

Cruz e Sousa e a poesia do século XX: por dentro do verso

Juan Marcello Capobianco¹
Universidade Federal Fluminense

Resumo: O presente trabalho propõe uma análise que diferencia a poética em seu aspecto exterior – *exógeno*, e interior – *endógeno*, o que torna a poesia de Cruz e Sousa mais nítida à observação no que tange a uma continuidade com os poetas do Modernismo. Isto porque o enfoque *exógeno* privilegia as matrizes filosófico-ideológicas, as rupturas libertadoras, a quebra da forma *parnasiana*, o ufanismo nacionalista de raiz, do regionalismo artesanal, da temática citadina, urbana e das experiências do *espírito novo*. Entretanto, no enfoque *endógeno*, o verso se abre para revelar a lírica dos símbolos, a tensão sugestiva das metáforas, as sinestésias de elementos díspares, a musicalidade das aliterações e assonâncias, dos encontros consonantais, a projeção imagético-sensível das impressões, a amplitude evocativa das expressões, dos versos e das estrofes entre si e em conjunto. Por este referencial teórico, é justamente no enfoque *endógeno* que Cruz e Sousa demonstra o quanto inaugurou uma nova forma de conceber a poesia no Brasil, cujo uso virtuoso do símbolo foi tomado de préstimo, destruído e reconstruído, recomposto, transformado e recriado pelos modernistas. Entretanto, é sempre do símbolo que se está falando, o que, por si só, atesta sua relevância. Algumas poesias dos modernistas – ou neossimbolistas – Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Oswald de Andrade e Vinícius de Moraes serão confrontadas com outras de Cruz e Sousa. Longe de esgotar o tema, este artigo pretende apontar as possibilidades de um novo e amplo campo de pesquisa.

Palavras-chave: Cruz e Sousa. Poesia. Modernismo.

Introdução

O panorama que se delineia no entorno da *Semana de Arte Moderna*, realizada em São Paulo entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, apresenta contornos bastante marcantes: as ideologias revolucionárias dos *Manifestos Antropofágico* (1928) e da *Poesia Pau-Brasil* (1924); a confluência dos movimentos futuristas e do apogeu do dadaísmo; o ambiente respirando novidades, paisagens urbanas transformadas – telefone, veículos automotores, industrialização, desenvolvimento crescente do jornalismo e da fotografia, pelo aprimoramento das técnicas – um século irrompendo com renovados clamores políticos, sociais e literários.

¹ Mestrando da UFF em Literatura Brasileira, bolsista da CAPES, com ênfase em Cruz e Sousa. Bacharel em Direito, é músico clássico profissional (violino) na Orquestra Sinfônica Nacional – UFF. Publicou o artigo “Cruz e Sousa, de poeta negro a poeta universal” nos Cadernos do CNLF, Vol. XVII, Nº 05. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013, pp. 55-68. E-mail: juandireito@yahoo.com.

À primeira vista, quando a crítica literária se depara com obras eivadas de um ufanismo nacionalista pioneiro, como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, ou mesmo a linguagem transformadora de Oswald de Andrade em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) ou *Serafim Ponte Grande* (1933), não fica imediatamente claro qual a relação que pode haver entre toda esta onda vanguardista de ruptura e o Simbolismo no Brasil, ou particularmente a obra de Cruz e Sousa.

Nesta seara, a adoção de uma série de diretrizes pela poesia moderna, ao longo do século XX, como a “liberdade métrica, linguagem não nobre, absorção de processos não-literários e nacionalismo” (BASTOS, 2004, p.6) tornaria, num exame superficial, a relação Modernismo/Simbolismo *aparentemente* tênue.

O problema é mais sutil do que aparenta. Quando o célebre *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (MURICY, 1987) incluiu como *neossimbolistas* os poetas Manuel Bandeira, Augusto dos Anjos, Cecília Meireles e Raul de Leoni, considerados *modernistas ou pré-modernistas* por outros estudiosos (BRITO, 1997; LAFETA, 2000; COELHO, 1982); ou quando – na *Semana de Arte Moderna*, em São Paulo, 1922 – os iconoclastas modernistas voltaram-se “contra o Romantismo lacrimejante, o Realismo de Zola e Eça, o Parnasianismo marmóreo, apenas respeitando o Simbolismo, já por ser antiparnasiano, já por conter presságios de sua proposta revolucionária” (MOISÉS, v. III, 2001, p.17), ficou demonstrado que o exame do Simbolismo merecia atenção mais detida, exatamente para desvendar os liames de possível conexão entre estes movimentos, ou mesmo entre suas relações de forma/fundo.

A crítica literária, ademais, já em estudos da metade do século XX (CARPEAUX, 1944; LIMA, 1956) mencionava a repercussão do Simbolismo nos poetas modernos, como bem o demonstra Massaud Moisés:

Do ângulo de liberdade criadora e do à vontade formal, não há dúvida que as raízes do Modernismo devem ser procuradas no Simbolismo. Ainda mais: algumas tendências simbolistas penetraram o Modernismo (como o referido grupo de espiritualistas), enquanto outras vieram a influenciar poetas como Manuel Bandeira, Mário de Andrade e outros. (...) Admitindo-se que “*toda a poesia moderna tem no Simbolismo o seu ponto de partida*” (CARPEAUX, 1944, apud MOISÉS), o Modernismo identifica-se como uma espécie de Simbolismo involuntário, ou a sua continuação (LIMA, 1956, p.55, apud. MOISÉS).

Tal posicionamento crítico se torna ainda mais instigante a partir das observações de um dos mais revolucionários iconoclastas do nosso Modernismo, Oswald de Andrade, que declarou certa vez: “a linha ascendente da moderna poesia brasileira deriva do Simbolismo” (*apud* GÓES, 1959), com o que concorda o crítico Donald Schüller, que ainda afirma algo além: “a verdadeira renovação da poesia deve ser buscada no Simbolismo e não nos movimentos de vanguarda” (SCHÜLLER, 1970, p. 42).

As comparações que se podem examinar entre as temáticas nacionalistas e outros procedimentos típicos das descobertas e rupturas modernistas², em relação ao Simbolismo, parecem não fazer sentido nesta linha de enfoque.

Entretanto, são abundantes as afirmações sempre no mesmo sentido de *matriz*, relacionando os dois movimentos literários. Não é outra a imagem que nos transmite a crítica: “Mesmo na ficção de Oswald de Andrade, como nas *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), se adivinham expedientes cinematográficos e algo surrealistas, de possível extração simbolista” (MOISÉS, 2001, p. 261).

Se a relação entre o Simbolismo e o Modernismo é algo *embrionária*, como se afirma, o problema se torna ainda mais denso porque não representa ideia isolada, grassando certa concordância entre diversos estudiosos.

Todavia, ao se tratar de Simbolismo, torna-se fundamental a reflexão de que é sobre a *poesia brasileira* que o estudo deve principiar. A natureza da construção da poética simbolista envolve um manancial vasto de recursos sinérgicos para a obtenção de um resultado que percorra os sentidos, cante nas aliterações, aprofunde pelas sinestésias, inspire pela transcendência dos símbolos e se projete pela força lírica das antíteses. Estes procedimentos indubitavelmente *se ressentem muito com a tradução*. Mesmo a força simbólico-musical das rimas não se preserva sem prejuízo do sentido, salvo exceções.

Por isso a concentração no Simbolismo nativo, e, neste sentido, particularmente em Cruz e Sousa, cuja razão para tanto argumenta Andréa Cesco: “é consensual que Cruz e Sousa é a figura mais importante do nosso Simbolismo” (CESCO, 2011, p. 1).

² Cruz e Sousa, em sua poesia – e mesmo na prosa – não logrou abordar temáticas folclóricas, ou de nacionalismo militante, e tampouco se deteve a ressaltar as figuras matriciais da cultura brasileira, como o índio e sua confluência miscigenatória com o negro e o branco. Estas bandeiras foram propaladas amplamente pelos modernistas.

1. O endógeno e o exógeno na poesia

Tradicionalmente, os movimentos vanguardistas em nossas letras são tomados em estudo sempre pelo viés das influências europeias. É o que a crítica abalizada (TELES, 2012, p. 176) demonstra, fazendo menção ao dadaísmo:

Basta ver, por exemplo, o caso do Brasil, em que a ideia de uma Semana de Arte Moderna foi simplesmente copiada da ideia de um “Congrès de l’Esprit Moderne”, programado um ano antes para março de 1922, por André Breton, e que foi a causa da briga entre Breton com Tzara e o consequente desaparecimento do dadaísmo.

Ao se estudar o cabedal crítico que há sobre as vanguardas (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Expressionismo e Surrealismo), em relação às quais guardamos por volta de um século de distanciamento, os enfoques abordados, pelo menos de início, se referem às destruições conceituais, à liberdade, à quebra da sintaxe e de todo descritivismo herdado das tradições literárias – é a busca pelo *espírito novo*.³

Tais gritos de liberdade, curiosamente, inovam com bastante desenvoltura em torno de matrizes ideológicas do século da modernidade, entretanto herdam do passado a raiz de toda a poesia moderna: *o uso do símbolo e suas combinações e derivações*. É por isso que os modernistas não lançaram *anátema* sobre o Simbolismo.

Neste momento do estudo, pode-se observar a poesia por dois prismas distintos, o *endógeno e o exógeno*, para – a partir de agora – permanecermos nos exemplos brasileiros.

As revoluções operadas pelo Modernismo foram, em grande parte, *exógenas* ao verso poético, pois tomavam as temáticas nacionalistas, a poesia de viés político, o destaque da cultura de matriz, a liberdade formal, dentre tantos procedimentos deste jaez.

Contudo, nos aspectos *endógenos* do verso – ou seja, na forma de construção e combinação dos vocábulos nas metáforas, das antíteses entre as ideias, entre os versos ou entre os períodos, na musicalidade da poesia sonora, com assonâncias e aliterações, sutilezas vocabulares, na amplitude de significação dos símbolos, na perda de sentido lógico para abrir a *infinitude* de interpretações, na fuga das descrições e abundância de sugestões o

³ *L’Esprit Nouveau*, manifesto publicado em dezembro de 1918 por Apollinaire, insuflou o meio da poesia brasileira com um ideário renovado e em cuja essência absorveu Mário de Andrade as principais frentes ideológicas da revolução literária que ajudou a operar no Brasil (TELES, 2012, p. 197).

Modernismo mostrou-se um continuador, antes arrojado, mas sempre refazendo e reconstruindo o *símbolo*, patrimônio maior do Simbolismo.

A forma como isto se fez, em linhas gerais, é o que se estuda em seguida.

2. Cruz e Sousa e os poetas do século XX

Falecido em 1898, Cruz e Sousa foi relativamente esquecido dos meios literários, fato agravado pela sua não inclusão na *Academia Brasileira de Letras*, fundada em fins de 1896. Sem embargo, os estudos realizados pelos simbolistas, como Nestor Victor e Andrade Muricy, lembra Ivone Daré Rabello (RABELLO, 2006, p.18) que somente em 1919 o poeta catarinense passou a ser incluído na *Pequena história da literatura brasileira*, de Ronald de Carvalho, e apenas em 1943 mereceu estudo mais profundo, sempre citado, da lavra do crítico francês Roger Bastide (COUTINHO, 1979, p. 157).

Curiosamente, o poeta publicou somente duas obras em vida, *Missal e Broquéis*, ambas em 1893, sendo póstumas todas as demais: *Evocações*, que estava no prelo e foi publicada em 1898, ano de sua morte; *Faróis*, em 1900; *Últimos Sonetos* em 1905; tendo vindo a lume *O Livro Derradeiro* somente em 1944, por direta iniciativa do grande Andrade Muricy.

Não obstante tal dificuldade irregular na publicação, iremos encontrar, por exemplo, em Manuel Bandeira (*apud* MURICY, 1987, p. 953), soneto datado 30 de setembro – 1º de outubro de 1945:

O Lutador

Buscou no amor o bálsamo da vida,
Não encontrou senão veneno e morte.
Levantou no deserto a roca-forte
Do egoísmo, e a roca em mar foi submergida!

Depois de muita pena e muita lida,
De espantoso caçar de toda sorte,
Venceu o mostro de desmedido porte
- A ululante Quimera espavorida !

Quando morreu, línguas de sangue ardente,
Aleluias de fogo acometiam,
Tomavam todo o céu de lado a lado.

E longamente, indefinidamente,

Como um coro de ventos sacudiam
Seu grande coração transverberado!

O deserto a que alude Bandeira, na primeira estrofe, faz entrever algum vago e profundo estado de desolação anímica, cuja lírica lhe era tão peculiar, uma fuga *psicanalítica* da decepção do ergástulo da dor, ideia que transcende um mero deserto *de areia*. Eis o desdobramento do *símbolo*. Sua função se move em ambivalência, contrastando a dor do amor onde só se colheram lágrimas, com a reação da força de erguer uma roca-forte⁴ neste deserto. A *sintaxe dúbia*, que não permite definir se foi “a roca-forte erguida no deserto do egoísmo”, ou se foi “a roca-forte do egoísmo erguida no deserto” é proposital, e integra a amplitude insondável do Simbolismo.

Procedimentos caros a este estilo, como a maiúscula de Quimera, no oitavo verso, integrando uma expressão formada por três vocábulos, permitem a alusão à Cruz e Sousa: “ – A ululante Quimera espavorida!” (M. Bandeira) e “Ó intensas quimeras do Desejo...” (SOUSA, 2000, p. 72).

Expressões, nos versos de Bandeira, como “línguas de sangue ardente”, ou “Aleluias de fogo” possuem inegável emprego simbolista nos moldes da escola cruzesousiana, mormente pelas sinestésias e força imagética cambiante.

Entretanto, expedientes (que grifei) como “E **longamente, indefinidamente**,/ Como um coro de ventos sacudiam”, do último terceto do soneto *O Lutador*, fazem sonoro eco com “Que brilhe a correção dos alabastros / **Sonoramente, luminosamente**”, da Antífona, de Cruz e Sousa (SOUSA, 2000, p. 63). As semelhanças não são, por certo, fruto do acaso, não havendo aqui espaço para longo estudo sobre a admiração por Cruz e Sousa que nutria Manuel Bandeira, que está incontestemente em texto deste último, de 1961 (COUTINHO, 1979, p. 153).

Em contrapartida, aspectos *exógenos* do soneto *O Lutador* fazem menção a conflitos individuais, cujo fundo psíquico-filosófico se distancia de Cruz e Sousa, para quem a sublimação e *heroísmo* diante da dor excruciante não tiveram continuidade na desolação suave da poética de Bandeira.

⁴ Roca-forte (ou castelo roqueiro) é uma espécie de castelo roqueiro das primeiras estruturas amuralhadas defensivas surgidas em Portugal ao longo dos séculos IX e X, período ao qual a maior parte dos medievalistas apelidam como “*primeiro encastelamento*” do futuro território português, conforme leciona Mário Jorge Barroca (BARROCA, 1991).

Já Cecília Meireles, cuja tese *O Espírito Victorioso* (1929), “com a qual se submete ao concurso público para ocupar a cátedra de Literatura Vernácula da Escola Normal do Distrito Federal” (LOBO, 1996, p.525) atesta encômios e verdadeira apologia a Cruz e Sousa e ao Simbolismo, deixa entrever que, além de profunda conhecedora da obra do poeta catarinense, Meireles também trouxera à própria poesia sua herança. É o que se vê no soneto da poetisa (v. MURICY, 1987, p. 1216):

A chuva chove

A chuva chove mansamente... como um sono
Que tranquilize, pacifique, resserene...
A chuva chove mansamente... Que abandono!
A chuva é a música de um poema de Verlaine...

E vem-me o sonho de uma véspera solene,
Em certo paço, já sem data e já sem dono...
Véspera triste como a noite, que envenene
A alma, evocando coisas líricas de outono...

...Num velho paço, muito longe, em terra estranha,
Com muita névoa pelos ombros da montanha...
Paço de imensos corredores espectrais,

Onde murmurem velhos órgãos árias mortas,
Enquanto o vento, estrepitando pelas portas,
Revira in-fólios, cancioneiros e missais...

Não é casual a menção a Paul Verlaine, poeta entre os maiores do Simbolismo francês do século XIX, pois tais versos vêm carregados deste estilo inconfundivelmente. A aliteração de “*chuva chove*”, sonorizando as gotas d’água se espalhando pelo telhado, ou a aliteração do vento em “*cancioneiros e missais*”; a fluidez da música consonantal de “*mansamente*”; a sugestividade simbólica contida em “*coisas líricas de outono*”, transcendem a lógica cartesiana e exprimem sons, imagens, sensações, “*coisas*”, portanto, criando liames insuspeitados entre Cecília Meireles e Cruz e Sousa.

Compare-se Meireles: (...) “onde murmurem velhos órgãos, árias mortas,/ Enquanto o vento, estrepitando pelas portas,/ Revira in-fólios, cancioneiros e missais” com Cruz e Sousa (em *Velho Vento*): “Que penetras velhas portas,/ Atravessando por frinchas.../E sopras, zargunchas, guinchas/ Nas ermas aldeias mortas”.

Tal observação causa forte surpresa ao crítico quando pode observar que *Velho vento*, do poeta catarinense, só veio à publicação em 1944, mais de vinte anos após *A chuva chove*. Não se conhece informação de que Cecília pudesse ter lido a obra diretamente das mãos de Andrade Muricy ou Nestor Vítor. A herança criativa, porém, é inegável.

Em se tratando de Oswald de Andrade, é emblemática a análise, eis que o próprio revolucionário de nossas letras fez menção à matriz do Modernismo no Simbolismo, o que foi reafirmado neste trabalho, nas palavras já aludidas de Massaud Moisés, sobre *Memórias sentimentais de João Miramar*. Os choques de sintaxe, as ideias atiradas em forma de *flash cinematográfico* e os neologismos, não parecem impedir que o *símbolo*, constantemente destruído e reconstruído nesta obra, deixe de vigorar e buscar *expressar o inexprimível*. No episódio “27. Férias”, Andrade assim escreve:

Dezembro deu à luz das salas enceradas de tia Gabriela as três moças
primas de óculos bem falados.
Pantico norte-americanava.
E minha mãe entre médicos num leito de crise decidiu meu apressado
conhecimento viajheiro do mundo.

O poeta elimina as vírgulas com liberdade, abrindo a frase às interpretações ambíguas. A gramática *diria*: dezembro deu (,) à luz das salas enceradas de tia Gabriela (,) as três moças primas de óculos bem falados. Quer, com isso, *nublar as sensações*, confundindo se dezembro deu à luz, ou se deu “a” luz, sem a crase, onde a luz viria de dezembro, e não das salas enceradas. Faz, ainda, inversão simbólica significativa, construindo uma imagem das moças educadas paulistanas, inteligentes, de óculos, conversando muito bem, enfocando seu ângulo de visão particular como poeta, onde a observação fixa nos óculos das moças fazia parecer que estes é que eram bem falados, e não elas.

O neologismo *norte-americanava* guarda conteúdo sutil de repúdio à cultura estrangeira em detrimento da nativa, como se *Pantico* mimetizasse elementos que, em plena era do Modernismo, não mais tivessem lugar. Com o neologismo fica implícita uma série de condutas, palavras, ideias que o personagem teria, para merecer a pecha de estar *norte-americanando*. Quais condutas? Ao leitor fica a amplitude da ideia, e é *nisso* que se aproxima do Simbolismo, ainda que arrojado aos moldes modernistas.

Simbolismo é, igualmente, os “óculos bem falados”, cuja construção inovadora transfere o coração da imagem para uma fala culta paulistana, vindo através de uma moldura de óculos, tão marcante como se os próprios óculos fossem bem falados.

Quando Andrade diz: “E minha mãe entre médicos num leito de crise decidiu meu apressado conhecimento viajero do mundo”, a crise parece tão intensa, que foi transferida da mãe para o leito, onde pudesse se deitar sobre a crise. Inverte a frase prosaica, que seria: “minha mãe em crise, entre médicos, num leito”. Novamente, ao retirar as vírgulas, deixa ambíguo se no leito de crise estaria a mãe, ou a mãe entre médicos, portanto deitada com eles. É proposital, mas são amplitudes visionárias, imagéticas, sugestivas que o Simbolismo já houvera trabalhado pelo estro de Baudelaire e os franceses, florescendo em língua portuguesa através de Cruz e Sousa.

É do poeta catarinense o soneto “Visionários” (SOUSA, 2000, p. 210), que serve de contraponto:

Visionários

Armam batalhas pelo mundo adiante
Os que vagam no mundo visionários,
Abrindo as áureas portas de sacrários
Do Mistério soturno e palpitante.

O coração flameja a cada instante
Com brilho estranho, com fervores vários,
Sente a febre dos bons missionários
Da ardente catequese fecundante.

Os visionários vão buscar frescura
De água celeste na cisterna pura
Da Esperança, por horas nebulosas...

Buscam frescura, um outro novo encanto...
E livres, belos através do pranto,
Falam baixo com as almas misteriosas!

O tom do discurso difere de Oswald de Andrade, todavia, no aspecto *endógeno* do verso, abrem-se as perspectivas simbólicas num mar vasto de significados, cujas tensões líricas da imagem poética permanecem latentes na imaginação do leitor.

Observando a temática, tais visionários armam que tipo de batalhas? Qual é o Mistério que é um “sacrário soturno e palpitante”? Ao aludir a “um outro novo encanto”, todas as

batalhas de grandes missionários, sejam da Arte, da Ciência, até mesmo das guerras libertadoras ou das batalhas do ser consigo mesmo, podem se incluir na ideologia do soneto. O poeta não encerra nenhuma definição, falando somente que os visionários “sentem a febre” da “catequese fecundante”, numa clara alusão simbólica, não se confundindo com os jesuítas catequistas. Quando “falam baixo com as almas misteriosas” a referência à inspiração é clara, mas todo o restante compreende distensão imagética, ideológica, sensorial, mítica.

Em Andrade, quais as posturas norte-americanadas de Pantico? O que dizem as moças dos óculos bem falados? Qual a crise da mãe num leito de crise? O que exatamente ela decidiu sobre o “apressado conhecimento viajero do mundo” do protagonista?

Tal nível de questionamento é, em Cruz e Sousa, curiosamente *o mesmo*.

O exógeno – a temática, as rupturas ideológicas, estão em dado patamar; *o endógeno* – na apoteose sugestiva do símbolo, estão noutra.

Mais um exemplo pode-se colher de Oswald de Andrade e Cruz e Sousa. Assim escreve o poeta paulista (ANDRADE, 1971, p. 21):

29. MANHÃ NO RIO

O furo do ambiente calmo da cabina cosmoramava pedaços de distância no litoral.

O Pão de Açúcar era um teorema geométrico.

Passageiros tombadilhavam o êxtase oficial da cidade encravada de crateras.

O Marta ia cortar a Ilha Fiscal porque era um cromo branco mas piratas atracaram-no para carga e descarga.

Imprimindo um legítimo ritmo de *flash cinematográfico*, as ideias e imagens vão colidindo e se materializando num ponto distante da lógica da linguagem. O primeiro verso indica a visão, desde a cabina, da distância nas imediações do litoral, fragmentada pelo ângulo da janela e enriquecida pelo neologismo *cosmorama*. Entretanto, a metáfora que aproxima a forma do Pão de Açúcar a um teorema geométrico apresenta contornos simbólicos particulares, remetendo a ângulos rochosos e dimensões proporcionais, dizendo mais sobre o *animus* do poeta que outra coisa.

O terceiro verso mistura o tombadilho, os passageiros, a efusão da chegada e a visão da cidade desde a embarcação, porém numa inversão simbólica, onde “estar em êxtase no tombadilho” é entendido pelo poeta como “tombadilhar”. São riquezas do neologismo

subvertendo o léxico, com um intuito peculiar e inquieto de lançar diante do leitor as impressões através de símbolos.

Cruz e Sousa, em *Violões que choram* (SOUSA, 2000, p. 122-126) realiza expediente onde os símbolos se constroem entre antíteses e sugestões, ganhando dimensão sinfônica de estrofe para estrofe, e deformando a ideia inicial do poema – que é exatamente a que se delineia no terceiro quarteto:

Sutis palpitações a luz da lua,
Anseio dos momentos mais saudosos,
Quando lá choram na deserta rua
As cordas vivas dos violões chorosos.

Entretanto, as visões deformadoras vão se sucedendo sem aviso:

Quando as estrelas mágicas florescem,
E no silêncio astral da Imensidade
Por lagos encantados adormecem
As pálidas ninféias da Saudade!
(...)
Que anelos sexuais de monjas belas
Nas ciliciadas carnes tentadoras,
Vagando no recôndito das celas,
Por entre as ânsias dilaceradoras...

Quanta plebéia castidade obscura
Vegetando e morrendo sobre a lama,
Proliferando sobre a lama impura,
Como em perpétuos turbilhões de chama.

Que procissão sinistra de caveiras,
De espectros, pelas sombras mortas, mudas.
Que montanhas de dor, que cordilheiras
De agonias aspérrimas e agudas.

Véus neblinosos, longos véus de viúvas
Enclausuradas nos ferais desterros
Errando aos sóis, aos vendavais e às chuvas,
Sob abóbadas lúgubres de enterros;

Velhinhas quedas e velhinhos quedos
Cegas, cegos, velhinhas e velhinhos
Sepulcros vivos de senis segredos,
Eternamente a caminhar sozinhos;
[...]

Ao criar imagens cada vez mais transcendentais em relação à imagem inicial de alguns vagabundos tocando violão na madrugada carioca, o poeta catarinense vai densificando a malha imagético-expressiva, projetando seus sugestivamentos num nível de inconsciente *freudiano*, e sobretudo com a rapidez do quarteto, antecipando *a toque de caixa* os flashes cinematográficos que seriam frequentes no futuro, num verdadeiro *prenúncio artístico*.

Todos estes quartetos dilatam a tensão imagética, combinam impressões sugestivas, transcendem a abrangência pela *razão*, e marcadamente são muito diferentes entre si. Ainda que estejam sempre conectados por um *tênue fio* à imagem inicial dos homens tocando violão, a deformação chega a ponto de esbater estrelas mágicas, procissão sinistra de caveiras, véus de viúvas, velhinhas em grotesca decrepitude, tudo numa onda viva, num ciclone pictórico impalpável.

Quando as lentes se voltam mais adiante no tempo, o conceito geral deste trabalho se torna ainda mais elucidativo, eis que o exemplo da lavra de Vinícius de Moraes 1946, p. 37) é mais do que ilustrativo:

Soneto de separação

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento
Que dos olhos desfez a última chama
E da paixão fez-se o pressentimento
E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente
Fez-se de triste o que se fez amante
E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante
Fez-se da vida uma aventura errante
De repente, não mais que de repente.

A musicalidade das aliterações carrega fortíssimo conteúdo expressivo, como se vê na primeira estrofe entre “pranto” e “branco”, com rima imperfeita e a *trava* do “r”, o mesmo

entre “bruma” e “espuma”, perfeitas na rima e na cor branca, e a mais significativa das aliterações da estrofe, entre “espuma”, “espalmadas” e “espanto”.

Na melhor tradição simbolista, o poeta *lança* as expressões ao longo do soneto, de forma evocativa e sugestionadora: quando desperta uma gama de recordações pelas “mãos espalmadas”; ou quando contrasta as “bocas unidas” com a cólera que “espuma”; ou mesmo quando realiza um paralelismo tensional e opositivo entre a relação e a separação (riso/pranto, bocas unidas/espumantes de cólera, mãos espalmadas/espantadas, calma/vento, paixão/presentimento, momento imóvel/drama), que pontua simbolicamente os dois extremos, sem descrevê-los, jorrando torrentes na fluidez do rio da imaginação. Todos estes símbolos surgem dentro de uma coerência ideológica, porém independentes em seu coeficiente imaginativo para o leitor.

Se nos dois quartetos iniciais os contrastes se dão na forma *impessoal* (momento imóvel, riso, pranto, boca), nos tercetos finais o drama se *personaliza*, e os contrastes se tornam mais densos e dolorosos, como no triste/amante, sozinho/contente, amigo próximo/distante, o que diretamente se reflete na dimensão simbólica, pois o soneto não explicita as circunstâncias da separação, projetando tão-somente estes símbolos de forma icônica e isolada, e criando aberturas, espaços, imagens/impressões abertas. A *perplexidade* com que o soneto termina carrega densidade emocional que somente atinge um verdadeiro *ápice* pelas figuras sugestivas que brotam de todo o soneto, *carregadas de significados*, sem trégua, até o fechamento.

Não fosse o tom prosaico natural da lírica viniciano, este soneto poderia ter sido concebido no auge do movimento simbolista brasileiro, sem nada dever.

Faz recordar, por certo, o soneto “Sorriso interior”, apontado como o último que Cruz e Sousa escreveu, a poucos dias de abandonar a existência física, em 19 de março, tuberculoso em último grau, no verso de repetição incisiva “O ser que é ser e que jamais vacila”, quando escreve ao leal amigo Nestor Vitor: “Cheguei sem novidade a 16 [de março]”. Num diálogo com Vinícius, Cruz e Sousa, “ser que é ser”, se despediria da vida três dias após chegar a Sítio, estado de Minas Gerais, “de repente, não mais que de repente”.

Conclusão

Ao se propor uma forma de observar a poética pelo aspecto exterior – *exógeno*, e pelo interior – *endógeno*, alguns aspectos da poesia de Cruz e Sousa se tornam mais nítidos à análise, no que tange a uma continuidade com os poetas do Modernismo.

Isto porque o enfoque *exógeno* privilegia as matrizes filosófico-ideológicas, as rupturas libertadoras, a quebra da forma *parnasiana*, o ufanismo nacionalista de raiz, do regionalismo artesanal, da temática citadina, urbana e das experiências do *espírito novo*.

Quanto ao enfoque *endógeno*, o verso se abre para revelar a lírica dos símbolos, a tensão sugestiva das metáforas, as sinestésias de elementos díspares, a musicalidade das aliterações e assonâncias, dos encontros consonantais, a projeção imagético-sensível das impressões, a amplitude evocativa das expressões, dos versos e das estrofes entre si e em conjunto.

É justamente neste enfoque *endógeno* que Cruz e Sousa demonstra o quanto inaugurou uma nova forma de conceber a poesia, cujo uso virtuoso do símbolo foi tomado de préstimo, destruído e reconstruído, recomposto, transformado e recriado pelos modernistas. Entretanto, é sempre do símbolo que se está falando.

Por isso, tantas menções de tantos críticos e poetas ao Simbolismo como verdadeiro inaugurador da poética moderna, berço dos movimentos de vanguarda e ponto de partida para todo um desenvolvimento lírico posterior. É *sempre o símbolo* sugerindo, apontando ou brotando fragmentado, de uma forma mais ou menos arrojada.

Tal conclusão aponta para o fato de que não há estudos suficientemente aprofundados sobre o conceito aqui levantado, ainda que a *tese* se mostre fundamental para a compreensão da *estrutura de construção* dos versos do nosso modernismo, como continuadores arrojados e inventivos de uma lírica que, em verdade, no Brasil vem diretamente das mãos de Cruz e Sousa.

Referências bibliográficas:

BARROCA, Mário Jorge. Do castelo da reconquista ao castelo românico. (Séc. IX ao XII). *Revista Portugalia*, v. XI-XII, 1990/1991.

BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época* 2. ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1967.

COELHO, Joaquim Francisco. *Manuel Bandeira pré-modernista*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1982.

COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979 (Coleção Fortuna Crítica, v. 4).

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra Completa*. (Organização, Introdução, Notas, Cronologia e Bibliografia por Andrade Muricy). Editora Nova Aguilar, 2000.

GÓES, Fernando. *O Simbolismo*: v. IV do Panorama da Poesia Brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1959.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

LOBO, Yolanda Lima. *Memória e educação: o espírito victorioso*, de Cecília Meireles. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 77, n. 187, p.525-545, set.-dez. 1996.

MEIRELES, Cecília. *O Espírito Victorioso*. Rio de Janeiro: Ed. Lux, 1929.

MOISÉS, Massaud *História da literatura brasileira: Realismo e Simbolismo* (V. 2). 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAES, Vinícius de. *Nova antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MURICY, José Cândido Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (V. I e II). 3. ed. Brasília: INL, 1987.

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

SCHÜLLER, Donald. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre: UFRGS, 1970.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Outras referências:

CESCO, Andréa. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 01-45, ago.-dez., 2011. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/index.php>. Acesso em 27 de dezembro de 2013.

Cruz e Sousa y la poesía del siglo XX: por adentro del verso

Resúmen: En este trabajo se propone un análisis que distingue la poética en su aspecto exterior – *exógeno* y interior – *endógeno*, lo que hace la poesía de Cruz e Sousa más aguda a la observación con respecto a la continuidad con los poetas del Modernismo . Esto porque el enfoque *exógeno* privilegia los marcos filosóficos y ideológicos, las rupturas libertadoras, la quiebra de la forma *parnasiente*, el ufanismo nacionalista de raíz, del regionalismo artesano, de la temática citadina, urbana y de las experiencias del *nuevo espíritu*. Sin embargo, en el enfoque *endógeno*, el verso se abre para revelar la lírica de los símbolos, la tensión sugestiva de las metáforas, las sinestesias de elementos controversos, la musicalidad de las aliteraciones y asonancias, de los encuentros de consonantes, la proyección de imágenes y sensibilidad de las impresiones, la amplitud evocativa de las expresiones, de versos y estrofas, cada uno y en conjunto. Por este marco teórico, es precisamente en el enfoque endógeno que Cruz e Sousa muestra como inauguró una nueva forma de concebir la poesía en Brasil, cuyo virtuoso uso del símbolo fue tomado de préstamo, destruido y reconstruido, recompuesto, transformado y recreado por los Modernistas. Todavía, siempre es el símbolo de que se está hablando, lo que en sí mismo da testimonio de su relevancia. Algunas poesías de los modernistas – o neosimbolistas – Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Oswald de Andrade y Vinicius de Moraes se compararán con otras de Cruz e Sousa. Lejos de agotar el tema, este artículo señala las posibilidades de un nuevo y amplio campo de investigación.

Palabras-clave: Cruz e Sousa. Poesía. Modernismo.

Recebido em: 31 de Julho de 2013.

Aprovado em: 23 de outubro de 2013.