

A GÊNESE DO SIMBOLISMO DE CRUZ E SOUSA: ALGUNS FUNDAMENTOS E IMPLICAÇÕES

Juan Marcello Capobianco (UFF)
juandireito@yahoo.com

RESUMO

O artigo visa a traçar uma relação entre a poesia simbolista do brasileiro João da Cruz e Sousa (1861 – 1898), que inaugurou no país este novo gênero, com a publicação em 1893 de Missal (prosa) e Broquéis (verso), e a Teoria das Ideias ou Teoria das formas, de Platão. A gênese do Simbolismo na filosofia platônica tem sido apontada por numerosos autores, e possui relação com a busca da essência e da imutabilidade, ao invés da aparência e da transitoriedade. Em Cruz e Sousa esta relação é significativa, pois a ausência, em sua obra, de menção a elementos da modernidade urbana e do cotidiano das cidades e das técnicas, muito em voga no final do oitocentos, desloca o fulcro para outro aprofundamento, onde a linguagem sugestiva serve de veículo para a busca da “imagem poética”, em que as antíteses não se resolvem no nível da linguagem, mas num plano além dela, como se dá na teoria platônica. O objetivo do trabalho é lançar luzes sobre os fundamentos de um gênero, particularmente no caso brasileiro, com Cruz e Sousa, ao qual diversos autores têm atribuído a gênese da poesia moderna, mas que não tem recebido a atenção e aprofundamento devidos, em virtude da escassez de trabalhos a respeito e do interesse pelos movimentos de vanguarda.

Palavras-chave:

Simbolismo. Cruz e Sousa. Teoria das ideias. Teoria das formas. Platão.

O estudo da poética de Cruz e Sousa parece exigir um percurso pelas origens do Simbolismo, que dizem respeito a uma busca não da aparência, mas da *essência*.

Ensina o pesquisador russo Vassíli Tolmatchov (2005, p. 20) que o verbo “simbolon”, do grego, significa “ligar”, esclarecendo que o símbolo é marcadamente a manifestação dessa ligação, que conecta a parte imperfeita ao ideal, que é o todo perfeito. E pontua que “essa orientação vertical do símbolo entra na cultura cristã europeia com Platão e os neoplatônicos [...]”.

Sob o aspecto principiológico, o Simbolismo aproxima-se do misticismismo, contudo, no que lhe perfaz a base filosófica, remonta à Teoria das Ideias ou Teoria das Formas, de Platão (BASTIDE, 1979, p. 17.)⁹²

⁹² Dentre os estudiosos do poeta catarinense, é Roger Bastide, em “O lugar de Cruz e Sousa no Movimento Simbolista”, publicado em 1943, quem pela primeira vez atribui as origens do Simbolismo à filosofia platônica: “Não há dúvida de que a filosofia subjacente a essa forma poética [o simbolismo]

Os parâmetros do sábio grego desenvolvem-se num enfoque do *real* através de fundamentos sensório-cognitivos, onde compreende as formas (ou ideias) como abstratas e não materiais (porém imutáveis e substanciais) e dotadas do tipo mais alto e mais fundamental da realidade, ao invés do mundo material mutável capturado por nós através dos sentidos (PAVIANI, 2001). É no diálogo de Sócrates com Fédon que o próprio Platão assim se exprime:

E não é verdade que, enquanto as coisas mutáveis podemos ver, tocá-las ou percebê-las com os outros sentidos corpóreos, aquelas que permanecem imutáveis não possuem outro meio com o qual se podem captar, senão com o puro raciocínio e com a mente, porque estas coisas são invisíveis e não podem ser captadas com a vista? (PLATÃO, 2007)

Todavia, o caminho no sentido do plano abstrato das ideias tem sua gênese numa busca, cujo ponto de partida está deficiência do instrumental sensitivo corpóreo para apreender o real. O que se percebe pelos sentidos carrega uma incompletude em relação ao que é atingido pelo raciocínio, sobretudo quando estes dois planos (inteligível e sensível) de alguma forma *são confrontados*. Desse modo, entre a *ideia* preexistente e não representada de um objeto, e o *próprio objeto* representado de forma material e visível, percebido também pelo tato, há uma *perda* neste último caso, que melhor se mostra desde que, no plano da percepção, ambos possam coexistir.

Em seu artigo *O Prazer e a Deficiência do Mundo Sensível*, Fernando Muniz ilustra com maestria essa “perda” pela representação material do plano das Formas, ao considerar que

[...] é o próprio sensível que [...] ostenta a marca da deficiência. O mundo sensível quer e se aspira a assemelhar ao inteligível, mas permanece deficiente. Esta deficiência, no entanto – e isso é fundamental para nossa argumentação – só se mostra como deficiência quando a reminiscência coloca lado a lado a lembrança da Forma e seu exemplar no mundo sensível. (MUNIZ, 2002, p. 190)

Nesta seara, pode-se deduzir que, a tentativa, o impulso, o desejo para atingir o plano Ideal partem do observador, que almeja o absoluto e percebe que, no plano sensível, não o atingirá. A dualidade entre o Divi-

é uma filosofia mediterrânea: o platonismo.” (BASTIDE, 1979, p.178). Concordando com Bastide, ao considerar que o platonismo era um cimento invisível sobre o qual se equilibrava a poética simbolista de Cruz e Sousa: Altamirano & Myers (2008, p. 328). Considerando o universo poético de Cruz e Sousa semelhante à dualidade sensível/ideal platônica, porém de cores mais carregadas: Santos (2009, p. 516).

no e o corpóreo irá encontrar no Simbolismo um instrumento maleável e plurivalente que, ampliado através das aberturas sinestésicas que a multiplicidade de sentidos dá lugar, é capaz de conduzir a unidade que poderá ocorrer na vida celestial. Tal se dá porque o mundo ideal a que alude Platão é, ao mesmo tempo, uma *barreira* e uma escada ascensional de símbolos do divino. Para que o poeta futuramente possa aproximar-se da unidade final (BALAKIAN, 2000, p. 27), necessita do reconhecimento da dualidade intrínseca entre o espírito e os sentidos.

No campo poético destas questões, porém, os representantes do Romantismo empreenderam uma tentativa de introspecção que foi, como as obras nos demonstram, um *mergulho raso* nos conflitos e vivências de fulcro emocional ou sentimental, onde perscrutavam as camadas *superficiais* do mundo interior de suas experiências (MOISÉS, 1973, p. 33-34). Urgia rumar mais fundo na busca da essência, e os simbolistas, numa reação geral de ruptura, mais ríspida de subconsciência que os românticos (MURICY, 1987, p. 28), lograram uma busca vertiginosa ao “eu profundo”, de “estratos mentais anteriores à fala e a lógica” (MOISÉS, 1973, p. 34), representando, por isso, o resultado final da evolução intentada pelo Romantismo (HAUSER, 1995, p. 1032) e encontrando na filosofia platônica sua matriz.

Por isso Massaud Moisés (1973, p. 35) destacou que houve necessidade da criação de uma *linguagem nova* pelos simbolistas, para exprimir estes estados de “vivências abissais”, onde a “sintaxe psicológica” pudesse galgar estados suprarracionais do conhecimento, assim ultrapassando as camadas do próprio entendimento lógico.

Ao analisar esta nova forma de manejar a linguagem para atingir aqueles patamares acima da lógica foi uma construção dos simbolistas realizada *a partir da própria linguagem*, e almejando um ponto *além dela*, percebe-se que o conceito também encontra eco no pensamento de Paulo Leminski, que, escrevendo sobre Cruz e Sousa, considerou que o “símbolo era, nada mais, nada menos que o pensamento por imagens” (LEMINSKI, 2003, p. 54), o que justifica por que, na linguagem poética, não há produção de sem-sentido ou mesmo de contra-sentido, mas sim daquilo que é inexplicável e indizível, exceto por si mesmo, criando a noção de que o sentido da imagem é, simplesmente, a própria imagem (PAZ, 1982, p. 137).

Estas noções parecem confluir no pensamento de Leonardo Pereira de Oliveira, que em recente dissertação de mestrado sobre Cruz e Sou-

sa, abordou o conceito de “imagem poética”, que merece transcrição por tão bem ilustrar o tratamento estético que permeou a lírica cruzeosousiana. Alude o pesquisador que, em se tratando da poética do catarinense,

o importante é a ausência de sentido fixo de suas imagens,[pois] a antítese em si é o aspecto relevante de sua poesia. Ela é o processo que consideramos *central* em Cruz e Sousa e não o uso de figuras ou temas, como a mulher, o negro, a ascensão ou o diabo. A antítese subjaz a essas palavras e cria uma unidade expressiva que não depende do fechamento de sentidos de seus símbolos. O efeito da linguagem é atingido justamente pela contradição e não pela constância de sentido. Não se consegue submeter sua poesia à análise social ou psicológica, pois a antítese cruzeosousiana transforma a língua cotidiana em tensão poética. Assim, a angústia do limite da expressão verbal é superada, a palavra é projetada para fora da linguagem verbal, tornando-a imagem poética. (OLIVEIRA, 2007, p. 91. Grifos nossos)

Ainda que a procura por um sentido nos versos conduza a abismos onde a ideia de “imagem poética” possa ser *entrevista*, porém acima dos limites distendidos da própria linguagem articulada, notório embate dicotômico pode ser observado entre a “clareza” da construção do verso, e sua transcendência imagética, onde a quebra não se dá na sintaxe, mas entre a linguagem e a infinitude de sentidos possíveis. A despeito da turbulência dessas correntes, a forma poética permanece preservada.

Um fragmento do próprio Cruz e Sousa, em *Faróis*, bem demonstra essa “imagem poética”, quando diz a certa altura que o Diabo

Formou a flor de encantos esquisitos
E de essências esdrúxulas e finas,
Pondo nela oscilantes infinitos
De vaidades e graças femininas.
[...]
A lua dava sensações inquietas
Às paisagens avérmicas em torno
E alguns demônios com perfis de ascetas
Dormiam no luar um sono morno. (SOUSA, 2000, p. 103-105)

O poeta não explica o que são “oscilantes infinitos de vaidades e graças femininas”, mas a inteligibilidade da expressão permite tamanha *superabundância de sentidos*, que ao atribuí-la à “flor” e às “essências” dos primeiros versos – onde a carga semântica habitual de “encantos” e “essências” se contrapõe a “esquisitos” e “esdrúxulos” – maneja com total conhecimento o instrumental simbólico, projetando imagens/sensações abertas sobre enunciados antitéticos. Pode-se sentir, ademais com nitidez, desde que essa sensação não queira ser explicada como nos poemas parnasianos e nos textos realista.

O poeta catarinense na segunda quadra desloca a religiosidade inerente à figura dos ascetas à imagem diabólica, consistindo na oposição central que desestrutura qualquer linearidade de sentido representativo. E, ainda, não diz que dormiam “ao” luar, mas que dormiam “no” luar. Se tais expedientes não são “explicados” por Cruz e Sousa, o poder sugestivo fica novamente latente pela forte antítese entre as “sensações inquietas”, numa paisagem “avérrica” – inspirando um estado de ânimo conturbado – e os demônios que “*dormiam[...] um sono morno*”, contraposição que é notória pela semântica que traduz abafamento, narcotismo e imobilidade. No instante em que se percebe que é impraticável descrever ou narrar com linearidade lógica o que os versos mostram, ou que o apelo sugestivo à imaginação idiossincrásica do receptor avulta na medida em que avança a leitura, fica demonstrado que se trata da *palavra* surgindo para declarar sua própria deficiência em estabelecer qualquer objetividade.

Tal noção parece ser precisamente o que exprime Anelito de Oliveira, quando, discorrendo sobre *Broquéis*, afirma que a obra “contém uma intencionalidade (resultante de uma intuição do autor, por certo) que consiste em manifestar o acontecimento através da *insuficiência significadora da linguagem*”. (OLIVEIRA, 2011, p. 148)

Ainda a respeito dessa dualidade insuperável entre ideia/imagem, ou sensação/linguagem, é surpreendente remontar aos prolegômenos do misticismo cristão, nas célebres *Confissões* de Santo Agostinho, quando o religioso, ao refletir sobre o *tempo*, sintetiza com rara clareza:

Sem dúvida nós o compreendemos quando dele falamos, e compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. Por conseguinte, o que é o tempo? *Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei.* (AGOSTINHO, 1984, p. 317. Grifos nossos.)

Não incorreria em erro quem visse grande semelhança entre a passagem de Santo Agostinho e o pensamento de Anelito de Oliveira, quando aborda a “Antífona”, *profissão de fé* que abre *Broquéis*, de Cruz e Sousa, ao demonstrar a existência de um paradoxo na falta de palavras para definir algo, cuja existência, entretanto, pode ser mostrada, concluindo que “as coisas se misturam entre si, tomam outras dimensões, enfim, complicam-se à medida que são percebidas, de tal maneira que as palavras se tornam insuficientes para nomeá-las.” (OLIVEIRA, 2011, p. 152) Tal noção não só demonstra a existência do fio condutor histórico que trouxe a herança platônica até a poética cruzesousiana, mas o fato de que a ideia da linguagem insuficiente e da imagem poética acima de um

código verbal para descrevê-la esteve sempre latente, mesmo que não fosse entendida ou definida como nos estudos posteriores.

Ainda nesse âmbito, é igualmente notável a herança dos antigos franceses, como demonstra Hugo Friedrich, particularmente sobre Mallarmé, para quem o trabalho no verso “produz, ‘de vários vocábulo, uma palavra nova, total’, para firmar nesta o ‘isolamento da linguagem’ (...) – o isolamento do discurso funcional, o ‘girar sobre si mesmo do corpo universal da linguagem poética’” (FRIEDRICH, 1991, p. 115-116).

Parece evidente, desse modo, que a “imagem poética” é também o instrumento tangido por Mallarmé, onde o deslocamento da linguagem lógica almeja o mundo transcendente platônico, postulado primordial do Simbolismo e ponto de partida que situa o poeta francês e Cruz e Sousa no mesmo “ponto de partida obrigatório” (BASTIDE, 1979, p. 188).

Segundo Otto Maria Carpeaux, Mallarmé – a quem o sociólogo Roger Bastide não foi o único que o comparou a Cruz e Sousa (BASTIDE, 1979, p. 174 a 189; BASTIDE, *apud* MURICY, 1987, p. 156-159; BOSI, 2005, p. 159) – possuía um método de construção poética que pretendia “colocar entre parênteses a realidade”, para se chegar às essências, às ‘ideias platônicas’, que não se reconhecem na língua cotidiana desse mundo caótico, mas que, no entanto, estão escondidas nestas palavras tão gastas” (CARPEAUX, 1964, p. 2599).

Para alcançar esse terreno agônico, Cruz e Sousa serve-se da força prolífera da antítese, cuja amplitude sinfônica impalpável tanto distende a linguagem além de seu sentido ordinário, quanto mesmo além de um sentido coerente. Tal se dá no soneto ‘Música da Morte’, de *Faróis*:

A música da Morte, a nebulosa,
Estranha, imensa musica sombria,
Passa a tremer pela minh’alma e fria
Gela, fica a tremer, maravilhosa...

Onda nervosa e atroz, onda nervosa,
Letes sinistro e torvo da agonia,
Recresce a lancinante sinfonia,
Sobe, numa volúpia dolorosa...

Sobe, recresce, tumultuando e amarga,
Tremenda, absurda, imponderada e larga,
De pavores e trevas alucina...

E alucinando e em trevas delirando,
Como um Ópio letal, vertiginando,

Os meus nervos, letárgica, fascina... (SOUSA, 2000, p.128).

Pode-se perceber, na primeira estrofe, os termos de intenso negativismo espalhando uma névoa semântica demonizante: ‘nebulosa’, ‘estranha’, ‘sombria’, ‘fria’, ou que ‘treme e gela’. O soneto irrompe, portanto, numa relação dialética entre toda essa carga peculiar e a música.

Contudo, o termo “maravilhosa” estabelece uma relação de notória antítese, que desde este momento tensiona a contradição do deslumbramento pelo negativo, pelo feio, ou pelo abjeto. Cruz e Sousa não fornece elementos – que seriam peculiares à prosa – para que o leitor construa relações lógicas e fechadas sobre essa antítese de “encantamento pelo feio” (ou pelo negativo), e por isso a potência da contradição eleva seu tensionamento até a dissolução fora da linguagem, como imagem, sensação, percepção fugidia, pois os mecanismos lógico-semânticos da língua articulada não permitem que de definam esses expedientes.

O poeta utiliza esse processo de um modo mais sutil e menos explícito – o que indica um requinte estilístico da lírica cruzeousiana – na última estrofe, quando há contraposição entre os termos ‘ópio letal’, ‘vertiginando’, ‘letárgica’, ‘alucinando’, ‘trevas’, e (novamente) a última palavra da estrofe: ‘fascina’. O campo semântico deste vocábulo consigna sentidos um tanto neutros, como ofuscamento ou paralisia, mas a estrutura dos versos do poeta catarinense parece indicar para uma repetição – de outro modo – do recurso antitético utilizado na primeira estrofe. ‘Fascina’, portanto, poderia ser uma efusão de contemplação e gozo, um deslumbramento.

Estas oposições são reforçadas através da reticências ao final de cada estrofe – sem olvidar a primeira e a última. O poeta, diante do choque antinômico, usa da amplitude das reticências para diluí-lo.

A primeira e a última estrofes são envolvidas pela antítese que se constitui em foco gerador de uma unidade expressiva que não está subordinada à construção de sentidos fechados e lógicos para os símbolos. É a insolúvel tensão da antítese que transmite a força apoteótica do símbolo, e não qualquer sentido constante, ou reafirmado.

É, também, o pensamento de Sonia Brayner:

Dono de uma escrita pródiga, baseando-se no recurso da proliferação constante de termos, Cruz e Sousa ultrapassa os domínios do potencial simbólico e adentra o terreno agônico do expressionismo. Exagera as percepções, constata, observa e converte todas as fraquezas, tormentos e lacunas do criador impotente com agressividade deformadora (BRAYNER, 1994, p.107).

Um novo uso da linguagem que tivesse por norte aquilo que Leonardo Oliveira chamou de “imagem poética”, porém, era apenas uma face do Simbolismo. Foi preciso descobrir qual veículo poderia conduzir a esse objetivo. O caminho seria a *intuição*, meio que possibilitaria atingir as mais profundas camadas da *psique* (MOISÉS, 1973, p. 34-35).

O mergulho na intuição e no inconsciente tornava-se reflexo de uma época de aprofundamento no campo da arte, e sintoma das transformações que repercutiam nas camadas emocionais mais profundas do indivíduo.

Foi Sigmund Freud quem despontou como um visionário precursor em seu tempo, pesquisando os proplçemas do inconsciente e atendendo aos conflitos humanos que, não por acaso, recrudesciam naquele final do século XIX. Conforme Colich (2005), o contexto da ambiência cultural da Áustria, o iluminismo da segunda Revolução Industrial e as perspectivas abertas pela Revolução Francesa, aliados às conquistas da neurofisiologia, da sociologia, da antropologia, da literatura e da arte, na turbulência finissecular contribuíram, decisivamente, para que Freud identificasse fenômenos mentais que ultrapassavam os perceptíveis pela consciência, desenvolvendo os trabalhos que dariam lugar à Psicanálise.

Alguns anos antes que o neurologista austríaco publicasse, em 1893, seus primeiros artigos que tratavam da intuição e da histeria, resultado de sua experiência com Jean-Martin Charcot (FREUD & BREUER, 1988), Henri Bergson já publicara, em 1889, os *Dados Imediatos da Consciência*, em que a intuição surgia como método filosófico, desvinculada da *atividade clínica*, que seria aperfeiçoada mais tarde por Freud. Para o filósofo francês, a expressão da intuição era uma forma de conhecimento direto, cujo condutor estava na manifestação do conteúdo da intuição, que deveria dar-se pela linguagem, e mais ainda, pela articulação entre a tensão estabelecida no interior da linguagem e o simbolismo que lhe é característico e intrínseco (BERGSON, 1989). Por isso Bergson observou, em *O Pensamento e o Movente*, que “a intuição, aliás, somente será comunicada através da inteligência. Ela é mais que ideia, ela deverá todavia, para lograr transmitir-se, cavalgar algumas ideias.” (BERGSON, 1989, p.242)

Não obstante, aponta Frank Svensson que Freud, apesar de se considerar desvinculado das teorias que o precederam, encontrou a base filosófica de sua teoria psicanalítica nos princípios do idealismo platônico e nas teses de Bergson, Kant, Nietzsche e Schopenhauer (SVENSSON,

2005). Este último, ademais, além de responsável por introduzir o budismo e o pensamento indiano na metafísica alemã, também entendia a intuição como uma forma especial de “conhecimento”, peculiar a certas pessoas privilegiadas, como os artistas, de uma forma limitada e efêmera, e os santos ou místicos, de um modo mais duradouro e completo (REDYSON, 2009). E, se alguns atribuíam à intuição um caminho que apontava no “misticismo”, Bergson ainda concebe este misticismo como uma forma de contraposição ao cientificismo, evolucionismo, materialismo e pragmatismo da época (BERGSON, 1978).

Apesar de Nestor Vítor haver mencionado a tendência progressiva de Cruz e Sousa ao cristianismo (VÍTOR, 1979, p. 141), o autor de *Últimos Sonetos* chegou a um misticismo estóico e transcendente após ter se abeberado, desde os tempos do Desterro, no idealismo pessimista schopenhaueriano, o que foi estabelecido por diversos trabalhos (SOUSA, 1961), e cuja notória reação de *assimilação e superação* vem das próprias palavras do poeta, quando considera o “[...]intenso e artístico Schopenhauer” na prosa de juventude, ou em *Volúpia*, quando pretende “sublimemente, comentar Schopenhauer, dentre um fundo meditativo de bruma germânica[...]”, mudando o foco em *Doença Psíquica*: “Que mal vos fez a vida, ó serenos filósofos, para a encherdes do mais negro Pessimismo, como de uma treva soturna e dolorosa e de um rio de sangue eternamente caudaloso?! Para ti, Schopenhauer, a existência é a Materialidade[...]”, ou, quando exclama: “Para ti, Schopenhauer, os seres orgânicos não têm senão o caráter essencial da concorrência vital e representam no mundo, funcionalmente, o mesmo valor dos elementos inorgânicos, químicos e físicos da terra.” Incorporando a herança baudelairiana de exaltação do feio como arte, referida por Hugo Friedrich, (1978, p. 44) Cruz e Sousa constrói um paralelo com o filósofo alemão, ao dizer, em *Feio*: “Por uma espécie apenas de schopenhauerismo é que eu adoro-te, ó Feio!” É, contudo, em *Croqui dum Excêntrico* que o próprio poeta enfeixa as doutrinas que soube assimilar e superar, remetendo às influências que pesaram sobre o Simbolismo, quando fala desse “pessimismo torturante por vezes nos livros de Schopenhauer e Hartmann, especialmente nessa transcendente Filosofia do Inconsciente[...]”! (SOUSA, 2000)

Ainda que o Simbolismo trouxesse o misticismo como legado da herança romântica, deitava também raízes no pensamento de Emanuel Swedenborg, cuja popularização de muitas das doutrinas místicas dos cultos cabalísticos herméticos tornou-o referência nos estudos sobre a influência mística nas formas literárias do século XIX, (BALAKIAN,

2000, p. 17-28) embora suas obras datassem do século anterior.

O conceito das *correspondências*, tão aproveitado por Baudelaire, e que constrói verdadeira ligação dialógica com a teoria platônica, é de Swedenborg, conforme o próprio espiritualista sueco afirmava, em 1758:

Resumindo, todas as coisas que existem na natureza desde a menor à maior são correspondências. A razão por que são correspondências é que o mundo natural, com tudo o que ele contém, existe e subsiste a partir do mundo espiritual, e ambos os mundos formam a Divindade. [...] A palavra foi escrita por puras correspondências, como um traço de união entre o céu e o homem. (SWEDENBORG, 1911, p. 44 e 49)

É bem por isso que Elizabeth Ubiali, ao se debruçar sobre *O Pássaro Azul*, do simbolista Maurice Maeterlink, expressa que “o sentido das correspondências sustentadas por Platão, Swedenborg e Baudelaire são confirmadas através do signo da iluminação que é relevante numa obra simbolista[...]”. A estudiosa, cuja análise da obra do poeta belga pode-se estender ao Simbolismo como concepção literária, aponta, ainda, que “o pensamento vigente no final do século XIX e começo do XX encontra-se expresso, nesta obra através dos pensadores: Freud, Bergson, Bachelard e Einstein. [...] Os movimentos de vanguarda, em especial o surrealismo, têm suas raízes na estética simbolista” (UBIALI, 2002, p. 186).

No momento em que se defrontavam as premissas objetivas do Positivismo, os estudos sobre a intuição, a mística e as respectivas conexões com o inconsciente, o Simbolismo avultava como a escola poética⁹³ mais adequada para atingir o *espírito* daquele contexto histórico.

Os anseios do Simbolismo foram expressos em termos filosóficos por Bergson, ao aprofundar o “conhecimento imediato da realidade” e a “‘duração’ (ou tempo psicológico, oposto ao tempo espacializado ou cronológico)”, que se incluem em seus estudos sobre a *intuição*, o que exerceu forte influência sobre as gerações literárias que vieram depois de 1890. (MOISÉS, 1973, p. 47)

Ocorre que Bergson e Freud representavam uma atmosfera histórica particularmente inquietante da natureza humana – notabilizada por novos e mais agudos conflitos, peculiares aos “tempos modernos”.

Ao citar os estudos de teoria social realizados por Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin no entorno do início do século

⁹³ Balakian chama o Simbolismo de “estilo” (2000, p. 81).

XX, Ben Singer alude ao interesse crescente no que chamou de uma “concepção neurológica da modernidade”, que significaria o registro subjetivo do marcante predomínio da experiência físico-psíquica no novo ambiente urbano moderno, (SINGER, 2004, p. 95) o que se ajusta ao ambiente brasileiro, ainda que na época não atingisse a dimensão das gigantescas metrópoles européias ou norte-americanas.

A turbulência do tráfego, barulho, sinais de trânsito, anúncios da cidade grande, vitrines, o ritmo de vida caótico das grandes cidades, enfim, toda uma gama variada de novas hiperestimulações sensoriais, sobressaltos e riscos, vieram a modificar a forma de percepção subjetiva do equilíbrio individual. Howard Woolston, descrevendo em 1912 uma realidade já sentida desde a última década do século XIX, é transparente:

A vida urbana é marcada por sua estimulação acentuada [...] Essa excitação instiga profundamente o sistema nervoso. O resultado natural da vida na cidade é um nervosismo crescente. [...] Há “alguma coisa acontecendo a cada minuto” [...] Tudo isso tende a estimular uma atenção esgotada, por meio de uma sucessão de choques curtos e intensos que reavivam o organismo cansado para atividades renovadas. (WOOLSTON, 1912, p. 602-614)

As teorias sobre o inconsciente, as terapêuticas e seus mecanismos reflexos surgiam exatamente neste ambiente de conflitos.

Paulo Leminski, abordando o que chamou de “o expressionismo de Cruz e Sousa”, não por acaso traçou um fio condutor entre a expressão do desejo sexual e Freud, “o maior dos expressionistas” que, contemporâneo de Cruz e Sousa, criou “uma técnica de cura baseada na expressão dos desejos recônditos” (LEMINSKI, 2003, p. 46). Precisamente um dos materiais poéticos recorrentes na produção do catarinense.

Todo o percurso que se pode construir, portanto, desde a filosofia platônica, passando pelo caos da modernidade, o desenvolvimento do conhecimento sobre a intuição, o inconsciente e os avanços da Psicanálise nascente, aponta para o gênero literário *dissonante* mais próprio para exprimir esse momento notadamente turbulento da história: o Simbolismo, em que Cruz e Sousa, no Brasil, explorou virtuosamente seus recursos. As vanguardas literárias do século XX tomariam como herança, décadas depois, tanto o caminho da intuição e do inconsciente que foram os veículos do poeta catarinense, quanto o crescente caos da modernidade, vivido pelos simbolistas desde os pródromos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*, XI, 14. São Paulo: Paulos, 1984.
- ALTAMIRANO, Carlos; MYERS, Jorge. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Katz, 2008, vol. 1.
- BALAKIAN, Anna. O Simbolismo. Trad.: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. Poesia afrobrasileira. São Paulo, Martins Fontes, 1943, In: COUTINHO, Afrânio. (Org.) *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979, p. 157-189.
- BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Trad.: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- BOSI, Alfredo. Notas sobre o Simbolismo brasileiro em conexão com o Simbolismo ocidental. In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SIL, Noé. *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*; São Paulo: Humanitas, 2005.
- BRAYNER, Sonia. Cruz e Sousa expressionista. In: SOARES, Iaponan; MUZART, Zahidé L. (Orgs.). *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: UFSC, 1994.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964, v. 6.
- COLICH, J. C. Modelos psicanalíticos da mente. In: EIZIRIK, C. L.; AGUIAR, R. G. de; SCHESTATSKY, S. S. (Orgs.). *Psicoterapia de orientação analítica: fundamentos teóricos e clínicos*. Porto Alegre: Artmed, 2005.
- FREUD, Sigmund; BREUER, Joseph. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar (1893). *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*; Rio de Janeiro. Imago, 1988, vol. II.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973, v. 4.

MUNIZ, Fernando. Platão: o prazer e a deficiência do mundo sensível. *Revista O que nos faz Pensar*, n. 15, Departamento de Filosofia PUC-Rio, agosto de 2002, p. 190.

OLIVEIRA, Anelito Pereira de. A forma e o mundo: repensando Broquéis, de Cruz e Sousa. *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*. Edição 8, ano IV, dez/2011, p. 148.

OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. *A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa*. 2007. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre.

PAVIANI, Jayme. *Filosofia e método em Platão*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. *Fédon*. Trad. Miguel Ruas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

REDYSON, Deyve. *Dossiê Schopenhauer*. São Paulo: Universo dos Livros, 2009.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHERNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SOUSA, João da Cruz e. *Obra Completa*. Organização, introdução, notas, cronologia e bibliografia por Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

SOUZA, Silveira de. Cruz e Sousa e Schopenhauer. *A Gazeta*, Florianópolis, 12 jul., 1961.

SVENSSON, Frank. *Arquitetura e conhecimento*: publicação semestral em apoio às disciplinas ministradas pelo professor Frank Svensson nos

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

curso de graduação e pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, edições 1-2; edição 5. Edições Aurora, 1995.

SWEDENBORG, Emanuel. Heaven and Hell (1758). New York, E. P. Dutton, 1911.

TOLMATCHOV. In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena; SIL, Noé. Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental. São Paulo: Humanitas, 2005.

UBIALI, Elizabeth. *Da cabana ao infinito: uma viagem-sonho em O pássaro azul*, de Maurice Maeterlink. São Paulo: Annablume, 2002.

VÍTOR, Nestor. Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979, p. 141.

WOOLSTON, Howard B. The urban Habit os Mind. *The American Journal of Sociology*, v. 17, n. 5, mar. 1912, p. 602-14.