

**“VIOLÕES QUE CHORAM...”,  
DE CRUZ E SOUSA: UMA LEITURA POÉTICA ATUAL**

*Juan Marcello Capobianco (UFRJ)*

[juanmarcello@id.uff.br](mailto:juanmarcello@id.uff.br)

**RESUMO**

Por meio deste artigo, empreendemos uma análise poética que buscou decifrar os meandros do poema “Violões que choram...”, de 36 estrofes, do poeta catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898). Aspectos ligados à psicanálise freudiana, à influência da música de Richard Wagner – quando faz menção a navios, a ninféias; referências a contextos da Inquisição e outros elementos de notável riqueza foram articulados em uma leitura poética que se propôs a interpretar à luz da atualidade, buscando abrir novos caminhos interpretativos na obra do poeta, pois toda a peça e carregada de imagens velozes e súbitas, como no cinema – que o poeta não chegou a conhecer. A composição que tantos elogios recebeu da crítica, sendo, provavelmente, o mais famoso poema longo do poeta introdutor do Simbolismo no Brasil surge em uma análise, aqui, minuciosa.

**Palavras-chave:** Cruz e Sousa. Leitura poética. Crítica literária. Música. Psicanálise.

De grande importância foi Sousa Bandeira, respondendo ao discurso de posse do escritor e poeta simbolista Félix Pacheco na Academia Brasileira de Letras, em 1913, ao endossar os elogios que o jornalista piauiense fizera a João da Cruz e Sousa:

Não vos censurarei a admiração pelo malogrado poeta, pois que também a professo. [...] Parece-me ao lê-lo que as harmonias errantes da nossa língua, animadas por um sopro estranho, insuflam alma nas palavras, fazendo-as sentir e viver como se fossem seres reais, a fim de colaborarem na deliciosa música do ritmo. (BANDEIRA, 1965)

Seguindo o discurso, o acadêmico toma como referência a composição do poeta catarinense que lhe pareceu modelar: “Não resisto [...] ao prazer de vos lembrar os seus ‘Violões que choram...’, onde soluça, lânguida e sensual, a alma dos trópicos ao palor misterioso do luar, ao compasso plangente da surdina monótona dos violões [...]”.

O fato de que este extenso poema (36 estrofes!), um dos poucos datados por João da Cruz e Sousa (janeiro de 1897), “espécie de monumento ortodoxo do nosso Simbolismo” (BUENO, 2007), tenha inspirado José Cândido de Andrade Muricy a ver nele “as voluptuosas noites cariocas, numa síntese de todas as ‘serestas’ (serenatas), ‘modinhas’ e ‘choros’

do Brasil” (MURICY, 1979, p. 82), leva a crer que João do Rio não foi movido por simples simpatia a Cruz e Sousa ao declarar: “*Violões que choram...*’ é, entre outras páginas de sensibilidade moderna, das mais empolgantes que tenho lido” (RIO, 1905). É ainda José Cândido de Andrade Muricy que afirma sobre o poema, noutra ocasião: “a poesia brasileira registrou um dos mais interessantes anúncios de arte impressionista, uma das peças de ambiente mais acentuado e por assim dizer mais magnético que conheço em língua portuguesa” (MURICY, 1922).

Integrando a obra póstuma *Faróis*, publicada em 1900 por Nestor Vítor, é profundamente irônico que Cruz e Sousa não tenha presenciado a acolhida entusiasta de seu poema pela crítica, pois no ano anterior já Sílvio Romero escrevera sobre os “*Violões que choram...*” com admiração, publicando somente em 1905, e concluindo que no poeta catarinense “acha-se o ponto culminante da lírica brasileira após quatrocentos anos de existência” (ROMERO, 1960).

Por meio de uma análise, em que pese a extensão do poema, nas estrofes iniciais logo se espalha fortemente o noturnismo do ambiente, seja pela menção ao “lunar”, seja pelo reforço da anáfora “noite”, que além de delinear os primeiros recursos musicais da composição, também patenteia sua oralidade, aproximada do cancionero popular:

Ah! plangentes violões dormentes, mornos,  
Soluços ao luar, choros ao vento...  
Tristes perfis, os mais vagos contornos,  
Bocas murmurejantes de lamento.  
Noites de além, remotas, que eu recordo,  
Noites da solidão, noites remotas  
Que nos azuis da Fantasia bordo,  
Vou constelando de visões ignotas.

Todavia, qualquer definição concreta já se dilui desde o começo, pois os contornos são “os mais vagos”, e as noites são “remotas”, elaboradas pela fantasia, mas com visões que deslocam o eixo da memória para a *sensação*, convidando o poeta a traduzir o inefável (e não a ser um memorialista) por serem as fantasias impregnadas de “visões ignotas”, ou seja, ignoradas para qualquer descrição formal. Em seguida, posiciona geograficamente a noite remota, “de além”:

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

A referência à “rua” converte o poeta em observador, em transeunte que recorda mais o sentimento do que a paisagem, detendo-se para espreitar, e nisso transmutando uma cena do espaço público em Arte, diferente (mas herdado) de Baudelaire, que perambulando como *flâneur* pela Paris oitocentista capturava a turbulência da modernidade da rua e a convertia em poesia latente de elementos metropolitanos. O tatear sugestivo no inconsciente freudiano se esboça no “Anseio dos momentos mais saudosos”, que fica como um recorte isolado, evocando o *indizível* na pausa natural<sup>242</sup> ao término do verso, precisamente no meio da estrofe.

A “canção” prossegue com uma longa anáfora melódica, mas já no primeiro verso abrindo-se em aliterações sibilantes *verlainianas*, como um sussurro de vento:

Quando os sons dos violões vão soluçando,  
Quando os sons dos violões nas cordas gemem,  
E vão dilacerando e deliciando,  
Rasgando as almas que nas sombras tremem.

Ao explorar a semelhança fonética das palavras “dilacerando” e “deliciando”, cujos campos semânticos possuem notas antagônicas, a estrofe traz a rima interna “rasgando” como um sinônimo realçador de “dilacerando”. É neste momento que a acumulação sonora, juntando-se a “almas” e “sombras”, sugere que vários são os violões, não somente um ou dois.

Ainda aqui um procedimento merece destaque. Expressões tais quais “soluçando”, “tremem”, bem como os “violões chorosos” e as “palpitações à luz da lua” nas estrofes anteriores surgem carregadas de tintas românticas, demonstrando que o avançar arrojado do expressionismo dos “Violões” tomou como ponto de partida a herança romântica a que devia tributo. Massaud Moisés, ao considerar que Simbolismo representava uma “etapa avançada da visão do mundo inaugurada pelos românticos” (MOISÉS, 2001, p. 248), com isso vaticina o procedimento do poema de *Faróis*.

Prossegue o artista, descrevendo a impressão da própria música que ecoa naquele momento, como se ainda não o tivesse feito:

---

<sup>242</sup> É Alfredo Bosi quem magistralmente trabalha o assunto: “A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos”. (BOSI, 1977 p.100).

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

Harmonias que pungem, que laceram,  
Dedos nervosos e ágeis que percorrem  
Cordas e um mundo de dolências geram,  
Gemidos, prantos, que no espaço morrem...

Aqui, o “mundo de dolências” ainda não traz o distanciamento do mundo sensível rumo ao mundo das formas a que alude Platão, mas sugere, esboça uma tentativa de voo que será desferido adiante. A semelhança fônica entre “pungem” e “mundos”, ou o melódico acento do “o” de “nervosos” e “cordas”, confere a toda a estrofe uma unidade sonora, realçada pelo sentido de “cordas nervosas”, capazes de gerar “mundos de dolências e gemidos”, e simbolicamente ecoando o mais longinquamente possível pelas reticências, em músicas emocionais (de gemidos, prantos) que “no espaço morrem...”

E sons soturnos, suspiradas mágoas,  
Mágoas amargas e melancolias,  
No sussurro monótono das águas,  
Noturnamente, entre ramagens frias.

O poema avança entre as aliterações do “s” nos gélidos ventos noturnos e nas repetições musicais de “mágoas” ou nas aproximações fônicas e semânticas entre “suspiradas” e “sussurros”, “soturnos” e “noturnamente”, desta vez rumando para o interior, no âmago dos sons e no espírito amargurado, porém saudoso – eis que vem das estrofes anteriores – dos homens que tangem as cordas rudes dos violões. As águas sussurrando entre “ramagens frias” condensam um fragmento cênico dos mais bem construídos, onde se conjugam sensações (frio, monotonia e noturnamente), imagens (águas e ramagens) e sons (sussurro).

Dando magoado sentido às águas e às ramagens, Cruz e Sousa extrai a palavra insculpida nas coisas mudas, realizando o que Jacques Rancière, em ensaio intitulado “As duas formas da palavra muda” bem descreveu:

A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o —tudo fala de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. (RANCIÈRE, 2009)

Até aqui, as queixas dos violões traduzem estados de ânimo a partir de volteios sonoros, acordes soltos, em que Cruz e Sousa retrata o eco de seus pensamentos, traduzidos a partir das mágoas, saudades e anseios dos violões.

Prossegue com a quadra provavelmente mais comentada de toda a obra do poeta catarinense, sempre apta a definir os mecanismos musicais da aliteração:

Vozes veladas, veludasas vozes,  
Volúpias dos violões, vozes veladas,  
Vagam nos velhos vórtices velozes  
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

Sem fugir à regra, o jogo fônico das aliterações em que predomina o “v” e secundariamente o “l” e o “z” (ou o “s”) busca traduzir, levando o mecanismo às últimas consequências, o intercâmbio sonoro dos violões, cortados pelos ruídos da noite, bem como o ruído do atrito entre os dedos calejados deslizando sobre as cordas graves de alumínio dos violões, chamadas “bordões”. Márcio R. Rosa, sobre esta estrofe, observa que “das vogais posteriores [o, u] são motivados sons graves, em ideias sombrias, pesadas ou redondas” (ROSA, 2012).

De fato, o espaço lúdico da onomatopeia permite que a aliteração exerça “uma função de construção e de ritmo; uma função de sinal pela criação de uma cadeia sonora particular que vale por ela própria [...]”. (MESCHONNIC, 1970, p. 79)

O reforço utilizado por Cruz e Sousa na expressão “vozes veladas” em forma de epanadiplose – que consiste na “repetição de uma palavra ou expressão no começo de um verso ou período e no final do seguinte” (AQUINO, 2007, p. 410) é potencialmente ampliado pela aproximação semântica entre “veladas”, “veludasas” e “vulcanizadas”, criando uma impressão tátil de surda maciez, que se choca às vozes “vivas” e à “volúpia” dos violões.

Através do embate de símbolos, o poeta remete a impressões desconectadas da habitual descrição lógica, adentrando no expressionismo agônico e tumultuado de um clamor que vai além da música dos violões. Se cordas e vozes exprimem angústias e ecoam pela noite, as impressões antitéticas das “vozes *vivas*” e ao mesmo tempo “*veludasas*” concentram-se no redemoinho dos ventos, vibrando na tensão poética e projetando-se platonicamente para planos além da linguagem.

Em seguida, Cruz e Sousa “respira” e lança um olhar para o trajeto percorrido, realizando processo idêntico à música, quando as sinfonias clássicas terminam a exposição do tema de abertura, repousam, e retomam novas e arrojadas incursões, chamadas de “desenvolvimento”, em que “se dá não só o confronto dos temas apresentados, mas também o

embate dramático deles”. Beethoven, por exemplo, foi precursor da “tensão dramática nesses trechos de desenvolvimento”. (MUNIZ NETO, 1997, p. 111)

Eis a recapitulação do poeta, antes do “desenvolvimento”, conduzida pelas expressões “tudo” e “que esses violões”:

Tudo nas cordas dos violões ecoa  
E vibra e se contorce no ar, convulso...  
Tudo na noite, tudo clama e voa  
Sob a febril agitação de um pulso.

Que esses violões nevoentos e tristonhos  
São ilhas de degredo atroz, funéreo,  
Para onde vão, fatigadas do sonho,  
Almas que se abismaram no mistério.

Nas “ilhas de degredo atroz”, soam as primeiras notas do desenvolvimento. Através das imagens provocadas pela audição dos violões, o poeta conduz *freudianamente*<sup>243</sup> os tocadores para dentro deles mesmos, nos refúgios ermos e sinistros da alma humana, transubstanciada na música dos instrumentos. As almas que se perderam no “mistério” encontram socorro na fantasia da música, fugindo às imagens mnêmicas das angústias vividas. Sobre a fantasia como refúgio, e embasada nas teorias do psicanalista austríaco, Marília Brandão Lemos de Moraes Kallas explica que

Freud fala da inibição do Eu como um processo de desvio de uma imagem mnêmica hostil cuja evocação produziria desprazer, para outros investimentos colaterais, outras vias e desvios com o objetivo de evitar o desprazer e a dor. Poderíamos considerar a fantasia como um desvio, um investimento colateral para fugir à dor? O indivíduo afetado, em estado de afeto, tocado na sua inibição, utilizaria a fantasia como caminho possibilitador de camuflar e encobrir a imagem mnêmica hostil, defendendo-se assim do desprazer que aquela representação geraria. Ou podemos pensar a fantasia como via possibilitadora ao levantamento do recalque, assim como encobridora dele. (KALLAS, 2010, p. 87-88)

Cruz e Sousa prossegue construindo impressões sobre impressões, e vai transmutando os acordes que se perdem no ambiente em imagens vivas, como um fragmento de cena:

---

<sup>243</sup> Por “freudianamente” entenda-se o procedimento de interiorização profunda no verso de Cruz e Sousa, pois, não tendo o poeta lido Freud, a ideia se dá, a rigor, por semelhança.

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

Sons perdidos, nostálgicos, secretos,  
Finas, diluídas, vaporosas brumas,  
Longo desolamento dos inquietos  
Navios a vagar à flor d'espumas.

Oh! languidez, languidez infinita,  
Nebulosas de sons e de queixumes,  
Vibrado coração de ânsia esquisita  
E de gritos felinos de ciúmes!

A menção aos navios desloca o olhar sobre os violões para a imaginação produzida pela música, já numa altura em que as características da poesia não mais se detêm na melodia fônica das palavras, mas nos quadros mentais gerados pelos sons que se perdem em “vaporosas brumas”, aproximando Cruz e Sousa dos processos usados por Stéphane Mallarmé, ainda que o brasileiro rompa com o intelectualismo poético do francês na estrofe que abre com a interjeição: “oh!”, logo espraiando nos versos elementos marcadamente sexuais, como “languidez”, “queixumes”, “ânsia esquisita” e “gritos felinos de ciúmes”. A fortíssima antítese entre esta quadra e a anterior, em que navios desolados misturavam-se às “vaporosas brumas” é flagrante. Caminha o poeta em direção às paragens indefiníveis do plano ideal platônico, concretizadas em “imagem poética” e imunes à descrição ou narração.

Que encantos acres nos vadios rotos  
Quando em toscos violões, por lentas horas,  
Vibram, com a graça virgem dos garotos,  
Um concerto de lágrimas sonoras!

Bem como na música, onde o clímax dos períodos decresce a seguir para ganhar fôlego, a poesia cruzeousiana reduz o tom para novos voos, o que fica evidente na expressão “por lentas horas”. Curioso é que o mundo visto pelo poeta de tal modo transcende os limites da escrita objetiva, que apesar da ênfase no “concerto de lágrimas sonoras”, a puerilidade juvenil com que os violões são tangidos remonta à força dos sentimentos de juventude, não maculados ainda pelas decepções e dissabores ao contato do mundo. Cruz e Sousa, sutilmente nesta e nas quadras anteriores, constrói seu clamor contra as incompreensões da sociedade, que leva os homens a se refugiarem nos violões por “lentas horas”, reavivando a pureza dos primeiros sonhos e fugindo das “amargas melancolias”.

Quando uma voz, em trêmulos, incerta,  
Palpitando no espaço, ondula, ondeia,  
E o canto sobe para a flor deserta,  
Soturna e singular da lua cheia.

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

Quando as estrelas mágicas florescem,  
E no silêncio astral da Imensidade  
Por lagos encantados adormecem  
As pálidas ninfas da Saudade!

Como me embala toda essa pungência,  
Essas lacerações como me embalam,  
Como abrem asas brancas de clemência  
As harmonias dos Violões que falam!

Construindo em seguida uma frase sinfônica mais extensa, o poeta conduz as duas estrofes iniciadas por “quando” em direção à terceira, numa ruptura rítmica no fluxo do poema, mesclando o arranjo dos instrumentos e lançando, em “flashes”, rápidas imagens cinematográficas: um canto subindo para a lua cheia; um lago encantado de ninfas sob “estrelas mágicas”, numa reminiscência das lendas nórdicas wagnerianas; asas brancas se abrindo pelas harmonias dos violões. Ciente de que as imagens são fugidias, para impregná-las de um tom emocional pungente, Cruz e Sousa não perde o ensejo de introduzir a epanadiplose que termina reforçando poderosamente o período das três quadras:

*Como me embala* toda essa pungência,  
Essas lacerações *como me embalam*.

A par dos requintes da construção simbolista, ressalta o virtuosismo do poeta ao manejar versos de dicção quase prosaica, popular, como a *chave de ouro*: “As harmonias dos violões que falam!”. E prossegue:

Que graça ideal, amargamente triste,  
Nos lânguidos bordões plangendo passa...  
Quanta melancolia de anjo existe  
Nas Visões melodiosas dessa graça.

Que céu, que inferno, que profundo inferno,  
Que ouros, que azuis, que lágrimas, que risos,  
Quanto magoado sentimento eterno  
Nesses ritmos trêmulos e indecisos...

É flagrante a antítese entre a “melancolia de anjo” e o “profundo inferno”, acentuada pelo “céu” dividindo as duas imagens poéticas. Fenômeno curioso, o poeta parece pretender que o antagonismo não ocorra em diversas etapas da cena dos violões, mas que seja simultâneo. A contraposição de elementos díspares, como “graça” (que abre e fecha a quadra) e “lágrimas”, ou “risos” e “magoado sentimento” remontam à tensão poética que não se resolve na linguagem, gerando a *imagem poética*, como preconizado por Leonardo Pereira de Oliveira. (2007, p. 91)



## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

Que anelos sexuais de monjas belas  
Nas ciliciadas carnes tentadoras,  
Vagando no recôndito das celas,  
Por entre as ânsias dilaceradoras...

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

Ao conferir sexualidade latente às monjas – que são as freiras dos mosteiros, inseridas tradicionalmente no vocabulário litúrgico do catolicismo (QUINSON, 1999) –, e ao confrontar os pequenos quartos dos conventos (celas), onde a vida monástica é torturada por “ânsias dilaceradoras”, o poeta realiza novas antíteses internas. Entretanto, na estrofe seguinte a “castidade obscura” irrompe em desejo, proliferando como em “turbilhões de chama”, contrapondo-se às monjas de “ânsias dilaceradoras”. O antagonismo entre as duas estrofes – a primeira de “ânsia” e a segunda de “turbilhões de chama” – evidencia o jogo de antíteses internas e externas que torna o verso cruzesousiano poderoso. A transfiguração da imagem dos “turbilhões de chama”, símbolo de latência sexual que atravessa as “castidades plebeias, obscuras”, sugere processos que antecipam o expressionismo – que Sérgio Milliet definiu como a vanguarda que pretende acentuar, pela “deformação da realidade”, “a expressão de certos estados de alma”. (MILLIET, 1944, p. 255)

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 destertos,  
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;

Estas três estrofes debelam a poesia precursora da velocidade imagética do cinema. Cruz e Sousa, ao recolher cenas díspares, imprevistas, já distantes dos vagabundos nos “violões chorosos”, constrói projeções de fantasia em forma de tomadas de câmera em varredura. Os fragmentos indicam tempo cronológico em movimento, pois o poema fala de “procissões”, viúvas “errando aos sóis, aos vendavais e às chuvas”, e velhinhos “a caminhar”. Novamente, em meio a requintes na escrita, o po-

ema traz o fecho *popular* “eternamente a caminhar sozinhos”, cujo contexto do poema o afasta do prosaísmo.

Mesmo na “procissão sinistra de caveiras”, já o poeta brasileiro se distancia de Baudelaire, “meu belo Charles voluptuoso e melancólico” (SOUSA, 2000, p. 608), pela ousadia das construções e pela quebra rítmica das visões em turbilhão. O tom fúnebre das caveiras, a angústia saudosa das viúvas e a solidão dos velhinhos formam construções projetadas a partir da música dos violões. Cruz e Sousa realizava, assim, a seu modo, a orquestração ensinada por Stéphane Mallarmé:

As palavras iluminam-se de reflexos recíprocos como um virtual rastilho de luzes sobre pedrarias. Esse caráter aproxima-se da espontaneidade da orquestra: buscar diante de uma ruptura dos grandes ritmos literários e sua dispersão em frêmitos articulados, próximos da instrumentação, uma arte de rematar a transposição para o livro da sinfonia (MALLARMÉ, 1897, p. 246).

O tom fúnebre ainda persiste, mesmo sob uma atmosfera de contrita religiosidade:

E na expressão de quem se vai sorrindo,  
Com as mãos bem juntas e com os pés bem juntos  
É um lenço preto o queixo comprimindo,  
Passam todos os lívidos defuntos...

Isoladamente a quadra poderia ser lida como uma cena litúrgica, uma missa ou procissão. Entretanto, como o poeta sobrepõe as quadras e acumula as impressões, a leitura vai se densificando. Por isso, os “lívidos defuntos” passam sem desfazer “a expressão de quem se vai *sorrindo*”, eis que esses defuntos são, além da imagem dos mortos, também os conflitos, angústias e torturas humanas que vão embora, desaparecendo.

Ou, por outro lado, mesmo o sorriso mostra a ironia diante do imprevisto da morte. As releituras obrigam a um deslocamento além das possibilidades da descrição ou da narração, evidenciando que a exploração polimórfica do símbolo cruzesousiano não atinge, jamais, o fundo do poço.

Fantasmas de galés de anos profundos  
Na prisão celular atormentados,  
Sentindo nos violões os velhos mundos  
Da lembrança fiel de áureos passados;

Nessa altura, a elaboração sinfônica já se distanciou completamente do tom inicial dos “violões chorosos” tocando na “deserta rua”. Na estrofe acima, os “fantasmas de galés”, ou a “prisão celular” teriam sentido muito diverso se não houvesse, no quarto verso, “áureos passados”,

numa quebra antitética flagrante. Aqui, duas leituras são imediatamente possíveis, mas incapazes de esgotar o manancial simbólico da estrofe. Pode ocorrer identidade entre aqueles que tangem os violões chorosos e suas histórias de vida, retidas em suas células, como fantasmas que congregam “anos profundos” no psiquismo anímico destes homens. O passado não somente são “fantasmas de galés”, mas recordam conquistas, os “áureos passados” dos “velhos mundos”. Poderiam ser condensações de um sentimento atávico bélico, descobridor, da recordação de batalhas vencidas, “áureas”. Ou não.

Entretanto, a leitura que reporta ao passado nas galés dos grandes navios é igualmente possível, como se os “áureos passados” fossem a evocação – através do violão – da África natal, no período anterior ao cruel tráfico escravagista.

Se os termos desta estrofe são, porém, tomados em seu sentido simbólico mais amplo, os fantasmas serão conflitos, a prisão celular serão traumas, o “áureo passado” será o tempo em que se tinha saúde e paz. Ainda assim, porém, é um dos infinitos caminhos.

Pode-se sentir, dentre tamanha confluência de leituras a partir, contra, ou no interior dos conflitos do símbolo, um respiro, uma brisa marinha cambiante vinda do último verso: “Da lembrança fiel de áureos passados”, com a aliteração inconfundível da vogal “a”, como numa expressão de alívio ou vento confortador.

Meigos perfis de tísicos dolentes  
Que eu vi dentre os violões errar gemendo,  
Prostituídos de outrora, nas serpentes  
Dos vícios infernais desfalecendo;

Tipos intonsos, esgrouviados, tortos,  
Das luas tardas sob o beijo níveo,  
Para os enterros dos seus sonhos mortos  
Nas queixas dos violões buscando alívio;

Corpos frágeis, quebrados, doloridos,  
Frouxos, dormentes, adormidos, langues  
Na degenerescência dos vencidos  
De toda a geração, todos os sangues;

O quadro esboçado por Cruz e Sousa revela os protagonistas da estranha música que percorre o poema: homens vencidos, toscos, ébrios, tuberculosos, vergastados de vícios e sofrimentos, mas retirados momentaneamente da miséria emocional através dos violões. O “beijo níveo” da “lua tarda” situa a seresta dos vagabundos pelo avançar da madrugada.

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

A notória aproximação semântica entre os adjetivos “frágeis, quebrados, doloridos frouxos, dormentes, adormidos, langues” que ocupa *metade* da estrofe, potencializa de tal forma a imagem desses homens ao violão, que a partir desse ponto a “degenerescência dos vencidos” não abandona mais o poema, até o final.

A peça inteira, ao conjugar versos de inspiração popular a construções raras, lapidadas, tais como “tipos intonsos, esgrouviados, tortos”, realiza curiosa miscelânea: toma de um tema cotidiano, como os violões numa rua deserta, e abre acordes sinfônicos transfigurados, unindo o grotesco de um Baudelaire ao mergulho nos universos abissais dos conflitos freudianos.

Contudo, procedimento ousado e complexo será realizado por Cruz e Sousa a partir da próxima estrofe: após transformar a música em impressões e cenas díspares dela decorrentes, o mesmo vai acontecer com os músicos. Não serão mais “tipos tortos” ou “corpos frágeis”. A transfiguração agora vai além deles:

Marinheiros que o mar tornou mais fortes,  
Como que feitos de um poder extremo  
Para vencer a convulsão das mortes,  
Dos temporais o temporal supremo;

Veteranos de todas as campanhas,  
Enrugados por fundas cicatrizes,  
Procuram nos violões horas estranhas,  
Vagos aromas, cândidos, felizes.

Ébrios antigos, vagabundos velhos,  
Torvos despojos da miséria humana,  
Têm nos violões secretos Evangelhos,  
Toda a Bíblia fatal da dor insana.

Enxovalhados, tábidos palhaços  
De carapuças, máscaras e gestos  
Lentos e lassos, lúbricos, devassos,  
Lembrando a florescência dos incestos;

A sobreposição angustiosa de aspectos que parecem simultâneos vai conferindo um alto grau de dramaticidade wagneriana conduzida pelo *leitmotiv* (MEDAGLIA, 2008) dos “homens ao violão”, por todo o período. Marinheiros, que são ao mesmo tempo veteranos, ébrios e palhaços, condensam a tensão que não se desfaz. Tabus intocados como os Evangelhos e os incestos são atirados entre versos duramente antagônicos, como se vê em “vagos aromas, cândidos, felizes” e “torvos despojos da miséria

humana”. É o “expressionismo crispado” de que fala Paulo Leminski (1983, p. 70.) sobre Cruz e Sousa.

Notoriamente, nestas estrofes o poeta prepara a obra rumo a sua coda – que representa uma extensão do tema em seus significados latentes (LAM, 1983) –, num crescendo quase palpável. É o que faz, precisamente, ao iniciar cada uma das últimas quadras por “toda”, “todas” e “tudo”, como quem recapitula *toda* a composição e amplia o apogeu sinfônico dos tímpanos retumbando abaixo dos metais, envolvidos pela apoteose das cordas:

Todas as ironias suspirantes  
Que ondulam no ridículo das vidas,  
Caricaturas tétricas e errantes  
Dos malditos, dos réus, dos suicidas;

Toda essa labiríntica nevrose  
Das virgens nos românticos enleios;  
Os ocasos do Amor, toda a clorose  
Que ocultamente lhes lacera os seios;

Toda a mórbida música plebeia  
De requebros de faunos e ondas lascivas;  
A langue, mole e morna melopeia  
Das valsas alanceadas, convulsivas;

Tudo isso, num grotesco desconforme,  
Em ais de dor, em contorções de açoites,  
Revive nos violões, acorda e dorme  
Através do luar das meias-noites!

(SOUSA, 2000, pp. 122-126.)

Cruz e Sousa vai aos extremos da existência humana, contrapondo o “ridículo das vidas” aos “suicidas”; resgata as origens do romantismo nas “nevroses” das “virgens”; rememora os *faunos* de Stéphane Mallarmé, que inspiraram Debussy; as melopeias langues de fundo medieval, herdadas do misticismo cristão; e encerra com seu protesto social envolvendo toda a obra, mesmo escrita quase dez anos após a Abolição, pois as “contorções de açoites” só poderiam reviver com tanta força nas evocações dos violões se ainda existissem gravadas nos traumas daqueles que recordavam os sofrimentos ainda vivos.

Tasso da Silveira, considerado por José Cândido de Andrade Muricy como “o maior crítico brasileiro do Simbolismo” (MURICY, 1976, p. 144), deixou nota de rodapé sobre os “Violões que choram...” numa

pequena coletânea de Cruz e Sousa, que, entretanto, vale a pena reproduzir na íntegra pela admirável lucidez:

Este é dos poemas em que mais altamente se patenteia a força de transfiguração do Poeta Negro, e também os complexos recursos de sua arte. O tema: Uns poucos vagabundos tocando violão em serenata por funda noite do Rio de Janeiro ou da província. Deste elemento simples arranca o poeta um mundo sinfônico e trágico que enche o poema. O canto dos violões ressoa vivo nas aliterações e nos Jogos vocálicos surpreendentes, e, com ele, o sofrimento humilde e obscuro, a dor incompreendida dos que vão pela noite nesse desabafo ingênuo. E também a noite vem, e se estende no poema do princípio ao último verso, densa e túrgida, estremecente de insondável melancolia. (SILVEIRA, 1957, p. 37)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Renato. *Gramática objetiva da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Elsevier Brasil, 2007.

BANDEIRA, Sousa, in: *Discursos acadêmicos: 1897-1919* Academia Brasileira de Letras, 1965.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Universidade de São Paulo, 1977.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

COUTINHO, Afrânio. (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

KALLAS, Marília Brandao Lemos de Moraes. *Psicanálise e contemporaneidade*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2010.

LAM, Basil. *Beethoven: quarteto de cordas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de Vers in: *Divagations*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897.

MEDAGLIA, Júlio. *Música, maestro!:* do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo Livros, 2008.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la Poétique*, I. Paris: Gallimard, 1970.

MILLIET, Sérgio. *Pintura quase sempre*. São Paulo: Globo Livros, 1944.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Realismo e simbolismo*, v. 2, 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MUNIZ NETO, José Viegas. *Beethoven e o sentido da transformação: com ênfase na análise dos últimos quartetos e destaque para a Grande Fuga*, op. 133. São Paulo: Editora Annablume, 1997.

MURICY, José Cândido de Andrade. *O suave convívio: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1922.

\_\_\_\_\_. *O Símbolo à sombra das araucárias: memórias*. Brasília: Conselho Federal de Cultura, 1976.

\_\_\_\_\_. O cisne negro Cruz e Sousa. *Revista Interamericana de Bibliografia*. Washington, D.C. (1/2).15/38, jan-jun., 1962.

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, Porto Alegre.

QUINSON, Marie-Therese. *Dicionário cultural do cristianismo*. São Paulo: Loyola, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. As duas formas da palavra muda. In: \_\_\_\_ *O inconsciente estético*. Trad.: Mônica de Castro Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIO, João do. (Paulo Barreto). Palavras ao luar. *Correio Paulistano*, São Paulo, 5 de outubro de 1905.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Organizada por Nelson Romero. São Paulo: José Olympio, 1960.

ROSA, Márcio R. *Poema, prosa & poesia*. Clube de Autores, 2012.

SILVEIRA, Tasso. *Cruz e Sousa*. Nossos Clássicos, vol. 4, publicados sob a direção de Alceu Amoroso Lima e Roberto Alvim Corrêa. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

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