

**LEITURA POÉTICA DE “SUPREMO VERBO”,
DE ÚLTIMOS SONETOS, DE CRUZ E SOUSA**

Juan Marcello Capobianco (UFRJ)
juanmarcello@id.uff.br

RESUMO

Por meio deste artigo empreendemos a leitura poética do soneto “Supremo Verbo”, da obra *Últimos Sonetos*, do poeta catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898), introdutor do Simbolismo no Brasil. Devido à escassez notória de estudos que aprofundem a interpretação direta dos textos deste autor, objetivamos um percurso hermenêutico que busque trazer sua obra para o contemporâneo, desenvolvendo uma leitura livre e com elementos de nossa própria individualidade, com base no fato de o Simbolismo ser um estilo em que a *equivocidade* das expressões e jogos vocálicos (aliterações, assonâncias) impedem à formação de um “sentido fechado”, obrigando ao leitor a eger, na gama de interpretações possíveis, aquela que irá formar-se em sua imaginação – conforme o realizamos, exemplificadamente, neste artigo.

Palavras-chave: Leitura poética. Supremo Verbo. Soneto. Cruz e Sousa.

SUPREMO VERBO

–Vai, Peregrino do caminho santo,
Faz da tu'alma lâmpada do cego,
Iluminando, pego sobre pego,
As invisíveis amplidões do Pranto.

Ei-lo, do Amor o cálix sacrossanto!
Bebe-o, feliz, nas tuas mãos o entrego...
És o filho leal, que eu não renego,
Que defendo nas dobras do meu manto.

Assim ao Poeta a Natureza fala!
Enquanto ele estremece ao escutá-la,
Transfigurado de emoção, sorrindo...

Sorrindo a céus que vão se desvendando,
A mundos que se vão multiplicando,
A portas de ouro que se vão abrindo!

(SOUSA, 2000, p. 189)

Alguns já ouviram ecoar no título o *Verbo da Criação Divina*²⁶, consagrado na liturgia cristã como força geratriz do mundo, ou o próprio

²⁶ “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”. (João 1:1)

Deus. Há uma respiração, uma pausa invisível entre o título e a entrada do soneto. Uma força suave nos impulsiona a imaginação no caminho da reverência, e esse espaço ergue a postura mental. O verso de início – antes da ideação – por si mesmo tem a sonoridade cadenciada da aclamação nas lendas barrocas, com acentuação na 1ª, 4ª, 8ª e 10ª sílabas, (que foi usada por Gregório de Matos)²⁷, soando como os rituais de sagração em que os juramentos eram proferidos debaixo de simbólicas espadas.

Abrindo com uma fala, pelo travessão, a primeira palavra (“vai”), depois do título, toma um matiz imperativo que, longe de ser senhoril ou mandatário, tem tintas de idealismo, mas sentimos nas duas estrofes iniciais alguém maior que o “Peregrino do caminho santo”, que lhe fala. O deslizar da sintaxe do verso, que corre suave, parece trazer um eco de *Te Deum*²⁸ soando ao longe. A expressão arcaizante recorda-nos a figura dos eremitas nos percursos desérticos, os caminheiros sonhadores do Ideal, misto de *insights* imagéticos que nos passam às catadupas pela mente, no acúmulo de nossas cinegrafias que relatam mártires, viajores sacrificiais da Idade Média. A liberdade expressiva do verso, porém, não o anacroniza. O “Peregrino”, em maiúscula, mundializa a expressão do desbravador das nobres causas, do destemido, que não vai *pele* ou *no* caminho santo, mas Cruz e Sousa nos diz que ele é “do caminho santo”, em que se interfluem os pertencimentos, um ao outro. De imediato não vemos “alguém”, e sim uma entidade metaforizada em figura universal, que perpassa em fração de instante os mártires da liturgia, os corajosos luteranos, os santos viajores com cajados e mantos antigos. É o portador da Verdade, que com ela se confunde, no verso. Como Gandhi. Como Einstein.

Um “caminho santo” são muitos, são caminhos que nos sugerem abnegação, suplício, até a vanguarda dos que espedaçam as estacas pétreas em que a poesia se estanca, às vezes. É um caminho de existência, saturado de elementos canônicos, como o altruísmo, a bondade, o perdão, o esclarecimento, a beleza. Ou o caminho da *Estrada de Damasco*, de Paulo de Tarso.

²⁷ Incomum na métrica tradicional, o decassílabo com acentuação nas 1ª, 4ª, 8ª e 10ª sílabas foi usado pelo poeta barroco baiano Gregório de Matos Guerra (1636-1696), como vemos na explicação de Rogério Chociay (1993, p. 33).

²⁸ *Te Deum* é um hino litúrgico católico – de ação de graças – atribuído a Santo Ambrósio e a Santo Agostinho, iniciado com as palavras “Te Deum Laudamus”. (SANTOS, 2015, p. 53)

O segundo verso tem uma curiosa magia: é a *alma*²⁹ do Peregrino que dá luz ao cego, e não algo que ofereça de material e específico; talvez de divino. É-nos paradoxal que a “lâmpada” do verso seja útil para iluminar “qualquer pessoa”, exceto o que padece de *deficiência visual*, para quem é inservível; em outras palavras, o cego do verso são obrigatoriamente todos os que *não padecem* da cegueira patológica. Assim, vemos o poeta converter o signo verbal em “tudo”, *exceto* o que designa sua acepção lexical mais direta. Interpretamos o “cego”, então, como símbolo dos ignorantes, incultos, perdidos, desviados, desiludidos, deprimidos, torpes, drogados, sexólatras, delinquentes, em que algo de mágico-mítico poderia lhes iluminar os sentidos ou a vida. Há uma associação inarredável com o Mito da Caverna, de Platão³⁰, de onde emerge uma transfiguração no contexto do quarteto que estamos lendo. Há uma peregrinação rumo à verdade, um heroísmo santificado que permeia as lacunas no momento da recriação do fruir poético, se esparzindo entre os símbolos textuais sem, no entanto, mudá-los.

Mas esse Peregrino vai iluminando “pego sobre pego”, vocábulo raro que estiliza em laivos litúrgicos a estrofe e vai sobrepondo na imaginação a postura de um Salvador irradiando clarões, abismo sobre abismo, sorvedouro sobre sorvedouro, facho de luz brotando do fundo dos rios, em acúmulo, no campo semântico de “pego”³¹, como uma escada de

²⁹ Assumimos aqui a ideação da alma como irradiação, na união platônica do ser com o transcendente. Delmar Cardoso, examinando a noção platônica da alma, explica que o filósofo grego “conserva na sua visão sobre a alma ou sobre o ser humano algo característico da visão antropológica grega: o ser humano é considerado antes de tudo pelo seu parentesco com o divino”. (CARDOSO, 2006, p. 182)

³⁰ O mito da caverna, descrito por Platão em *A república*, remete à ascensão da ignorância (sombras) ao esclarecimento (luz), ou do mundo sensível ao mundo das ideias. Explicam Eduardo Moraes e Newton Bignotto: “O mito da caverna relata o percurso do personagem, em quatro etapas, em direção dupla — ascendente e descendente. A direção ascendente do percurso conduz o personagem do interior da caverna até a contemplação do Sol, situado no ponto mais alto fora da caverna. A direção descendente refere-se ao retorno do personagem ao interior da caverna, quando ele pretende conchamar seus habitantes a tomar o caminho da libertação. Dá-se, neste ponto, uma situação de conflito. Ele é agredido e ameaçado de morte pelos que recusam à libertação”. Os autores destacam que, na interpretação de Heidegger sobre o mito platônico, ocorre a transferência da ideia de verdade como triunfo da luz sobre as sombras – *aletheia* – para a noção de um olhar correto rumo à ideia – *ortótes* – em que o Bem assume o referencial da direção certa do agir prático. (MORAES & BIGNOTTO, 2001, p. 36-39)

³¹ “Pego. s.m.: O ponto mais fundo de um lago, rio etc.; pélagos. Abismo, sorvedouro, voragem”. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 15-06-2017.

luz, escada arcangélica de Jacob³², em que todas essas imagens figuradas radicalizam-se na claridade sobre as tragédias sombrias da vida. É luz sobre luz, ascensão sobre ascensão, ascese sobre ascese: purificação e cintilação da Verdade, rompendo a voragem da queda. Assim nos é. Agora. (A leitura, inarredavelmente individual, é mutável).

Não nos vemos afastados do texto, pois o brilho alquímico que se dá na mistura de símbolos paradoxais, canônicos, históricos, mostra-nos o que o verso deseja algo de nós além das palavras, e não que nos encerremos nelas³³.

O quarto verso consubstancia um dos processos que o esteta catarinense mais aperfeiçoou: a imagem infinita que nos impulsiona e arre-messa para, em fração de instante, apreender-lhe a força e agarrarmo-nos às suas dimensões, conquanto nos escapem pelos dedos e continuemos a trazê-las, amiudadamente. No coração do verso “as invisíveis amplidões do Pranto”, há alguém que chora ocultamente, em segredo, intensamente, mas a imagem se dilui e revela o “Pranto” maiusculizado, que se desindividualiza para se universalizar. É o pranto da legião de famílias que recebem guerrilheiros feridos; é o pranto dos africanos que nascem já condenados pelo degredo miserável da fome e da doença; é o pranto das mães sobre os túmulos dos filhos, que partiram há anos; é o pranto dos que vivem em conflitos e sofrimentos que não lhes é possível evitar. É, todavia, também, o Pranto dos extasiados nas abissalidades da Arte, da Beleza ou do contato com sua luz interior, inspirada de fora ou florescendo de si mesmo. Por isso o poeta diz que sua amplidão é “invisível”. Vai de lado a lado da Terra e atravessa as culturas, mas se radica também dentro do nosso *eu*, em um sentido metafísico de dor ou emoção humanas, também invisíveis. Em um esforço, apanhamos no verso as lágrimas do mundo inteiro, que são também nossas. Fernando Pessoa, diante da

³² Em Gênesis 28:11-19, Jacob relata o sonho que teve quando fugiu do confronto com seu irmão Esaú. Na visão onírica, uma escada ascensional se estendia do chão da terra até o extremo céu, conduzindo anjos que vinham predizer-lhe bênçãos.

³³ Cruz e Sousa remete a muitas tessituras do inconsciente, e, se “realmente” o fomos ler, capturamos no ar uma “sussurrante autodescoberta”, que nos sugere uma conexão com o libanês Gibran Khalil Gibran – poeta representante de sua literatura natal – que escreve, em *O profeta*, quando o protagonista se dirige à multidão, no final de seu discurso: “Eu somente expresso em palavras o que já sabeis em pensamento./ E o que é o saber expresso em palavras senão a sombra do saber sem palavras?/ Vossos pensamentos e minhas palavras são ondas que rolam de uma memória selada que guarda o registro de vosso passado./ E dos dias em que a terra nos ignorava e ignorava-se a si mesma./ E das noites em que a terra era criada na confusão”. (GIBRAN, 1980, p. 57)

incomensurabilidade, já escreveu:

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

(PESSOA, 1997, p. 184)

Mas é também o pranto de Cruz e Sousa quando, já enfermo e escrevendo de madrugada nos últimos meses de vida, manchava os manuscritos de seus poemas com lágrimas³⁴, o que nos recorda a conexão que realizamos outrora entre o poeta brasileiro e Johann Sebastian Bach (CAPOBIANCO, 2014, p. 151), compositor alemão do setecentos. Traduzimos a referência de Adalberto de Mendoza a Bach, em um episódio de emocionante similaridade:

Entretanto, também havia outro traço profundo na criação musical de Bach. Sentia tão profundamente sua arte, que muitas vezes chegava a derramar lágrimas de dor no instante da criação. [Diz sua esposa:] ‘Certa vez entrei inesperadamente quando [Bach] estava compondo o solo de contralto ‘Oh, Gólgota!’ , da Paixão Segundo São Mateus. Como me comovi ao ver seu rosto, comumente tranquilo, fresco e rosado, então de uma palidez cinzenta e coberto de lágrimas! Ele não me viu – continua Ana Magdalena. Voltei-me e saí silenciosamente, sentei-me na escada diante da porta de seu quarto, e chorei também. Aqueles que ouvem esta música, quão pouco sabem as lágrimas que custou!’³⁵

Quando saímos do quarteto, pontuado pelas assonâncias “*santo*”, “*lâmpada*”, “*iluminando*”, “*amplidões*”, “*Pranto*”, que timbram a vocali-

³⁴ Já escrevemos sobre isso: “O poeta brasileiro, em seu mergulho infinito nos transcendentalismos da Arte, deixou uma passagem vivida nos dois últimos meses em que *Últimos sonetos* lhe brotavam da pena, sob as torturas da miséria e da tuberculose minando-lhe as forças, que foi relatada por Nestor Vitor, diretamente do testemunho que ouviu de Gavita, esposa do poeta: ‘Nesse derradeiro período, às vezes, a desoras, despertando ao acaso, sua idolatrada esposa [Gavita] ouvia-lhe soluços, vendo-o, na sala próxima, inclinado sobre o papel. Foi ela, assim, a única testemunha daquelas agonias de Horto’” (CAPOBIANCO, 2014, p. 151). As palavras de Nestor Vitor estão em: VITOR, 1979, p. 140; *apud*. RABELLO, 2006, p. 232; *apud*. PAULI, 1973, p. 98.

³⁵ “Pero había también otro rasgo profundo en la creación musical de Bach. Sentía tan hondo su arte que muchas veces llegaba a derramar lágrimas de dolor en el instante de su creación. “Una vez entré inesperadamente cuando estaba componiendo el solo de contralto ‘¡Oh Gólgota!’ de la Pasión según San Mateo. Cómo me conmoví al ver su rostro, comúnmente tranquilo, fresco e sonrosado, y entonces de una palidez cenicienta y cubierta de lágrimas! No me vió – continua Ana Magdalena. Volví a salir silenciosamente, me senté en la escalera ante la puerta de su cuarto y lloré también. Los que oyen esta música, qué poco saben de las lágrimas que costó!”. (MENDOZA, 2012, p. 12. Tradução nossa)

dade como uma oração eclesiástica, permanece uma aura inefável que, se formos atentos, veremos alargar nossas distâncias interiores.

O segundo quarteto, que prefere a forma rara³⁶ *cálix*³⁷ (ao usual cálice) barroquiza o verso, como no sermão de antigos padres³⁸, em uma canora fluidez, terminando na assonância exultante de “sacrossanto” – com os versos da quadra anterior. Esse cálix – que, ademais, nos traz a sonoridade exata de um suspiro de desafogo, como um eflúvio – é “do Amor”, cuja maiúscula cria uma ponte imaginária entre o Pranto universal do quarto verso, e o lenitivo supremo do quinto. Não é o amor santo, o sacrificial, o sensual, o abnegado ou o materno: são todos. A atmosfera circundante aos cinco primeiros versos torna esse “Amor” um símbolo cosmogônico, múltiplo, que está entre o brotar de nossas próprias células, e a força ordenadora da Via Láctea. É a força misteriosa que une todas as coisas. E a voz, que iniciara o verso com a *solenidade* grave do timbre de violoncelos, na forma “*Ei-lo do*”, buscamos agora ouvir seu som nas abundantes assonâncias do “a” que se repete, transmutando o verso como quem se expressa do grave litúrgico a um tênue sorriso: “*Ei-lo, do Amor o Cálix sacrossanto*”!

O verso seguinte traz uma primeira vírgula inquietante, que torna ambígua a expressão, não sabemos se o Peregrino bebe com felicidade, ou se feliz é o modo como a voz se refere ao Missionário que abre o soneto: “*Bebe-o, feliz, nas tuas mãos o entregó...*”. Entretanto, o ato da entrega resume o momento ritualístico, litúrgico, em que a consagração assinala nas reticências tudo o que o Peregrino poderá realizar ao beber o elixir que lhe é entregue. É o momento de pausa entre os versos, em que se pode nitidamente ouvir, ecoando de dentro de Templos, cantos gregorianos, medievos, na precisa sensação de quem os ouve de fora, sobre a relva fresca contemplando as linhas arquiteturais de onde emergem os sons.

Tudo, tudo aflora dos versos, se seguimos a ideia de Valéry do

³⁶ Constando como variante de “cálice”, a forma “cálix” é atualmente empregada em 0,5% das ocorrências. (NEVES, 2012, p. 153)

³⁷ No *Diccionario critico e etymologico* de Francisco Solano, de 1836, a palavra “cálix” apresenta a ideia de “taça, vaso de metal ou vidro, de forma cônica, com pé, para vinho ou água; vaso em que o sacerdote consagra o vinho e a água, no sacrifício da missa”. (CONSTANCIO, 1836, p. 208)

³⁸ A forma “cálix” foi a mais usada no “Sermão do Mandato em Roma, na Igreja de Santo Antonio dos Portugueses”, pelo Padre António Vieira, em 1670. (VIEIRA, 2008, p. 237)

percurso vagaroso sobre as palavras, encontrando, como diz o poeta mexicano Paz (2012), o arremesso que nos desloca em um movimento *para fora* – que nos é ambigüamente perceptível e paradoxal – dirigido ao mesmo tempo *para dentro*, do consciente para o inconsciente, submergindo na própria *intuição*, que, para o filósofo francês oitocentista Henri Bergson, antes mesmo de Freud, era um acesso filosófico ao conhecimento direto, “cujo condutor estava na manifestação do conteúdo da intuição, que deveria se dar pela linguagem, e mais ainda, pela articulação entre a tensão estabelecida no interior da linguagem e o simbolismo que lhe é característico e intrínseco”. (CAPOBIANCO, 2014, p. 112)³⁹

Os dois últimos versos do quarteto encerram a aura mística de toda a passagem:

És o filho leal, que eu não renego,
Que defendo nas dobras do meu manto.

A voz, que personifica sua individualidade em “*eu não renego*”, tem neste verso tantas vogais abertas, que a ouvimos em branda harmonia. “Não renegar” e “defender” são atos ligados, contínuos, como um movimento de reconhecimento e proteção, em que o poder é tão supremo, que o anteparo contra as borrascas de fora não está “no manto”, mas “nas dobras” dele, o que nos lança um refletor de cinema sobre uma tela em que brilha alguém abençoado, protegendo-se nas “curvas da vestimenta” de um ser imenso, de dimensão imponderável – ou uma metáfora para as “dobras do manto” como acolhimento paternal. Se a imagem nos resgata o burburinho de espadas entre cavaleiros medievais, ou o broquel de defesa dos antigos romanos, pequeno escudo que os amparava nas batalhas sangrentas, deve-se à leitura que nos extrai substratos pessoais, e não a fórmulas acabadas.

A leitura amanhã poderá ser diversa, mas essa descontinuidade é própria da profunda tensão na linguagem de Cruz e Sousa, que é *lido* quando sentidos, corpo, individualidade e conhecimento são conglomerados na consciência, que para nós perpassa o suporte na historiografia crítica.

³⁹ Dissemos, na mesma passagem, que “Henri Bergson já havia publicado, em 1889, os *Dados imediatos da consciência*, onde a intuição surgia como método filosófico, desvinculada da *práxis clínica* que seria desenvolvida mais tarde pelo precursor da Psicanálise [Sigmund Freud]”. Para um aprofundamento no tema, consultar Bergson (1989). O filósofo também defendia o misticismo como uma oposição ao excessivo racionalismo, cientificismo e positivismo da época em que viveu. (BERGSON, 1978)

A visão além, aparentemente quimérica – mas fixa às projeções que emergem dos versos – nos concretiza nossa própria desfragmentação e reunificação, na antinomia de que *mudamos sempre sendo os mesmos*. O sentido filosófico pós-contemporâneo, que mostra o “fim” do sujeito no sentido de seu constante recomeço e releitura, é também a marca interpretativa com que nos passam os versos de Cruz e Sousa. O pesquisador Rogério de Almeida, ao discorrer sobre a história do pensamento filosófico, “dos pré-socráticos a Heidegger”, de “Platão a Lacan”, questiona o que se fez senão “ensaiar infundavelmente” uma estrutura para a “realidade humana” como uma “realidade significante”. O “fim do sujeito” é a “sempre recomeçada tentativa de se tramar, encadear, *entre-laçar*, *tecer*, *entre-tecer* e apreender um significante que, todavia, continua heterogêneo, heteróclito, *ex-cêntrico* e recalitrante à significação [...]” Rogério Miranda de Almeida nos aponta para o futuro quando considera, na última página de sua obra, que

uma significação está sempre a reenviar a outra significação, e isso a partir de uma sensação de borda em que o sujeito não cessa de se inscrever, de plasmar e remodelar o seu desejo através do simbólico do real. É esta a ambiguidade da tensão fundamental do desejo e, portanto, do sujeito, que, na sua iterativa dinâmica de satisfação e insatisfação, aponta para uma tendência mais elementar e originária ainda, qual seja, a das forças de dispersão e da reunificação, da fragmentação e da agregação, da destruição e da construção, da aniquilação e da recriação, do ódio e do amor. *Thanatos e Eros*. (ALMEIDA, 2012, p. 332)

O soneto prossegue no primeiro terceto; nono verso: “Assim ao Poeta a Natureza fala!”⁴⁰. A voz que sentimos emergir da Natureza se reflete desde a perfeição e equilíbrio do Ecossistema, até o ninho de barro em forma de forno, que, por um curioso instinto, o joão-de-barro já nasce sabendo fazê-lo. Tudo canta na voz da Natureza, mas ela é reflexo imediato da Criação Divina, ou Deus, que é, enfim, o portador do “Supremo Verbo”.

Podemos ver no “Poeta”, em maiúscula, a figura universal do *ser que cria*, o gênio das formas, das belezas, de Rafael, da Vinci e Bach, a Monet, Dalí, Cortázar ou Niemeyer. A poesia grafada em vocábulos, co-

⁴⁰ Tasso da Silveira, ao notar traços da poética de Antero de Quental em Cruz e Sousa, alardeia que este verso está repetido em um do bardo português (SILVEIRA, 1957, p. 73), e o reafirma em outra obra, citando como exemplos, em Antero, o “Voz do Outono” (Ouve tu, meu cansado coração, / O que te diz a voz da Natureza”) e “Diálogos (“Oh, lodo escuro e vil! – Porém a terra/ Respondeu: Cruz, eu sou a Natureza!”). Neste verso de Quental, Tasso da Silveira substitui “Cruz” por “Céus” (SILVEIRA, 1964, p. 121 e 124). Confrontamos, em Quental (1942). Não há, com efeito, portanto, nenhum verso de Cruz e Sousa idêntico a qualquer de Antero de Quental.

mo em um papel, é algo que não é sugerido em fragmento nenhum deste soneto de Cruz e Sousa, em cujos versos se salmodia uma cantilena em forma de oração. Poeta, então, são todos os que tocam o mundo e deixam rastros imorredouros, inefáveis. Mas a Natureza “fala”. Podemos ouvi-la como Heidegger, para redescobrir a essência de seu próprio ser:

Antes de falar, o homem deve novamente escutar, primeiro, o apelo do ser, sob o risco de, dócil a este apelo, pouco ou raramente algo lhe resta a dizer. Somente assim será devolvido à palavra o valor de sua essência e o homem será gratificado com a devolução da habitação para o residir na verdade do ser. (HEIDEGGER, 1973, p. 351)

Ou ouvir, ainda, através dos ensinamentos do filósofo indiano Jiddu Krishnamurti, que afirmava: “só em um estado de total silêncio mental ouvimos. É muito mais importante o silêncio da mente que o silêncio exterior”, e exemplificava: “o ruído da rua, das pessoas que falam lá fora, de alguém que se levanta ou entra não são importantes”. Em seu entendimento, nada disso conta quando “*a mente está* silenciosa, atenta, em ato apaixonado de ouvir. Porque, quando escutamos há um efeito de integração, de totalidade. Escutamos as palavras, o som circundante e o silêncio de nossa mente” (KRISHNAMURTI, 1969, p. 27). Até diante do medo, Jiddu Krishnamurti recomendou a audição no silêncio:

Em outras palavras, pode o pensamento cessar quando eu estou observando? Quando a mente observa, pode o pensamento ficar em silêncio? Você então me perguntará como proceder para que o pensamento fique em silêncio. Certo? Essa pergunta é equivocada. Minha intenção agora é observar e essa observação fica impedida quando existe um movimento ou tremular do pensamento, alguma ondulação do pensamento. Assim, minha atenção – ouçam isto – dedicarei a minha atenção total ao mapa [do medo] e, portanto, o pensamento não pode entrar. Quando olho para você de modo completo, nada existe do lado de fora. Compreende? Posso então olhar o mapa do medo sem uma onda de pensamento? (KRISHNAMURTI 2000, p. 141).⁴¹

⁴¹ Ainda para “ouvir”, o filósofo nos recomenda atenção, mas plena, pura, sem ruído: “Você consegue ouvir não só o que o outro está dizendo, mas também sua própria reação ao que está sendo dito, sem modificar essa reação para adaptar-se ao que está ouvindo? Então começa a ocorrer outro processo: aquele que fala está dizendo algo que você está ouvindo, enquanto você ouve também suas próprias reações àquilo que está sendo dito, e você cria um espaço tanto para o som de suas reações como para o que está sendo dito. Isto requer enorme atenção, não só porque entramos e saímos de uma espécie de transe. Quando você ouve, neste ato de ouvir operou-se um milagre. O milagre é que você está inteiramente atento ao que está sendo dito, ouvindo de fato, e ouvindo também suas próprias respostas. É um processo simultâneo. Você ouve o que está sendo dito, sua resposta ao que ouviu e todo o som produzido, significando que há espaço” (KRISHNAMURTI, 2000a, p. 84). Cruz e Sousa, mesmo sem ter lido o filósofo indiano, abre um de seus sonetos com o verso:

Assim ouvimos a Natureza, e o Poeta, enfim, deveras a ouve. O *eu lírico* do soneto pode ser Cruz e Sousa, como um deus que prediz através da voz da Natureza; pode ser – como muitos julgaram – a inspiração do Divino falando ao próprio esteta do Desterro. Em cada uma dessas feições a leitura será diferente. Na primeira, adentraremos pelo misticismo mágico que o autor de *Broquéis* impregnou em seus seguidores, tendo em Nestor Vitor um amigo em que não encontramos paralelo na história da literatura brasileira. Na segunda interpretação, o catarinense reconhece a *proteção das dobras do manto divino* sobre sua Inspiração, e os versos seguintes serão o deslumbramento *dele*, naquilo que pudermos imaginar da imensidão *dele*, não nossa.

Mas, agora, o leitor somos nós. Então, qual a imagem dos versos finais do primeiro terceto, depois que o Ignoto consagra o Poeta? Vejamos:

Enquanto ele estremece ao escutá-la,
Transfigurado de emoção, sorrindo...

Há uma acumulação que nos parece exponencial, não é uma “soma”: o ato de *estremece*, misto de susto e ventura; o *ouvido* que não perde a linguagem escondida nas pedras, nos riachos, nas árvores – na Natureza; a *emoção* que explode em demasia. Como é “sorrir transfigurado de emoção”? Como é o sorriso que, além da felicidade, transmite o excesso, a *transfiguração*? Não é a risada, a gargalhada exultante ou bem-aventurosa, mas o sorrir que o *silêncio dos símbolos*⁴² traduz em metamorfose, em júbilo não-contido, em um sol que parte do peito e ilumina as trevas dos “cegos”. A alegria, nos disse Vinícius de Moraes, é “a única indizível emoção” (MORAES, 1983, p. 127), e aqui é o momento em que podemos, na *leitura*, observar que todo o trajeto pauperrimamente descrito por nós até aqui, bem aquém da lírica do catarinense; não se dá no “depois”, se dá no *agora* da leitura. É a explosão, todavia coincidente com a cognição dos versos e o reflexo psíquico, fisiológico e espi-

“Abre os olhos à Vida e fica mudo!” (SOUSA, 2000, p. 187). Soneto “Imortal atitude”, de *Últimos sonetos*.

⁴² Entendemos por “silêncio dos símbolos” a imagem da significância que se dilui em um “mais além”, que por dizer tanto, vislumbramos como “silêncio”. Octavio Paz alude a esse distanciamento: “O poeta lançado para a frente, tenso e atento, está literalmente fora de si. E, como ele mesmo, as palavras estão além, sempre mais além, desfeitas assim que as toca. Lançado para fora de si, ele nunca poderá ser um com as palavras, um com o mundo, um consigo mesmo. *Sempre é além*”. (PAZ, 2012, p. 184)

ritual⁴³. Assim entendemos o que escreve Roland Barthes: “sobre o prazer do texto, nenhuma ‘tese’ é possível; apenas uma inspeção (uma *introspecção*) que acaba depressa [...] E, no entanto, *eu fruo o texto*” (BARTHES, 1996, p. 42. Grifos nossos). O fato de redigirmos nossa leitura aqui, em essência, é uma entre tantas direções – todas profundamente imbricadas com a competência receptiva do leitor. Ele, para Octavio Paz (2012), não é o que “lê”. É o que *recria*.

No primeiro terceto, a emoção que transborda é simultânea à voz da Natureza, pois ele estremece “ao escutá-la”. Detalhes que parecem hábitos de retórica, ou mesmo um encaminhamento para o soneto que encerra com “chave de ouro”, aqui mudam de figura. O Poeta, depois de todo o cerimonial em que a Natureza o torna *Mensageiro*, não sorri para sua benfeitora. Sorri em direção a tudo o que, a rigor, não estaria na *própria* Natureza terrestre:

Sorrindo a céus que vão se desvendando,
A mundos que se vão multiplicando,
A portas de ouro que se vão abrindo!

Que céus são esses? Serão os *céus dos céus dos céus*, em que repousa Deus na magnificência teológica bíblica?⁴⁴ Ou os sete céus em que o *Alcorão* se aproxima de uma “tardia tradição judaica, que talvez remonte às sete divindades planetárias dos babilônios”? (GNILKA, 2006, p. 101). São céus históricos, místicos, medievais, primevos; ou os céus das tardes catarinenses de “longes emocionantes”?⁴⁵ São questões dos *céus* de Cruz e Sousa, submersos na história. Encontramo-nos em uma época de descrédito da reconstrução do passado, que parece assumida como utopia. Gadamer (2008) afirma que a perfeita reconstrução é fada-

⁴³ O que evita que cometamos o paradoxo de afirmar a impossibilidade de uma leitura unívoca ou sem “fechamento de sentido no indizível” e encerrar o artigo “definindo uma visão” é, precisamente, o caráter movente, contingencial, de ocasião e pessoal, que buscamos conferir à nossa leitura. Ela não se encerra em si e tampouco é idêntica a que faríamos em outro momento. Se houver um único axioma válido para o poeta, será este: “A grandeza da poética de Cruz e Sousa é diretamente proporcional ao aperfeiçoamento de seu leitor-receptor”. E isto é mutável. Embora também caiba a muitos outros artistas, escritores e poetas, sobretudo no século XX, Cruz e Sousa foi – no Brasil – precursor deste modelo de escrita *moderna*, e sua sintaxe relativamente simples, sem o abuso dos *enjambements* que às vezes prejudicam a inteligibilidade em alguns autores, dá-lhe supremacia na base de um alicerce poético brasileiro que é imprescindível estudar.

⁴⁴ Em Deuteronômio 10:14: “Eis que os céus e os céus dos céus são do Senhor teu Deus, a terra e tudo o que nela há”. (Bíblia Sagrada, 1993, p. 136)

⁴⁵ A expressão é de um verso de Cruz e Sousa, em “Vesperal”, de *Broquéis*. (SOUSA, 2000, p. 81)

da ao fracasso, pois jamais voltaremos a “ver” como se via outrora; Benjamin mostra os entraves de ver o passado porque sempre os “monumentos de cultura” também o são de *barbárie*, pois quem *conta* a história são sempre os vencedores (BENJAMIN, 1987, p. 225. Grifos nossos), embora Nietzsche, quando se refira à história como “obra de arte”, diga: “crer que para mim um desses momentos altos do passado continua vivo e luminoso, é o fundamento na crença da humanidade [...]”. (NIETZSCHE, 1980, p. 118)

Os céus que vão se desvendando diante do sorriso do Poeta – em sua acepção mais dilatada – nos aparecem como o regalo exultante de quem vê, como na escadaria do “pego sobre pego”, ou na ascensão de Jacob, o acesso aos tesouros que movem o Universo, sob os segredos da Criação. Esses céus não se mostram, *vão se desvendando*. É o segredo que inunda o ser, e o verso nos pode marcar com esse sinete soberano, basta olharmos no silêncio para nosso céu interior – reflexo único do Todo, ou do Uno.

Mas não somente, o sorriso do Poeta se estende ao plano onírico dos “mundos que se vão multiplicando”, no penúltimo verso. Ouvindo o último terceto de acordes sinfônicos brahmsianos, que não cessam, que se abrem como uma caixa japonesa infinita – dentro da qual sempre há outra –, esses “mundos” são contínuos, sua pulsão proliferativa não termina. Cruz e Sousa não terá sugerido que nossa leitura, agora, – que poderia jamais se extinguir – são “mundos que se vão multiplicando” diante de nós? Sabedoria, retidão, virtude, bom ânimo, moral elevada; os mundos da nossa leitura são nossos, mas o que há neles cada leitor retirará de si o quanto puder. Lembremos que é a Natureza que assume a voz de Deus e abençoa o Peregrino, protegendo sua inspiração e dando-lhe o elixir do Amor. Esses céus, então, são os *nossos* maiores. Para nós, passa pelo céu de Van Gogh em *Noite Estrelada* (1889), pelos céus do “Alumbramento” de Manuel Bandeira

Eu vi os céus! Eu vi os céus!
Oh, essa angélica brancura
Sem tristes pejos e sem véus!
Nem uma nuvem de amargura
Vem a alma desassossegar.
E sinto-a bela... e sinto-a pura... [...].

(BANDEIRA, 1984, p. 55)

mas passa pelos céus que dormitam em nosso interior, e se revelam no momento certo. Octavio Paz (2012) vê o *leitor* como um mergulhador do

“inominável”, que, para nós, é onde estão *os céus desse receptor*.

E o soneto encerra, depois de céus que não vemos o que há neles, e mundos que nos guardam joias lapidares que não tocamos. Fecha Cruz e Sousa, que continua sorrindo – ou somos nós – “a portas de ouro que se vão abrindo!” No momento em que todo o terceto representa uma comoção de frescor *a céus*, mundos e portas, em vez de *para*, a impressão que permanece é a de rejubilar-se diante de maravilhas, *a elas*, e não *para* que elas deem seus louros ou epifanias. O artista está completo, une-se ao Universal por convite, não forceja suas portas (cristãs?)⁴⁶. E são de ouro. O que há se revelando através de duas, três, tantas portas de ouro? A emoção autêntica do Poeta deixa-nos claro que ele sabe o que o comove nesse movimento. Nós, se deixarmos a mente no silêncio que Jiddu Krishnamurti nos recomenda, nossos alforjes, túnicas e mãos peregrinas ficarão cheios do ouro metafórico que há atrás dessas portas, como os Mensageiros, que se inundam de vida. E “vida em abundância”⁴⁷.

E, ainda, o ritmo triunfal do último terceto, que tem a discursividade sonora dos mártires, na verdade, apresenta uma alternância rítmica: o antepenúltimo e último versos são sáficos – com apoio da 4^a e 8^a e 10^a sílabas, e *somente o penúltimo é heroico*, com acento na 6^a e 10^a sílabas. A dicção grandiloquente não está na “frequência” em que os versos heroicos aparecem. Está nos elementos que permeiam a leitura, mas deixamos uma questão final em aberto: será “por acaso” que os dois tercetos finais têm a mesma sequência de acentuação poética? Os versos do *penúltimo* terceto: sáfico/heroico/sáfico. O *último* terceto: sáfico/heroico/sáfico. O Poeta – com a maiúscula que traz para si todo o Artista que extrai “poesia” no contato com a alteridade: seja no palatável ou no aromal,

⁴⁶ Um dos argumentos nossos para que a leitura de Cruz e Sousa deva ser individualizada ao máximo, no limite do potencial receptivo e das balizas textuais, está no dissenso entre os maiores especialistas, que leem o Cruz e Sousa *deles*. Andrade Muricy, vendo um “fundo cristão” no simbolista catarinense, afirma que, no poeta, a “tendência progressiva para o cristianismo é assinalada por Nestor Vitor” (MURICY, 1987, p. 43), como Afrânio Coutinho, para quem o catarinense “marchava sensivelmente para o cristianismo, por ação própria de consciência, como atestou Nestor Vitor [...]” (COUTINHO, 1959, p. 137). De fato, Nestor Vitor via em *Últimos sonetos* uma “feição nitidamente cristã” (VÍTOR, 1979, p. 143). Em contrapartida, Alfredo Bosi dirá que “do Cristianismo Cruz e Sousa incorpora o Amor como alfa e ômega da conduta humana. Mas não é à união com a Pessoa divina que conduz o seu roteiro espiritual. O termo da viagem ele o entrevê na liberação dos sentidos, ‘cárcere das almas’, e, portanto, de toda dor: *algo semelhante ao Nirvana búdico* [...]” (BOSI, 2013, p. 294. Grifos nossos).

⁴⁷ João 10:10 (Bíblia Sagrada, 1993, p. 87).

no ouvinte, leitor, espectador ou observador – ascende às portas de ouro, como escreveu Cruz e Sousa, mas seu voo final é uma cadência simétrica e ritmicamente perfeita.

É nossa leitura, hoje⁴⁸.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Bíblia Sagrada. Antigo e Novo Testamento. Trad. de João Ferreira de Almeida. 2. ed. ver. atual. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *A fragmentação da cultura e o fim do sujeito*. São Paulo: Loyola, 2012.

BANDEIRA, Manuel. *Os melhores poemas de Manuel Bandeira*. São Paulo: Global, 1984.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Trad.: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *As duas fontes da moral e da religião*. Seleção de textos e tradução de Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural. Coleção "Os Pensadores", 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix. 49. ed., 2013.

CAPOBIANCO, Juan Marcello. *As múltiplas dimensões de Cruz e Sousa: uma leitura crítico-biográfica interdisciplinar e fragmentada*. 2014. 187 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

⁴⁸ Gilberto Mendonça Teles nos abona, pois, ao exaltar a modernidade de Cruz e Sousa, explica que no poeta desterrense se manifesta a "literatura de vanguarda, onde o leitor passa *da condição de receptor passivo à de coautor da obra*, com um leque de recursos para sua leitura e fruição" (TELES, 1994, p. 27. Grifos nossos).

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

CARDOSO, Delmar. *A alma como centro do filosofar de Platão: uma leitura concêntrica do Fedro à luz da interpretação de Franco Trabattoni*. São Paulo: Loyola, 2006.

CHOCIAY, Rogério. *Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993.

CONSTANCIO, Francisco Solano. *Novo diccionario critico e etymologico da lingua portugueza*. Precedido de huma introdução grammatical. Editora da officina typographica de Casimir, editor Angelo Francisco Carneiro, 1836.

COUTINHO, Afrânio. *Simbolismo, Impressionismo, Modernismo*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1959.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

GIBRAN, Gibran, Khalil. *O profeta*. Trad.: Mansour Challita. Rio de Janeiro: Associação Cultural Internacional Gibran, 1980.

GNILKA, Joachim. *Bíblia e Alcorão: o que os une, o que os separa*. São Paulo: Loyola, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

KRISHNAMURTI, Jiddu. *Aproximación a Krishnamurti: conferencias pronunciadas en la ciudad de Buenos Aires, junio, julio, agosto de 1968*. Buenos Aires: Kier, 1969.

_____. *Sobre o medo*. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. *Nossa luz interior: o verdadeiro significado da meditação*. São Paulo: Ágora, 2000a.

MENDOZA, Adalberto García de Mendoza. *Juan Sebastian Bach*. Buenos Aires: Palibrio, 2012.

MORAES, Eduardo Jardim de; BIGNOTTO, Newton. *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

MORAES, Vinícius. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1983.

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

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

NEVES, Maria Helena de Moura. *Guia de uso do português: confrontando regras e usos*. 2. ed. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. In: _____. *Considerações extemporâneas*, Lisboa: Presença, São Paulo: Martins Fontes, 1980.

PAULI, Evaldo. *Cruz e Sousa, poeta e pensador*. São Paulo: Editora do Escritor, 1973.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 1. reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. Seleção de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

QUENTAL, Antero de. *Sonetos completos e poemas escolhidos*. Organização de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

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

SANTOS, Paulo Roberto Candido dos. *Pe. José Mauricio Nunes Garcia e um panorama de seu tempo*. Editora Clube de Autores, 2015.

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

SILVEIRA, Tasso da. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Agir, 1957. (Nossos clássicos, vol. 4).

_____. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

TELES, Gilberto Mendonça. Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade. In: SOARES, Iaponan. (Org.) *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*, 1994, p. 19-64. Santa Catarina: FCC, 1994.

VIEIRA, Antonio. *Sermões*, vol. 1. São Paulo: Loyola, 2008.

VÍTOR, Nestor. A infantilidade de um príncipe (*O Globo*, 11 de abril de 1927). In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1979. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 15-06-2017.