

UMA LEITURA COMPARADA ENTRE “O GRANDE CIRCO MÍSTICO”, DE JORGE DE LIMA, E “ACROBATA DA DOR”, DE CRUZ E SOUSA

[A COMPARATIVE READING BETWEEN JORGE O LIMA'S “O GRANDE CIRCO MÍSTICO”
AND CRUZ E SOUSA'S “ACROBATA DA DOR”]

DOUGLAS FERREIRA DE PAULA¹

ORCID 0000-0001-8789-5203

Universidade Federal do Amazonas – Humaitá, AM, Brasil

Resumo: Embora não se possa falar de uma continuidade entre simbolismo e modernismo brasileiros, é possível verificar uma tradição lírica em comum. Consagrou-se, por muito tempo, a ideia de completa ruptura e isolamento da estética simbolista, mas os estudos, nas últimas décadas, têm rejeitado essa tese. A comparação entre o poema “O Grande circo místico”, de Jorge de Lima, e “Acrobata da Dor”, de Cruz e Sousa, nasce, assim, tanto da compreensão de que o simbolismo atuou na constituição de nosso sistema literário quanto da concepção de que não é necessária uma influência direta e explícita para que haja a leitura de dois autores e suas obras. O pressuposto de nossa análise é que o paralelismo temático possa contribuir na leitura dos dois poemas no que se refere à percepção das representações em torno da artista moderno. A partir das imagens do artista, constatam-se as diferenças e as semelhanças, com o intuito de revelar o modo de apreensão e representação da arte.

Palavras-chave: Simbolismo; Modernismo; Jorge de Lima; Cruz e Sousa

Abstract: Although it is not possible to speak of a continuity between Brazilian symbolism and modernism, it is possible to verify a lyrical tradition in common. For a long time, the idea of complete rupture and isolation of the symbolist aesthetics was consecrated, but studies, in recent decades, have rejected this thesis. The comparison between Jorge de Lima's poem “O Grande circo místico” and Cruz e Sousa's “Acrobata da Dor” is born out of both the understanding that symbolism acted in the constitution of our literary system and the conception that no direct and explicit influence is required for two authors and their works to be read. The assumption of our analysis is that the thematic parallelism can contribute to the reading of the two poems with regard to the perception of representations around the modern artist. Based on the artist's images, we can see the differences and similarities in order to reveal the way of apprehension and representation of art.

Keywords: Symbolism; Modernism; Jorge de Lima; Cruz e Souza

O estabelecimento (possível) de uma tradição

No presente artigo, buscamos realizar a leitura de dois poemas de autores e de movimentos literários distintos. Trata-se do poema “Acrobata da Dor”, de Cruz e Sousa, e do poema “O Grande circo místico”, de Jorge de Lima. Para estabelecer uma possível comparação entre ambos, iniciamos com uma necessária introdução sobre o estabelecimento de uma tradição entre os dois movimentos dos quais partem os escritores e seus poemas.

Sabemos, nesse sentido, que a relação entre representantes do simbolismo e do movimento modernista nas primeiras décadas do século XX não é de todo desconhecida nem na Europa, em que as experiências de “erosão da métrica acadêmica”, a “prática do verso livre” e a “fusão de lírica e ironia”, iniciadas por representantes do simbolismo como Stéphane Mallarmé (1842-1898) ou Arthur Rimbaud (1854-1891), acabariam por desembocar nas “principais técnicas literárias da vanguarda” (BOSI, 2006, p. 283-4), nem no Brasil, onde o “idealismo simbolista” do século XIX se “dissolveria no penumbrismo *vers-libriste*” do início do século, atuando junto da ala mais radical do Modernismo contra o hegemônico academicismo naturalista e parnasiano pela renovação literária (CANDIDO, 2006, p. 123).

Com efeito, para o crítico Antonio Candido, embora o Modernismo represente, no Brasil, a ruptura mais profunda com as duas principais tendências que vinham do final do século XIX, a dos objetivistas, ligados aos parnasianos e aos pós-naturalistas, e a dos subjetivistas, vinculados aos neossimbolistas e penumbristas, foi com a ajuda “assustada” destes que a ala mais radical pôde realizar sua investida, a partir da Semana de Arte Moderna, revolucionando as artes brasileiras de então e levando até as últimas consequências as experiências formais e temáticas na prosa e no verso que já se processavam nas duas primeiras décadas do século XX (CANDIDO, 2006, p. 126).

No caso do Brasil, apesar dessa proximidade entre os remanescentes do simbolismo e os primeiros modernistas, não se pode falar abertamente de uma continuidade entre estéticas, porque, como afirma Bosi (2006), o movimento simbolista brasileiro viveu uma espécie de “insulamento” que o diferenciou da experiência

européia:

(...) o Simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura europeia, na qual o reconheceram por legítimo precursor o imagismo inglês, o surrealismo francês, o expressionismo alemão, o hermetismo italiano, a poesia pura espanhola. Aqui, encravado no longo período realista que o viu nascer e lhe sobreviver, teve algo de surto epidêmico e não pôde romper a crosta da literatura oficial. Caso o tivesse feito, outro e mais precoce teria sido o nosso Modernismo, cujas tendências para o primitivo e o inconsciente se orientaram numa linha bastante próxima das ramificações irracionistas do Simbolismo europeu. (BOSI, 2006, 286)

Em outras palavras, o movimento simbolista, com suas renovações formais, sobretudo, abriu alguns dos caminhos que as vanguardas modernistas alargariam como nunca antes visto, de um ponto de vista geral das letras. A relação, no entanto, entre os movimentos modernista e simbolista no Brasil foi marcada por distanciamentos muito maiores. O insulamento de que fala Alfredo Bosi reflete o contexto de recepção na década de 1890, que isolou escritores e acabou por obscurecer a obra do poeta Cruz e Sousa (1861-1898), hoje considerado por toda a historiografia literária como o maior representante de nosso simbolismo.

De fato, se não é possível relacionar diretamente as inovações dos nossos simbolistas às dos primeiros modernistas (cujas influências são muito variadas e, em geral, europeias – e francesas, particularmente –, como era comum no período), uma ala que vinha amadurecendo pós Primeira Guerra Mundial e que se afirmaria ainda na década de 20 reataria os laços entre certos valores simbolistas e as conquistas mais importantes do movimento modernista: a chamada ala espiritualista (HELENA, 2003), capitaneada por Tasso da Silveira (1895-1868), de clara inspiração neossimbolista, e com a tutela do então conhecido crítico Nestor Vítor (1868-1932), um fiel divulgador da obra de Cruz e Sousa desde o final do século XIX.

A obra de Cruz e Sousa, bem como a de outros simbolistas brasileiros, pôde ser lida de forma mais criteriosa a partir do advento do modernismo¹. Além dos vários textos de Nestor Vítor², o poeta simbolista recebeu, a partir do olhar estrangeiro de

¹ Um bom exemplo desse tipo de “revisitação” ou mesmo, em alguns casos, de “primeira leitura” é o livro *Revisão de Kilkerry*, que traz manuscritos, poemas inéditos e textos do poeta simbolista Pedro Kilkerry, até então pouco lido pela academia e quase anônimo para o grande público (CAMPOS, 1985).

² Nestor Vítor escreveu vários artigos e deixou inúmeras referências às obras de Cruz e Sousa em sua produção crítica, tendo escrito sobre o poeta entre 1896 e 1930. O conjunto de seus textos críticos foi reunido entre 1969 e 1979 pela Casa de Rui Barbosa e já recebeu alguns estudos acadêmicos (SILVEIRA, 2010).

Roger Bastide (1943), estudos mais aprofundados ao longo do século XX (COUTINHO, 1979).

Assim, ainda que não se possa estabelecer uma linha de continuidade entre a criação de Cruz e Sousa e a dos poetas modernistas, é possível falar em uma tradição que se consolidava com o passar dos anos e décadas, seja pela ampliação da recepção crítica do poeta, seja pela influência primeiro dos chamados “penumbristas”³ e, em seguida, dos “espiritualistas”, reunidos em revistas como *Terra do Sol* (1924) e *Festa*⁴ (1927-1928, primeira fase; 1934-1935, segunda fase), que vão permitir um contato mais sistemático dos novos poetas com aqueles que os antecederam algumas décadas.

O poeta Jorge de Lima, por exemplo, lido por Nestor Vítor, embora inicialmente identificado com a ala dos “regionalistas”, dos anos 20, migraria para a ala dos “espiritualistas”, a partir dos anos 30, com importante poesia de fundo metafísico e católico⁵. Para o crítico de herança simbolista que era Nestor Vítor, Jorge de Lima nunca foi um “futurista” integral como o foram Mário de Andrade e Oswald de Andrade, pois sabia dialogar com as tradições nacionais brasileiras (VÍTOR, 1973, p. 394).

Entretanto, não só “espiritualistas” e remanescentes do simbolismo buscaram estabelecer elos entre o movimento simbolista e o modernista. Mário da Silva Brito, em sua *História do Modernismo Brasileiro*, cita, por exemplo, Oswald de Andrade, que, em 1921, teria considerado Alphonsus de Guimarães como um “lutador da arte nova” (BRITO, 1964, p. 207). A situação de isolamento das manifestações simbolistas na virada do século XIX em um ambiente dominado por parnasianos, bem como o combate pelos modernistas ao parnasianismo oficial criou as condições para o surgimento de certa solidariedade entre diferentes escritores, com traços de continuidade entre as

³ É bom lembrar que entre os “penumbristas” ou “crepusculares” estavam figuras como Guilherme de Almeida, parceiro inicial de Oswald de Andrade e um dos participantes da Semana de Arte Moderna, e Manuel Bandeira, estudado, por exemplo, no livro *Do Penumbrismo ao Modernismo* (GOLDSTEIN, 1983).

⁴ Além de Tasso da Silveira (1895-1968) e Andrade Muricy (1895-1984), seus idealizadores, *Festa* contou com colaboração regular de nomes como os de Cecília Meirelles e Tristão de Ataíde, além de participação eventual de figuras como Mário de Andrade, Jorge de Lima e outros escritores que seriam reconhecidos por sua produção modernista (ARAÚJO, 2011, p. 101).

⁵ Segundo Andrade (1997), nos anos de 1930, temos “a conversão de Murilo Mendes ao catolicismo, coincidente com o reatamento de Jorge de Lima com a religiosidade perdida na infância” (ANDRADE, 1997, p. 32). Ainda segundo o estudioso, é nos anos 30 também que o poeta se muda para o Rio, onde terá contato com outros escritores católicos e espiritualistas e de onde nascerá dois de seus importantes livros, *Tempo e Eternidade* (de 1935, em parceria com Murilo Mendes) e *A Túnica Inconsútil* (1938).

estéticas e os valores do passado e as que se expandiam rapidamente nas décadas de 20 e 30, estabelecendo um tipo de tradição da lírica nacional, o que permite e justifica uma leitura comparada de dois poemas, de dois momentos e movimentos literários distintos.

Alguns conceitos de Literatura Comparada

Além do que foi dito, é necessário também afirmar que a comparação entre autores e obras cuja “influência” ou “intertextualidade” não seja explícita torna-se sempre perigosa, independente da abordagem que se queira adotar. Segundo Nitrini (2010),

(...) intertextualidade e influência constituem conceitos que funcionam bem operacionalmente para se lidar com manifestações explícitas, mas sua instrumentalização para se analisarem ocorrências implícitas dificilmente apresenta resultados satisfatórios, pois estas dependem muito da erudição do leitor (NITRINI, 2010, p. 111).

A “erudição” do leitor corresponde ao próprio conhecimento da série literária e das tradições das quais fazem parte os textos analisados. Daí que tenhamos iniciado o presente artigo buscando, mesmo que sucintamente, abordar a relação entre simbolismo e modernismo, apontando, sobretudo, para a presença do simbolismo no período de eclosão do modernismo brasileiro.

Ao mesmo tempo, como pretendemos aproximar a leitura de poemas de poetas distintos, é impossível não envolver a discussão em torno do conceito de influência, que é fundamental dentro dos estudos de literatura comparada (NITRINI, 2010, p. 125-6). Para nossos interesses, seguimos a leitura do espanhol Cláudio Guillén, cujas ideias podem ser instrumentalizadas para a presente análise, já que, para o teórico, “a influência não precisa adotar a forma reconhecível de um paralelismo, assim como nem todo paralelismo procede de uma influência” (NITRINI, 2010, p. 137). Isto é, mesmo que não sejam reconhecidos traços textuais de uma obra sobre outra, é possível falar de influência, embora, como aponta Nitrini, a “operacionalização” desse conceito possa ser questionada, uma vez que, sob um ponto de vista geral, tudo poderia ser comparado a tudo, esvaziando as particularidades de uma área que se quer autônoma, como a literatura comparada.

Importa, para fugir a esse risco, contar com dois outros conceitos de Cláudio

Guillén, também expostos por Sandra Nitrini: os conceitos de “convenção” e de “tradição”. Algo em torno dessas noções já tratamos na seção anterior.

(...) Tais conceitos dão conta da inserção da obra no contexto mais amplo da literatura e permitem também o estudo do diálogo entre obras, autores e literaturas. Convenções e tradições são “sistemas” cujo principal fator unificante é o costume aceito. Tradições constituem convenções que supõem ou conotam sequências temporais. Tanto num caso como no outro, o que está em jogo é o uso coletivo, e não o impacto singular ou a forma concreta de um processo de transformação histórica. Uma constelação de convenções determina o meio de expressão de uma geração literária – o repertório de possibilidades que um escritor compartilha com seus rivais vivos. As tradições supõem o conhecimento, por parte dos escritores, de seus antepassados. Tais coordenadas não apenas regulam a composição de uma obra, como também se fazem presentes no processo de leitura. (NITRINI, 2010, p. 137)

Nesse sentido, o que já afirmamos antes casa com os conceitos que mobilizamos agora. A ala “espiritualista” dos modernistas serviu, de forma concreta, como uma ponte entre as experiências passadistas do simbolismo que se diluía nos epígonos e as experiências mais ousadas dos modernistas, sem, com isso, romper completamente com certas tradições formais do verso ou com a abordagem mais “séria” da literatura, que incluía certa perspectiva metafísica e religiosa, conforme defendia o líder da revista *Festa*, Tasso da Silveira (ARAÚJO, 2011, p. 103).

O tom sério dos “espiritualistas”, na verdade, ocultava certo conservadorismo político e religioso⁶, pois “buscavam, via literatura, restaurar os valores morais perdidos na praticidade dos dias modernos, através da valorização do espírito humano” (ARAÚJO, 2011, p. 98). Como afirma Conte (2002), “os católicos e os espiritualistas defenderam uma postura literária com base no equilíbrio e no pensamento filosófico. Eles concebiam um Modernismo continuador que mantinha traços com a tradição romântica e simbolista” (CONTE, 2002, p. 51).

Em outras palavras, uma certa tradição anterior à eclosão do modernismo brasileiro e vigente durante os anos de 1930 permitia a aproximação de modernistas com a lírica simbolista. Para além da tradição, cujos elos esboçamos, Jorge de Lima compartilhou de convenções literárias próprias à sua geração, que lhe conferiam “meios de expressão” também próprios e divergentes em relação a outros escritores do período

⁶ Além da revista *Festa*, que teve sua segunda edição entre julho de 1934 e agosto de 1935, Jorge de Lima também participou da revista *Ordem*, ligada à militância católica do Centro Dom Vital, no Rio de Janeiro, dirigido pelo então crítico literário Tristão de Ataíde (ANDRADE, 1997, p. 33).

ou a anteriores.

Como indica Andrade (1997), “Jorge de Lima atravessou em sua poesia momentos tão diferentes”: de um jovem parnasiano, de 1914, com seu *XIV Alexandrinos*, passou a um modernista que buscava “cantar sua terra”, com *Poemas*, de 1927, e, já nos anos 30, a um autor de preocupações metafísicas e religiosas (ANDRADE, 1997, p. 21). No estudo das imagens de *Tempo e Eternidade*, Andrade chega a afirmar que:

(...) a atribuição do papel central à imagem deve a uma leitura peculiar da tradição do simbolismo francês (em sentido amplo, abarcando nomes como Mallarmé e Rimbaud) e às relações que a dicção final mantém com o recurso da escrita automática e o procedimento da montagem surrealistas. (ANDRADE, 1997, p. 26)

Mais uma vez, vemos como podemos nos aproximar de conceitos já mencionados: há uma tradição da qual participa Jorge de Lima que o liga às heranças simbolista e modernista, tanto do Brasil quanto da Europa, e há convenções literárias em jogo, no momento da produção de seus poemas, que tanto estão ligadas às vanguardas modernistas quanto a técnicas e temas que deitam raiz em estéticas literárias anteriores (o simbolismo francês). Tradição e convenções que permitem ler os paralelismos de sua criação com a de outros poetas.

Nesse sentido, não importa, por essa via, saber o quanto Jorge de Lima conhecia a obra do escritor simbolista Cruz e Sousa e se existe uma intertextualidade explícita entre os dois poemas selecionados para a análise, importa mais estabelecer fios e usos de temáticas que podem ligar a obra de ambos: o paralelismo citado anteriormente, destacando sobretudo as diferenças e como estas podem jogar luz à experiência lírica de cada um dos poetas. É para ressaltar as diferenças que se encontram as semelhanças, pois sabemos que uma mesma ocorrência temática pode assumir diferentes sentidos, que exigem diferentes formas de tratamento, sem as quais se poderia uniformizar experiências literárias que refletem condições de produção distintas. Existem, entretanto, certas recorrências que remetem a questões que se renovam e que vamos abordar a seguir, como a relação entre o artista e o público e entre a experiência subjetiva do poeta e as condições objetivas de sua criação.

Elementos temáticos de “O Grande circo místico”

Como podemos encontrar em alguns estudos (FONSECA, 1979), a temática do circo tem grande importância para o movimento modernista, por se tratar de uma atividade cultural de cunho popular, reivindicada por vários escritores. Quando Jorge de Lima retoma a temática, em “O Grande circo místico”, publicado em *A Túnica Inconsútil*, de 1938, participa das convenções já estabelecidas pela arte precedente, embora instrumentalize tais convenções de um modo particular, acrescentando o tom metafísico que caracterizaria o livro como um todo.

Transcreveremos o poema para melhor apresentar a análise em seguida:

O médico de câmara da imperatriz Teresa – Frederico Knieps –
resolveu que seu filho também fosse médico,
mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,
com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps
de que tanto se tem ocupado a imprensa.
Charlotte, filha de Frederico, se casou com o *clown*,
de que nasceram Marie e Oto.
E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora
que tinha no ventre um santo tatuado.
A filha de Lily Braun – a tatuada no ventre
quis entrar para um convento,
mas Oto Frederico Knieps não atendeu,
e Margarete continuou a dinastia do circo
de que tanto tem se ocupado a imprensa.
Então, Margarete tatuou o corpo
sofrendo muito por amor de Deus,
pois gravou em sua pele rósea
a Via-Sacra dos Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
quando ela entrava nua pela jaula adentro,
chorava como um recém-nascido.
Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pôde amar,
pois as gravuras sagradas afastavam
a pele dela e o desejo dele.
Então, o boxeur Rudolf que era ateu
e era homem fera derrubou Margarete e a violou.
Quando acabou, o ateu se converteu, morreu.
Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps.
Mas o maior milagre são as suas virgindades
em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
são as suas levitações que a plateia pensa ser truque;
é a sua pureza em que ninguém acredita;
são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
mas as crianças creem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.

Marie e Helene se apresentam nuas,
dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
que parece que os membros não são delas.
A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem todas,
se distribuem pelos homens cínicos,
mas ninguém vê as almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
atiram a alma para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do grande circo Knieps
muito pouco se tem ocupado a imprensa
(LIMA, 1997, p. 372-3)

Como se sabe, alguns elementos históricos e bíblicos são assimilados pelo poema do escritor alagoano. De fato, houve em Viena uma companhia circense montada por Frédéric Knie, filho de um médico, o qual abandonou os estudos para se casar com uma acrobata. Desse casamento, surgiram filhos e netos que perpetuaram a dinastia do Circo Knie.

É que o circo referido no poema de fato existe, tendo comemorado 200 anos em 2003. O Circo Knie, ou Circo Nacional Suíço, é ainda hoje dirigido pelos descendentes do seu fundador, o austríaco Frederico Knie. A história da companhia encontra-se registrada nos livros *Knie – Histoire d'une Dynastie de Cirque*, de Alfred Häsler, no romance *Les Knie*, do escritor naturalista franco-suíço Edouard Rod, e no ensaio *Le Cirque Suisse*, de Hubert Tièche. Há também um documentário produzido no ano de seu bicentenário: *Knie – 200 Ans de Dynastie Knie*. (RIBEIRO, 2011, p. 44)

Apesar da relação histórica, Jorge de Lima inventa e permuta personagens reais em seu poema. De acordo com Guilherme Trielli Ribeiro, que estudou o poema e analisou a árvore genealógica da família Knie e sua versão no poema, é possível verificar uma técnica vanguardista na assimilação que o poeta fez da história real.

A organização de uma nova genealogia, a invenção de vários personagens e episódios, a inclusão de tendências místicas à biografia da família e a elaboração de uma narrativa quase totalmente nova são os procedimentos que fazem o poema se diferenciar de modo profundo da versão histórica. A comparação das árvores genealógicas permite visualizar com clareza os procedimentos da permuta e da invenção de personagens e caracterizá-los de um modo mais específico, associando-os a um procedimento típico da lírica moderna e caro a Jorge de Lima – a montagem (RIBEIRO, 2011, p. 52).

Da mesma maneira como se utiliza de elementos históricos, o poeta, como parte do projeto artístico de *A Túnica Inconsútil*, retoma episódios e passagens bíblicas de forma bastante livre e inventiva. A repartição de Marie e Helene e a “conservação” de

suas almas puras pode remeter ao episódio bíblico relatado em João, no capítulo 19, “A crucificação”. No versículo 23, vemos, inclusive, a imagem da túnica inconsútil de Jesus que serve de título ao livro de Jorge de Lima: “Os soldados, pois, quando crucificaram Jesus, tomaram-lhe as vestes e fizeram quatro partes, para cada soldado uma parte; e pegaram também a túnica. A túnica, porém, era sem costura, toda tecida de alto a baixo” (BÍBLIA, 2016, p. 1091). O capítulo bíblico da crucificação, por sua vez, retoma passagens do capítulo 22 dos Salmos (BÍBLIA, 2016, p. 583-4), em que há referência também à túnica e a todos os perigos provocados por homens e bichos que a graça divina afastaria.

A assimilação desses elementos não ocorre de forma alheia ao propósito lírico. Os 45 versos dispostos em uma única estrofe funcionam como um grande percurso em torno do misticismo cristão, mas também demonstram a habilidade de Jorge de Lima em fazer com que as “imagens dancem”⁷, fragmentando e recompondo o real em uma nova ordem (ANDRADE, 1997, p. 83). Conquanto seja única, a estrofe de “O Grande circo místico” pode ser dividida em dois movimentos: os caminhos que levam à constituição da família Knieps e o nascimento e a natureza das duas meninas “que são o prodígio do Grande Circo Knieps”.

O primeiro movimento, que vai do primeiro ao vigésimo sétimo verso, revela-se como um descortinar de milagres e de conexões aparentemente ilógicas, que ligam o poema à tradição surrealista⁸ e também à temática cristã.

Antonio Candido, ao analisar um outro poema de caráter surreal, “O pastor pianista”, de Murilo Mendes, afirma que a acumulação de imagens aparentemente ilógicas torna possível uma coerência interna ao poema. Segundo ele, “o processo cumulativo robustece a coerência poética na medida em que aumenta a incongruência, em vez de desmascará-la” (CANDIDO, 2008, p. 85).

Quanto à temática cristã, essa primeira parte revela a constituição não só da família Knieps, como da própria via-sacra. Aparece por duas vezes a ideia de que os corpos femininos estavam gravados, “tatuados”: o corpo de Lily Braun, cuja tatuagem era de um santo; e a de Margarete, cuja pele foi marcada pela “Via-Sacra do Senhor dos

⁷ Ideia expressa pela primeira vez por Mário de Andrade e retomada por Fábio de Sousa Andrade no capítulo “Fanopeia em Jorge de Lima: a imagem órfica e hermética” (ANDRADE, 1997, p. 69-79).

⁸ Segundo Candido, “como visão do mundo e da arte, o Surrealismo é um modo extremo de não-pertinência, ou de incongruência, caracterizando-se por afastamentos máximos em relação à norma” (CANDIDO, 2008, p. 90-91)

Passos”. Margarete, “violada” por um ateu que depois se converte e morre, gera duas meninas. O nascimento delas inaugura novo movimento no poema: seus corpos nus, que se “distribuem pelos homens cínicos”, conservam puras as “suas almas”. Como almas sem costura, a entrega delas corresponde à entrega do filho, Jesus, à “visão dos homens”. Enquanto o corpo é mutilado, a alma ascende para “a visão de Deus”. A pureza, a virgindade, a leveza é mantida, embora os homens de pouca fé não acreditem nos milagres a que são expostos. A afirmação – “Ninguém acredita” – mimetiza a história de Jesus nas “mágicas” operadas por Marie e Helene.

Essa perspectiva extrai apenas uma das camadas do poema. O forte apelo religioso mistura-se à visada propriamente lírica do texto: a temática das artes circenses e da própria arte literária. O eu-lírico, que não se manifesta explicitamente, denuncia a todo momento a sua presença por meio de um verso que se repete. Trata-se da afirmação: “de que tanto se tem ocupado a imprensa”, que aparece no quinto e no décimo quarto versos e que reaparece nos dois últimos versos sob a forma de uma denúncia clara: “Com a verdadeira história do grande circo Knieps / muito pouco se tem ocupado a imprensa”.

A voz do eu-lírico narra uma história subterrânea, uma história que a “História” oficial não pôde contar, que não quis contar. Ao mesmo tempo em que se reafirma o apelo cristão, aponta-se para os múltiplos extratos de significado que o poema carrega. Nesse sentido, a arte, e a arte circense, em particular, oculta uma realidade de dor, de sofrimento, de vias-crúcis do próprio artista. Enquanto se alegra com as acrobacias, com os malabarismos, com os leões e os tigres, com as levitações, com os trapezistas, o público/leitor não enxerga as relações que constituem essa realidade. A dor, a violência, a morte, o sacrifício do artista circense são camuflados pelas luzes da arena, do palco. O bizarro e o grotesco aparecem como elementos naturalizados do poema, marcado por violências: “Efetivamente, a violência é um dos signos que atravessam o poema de muitas maneiras, consistindo, portanto, em um aspecto decisivo (RIBEIRO, 2011, p. 86).

Como afirma Silva (2005), o circo, no final do século XIX e na primeira metade do século XX, tinha como marcas dominantes a exibição de elementos exóticos, de animais selvagens, de proezas realizadas com os corpos. Talvez fosse possível até considerar o caso emblemático do *Théâtre du Grand-Guignol*, localizado em Paris, que, nos últimos anos do século XIX, exibia cenas grotescas, onde a decapitação,

desmembramento e outras formas de imolação dos corpos apareciam nas peças encenadas para o público⁹.

Uma aproximação da temática com as convenções literárias de então é possível: o afastamento da norma no surrealismo modernista corresponde ao afastamento da normalidade nas encenações circenses. O exótico do circo e o estranhamento da poética surrealista convergem para desestabilizar o olhar regido pela lógica das coisas. Forma e conteúdo da expressão convergem para a composição do poema de Jorge de Lima, revelando uma multiplicidade de aspectos temáticos, entre os quais o da representação do artista, que reforçaremos ao compará-lo com o poema de Cruz e Sousa.

Cruz e Sousa e a poesia moderna

Cruz e Sousa ficou marcado na historiografia literária como iniciador e mais importante simbolista do país. Segundo Bosi (2006), “nada (...) se compara em força e originalidade à irrupção dos *Broquéis* com que Cruz e Sousa renova a expressão poética em língua portuguesa” (BOSI, 2006, p. 287).

Diferente de nossos modernistas, nossos simbolistas estiveram à margem do processo de consagração e hegemonia no campo literário. Como afirmamos já, começaram a ser lidos de forma generosa e laudatória apenas após o seu desaparecimento das letras nacionais.

Missal e *Broquéis*, ambos de 1893, tiveram pequena e péssima recepção entre a crítica oficial e mesmo entre aquela que lhe era favorável, ligada aos grupos dos simbolistas, que enxergou apenas nas obras póstumas (*Evocações*, *Faróis*, *Últimos Sonetos*) o melhor da sua produção¹⁰.

Uma imagem que se fixou desde então foi a de que os simbolistas, e Cruz e Sousa, em particular, teriam voltado as costas para a realidade social e política do país. Essa imagem foi construída pelo crítico José Veríssimo, ainda no século XIX, e chegou até a nossa época.

⁹ Para conhecer um pouco da história do *Grand Guignol*, consultar o site www.grandguignol.com, onde é apresentada a história desse circo/teatro, que começou a funcionar em 1897.

¹⁰ Como o objetivo deste artigo não é apresentar a obra ou as questões de recepção em torno de Cruz e Sousa, indico a leitura de outros textos que focaram nos dois livros iniciais do poeta simbolista. Conferir, por exemplo, *Um poeta simbolista na República Velha* (MELLO, 2008) e, *Mescla estilística e ambiguidade em Broquéis de Cruz e Sousa* (PAULA, 2013).

Contrariamente ao que diz a tradição crítica inaugurada por Veríssimo (e atualizada por Bosi), a ‘floração estética’ do simbolismo brasileiro, a sua difusão como modelo artístico, está profundamente enraizada na realidade histórica brasileira daquele contexto específico. (...) o simbolismo se viabilizou, de fato, como um ‘movimento estético e ideológico’ porque supria a determinadas demandas surgidas no interior de certos grupos sociais durante os anos que se seguiram à Abolição e à República. Se constituiu, em suma, como um modo particular de ver, sentir e pensar a realidade vivida pertinente à experiência concreta de alguns segmentos específicos da sociedade brasileira a partir dos anos 1888 e 1889. (SOUZA, 2017, p. 450)

A tese da alienação dos simbolistas em relação à realidade social obscureceu por muito tempo a possibilidade de ler a obra de Cruz e Sousa por um ângulo que enxergasse como “a [sua] forma literária encarnava conteúdos pessoais, sociais e históricos” (RABELLO, 2006, p. 18). Ao trazermos a leitura de um poema de *Broquéis*, “Acrobata da dor”, para análise comparada de temas, estamos reafirmando a ideia segundo a qual “seja qual for o poeta usado para exemplo, em todos está sempre atuante o subjacente conflito entre a linguagem da poesia, individualizante e solitária, e a condição do poeta buscando interpretar a voz social, como bem viu T. W. Adorno” (BARBOSA, 2009, p. 17).

Ao escrever sobre a historicidade da poesia moderna que tem Charles Baudelaire (1821-1867) como um de seus representantes, o crítico João Alexandre Barbosa alerta para a consciência histórica inscrita em cada poema moderno, independente da vontade ou compreensão do escritor, porque, para além da “vontade puramente individual”, importa o “conjunto de procedimentos de que se utiliza o poeta moderno” (BARBOSA, 2009, p. 18-20).

Assim como Jorge de Lima participa das convenções literárias de seu período (as vanguardas modernistas), Cruz e Sousa compartilha de procedimentos parnasianos e simbolistas que lhe eram contemporâneos, e ambos, no interior da modernidade aberta com o período romântico e pós-romântico, compartilham procedimentos estilísticos e temáticos que viriam a ganhar força em toda a série literária moderna, como a temática da marginalização do artista e da arte no mercado capitalista.

Assim, a poesia moderna solicita temas, bem como amplia as possibilidades de procedimentos formais que, sobretudo a partir do simbolismo, se tornarão recorrências da lírica, permitindo a aproximação de autores e a comparação de suas singularidades.

A dor subterrânea e a dor como redenção

Com a breve contextualização da seção anterior, passo à leitura do segundo poema, “Acrobata da Dor”, a partir de sua transcrição.

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos, e convulsionado
Salta, “gavroche”, salta, “clown”, varado
Pelo estertor dessa agonia lenta...

Pedem-te bis e um bis não se despreza!
Vamos! Retesa os músculos, retesa
Nessas macabras piruetas d’ aço...

E embora caias sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente,
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.
(CRUZ E SOUSA, 2002, p. 61)

O soneto que, ainda no final do século XIX, era uma convenção ligada diretamente aos parnasianos, recebe em Cruz e Sousa variações formais (como no ritmo do verso decassílabo heroico aqui) e variações temáticas, próprias das convenções do simbolismo (certo langor e pessimismo, aliados a imagens sugestivas e indiretas).

Se, em “O Grande Circo Místico”, o sofrimento é escamoteado pela aparência da superfície surreal, “mágica”, em o “Acrobata da Dor”, o eu-lírico desde a primeira estrofe escancara a dor e a mutilação do artista.

O soneto revela o riso, a gargalhada, mas os adjetiva: o riso é “de tormenta”, “nervoso”, “absurdo”, “inflado”, “de uma ironia”, “de uma dor violenta”; a gargalhada é “atroz”, “sanguinolenta”. O soneto de Cruz e Sousa compartilha da visão que já se adotara em relação ao palhaço, ao *clown*, ao artista circense. Fruto dessa visão, em 1892, fora lançada em Milão a ópera “*Pagliacci*”, de Ruggero Leoncavallo, cuja ária mais famosa “*Vesti la Giuba*” se tornaria símbolo da cisão que marca esses “acrobatas da dor”: um exterior que agrada ao público e um interior que estilhaça o artista.

O poema marcado pelos verbos no imperativo e pelos adjetivos associados ao sofrimento e à violência revelam um automatismo da ação pública, do espetáculo que

desconhece piedade, como se evidencia no último terceto (“embora caias no chão”/“Ri!”). Diferente do poema narrativo de Jorge de Lima, temos uma cena aqui descrita, o que revela certo caráter estático e plástico, reforçando certas convenções ainda de herança parnasiana que Cruz e Sousa carregava.

O “coração”, esse “acrobata da dor”, esse “tristíssimo palhaço”, tomado simbolicamente como fonte das emoções humanas, é colocado na arena dos “*gravroches*” e dos “*clowns*”, porque diminuído diante do público consumidor e suas vontades onipotentes: “Pedem-te bis e um bis não se despreza!”.

Nestes versos, precisamente, é possível estabelecer um paralelismo entre a temática e a forma de exposição da temática nos dois poemas.

Assim, temos em Jorge de Lima: “A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos / Marie e Helene se repartem todas, / se distribuem pelos homens cínicos” (v. 38-40), enquanto, aqui, em Cruz e Sousa, temos condensada a imagem: “Pedem-te bis e um bis não se despreza!” (v. 9). Em ambos, o gesto é de entrega ao “gosto do público”, com a constatação do cinismo dos homens em um e de uma ironia triste, no outro.

O paralelismo na exposição do tema pode também ser encontrado em “dançam no arame e deslocam de tal forma os membros / que parece que os membros não são delas” (v. 36-37), em “O grande circo místico”, colocado ao lado de: “Vamos! retesa os músculos, retesa / Nessas macabras piruetas d’ aço...” (v. 10-11), em “Acrobata da Dor”. As “piruetas” e os “deslocamentos” transmitem uma ideia de atividade sobre-humana que se relaciona bem com a temática mística do poema de Jorge de Lima, mas que não é estranha ao universo de Cruz e Sousa, que carrega algo da “herança romântica do grotesco” (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 177).

O paralelismo que evocamos não decorre de uma influência direta, impossível de ser comprovada, mas de uma tópica relacionada à compreensão moderna das artes circenses (anterior à eclosão do modernismo e que se prolonga com ele). Podemos, por exemplo, encontrar em outro grande poeta versos como estes: “Eu faço versos como os saltimbancos / Desconjuntam os ossos doloridos. / A entrada é livre para os conhecidos... / Sentai, Amadas, nos primeiros bancos!” (QUINTANA, 2008, p. 59).

Esta compreensão literária moderna em torno da arte circense não se desenvolveu apenas como reflexo do que ocorria no final do século XIX e início do século XX, mas como uma sensibilidade que espelhava as próprias contradições da arte moderna na

sociedade burguesa e que encontrou na tematização das práticas circenses um meio de manifestação. Os usos que se faziam do tema, suas variações, portanto, dependeriam, como sempre, dos elementos contextuais aos quais cada um dos poetas esteve ligado e dos procedimentos formais que cada convenção literária lhes permitia alcançar.

O paralelismo e as semelhanças temáticas, entretanto, confirmam a distância entre os textos/poetas. Enquanto a concepção que anima “O Grande circo místico” é a de uma devoção ilimitada ao sagrado e ao místico, em “Acrobata da Dor” é a denúncia de uma condição social que se faz mais aparente¹¹. Em ambos os poemas, o artista enfrenta uma via-crúcis, mas é somente em Cruz e Sousa que a ruptura entre o religioso e o propriamente artístico se impõe. Nesse sentido, há um sentimento herético que anima “Acrobata da Dor” que inexistente em “O Grande circo místico”. Neste, caem os homens diante do milagre e da “mágica”. A elevação de Marie e Helene corresponde ao apequenamento dos homens “cínicos”, a profissão de fé religiosa harmoniza-se com a profissão de fé artística. Em Cruz e Sousa, a queda é do próprio artista, de sua condição diante dos homens que o observam e “pedem bis”, sem um contraponto que lhe arrefeça o sentimento de tristeza.

A dor do artista não é denunciada pelo contraste entre a história superficial e a história real, que ficaria em outro plano, como no caso do poema de Jorge de Lima. A dor subterrânea a que estão submetidos os “devotos da arte” é exposta aos olhos do público para escandalizá-lo, no caso de Cruz e Sousa. O tom decadista do poema não se assemelha ao gesto sutil do modernista Jorge de Lima. Daí podermos falar de uma ruptura da fé, de uma crença qualquer, em Cruz e Sousa e não em Jorge de Lima. O eu-lírico construído pelo primeiro sabe-se derrotado, enquanto o do segundo crê em sua condição vitoriosa perante a “visão de Deus”.

Em “O Grande circo místico”, teatraliza-se o horror, por meio de imagens surreais, como forma de distinguir o sublime e a espiritualidade da entrega; em “Acrobata da Dor”, a dor é o próprio espetáculo, constitui o artista e revela a sua condição de tristeza subterrânea.

Comparando os dois poemas, podemos vislumbrar como o primeiro, “O Grande circo místico”, revela o aparente para elevar o metafísico; enquanto o segundo, ao partir

¹¹ Ver artigo de Regina Zilberman, *Poeta e Acrobata – Um artista Moderno* (ZILBERMAN, 2007), no qual a estudiosa também vê neste poema de Cruz e Sousa a denúncia da própria condição do poeta, de sua singular situação, de um marginalizado pelos círculos intelectuais de então.

do metafísico (as acrobacias da dor), destaca o físico, a dor da queda, o “sangue estuoso e quente”. Se há, no primeiro poema apresentado, complacência e contemplação diante da dor, que eleva e purifica os artistas; no segundo, é a ausência de piedade e de distância que demonstra a necessidade de escandalizar o “gosto público”, escancarando a situação social do artista.

Considerações finais

Algumas das manifestações líricas do chamado “idealismo simbolista” serviram para sinalizar questões conflituosas entre a arte e a sociedade, tematizada na relação entre o artista e o seu público, como se vê no soneto de Cruz e Sousa. O idealismo religioso, cristão, que se manifestou em uma vertente do modernismo, a corrente “espiritualista”, da qual participou obliquamente Jorge de Lima, buscou superar essas questões, colocando-as sobre outra chave, a da redenção do artista em um plano metafísico, de inspiração católica.

As condições materiais de produção de um e outro dos poemas permitem enxergar que o soneto publicado em *Broquéis*, de 1893, não poderia apresentar uma visão idílica do artista, por mais “sidérea” que possa parecer a maior parte dos poemas desta obra. Quanto ao poema de Jorge de Lima, ele se encontra na sétima obra publicada do autor, a *Túnica Inconsútil*, de 1938. Trata-se de um escritor que já contava com ambiente intelectual favorável, com alguma estabilidade financeira, por ser médico, e com um capital simbólico no interior do campo literário que Cruz e Sousa simplesmente desconheceu em vida.

Para encerrar, por essa perspectiva, a comparação entre os dois poemas permitiu, por um lado, reconhecer elos entre diferentes séries literárias, pensando as reverberações da tradição poética novecentista em um autor modernista, postura convergente com um esforço necessário no contexto dos estudos de literatura brasileira, e, por outro, para além de questões de influência entre obras e/ou movimentos literários, observar as representações em torno do fazer artístico que conformam parte de toda tradição literária moderna.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno: a Lírica Final de Jorge de Lima*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ANDRADE, Raul Azevedo de. Simbolismo Brasileiro: Correspondências e Divergências. *Revista ao pé da Letra*, Universidade Federal de Pernambuco, v. 6.1, p. 97-105, 2004.
- ARAÚJO, Cláudia Beatriz Carneiro. Festa e o Modernismo. *Revista Linguagem – Estudos e Pesquisas Universidade Federal de Goiás*, vol. 15, p. 97-109, 2011.
- ARRIGUCCI JR., Davi. A noite de Cruz e Sousa. In: *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. In: *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.
- BÍBLIA SAGRADA. Traduzida por João Ferreira de Almeida. 2 ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 47 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2008.
- CONTE, Wilmar. *A túnica inconsútil de Jorge de Lima: Modernismo, Modernidade e Poesia Espiritualista*. 2002. 101p. Dissertação (mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa: Coleção Fortuna Crítica*. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CRUZ E SOUSA. *Broquéis. Faróis*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo*. São Paulo: Pólis, 1979.
- GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbriismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

- HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- MELLO, Jefferson Agostini. *Um poeta simbolista na República Velha: literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa*. Florianópolis: EDUFSC, 2008.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2010.
- PAULA, Douglas Ferreira. *Mescla estilística e ambiguidade em Broquéis de Cruz e Sousa*. 2013. 105f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- QUINTANA, Mário. *80 anos de poesia*. Organização de Tânia Carvalhal. São Paulo: Globo, 2008.
- RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2006.
- RIBEIRO, Guilherme Trielli. *O circo místico na poesia de Jorge de Lima, nas Canções de Edu Lobo e Chico Buarque e na cultura brasileira*. 2011. 273f. Dissertação (Doctor of Philosophy) – Department of Portuguese and Brazilian Studies, Brown University, Providence, Rhode Island, 2011.
- SILVA, Erminia. O circo-família e o respeitável público. *Revista SARAÓ*, Campinas, Unicamp, v. 3, n. 6, mar. 2005.
- SILVEIRA, Allan Valenza. *Diálogos críticos de Nestor Vitor*. 2010. 338f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- SOUZA, Luiz Alberto de. “Os desclassificados do destino”: Cruz e Sousa e os primeiros simbolistas (Rio de Janeiro, 1888-1898). 2017. 545f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- ZILBERMAN, Regina. Poeta e Acrobata – Um artista Moderno. *Gláuks – Revista de Letras e Artes*, Viçosa, UFV, v. 7, n. 1, p. 36-52, jan./jun., 2007.

Recebido em 12/07/2020

Aceito em 03/04/2021

ⁱ **Douglas Ferreira de Paula** é Professor Adjunto do curso de Letras do Instituto de Educação, Agricultura e Ambiente da Universidade Federal do Amazonas, onde desenvolve pesquisa sobre a poesia e a crítica literária do começo do século XX. Doutor em Literatura brasileira pela Universidade de São Paulo.

E-mail: douglaspaula@ufam.edu.br