

**CRUZ E SOUSA VERSUS VANGUARDAS EUROPEIAS:
REDIMENSIONAMENTO DA INFLUÊNCIA
SOBRE OS MODERNISTAS**

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

RESUMO

Neste estudo, empreendemos uma perscrutação que vai na contramão dos estudos tradicionais, que, em maioria, abordaram as influências do Modernismo brasileiro pelo ângulo das vanguardas europeias, como o Dadaísmo e o Surrealismo. Outros fundamentos nos levaram a aprofundar o movimento modernista nacional sob a perspectiva da influência exercida pela obra do poeta catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898), protagonista central do Simbolismo, no país. As pesquisas e análises, neste artigo, revelaram que a ascendência da arte de Cruz e Sousa em nosso Modernismo foi muito mais sólida, significativa e palpável do que a crítica habitualmente entende, ou dirige suas pesquisas.

Palavras-chave: Cruz e Sousa. Vanguardas europeias.
Modernismo. Dadaísmo. Surrealismo.

1. Introdução

É notadamente visível que o maciço dos estudos⁵² que se debruçaram sobre o movimento desencadeado pela *Semana de Arte Moderna*, de 1922, concentraram-se na relação entre as vanguardas europeias e o movimento cultural que foi sendo construído nas primeiras décadas do século XX, no país, até o estopim da *Semana de 1922*, ramificando-se, em seguida, em novas propostas e concretizações artísticas. Até mesmo a gestação do Modernismo, que teve um de seus marcos iniciais em 1912, no entusiasmo de Oswald de Andrade ao chegar do exterior propalando, como pioneiro, as inovações do *Futurismo*, movimento fundado em 1909 pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), são constantes na crítica e em trabalhos acadêmicos de relevo, que não retrocedem a origens mais remotas, como o Simbolismo. Nossos pesquisadores, em maioria, se sentem mais mobilizados e com maior material disponível para as construções teóricas sobre os desdobramentos desta relação modernista nacional com as vanguardas estrangeiras.

52 Para referenciar alguns: TELES (2012); CAMARGOS (2007); BRITO (1974) e BOSI (2013).

Malgrado esta cômoda relação já estabelecida pelo historicismo literário, o terreno é espinhoso e movediço. Outros estudiosos, igualmente renomados, estabelecem um tipo diferente de ligação entre os modernistas e as realizações em que foi precursor o Simbolismo (cujo surgimento e apogeu se deram bem anteriormente às vanguardas novecentistas).

Surpreendem, por exemplo, as palavras de um dos mais revolucionários iconoclastas do nosso Modernismo, Oswald de Andrade, quando afirmou: “a linha ascendente da moderna poesia brasileira deriva do Simbolismo” (ANDRADE, *apud* GÓES, 1959, p. 18) com o que concorda Donald Schüller, ao escrever que “a verdadeira renovação da poesia deve ser buscada no Simbolismo e não nos movimentos de vanguarda” (SCHÜLLER, 1970, p. 42). Não diferem de Massaud Moisés, que, sobre a *Semana de Arte Moderna*, afirma que os modernistas se voltaram “contra o Romantismo lacrimojante, o Realismo de Zola e Eça, o Parnasianismo marmóreo, apenas respeitando o Simbolismo, já por ser antiparnasiano, já por conter *presságios de sua proposta revolucionária*”. (MOISÉS, 2001, p. 17. Grifos nossos)

Decerto não foi ignorando a influência das vanguardas europeias que Otto Maria Carpeaux declarou: “toda a poesia moderna tem no Simbolismo o seu ponto de partida” (CARPEAUX, 1944, p. 313), pois “o Modernismo identifica-se como uma espécie de Simbolismo inconsciente” (CARPEAUX, 1944, p. 328); como o fez Alceu Amoroso Lima, que asseverou: “o Simbolismo foi, realmente, uma reação contra os movimentos anteriores, ao passo que os dois períodos seguintes, e particularmente o Modernismo, como que representam a sua continuação” (LIMA, 1969, p. 57). Massaud Moisés ponderou que “mesmo na ficção de Oswald de Andrade, como nas *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924)⁵³, se adivinham expedientes cinematográficos e algo surrealista, de possível *extração simbolista*” (MOISÉS, 2001, p. 261. Grifos nossos). O crítico ainda assevera:

do ângulo de liberdade criadora e do à-vontade formal, não há dúvida que as raízes do Modernismo devem ser procuradas no Simbolismo. Ainda mais: algumas tendências simbolistas penetraram o Modernismo (como o referido grupo de espiritualistas), enquanto outras vieram a *influenciar* poetas como Manuel Bandeira, Mário de Andrade e outros (...). (Grifos nossos)

53 Já realizamos cotejo entre esta obra de Oswald de Andrade e a escrita de Cruz e Sousa, mapeando possíveis influências. Ver em: CAPOBIANCO, 2013.

O Simbolismo não fugiu à regra de ser, em seu tempo, também uma *vanguarda europeia*, com forte predominância francesa, desde Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé – para ficar com os mais celebrizados, na época do surgimento e ápice do movimento. Entretanto, a julgar pela crítica que perscruta os modernistas a partir de fontes futuristas, dadaístas ou surrealistas, sobre “qual” simbolismo Otto Maria Carpeaux, Lima, Massaud Moisés, Donald Schüller e Oswald de Andrade estariam se referindo, nas afirmações que verificamos?

O forte intercâmbio intelectual do eixo cultural São Paulo/Rio de Janeiro com as novidades de fora, em verdade, leva o pesquisador a crer que nossos artistas da *Semana de 1922* se inspiraram em alguns processos do Simbolismo “externo”, porém, aqui se requer cuidado: na contramão do que considerou Mário da Silva Brito, não obstante seu magnífico estudo, a estética capitaneada no país por João da Cruz e Sousa *não passou* “acusada de não possuir nenhum senso do nacional [...], [movimento] praticamente despercebido [...]”, com

ressonância [...] pouco mais que nula, [...] [que] não chegou a operar como um todo [...], [sendo] mais uma etapa, um intervalo, um momento de passagem que constitui antes solução de continuidade no desenvolvimento literário nacional (BRITO, 1974, p. 19-20).

De forma alguma.

Não somente a visão de Mário da Silva Brito é antagônica ao *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (MURICY, 1987), coletânea magna em que José Cândido de Andrade Muricy, maior autoridade crítica no assunto, elenca 131 poetas em sua 3ª edição, de 1973⁵⁴, como o próprio Mário da Silva Brito se contradiz, ao declarar que o Simbolismo constituiu “um período cinzento que, no entanto, viria *facilitar o surgimento da corrente modernista posterior*” (BRITO, 1974, p. 20. Grifos nossos). Lamentável, porém, é que atribua, no mesmo trecho, o legado do movimento oitocentista a “uma grande conquista, que seus sucessores iriam gerir até às últimas consequências: o *verso livre* [...]”. “Verso livre”, no fundo, sem artifícios intelectivos, Cruz e Sousa havia deixado

54 A 1ª edição surgira em 1952. Nas reimpressões que reproduziram sem mudanças a edição de 1973 foi possível, ainda, a José Cândido de Andrade Muricy (1895-1984), nos últimos anos de vida, enviar à Editora um prefácio (logo incorporado) escrito em 1980, em que informa o Prêmio Machado de Assis que recebeu pelo conjunto da obra, além de render gratidão à importância editorial que o crítico e historiador Sérgio Buarque de Holanda conferiu ao *Panorama*, incluindo-o na “Coleção Textos” da Editora Perspectiva, e assim favorecendo a difusão e projeção da obra.

entremeado em todo o conjunto de sua prosa poética, cuja estrutura compreensiva constatamos como similar à poesia em verso (CAPOBIANCO, 2016, p. 436-456)⁵⁵, sem olvidar o célebre poema em prosa *Emparedado*, do poeta catarinense.

É neste ponto que a pesquisa se bifurca e, buscando lucidez, não atribui demérito ao trabalho de Mário da Silva Brito. O crítico, cuja obra citada já possui consagração no meio literário, atendeu às expectativas de seu tempo e objeto, como à atmosfera de ruptura a que se entregaram nossos modernistas, a ponto de Alfredo Bosi chamar a tendência de “irracionalismo”, presente em “Mário de Andrade, o Manuel Bandeira teórico do ‘alubrimento’ e todo o roteiro de Oswald de Andrade”. (BOSI, 2013, p. 325)

O apagamento da obra de Cruz e Sousa, nesse ínterim, foi marcado por caricaturas, exotismos, paradigmas. Já concluímos que sobre ele vigorou a seguinte tríade: descendência direta de africanos, sem miscigenação; biografia torturada pela miséria financeira e loucura da esposa; e a rejeição dos meios dominantes da literatura, que lutaram (com armas desiguais) contra sua estética e pessoa (CAPOBIANCO, 2016). Tais elementos converteram o poeta em um “personagem” quase folclórico. Entretanto, a análise que radicaliza a relação modernista/vanguardas externas tem seu alicerce abalado desde que Cruz e Sousa, malgrado as críticas, mostra-se “lido” – e bem lido – por diversos intelectuais do período, desde o início do século XX, tempo em que *creditar publicamente* certas inovações e predominância a um homem afro-brasileiro, não tão longe do turbulento período abolicionista, quando o preconceito era a defesa e desforço injustos das elites, era pensável.

O Simbolismo a que se referem diversos autores citados, atuante sobre as bases do Modernismo, não excluía as vanguardas alienígenas, mas, em boa parte, centravam-se em Cruz e Sousa, como veremos adian-

55 Concluímos, em análise, que a prosa sousiana é construída como uma poesia com ligações às vezes prosaicas entre os “versos”, ensejando um texto corrido, mas permeado, o tempo inteiro, da poesia que traz a mesma sensibilidade que elaborou nas obras em verso, embora as diferenças de forma. Apenas na prosa Cruz e Sousa reduzia sua preocupação com a métrica e a rima, embora haja decassílabos perfeitos inseridos entre os períodos e rimas internas de diversas espécies. A transcendência simbólica é a mesma, não obstante a dimensão dos textos exija mais concentração do leitor, por isso a menor repercussão nos meios literários – cogitação nossa. Como foge ao escopo desta pesquisa adentrar na prosa do esteta catarinense, remetemos à nossa Tese de Doutorado, em que não descuidamos de abordar estes aspectos.

te, embora não o dissessem nominalmente. De certa forma afastado dos meios midiáticos da época, há vestígios de que o poeta simbolista foi lido “às escondidas”, com interesse, e talvez se possa dizer “com o silêncio e discrição” que não tinham qualquer intuito em mostrar que um brasileiro originário da longínqua África, situado no meio do período Monarquista/Republicano e Escravagista/Abolicionista, produzira pérolas novas de obras de arte que até hoje não seriam jamais superadas dentro do movimento simbolista, bastando se abrir qualquer livro didático básico para se constatar a unanimidade das opiniões atuais.

Vários fatos concretos complicam a análise simplista de que nossos modernistas herdaram os “futurismos” e “dadaísmos” que brotavam de fora e os adaptaram à expressão autóctone⁵⁶, ainda vacilantes (como se vê em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1928) quanto ao volume expressivo imigratório, que botaria por terra a ideia tríptica (e absolutista) do brasileiro como confluência do português, do índio e do negro. Sem fazer tábula rasa dos estudos que, nos últimos cem anos, abordaram com coragem estes temas conflituosos da sociologia, em 1907 a Lei do Povoamento, de Miguel Calmon, trouxe para nosso país em oito anos a soma de quase um milhão de imigrantes, e o aumento das construções, na capital paulista, subiu 300% entre 1900 e 1918 (BRITO, 1974, p. 27 e 153). Teríamos, em pouco tempo, um “povo brasileiro” bem mais miscigenado, mesmo que ainda predominasse sua gênese histórica.

A visível apropriação de recursos simbolistas pelo movimento de gestação e eclosão do Modernismo, de fato, provém do vasto repositório de exemplos que nos brotam incessantes em uma pesquisa mais apurada, e que deságuam em Cruz e Sousa.

2. Os primórdios da questão

Mário de Andrade, em anotações pessoais que jamais publicou (FERES, 1969), de 1923, tece surpreendentes elogios à poética de Cruz e Sousa, considerando-o “dadaísta” mais de uma vez, além de um breve parágrafo em *Mestres do Passado* (1921), em que prestigia com encô-

56 A ideia é afirmada nos seguintes termos, por Mário da Silva Brito: “o desejo era atualizar as letras nacionais – apesar de que, para tanto ser preciso importar ideias nascidas em centros culturais mais avançados – não implicava uma negação do sentimento brasileiro. Afinal, o que se aspirava era tão somente a aplicação de novos processos artísticos às inspirações autóctones [...]”. (BRITO, 1974, p. 32)

mios o poeta catarinense, traindo, assim, que conhecia – e bem – a obra do autor de *Broquéis*, malgrado o silêncio público do escritor paulista durante toda sua vida.

Cecília Meireles foi mais direta, concorrendo à cátedra de português e literatura brasileira da Escola Normal, atual Instituto de Educação, no Rio de Janeiro, com a tese *O Espírito Victorioso* (1929), cujo título se referia ao próprio Cruz e Sousa, no texto, além dos vários desenhos sobre o poeta catarinense que deixou, e da conferência que sobre ele proferiu, em 1933. A escritora carioca foi inequívoca em demonstrar o alcance de sua ligação com o poeta de *Broquéis*, e algumas semelhanças já foram por nós exploradas oportunamente⁵⁷.

Por que, seguindo o raciocínio, nossos artistas da Semana de 1922 teriam buscado inspiração simbolista – quantos críticos vimos que o afirmaram? – em terras estrangeiras, se aqui, no país, tinham Cruz e Sousa diretamente no idioma nativo (poeta cujo alcance foi bem maior do que sugere ou afirma Mário da Silva Brito)? Os estilos europeus em voga, ademais, já fluíam com fortes tintas de manifestos e obras dadaístas, cubistas, espírito-novistas, expressionistas, mais tarde surrealistas. (TELES, 2012)

Os vestígios traem-se nos detalhes. José Pereira da Graça Aranha, que para numerosos autores inaugura o Pré-Modernismo com *Canaã*, junto a Euclides da Cunha, com *Os Sertões*, ambos em 1902, escreve em sua obra capital:

Aumentavam as sombras. No céu, nuvens colossais e túmidas rolavam para o abismo do horizonte... Na várzea, ao clarão indeciso do crepúsculo, os seres tomavam ares de monstros... As montanhas, subindo ameaçadoras da terra, perfilavam-se tenebrosas... Os caminhos, espreguiçando-se sobre os campos, animavam-se quais serpentes infinitas... As árvores soltas choravam ao vento, como carpideiras fantásticas da natureza morta...

[...] Os primeiros vagalumes começavam no meio da escuridão a correr as suas lâmpadas divinas... No alto, as estrelas miúdas e sucessivas principiavam também a iluminar... Os pirilampos iam-se multiplicando dentro da floresta, e insensivelmente brotavam silenciosos e inumeráveis nos troncos das árvores, como se as raízes se abrissem em pontos luminosos. [...] As montanhas acalmavam-se na imobilidade perpétua; as árvores esparsas na várzea perdiam o aspecto de fantasmas desvairados... No ar luminoso tudo retomava a fisionomia impassível. Os pirilampos já não voavam, e miríades deles cobriam os troncos das árvores que faiscavam cravados de diamantes e topázios... (ARA-

57 Ver em: CAPOBIANCO, 2013.

É Alfredo Bosi quem observa esses “processos impressionistas, que, conscientes ou não, bem se ajustam a esse naturalismo filtrado pela experiência simbolista” (BOSI, 2013, p. 350). O crítico paulista, ao observar os polos da estrutura de *Canaã*, destaca o representativo-emotivo como “impressionista [...] *cum grano salis*” (BOSI, 2013, p. 351. Itálicos no original), aludindo, em seguida, ao teatro, em *Malazarte*, trabalho do ficcionista maranhense cuja influência Alfredo Bosi atribui ao Simbolismo europeu.

Se os processos metafóricos do texto de José Pereira da Graça Aranha, recortado acima, autorizam a mencionar processos simbolistas, resta plausível atribuir de forma preponderante tais expedientes às renovações no estrangeiro, tendo no país um Cruz e Sousa? No período de elaboração de *Canaã*, e posteriormente, o poeta catarinense passou escondido somente da turbamulta de leitores, eis que Augusto dos Anjos, mesmo desde a distante Paraíba, soube haurir, aplicar e transfigurar vários dos mecanismos inaugurados pelo poeta catarinense, desde o início do século até sua morte, em 1914, como exaustivos estudos já o demonstraram.

José Pereira da Graça Aranha, na fluidez da prosa, parece disfarçar expedientes sousianos, ao escrever “ar luminoso”, ou que, “na várzea, ao clarão indeciso do crepúsculo, os seres tomavam ares de monstros...”, sem contar a visão dos caminhos espreguiçando-se pelos campos como serpentes, e, sobretudo, as terminações em reticências, presentes em praticamente todo o texto selecionado acima. Imagens raras e transcendentais, transfundidas em prosa corrida. Adiante, desvanecendo a fantasmagoria desvairada das árvores da várzea, ao clarear o dia, parece criar expressões simbólicas acomodadas ao gosto dos leitores, preenchendo os núcleos poéticos com textos da mais *comportada* sintaxe. Quisesse, o autor de *Canaã* poderia fazer poesia simbolista ou semelhante, tornando essas longas linhas bem mais enxutas, o que não fez por ser prosador, e não poeta, mas quem apontou os expedientes impressionistas e de fundo simbolista foi Alfredo Bosi. E não o fez em vão, eis que o texto sugere sensações e imagens bem distantes do realismo e naturalismo que marcaram o século XIX.

3. Mário de Andrade e a visita a Alphonsus de Guimaraens

Por outro ângulo, a despeito dos vanguardismos, deparamo-nos com Oswald de Andrade, declarando que “Alphonsus de Guimaraens valia, sem dúvida, todos os poetas juntos da Academia Brasileira. Foi [...] um lutador da *arte nova* [...] da *boa arte nacional*” (ANDRADE O., 1921. Grifos nossos), enquanto Mário de Andrade já visitara, em 1919, um dos maiores poetas simbolistas vivos, o próprio Alphonsus – cujo respeito e idolatria por Cruz e Sousa aparecem na visita que o mineiro lhe fez, em 1895, vindo ao Rio de Janeiro somente para conhecê-lo, e no fato de ter publicado suas obras somente em 1899, após a morte do precursor catarinense⁵⁸. As palavras de Mário sobre a visita, publicadas em jornal, como avisara a Alphonsus que o faria, dão a exata medida da relação do autor paulista com o *Simbolismo*, entusiasmo que hoje não permite mais que se confunda com uma mera admiração pela pessoa de Alphonsus ou por fragmentos de seus versos:

E foi uma hora de inesquecível sensação a que vivi com ele. Na tristura cinza do aposento, pude dizer-lhe pausadamente, em calma, as lindas coisas que eu sentia sobre a sua *arte desacompanhada e incompreendida*. [...] Falei-lhe depois do descaso em que o deixavam os nossos. Sorri, num meigo perdão; e recompensou-me o afeto, dando-me versos. [...] Passaram-me então pela voz grande cópia de versos maravilhosos que a nossa gente não sonha, nem imagina – *fortunas de poesia, nababescas, sepultadas numa terra de saudade. Versos encantados*, dos mais lindos da língua portuguesa, dos mais comovidos dos nossos dias, dispersos em revistas que os não realçam, fanando num ineditismo pasmado e burguês. (ANDRADE, 1919. Grifos nossos)

A admiração pelo Simbolismo jazia mal explicada. Para perscrutar a influência de Cruz e Sousa sobre nossos modernistas, levando em conta os tradicionais estudos que envolvem as vanguardas europeias, é preciso mapear o Pré-Modernismo e examinar a germinação da *Semana de 1922*. Façamo-lo com cuidado.

Mário da Silva Brito é objetivo quando aponta a atmosfera conflitante e instável dos dois primeiros decênios do século XX, permeados de greves e protestos que, de certo modo, externavam uma decepção com o

58 Destacamos oportunamente esse aspecto: “Andrade Muricy acentua a veneração que sentia Alphonsus por Cruz e Sousa: ‘Alphonsus de Guimaraens, admirador de Cruz e Sousa a ponto de viajar para o Rio somente a fim de conhecê-lo, só em 1899, já morto o poeta, publicou o seu primeiro livro de poemas [...]’ (MURICY, 2000, p. 34. (Grifos nossos). De fato, o poeta mineiro estreou em 1899 com duas obras: *Setenário das dores de Nossa-Senhora e Câmara ardente*, e também *Dona mística*, todas pela Tip. De Leuzinger & Cia. *Setenário das dores de Nossa-Senhora*, porém, foi escrito entre 1892-94. Ver em: LISBOA, 1945, p. 40; o que bem explica a ênfase das palavras de José Cândido de Andrade Muricy” (CAPOBIANCO, 2016, p. 104).

advento das conquistas da República, somando-se à tenebrosa época da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que abalou a noção de direitos, de ordem, de humanidade, de solidez política. Afora esse contexto, a confluência de uma brusca modernidade tecnológica inseriu fábricas, automóveis, luz elétrica e *bondes elétricos*⁵⁹, novos sistemas de produção e trabalho, presente ainda a forte oligarquia cafeeira paulista, e engrossando o predomínio econômico-financeiro desta região sobre o restante do país (BOSI, 2013). Mais proeminente, São Paulo cresceu estatisticamente no campo populacional e produtivo, e exigiu que a Arte concorresse, igualmente, neste avanço. Não foi sem razão que, em 1942, discursando sobre o “Movimento Modernista”, o já maduro Mário de Andrade declarou que “a nobreza regional nos dava mão forte [...], a aristocracia tradicional nos deu mão forte”, e em rápido fragmento expõe uma constatação, diríamos, definitiva: “[...] o que importa era poder realizar essa ideia, além de audaciosa, *dispendiosíssima*. E o fautor verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado” (ANDRADE, M., 1965, p. 231-255. Grifo nosso). Tratava-se de um mecenas influente no meio e amante das artes, cujo patrocínio e força política simplesmente permitiram que o evento ocorresse.

Nessa esteira, o pesquisador Sérgio Miceli entendeu o papel político como preponderante para a eclosão do movimento, realizando interessante comparação com os Simbolistas, cujo valor e projeção foram radicalmente mitigados. Escreve Sérgio Miceli:

59 A expansão dos bondes elétricos foi imensa e, praticamente, súbita – o que mudou *radicalmente* a paisagem e vida dos brasileiros. Embora o monopólio desse “novo” transporte tenha sido assumido, ainda no final do século XIX, pela companhia canadense *The São Paulo Tramway, Light and Power Co.*, e a *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power*, foi a Companhia estadunidense Ferro-Carril do Jardim Botânico que patrocinou a primeira viagem em um bonde elétrico, em 8 de outubro de 1892, o “104”, que em uma viagem de 12 minutos levou personalidades como o vice-presidente da República, Marechal Floriano Peixoto, do Largo da Carioca até a Rua Dois de Dezembro. Em crônica, oito dias depois, Machado de Assis faz referência a essa viagem inaugural, impressionado com a altivez do motorneiro que conduzia o bonde. Popularizando-se, em seguida, nas grandes capitais, as primeiras linhas de bondes elétricos chegaram a Salvador, Bahia, em 1897, mas foram instaladas em Botafogo e Copacabana somente em 1901 – vascularizando-se para outros bairros nos anos seguintes (embora a luz elétrica nas ruas tenha chegado à cidade do Rio de Janeiro somente em 1904). Estes bondes à eletricidade foram implementados em Belém, no Pará, em 1907; Fortaleza, no Ceará, em 1913; Recife, em Pernambuco, em 1914; e no Maranhão em 1924. Conta Luiz Cesar que só nas primeiras décadas do século XX se deu a ramificação maciça dos bondes elétricos, modificando o tecido social na medida em que classes mais altas também utilizavam o serviço. (PRIORE, 2016; MOTOYAMA, 2004, p. 197; SELBACH, 2009; CARDEMAN & CARDEMAN, 2016; ASSIS, 2013; RODRIGUES, in: RIBEIRO, 2015)

Embora tenham sido os responsáveis pela importação das vanguardas europeias depois da Primeira Guerra – O Surrealismo, o Futurismo etc. – tal fato por si só não dá conta da vitória política com que consolidaram sua posição no campo intelectual. A nova hierarquia de legitimidades que acabaram por fazer prevalecer teve, de início, o respaldo do trabalho político-ideológico que desenvolveram em favor da burguesia paulista, em seguida, por força de seu envolvimento nos aparelhos do Estado durante o período Vargas. Não fosse tal papel político, o ‘destino’ social e intelectual dos modernistas poderia ter sido semelhante ao dos *simbolistas brasileiros*, relegados no campo intelectual a despeito da importação de um novo paradigma poético. (MICELI, 1977, p. 83. Grifos nossos)

No mesmo discurso proferido em 1942, por Mário de Andrade, diversas vezes se refere ao caráter *destrutivo* do movimento, que Alfredo Bosi designa como irracionalismo (BOSI, 2013, p. 325), ademais, tendência também nos grandes centros culturais do mundo, no entorno da época da *Semana de 1922*. Desfazer-se do passado era o lema, como nos sete artigos ousados que publicou no *Jornal do Commercio*, em 1921, sepultando e escarnecendo dos poetas parnasianos brasileiros mais célebres: Olavo Bilac, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho e Francisca Júlia⁶⁰.

4. O futurismo e as artes plásticas

A desilusão com o contexto sociopolítico não fez do Futurismo, movimento fundado em 1909 pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti, apoio para que Oswald de Andrade, ainda em 1912, chegando ao Brasil entusiasmado com esta vanguarda e também com as novas proposições do laureado poeta Paul Fort, desse propulsão ao que viria a ser a eclosão modernista. Entretanto, as ideias lhe haviam ficado marcadas, germinando, e o influenciariam mais adiante.

A despeito disso, em uma análise do próprio Manifesto Futurista, vemos trechos que parecem não destoar do sentido que Cruz e Sousa pretendeu conferir à sua poética. Vejamos. Filippo Tommaso Marinetti propõe cantar

60 Proclama, em um dos trechos, Mário de Andrade, como o faz em outros: “[...] odiei os Mestres do Passado, que admiro, mas cuja paternidade renego. [...] Malditos para sempre os Mestres do Passado! [...] Tolos e Malditos! Cuspimos sobre vós a nossa maldição e as risadas alumbantes da nossa cólera, o despeito divino das nossas impaciências! [...] E que não fique nada! Nada! Nada!”. (BRITO, 1974, p. 254-309)

o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade. Os elementos da nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta. Tendo a literatura até aqui enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal [...] uma beleza nova: a beleza da velocidade [...] É preciso que o poeta se desgaste com o calor, brilho e prodigalidade, para aumentar o fervor entusiástico dos elementos primordiais [...] A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem. (MARINETTI, in: TELES, 2012, p. 118-121)

O vanguardista italiano, curiosamente, termina o texto com uma frase de eco simbolista, como se lê: “de pé sobre o cimo do mundo, nós lançamos ainda uma vez mais o desafio às estrelas”, em que o conjunto das expressões são, em essência, elevar-se para reivindicar sua proposta a todos os cantos do mundo, simbolizado pelas estrelas.

Cruz e Sousa poderia ter espelhado estas propostas futuristas tendo vivido mais de dez anos antes? Em um soneto, da obra de estreia do catarinense, *Broquéis*, distante quinze anos dos ideais de Filippo Tommaso Marinetti, podemos ler:

LÉSBIA

Cróton selvagem, tinhorão lascivo,
Planta mortal, carnívora, sangrenta,
Da tua carne báquica rebenta
A vermelha explosão de um sangue vivo.

Nesse lábio mordente e convulsivo,
Ri, ri risadas de expressão violenta
O Amor, trágico e triste, e passa, lenta,
A morte, o espasmo gélido, aflitivo...

Lésbia nervosa, fascinante e doente,
Cruel e demoníaca serpente
Das flamejantes atrações do gozo.

Dos teus seios acidulos, amargos,
Fluem capros aromas e os letargos,
Os ópios de um luar tuberculoso...

Em vez de uma poesia gratuitamente agressiva, o que não almejou Filippo Tommaso Marinetti, mas a velocidade estrídula das conexões simbólicas, vemos Cruz e Sousa, no primeiro terceto, exaltar a “fascinante” Lésbia “demoníaca”, atraído pelas “flamejantes atrações do gozo”. Além de sensualizar o amor ao perigo, a audácia de afrontar a “Planta mortal”, transpassa o soneto a revolta de encontrar o caos sexual e de afrontá-lo sem receio. Energia no sexto verso, que “ri, ri risadas de expressão violenta”, unindo a aliteração assonante, que soa como uma risa-

da sarcástica e hiperbólica, à manifestação de escárnio, agressão e poder.

A velocidade do passo ginástico e do salto mortal – nas citadas palavras de Filippo Tommaso Marinetti – vemos na rapidez ciclópica com que Cruz e Sousa afronta a sexualidade perigosa e vai, em fração de instante, do “Amor trágico” ao “espasmo gélido” e “afritivo” da “morte”. Enfrenta os pavores febris da poderosa sexualidade humana, carregada de paradoxos e antíteses, e termina sentindo – textualmente – fluírem “capros aromas” dos seios de Lésbia. A cada grupo de versos as cenas se alternam como em *flashes* cinematográficos: da planta selvagem para a carne sangrenta, da risada que funde Amor e morte à metaforização da mulher em “cruel e demoníaca serpente”, para que a cena, em seguida, conclua com o eu-lírico esgotado dos prazeres luxuriantes, como se dos seios da fêmea fluíssem ópios narcotizantes e, a esta imagem baça, tonta, semelhassem a sensação de palidez na penumbra e a visão enfermiça de um “luar tuberculoso”. Capilaridade simbólica.

O soneto, inteiramente entrechocado de símbolos e expressões dúbias, antitéticas, sugestionadoras e desprovidas de unicidade de sentido, com vocabulário de alto preciosismo expressivo, colidindo a violência com a atração, a ironia das risadas com a tontura orgiaca, a selvageria que vêm das plantas agrestes (da espécie arácea do “tinhorão” ou da euforbiácea do “cróton”, do qual se extrai óleo fortemente purgativo) (CRUZ, 1965), amalgama a rapidez das imagens confundidas em sensações, espasmos, ruídos (“ri, ri, risadas”), com a prodigalidade de elementos, da qual fala Filippo Tommaso Marinetti. Se o soneto encerra com o eu-lírico entontecido pelos delírios “pecaminosos” do gozo, recordamos o trecho acima, do futurista italiano: “a poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem”.

Fica-nos a hipótese de que alguns parâmetros teóricos modernistas provieram, de fato, das vanguardas, mas quantos intelectuais do período, respeitosos ao Simbolismo e silentes (ou quase) sobre Cruz e Sousa, leram sua obra e se apropriaram de recursos da estética do catarinense? Resta seguir a linha histórica das vanguardas e o processo eclópsico do Modernismo.

Assim, é curioso que o estudioso Mário da Silva Brito pontue – como tantos outros já o fizeram – dois eixos decisórios para o fomento modernista e sua futura irrupção, *que não vieram das Letras*: a exposição da pintora Anitta Malfatti, em 1917, que reunia 53 trabalhos, e a mostra

das esculturas de Victor Brecheret, em 1920. Os aplausos para *Juca Mulato*, de Menotti del Picchia e a estreia ainda hesitante de Mário de Andrade, em *Há uma gota de sangue em cada poema*, ambas as publicações também de 1917, não haviam motivado “os novos” ao engajamento imediato na revolução literária – ou, pelo menos, à eclosão imediata, pois a Semana de 1922 esperaria ainda cinco anos, não obstante Mário de Andrade, em 1942, dissesse que esse tempo anterior foi de “gestação”. Ora, recordemos que foi em cinco anos (1893 – 1898) que Cruz e Sousa compôs toda sua obra simbolista “central” em prosa e verso. Trata-se de bastante tempo.

O expressionismo das telas de Anitta Malfatti provocou verdadeira reviravolta, como “a arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura”⁶¹, gerando um artigo de crítica ácida, de Monteiro Lobato, que acendeu as defesas e ânimos dos jovens intelectuais, a ponto de Mário de Andrade considerar que devia à força dos quadros da pintora “a revelação do novo e a convicção da revolta”, arrematando que “foi ela, foram seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos para mim”. (ANDRADE, M., 1944)

Se é notável que vários escritores e poetas, como Menotti del Picchia, José Pereira da Graça Aranha, Oswald de Andrade e o próprio Mário tenham dado impulso ao ideal modernista a partir de uma pintora, é também impactante – para o estudioso – o fato de o desfecho do movimento “novo” ter sido inspirado por um tímido escultor, Victor Brecheret, que foi descoberto em quase anonimato pelos protagonistas das futuras letras vanguardistas brasileiras. Mário de Andrade (1920)⁶² escreve que o escultor é tão “ignorado que conhecê-lo assume quase a proporção de um descobrimento”, pois o artista, que havia estudado na Europa, como Anitta Malfatti, “não reflete apenas as ideias modernas. Não é um espelho, é uma fonte viva de criação, impressionante na coerência com que

61 Registro de Arte. Exposição Malfatti. *Correio Paulistano* de 14 de dezembro de 1917, p. 6. O artigo não é assinado.

62 Com o pseudônimo de Ivan. Mário da Silva Brito alude que o artigo, assinado por “um certo Ivan”, “deve ser Oswald de Andrade”, mas a especialista em Modernismo e seus autores, Telê Ancona Lopez, não duvida: “Prestando-se atenção no estilo, no uso da língua portuguesa do Brasil, na epígrafe colhida em Frei Luís de Sousa, no conhecimento sólido de História da Arte, no nome Michelangelo abraçado para Miguel Anjo e, principalmente, na religiosidade, outra autoria se esgueira – Mário de Andrade”. (LOPEZ, 2013, pp. 51-89)

junta à utilização eloquente do símbolo a sadia inocência dos primitivos”.
(ANDRADE, M., 1920)

O Simbolismo de Cruz e Sousa, que não passou – e nem poderia passar – despercebido ou não-lido por nossos modernistas⁶³, envolvia profundamente, como recursos de escola, o jogo sinestésico de cores, imagens, sons, formas, texturas, sabores, odores. Sob a forma de poesia, em verso ou prosa, *de certa forma* Cruz e Sousa já havia “produzido” os traços avançados de Anitta Malfatti ou as formas primitivo-modernizantes de Brecheret, às quais alude Mário de Andrade. (A recente comparação que fizemos entre Cruz e Sousa e o Futurismo é uma mostra dessa interpenetração de artes e estilos).

As vanguardas europeias, que ainda estavam consolidando seus manifestos, não possuíam um contingente de obras lidas e absorvidas pelos intelectuais brasileiros a ponto de os entusiasmar, e por isso Oswald de Andrade, que lera o *Prefácio Interessantíssimo* de Mário antes da publicação, escrevendo em periódico que o via como “meu poeta futurista”, gerou réplica no mesmo meio, em que o autor de *Pauliceia Desvairada* desmentia ser futurista, afirmando-se como moderno, malgrado Oswald persistir em classificá-lo como futurista. (BRITO, 1974), em artigo seguinte.

O arrojo surpreendente das formas esculpidas por Victor Brecheret, ou mesmo o flagrante pós-impressionismo original, de Anitta Malfatti, poderiam ser “simbolismos extraliterários”? Parece-nos plausível a tese, não obstante as escolas ganhassem nomenclaturas diversas. Cruz e

63 Embora sobre Cruz e Sousa não se tenham encontrado depoimentos da lavra de Oswald de Andrade, Raul Bopp, Menotti del Picchia ou Graça Aranha, se Mário de Andrade conhecia e admirava entusiasticamente os textos do poeta de Santa Catarina, não constitui mera “cogitação” que os demais tenham também lido, mesmo sob o entusiasmo do autor de *Pauliceia desvairada*. O fato de Mário nada ter publicado sobre o autor de *Faróis*, segundo Gilberto Mendonça Teles (1994), pode ter ocorrido para não “macular” as novidades das teorias poéticas do autor modernista, algumas já presentes em Cruz e Sousa. A predominância de um homem afro-brasileiro, na dimensão em que atingiu o Simbolismo, no Brasil, contribuiu para que os intelectuais – durante décadas de preconceito, frise-se bem – tenham se omitido de aprofundar a obra do autor de *Últimos Sonetos* e demonstrar sua força precursora publicamente. Quando as anotações pessoais de Mário mencionam mais de uma vez, o “dadaísmo” e o caráter “destrutivo” da poética sousiana – mesmo aspecto que atribui à eclosão do Modernismo, parece claro que as omissões foram propositais. A essas conclusões, de certo modo consoantes às de Gilberto Mendonça Teles, chegamos em recente trabalho de doutorado. Ver em: CAPOBIANCO, 2016.

Sousa já fizera, no campo das letras, realizações expressionistas⁶⁴ muito próximas às vanguardas, e qual dos intelectuais próximos a Mário de Andrade não as havia lido? (Lembremos que se tratava de uma das camadas mais cultas da sociedade, e, decerto, haviam lido “tudo” de importante ou repercussivo que já fora publicado).

5. O roteiro do próprio Mário de Andrade

Se nos foi possível vislumbrar traços futuristas a partir de um soneto de Cruz e Sousa, em vez de iniciarmos a análise com trechos de nossa escolha, para marcar os traços antecipadores do modernismo na poesia brasileira, tomemos os exemplos das anotações do próprio Mário de Andrade, pois ao adquirir um volume de *Poesias* completas, de Cruz e Sousa, edição lançada por Nestor Vítor em 1923, o autor de *Paulicéia Desvairada* registrou diversas considerações, de próprio punho, em numerosas páginas do livro do catarinense. Foi somente em 1969 que Nites Terezinha Feres publicou o que Mário havia escrito quase “às ocultas”, e é o autor de *Macunaíma* quem expressamente nos “oferece o roteiro” para entender a influência de Cruz e Sousa na atual pesquisa. Sempre no livro do catarinense, o jovem paulistano manuscreeveu:

[Na página 165:] Estes poemas longos dos Farois são característicos a esse respeito. O poeta [Cruz e Sousa] é escravo das associações. Não sabe o que vai dizer. Tem moto lírico inicial: será a mãe escrava, será a recordação do amigo. [...] E o tema sem leme segue ao leão das associações, corre, bordejando, afunda, sobe à tona e morre finalmente sob o impulso ondulado das rimas./ Agosto de 1923. Vide⁶⁵ pgs 184, 195, 170, 217, 241. [Na página 164:] Cruz e Sousa, sem intenção de fazer espírito, [...] é um verdadeiro precursor do dadaísmo. Atingindo o impressionismo mais destrutivo, por meio de sucessões

64 Aduz Ivone Daré Rabello que alguns procedimentos do poeta poderiam *hoje* ser “associados” à modernidade, mas “só anos depois, nas vanguardas de início do século XX, se tornarão programáticos. Assim, seria erro de anacronismo nomeá-los como ‘expressionistas’ ou ‘surrealistas’, bem como falar-se de ‘antecipação’ para ressaltá-los” (RABELLO, 2006, p. 148). Como Mário de Andrade anota que Cruz e Sousa era “legítimo dadaísta” ou “precursor” do movimento, e Sonia Brayner assina artigo com terminologia inequívoca (BRAYNER, in: SOARES; MUZART, 1994), em nossa pesquisa atribuiremos à poética do esteta catarinense as características de impressionista, expressionista, dadaísta, futurista ou surrealista como forma de *catarse*, na falta de outros nomes para designar os processos utilizados por Cruz e Sousa, e que ultrapassam os limites do próprio Simbolismo e de sua época.

65 Nesta expressão (“vide”) está o inequívoco e atento roteiro que Mário seguiu na Obra de Cruz e Sousa, o que nos indica com segurança o itinerário a percorrer e demonstra – mais uma vez – o quanto esses liames ficaram inexplorados até hoje.

de ideias que se ligam não mais por meio de inteligência, mas muito mais por associações, muitas vezes totalmente subconscientes e pessoais. [...] As ideias nascem das rimas e daí muitas vezes um imprevisto delicioso, desconcertante, eminentemente lírico, mas eminentemente impressionista e destrutivo também. [Na página 217:] Do mais legítimo dadaísmo. É como a minha página ‘Trágica’, onde acumulei sem concatenação de ideias, ideias sinistras. (FERES, 1969)

Não foram as únicas anotações de Mário de Andrade, mas o “roteiro” transcrito nos leva à própria obra que manuseou, e é possível identificar quais composições foram destacadas pelo leitor paulista em seus comentários. Na página 165, em que parece descrever o dadaísmo sem nomeá-lo, consta o soneto “Flores da Lua”⁶⁶, de Cruz e Sousa:

Brancuras imortais da Lua Nova
Frios de nostalgia e sonolência...
Sonhos brancos da Lua e viva essência
Dos fantasmas noctívagos da Cova.

Da noite a tarda e taciturna trova
Soluça, numa tremula dormência...
Na mais branda, mais leve florescência,
Tudo em Visões e Imagens se renova.

Mistérios virginais dormem no Espaço,
Dormem o sono das profundas seivas,
Monótono, infinito, estranho e lasso...

E das Origens na luxúria forte
Abrem nos astros, nas sidéreas leivas
Flores amargas do palor da Morte.

Ao mencionar as associações, “o poeta não sabe o que vai dizer”, vemos que Mário de Andrade foi sensível à ligação do brancor vago lunar com a nostalgia, o sono, os fantasmas humanos imaginários, pois a expressão “fantasmas noctívagos da Cova”, devido à maiúscula, atinge perturbadora dimensão psíquico-simbólica. Não são *meramente* fantasmas visíveis surgindo em covas de cemitérios. São, dentre tantas amplitudes, “covas da existência”. Os elos entre a lua e os “mistérios virginais”, “Espaço” (a maiúscula sideraliza o termo), seivas subtterrâneas quase imóveis e as “Visões” e “Imagens” se renovando condizem mais com a percepção quase onírica do poeta catarinense, capturando as associações em êxtase, do que com processos de inteligência e causa/efeito.

66 No grande espaço em branco da página 164, em que aparece a última quadra de “Envelhecer”, de Cruz e Sousa, Mário fez as anotações que já ressaltava se referirem a “estes poemas longos dos Faróis”.

Mário teve a acuidade de notar a renovação de toda essa ambiência “monótona e lassa” no surgimento da “luxúria forte” abrindo sulcos (leivas) no Espaço, tamanha a força do desejo se contrapondo à monotonia. Ligações de *animus* poético, não de raciocínio temático. E, mesmo quando cita as demais páginas, o modernista é capaz de sentir com nitidez os processos de escrita sousiana em toda a obra.

Luiz Gonzaga Duque, amigo próximo do simbolista de *Broquéis*, assim compreendeu o processo composicional do artista: “escrevia [Cruz e Sousa] [...] uma série de anotações de autopsiquismo, e por isso guiado unicamente pela sua imaginação de psicopata, demonstrava fecundidade produtora notável”. (DUQUE, in: COUTINHO, 1979, p. 102)

Dentre as páginas citadas por Mário de Andrade, temos a 184, com cinco quadras do longo poema “Esquecimento”, em que Cruz e Sousa vai do amargor da memória, em forma de rio e “céu largo”, ao metapoema dos próprios versos e da proteção autorreflexiva que a poesia lhe dá:

Ó rio roxo e triste, Ó rio morto,
Ó rio roxo, amargo...
Rio de vãs melancolias de Horto
Caídas do céu largo!

[...]

Ó meu verso, ó meu verso, ó meu orgulho,
Meu tormento e meu vinho,
Minha sagrada embriaguez e arrulho
De aves formando ninho.

A concatenação do pensamento sem amarras, poderoso e livre, se dá também na página 195 do livro do simbolista, que Mário assinalou, nas quatro estrofes de “Violões que choram”, em que “malditos, réus, suicidas” surgem em meio a “virgens nos românticos enleios”, “requiebros de faunos”, “mornas melopeias”, “contorções de açoites”, “violões”, “luar das meias-noites”. O processo de ampliação do eixo sensorial dissociado de uma lógica racionalista é sentido intensamente pelo modernista paulistano, que também menciona a página 170, em que o poeta catarinense escreve, entre outros versos:

Tédio do Réquiem do Universo inteiro,
Morbus negro, nefando,
Sentimento fatal e derradeiro
Das estrelas gelando.

Se *morbus* é termo técnico para doença, enfermidade, variação ra-

ra ou erudita de “morbo”, o poeta entoava uma obra fúnebre – o Réquiem – para o Universo em que estrelas se congelam e a vida, então, se paralisa, muito embora na estrofe seguinte, sempre sobre o Tédio, constem nos dois versos finais:

És o sol negro, o criador, o gêmeo,
Velho irmão do meu sonho!

A rapidez com que a morte se transmuta em vida, e volta a ser antigo sonho, “velho irmão”, tudo sob o símbolo misterioso e plurissignificativo do “sol negro”, parece evidente e abrange processos poéticos cuja modernidade não estava ajustada à época em que o poeta compunha, e surpreenderam Mário de Andrade, como vimos, que cita também a página 217, final do poema “Pressago”, em que surgem versos de inspiração descentrada e afastados da lógica prosaica:

Sob o céu que nos oprime
Languescem formas de crime.
Com os mais sinistros furores,
Saem gemidos das flores.
[...] A morte com Sancho Pança,
Grotesca e trágica dança.

O crítico paulistano, vendo mesclar-se no mesmo contexto “formas de crime”, “flores” e “Sancho Pança” (personagem de *Dom Quixote*, de Cervantes) dançando com a morte, identifica a ressignificação da poética como liberdade vanguardista e destrutiva, página exata em que escreveu à mão: “do mais legítimo dadaísmo”, e compara ao seu próprio poema, “Trágica”. A influência e “filiação” declarada ficaram em anotações pessoais, em seu poder; não obstante, indubitáveis.

Na página 241, a última que mencionou, encontramos o início do poema “Litania dos Pobres”, já com versos desse calibre:

Os miseráveis, os rotos
São as flores dos esgotos.
[...] São os grandes visionários
Dos abismos tumultuários.

Estão rotos, nos esgotos, ou são visionários abismais? Os versos de associação guiada pela sensorialidade livre, decerto, tiveram forte impacto sobre o autor de *Paulicéia Desvairada*, eis que a numeração das páginas, pelo próprio punho de Mário, não foi obra do acaso.

Em seguida, ao escrever na página 164 de *Poesias* do catarinense, em que consta apenas a quadra final do poema “Envelhecer”, menciona o

dadaísmo, que nos remete às anteriores impressões de destrutividade e impressionismo que identificara nos versos de Cruz e Sousa, vindo ao encontro do que Márcia Camargos (2007, p. 46) considerou sobre a *Semana de 1922*: “foi essencialmente destruidora”.

Se Mário de Andrade se surpreendeu de tal forma com a leitura das composições do simbolista catarinense, se foi a figura central e mais influente do Modernismo, o que é consenso crítico, e se absolutamente nada publicou (artigos, textos, livros) sobre Cruz e Sousa, a influência merece análise pormenorizada. É preciso retornar à correnteza que levou os entusiastas e jovens autores até o irromper da *Semana de Arte Moderna*, retomando sutis contradições e ambiguidades.

Márcia Camargos entende que o “ódio ao burguês” como ideologia, ademais, ideia que se subentende no título de um poema de *Paulicéia Desvairada*, “Ode ao burguês”, não encontrava seu oposto no proletariado, mas no boêmio (CAMARGOS, 2007, p. 43)⁶⁷, sendo não exatamente a “arte do povo” o que os modernistas intentavam fundar, como diz a autora, mas um movimento que somava “vanguarda, folclore e urbanismo”, engajado com as camadas abastadas da sociedade, “coisa de grã-fino”, a exemplo dos louros que vimos Mário atribuir ao mecenas Paulo Prado. Isto porque, ainda na denúncia de Márcia Camargos, inúmeros artistas de proeminência na época ficaram excluídos da *Semana de Arte Moderna*, como o escritor pernambucano Joaquim Inojosa, o carioca Adelino Magalhães, o pintor ítalo-brasileiro Eliseu Visconti (que produziu obras naturalistas, renascentistas, simbolistas, de *art nouveau*, pontilhistas, impressionistas e neorrealistas) (OLIVEIRA, 2008), o chargista Voltolino, as raízes brasileiras em Ernesto de Nazaré, e diversos outros artistas. Até mesmo a fotografia, o teatro e o cinema – todos já com produções de relevo nacional/nacionalista, ficaram excluídos da *Semana*.

O próprio Oswald de Andrade, escrevendo em 1954, justificou que o Modernismo, “como qualquer movimento literário, [...] se processou no início sem esquema, sem passaporte e sem justa definição” (ANDRADE, O., 1992), omitindo o fato de que as vanguardas estrangeiras, desde o irromper do século XX, surgiam com manifestos mais ou menos definidos, como o *Futurismo* (1909), o *Expressionismo* (1911, 1912, 1918), o *Cubismo* (1913), o *Dadaísmo* (1918), o *Espírito-novismo* (1918, 1920), para citar somente aquelas cujos manifestos organizados em mai-

67 Márcia Camargos atribui a ideia a Oswald de Andrade.

ou ou menor grau foram publicados antes da *Semana de 1922* (TELES, 2012). Tal processo não se deu com o Modernismo brasileiro, o que fica evidenciado na heterogeneidade das manifestações teóricas posteriores à *Semana*, eis que não houve anteriores: “A escrava que não é Isaura” (1924-1925), de Mário de Andrade; “O Espírito Moderno” (1924), conferência de José Pereira da Graça Aranha; “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e “Manifesto Antropófago” (1928)⁶⁸, ambos de Oswald de Andrade; “Manifesto do Verde-amarelismo” (1929), de vários autores.

A dicotomia nacionalismo/universalidade, que confusamente permeou o movimento modernista, é observada por Alfredo Bosi ao revelar a própria ambiguidade em que se via Mário, em cujos artigos lhe oscilava o pêndulo da “cor nacional” e da “arte em si mesma”. Alfredo Bosi escreve:

Uma tendência dramática do projeto crítico de Mário de Andrade o induzia às vezes a relativizar o caráter vinculante da instância nacional e a reconhecer a prioridade dos processos universais da imaginação e do desejo intimamente ligados ‘àquela vida intuitiva e paraconsciente do Ser, onde se realiza no seu mais divinatório e profundo sentido o fenômeno da invenção’ (‘Um crítico’) [nome do artigo do qual Bosi extraiu as palavras de Mário] (BOSI, 2008. p. 25).

Márcia Camargos lembra, também, a incongruência de um artigo de Oswald de Andrade, “Meu poeta futurista” (1921), referindo-se a Mário, que respondeu no artigo “Futurista?”, negando ser um autor futurista, malgrado algumas conexões, sucedido de outro artigo de Oswald, reafirmando a ideia inicial – como já nos mencionamos. Márcia Camargos, ainda, observa a noção endossada por boa parte da crítica de que o irromper do Modernismo em nossas artes, em essência, surgia como tentativa de reafirmação nacionalista, abalada pelo caos pós-Primeira Guerra (1914-1918).

A falta de uma hegemonia ideológica desperta suspeitas sobre a ligação entre a poética de Cruz e Sousa e a escrita Modernista (devido ao silêncio dos “novos” a esse respeito), embora a temática “brasílica” qui-

68 O escritor e diplomata João Almino inicia seu artigo “Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora antropófaga” demonstrando a fragilidade teórica que permeou o nascimento do pensamento modernista: “Não há no *Manifesto Antropófago*, escrito e lançado por Oswald de Andrade, um corpo coerente de ideias a que possamos nos referir para uma análise de seu significado e alcance. Existiu – ou existe ainda –, contudo, uma rica metáfora, presente tanto no Manifesto quanto na Revista de Antropofagia, que serviu para animar parte do debate cultural no Brasil e teve grande repercussão para o modernismo brasileiro” (ALMINO, 2011, p. 55. Grifos no original).

sesse se impor como tônica. Gilberto Mendonça Teles (2012, p. 170), ao se referir à acentuada tendência “desagregadora” do Dadaísmo, remete-nos ao caráter “destrutivo” que Mário de Andrade viu na obra do poeta catarinense.

Em recente pesquisa de doutorado observamos que a crítica leu Cruz e Sousa ao largo do século XX sem se manifestar diretamente sobre o conteúdo da poética, o que raríssimos comentários em outro sentido não denegam a constatação, pelo menos até 1945, quando José Cândido de Andrade Muricy publica numerosas composições inéditas do simbolista catarinense, modificando aspectos estruturais do projeto estético original de Cruz e Sousa, cuja atuação não mais passou a ser encarada como “omissa” da causa abolicionista do final do século XIX, além de outras transformações.

Os elementos que possuímos (acrescendo agora alguns), portanto, nos permitem sopesar os valores da trajetória modernista e suas influências, ainda que até o entorno da *Semana de 1922*, da seguinte forma: a forte impressão de Mário de Andrade sobre a poética de Cruz e Sousa, registrada “em segredo”; a preponderante influência (ou liderança) do escritor de *Macunaíma* sobre os demais autores modernistas, que ultrapassou 1922; o silêncio de todos sobre o afro-brasileiro Cruz e Sousa; a afirmação de Gilberto Mendonça Teles sobre o risco da poética simbolista do desterrense prejudicar as “novidades modernistas” de Mário de Andrade; a constatação de numerosos críticos de relevo (Otto Maria Carpeaux, Donald Schüller, Massaud Moisés, Oswald de Andrade, para citar alguns) sobre a “filiação” da estética modernista ao Simbolismo – fundado por Cruz e Sousa no país, o que levou Mário a escrever a Manuel Bandeira, em 1924: “deixa eu te falar sobre o modernismo e descendência do simbolismo [...] Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O modernismo evoluciona” (ANDRADE, M., in: MORAES, 2000, p. 168), a dissensão sobre uma unidade teórica que guiasse os modernistas em busca de uma “vanguarda brasileira”; e a falta de um mergulho legítimo nas raízes populares (ao menos até *Macunaíma*, de 1928 – “longe”, portanto, da *Semana de 1922*); bem como a semelhança simbolista na escrita de Euclides da Cunha, Augusto dos Anjos e no “medalhão” José Pereira da Graça Aranha (figura algo “patronal” da eclosão modernista), que constatamos em trecho de *Canaã* (1902).

Mais que o encerramento totalitário de um problema, prossegue o severo questionamento da infiltração profunda da obra de Cruz e Sousa

na escrita destes (pré)-modernistas, ocorrida talvez inconscientemente sobre o grupo de autores – exceto Mário –, e a significativa possibilidade do simbolismo sousiano ter sido omitido das modernas rodas literárias para dar destaque às vanguardas (conferindo aos intelectuais brasileiros a ideia apoteótica de “antropofagizar” as novidades estrangeiras, [re]criando a nossa); e pelo óbvio fato do movimento capitaneado por Cruz e Sousa não ter recebido o aval das elites críticas nos primórdios e nos decênios inaugurais do século XX, além de tratar-se de um autor afro-brasileiro sem miscigenação. Na época que envolveu a *Semana*, e dispensa fundamento dada a notoriedade, o preconceito etnorracial era bastante severo, penetrando forçosamente nas camadas literárias, eis que a gênese sociológica que aprofunda o racismo era bem mais contundente do que contemporaneamente ainda o é.

6. Conclusão

Pensando fora do campo subjetivo, as semelhanças sousianas na escrita modernista; a gênese simbolista como “patrona” das grandes vanguardas novecentistas; a sobrevivência misteriosamente “clandestina” da obra de Cruz e Sousa e o preconceito nos levam a uma influência do poeta de *Faróis* muito maior do que os estudos e autores afirmam. Será que a mesma política que gerenciou o custo astronômico da *Semana* também engajou os intelectuais a alardearem as inovações estrangeiras, quando já havia no país um afro-brasileiro que explorara a fundo muitos dos processos criativos ditos “novos”, pelos modernistas? Qual o interesse em projetar o poeta simbolista brasileiro do oitocentos? Talvez “nenhum”.

As perguntas se multiplicam, mas uma certeza resta incólume e permite a atual pesquisa: é preciso aprofundar *bem mais* os estudos sobre a modernidade nas letras brasileiras tomando como ponto de partida não exclusivamente as vanguardas, mas o pontapé inicial gigantesco de nosso Simbolismo: a obra de Cruz e Sousa, o que – sem dúvida – gerará inusitadas e renovadas conclusões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMINO, João. Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora antropófaga. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). *Antropofagia hoje?* Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações, 2011.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ANDRADE, Mário de. Carta a Alphonsus de Guimaraens. *A cigarra*, 01/08/1919.

_____. Mundo musical: fazer a história. *Folha da Manhã*, de 24/08/1944.

_____. O Movimento Modernista. In: _____. *Obras completas: Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, p. 231-255, 1965.

_____. Mestres do passado. *Jornal do Commercio*. Em 2, 12, 15, 16, 20, 23 de agosto e 1º de setembro de 1921. Reproduzidos em: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro*. I – Antecedentes da semana de arte moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 254-309.

_____. Carta a Manuel Bandeira. In: MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondência de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2000.

_____. [pseud. Ivan]. Victor Brecheret. Papel e Tinta. n. 2, junho de 1920. In: LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade cronista de São Paulo nos primórdios do Modernismo*. Remate de males. Campinas, vol. 33, n. 1-2, p. 51-89, jan./dez. 2013.

ANDRADE, Oswald de. In: GÓES, Fernando. *O Simbolismo*, vol. IV do Panorama da Poesia Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

_____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. Questões de arte. *Jornal do Commercio*, 25/07/1921.

ANÔNIMO. Registro de Arte. Exposição Malfatti. *Correio Paulistano*, de 14/12/1917, p. 6.

ARANHA, José Pereira da Graça. *Canaã [Chanaan] [1902]*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária. In: _____. *Literatura e resistência*. 1. reimpr. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

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

BRAYNER, Sonia. Cruz e Sousa expressionista. In: SOARES, Iaponan; MUZART, Zahidé Lupinacci (Orgs.). *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: UFSC, 1994.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro*. I – Antecedentes da semana de arte moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMARGOS, Márcia. *13 a 18 de fevereiro de 1922: a Semana de 22: revolução estética?* São Paulo: Lazuli, 2007.

CAPOBIANCO, Juan Marcello. Cruz e Sousa e os poetas modernos: um olhar endógeno. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro: CiFEFil, vol. XVII, p. 75-89, 2013.

_____. *O leitor de Cruz e Sousa: um estudo comparado das recepções críticas de sua obra*. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói.

CARDEMAN, David; CARDEMAN Rogério Goldfeld. *O Rio de Janeiro nas alturas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2016

CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio de Janeiro. Casa do Estudante do Brasil, 1944.

CRUZ, Gilberto Luis da. *Livro verde das plantas medicinais e industriais do Brasil: descrição das plantas medicinais, industriais, comestíveis, tóxicas e venenosas; suas curiosidades históricas e lendas*. Belo Horizonte: Velloso, 1965, vol. 2.

DUQUE, Luiz Gonzaga. “O poeta negro”. *Revista Kosmos*, nº 2, fevereiro de 1909. Reproduzido em: COUTINHO, Afrânio. (Org.) *Cruz e Sousa*. Col. Fortuna Crítica, vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

FERES, Nites Therezinha. *Leituras em francês de Mário de Andrade*. Seleção e comentários com fundamento na marginalia. São Paulo: Publicação do Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro. Agir, 1969.

LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

LOPEZ, Telê Ancona. Mário de Andrade cronista de São Paulo nos primórdios do Modernismo. *Remate de Males*, Campinas, vol. 33, n. 1-2, p. 51-89, jan./dez. 2013.

MARINETTI, Filippo Tommaso Emilio. Manifesto del futurismo. *Le Fig-*

ro, n. 20, fev. de 1909. Reproduzido em: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012, p. 118-121.

MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

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

MOTOYAMA, Shozo (Org.). *Prelúdio para uma história: ciência e tecnologia no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo – Edusp, 2004.

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

_____. Introdução. In: SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*. Organização, Introdução, Notas, Cronologia e Bibliografia por... Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

OLIVEIRA, Valéria Ochoa. *A arte na belle époque: o simbolismo de Eliseu Visconti e as Musas*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia – EdUFU, 2008.

PRIORE, Mary Del. *Histórias da gente brasileira: vol. 2: Império*. São Paulo: Leya, 2016.

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

RODRIGUES, Juciano Martins. Considerações de mobilidade urbana e organização social do território. In: RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz (Ed.). *Letra Capital*. Rio de Janeiro: transformações na ordem urbana. 2015.

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

SELBACH, Jeferson Francisco. *Mobilidade urbana em São Luis*. Maranhão: Universidade Federal do Maranhão – UFMA, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade. In: SOARES, Iaponan; MUZART, Zahidé Lupinacci (Orgs.). *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Santa Catarina: FCC, 1994.

_____. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 20. ed. Rio de Janeiro:

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ro: José Olympio, 2012.