “E tu, oh Menino, tu seras chamado Propheta do Altissimo, porque irás diante da face do SENHOR a PREPARAR OS SEUS CAMINHOS; para dar a seu povo a sciencia da salvação em remissão dos seus peccados; pelas entranhas da Misericordia do noos DEUS, com que nos visitou o SOL NASCIDO DO ALTO, para illuminar aos que jazem nas trevas e sombras da morte, e dirigir os nossos passos para o caminho da PAZ.”

.....

Não ha sceptismo que resista: sobre aquelle mundo que começa a aneiar ha um alvoroço de legiões de anjos. Por cima daquellas gerações incendidas a Divindade se agita.

.....

A Terra tinha reinado: ia começar agora o REINO DOS CEUS. É Jesus que o vem installar.

.....

.....

E a prova irredutível ahi está: só a sociedade, occidental, recolhendo o principio da VIDA, vai desdobrando indefinidamente o seu destino. O Oriente, a sociedade do extremo oriental, ha tres mil annos que ruma immovel. Não teve ainda Quem lhe dissesse: EU SOU A RESURREIÇÃO E A VIDA!

.....

Não acrediteis, no entanto, que as proprias sociedades do Occidente se achem sob o temporal que deve corresponder ao eterno do Evangelho: isto é – que tenham tirado da DOCTRINA DA VIDA todas as consequencias sociaes. Ellas vão apenas caminho da LUZ.

.....

Não é só como fundamento de culto que o Evangelho tem de redimir: é como LUZ. A liturgia excita as almas. As almas excitadas precisam, no entanto, de aperceber-se do seu assombro. Quando todas as almas começarem a sentir o seu assombro, terá começado na terra o REINO DE DEUS. E, então, haverá mais veneração pelo mundo. Todos nos aperceberemos da VIDA, e a VIDA para nós será um grande espanto.

.....

Eu só me resigno de ter sido creado porque sei que JESUS veio ao mundo. Só ELLE me consola do existir. Na opulencia, no amor ou na gloria terrena, talvez que me esquecesse, por momentos, da minha saudade e da minha miseria... Mas, quando cahisse nas profundezas da minha consciencia – sem JESUS, eu só faria uma obra, a unica digna de uma alma heroica neste castigo sem esperanza: a volta immediata á paz redemptora, á calma, que então seria bemdita e solenne, do Nada. – Si JESUS não tivesse vindo á terra, a Creação, para mim, seria uma coisa monstruosa. O meu espirito, sem ELLE, ficaria numa noite eterna. Ha momentos em que, por um capricho da minha Fé, me-ponho (*sic*) a imaginar o mundo sem JESUS – e sinto logo ruir todo o universo moral.

.....

Ha vinte annos – quer dizer quasi desde que existo – que leio, todos os dias, e sem faltar a um só dos meus dias, o Evangelho, e, cada vez, esta leitura me é mais

edificante. – Conheço bons livros, produzidos pelo genio dos homens; mas devo dizer: todo a obra da intelligencia e do coração dos homens, para mim, não valeria uma daquellas grandes PALAVRAS que sahiram da boca de JESUS. A eloquencia, a sabedoria dos illuminados nos alegram e passam: a voz de JESUS fica para sempre na nossa alma.

.....

Juro por todas as coisas sagradas da terra, que todas os que comprehenderem o MESTRE DIVINO hão de pensar e sentir como eu sinto e penso. – Pois eu consultei a todos os Videntes, inquirei a todos os Prophetas, e a nenhum delles me falou a GRANDE PALAVRA. Fui tremulo de Fo-Hi a Confucio, de Budha e de Manu a Zoroastro, e todos me puzeram na alma a anciedade que agita e tortura. O Zend-Avesta me fez paspagos. O Korão me impressionou como um grande signal. Mas quando passei aos prophetas de Israel, fui me assombrando, e o meu assombro immobilisou-me! Ah! Houver na terra um tempo e um paiz em que as almas eram mais bellas e mais augustas para aspirar valorosamente a VIDA! Esse paiz é a Palestina, e esse tempo é aquelle em que uma chamma invisivel andava ligando a terra ao Ceu... em que a Divindade falava ao Tempo pela voz dos prophetas... Fazei a experiencia que eu fiz e sentireis. Auscultai o coração do mundo que passou; reflecti em tudo que nos deu de mais puro e mais alto o genio antigo, creador de religiões: penetrai na alma veneravel da velha Arya, na alma da India, na alma do Iran, na alma do Egypto: e tereis vossa alma incendiada, como si estivesseis no meio de turbas desvairadas, no meio de tumultos de multidões que clamam, que imprecam e morrem do seu grande protesto. Passai, depois, ao povo dos Escolhidos: escutai a voz de Israel pela bocca dos seus patriarchas e dos seus vates; ouvi a Isaias, a Daniel e a Job: e vossa alma se irá espantando, como si fossem de outra especie os homens que vos falam. E assim chegareis – abalados e anciosos – até Jesus. O Baptista vos abre a scena – e vós parais estatelados, como si estivesseis em presença de um Universo novo!

.....

Jesus é realmente um DEUS, por DEUS enviado ao Tempo.

.....

Antes de haver meditado profundamente o Evangelho, eu julgava Jesus o maior entre os espiritos que têm vindo ao nosso planeta. Hoje, não concebo como poderia

um espirito ser tão grande sem haver ascendido até a esphera divina. E isto é precioso nunca perder de vista: aquella immensa Luz esplendeu no meio daquella noite em que se achava o mundo ha quasi dois mil annos!

.....

De facto só um DEUS póde pôr no nosso coração, como sentenças eternas vindas do Alto, aquellas verdades que ficam vibrando em nós tão flagrantes, como si o proprio Creador da vida nos estivesse falando. Des do principio do seu apostolado até o *consummatum* no Golgltha, JESUS exerce um dominio incontrastavel sobre a alma que chegou a ter ouvidos para entendel-O. E o que ELLE gera de grande, de augusto em nós é esta, é principalmente esta confiança de affirmar a Vida, esta certeza do destino, esta serenidade com que descansamos na sua PALAVRA de DEUS. “O Céu e a Terra passarão, mas não passarão as minhas palavras.”

.....

Quando JESUS fala: “Na verdade vos digo que antes de Abrahão fui EU”; ou: “Abrahão, vosso pai, suspirou por vêr este meu dia” – nossa alma se ergue até a Eternidade. “Agora, meu PAI, illuminaí-me daquella gloria que EU tive em Vós antes de haver mundo”... Mas oh Senhor! como é possível que não fique o homem de joelhos em presença deste DEUS!

.....

No emtanto, o que se me afigura inexplicavel é que, dezenove seculos depois que dos labios de JESUS cahiram aquellas grandes Palavras, ainda haja espiritos fechados para aquella LUZ!

Si o CHRISTO é realmente um Deus, não poderia ter feito então a sua obra sem ser pelo martyrio! Como se concilia com os attributos supremos da divindade aquella fraqueza de submeter-se a todas as violencias de uma turba ignorante e perdida? Pois com um simples movimento da sua omnipotencia não poderia JESUS ter aberto os olhos áquella geração de cegos? Não poderia ter agido sobre aquelles corações, pondo a justiça onde havia iniquidade, movendo a penitencia onde o peccado imperava, fazendo nascer a piedade nas memas almas onde a dureza rugia?

É assim que interrogam os philosophos ingenuos quando querem negar o JESUS DIVINO. Mas, vós mesmos que vos desvanecéis do alto dom excellente – começais mostrando que o proprio genio tantas vezes anda tão longe de ser o dom supremo entre os homens! Deveis aprender primeiro que o dom inamissivel, signal definitivo da Creatura no Tempo, é a Fé. É por isso mesmo que eu tenho dó infinito das intelligencias fechadas no subterraneo das coisas humanas... Eu me commovo por todos os Petronius, por todos os Comte, por todos ios (*sic*) Nietzsche! por todos os genios que não se puderam exalçar até a Fé e que não chegaram a ser Videntes!

.....

Não! Sem a tragedia espantosa do Golgotha, Jesus não teria feito a sua obra. A sua missão era nstallar (*sic*) no Tempo a GENESE MORAL. Tudo, podeém, devia ser feito de accordo com a LEI. E JESUS teria teria sem duvida infringido a LEI, si tivesse vindo ao mundo para intervir como DEUS (isto é, com a sua omnipotencia divina) na redempção dos espiritos. A que ficaria reduzida a CREAÇÃO, si o CREADOR – depois de haver posto toda a sua obra sob o dominio da LEI – viesse de repente operar de modo directo e fazer na CREAÇÃO aquillo que todo o CREADO deve fazer como necessidade essencial da eterna harmonia? Transformar logo, actuyando intantaneamente nos corações, todos os homens em anjos ou em deuses – seria nada menos do que derogar a LEI, seria mesmo negar a CREAÇÃO.

.....

Tinha tudo de ser feito, portanto, como se fez. O que JESUS – que é ao mesmo tempo a sabedoria e o amor – tinha o direito de fazer sem violar a LEI, era exactamente aquillo que emprehendeu e realizou, isto é – guiar as almas no caminho novo que se lhe abria.

.....

Si JESUS tivesse passado por aqui normalmente, sem haver apparecido como um contraste com a geração do seu tempo, e sem ter, antes de tudo, produzido um abalo profundo de toda a consciencia humana – e isto por um sacrificio immendo e inaudito da historia – é mais do que certo que o Evangelho teria edificado talvez os seus discipulos, mas não seria uma obra humana e universal. JESUS sem a PAIXÃO, não seria o REDEMPTOR.

.....

Estou convencido de que JESUS não limitou á Terra a sua obra de amor. Creio que ELLE ha de ter levado o signal da Vida a outros mundos. Ha memso no EVANGELHO um trecho que me autoriza esta crença. “Outras OVELHAS – disse JESUS – tenho EU que não são deste REBANHO, e me convêm ajuntal-as: ellas ouvirão a minha voz e se fará um REBANHO só e um só PASTOR.” E ainda estas palavras que não me deixam duvida á minha crença: “Por isto o PAI me ama: porque deponho a minha Vida para tomal-a de novo. Ninguem a tira de mim; antes EU a deponho por mim mesmo; e tenho poder para depol-a e de novo tomal-a. Este é o mandamento que recebi de meu PAI.”

Crio ainda que a Terra vai em vesperras de saber que JESUS tomou a sua vida em outros mundos.

.....

JESUS é claro e solenne quando nos fala da Vida. “Onde EU vou vós o sabeis e sabeis tambem o caminho.” “Eu soi a Videira e meu PAI é o Agricultor. ELLE cortará todo o ramo que em mim não dá fructo. “Mulher – diz ELLE á Samaritana – crê o que EU digo: é chegado o tempo em que nem neste monte, nem ainda em Jerusalém adorareis ao PAI. Vós adorais o que não conheceis, e Nós adoramos o que sabemos; porque a salvação vem dos Judeus. Porém virá tempo, e é já chegado, em que os adoradors (*sic*) verdadeiros adorarão o PAI em espirito e verdade. E a estes taes é que o PAI procura. DEUS é espirito: e os que bem O adoram devem adoral-O em espirito e verdade.” “Quero mais Misericordia do que o Sacrificio.”

.....

Aquelle sermão da montanha encerra toda a revelação de DEUS feita directamente á Terra. Não se sabe o que dizer ao ouvir aquella eloquencia divina: nossa alma fica penetrada de toda a edificação que se deve sentir na presença do proprio DEUS. Lemos e emmudecemos. Deizei-me si não ha uma solennidade universal nas PALAVRAS que saem dos labios daquelle DEUS, como si foram a expressão (*sic*) temporal e humana da Ordem Divina:

— “Bemaventurados os pobres em espirito: porque destes é o REINO DOS CEOS!
 — Bemaventurados os mansos de coração; porque elles possuirão a Terra! —

Bemaventurados os que choram; porque serão consolados! – Bemaventurados os que têm fome e sede de justiça; porque serão saciados! – Bemaventurados os Misericordiosos; porque acharão Misericórdia! Bemaventurados os que têm o coração puro; porque estes verão a Deus! Bemaventurados os pacíficos: porque serão chamados filhos de DEUS! – Bemaventurados os que padecem perseguição por amor da justiça; porque delles é o REINO DOS CÉOS!”

Dirigindo-se especialmente a seus discipulos: – “Vós sois luz no mundo. Não se pode escopnder uma cidade situada sobre um monte. Nem ha quem accenda uma lucerna e ponha debaixo de um vaso escuro, mas antes sobre o candieiro, para dar luz a toda a gente da casa. Assim, pois, resplandeça a vossa luz diante dos Homens, para que vejam as vossas boas obras e glorifiquem o vosso PAI, que está nos Céos.”

Voltando-se outra vez para o povo: “Não vos pareça que EU vim para desfazer a LEI ou os prophetas. Eu não vim para dissolver-a, mas para cumpril-a. Pois que em verdade vos digo que, assim como não passam o Ceu e a Terra, também não escapará nem um apice, nem um só ponto da LEI, até que TUDO tenha o seu complemento. Portanto, pois, qualquer que violar um destes minimos Mendamentos (*sic*), será chamado minino no REINO DOS CÉOS. Mas aquelle que os cumprir e ensinar será tido por Grande no REINO DE DEUS. porque EU vos que si a vossa justiça não fôr mais abundante do que a dos escribas e phariseus, não entrareis no REINO DOS CÉOS”.

Depois de ensinar os Mandamentos, prosegue: – “A lucerna do teu corpo são os teus olhos: e si elles forem puros, todo o teu corpo será illuminado. Mas si os teus olhos forem defeituosos, todo o teu corpo ficará escurecido. Sendo, pois, trevas a luz que tens agora, as mesmas trevas que serão? Ninguém pode servir a dois senhores; porque, ou tem de aborrecer a um e amar a outro, ou estimar o primeiro e desprezar o segundo. Não podeis servir a DEUS e ás riquezas. Por isso vos digo que não andeis anciosos pelo sustento da vossa vida, quanto ao vosso quotidiano alimento, nem quando ao vestido do vosso corpo. Pois não vale mais a vida do que o alimento, e o corpo mais do que o vestido? Olhai para as aves do céu que não semeiam nem segam, nem fazem celeiros: e no emtanto as nutre o vosso PAI CELESTE. E vós outros porventura não sois mais do que ellas? Qual é dentre vós aquelle que com todo o seu cuidado possa accrescentar á sua estatura um covado? E quanto ao vestido: para que

andais desvelados? Pensai: como crescem os lírios do campo, que não trabalham nem fiam... Pois EU vos digo que nem Salomão, com todo o seu esplendor, se vestiu como um destes. E si DEUS assim veste uma herva do campo, que hoje está na terra e amanhã se lança no forno: quanto mais a vós outros, gente de pouca fé! Não queirais logo andar anciosos, dizendo: Que comeremos, ou que beberemos, ou de que nos vestiremos? Porque nestas coisas cuidam os gentios: e o vosso PAI CELESTE sabe que necessitais de tudo isto. – Procurai, pois, primeiramente o REINO DE DEUS e a sua JUSTIÇA e tereis por accrescimo todas estas coisas. Nem queirais affligir-vos pelo dia futuro; porque o dia de amanhã terá cuidado de si, e basta a cada um a sua afflicção (*sic*). – Não julgueis e não sereis julgados; não condemneis, e não sereis condemnados. Perdoai, e sereis perdoados. Dai, e ser-vos-á dado, lançando-se no vosso regaço uma boa medida, calcada, accumulada e superabundante. Pois com a mesma medida com que medirdes a outrem, sereis vós outros medidos.”

Depois de falar contra a hypocrisia e contra a cegueira do amor proprio, Jesus prosegue: “Não queirais dar aos cães as coisas santas, nem lanceis as vossas perolas aos animais immundos; para que não succeda que as pisem com seus pés e passem depois a despedaçar-vos. – Pedi e se vos dará; procurai e achareis; batei e se vos abrirá; porque todo aquelle que pede, recebe; e o que procura acha; e ao que bate, ser-lhe-á aberto. E qual é de vós outros aquelle que, pedindo-lhe o seu filho pão, lhe dê uma pedra? Ou si lhe pedir um peixe, lhe dê uma serpente? Si vós, pois, como serdes mãos, sabeis dar a vossos filhos dos bens que se vos deram: quanto mais o vosso PAE (*sic*) CELESTE dará os seus bens a quem lh’os pedir? Fazei logo aos homens o que quereis que elles vos façam; pois nisto consiste a LEI e os prophetas. – Entrai pela porta estreita, porque é larga a porta, e espaçoso o caminho, que conduz é perdição; e são muitos os que entram por ella. Oh quanto apertada é a porta, e como é estreito o caminho que conduz á Vida! e quão poucos são aquelles que a encontram e por ella entram!”

.....

Continúa Jesus ensinando a sinceridade, dizendo que DEUS quer obras e não palavras.

.....

Todo o Evangelho me assombra e me inebria da Vida. Não ha nelles uma palavra que não ponha no meu coração esta solennidade das coisas eternas. – Mas principalmente uma passagem de Evangelho sinto que me deixa sempre num extase, como si me fizesse enfrentar com o mais alto e mais profundo deste espantoso mysterio da Divindade. Não sei dizer si é pavor ou si é alegria o que sinto ao lêr o sermão de JESUS a seus apostolos no Cenaculo. ELLE começa consolando aquellas tristes creaturas, inconscias de tudo aquillo que se está passando. “Não se perturbe o vosso coração. Crêde em DEUS e confiai tambem em mim. Na CASA de meu PAI ha muitas habitações.” “Eu vou, porque vou preparar lugar para vós. E ainda que vou, afim de preparar-vos lugar, tornarei a vós e vos levarei commigo, para que estejais tambem onde EU estou.” Respondendo a Thomé, disse: “Eu sou CAMINHO, VERDADE e VIDA: ninguém vai ao pai sinão por mim.” A uma questão de Philippe, JESUS exproba: “Ha tanto tempo que estou comvosco e não me reconhecestes? Philippe, quem me vê a mim, vê a meu PAI. Logo, como dizeis: Mostrai-me o PAI! Não crêdes que EU estou no PAI e o PAI está em mim? As palavras que EU vos, não as digo de mim mesmo. O PAI que está em mim, ELLE é que obra. Não crêdes que EU estou no PAI e o PAI está em mim? Crêde-o ao menos pelas mesmas obras. – Em verdade e com certeza vos digo, que o que crê em mim fará tambem as obras que EU faço, e ainda maiores; porque EU vou ao PAI. – E qualquer coisa que pedirdes ao PAE (*sic*) em meu nome, tambem a farei. Vós, si me amais, observai os meus Mandamentos: e EU rogarei ao PAI, e ELLE vos dará outro Advogado, para ficar comvosco eternamente – ESPIRITO de verdade que o mundo não póde receber, porque não o vê nem o conhece. Porem (*sic*), vós o conhecereis, porque habitará em vós e estará comvosco. Não vos deixarei orphãos: tornarei a vós. – Daqui a pouco já o mundo me não vê; porem (*sic*) vós me vereis; porque Eu vivo e vós tambem viveis. Nesse dia conhecereis que EU estou em meu PAI, e vós em mim e EU em vós outros. O que me retem os meus preceitos e os observa – é esse que me ama. E aquelle que me ama será amado de meu PAI, e a este me farei manifesto. – A palavra que ouvistes não é minha, mas do PAE (*sic*) que me mandou. Estas coisas vos tenho dito estando comvosco. Mas o ESPIRITO SANTO, vosso Advogado, que o PAI vos mandará em meu nome, vos ensinará TUDO e vos recordará quanto vos tenho dito. – Eu vos deixo a PAZ. A PAZ que é minha, EU vol-a dou: e não

como a d;a o mundo, a dou a vós. Não se perturbe o vosso coração, nem tenha medo. Ouvistes como EU vos disse: Vou e venho a vós. Si vós me amais certamente vos alegrareis de EU vos dizer: Vou ao PAI; porque o PAI é maior do que EU. E agora, antes que succeda, vol-o tenho dito, para que depois de acontecido lhe deis credito. Já não falarei muito convosco; porque vem o principe deste mundo, e nada tem que fazer commigo. Mas para que o mundo conheça que EU amo ao PAI, segundo o PAI me mandou, assim o faço.” Depois de falar muito na purificação e de recommendar muito aos apóstolos que se amem, diz o Senhor: “Sabei que si o mundo vos aborrece, primeiro do que a vós outros, me teve odio a mim. Si vós fosseis do mundo, este amaria o que era seu. Mas por isso que não sois do mundo (pois EU vos escolhi do mundo) este vos tem odio. – Mas, deve ser cumprida a PALAVRA escriptana sua LEI: Tiveram-me odio sem motivo. Mas quando vier o ADVOGADO que EU do PAI vos mandarei, ESPIRITO DE VERDADE que procede do PAI, ELLE dará testemunho de mim: e vós tambem dareis testemunho porque estás commigo des do principio. – Tenho vos dito estas coisas para que vos não escandaliseis. Vós sereis explusos das synagogas; e ainda virá tempo em que pense o que vos matar, que faz obsequio a DEUS. e assim vos gtratarão por não conhecerem o PAI, nem a mim.” Depois de insistir muito em consolar os seus discipulos, JESUS prosegue: “Ainda tenho muitas coisas para dizer-vos, as quaes não podereis agora perceber. Mas quando vier aquelle ESPIRITO de verdade, vos ensinará as Verdades todas, porque não falará de si mesmo, sinão que dirá tudo o que tiver ouvido, e vos annunciará tambem o futuro. Elle me glorificará, porque receberá do meu, e vol-o annunciará. Tudo o que tem o PAI é meu: e por isso vos disse que ELLE , o ESPIRITO, receberá do meu e vol-o annunciará. – Daqui a pouco já me não vereis; e, passado outro pouco, me tornareis a ver, porque EU vou ao PAI.” – “Vós outros, pois, tendes agora tristeza; porém EU vos verei de novo, e terá o vosso coração alegria, a qual ninguem tirará de vós outros. E nesse dia não me perguntareis coisa alguma.” Sentindo a commoção dos discipulos, disse-lhes Jesus: “Crêdes agora? Sabei, pois, que vem a hora – e é já chegada – de andardes dispersos, cada um no seu lugar, e de me deixardes só. Si bem que não fico só, porque o PAI está commigo. Quiz dizer-vos estas coisas para terdes em mim paz. Vós sereis no mundo affligidos; mas tende confiança: EU venci o mundo.” Em seguida sai da bocca de JESUS aquella oração

soluçante que nos abala a alma até ás profundezas da vida: “PAI, é chegada a hora. Glorificai e (*sic*) vosso filho para que este Vos glorifique tambem: assim como lhe destes poder sobre todos os homens, afim de que ELLE dê a vida eterna a todos aquelles que lhe consignastes. E a vida eterna consiste nisto: em que Vos conheçam por unico verdadeiro DEUS, e a JESUS CHRISTO, mandado por Vós. EU vos glorifiquei na Terra e tenho completado a OBRA que me commettestes. Agora, meu PAI, clarificai-me para convosco com aquella gloria que EU tive em Vós antes de haver mundo.” – “Já não estou no mundo e estes no mundo estão. Eu vou já (*sic*) para Vós. PAI santo, guardai no vosso Nome aquelles que me consignastes, para que sejam uma só coisa como Nós. Quando EU estava com elles, guradava-os em vosso Nome. EU conservei aquelles que me consignastes; e nenhum delles pereceu, a não ser o filho da perdição, para se cumprir a Escripura. Agora vou a Vós, e digo estas coisas no mundo, para que tenham em si mesmos completo o seu prazer. EU lhes communiquei a vossa Palavra; e o mundo os aborreceu, por não serem mundanos, com EU não sou do mundo. EU não rogo que os tireis do mundo, sinão que os guardeis do mal. Elles não são do mundo, como EU tambem não o sou. Santificai-os na Verdade. A vossa Palavra é Verdade. Assim como Vós me mandastes ao mundo, tambem EU a elle os mando. E por seu amor, EU me santifico a mim mesmo, para que elles tambem sejam santificados na Verdade. Nem sómente por elles rogo EU; mas tambem por aquelles que, pela sua palavra, hão de crer em mim.” “PAI justo, o mundo não Vos conhece ainda; mas EU Vos conheço, e estes conheceram que Vós me mandastes. EU lhes manifestei e manifestarei o vosso Nome, afim de que a caridade, com que me amastes, nelles esteja e EU nelles.” A esta oração seguiu-se a scena de Gethsemani – a mais commovente e solenne de toda à Legenda do CHRISTO.

.....

Transcrevi esses dois sermões só por ter o gozo ineffavel de, ao menos uma vez na vida, escrever com a minha propria mão, tremula de assombro, as Palavras eternas de JESUS.

.....

Senhor! eu Vos dou graças por me haverdes trazido até aqui. Já não me espanto do culto de meus pais... ou antes – agora é que me sinto edificado ante a grandeza das

ceremonias com que a Igreja Catholica celebra a Obras de JESUS. Consola-me esta magnificencia da justiça humana para com o DEUS da segunda Creação. Quando na Capella Sixtina reboam canticos da terra para as alturas, nossa alma cresce, assume, no seu extase, proporções sobrehumanas, e destaca-se a contingencia terrena, presentindo a Eternidade. Como o homem é augusto, lebatado por este DEUS! Ah! só o Catholicismo entendeu Jesus! Como foram grandes as almas que fundaram a liturgia romana! Pascal, oh pascal e tantos e tantos! – como sou feliz de vos ter alcançado!

ANEXO 06

POMBO, Rocha. **No hospício**. Rio de Janeiro: Garnier, 1905. p. 268-270.

CARTA FINAL DE FILETO

“Meu caro amigo. – Apresso-me em escrever-lhe, para pedir-lhe que não despenda inutilmente seus esforços por mim e que não creia na lucidez do meu espirito. Eu já estou resignado a passar aqui como um simples doido. Cessada a exaltação destes ultimos dias, minha alma se acha exhausta de coragem para o mundo. Sinto que o hospicio é mesmo o meu logar e começo a crer no bom senso de meus pais. Não sei o que é que me voltou: si a saude, si a doença antiga. O que é verdade é que depois que nos separamos passei a ser de novo o mesmo homem, incapaz de ser homem como seria preciso sel-o no meio dos homens. Eu estava transtornado quando sonhei com o Oriente. Que iria eu fazer em Jerusalem? Não encontraria ali porventura os mesmos motivos de tristeza que por aqui me venceram? Quem me diz que ali mesmo, na terra sagrada pelo sangue de Jesus, eu não seria ainda mais desventurado, a olhar em torno de mim as grandes misérias da vida! Em summa: não sei, meu caro amigo. Tenho no fundo do coração um tédio invencível por tudo. O tempo me parece um grande supplicio. Nada entendo de mim proprio. A minha consciencia como que tem uma nuvem ai escurecel-a. ficar só, em silencio, mudo, eternamente mudo e immovel, numa immobilidade de larva a espera de novo ser que está creando: eis o que antes de tudo aspiro agora na vida. Não ha nada mais, não ha mais ninguem que me dissuada de que os ares do mundo me fariam muito mal. Vou-me tão bem nesta sombra, meu caro... e sabe porque? É simples: porque aqui tenho as mortificações, as amarguras, as anciedades que talvez o mundo eliminasse ou dispersasse do meu coração. Porque aspiro a minha grande paz é que tenho ciumes da minha loucura. Sem esta – quem me diz que eu não me distrahiria do descanso final? Descanso, digo eu... mas como posso eu saber si é descanso o que aspiro? Seja como for, no emtanto – o que espero impaciente é o tremo desta phase do meu ser. A curiosidade da morte é a unica que me domina neste instante. Ah! si eu pudesse apressar o momento de fechar

os olhos (*sic*) para este mundo e de saber o que é o outro! O outro mundo! – que solennidade têm (*sic*) para mim estas palavras! Que medo este que me assalta ao pensar que si eu chegasse a sahir daqui para o meio dos homens, correria o risco de esquecer-me por um instante da vida futura! Que medo, meu caro, de desaparecer-me do outro mundo! – Como é, portanto, que tive coragem para illudil-o e para illudir o seu grande coração? Talvez que chegue a tempo de perdoar-me. O meu lugar é aqui mesmo. Devo a meu espirito esta prova de que nunca o renunciei: fico em meu lugar. Aqui tenho a minha Palestina: em Jerusalem não sei si teria a minha paz. – Perdoe-me, pois, e acceite esta despedida, com todos os votos e com todas as effusões do meis consolado dos infortunios. *Fileto*”.

ANEXO 07

POE, Edgar Allan. **Complete tales & poems**. New York: Vintage Books, 1975. pp. 943-946

The Raven

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore –
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“ ’Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless here for evermore.

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating:
“ ’Tis some visitor entreating entrance at my chamber door –
Some late visitor entreating entrance at my chamber door;
This it is and nothing more.”

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
“Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you” – here I opened wide the door; –
Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore!”
This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore!” –
Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping something louder than before.
“Surely,” said I, “surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore –

Let my heart be still a moment, and this mystery explore; –
 'Tis the wind and nothing more."

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
 In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore.
 Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he,
 But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door –
 Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door –
 Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
 By the gait and stern decorum of the countenance it wore,
 "Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven,
 Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore –
 Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"
 Quoth the Raven, "Nevermore."

Much I marveled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
 Though its answer little meaning – little relevancy bore;
 For we cannot help agreeing that no living human being
 Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door –
 Bird or beast upon the sculpture bust above his chamber door,
 With such name as "Nevermore."

But the Raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only
 That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
 Nothing farther than he uttered; not a feather then he fluttered –
 Till I scarcely more than muttered: "Other friends have flown before –
 On the morrow *he* will leave me as my Hopes have flown before."
 Then the bird said, "Nevermore."

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
 "Doubtless," said I, "what it utters is its only stock and store,
 Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
 Followed fast and followed faster till his songs one burden bore –
 Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
 Of 'Never – nevermore.'"

But the Raven still beguiling all my sad soul smiling,
 Straight I wheeled a cushioned seat in front of the bird and bust and door;
 Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
 Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore –
 What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore
 Meant in croaking "Nevermore."

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
 To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;

This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,
But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
“Wretch,” I cried, “thy God hath lent thee – by these angels he hath sent thee
Respite – respite and nepenthe from thy memories of Lenore!
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!”
Quoth the Raven, “Nevermore.”

“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate, yet all undaunted, on this desert land enchanted –
On this home by Horror haunted, – tell me truly, I implore –
Is there – *is* there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!”
Quoth the Raven, “Nevermore.”

“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird or devil!
By that heaven that bends above us – by that God we both adore –
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.”
Quoth the Raven, “Nevermore.”

“Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting –
 “Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!
 Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
 Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!
 Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”
 Quoth the Raven, “Nevermore.”

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lam-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lied floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!

Tradução utilizada retirada de MACHADO DE ASSIS. **Obra completa**. Vol 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

O corvo

Em certo dia, à hora, à hora
Da meia-noite que apavora,
Eu, caindo de sono e exausto de fadiga,
Ao pé de muita lauda antiga,
De uma velha doutrina, agora morta,
Ia pensando, quando ouvi à porta
Do meu quarto um soar devagarinho,
E disse estas palavras tais:
“É alguém que me bate à porta de mansinho;
Há de ser isso e nada mais”.

Ah! bem me lembro! bem me lembro!
Era no glacial dezembro;
Cada brasa do lar sobre o chão refletia
A sai última agonia.
Eu, ansioso pelo sol, buscava
Sacar daqueles livros que estudava
Repouso (em vão!) à dor esmagadora
Destas saudades imortais
Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora.
E que ninguém chamará mais.

E o rumor triste, vago, brando
Das cortinas ia acordando
Dentro em meu coração um rumor não sabido,
Nunca por ele padecido.
Enfim, por aplacá-lo aqui no peito,
Levantei-me de pronto, e: “Com efeito,
(Disse) é visita amiga e retardada
Que bate a estas horas tais.
É visita que pede à minha porta entrada:
Há de ser isso e nada mais”.

Minh'alma então sentiu-se forte;
 Não mais vacilo e desta sorte
 Falo: "Imploro de vós, – ou senhor ou senhora,
 Me desculpeis tanta demora.
 Mas como eu, precisando de descanso,
 Já cochilava, e tão de manso e manso
 Batestes, não fui logo, prestemente,
 Certificar-me que aí estais".
 Disse; a porta escancaro, acho a noite somente,
 Somente a noite, e nada mais.

Com longo olhar escruto a sombra,
 Que me amedronta, que me assombra,
 E sonho o que nenhum mortal há já sonhado,
 Mas o silêncio amplo e calado,
 Calado fica; a quietação quieta;
 Só tu, palavra única e diletta,
 Lenora, tu, como um suspiro escasso,
 Da minha triste boca saís;
 E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço;
 Foi isso apenas, nada mais.

Entro coa alma incendiada.
 Logo depois outra pancada
 Soa um pouco mais forte; eu, voltando-me a ela:
 "Seguramente, há na janela
 Alguma cousa que sussura. Abramos,
 Eia, fora o temor, eia, vejamos
 A explicação do caso misterioso
 Dessas duas pancadas tais.
 Devolvamos a paz ao coração medroso,
 Obra do vento e nada mais".

Abro a janela, e de repente,
 Vejo tumultuosamente
 Um nobre corvo entrar, digno de antigos dias.
 Não despendeu em cortesias
 Um minuto, um instante. Tinha o aspecto
 De um *lord* ou de uma *lady*. E pronto e reto,
 Movendo no ar as suas negras alas,
 Acima voa dos portais,
 Trepá, no alto da porta, em um busto de Palas;
 Trepado fica, e nada mais.

Diante da ave feia e escura,
 Naquela rígida postura,
 Com o gesto severo, – o triste pensamento
 Sorriu-me ali por um momento,
 E eu disse: “Ó tu que das noturnas plagas
 Vens, embora a cabeça nua tragas,
 Sem topetem não és ave medrosa,
 Dize os teus nomes senhoriais;
 Como te chamas tu na grande noite umbrosa?”
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

Vendo que o pássaro entendia
 A pergunta que lhe eu fazia,
 Fico atônito, embora a resposta que dera
 Dificilmente lha entendera.
 Na verdade, jamais homem há visto
 Cousa na terra semelhante a isso:
 Uma ave negra, friamente posta
 Num busto, acima dos portais,
 Ouvir uma pergunta e dizer em resposta
 Que este é seu nome: “Nunca mais”.

No entanto, o corvo solitário
 Não teve outro vocabulário,
 Como se essa palavra escassa que ali disse
 Toda a sua alma resumisse.
 Nenhuma outra proferiu, nenhuma,
 Não chegou a mexer uma só pluma,
 Até que eu murmurei: “Perdi outrora
 Tantos amigos leais!
 Perderei também este em regressando a aurora”.
 E o corvo disse: Nunca mais!”

Estremeço. A resposta ouvida
 É tão exata! é tão cabida!
 “Certamente, digo eu, essa é toda a ciência
 Que ele trouxe da convivência
 De algum mestre infeliz e acabrunhado
 Que o implacável destino há castigado
 Tão tenaz, tão sem pausa, sem fadiga,
 Que dos seus cantos usuais
 Só lhe ficou, na amarga e última cantiga,
 Esse estribilho: “Nunca mais”.

Segunda vez, nesse momento,
 Sorriu-me o triste pensamento;
 Vou sentar-me defronte ao corvo magro e rudo;
 E mergulhando no veludo
 Da poltrona que eu mesmo ali trouxera
 Achar procuro a lúgubre quimera,
 A alma, o sentido, o pávido segredo
 Das sílabas fatais,
 Entender o que quis dizer a ave do medo
 Grasnando a frase: “Nunca mais”.

Assim posto, devaneando,
 Meditando, conjecturando,
 Não lhe falava mais; mas, se lhe não falava,
 Sentia o olhar que me abrasava.
 Conjecturando fui, tranqüilo a gosto,
 Com a cabeça no macio encosto
 Onde os raios da lâmpada caíam,
 Onde as tranças angelicais
 De outra cabeça outrora ali desparziam,
 E agora não se esparzem mais.

Supus então que o ar, mais denso,
 Todo se enchia de um incenso,
 Obra de serafins que, pelo chão roçando
 Do quarto, estavam meneando
 Um ligeiro turíbulo invisível;
 E eu exclamei então: “Um Deus sensível
 Manda repouso à dor que te devora
 Destas saudades imortais.
 Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora”.
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

“Profeta, ou o que quer que sejas!
 Ave ou demônio que negrejas!
 Profeta sempre escuta: Ou venhas tu do inferno
 Onde reside o mal eterno,
 Ou simplesmente naufrago escapado
 Venhas do temporal que te há lançado
 Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo
 Tem os seus lares triunfais,
 Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?”
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

“Profeta, ou o que quer que seja!
 Ave ou demônio que negrejas!
 Profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende!
 Por esse céu que além se estende,
 Pelo Deus que ambos adoramos, fala,
 Dize a esta alma se é dado inda escutá-la
 No éden celeste a virgem que ela chora
 Nestes retiros sepulcrais,
 Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!”
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

“Ave ou demônio que negrejas!
 Profeta, ou o que quer que seja!
 Cessa, ai, cessa! clamei, levantando-me, cessa!
 Regressa ao temporal, regressa
 À tua noite, deixa-me comigo.
 Vai-te, não fique no meu casto abrigo
 Pluma que lembre essa mentira tua.
 Tira-me ao peito essas fatais
 Garras que abrindo vão a minha dor já crua.”
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

E o corvo aí fica; ei-lo trepado
 No branco mármore lavrado
 Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho.
 Parece, ao ver-lhe o duro cenho,
 Um demônio sonhando. A luz caída
 Do lampião sobre a vê aborrecida
 No chão espraia a triste sombra; e, fora
 Das linhas funerais
 Que flutuam no chão, a minha alma que chora
 Não sai mais, nuca, nuca mais!

ANEXO 08

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985. pp. 114-115.

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme des longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Correspondências

A Natureza é um templo onde vivos pilares
 Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
 O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
 Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
 Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
 Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
 Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carnes dos infantes,
 Doces como o oboé, verdes como a campina,
 E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
 Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
 Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.

ANEXO 09

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985. pp. 306-309.

L'Héautontimorouménos

A J.G.F.

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher,
Comme Moïse le rocher !
Et je ferai de ta paupière,

Pour abreuver mon Saharah,
Jaillir les eaux de la souffrance.
Mon désir gonflé d'espérance
Sur tes pleurs salés nagera

Comme un vaisseau qui prend le large,
Et dans mon couer qu'ils souleront
Tes cher sanglots retentiont
Comme un tambour qui bat la charge !

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et que me mord ?

Elle est dans ma voix, la crierde !
C'est tout mon sang, ce poison noir !
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres e la roue,
Et la victime et le bourreau !

Je suis de mon coeur le vampire,
— Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire !

O Heautontimoroumenos*A J.G.F.*

Sem cólera te espancarei,
Como açougueiro abate a rês,
Como Moisés à rocha fez!
De tuas pálpebras farei,

Para o meu Saara inundar,
Correr as águas do tormento.
O meu desejo ébrio de alento
Sobre o teu pranto irá flutuar

Como um navio no mar alto,
E em meu saciado coração
Os teus soluços ressoarão
Como um tambor que toca o assalto!

Não sou acaso um falso acorde
Nessa divina sinfonia,
Graças à voraz Ironia
Que me sacode e que me morde?

Em minha voz ela é quem grita!
E anda em meu sangue envenenado!
Eu sou o espelho amaldiçoado
Onde a megera se olha aflita.

Eu sou a faca e o talho atroz!
Eu sou o rosto e a bofetada!
Eu sou a roda e a mão crispada,
Eu sou a vítima e o algoz!

Sou um vampiro a me esvair
– Um desses tais abandonados
Ao riso eterno condenados,
E que não podem mais sorrir!

ANEXO 10

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985. pp. 104-111.

Bénédiction

Lorsque, par un décret des pussances suprêmes,
Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié :

— « Ah ! que n'ai-je mis bas yout un noeud de vipères,
Plutôt que de nourrir cette dérision !
Maudit soit la nuit aux plaisirs éphémères
Où mon ventre a conçu mon expiation !

« Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
Pour être le dégoût de mon trite mari,
Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce mostre rabougri,

« Je ferai rejallir ta haine qui m'accable
Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés ! »

Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,
Et, ne comprenant pas le desseins éternels,
Elle-même prépare au fond de la Géhenne
Les bûchers consacrés aux crimes maternels.

Pourtant, sous la tutelle invisible d'un Ange
L'Enfant déshérité s'enivre de soleil,
Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange
Retrouve l'ambrosie et le nectar vermeil.

Il houe avec le vent, cause avec le nuage
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix ;
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois.

Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte,
Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité,
Cherchent à qui saura lui tirer une plainte
Et font sur lui l'essai de leur férocité.

Dans le pain et le vin destinés à sa bouche
 Ils mêlent de la cendre avec d'impurs crachats ;
 Avec hypocrisie ils jettent ce qu'il touche,
 Et s'accusent d'avoir mis leurs pieds dans ses pas.

Sa femme va criant sur les places publiques :
 — « Puisqu'il me trouve assez belle pour m'adorer,
 Je ferai le métier des idoles antiques,
 Et comme elles je veux me faire redorer ;

« Et me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,
 De genuflexions, de viandes et de vins,
 Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire
 Usurper en riant les hommages divins !

« Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
 Je poserai sur lui ma frêle et forte main ;
 Et mes ongles, pareils aux ongles des harpiers,
 Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.

« Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite
 J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
 Et, pour rassasier ma bête favorite,
 Je le lui jetterai par terre avec dédain ! »

Vers le Ciel, où l'œil voit un trône splendide,
 Le Poète se lève ses bras pieux,
 Et les vastes éclairs de son esprit lucide
 Lui dérobent l'aspect des peuples furieux :

— « Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
 Comme un divin remède à nos impuretés,
 Et comme la meilleure et la plus pure essence
 Qui prépare les forts aux saintes voluptés !

« Je sais que vous gardez une place au Poète
 Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
 Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
 Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

« Je sais que la douleur est la noblesse unique
 Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
 Et qu'il faut pour tresser sa couronne mystique
 Imposer tous les temps et tous les univers.

« Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre
 Les métaux inconnus, les perles de la mer,
 Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
 A ce beau diadème éblouissant et clair ;

« Car il ne sera fait que de pure lumière
 Puisée au foyer saint des rayons primitifs
 Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
 Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs ! »

Bênção

Quando, por uma lei das supremas potências,
 O Poeta se apresenta à platéia entediada,
 Sua mãe, estarrecida e prenhe de insolências,
 Pragueja contra Deus, que dela estão se apiada:

“Ah! tivesse eu gerado um ninho de serpentes,
 Em vez de amamentar esse aleijão sem graça!
 Maldita a noite dos prazeres mais ardentes
 Em que meu ventre concebeu minha desgraça!

Pois que entre todas neste mundo fui eleita
 Para ser o desgosto de meu triste esposo,
 E ao fogo arremessar não posso, qual se deita
 Uma carta de amor, esse monstro asqueroso,

Eu farei recair teu ódio que me afronta
 Sobre o instrumento vil de tuas maldições,
 E este mau ramo hei de torcer de ponta a ponta,
 Para que aí não vingue um só de seus botões!”

Ela ruma assim todo o ódio que a envenena,
 E, por nada entender dos desígnios eternos,
 Ela própria prepara ao fundo da Geena
 A pira consagrada aos delitos maternos.

Sob a aureola, porém, de um anjo vigilante,
 Inebria-se ao sol o infante deserdado,
 E em tudo o que ele come ou bebe a cada instante
 Há um gosto de ambrosia e néctar encarnado.

Às nuvens ele fala, aos ventos desafia
 E a via-sacra entre canções percorre em festa;
 O Espírito que o segue em sua romaria
 Chora ao vê-lo feliz como ave da floresta.

Os que ele quer amar o observam com receio,
 Ou então, por desprezo à sua estranha paz,
 Buscam quem saiba acometê-lo em pleno seio,
 E empenham-se em sangrar a fera que ele traz.

Ao pão e ao vinho que lhe servem de repasto
 Eis que misturam cinza e pútridos bagaços;
 Hipócritas, dizem-lhe o tato ser nefasto,
 E se arrependem por lhe haver cruzado os passos.

Sua mulher nas praças perambula aos gritos:
 “Pois se tão bela sou que ele deseja amar-me,
 Farei tal qual os ídolos dos velhos ritos,
 E assim, como eles, quero inteira redourar-me;

E aqui, de joelhos, me embebedarei de incenso,
 De nardo e mirra, de iguarias e licores,
 Para saber se desse amante tão intenso
 Posso usurpar sorrindo os cândidos louvores.

E ao fatigar-me dessas ímpias fantasias,
 Sobre ele pousarei a tibia e férrea mão;
 E minhas unhas, como as garras das Harpias,
 Hão de abrir um caminho até seu coração.

Como ave tenra que estremece e que palpita,
 Ao seio hei de arrancar-lhe o rubro coração,
 Em dando rédea à minha besta favorita,
 Por terra o deitarei sem dó nem compaixão!”

Ao Céu, de onde ele vê de um trono a incandescência,
 O Poeta ergue sereno as suas mãos piedosas,
 E fulgurante brilho de sua vidência
 Ofusca-lhe o perfil das multidões furiosas:

“Bendito vós, Senhor, que dais o sofrimento,
 Esse óleo puro que nos purga as imundícias
 Como o melhor, o mais divino sacramento
 E que prepara os fortes às santas delícias!

Eu sei que reservais um lugar para o Poeta
 Nas radiantes fileiras das santas Legiões,
 E que o convidareis à comunhão secreta
 Dos Tronos, das Virtudes, das Dominações.

Bem sei que a dor é nossa dádiva suprema,
Aos pés da qual o inferno e a terra estão dispersos,
E que, para talhar-me um místico diadema,
Forçoso é lhes impor os tempos e universos.

Mas nem as jóias que em Palmira reluziam,
As pérolas do mar, o mais raro diamante,
Engastados por vós, ofuscar poderiam
Este belo diadema etéreo e cintilante;

Pois que ela apenas será feita de luz pura,
Arrancada à matriz dos raios primitivos,
De que os olhos mortais, radiantes de ventura,
Nada mais são que espelhos turvos e cativos!”

ANEXO 11

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985. pp. 110-111.

L'Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
 Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur aile, comme il est gauche et veule !
 Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
 L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le poète est semblable au prince des nuées
 Que hante la tempête et se rit de l'archer ;
 Exilé sur le sol au milieu des nuées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

O Albatroz

Às vezes, por prazer, os homens de equipagem
 regam um albatroz, imensa ave dos mares,
 Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
 O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
 O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
 Deixa pender, quasi par de remos junto aos pés,
 As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é reio na desgraça
 Esse viajante agora flácido e acanhado!
 Um, com cachimbo, lhe enche o bico de rumaça,
 Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio a turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar.