

## “ONDULA, ONDEIA, CURIOSO E BELO”

Gilberto Mendonça Teles  
PUC-RJ

Entre os *Últimos sonetos* de Cruz e Sousa há um com o título de “Soneto”, no qual se fala de “formas voluptuosas” e de “curvas de elegância”, comparadas inicialmente a um “mórbido esqueleto” e, no primeiro terceto, a um polichinelo que “ondula, ondeia, curioso e belo” nas suas “formas caprichosas”. A comparação não deixa de ser também curiosa pelo seu estranhamento, principalmente quando se pensa na conhecida rigidez das imagens parnasianas, de que os simbolistas retiraram boa parte de seu material retórico. É que no final do século passado a retórica parnasiana já não correspondia integralmente à sua concepção poética. A teoria literária não correspondia mais ao pensamento filosófico dominante; e a prática dessa teoria se tornou canônica e repetitiva, variando apenas com a expressão estilística de cada poeta que, por sua vez, se deixava guiar pelos conceitos que se impuseram. Daí o círculo vicioso que só um talento novo, com outras idéias sobre poesia, poderia romper, como é o caso de Cruz e Sousa.

O seu “Soneto” está ao mesmo tempo dentro e fora do modelo parnasiano, obedecendo à tradição da métrica, da rima e das estrofes, mas contestando-a por dentro com a imposição de imagens surpreendentes, com o uso de recursos expressivos modificadores do ritmo e com uma liberdade maior na estrutura sintática. É por aí que caminha a que se chamará poética simbolista, na filosofia aliás pregada por Verlaine na “Art poétique”, onde o Ímpar, o vago, o solúvel, o Indeciso e o volátil constituem palavras programáticas.

O clímax desse soneto, a sua chave de ouro, não está mais nos versos finais e sim no terceto anterior, o que modifica bastante toda a estrutura do poema, inclusive a sua leitura. O terceto final não atinge a intensidade esperada depois das imagens das “formas voluptuosas” e das “curvas de elegância” de um “mórbido esqueleto” de “formas caprichosas”. A percepção do leitor fica presa ao verso “*ondula, ondeia, curioso e belo*” e, através dele, se estende por todo o poema, assim como o poeta fez, olhando-o ainda que de um ponto de vista mais poético do que realmente crítico. O recurso retórico que capta a atenção é precisamente o da repetição ou da reduplicação significativa, a qual, para além da simples enumeração, atua profundamente no ritmo do verso. A reiteração parcial de parte da palavra ONDula, ONDeia, que o poeta já havia usado em “Violões que choram...” (FA, 125)<sup>1</sup>, cria uma imagem sonora e dinâmica, de uma *onda*, não expressamente enunciada mas parcialmente visível, que rola pelo verso a que os dois adjetivos, completando o decassílabo sáfico, acrescentam um admirável sentido de beleza plástica, de movimento e de contemplação. O símile formado pelas palavras *polichinelo* e *soneto* envolve literalmente todo o verso, deixando-o no meio do terceto e fazendo com que a imagem sintática, de um quíasma, se torne móvel, com possibilidades de leitura na direção do *polichinelo* (que *ondula* curioso ou que, curioso, *ondula*) e na do próprio soneto (que *ondeia* belo ou que, por ser belo, *ondeia*).

A ambigüidade se irradia por toda a estrofe e contagia todo o poema. O princípio da negatividade se instala, inicialmente, no contraste entre os dois segmentos do verso: no primeiro, os verbos aparecem soltos, movimentados em si mesmos, enquanto no segundo os adjetivos estão ligados pela conjunção prepositiva. Depois, a oposição se mostra na confrontação dos dois adjetivos, *curioso X belo*, onde um vocábulo longo se defronta com um curto, fazendo com que a massa sonora e móvel, com um ditongo crescente, se choque com uma palavra estática, carregada de tradição estética. É isto que dá vida ao verso e faz o seu efeito repercutir por todo o poema:

E como singular *polichinelo*  
*ondula, ondeia, curioso e belo,*  
 o Soneto, nas suas formas caprichosas.  
 (US, 193)

A imagem das “formas caprichosas” e a do “singular *polichinelo*” quebram a rigidez dos mármore e pedras comuns na retórica parnasiana e introduz um sentido suplementário de

movimento e musicalidade provenientes tanto dos significantes “polichinelo” e “caprichosas”, que são vocábulos longos, com subtônicas melódicas, quanto de seus significados: *caprichoso* é, ao mesmo tempo, alguém inconstante e obstinado, ainda que na sua inconstância; e *polichinelo* aponta para uma personagem humorística, “corcunda na frente e atrás” e sem dignidade, como diz o dicionário. A comparação é excelente, porque mostra o poeta obstinado com as formas do soneto e, no fundo, a sua inconstância, isto é, o desejo de criticar as formas tradicionais desse tipo de poema. A saída que teve foi a de dar-lhe ritmos diferentes, com palavras longas e imagens alegres. Assim se mantinha a tradição, mas imprimia-se nela os timbres da insatisfação estética.

Foi a partir desta quase repetição de “ondula, ondeia” que passei a observar a frequência da enumeração na obra poética de Cruz e Sousa. O que me levou, em 1983, a organizar um poema só com versos dele: é o meu “Centão simbolista” que se encontra em *& Cone de sombras*, um dos livros que reuni sob o título geral de *Hora aberta*, em 1986:

#### “Centão simbolista”

cítaras, harpas, bandolins, violinos,  
mórbidos, quentes, finos, penetrantes,  
carinhos, beijos, lágrimas, desvelos,  
desejos, vibrações, ânsias, alentos,

mares, estrelas, tardes, natureza,  
inefáveis, edênicos, aéreos,  
sinistras, cabalísticas, noturnas,  
esferas, gerações sonhando, passam!

sombra, segredo, lágrima, harmonia,  
pálida, bela, escultural, clorótica,  
atra, sinistra, gélida, tremenda,

alvo, sereno, límpido, direito,  
amplo, inflamado, mágico, fecundo,  
ondula, ondeia, curioso e belo.<sup>2</sup>

Há na p. 164 de *Hora aberta* a indicação de que “Todos os versos são de Cruz e Sousa, colhidos em vários lugares de sua obra poética”. O que é meu é somente a reorganização dos versos na forma de um soneto, uma vez que todos os versos são decassílabos, ainda que a

maioria não tenha vindo de sonetos. Era uma homenagem ao nosso grande simbolista, mas passou totalmente despercebida da crítica que, aliás, sobretudo a dos suplementos, só sabe trabalhar com os temas da poesia, nunca demonstrando o menor conhecimento da arte do poema.

### 1 — A “Estrela Polar dos Simbolismos”

O verso que dá título a esta parte pertence ao poema “Angelus...” (BR, 93) e refere as fontes históricas do simbolismo ou dos simbolismos, desde que se pense nas várias correntes do movimento e, também, na conotação simbólica que sempre acompanhou o desenvolvimento intelectual da humanidade, a partir da descoberta do *lógos*.

Já aludimos na introdução ao desencontro entre poética e retórica no final do século passado: a retórica, fixada como modelo, impedia o princípio da originalidade e a virtuosidade se tornou passiva, aceitando os recursos conhecidos, sem que os poetas se dessem conta de que a base cultural sofria violentas transformações, tanto aqui como na Europa, onde os filósofos olhavam com pessimismo o novo milênio. E onde os cientistas afirmavam que “a energia não é mais que uma série de emissões descontínuas de grãos de energia, ou de *quanta*, isto é, de corpúsculos”, como escreveu Planck<sup>3</sup>. A idéia do descontínuo e mais tarde do fragmentário passou rápido à expressão dos pintores, como nos expressionistas (a partir de 1888) e nos divisionistas (pontilhistas) quase na mesma época. E vai chegar à literatura com o Mallarmé da década de 1890, ganhando total expressão com os futuristas e cubistas, a partir de 1910.

Uma das preocupações comuns entre os simbolistas era a da concepção de uma “poesia pura”, concentrada em si mesma, na sua essência verbal, no mais legítimo sentido da arte pela arte. Esse sentido de “pureza” adquiriu conotações religiosas, passando logo à esfera do mistério e do encantamento e elevando a Poesia à categoria de única “Ciência” capaz de penetrar o desconhecido. Isto vem de Swedenborg, passa por Willian Blake e chega ao Baudelaire das “correspondências”, irradiando-se para a modernidade com a idéia das analogias universais que só ao poeta é dado perceber, pois a dessacralização das artes só não atingiu os poetas e os namorados: só eles ainda mantêm a chave do paraíso perdido, só eles mantêm vivo o sentido de uma Beleza que não morre.

Tanto as religiões quanto as doutrinas esotéricas ajudaram a criar a base metafísica dos simbolistas, levando-os a uma filosofia criadora

que consiste em dar a todos os fenômenos uma unidade de essência e vê-la com fonte inicial e perene da Poesia. Sendo o universo concebido como um conjunto de símbolos e sendo estes os alicerces da religião e da Arte, cabe ao poeta encontrar as significações simbólicas que se escondem no íntimo das coisas, procurando revelar o “irrevelável”, o que, por muito simples, passa invisível pelos olhos dos homens. Assim, a poesia é vista como uma forma de explicação do mundo e o símbolo como a síntese de todas as manifestações da unidade essencial do homem e do mundo. O poeta simbolista é um homem consciente de sua arte e quer com ela sondar as profundezas da alma. Ele sabe, com Mallarmé, que o acaso é vencido palavra por palavra, pois ele aprendeu que a linguagem poética já não quer mais simplesmente descrever, mas sugerir para além da descrição. A famosa resposta de Mallarmé à *Enquête* de Jules Huret em 1891 tornou-se emblemática da nova filosofia estética:

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve.*<sup>4</sup>

Se Verlaine queria “de la musique avant toute chose”<sup>5</sup>, Mallarmé, no seu ensaio quase esotérico *La musique et les lettres*, a vê como a face alternativa “ici élargie vers l’obscur”, onde cintila a Idéia<sup>6</sup>. Percebe-se que a musicalidade simbolista, apesar de toda a preocupação religiosa, está fundada na expressão, quer dizer, na linguagem e na retórica, na maneira de trabalhar artisticamente o poema. É a explicação para o gosto das metáforas obscuras, das imagens cintilantes que interferem no ritmo do verso, assim como este está destinado a interferir no ritmo cósmico. Conquistas como a do verso-livre, do jogo sinestésico, da obscuridade, da sugestão e da musicalidade, tão bem registradas por Guy Michaud<sup>7</sup>, contribuíram para formar uma concepção nova da poesia, com uma retórica que valorizava ou revalorizava recursos como a sinestesia, a alegoria, a metáfora, a metamorfose e as figuras sintáticas como o quiasmo, a repetição, a perífrase, a elipse e o polissíndeto, além da descrição pela negação, como nos epítetos abstratos, tal como foi estudado por Svend Johansen<sup>8</sup>.

Concebendo o mundo como uma vasta unidade simbólica, formada de micro-unidades essenciais, a inteligência filosófica, científica, artística e literária do fim do século passado (e das duas primeiras décadas do século XX) compreendeu o sentido da descontinuidade como meio de expressar o que se movia além da realidade empírica, como as formas do absurdo, do desconhecido, do

inefável e das idéias que nunca se entregariam inteiramente de uma vez só, mas sim através de suas partes. Intuíam que a forma do conhecimento artístico era absoluta e sintética e que a língua (e Saussure vai dizer isto) é relativa e analítica. Daí a impotência gritada por todos os poetas, a começar com “As palavras de amor que morrem na garganta”, de Bilac, e a se completar com “o mulambo da língua parálitica”, como num famoso verso de Augusto dos Anjos. Tratava-se inicialmente de uma relação metonímica a que os simbolistas atribuíram valor unitário, expressando-a através da metáfora e elevando esta à condição de símbolo, quando não lhe deram função de anagogia, de condutora do pensamento às esferas mais altas da arte, da religião e do esoterismo.

A repercussão dessa filosofia se faz sentir na linguagem, na substituição da sintaxe verbal, hipotática, pela sintaxe nominal, de natureza paratática. Enquanto a primeira estrutura a frase tomando como núcleo o verbo (com todos os seus aspectos de tempo, número e modo) e dando-lhe a continuidade da frase clássica, semanticamente fechada nas suas possibilidades de significação, a segunda concentra-se no nome que, sem os acidentes aspectuais, se torna mais livre na sua colocação e na sua regência praticamente anulada na descontinuidade. É o modelo de construção das literaturas de vanguarda, onde o leitor passa da condição de receptor passivo à de co-autor da obra, com um leque de recursos para a sua leitura e fruição.

## 2 — “O Sol da escrita”<sup>9</sup>

A obra poética dos simbolistas não chegou conscientemente a esses extremos vanguardistas, mas colaborou muito para isso. Insatisfeitos com a poética parnasiana e procurando dizer além dos temas conhecidos, poetas como Cruz e Sousa perceberam que a poesia estava na linguagem e que os temas não só perdiam a importância como podiam ser pulverizados na linguagem. Surgem assim alguns procedimentos estilísticos que frequentemente empregaram, revelando, no íntimo, o desejo de uma unidade que só se entregaria aos poucos, fragmentariamente, na unidade da palavra ou da frase. Veja como se completa o pensamento de Mallarmé, citado na nota 4, acima:

C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole; évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, pour une série de déchiffrements.<sup>10</sup>

Compreende-se deste modo o gosto pela construção nominal, melhor, com aparência de nominal, pois, bem observada, ela está

articulada à sintaxe verbal que, em segundo plano, perde um pouco de sua força e de seu ritmo conhecido. Isto advém do processo de enumeração, ainda não caótico, mas uma enumeração obsessiva, a ponto de às vezes transbordar do verbo decassílabo, de ritmo predominantemente ternário. É claro que em torno da enumeração e em decorrência dela surgem imagens sintáticas (metataxes) como o quiasmo, imagens fônicas como a aliteração, e imagens lexicais como a paranomásia, a repetição epizêutica, o jogo das massas sonoras (vocábulos enormes) e a composição do verso decassílabo com apenas duas palavras longas, tudo isso criando sonoridades que ultrapassavam as harmonias conhecidas.

O pensamento estético de Cruz e Sousa se deixa ler numa série de poemas, de versos soltos e de textos em prosa, quase nunca mencionados pela crítica que, por isso mesmo, preferiu inicialmente a pecha de absentéista para a sua obra, sem verificar que tanto nas entrelinhas e nas reiteraões simbólicas do *branco* e do *negro* ("sol negro", por exemplo, em FA, 116), como expressamente nos poemas e na prosa, se patenteia o seu repúdio à discriminação racial e o seu suspiro profundo diante do "Asinino", como ele o diz em "Espelho contra espelho" (EV, 600). Dentre esses textos metalingüísticos anotamos os seguintes:

"Foederis arca" (BR, 85), "Post mortem" (BR, 91), "Esquecimento" (FA, 120), "Supremo verbo" (US, 185), "O Soneto" (US, 193), "O Assinalado" (US, 196), "Ambos" (LD, 238), "Arte" (LD, 332), "Psicologia do feio" (MI, 411), "Iniciado" (EV, 469), "Condenado à morte" (EV, 498), "Intuições" (EV, 540), "Espelho contra espelho" (EV, 599), "Emparedado" (EV, 646), "O Estilo" (OE, 677), "*Je dis non*" (OE, 679), "Da Bahia" (DIS, 745, onde se fala em vanguarda), "O Espectro do rei" (DIS, 753) e "Signos" DIS, 792, sobre Nestor Vítor).

É fácil extrair daí os princípios de uma *ars poetica*, em que a ideologia do positivismo e do evolucionismo, embora dominante, sofre a concorrência direta da filosofia de Schopenhauer (várias vezes mencionado) e, indiretamente, do gosto literário de escritores como Poe, Baudelaire, Balzac, Villiers de L'Isle Adam, Flaubert, Zola, Victor Hugo, Verlaine, Maeterlinck, Nerval, Chatterton e Voltaire, cujos nomes aparecem entre os nomes de Homero, Virgílio, Dante, Camões, Shakespeare, Tasso, Byron, Goethe e de músicos como Bach, Beethoven e Schubert. Chama a atenção os nomes de Eça

(de Queiroz), Guerra Junqueiro e do historiador Oliveira Martins, assim como a ausência do nome de Machado de Assis, o que mereceria uma investigação mais aprofundada. Entretanto, a meu ver, a grande influência na poesia de Cruz e Sousa vem de duas fontes brasileiras: de Castro Alves, algumas vezes mencionado, e Olavo Bilac que aparece no corte de alguns alexandrinos e em certas imagens como no título e no tema da beleza no soneto “Deusa serena” (BR, 83) que lembra imediatamente a “Deusa serena, /Serena Forma!” de Bilac, embora ele esteja satirizado em “Emparedado” (EV, 662):

Eu não pertenço à velha árvore genealógica das intelectualidades medidas, dos produtos anêmicos dos meios lutulentos, espécies exóticas de altas e curiosas girafas verdes e spleenéticas de algum maravilhoso e babilônico jardim de lendas.../ Num impulso sonâmbulo para fora do círculo sistemático das Fórmulas preestabelecidas, deixei-me pairar, em espiritual essência, em brilhos intangíveis, através dos nevados, gelados e peregrinos caminhos da Via-Láctea...

O legado de Castro Alves é bem visível através da referência a seu nome e da palavra condoreiro, que aparece tanto nos poemas como na prosa. Mas é o tom hiperbólico do poeta baiano que se insinua em poemas como “A Imprensa” (LD, 295), “Entre luz e sombra” (LD, 301), “Sete de Setembro” (LD, 303) e em “Naufrágio” (LD, 326), diretamente inspirado em “O Navio negreiro”. São poemas em torno dos vinte anos, no começo portanto de sua bela vida literária.

Se a sua ideologia científica atuou na exploração de temas satânicos (“A Flor do diabo”, FA, 106) e naturalistas (“Tuberculosa”, BR, 86), o seu gosto retórico e estilístico se formou na leitura dos grandes simbolistas europeus. Daí talvez uma possível contradição entre o realismo de alguns temas e o sentido de abstração que domina a linguagem de Cruz e Sousa. Este conflito também se deu entre os poetas da Europa. Mas a diferença maior talvez esteja a favor do brasileiro: é que, sentindo na pele e na alma, o problema racial, seu e de seus conterrâneos, a sua poesia se reveste de um conteúdo muito mais humano do que a dos poetas hiperbóreos, nos quais a filosofia da arte pela arte está mesmo muito perto da frialdade de uma “*Estrela Polar dos Simbolismos*”, como no verso que deu título ao capítulo 1 deste estudo. Na obra de Cruz e Sousa existe também, e fortemente, a concepção da arte pela arte, mas sem o estaticismo estético e com a visão de que a poesia só se faz com palavras (via ou não Mallarmé),



com a técnica apurada da expressão e com a emoção do ser “emparedado”, tema forte na sua poesia.

Vejam-se, a seguir, alguns trechos teóricos que, devidamente explorados, poderão oferecer excelente visão do pensamento poético de Cruz e Sousa. O nosso intuito é aqui apenas o de apresentá-los, destacando-os dos textos em que se “ocultam”, a saber: “Emparedado” (EV), “O Espectro do rei” (DIS) e “O Estilo” (OE). Do primeiro extraímos duas idéias básicas: a política literária (A) e a concepção de arte (E); do segundo a idéia de poesia (C) e do trabalho artístico (D); e do terceiro a concepção de estilo (E).

A — Sobre *política literária*:

Foi bastante pairar mais alto, na obscuridade tranqüila, na consoladora e doce paragem das Idéias, acima das graves letras maiúsculas da Convenção, para alvoroçarem-se os Preceitos, irritaram-se as Regras, as Doutrinas, as Teorias, os Esquemas, os Dogmas, armados e ferozes, de cataduras hostis e severas (EV, 650).

Era uma politicazinha engenhosa de medfocres, de estreitos, de tacanhos, de perfeitos imbecilizados ou cfnicos, que faziam da Arte um jogo capcioso, maneirado, para arranjar relações e prestígio no meio, de jeito a não ofender, a não fazer corar o diletantismo das suas idéias (EV, 654).

Deus meu! por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, (...)/ Mas, que importa tudo isso? Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febres? (EV, 659).

B — Sobre *arte*:

Assim é que eu via a Arte, abrangendo todas as faculdades, absorvendo todos os sentidos, vencendo-os, subjugando-os amplamente./ Era uma força oculta, impulsiva, que ganhara já a agudeza picante, acre, de um apetite estonteante e a fascinação informal,

tóxica, de um fugitivo e deslumbrado pecador... (EV, 653).

A verdadeira, a suprema força d'Arte está em caminhar firme, resoluto, inabalável, sereno através de toda a perturbação e confusão ambiente, isolado no mundo mental criado, assinalando com intensidade e eloqüência o mistério, a predestinação do temperamento (EV, 658).

C — Sobre *poesia*:

Falar em poesia é, neste país, para a compreensão fácil e leviana de indivíduos inconscientes da verdade filosófica das grandes coisas tangíveis, uma imbecilidade, um entretenimento inútil, uma aspiração vazia de senso e de critério (DIS, 754).

A poesia é uma arte poderosa e positivamente séria; tais sejam a força intuitiva dos poetas e a sua união religiosamente estética e afetiva. (...)/Se em todos os países civilizados a poesia segue na vanguarda de todas as altas criações do espírito humano, por que não há de ser assim no Brasil? (DIS, 754).

D — Sobre o *trabalho artístico*:

Ser grande como os grandes e pequeno como os pequenos, trazer sempre no organismo a harmonia vital do exuberante empório das maravilhas, a natureza criadora, adivinhar todos os fenômenos, ser artista, valentemente artista, inspiradamente cinzelador, conhecer as meias-tintas e os claros-escuros, as meias-sombras da vida, soluçar de pé como um colosso, rir como um desvairado de luz, compreender as largas mutações cósmicas, os nimbos crepusculares das amplitudes do éter (DIS, 754).

Para mim cousa alguma deve estacionar; fazer poesia relativamente às necessidades congênicas da nossa natureza letárgica e mole, parece-me de mau gosto e não condigno das proporções que, à luz dos conhecimentos do século, tem tomado a inteligência humana (DIS, 755).

E — Sobre o *estilo*:

O estilo é o sol da escrita. Dá-lhe eterna palpação, eterna vida. Cada palavra é como que um tecido do organismo do período. No estilo há todas as gradações da luz, toda a escala dos sons. / O escritor é psicólogo, é miniaturista, é pintor — gradua a luz, tonaliza, esbate e esfuminha os longes da paisagem. (OE, 677)

Toda a força e toda a profundidade do estilo está em saber apertar a frase no pulso, domá-la, não a deixar disparar pelos meandros da escrita. (OE, 678)

A metáfora do sol está bem presente na poesia de Cruz e Sousa: ele fala em “sol negro” (FA, 116), em “sol moderno” (LD, 348) e em “sol da escrita”, como se lê acima. E não deixa de ser curioso saber que os dois tipos tradicionais de escrita — o da direita para a esquerda, como nos povos árabes e judaicos; e o da esquerda para a direita, como nos povos ocidentais — estão relacionados com o curso do sol: os escribas do hemisfério sul, voltando-se miticamente para o Pólo Sul, faziam a sua mão se dirigir para o Oriente, buscando a luz, e escreviam da direita para a esquerda; e os povos arianos e hiperbóreos, voltando-se para o Pólo Norte, na direção de seus ancestrais, continuaram o costume herdado da cultura “africana”, isto é, de escreverem na direção da Luz<sup>11</sup>. Mais do que todos os poetas de sua época, Cruz e Sousa intuía profundamente essa verdade histórica e esotérica de que “O estilo é o sol da escrita”. Como homem negro, filho de escravos, ele se voltava para os seus abismos meridionais, aquele “Azul do Oriente de que fala no soneto bilaqueano “Deusa serena” (BR, 83) e em vários poemas de sua obra; e como artista, culturalmente europeu, ele sabe que o Diabo pensa nas capelas góticas e “*chora e sonha com mundos pitorescos, / na nostalgia das Regiões Sonhadas*” (FA, 108). E no poema “Arte” (LD, 332) ele aconselha ao Artista (presumivelmente novo) a proceder como os argonautas, “louros pagãos”, pois só assim

saberás tudo o que sabe  
que anda por alturas mais serenas  
e aprenderás então como é que cabe  
a Natureza numa estrofe apenas.

Assim terás o culto pela Forma,  
culto que prende os belos gregos da Arte  
E levarás no teu ginete a norma  
dessa transformação, por toda a parte.

Mas é num satírico e sarcástico “*Marche aux flambeaux*” (LD, 361), que se vinga da intelectualidade brasileira que lhe era contemporânea, escrevendo: “*gafentos histriões, ridículos da moda, /que fingis entender Berlim, Londres, Paris, /mas nos altos salões, por entre a fina roda, /meteis sordidamente o dedo no nariz*”.

### 3 — “A frase no pulso”

No artigo sobre “O Estilo”, mencionado na página anterior, Cruz e Sousa escreveu (e vale a pena repetir) que “Toda a força e toda a profundidade do estilo está em saber apertar a frase no pulso, domá-la, não a deixar disparar pelos meandros da escrita”. Se a metáfora de base metonímica “apertar a frase no pulso” nos leva ao sentido da mão firme na caneta (ou no *panículo*, se se tratasse do hieróglifo) para que as palavras não saiam de improviso, a torto e a direito, e sim bem selecionadas pela autocrítica do autor, também, nos conduz à arte da equitação, como se a palavra (ou a frase) fosse um cavalo (ou égua), tanto que se diz que é preciso “domá-la, não a deixar disparar pelos meandros da escrita”. A metáfora do cavalo leva, por sua vez, à metáfora radical: à etimologia de *verso* e de *prosa*, espaço por onde correm “os meandros da escrita”. O latim *versum* provém de uma metáfora agrária: o sulco deixado pelo arado na sua ida e vinda pelo campo; mas se o sulco se fazia reto, em toda a extensão do campo, se dizia *proversum* (donde, por assimilação /e=o/, desnasalização da sílaba final e dissimilação /u-a/, *provorea*; por síncope do v e assimilação do r em s, *proossa*; e depois por crase /o=o/ e fusão ortográfica de /s=s/, *prosa*). Não é à toa que o verbo *arar* está na maioria das línguas, com o seu radical apontando para os povos *arianos* que, fixando-se na agricultura, deixaram pouco a pouco o seu nomadismo inicial. Não sei bem se esta erudição filológica terá alguma coisa a ver com o poeta Cruz e Sousa: com as suas metáforas estilísticas com certeza, pois é por elas que flui aquele rio cheio de meandros em cujas margens o poeta construiu com firmeza a sua obra de prosa e poesia.

À primeira vista, parece haver uma contradição essencial entre a teoria e a prática no poema, principalmente quando se pensa no gosto

especial do poeta em jogar com as longas palavras, a ponto de com duas ou três formar o decassílabo, como em

Sonoramente, luminosamente (BR, 69)  
 Espiritualizante Formosura (BR, 83)  
 aterradoramente indefinida (FA, 154)  
 pulverulentamente nebuloso (US, 195)  
 eternamente desaparecendo (LD, 341)  
 para triunfar maravilhosamente (BR, 83)  
 diafaneidades e melancolias (BR, 92)  
 maravilhosos e fosforescentes (FA, 128)  
 mas alfaías, surpreendentemente (FA, 162)  
 melancolias e melancolias (US, 183)  
 embora ansiosamente, amargamente (US, 206)  
 dos sentimentos mais maravilhosos (LD, 333).

Além disso a massa sonora de dois longos vocábulos chega a se bastar num alexandrino: “*maravilhosamente e vaporosamente*”, como em um dos versos de “Monja negra” (FA, 130). O certo é que há no poeta a tendência pelos polissílabos, estruturando-se com eles tanto os versos curtos, de sete sílabas (“*Sonolentas, sonolentas...*”, FA, 136; “*de rejuvenescimento*”, FA, 139), como os decassílabos (“*Torva, febril, torcicolosamente*”, BR, 85; “*Sangrando em riso desdenhosamente*”, BR, 90; “*e de sonambulismos e letargos*”, FA, 124; e “*do transcendentalismo da Pureza*”, FA, 162) e também os alexandrinos, como em “*com o mais profundo amor, arcangelicamente*” (FA, 145), onde o segundo hemistíquio é formado só por uma palavra.

Entretanto, a possível contradição entre a teoria e a prática não passa de uma ilusão audiovisual com o fim de ultrapassar o ritmo canônico dos versos, principalmente dos de dez e de doze sílabas. A massa sonora de mais de três sílabas interfere nos segmentos melódicos tradicionais, neutralizando um pouco a intensidade dos ictos e eliminando de vez acentos tônicos secundários que se deixam substituir pela gradação de sílabas pretônicas, tônicas e postônicas, de que resultam belos efeitos de sonoridade. A unidade da palavra pequena cede lugar à descontinuidade de sons que, no entanto, se agrupam no vocábulo longo, semanticamente unitário. É por aí que, segundo Mallarmé, “cintila a Idéia” de outra musicalidade que, a partir dos sons comuns do idioma, se organiza, através da arte, numa nova harmonia do poema.

A frase (a sintaxe) passa à condição de matéria-prima do verso, deixando de lado as palavras em si mesmas consideradas. Talvez isto

explique a preferência pelas figuras de metataxes, pela construção nominal do verso e pelas repetições frásicas, como nos quiasmos:

ó trêmula harpa soluçante, flébil,  
ó soluçante, flébil eucaliptus (BR, 87)

ou em

serpente tentadora e tenebrosa,  
tenebrosa serpente de cabelos!... (BR, 91)

A retórica latina tinha uma série de termos para designar este fenômeno estilístico, entre os quais a *permutatio*, a *commutatio*, a *praecursio*, além de termos gregos como a *antimetábole*, a *antimetátesis* e a *antimetalepsis*. Mas, segundo as variações, se deixa também denominar por *epanalepse*, *epanástrofe* e *anadiplose*. Trata-se, como se vê, de uma reorganização da frase (ou do verso), de modo que a repetição de palavras não só dê ênfase ao sentido como crie uma significação suplementar decorrente da interrupção momentânea do pensamento para acompanhar a descontinuidade sintática. É o que mostram versos como

Perante a Morte empalidece e treme,  
treme perante a Morte, empalidece. (US, 196)

Os meus amores vão-se mar em fora,  
e vão-se mar em fora os meus amores. (LD, 248)

e através de arvoredos murmurando,  
entre arvoredos murmurando morre... (LD, 264)

Estas figuras sintáticas deram mobilidade ao verso simbolista, embora o recurso seja também comum nos versos pernásianos. A diferença está na tonalidade sugestiva que o quiasmo empresta ao verso e a toda a frase, tornando-a dinâmica e não apenas plástica, reiterando a idéia mas de outra forma, obrigando o leitor a *ver* o desenho da figura no discurso.

Entretanto, o aspecto que realmente domina a construção do verso de Cruz e Sousa é o da enumeração, da relação de palavras (substantivos, adjetivos e verbos) aparentemente isoladas do núcleo sintático tradicional, uma vez que, no fundo, estão enquadradas na lógica do sujeito, predicado e complemento, girando em torno do verbo, dentro portanto dos esquemas tradicionais da frase portuguesa.

Só que a simples enumeração já constitui fator de desagregação sintática, de criação e estranhamento. Ela fracciona o discurso e cria uma sonoridade diferente, em *pizzicato*, num ritmo que aponta para o descontinuo mas vai terminar na percepção de uma continuidade melódica, freqüente sobretudo nos decassílabos que adquirem assim um ritmo ternário e ondulante e musicalmente forte.

### 3.1. O Ritmo Ternário

Veja-se, inicialmente, sem comentários, a relação de exemplos de versos decassílabos formados por três segmentos melódicos de natureza substantiva, em que as palavras aparecem ou soltas ou modificadas por artigo, preposição, conjunção e por adjetivos prepostos ou pospostos a um dos substantivos, no começo ou no fim da série:

- palpitações e frêmitos e anseios (BR, 77)
- odisséias e deuses e galeras (FA, 152)
- de virgindade, de pudor, de pejos (BR, 77)
- de alívio, de mistério, de saudade (FA, 111)
- de pagens, de canzéis, de fidalguia (LD, 336)
- do sonho, do mistério, da saudade (US, 192)
- Alma da Dor, do Amor e da Bondade (US, 199)
- Alma do Eleito, do Plebeu, do Pária (US, 209)
- Que nas flores, nas sedas, nos veludos (FA, 157)
- aos bátratos, às brenhas, ao declívio (LD, 265)
- de cânticos, de aroma e luz ardente (US, 192)
- dos astros e dos anjos e dos santos (US, 180)
- E ao vento e ao mar e aos temporais que ululam  
(FA, 170)
- dos soluços, dos ais, dos longos brados (BR, 77)
- de acanto, mirto e sempiterno louro (US, 177)
- do sol, da glória e do celeste beijo (LD, 237)
- és o sol negro, o criador, o gêmeo (FA, 116)

E este Anseio, este Sonho, este Desejo (US, 211)  
 Velhices, mocidades e as infâncias (US, 210)  
 e as rosas e os mirtais e as pompas d'ouro (FA, 152)  
 Montanhas e montanhas e montanhas (FA, 162)  
 Céus e mais céus e céus transfigurados (US, 182)  
 glória ao céu, glória à terra, glória ao mundo (US, 180)  
 Ó meu verso, ó meu verso, ó meu orgulho (FA, 122)  
 Ó Regina do Mar! Coeli! Regina! (BR, 74)  
 em soluços, soluços, soluçando (US, 180)

Veja-se ainda como a repetição ternária ultrapassa o comum do decassílabo e se impõe também no alexandrino, como nos poemas “Monja negra” (FA, 131) e “Meu filho” (FA, 146), onde os versos “*Volúpias, seduções, encantos feiticeiros*” e “*Ah! Vida! Vida! Incendiada tragédia*” apresentam no segundo hemistíquio o adjetivo apenas com função complementária da métrica, herança por certo do processo de amplificação muito comum em Olavo Bilac.

Com o intuito somente de documentar (daí a simples relação dos exemplos), observamos, porém, que a percepção maior dos efeitos estéticos deste tipo de repetição não deve ficar apenas no nível de cada verso, mas avaliar também o tipo de repercussão do fenômeno nos versos vizinhos, em toda a estrofe e a sua contribuição para a significação geral do poema. As seqüências em que os substantivos vêm modificados (no caso, pela conjunção e pelo artigo) formam contraste semântico com o verso em que não há modificadores: as significações precisas do primeiro se opõem às significações vagas do segundo, como se pode ver em:

e as rosas e os mirtais e as pompas d'ouro,  
 odisséias e deuses e galeras...

como no soneto “Olhos” (FA, 152). Outro tipo de seqüência, como a epizêutica do verso “*Montanhas e montanhas e montanhas*” (FA, 162), que também aparece no poema “Mas viveremos”, em *A Rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, sugere, além da musicalidade, uma imagem de movimento, de belo efeito expressivo, como já assinalamos num livro sobre o poeta<sup>12</sup>.



A enumeração com o substantivo leva inicialmente ao propósito de se fragmentar a realidade semântica do verso: cada palavra exhibe o seu significado, de maneira que, ou lógica ou caoticamente, algo de novo se insinua no conteúdo do verso, enquanto a sua unidade melódica se mantém. O ritmo ternário sugere, no entanto, um sentido de transgressão, notadamente quando se compara o verso enumerativo com os outros da estrofe ou de todo o poema. Isto fica bem evidente na enumeração que se faz repetição, como no terceto final de “A Perfeição” (US, 180) que nos faz lembrar da futura poesia conceitual de Fernando Pessoa:

A Perfeição é a alma estar sonhando  
em soluços, soluços, soluçando  
as agonias que encontrou na Terra!

Vê-se que o substantivo soluços se vai modificando funcionalmente: primeiro aparece preso à preposição; depois sozinho; e, finalmente, movimentando-se na forma verbo-nominal do gerúndio. O ritmo ternário do verso é aparentemente o mesmo de outros exemplos, mas a modificação do substantivo dá ênfase ao choro entrecortado e uma significação paralela humaniza o ritmo, como se o eu lírico soluçasse no próprio poema diante do conflito entre o sonho da Perfeição e as dificuldades criadoras. São estas soluções, verdadeiramente expressivas, que levam o poeta, em “Esquecimento” (FA, 122) a exclamar

Ó meu verso, ó meu verso, ó meu orgulho,  
meu tormento e meu vinho,  
minha sagrada embriaguez e arrullo  
de aves formando ninho.

A substituição da repetição (orgulho em vez de verso), além de completar o decassílabo introduz o estranhamento: o leitor espera a repetição e encontra a palavra, cujo sentido realimenta a significação do verso, humanizando-o também e transformando-o em meio de se salvar do esquecimento através da Arte, como se depreende das outras estrofes do poema. Ou, como queria Drummond, “*salvar-se, / ao prêmio de uma canção*”, como se lê no poema “O Arco”, de *Novos poemas*.

A enumeração por intermédio do adjetivo tem, quase sempre, uma finalidade de complementação métrica: acumulam-se adjetivos por razões métricas, é certo. Mas também o é a visão de que essa

acumulação enumerativa está dentro daquelas “subdivisões prismáticas da Idéia” de que falava Mallarmé<sup>13</sup>. Assim, o que se disse a respeito do ritmo ternário com o substantivo aplica-se também ao adjetivo, que se documenta nos seguintes exemplos:

- planta mortal, carnívora, sangrenta (BR, 70)  
 Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata (BR, 73)  
 Cristos ideais, serenos, luminosos (idem)  
 Cristos de pedra, de madeira e barro (idem)  
 Ó Cristo humano, estético, bizarro (idem)  
 um sonho doente, cilicioso, amargo (BR, 79)  
 E fria, fluente, frouxa claridade (BR, 79)  
 e asas gloriosas, triunfais, bizarras (FA, 129)  
 vinhos profundos, venenosos, lentos (FA, 151)  
 Auréola negra, majestosa, ondeada (FA, 152)  
 Mãos etéricas, diáfanas, de enleios (FA, 154)  
 (visão)de atra, sinistra, mórbida elegância (FA, 160)  
 (influência)de enorme, de esquisita, de tamanha (FA, 161)  
 (gemidos)do vento, mornos, lânguidos, sensíveis (FA, 171)  
 (heróis)alvoroados, tontos e sedentos (US, 183)  
 Procuro ansioso, quieto, alvoroadado (US, 184)  
 a alma risonha, lúcida, vidente (US, 184)  
 Ó almas presas, mudas e fechadas (US, 185)  
 Almas ansiosas, trêmulas, inquietas (US, 189)  
 (furnas)sinistras, cabalísticas, noturnas (US, 192)  
 de uma voz imortal, divina, pura (US, 197)  
 (mendigo) oscilante, sonâmbulo, erradio (US, 211)  
 largos, profundos, imortais abraços (US, 219)  
 Dessa lira flebil, áurea, potente (LD, 229)  
 (olhar)— satânico, voraz, esplêndido de fé! (LD, 232)

o forte, o grande, audaz psicologismo (LD, 236)  
 (sensação)desoladora, vagarosa, lenta (LD, 240)  
 Que essas sombrias, dúbias almas foscas (LD, 262)  
 Dos seus feitos gentis, nobres, altivos (LD, 263)  
 (beijos)fanados, apagados, esquecidos (LD, 264)  
 de febres tredas, trágicas, malditas (LD, 267)  
 (braços)da Morte, frios, álgidos, nervosos (LD, 267)  
 (cálix)de sangue, de luar e de saudade (LD, 268)  
 (Anjos)serenos, colossais, flamipotentes (LD, 268)  
 de um cântico pagão, lascivo, lasso (LD, 268)  
 (cântico)original, pecaminoso e brando (LD, 268)  
 os vultos vagos, vaporosos, lentos (LD, 269)  
 passos vagos, sonâmbulos, incertos (LD, 269)  
 (pomba)Calma, serena, divinal, entre elas (LD, 272)

Há também exemplos de hexassílabo (alma “*mole, túrbida, lassa*”, FA, 114), de heptassílabo (alma “*magoadá, mística, doce*”, FA, 165) e de alexandrinos (“*e uma caudal preciosa, interminável, rica*”, FA, 130).

Também o verbo se repete ou se enumera ternariamente, como em

Estás morto, estás velho, estás cansado! (US, 198)  
 Ele sente, ele aspira, ele deseja (US, 212)  
 e chora, chora, amargamente chora (US, 214)  
 Morrer! Findar! Desfalecer! que importa (US, 218)  
 Traz-me a Luz, traz-me a Paz, traz-me a Esperança  
 (LD, 265)  
 e brado e brado e com angústia clamo (LD, 271)  
 choram, suspiram, rugem como o leão (LD, 321)  
 ri, ri risadas de expressão violenta (BR, 70)

Há um exemplo de hexassílabo (“*E desce e desce e desce*”, LD, 321), alguns de sete sílabas, entre os quais (“*que ruge, palpita e fervele*”

*canta e soluça e grita*”, LD, 346 e “*resplendem, fulgem, palpitam*”, LD, 278), e dois alexandrinos de corte bilaqueanos:

resvala e tomba e cai o branco preconceito (LD, 245)

Ser pássaro, cantar, subir, voar na altura (LD, 309)

Substantivo, adjetivo, verbo servem para Cruz e Sousa manifestar no poema, ao mesmo tempo, a sua adesão à estética européia, culturalmente assimilada, e a sua transgressão subversiva de alguns postulados dessa estética. É o *verso* o ponto de encontro dessa contradição: obediência rigorosa à métrica e fraccionamento do verso através da enumeração que se torna mais veemente quando o recurso ultrapassa o ritmo ternário e se faz quaternário, numa verdadeira obsessão por subdividir a unidade primordial.

### 3.2. A Harmonia da Diversidade

A *enumeração*, também denominada *acumulatio*, *distribuição*, *percurso*, *isocolon*, *parsosis*, *expolição* e *epitrocasmio* (Ah! a fúria terminológica da antiga retórica!)<sup>14</sup>, é uma figura de construção ao mesmo tempo lexical e sintática e às vezes morfo-sintático a serviço de homens tocados pelo gosto (duvidoso) da sinonímia, numa época em que era índice de cultura a citação de uma enfiada de sinônimos, como na famosa página de Rui Barbosa sobre o chicote. Os manuais de estilística aborreciam as repetições, vistas como pobreza de expressão. Ora, um vocábulo repetido forma um longo vocábulo com adensamento semântico impossível entre os sinônimos que só o são na aparência, uma vez que os significantes introduzem sempre um sema diferenciador.

As enumerações acumulam palavras que exprimem partes de um todo ou todos que apontam para um TODO maior imprevisível na sua abstração. Ela pode se dar ordenadamente, em progressão no sentido de uma idéia geral, indeterminada na sua unidade mas presente na enunciação. Surge às vezes para pôr em relevo a exuberância da variedade, passando lateralmente a visão de um sistema ou de um conjunto de formas desarticuladas em antagonismo uma com as outras. E pode estar em função de uma subversão de valores, manifestando “*su rechazo del caos y su voluntad de organizar la incoherencia y regular la anarquía*”, como escreveu Helena Beristáin<sup>15</sup>.

Voltamos a dizer que Cruz e Sousa respeitou a unidade retórica do verso decassílabo (e de outros), assimilando portanto a tradição européia, só que a socou por dentro, desestruturando-a com os golpes

semânticos de cada palavra enumerada e estruturando assim uma nova harmonia, fraccionada pela diversidade dos elementos, como na lista de exemplos:

desejos, vibrações, ânsias, alentos (BR, 70)

Virgem, Regina, Eucaristia, Coeli (BR, 74)

cítaras, harpas, bandolins, violinos (BR, 89)

Pássaros, astros, cânticos, incensos (BR, 92)

Sonhos, mistérios, ansiedades, zelos (Fa, 152)

mares, estrelas, tardes, natureza (US, 185)

sombra, segredo, lágrima, harmonia (US, 215)

vozes, trinados, vibrações, rumores (LD, 257)

carinhos, beijos, lágrimas, desvelos (LD, 263)

Há casos em que a enumeração não passa de uma multiplicação da mesma palavra, como o verso "*só fúria, fúria, fúria, fúria, fúria!*" (US, 205) ou como no poema "Pandemonium", onde se lê:

Por toda a parte escrito em fogo eterno

Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! Inferno!(FA, 109)

Freqüentemente as palavras vêm modificadas ou pelo artigo ou pela preposição ou, ainda, pela conjunção com função prepositiva

Múmia de sangue e lama e terra e treva (Br, 71)

pés e faces e mãos e olhos gelados (BR, 91)

as auroras, o sol, pássaros, rosas (FA, 134)

astros, jardins, relâmpagos, luas (LD, 257)

de nervos, sangue e músculos, e fibra (LD, 332)

E canta o amor, o sol, o mar e as rosas (LD, 334)

em ais, em luto, em convulsões, em dores (BR, 88)

das vagas, flautas e harpas e alaúdes (BR, 95)

de sol, de sangue, de veneno e inferno (FA, 135)

há dor, há luto, há convulsões, venenos (BR, 95)

Vejam-se, em separado, os exemplos com os versos alexandrinos:

e mudez e silêncio e sombras e segredos (FA, 132)

onde há frescura e sombra e sol e murmurejo!

(LD, 260)

e os versos do poema "Marche aux flambeaux" (LD, 361-66), de grande humor e de ironia quase sarcástica à nossa vida cultural. Existem aí vários exemplos, mas só destacamos os que formam o início da terceira parte, além de alguns outros que ilustram quantitativamente esta pesquisa:

Lobos, tigres, chacais, camelos, elefantes,  
 hipopótamos, ursos e rinocerontes,  
 leopardos e leões, panteras acirrantes,  
 hienas do furor, membrudos mastodontes,  
 tredas feras do mal, soturnos dromedários,  
 serpentes colossais que rastejais na treva, (...)  
 os condes, os barões, os duques e as altezas (...)  
 bobos, cães, imbecis, humanos crocodilos (...)  
 os vícios, as paixões, os crimes, ódios e erros (...)  
 com bandidos, vilões, burgueses rombos, perros  
 e focas e mastins, macacos e chacais.

O poema termina com os seguintes versos:

essa Marcha afinal penetrará aos urros,  
 titânica, sinistra e bêbada, irrisória,  
 num caos de pontapés, coices, vaias e murros,  
 na eterna bacanal ridícula da História.

Vale a pena transcrever também os exemplos com o adjetivo e o verbo. Ainda que não vão ser explorados neste trabalho, eles poderão despertar algum interesse e serem mais profundamente examinados por outrem:

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte (BR, 70)

atra, sinistra, gélida, tremenda (BR, 78)

E sôlta aos sóis e estranha e ondeada e espessa (Br, 80)  
leves, etéreas, vaporosas, finas (BR, 85)

Tísica e branca, esbelta, fúlgida e alta/  
e fraca e magra e transparente esguia (BR, 86)  
sangrenta, horrível, assombrosa, estranha (FA, 109)  
trêmulo, triste, vaporoso, ondeante (FA, 111)

Que céu, que inferno, que profundo inferno, /  
que ouro, que azuis, que lágrimas, que risos (FA, 124)  
quietos, tranqüilos, calmos e medonhos (FA, 128)  
sinistro, seco, estéril, nu (FA, 133)

morta, já morta, muito morta, morta (FA, 141)  
surda, tremenda, desvairada, louca (US, 178)  
sumido, confundido, esboroadado, à toa (US, 178)  
magoado, oculto e aterrador, secreto (US, 179)  
faminta, absconsa, imponderada, cega! (US, 181)

amplo, inflamado, mágico, fecundo (US, 187)  
tranqüila, pura, límpida, direita (US, 208)

gêmeas, ardentes, novas, inspiradas (LD, 235)  
triste, bem triste, pesarosa, triste (LD, 239)

galante, raro, encantador, simpático (LD, 247)  
bela, serena, vaporosa e nua (LD, 248)

mórbidos, quentes, finos, penetrantes (LD, 260)  
no céu cavo, remoto, ermo, sagrado (LD, 266)

árido, pétreo, silencioso, mudo (LD, 266)  
simples, tranqüila, dadivosa, franca (LD, 266)

do ódio bifronte, torto, torvo e duro (LD, 270)

Alguns exemplos verbais:

fere, magoa, dilacera, punge (FA, 144)

Prende, arrebenta, enleva, atrai, consola (US, 188)

suspira, sofre, cisma, sente, sonha (US, 204)

anseia, sonha, se recorda, esquece (US, 207)

Voar, voar, voar, voar eternamente (LD, 309)

E fui, galguei, subi, voei na altura (LD, 350)

Ora o mar é sereno, é calmo, é manso, (...)

Ora ferve, rebenta, estoura, estala (LD, 326)

E voa, voa, voa, voa imersa (...)

E voa, voa, voa, voa, voa (FA, 170)

Há exemplos com outros tipos de versos, como o setissílabo “*raja, raja, raja, raja*” (LD, 279) e o octossílabo “*que clamas, clamas, clamas, clamas*” (FA, 155). Em três poemas existem inovações, se não lúdicas, pelo menos fora dos padrões comuns, acima mencionados. No poema “*Caveira*”, de *Farois* (p. 119) há três estrofes: o último verso da primeira termina com a palavra “*Caveira!*”; o último da segunda com a reduplicação “*Caveira! Caveira!*”; e o último da última com a triplicação “*Caveira! Caveira! Caveira!!!*” A novidade é que a enumeração (ou a repetição) se fez vertical e em crescendo, sendo que o ponto de exclamação vai também aumentando na última palavra, passando de um para três. O processo serve para acentuar a inexorabilidade da morte sobre a vida. No poema “*Os Risonhos*”, do *Livro derradeiro* (p. 286), a repetição vertical ultrapassa o ritmo ternário comuníssimo na poesia de Cruz e Sousa, tornando-se anafórica, como em

Rindo em sonoras risadas,  
rindo em frêmitos vivazes,  
rindo em risos de alvoradas,  
rindo em risos de lilazes.

Talvez não fossem necessários tantos exemplos, principalmente porque não lhes demos os devidos comentários críticos. Estamos ciente de que o que se conta não é a quantidade, mas o rigor do método. E este desenvolveu aqui aqueles objetivos mencionados no início e que fomos repetindo ao longo dos capítulos e que, de forma mais ampla, retomaremos na conclusão. Basta uma ligeira espiada nos exemplos da enumeração quaternária para se perceber o número de



possibilidades de classificação e de aprofundamento nas análises lingüístico-estilísticas. Se o habitual na poesia de Cruz e Sousa é o verso decassílabo formado pela seqüência de substantivos separados por vírgula e sem artigo, não se deve esquecer das modificações que se entremeiam no esquema métrico, suscitando diferenças semânticas e significativas dignas realmente de melhor estudo. O jogo sintático que determina a força do verso pode estar centrado na presença ou não de artigos, preposições, pronomes, conjunções e adjetivos que dão movimento aos versos, levando o seu ritmo na direção da modernidade do século XX. Tudo isso e mais as figuras de sintaxe mencionadas no início concorrem para que o leitor se sinta, como o poeta, dividido entre uma estrutura tradicional e a consciência de que alguma coisa nova, decorrente do jogo frásico, está surgindo de dentro da obsessão fragmentária do poeta, por sua vez repartido culturalmente.

#### 4. O “timbre emocional”

O outro grande poeta do simbolismo brasileiro, Alphonsus de Guimaraens, não esconde a sua admiração por Cruz e Sousa, citando o seu nome em dois poemas, um dos quais, o soneto XXVII (“Poetas exilados”), dedicado ao poeta catarinense, que Alphonsus veio visitar no Rio de Janeiro. Nesse soneto o poeta de Mariana imagina Cruz e Sousa entrando no céu, com os anjos todos ajoelhados, assim como Manuel Bandeira vai fazer depois com Mozart. Num artigo de 1904, Alphonsus de Guimaraens escreve que “Em língua portuguesa não há por certo um poeta moderno que se avante a Cruz e Sousa”<sup>16</sup>. Grande poeta, Cruz e Sousa sabia, como o poeta inglês, que a poesia é uma emoção lembrada na tranqüilidade, mesmo que essa emoção e essa tranqüilidade sejam muito mais sonhadas que reais, muito mais da ordem do imaginário do que da sua vivência cotidiana. Ela, a emoção, pode vir das regiões obscuras da alma, mas se encontra presentificada pelo “sol da escrita” e pela frase domada pelo pulso. Daí o “timbre emocional” que percorre fortemente os seus escritos, de prosa ou de poesia. É uma forma de emoção que se faz inspiração e atua como vértice de uma contradição ou da ambigüidade de um homem de cultura européia e de raízes africanas. O soneto “Ambos” (LD, 238) dá idéia dessa duplicidade: não se explica, no texto, a referência ao numeral substantivado “ambos”; o leitor sabe que o poeta está narrando em terceira pessoa, mas dizendo apenas “vão”, sem identificar as personagens que são duas, como sugere o título ou, então, uma só dividida em duas, mas de tal maneira que se esfuma a

diferença na vaguidão pregada pelo verso final, na esteira, direta ou indireta, de Verlaine e Mallarmé:

vão decifrando os trêmulos arpejos  
e as reticências que produz o vago.

Por volta de 1890 a ciência e as artes eram atraídas pelo sentido da descontinuidade, inaugurada pelo barroco em face do *continuum* da perspectiva clássica<sup>17</sup>. A descontinuidade exigia a parataxe e, na literatura, levou à construção nominal. Para Marshall McLuhan e Harley Parker, “Em termos literários, o renascimento da parataxe significa o declínio do ‘fio condutor’ como um recurso para organizar estruturas verbais”<sup>18</sup>. Para Foucault, “o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos — decisões, acidentes, iniciativas, descobertas [ele está falando da descontinuidade histórica] — e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos. A descontinuidade era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história”<sup>19</sup>. Foi por aí que Cruz e Sousa procurou dismantlar a unidade do verso, picotando-o, fragmentando-o por dentro, mas ficando “emparedado” entre a tradição e a vanguarda que vai aparecer dez anos depois de sua morte.

O poeta estava informado da modernidade de sua época finissecular. Possivelmente intuiu-se outra modernidade, muito mais revolucionária. O certo é que sua poesia está cheia de referências a filósofos, cientistas e artistas do fim do século XIX. E os termos “moderno” e “vanguarda” aparecem na sua obra. Desde cedo ele sentiu que o modelo romântico, de Castro Alves, e o parnasiano, de Olavo Bilac, não se afinavam com a sua sensibilidade, com os timbres de sua emoção que aspirava a abrir-se para outras imensidades. E, para isto, revalorizou alguns recursos da técnica de expressão, valendo-se da enumeração, dos jogos frásicos, dos ritmos estranhos, dos longos vocábulos e até de rimas fonicamente surpreendentes como em “álacres/acres”, “Hélade/claridade” e “murmúrios/rios”. Era a sua maneira pessoal de romper, não com a tradição mas com a moda da retórica parnasiana na cultura brasileira. E, afinal, um modo de sair de seus conflitos íntimos. Ao conhecimento de sua arte, chegado à virtuosidade, ele impunha a ousadia do artista inconformado, numa atitude rara entre escritores brasileiros do passado, sobretudo quando se sabia emparedado também entre Machado de Assis e Olavo Bilac. Ver, como ele viu, o verso como um *polichinelo* que “Ondula, ondeia,

curioso e belo” era uma imagem nova, verdadeiramente ousada e legítima precursora do *arlequim*, imagem obsessiva em Mário de Andrade, a partir de 1921<sup>20</sup>.

## Notas

- 1 As referências à poesia de Cruz e Sousa são extraídas da sua *Obra completa*: Rio de Janeiro, Aguilar, 1961. As siglas indicam os nomes dos livros: BR (*Broquéis*, 1893), FA (*Faróis*, 1900), US (*Últimos sonetos*, 1905), LD (*O livro derradeiro*, 1923), MI (*Missal*, 1893), EV (*Evocações*, 1897), OE (*Outras evocações*, 1961) e DIS (*Dispersos*, 1961).
- 2 Gilberto Mendonça Teles. *Hora aberta*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986. p. 152.
- 3 Max Planck, conferência na Sociedade de Física de Berlim, em 14 de dezembro de 1899. Apud Vintila Horia, *Introducción a la literatura del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1976. p. 75.
- 4 Apud Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris, Thot, 1982. p. 77.
- 5 Verlaine, em “Art poétique”, de *Jadis et Naguère*. Apud Jacques Charpier e Pierre Seghers, *L'Art poétique*. Paris, Seghers, 1956. p. 348.
- 6 Mallarmé, *La musique et les lettres*. Paris, Perrin, 1895. p. 52.
- 7 Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*. Paris, Nizet, 1951. Trata-se de quatro volumes: I — *L'Aventure poétique* (1951), II — *La révolution poétique* (1947), III — *L'Univers poétique* (1947) e IV — *Documents* (1947).
- 8 Svend Johansen, *Le Symbolisme*. Copenhague, Einar Munksgaard, 1945.
- 9 Cruz e Sousa, em “O Estilo”, artigo publicado em *Novidades*. Desterro (Florianópolis), em 2 de outubro de 1891. A primeira frase é: “O estilo e o sol da escrita”.
- 10 Cf. nota 4, supra.
- 11 Édouard Schuré. *Os grandes iniciados*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1984. v. I, p. 32.
- 12 Gilberto Mendonça Teles, em *Drummond — a estilística da repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976. Nas p. 115-19 examino os versos: “*montanhas e montanhas e montanhas, loceanos e oceanos e oceanos*”, escrevendo que “A primeira explicação que poderia ocorrer para justificar a repetição nesses dois versos é de ordem métrica, como se as palavras *montanhas* e *oceanos* estivessem repetidas simplesmente para complementação dos decassílabos com acentuação na segunda, sexta e décima sílabas. Mas, ainda que isso tivesse ocorrido na construção do poema, não se podem deixar de lado outros aspectos expressivos muito mais profundos, porquanto atuam no enriquecimento do conteúdo, ampliando-o, tornando-o ambíguo e aberto a uma permanente interpretação. É que as duas palavras repetidas e associadas são portadoras de elementos estilísticos que despertam uma cadeia de sugestões muito mais eficazes porque concentradas, isto é, não dispersas em outras possíveis palavras que formassem os versos mencionados” (p. 115)./ “Os três segmentos melódicos do verso em que figura a palavra *montanha* criam uma estrutura métrica consentânea com a

imagem visual e estática que emerge das palavras repetidas, sugerindo melhor a configuração de uma montanha (ou de todas as montanhas) e agregando-lhe também uma impressão de movimento e cansaço, ou seja, do homem em face dela, num quase esmorecimento” (p. 116)./ “Finalmente, não se poderia desprezar a comparação fônico-estilística dos dois vocábulos. *Montanhas*, com a predominância de fonemas nasais, sugere alguma coisa distante e um tanto obscura, como se estivesse envolta em nuvens ou muito perto delas. A consoante surda t, situada exatamente no topo, isto é, no vértice do vocábulo, entre as duas sílabas nasais — que se assemelham às abas de uma montanha — confere-lhe uma sensação de dureza, de pedra, como convém a uma montanha que se preze... Ademais, a terminação *-anha* que, segundo Mattoso Câmara, produz ‘uma rima abafada e morna’, se vê enfatizada com a total nasalidade da sílaba inicial, concorrendo tudo isso para que *montanha* seja um daqueles “vocábulos expressivos” que Mattoso Câmara distingue das simples onomatopéias” (p. 118-19).

- 13 Prefácio ao poema “Un coup de ds”/ “Um lance de dados”, em G. Mendonça Teles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 11. ed. Rio, Vozes, 1992. p. 70.
- 14 Cf. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literária*. Madrid, Gredos, 1966. 3v. A edição alemã é de 1960.
- 15 Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México, Porrúa, 1985. s. v. *enumeración*, p. 178.
- 16 Alphonsus de Guimaraens. *Obra completa*, Rio de Janeiro: Aguilar, p. 513 e 723.
- 17 Cf. H. Wölfflin. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970. A primeira edição é de 1915.
- 18 Em *O espaço na poesia e na pintura*. São Paulo, Hemus, 1975. p. 27.
- 19 Em *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense, 1986. p. 9.
- 20 É interessante observar que no artigo sobre os “Mestres do passado” onde se fala dos parnasianos, no “V”, ao tratar de Bilac, Mário diz que o seu livro *Tarde*, saído postumamente, está cheio de enumerações. “Muitos sonetos inteirinhos nada mais eram do que enumerações fastidiosas”.. Depois comenta que “É assombroso que o espírito lúcido de Bilac não tinha descoberto a monotonia, o fastio, nascente dessa cadência literária”. O assombroso para a crítica, hoje, no ano do centenário de Mário de Andrade (intelectual que admiro sobre a maior parte dos modernistas), o assombroso, repito, é que Mário, por puro preconceito, não se tenha atentado para a visão nova do recurso estilístico de que vai quase abusar em *Macunatma* e em muitos de seus poemas. Ele estava obcecado pela idéia da *simultaneità* de Soffici e de Palazzeschi, tanto que logo a seguir, em tom de ironia e depois da releitura de “O Cometa”, escreve: “Reli. Tornei a ler. Creio mesmo que treli. Qual! não compreendia! Que diabo! Olavo fizera simbolismo! ou coisa que o valha (...) Senti que me pesava a minha alma parnasiana!” (p. 293 do precioso livro do Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro* — I, 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização, 1964). Mas o curioso é que Mário de Andrade acha que Bilac estava parecendo “il pazzo (o louco) de Palazzeschi. Isto significa que ele percebeu a “novidade”, mas se recusou a vê-la em Bilac que, talvez, até estivesse sendo influenciado por Cruz e Sousa, desde que se lembre que *Tarde* é de 1919 e o poeta catarinense estava morto

desde 1898. Mas o mais curioso ainda é saber que um verso de “Ode ao burguês” se parece muito com um da “Marche aux flambeaux”, que citamos na parte 3.2, deste estudo.