

UMA LEITURA POLIFÔNICA DE CRUZ E SOUSA

Ronaldo Assunção
UFSC

Na lama e na noite triste
aquele bêbado ri!
tu' alma velha onde existe?
quem se recorda de ti?

(“Canção do Bêbado”, *Faróis*)

A posição atribuída a Cruz e Sousa dentro da Historiografia Literária Brasileira é a de ser o poeta “maior”, o mais completo e representativo do Movimento Simbolista Brasileiro. Tal posição traz implícito o conceito de “valor”: mesmo sem lê-lo, a priori, ele é o “maior”; está do lado dos “grandes” e não dos ditos “menores”. Tais conceitos perdem cada vez mais, hoje, sua validade. Não que Cruz e Sousa não seja um grande poeta, ao contrário. Mas que seu brilhantismo não ofusque os olhos daqueles que buscam em seus poemas um espaço de construção, de meditação, de encontro com a poesia e seu próprio “eu”. Buscamos hoje novos paradigmas, novos valores e o texto, vale dizer, é um vazio a ser construído; a História Literária é um grande ponto de interrogação na busca de sua própria especificidade. Os “grandes” são retomados, relidos e os ditos “pequenos” resgatados numa leitura sincrônica trazendo contribuições importantes para a evolução da Literatura, cito como exemplo Gregório de Matos e principalmente Sousândrade. É dentro desta problemática de uma releitura mais problematizada, mais tensionada, que gostaria de situar a poética de Cruz e Sousa. Não resta dúvidas de

que Cruz e Sousa e o Simbolismo Brasileiro, do ponto de vista diacrônico, está já bastante situado, documentado, etc. Porém, a questão é mais problemática se passamos a um estudo sincrônico da sua poética. Parece pertinente trazer aqui algumas reflexões do poeta e crítico Augusto de Campos no seu artigo “Simbolismo: retrato sem retoque”, onde diz: “o Simbolismo brasileiro continua a pedir reflexão crítica sobre a exata medida de sua contribuição e de suas conseqüências para a evolução da nossa poesia.” Se o Simbolismo foi um “produto de Importação”, continua ele, também não podemos negar o seu importante papel na atualização da literatura do Brasil com a do mundo. No entanto, “o fato é que o nosso Simbolismo parece ter-se nutrido muito mais das vertentes moderadoras do Simbolismo francês, quando não dos seus sucedâneos amaneirados, do que das linhas verdadeiramente revolucionárias daquele movimento”¹. Sem dúvida, Augusto de Campos é um pouco cético com relação ao Simbolismo e Cruz e Sousa, porém, mais que fechar portas ele as abre, especialmente quando chama a atenção para a necessidade de uma reflexão mais crítica do nosso Simbolismo. Partindo desta perspectiva é de grande importância tentar ver a evolução poética de Cruz e Sousa, desembocando numa poética mais individual, mais original. Não se pode negar o tributo que este deve à tradição parnasiana e ao Simbolismo francês — ou Pré-Simbolismo —, mas por outro lado não se pode deixar de ver os traços de uma poética que busca sua voz própria, e aqui me refiro à força de expressão, a evocação, o profundo sentimento de dor, onde a poesia é sua mais pura expressão; onde o elemento sonoro (musical) extremamente rico requer um estudo mais aprofundado. Cruz e Sousa não nega sua tradição (ou tradições), nem poderia, mas tampouco a repete. Tampouco nega sua principal fonte de inspiração, Baudelaire e o Simbolismo francês. Mais que negar, busca sim, dialogar, apropriar-se dela e superá-la, buscando encontrar sua própria voz, nas suas próprias palavras, que aparecem no ensaio “Cruz e Sousa”, de Ricardo Jaymes Freyre:

Señor, Dios mío, concededme la gracia de producir algunos hermosos versos que me prueben a mí mismo que no soy el último de los hombres, que no soy inferior a aquellos a quienes desprecio².

Dentro deste panorama, gostaria de aprofundar um aspecto muito presente na poética de Cruz e Sousa: o aspecto fônico, sonoro, musical. Ver como o poeta maneja com maestria a linguagem que lhe servirá de instrumento (musical) para evocar suas melodias, quase

sempre tristes, que provocam sentimentos, emoções que estão presentes em qualquer ser humano.

Faz-se necessário, no entanto, levantar algumas questões que dizem respeito ao aspecto sonoro, historicamente falando, antes de lermos os poemas.

É importante ressaltar que o recurso à música não é atributo especificamente do Simbolismo. A música está presente em todo poema, em qualquer época, antes ou depois do Simbolismo. Por outro lado, foi no Simbolismo que o aspecto musical no poema alcança seu mais alto nível de aperfeiçoamento: “Antes de qualquer coisa, música”, dizia Verlaine, no seu poema “Arte poética”. Para Paulo Leminski “O Simbolismo mudou de sentido: do olho para o ouvido”. Para ele o poeta simbolista é um músico, “Músico de palavras, de sílabas, de vogais e consoantes. Seus poemas: baladas, sonatas, sinfonias”³.

Segundo Maria Helena Regis, em seu estudo sobre a linguagem e versificação em *Broquéis*, a problematização da questão do aspecto sonoro no poema surge com mais intensidade a partir dos estudos dos Formalistas Russos, que viam o som do verso independente do seu significado, ou seja, importa a forma e não o conteúdo. Importa o verso em si, como linguagem, como “gesto fônico”. Porém a questão vem já de um passado bastante remoto, mais precisamente do século I A.C., com Dionísio de Halicarnasso, que “atribuía significado ao som da linguagem poética”. Segundo a autora, Halicarnasso afirmava que a função do som “não era apenas designar os objetos, mas sugeri-los”⁴.

Para Daniel Delas e Jacques Filliolet, na Idade Antiga e depois Idade Média, poesia e música sempre tiveram uma forte ligação. Na verdade, ambas criações formavam uma fusão, em que a música não representava um elemento secundário, ornamental. A linguagem coexistia com a música, não podendo se separar uma da outra. “A situação da poesia era portanto, dizem os autores, idêntica à da música: não havia independência de execução”. Já a partir da Idade Média começa haver uma operação de “dissociação entre a poesia e a música, que alcança sua separação definitiva no século XV”. As causas desta operação de separação são muitas: merece destaque a evolução da música que alcança um desenvolvimento técnico que lhe dá autonomia e a torna hermética, inacessível aos leigos. Outra causa importante é a difusão da imprensa que “fere mortalmente a concepção de um universo percebido por todos os sentidos humanos”. Com a imprensa há a separação entre o escrito e o oral. Isto tudo traz como conseqüência a separação entre a música “natural” da

linguagem poética e a música “artificial” dos instrumentos e do canto, desembocando em duas manifestações musicais de natureza distintas. Por outro lado, seguem os autores, “a versificação e a rima assumem aos olhos dos poetas uma importância cada vez maior, (...) pois estes são agora os meios de integrar a música na linguagem”. Começa a aparecer, então, as “formas fixas”, como o canto real, a balada, o soneto etc., que são “modelos de combinações métricas e sonoras recomendadas por diversos motivos”. A poesia se torna, assim, técnica por si própria. Evolui no seu aspecto formal, que se a princípio se derivou da necessidade de substituir a música, agora é também pelo modo como a poesia passou a ser consumida, de uma poética calcada na oralidade, passa a estar calcada na escrituralidade. Isto não implica, concluem os autores, na substituição de um elemento por outro; ou seja, “depois de ter sido atualizada no plano oral e mediatizada pela música, é situada na época moderna no plano escrito e no plano oral e que, assim, a mediatização é tanto de ordem poética como de ordem musical”⁵.

Voltando à Maria H. Regis, esta diz, referindo-se a Tzevetan Todorov: “Todorov faz uma classificação das diversas teorias sobre o que ele chama de simbolismo sonoro e inicia dizendo: Os sons da linguagem não têm, propriamente falando, um sentido como as palavras ou as frases, mas como um significado (ou sentido) pode simbolizar um outro significado, formando o tropo, o significante pode simbolizar um outro significante ou simplesmente uma outra entidade identificável”⁶. Em última análise, o que se nota é que a compreensão do aspecto sonoro muda de acordo com a época, gerando interpretações distintas.

Deixando de parte as divergências de compreensão do elemento sonoro, o certo é que ao lermos um poema não podemos deixar de notar um traço organizador de um verso, uma estrofe ou de todo o poema. Este traço se dá por meio do jogo sonoro que surge de várias formas no relacionamento de vogais e consoantes. Esta sonoridade tende quase sempre para a musicalidade, que é notada ou sentida mesmo quando o poema está composto em uma língua estrangeira. Temos que ressaltar também a relação do aspecto sonoro no plano do significado (conteúdo). A imagem sonora se relaciona com a imagem conceitual. A sonorização do verso, surge, então, como um “reforço” ao que se comunica, em que se imbricam, como bem colocaram José Fernandes e Orlando Antunes, em *A polifonia do verso*, o aspecto “visual (conceito) e as associações com os planos pictóricos, auditivo, táteis, gustativo, olfativo, inerentes ao campo da percepção sensorial ou como se denomina, como sinestésico”⁷.

Com esta rápida introdução em torno de questões teóricas, centro agora o estudo na obra de Cruz e Sousa, mais especificamente em alguns poemas de *Broquéis* e *Faróis*. É sabido por todos que o poeta catarinense teve uma vida sofrida e melancólica. Sentimentos que em Baudelaire se traduziam pelo “spleen”, característica de um poeta e de uma época. Em Cruz e Sousa o “spleen” era o “banzo”, como bem assinala Leminski, ao dizer: “‘Pensar’, para o negro afro-brasileiro, era banzar’; ficar triste, triste de morrer. Uma tristeza que era a mesma coisa que se matar”⁸. O elemento rítmico, musical será em Cruz e Sousa um elemento fundamental para evocar tal sentimento, o sentimento de dor, de melancolia, de “banzo”. Ele mesmo se referiu ao tema dizendo: “Da dor bem poucas vezes sinto só o que ela tem de selvagem, de rugidora. Emoções delicadas, sutis, que me doem também fundo na alma porque me melancolizam, deixam-me um ritmo de música, uma afinada dolência de suavíssimos violinos, e que por fim delícia”. Com relação também ao tema, Alfredo Bosi, diz: “A camada fônica move-se para reter sensações inquietas que tudo abraçam sem nada aferrar. Alternam-se vogais nasaladas e consoantes líquidas ou sibilantes que prolongam a duração do fluxo sonoro, já intensificado por aliterações, rimas e ressonâncias internas”⁹. Dentro desta questão tão ressaltada por Bosi, gostaria de chamar a atenção para um traço que surge como peculiar, impar na poética de Cruz e Sousa. Refiro-me ao que Leminski chamou de “anagrama”, que, a grosso modo, consiste em “palavras dis-pares, em sílabas dentro de versos, naufragadas, nauGRAFADAS. As palavras que as sílabas de uma outra palavra emitem, insinuam, ameaçam, esboçam, prenunciam: pro-jétam”. Conclui, então, o poeta paranaense, que Cruz e Sousa vê, “na luz de uma palavra, a outra luz de outra palavra, harmonia de infinitas palavras”¹⁰.

Tentarei ver, em alguns poemas como o poeta maneja de forma eficaz e sutil os anagramas e outros elementos fônicos. Este manejo bastante original marca profundamente a poética do poeta, o que é bastante diferente da musicalidade doce do simbolista francês Verlaine e do brasileiro Alphonsus de Guimaraens.

Tomemos como exemplo o poema “Sonata”, de *Broquéis*:

I

Do imenso Mar maravilhoso, amargos,
marulhosos murmurem compungentes
cânticos virgens de emoções latentes,
do sol nos mornos, mórbidos letargos...

II

Canções, leves canções de gondoleiros,
canções do Amor, nostálgicas baladas,
cantai com o Mar, com as ondas esverdeadas,
de lânguidos e trêmulos nevoeiros!

III

Tritões marinhos, belos deuses rudes,
divindades dos tártaros abismos,
vibrai, com os verdes e acres eletrismos
das vagas, flautas e harpas e alaúdes!

IV

Ó Mar supremo, de fragrância crua,
de pomposas e de ásperas realezas,
cantai, cantai os tédios e as tristezas
que erram nas frias solidões da Lua...

A referência musical está já no título, “Sonata”, que representa uma peça de música instrumental dividida em geral em três movimentos. No caso, o poema se divide em quatro. O poema está carregado de musicalidade que evoca elementos que vão da terra, “Mar”, ao céu, ao infinito, “Lua”. A palavra geradora é “Mar”. A partir dela os versos se harmonizam. A palavra “Mar” reaparece em “MARavilhoso”, “aMARGos” e “MARulhosos”, e está insinuada em “MURMUREm”, “MORnos” e “MÓRbidos”. Ela volta mais tarde na estrofe II, em “AMoR”, na II, em “MARinhos” e na IV, “erRAM”. Os anagramas repetem o barulho do mar, a quebra das ondas em “comPUNgentes”. Surge também o aspecto visual, pictórico na repetição de vogais e consoantes: SO, OS, MA, MO, MU, criando a imagem da agitação das ondas do mar, reforçado pela sonoridade, e pelas ondulações representadas nas vogais O, U que aparecem inúmeras vezes; e as consoantes M, N, C, S. No primeiro verso da última estrofe está muito presente a idéia de quebra, do ruído da água, no encontro de consoantes e vogais:

Ó mar suPREmo de FRAGRÂncia CRUa.

No poema “A canção do bêbado”, em *Faróis*, vemos:

Na lama e na noite triste
aquele bêbado ri!
Tu' alma velha onde existe?
Quem se recorda de ti?

Por onde andam teus gemidos,
os teus noctâmbulos ais?
Entre os bêbados perdidos
quem sabe do teu — jamais?

Por que é que ficas à lua
contemplativo, a vagar?
Onde a tua noiva nua
foi tão depressa a enterrar?

Que fores de graça doente
tua fronte vem florir
que ficas amargamente
bêbado, bêbado a rir?

Que vês tu nessas jornadas?
Onde está o teu jardim
e o teu palácio de fadas,
meu sonâmbulo arlequim?

De onde trazes essa bruma,
toda essa névoa glacial
de flor de lânguida espuma,
regada de óleo mortal?

Que solução extravagant,
que negro, saturno fel
põe no teu ser doudejante
a confusão da Babel?

Ah! das lágrimas insanas
que ao vinho misturas bem,
que de visões sobre-humanas
tua alma e teus olhos têm!

Boca abismada de vinho,
olhos de pranto a correr,

bendito seja o carinho
que já te faça morrer!

Sim! Bendita a cova estreita
mais larga que o mundo vão,
que possa conter direita
a noite de teu caixão!

O verbo “rir” se apresenta no primeiro verso em contraste com “triste”, que se repete no segundo verso como o “bêbado que ri”, e em “lágrimas”, terminando com “bendito seja o carinho”. Seguirão depois as sílabas sonorizadas, “ri”, “ti”, “di”, “fi”. O adjetivo “lama” reaparece em “alma”, que pode ser o verbo “ama”, também presente em “AMAR”, em “AMArgamente” e “AbisMAda”. O substantivo “flor” aparece em “Que FLOres de graça doente / tua FrOnTe ver FLORir” ou “Por que é que ficas à LUA contemplativo, a vagar? / Onde a tUA Noiva NUA.”

“A canção do bêbado” evoca a alegria e a dor; o bêbado na sua embriaguez é feliz e triste. Na verdade é qualquer um, qualquer ser humano que se agita entre fantasmas, dores, sonhos e fantasias. O fim (ou o início) é um só:

Sim! Bendita a cova estreita
mais larga que o mundo vão

o fim é a caída ao abismo. Não há saída. Está emPAREdado.

Já no poema “Tédio”, de *Faróis*, vemos na quarta estrofe:

Alma sem rumo, a modorrar de sono
mole, túrbida, lassa...
monotonias lúbricas de um mono
dançando numa praça...

Encontramos o anagrama “MONotonias” com “MONO” e “MODor-rar de sono”, que por sua vez se relaciona com “rumo”, “modo”, “mole” e “numa”.

No poema “Esquecimento”, de *Faróis*, também citado por Leminski, onde a palavra “rio” está em “frio” que pode também ser a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo “rir”:

Rio do esquecimento tenebroso,
amargamente frio,

amargamente sepulcral, lutuoso,
amargamente rio!

O mesmo verbo está no poema “Acrobata da dor”, de *Broquéis*, em que o riso se contrapõe à tristeza, que surge como tensão: o palhaço que é e não é:

ri! Coração, tristíssimo palhaço.

Com este rápido estudo de alguns poemas de Cruz e Sousa e de algumas questões teóricas, busquei ver como a sua força poética se apresenta no jogo dos sons, ressaltando sua expressividade. Não podemos deixar de nos fascinar com poemas tão profundos, sonoros. O que nos resta é aventurar-nos a uma leitura (ou releitura) de seus poemas e prosa, pois muito temos por saber e muito tem Cruz e Sousa para nos contar.

Notas bibliográficas

- 1 CAMPOS, Augusto de. “Simbolismo: retrato sem retoque”.. *Correio da Manhã*. 17 de abril de 1957.
- 2 JAIMES FREYRE, Ricardo. “Cruz e Sousa”. *El Mercurio de América*. Buenos Aires, a. 2, tomo 3, set-out. 1889. p. 86.
- 3 LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: O negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 64, (Col. Encanto Radical).
- 4 REGIS, Maria Helena Camargo. *Linguagem e versificação em Broquéis*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976. p. 23.
- 5 DELAS, Daniel e FILLIOLET, Jacques. *Lingüística e poética*. São Paulo: Cultrix/Ed. da USP, 1975. p. 200-203.
- 6 Op. cit., p. 24.
- 7 FERNANDES, José e BATISTA, Orlando Antunes. A polifonia do verso. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições, 1978. p. 64.
- 8 Op. cit., p. 15.
- 9 BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 307.
- 10 Op. cit., p. 67-8.