

Cinzenta, caro amigo, é toda a teoria,
E verde a dourada árvore da vida.
(*Fausto*, Goethe)

Morrer talvez seja voltar para a poesia...
(*Noites do sertão*. G. Rosa. p. 246)

(...) a severa imagem do conhecimento da morte, e profissão alguma podia ser adequada a ela, já que não existe nenhuma que não estivesse sujeita exclusivamente ao conhecimento da vida, nenhuma, com a única exceção daquela à qual finalmente se sentira impelido e que se chama **Poesia**, essa que é a mais esquisita de todas as atividades humanas, a única a dedicar-se ao conhecimento da morte. (*A morte de Virgílio*, Hermann Broch)



A poesia é indispensável. Se ao menos soubesse para quê...
Jean Cocteau

Prof. Dr. Oziris Borges Filho (org.)
www.oziris.pro.br
oziris@oziris.pro.br

ÍNDICE

POESIA E PROSA	04
POESIA: A TRANSITIVIDADE DO SER	14
TEORIA DA POESIA	19
TEORIA DA POESIA II	31
ESPÉCIES POÉTICAS: O LÍRICO E O ÉPICO	46
FORMAS POÉTICAS	57
ANTOLOGIA POÉTICA	74
EXERCÍCIOS DE COMPREENSÃO DE POEMA	87
ROTEIRO DE ANÁLISE DE POEMA	114

GÊNEROS LITERÁRIOS

GÊNEROS LITERÁRIOS	ESPÉCIES	FORMAS
POESIA	Lírica	Soneto, ode, etc.
	Épica	Poema, poemeto, epopéia...
PROSA	—	Conto, novela, romance.

POESIA E PROSA¹

POÉTICA

1

*Que é poesia?
uma ilha
cercada
de palavras
por todos
os lados.*

2

*Que é o poeta?
um homem
que trabalha o poema
com o suor do seu rosto.
Um homem
que tem fome
como qualquer outro
homem.*

Cassiano Ricardo

I. PRELIMINARES

Há tempos, teóricos da literatura procuram estabelecer distinção entre a poesia e a prosa. Começamos por entender que a distinção entre prosa e verso não está em causa; são empiricamente diferenciáveis, ao menos enquanto forma: *Os Lusíadas* X *Dom Casmurro*. Problema muito diverso é a diferenciação entre POESIA X PROSA.

Primeiro ponto: dificuldade vocabular. A um **tipo de expressão** literária damos o nome de verso e o seu oposto chamamos de prosa. A um **tipo de conteúdo** literário damos o nome de poesia, e a outro (não necessariamente oposto), chamamos de prosa.

Com isso, o mesmo vocábulo, **prosa**, designa um **tipo de forma** e um **tipo de conteúdo**. De qualquer modo, diga-se ou escreva-se poesia ou prosa, o problema reside na distinção entre ambas, não entre o verso e a prosa.

II. POESIA

“... poesia é um conceito múltiplo. Em geral se denomina criação ou poesia tudo aquilo que passa da não-existência à existência.”
Fala de Diótima a Sócrates. In *Banquete*. Platão (1971, 16)

Definição de poesia

Aí está a rosa,
aí está o vaso,

¹ MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

aí está a água,
 aí está o caule,
 aí está a folhagem
 aí está o espinho,
 aí está a cor,
 aí está o perfume,
 aí está o ar,
 aí está a luz,
 aí está o orvalho,
 aí está a mão
 (até a mão que colheu).
 Mas onde está a terra?
 Poesia não é a rosa.

Guilherme de Almeida

A palavra “poesia” vem do Grego *poiesis*, de *poiein*: criar, no sentido de imaginar. O problema vem interessando os críticos desde a Antigüidade: Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano... No geral, baseavam a distinção entre a poesia e a prosa no fato de a primeira exprimir-se em versos, e a segunda não.

Através dos séculos, o conceito e os limites da poesia têm constituído um problema permanente. Várias soluções foram apresentadas, cada qual com sua parcela de verdade, mas nenhuma alcançou aceitação integral e definitiva.

Para alguns estudiosos germânicos: a poesia é o núcleo residual e essencial de toda manifestação artística. Assim: há poesia na Música, na Pintura, na Escultura, na Arquitetura, na Coreografia, etc. A própria Literatura teria como centro a poesia, portanto, todos os artistas acabariam poetas. Essa idéia não é coerente pois:

1º.) elimina a poesia como forma autônoma de arte;

2º.) reduz a ela todas as manifestações artísticas, desindividualizando-as.

Um caso e outro são posições extremistas e ineficazes.

Dentro dum conceito relativista, porém, procede afirmar que todas as artes possuem aspectos, à falta doutro rótulo, “poéticos”. No entanto, o que as assemelha não é a poesia, mas algo de vago, de indefinível, que se poderia chamar de “**essência artística**”.

Dum prisma relativista, na conceituação de poesia deve-se optar: ou pela análise extrínseca, formal, “material”, ou pela intrínseca, essencial, “imaterial”. Adotemos a segunda alternativa por ser mais rigorosa.

A questão da poesia é um problema relacionado com o conteúdo que as palavras transmitem e com a postura assumida por quem pretende transmiti-lo. Para pensar a questão, estabeleça-se a seguinte reflexão: a poesia é tão real quanto as pessoas e os objetos

que nos cercam, portanto, uma forma do real, o real do espírito, contraposto ao real da matéria, cuja percepção se faz pelos sentidos.

Assim: o todo, formado da soma dessas formas de real e mais a pessoa que pensa e sente, pode ser dividido em dois planos ou entidades fundamentais: o “eu” e o mundo exterior. Portanto: o todo = “eu” + mundo exterior. Ao mundo exterior, podemos, mais precisamente, substituí-lo por uma expressão, o não-eu, o que transforma o sistema em:

$$\text{o todo} = \text{o “eu”} + \text{o “não-eu”}.$$

E se dermos a cada um dos membros um sinônimo, sujeito e objeto, teremos que:

$$\text{o todo} = \text{sujeito} + \text{objeto}$$

Dessa equação, podemos partir para analisar os problemas da distinção entre poesia e prosa, tendo por base o seu conteúdo.

Antes, porém, lembre-se que a Literatura, como as demais artes, se caracteriza pelo predomínio da subjetividade, da polivalência dos signos. A poesia e a prosa participam igualmente dessas qualidades e, por isso, não de se parecer em vários pontos. A diferença é que importa marcar e esta deve basear-se na essência de cada uma, ou melhor, **no objeto sobre o qual se debruçam, e, ao mesmo tempo, na visão que revelam nesse debruçamento.** Assim, **a poesia tem por objeto o “eu”; enquanto a prosa, o “não-eu”. O “eu”, que confere o ângulo do qual o artista “vê” o mundo, se volta para si próprio.** “Para o poeta, somente há um centro: ele”. “Ele apenas está atento aos liames que o relacionam com o mundo, e faz de sua subjetividade o objeto essencial de suas investigações”. “A atitude do poeta é, pois, uma atitude de debruçamento sobre si próprio. O poeta contempla idéias particulares, subjetivas, e entretanto, em certo sentido, universais e verdadeiras; uma verdade e uma universalidade que se podem qualificar como a verdade e a universalidade do subjetivo”. Portanto, o “eu” descreve uma curva e regressa ao ponto de partida, o próprio “eu”. Em suma: “o objeto da poesia é o reino infinito do espírito” (Hegel, *Estética*).

E o mundo exterior? os elementos que compõem o mundo exterior, o plano do “não-eu”, somente interessam e aparecem no poema quando interiorizados. Por outros termos: a carga de “não-eu” que pode aparecer na poesia sofre um processo transformador provocado pelas vivências do poeta, de modo a se operar entre o “eu” e o “não-eu” uma íntima e indestrutível fusão. Diante disso, podemos formular um primeiro conceito: **a poesia é a comunicação, a expressão do “eu”.** Como a palavra é o signo literário por excelência, inferimos que **a poesia é a expressão do “eu” pela palavra.** Para bem compreender o significado desse conceito, saliente-se dois verbos que exprimem a situação do poeta face ao mundo: **SER e VER.**

Na perspectiva do primeiro, o “eu” poético exerce ao mesmo tempo dupla função: a de **ESPECTADOR** e a de **ATOR**, isto é, simultaneamente sujeito e objeto. A palavra é o instrumento por meio do qual o sujeito procura comunicar-se como objeto. Personagem única do drama que se representa no seu ego, o poeta é também o seu espectador privilegiado: (o leitor assistirá posteriormente ao espetáculo, no espaço do poema).

Na perspectiva do ver, o “eu” divisa um ambiente anti-histórico, antidescritivo e anti-narrativo, no qual se refletem os seres e as coisas do mundo exterior; ou seja, o “eu” volta-se para si próprio: ator exclusivo dum espetáculo desenrolado no interior dos seus confins, vê imagens onde se espelham os seres e as coisas do mundo exterior, não eles próprios; **vê-os convertidos em imagens**, e estas é que, ao fim de contas, montam o espetáculo em que o “eu” impera.

Mas o que é esse mundo interior do poeta? Quais são seus componentes?

Podem-se considerar três níveis ou categorias de “eu”: o “eu-social”; o “eu-odioso”; o “eu-profundo”.

1. o **“eu-social”**: entra em contato direto com o mundo exterior. É composto dum amálgama de aceitação e de rejeição dos moldes de comportamento determinados pelo meio ambiente;

2. o **“eu-odioso”**: o “eu” que supomos que somos, instável por isso mesmo, distorcido otimista ou pessimistamente, à maneira de nossa imagem na superfície do espelho;

3. o **“eu-profundo”**: camada íntima do “eu”, onde se depositam as vivências decorrentes do contato com o mundo exterior, e transfiguradas pelos outros “eus” e pela imaginação, recalques, complexos, etc., reino de caos, anarquia, alogicidade, composto de sensações vagas.

A partir dessa divisão do “eu”, podemos dizer que a poesia se identifica como a tarefa de exprimir os conteúdos do “eu-profundo”, aí se localiza a problemática do ato criador de poesia.

O ato criador pressupõe o consórcio de todos os estratos mentais do poeta, num movimento complexo e totalizante que visa a tornar consciente o que antes era subconsciente ou inconsciente, trazer ao nível do “eu-social” a intimidade do “eu-profundo”. As vivências profundas deformam-se na passagem; em estado de “pureza”, não chegam à superfície; ainda que o poeta o tentasse, guiado por qualquer justificativa consciente, processar-se-ia a transformação. Desejoso de captar a emoção fugidia que sente pulsar-lhe no íntimo, o poeta entrega-se ao combate verbal como a própria razão de ser; trata-se de uma tentativa, pois o que fica por dizer é muito maior do que o que fica dito (o indizível).

E essa tentativa, o que é? como se manifesta? A expressão poética se realiza por meio de palavras, mas nem todas servem ao propósito expressivo; não significa que haja palavras poéticas e palavras não-poéticas, mas que a detecção das vivências implica palavras “exatas”; palavras que, não traindo a emoção a ponto de descaracterizá-la, consigam sugerir-la tanto quanto possível. Palavra ambígua, polivalente, capaz de insinuar sem dizer, de sugerir mais do que definir. E se a palavra polivalente corresponde à metáfora, logo se pode inferir que: **a poesia é a expressão do “eu” por meio de palavras polivalentes, ou metáforas.** Estas constituem o signo, o sinal, que lembra o interior do poeta, com toda a sua complexa malha de sentidos e intenções. A polivalência da metáfora reproduz a polivalência interior. **A linguagem da poesia é essencialmente conotativa.** Tudo isso significa que a palavra poética pode reduzir-se a seus componentes primários (os sons), a suas relações sinestésicas (a cor, o perfume, a musicalidade, a forma), ou a significações irracionais, mágicas, oníricas, delirantes, extravagantes, etc., ou pode, concomitantemente ou não com essas reduções, ganhar “precisão”, próxima da linguagem filosófica. É também do caráter especial assumido pela palavra poética que decorre **um dos componentes básicos do fenômeno poético: o ritmo;** entendido não como necessária repetição dum movimento ou duma duração, mas como expressão daquilo que no mundo interior do poeta é. O vago mundo interior possui ritmo próprio, nascido da conjugação de movimentos desencontrados, mas que formam, em seu conjunto, unidade perfeita.

Ao sistema harmônico de palavras (metáforas e termos de ligação) através das quais o “eu” do poeta se expressa em seu conteúdo e em seu intrínseco ritmo, dá-se o nome de poema. Portanto, o poema seria a tentativa empreendida pelo poeta no sentido de representar seu mundo interior - uma sùmula de sinais, de metáforas. Evitemos, porém, considerar poema a parte gráfica, meramente exterior. O mesmo poema pode ser impresso em corpos tipográficos diferentes, em cores diferentes, em papel diferente, pode ser manuscrito, datilografado, etc. Sem dúvida que tais acidentes mudam o aspecto visual do poema, mas não o poema em si. Se lhe alterasse a substância, teríamos tantos poemas quantas as formas gráficas de que pudesse revestir-se.

Pode entender-se o poema como uma constelação de metáforas, engastada numa cosmogonia de metáforas, resultante da reunião dos demais poemas de um poeta. A obra toda de um poeta é uma macrometáfora, formada do conjunto das metáforas particulares, isto é, dos poemas. Mas se o poema se nos apresenta como uma constelação de metáforas pergunta-se:

QUALQUER METÁFORA SE PRESTA PARA COMUNICAR POESIA?

Com efeito, quando dizemos que *o pé da mesa quebrou*, empregamos uma metáfora. Mas podemos classificá-la de poética? Não, pelo simples fato de não satisfazer àquelas exigências apontadas:

1. expressão do “eu” do poeta; falta a ambigüidade necessária para se tornar poética, já que houve apenas a transposição comparativa do pé humano para o pé de mesa;
2. Por outro lado, falta-lhe um contexto próprio, onde, no contato com outras metáforas, alcance o poder de significação que comporta: resta incrustá-la num poema.

Resta indagar: que relação existe entre poema e poesia? Se o poeta se expressa **no** poema, **através** do poema, onde está a poesia? E o leitor? Qual a sua função?

Um poeta ou um poema, lido com admiração e fervor numa certa época da nossa vida, já nenhuma emoção nos provoca, relido em época diferente. **A receptividade para a poesia varia, assim, de leitor para leitor e, quanto ao mesmo leitor, de época para época.** Ora, isso não poderia ocorrer se a poesia estivesse toda no poeta, ou no poema. O leitor não é molde passivo, destinado a receber ‘poesia’, e a função do poeta não é a de fabricá-la para entregá-la, intocável, ao leitor.

O poema comunica ao leitor a poesia que existiu no poeta. Mas composto o poema, este passa, inclusive para o seu criador a ser um meio de comunicação de um conteúdo que no poeta desapareceu ou se modificou precisamente para que o poema fosse criado. O poema encerra uma soma enorme de sinais, em que o poeta deposita uma carga emocional que ele próprio desconhecia possuir: escreveu o poema para saber, para “ver” o que estava sentindo. Assim, ao ler o poema, o poeta pode dar-se conta do que nele, afinal, deixou plasmado, como se fosse um leitor comum. Dessa maneira, **a poesia passa para o poema, na medida em que este funciona como reservatório de signos que conduzem à poesia ou preservam-na de esvair-se.** Deixou de existir no íntimo do poeta, mas não existe no poema: a função deste é assinalá-la e desencadeá-la no espírito do leitor. Neste, agora, existe ou reexiste a poesia, talvez mais do que dentro do poeta. Se o leitor permitir, por um momento, raciocinar por absurdo, diríamos que nós, leitores, é que somos, afinal de contas, poetas. **A poesia está em nós, não no poeta, nem no poema.** Este apenas constitui uma série de sinais que induzem à poesia, ou desencadeiam-na; a poesia do poema surge-nos por intermédio da leitura, o que equivale a dizer que construímos, cada qual a seu modo e quantas vezes quiser, a poesia que o poema detona. O poema independe do seu criador, tem vida própria, mas sem o leitor, é letra morta. Por isso é ingênuo afirmar que, visto não sabermos se o poeta pensou no que está dizendo, estamos impedidos de saber o que está “atrás” ou “dentro” do poema. Na verdade, não pensou, conscientemente, nada daquilo que está no poema, simplesmente porque não se

pede ao poeta que pense, mas que sinta, e o que ele sente está no poema como **virtualidade**. Se o leitor sente que o poema lhe faculta pensar em determinada idéia ou “situação”, é porque o poema emprega o sinal que conduz até lá. Pouco importa que o poeta não o dissesse expressamente ou não tivesse consciência disso. Ao ler as impressões ou a crítica dum leitor agudo, o poeta pode dar-se conta de haver dito mais do que supunha ter feito. Daí nasce outra ponderação: **se o poema é uma tentativa expressiva, deduz-se que nem todo poema carrega poesia, e que nem toda poesia aparece como poema**. Do contrário, seríamos impelidos a identificar poema e poesia, o que denotaria extrema simplificação.

Como neste tópico estamos examinando a poesia, apenas consideraremos os poemas em que a poesia se mostra. O poema com poesia pode ser composto de dois modos:

1) de modo descontínuo: formando linhas cortadas regularmente ou irregularmente, que recebem o nome de versos. O poema, para conter poesia, teria de obedecer a regras ou poderia ser livre? Não se trata dum problema irrelevante. Através das épocas e modas literárias os críticos e os doutrinadores têm procurado dar solução satisfatória à questão, adotando ora uma, ora outra das alternativas. O importante é que o poeta alcance verbalizar convenientemente seu estado poético. Assim, tanto os poemas de forma fixa como os de forma livre constituem soluções válidas e defensáveis; basta que se ajustem corretamente ao conteúdo, o que apenas podemos verificar *a posteriori* nunca *a priori*. Aliás, caberia dizer que, em princípio, poesia, poema e verso constituem realidades intimamente relacionadas, ao menos do ponto de vista histórico. Estão tão associadas que em nosso espírito uma lembra a outra. Todavia, nem sempre andam juntas.

2) de modo contínuo: formando linhas “inteiras”, que ocupam a “mancha” toda da página impressa. Para o caso da linha descontínua, a tradição tem ensinado que podemos chamá-la de verso; quanto à linha contínua, que denominação poderemos ou deveremos dar-lhe? Ignora-se, por ora, outro que não seja o dúbio rótulo de prosa. Assim, quando contém poesia, dizemos que se trata de poema em prosa. Veja-se um trecho de Cruz e Sousa: *Núbia*

Amar essa Núbia - vê-la entre véus translúcidos e florentes grinaldas. Noiva hesitante, ansiosa, trêmula, tê-la nos braços como num tálamo puro, por entre epitalâmios; sentir-lhe a chama dos beijos, boca contra boca, nervosamente - certo que é, para um sentimento de Arte, amar espiritualmente e carnalmente amar.

Beleza prodigiosa de olhos como pérolas negras refulgindo no tenebroso cetim do rosto fino; lábios mádidos, tintos a sulferino; dentes de esmalte claro; busto delicado, airoso, talhado em relevo de bronze florentino, a Núbia lembra, esquisita e rara, esse lindo âmbar negro, azeviche da Islândia.

- *Nub*: prefixo latino que significa esposar;
- *Tálamo*: leito nupcial, conjugal
- *Epitalâmios*: hino nupcial; canto ou poema composto para celebrar um casamento
- *Mádido*: levemente molhado; úmido, orvalhado
- *Azeviche*: variedade compacta de linhito, substância mineral de cor muito negra

Como se observa, a liberdade formal, levada ao extremo de abandonar a estrofação, as pausas regulares, a rima, etc., não impede que as palavras contenham poesia. Daí a denominação de poema em prosa. Tudo nele indica poesia:

1. é a expressão do “eu”, que se revela na confissão dum avassalante sentimento erótico,
2. o ritmo, musical e cantante,
3. as metáforas e a sintaxe emocional.

Daí decorre um conceito de poesia:

É A EXPRESSÃO DO “EU” ATRAVÉS DE PALAVRAS METAFÓRICAS, CUJO RESULTADO, O POEMA, PODE SER EM VERSO OU EM “PROSA”.

O verso parece corresponder mais de perto à essência da poesia, graças ao seu jogo rítmico. Mas pode o verso não ter poesia, e pode esta exprimir-se em “prosa”.

Procura da Poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou dor no escuro
 são indiferentes.
 Não me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem de equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
 O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
 Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
nem os homens em sociedade.
Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
A poesia (não tires poesia das coisas)
elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
não indagues. Não percas tempo em mentir.
Não te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação.
Que se dissipou, não era poesia.
Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Carlos Drummond de Andrade

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO DA SILVA, Domingos. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

O discurso da poesia. (Tradução da revista *Poétique* nº 28) Coimbra: Almedina, 1982.

PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

POESIA: A TRANSITIVIDADE DO SER²

(p. 5)

Poetas e leitores, críticos e historiadores, teóricos e professores têm-se reportado, ao longo da História, à poesia e ao poema, ora como coisas distintas, ora como coisas identificadas. São inúmeras as tentativas de definição, mas nenhuma se apresentou com a universalidade e o rigor necessários à sua afirmação estética, filosófica ou científica.

Que são, em realidade, poesia e poema?

A princípio, podemos afirmar — baseados na mais visível constatação empírica — que a definição de poema é muito menos controvertida do que a de poesia, e este fato já nos remete a uma dedução inicial óbvia: identificados pela consciência ingênua, poesia e poema são, e sem mais dúvida, coisas diferentes.

Em que se diferenciam?

A tradição apresenta esses dois seres por três distintos enfoques, como se deduz desta série de intuições/conceituações/definições formuladas por poetas e críticos de todos os tempos: 1) “não é literatura” (Ezra Pound); 2) “palavra-coisa” (Jean-Paul Sartre); 3) “crítica da vida” (Mathew Arnold); 4) “mensagem voltada para a mensagem” (Roman Jakobson); 5) “uma alegria eterna” (p. 6) (Keats); 6) “palavras olhando apenas para si mesmas” (Cecília Meireles); 7) “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge); 8) “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa); 9) “design da linguagem” (Décio Pignatari); 10) “estrela que leva a Deus” (Victor Hugo); 11) “uma das artes plásticas” (Mário Quintana); 12) “se faz com palavras e não com idéias” (Mallarmé); 13) “emoção recolhida em tranquilidade” (Wordsworth); 14) “uma viagem ao desconhecido” (Maiakovski); 15) “vivência e paixão” (Vigny); 16) “palavras postas em música” (Dante); 17) “o que o meu inconsciente me grita” (Mário de Andrade); 18) “música que se faz com idéias” (Ricardo Reis); 19) “essências e medulas” (Ezra Pound); 20) “a expressão da imaginação” (Shelley); 21) “a fala do infalível” (Goethe); 22) “a religião original da humanidade” (Novallis); 23) “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry); 24) “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger); 25) “miragem que em mim mira” (Augusto de Campos); 26) “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)³. A essas poderíamos acrescentar pelo menos mais quatro, igualmente conhecidas: 27) “o autêntico real absoluto” (Novallis); 28) “uma força divina e misteriosa, que age de maneira incompreendida” (Schiller); 29) “a descoberta das coisas que eu nunca vi” (Oswald de Andrade); 30) “a ida ao fundo do desconhecido para encontrar o novo” (Baudelaire).

² LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. São Paulo: Ática, 1986.

³ Cf. *Jornal Inventiva*, n.º 17. Curitiba, 13-7-1978.

Como se pode deduzir, o poema é, de modo mais ou menos consensual, caracterizado como um texto escrito (primordialmente, mas não exclusivamente) em verso. A poesia, por sua vez, é situada de modo problemático em dois grandes grupos conceituais: ora como uma pura e complexa substância imaterial, anterior ao poeta e independente do poema e da linguagem, e que apenas se concretiza (p. 7) em palavras como conteúdo do poema, mediante a atividade humana; ora como a condição dessa indefinida e absorvente atividade humana, o estado em que o indivíduo se coloca na tentativa de captação, apreensão e resgate dessa substância no espaço abstrato das palavras.

Se o poema é um objeto empírico e se a poesia é uma substância imaterial, é que o primeiro tem uma existência concreta e a segunda não. Ou seja: o poema, depois de criado, existe *per se*, em si mesmo, ao alcance de qualquer leitor, mas a poesia só existe *em outro ser*. Primariamente, naqueles onde ela se encrava e se manifesta de modo originário, oferecendo-se à percepção objetiva de qualquer indivíduo; secundariamente, no espírito do indivíduo que a capta desses seres e tenta (ou não) objetivá-la num poema; terciariamente, no próprio poema resultante desse trabalho objetivador do indivíduo-poeta. Este é o problema fundamental: se a poesia está no mundo originariamente, antes de estar no poeta ou no poema — e isso pode ser comprovado pela simples constatação popular de que determinados objetos/situações do mundo são “poéticos” — ela tem a sua existência literária decidida nesse trânsito do abstrato ao concreto, do mundo para o poema, através do poeta, no *processo* que a conduz do estado de *potência* ao de *objeto*. Então, podemos deduzir que a existência primordial da poesia se vincula à daqueles seres que exercem algum influxo sobre o sujeito que entra em contato com eles e o provocam para uma atitude estética de resposta, consumando o trânsito — da percepção à objetivação — mediante uma forma qualquer de linguagem.

Quais são esses seres?

A princípio, todos: tudo o que está no mundo pode provocar alguma coisa no ser humano. Mas, se todos os objetos/situações podem exercer essa provocação, alguns usualmente não o fazem. (p. 8)

Quais sim e quais não?

Os que exercem são aqueles que não se esgotam em si mesmos, que têm alguma força de sugestão para transitar do mundo para o espírito do homem e nele provocar um estímulo que solicita resposta: portanto, *objetos/situações transitivos*. Esse estímulo brota, não do objeto por si, mas por alguns de seus aspectos — exatamente aqueles onde se instala e donde decola a transitividade do ser. Como vemos facilmente: 1) não retemos nossa atenção em qualquer *fato*, mas apenas em alguns fatos, *de acordo com seu índice de frequência*; 2) não

nos rebelamos contra qualquer *perda*, mas apenas contra a perda, *quando ela assume uma determinada dimensão*; 3) não nos detemos a contemplar qualquer *paisagem*, mas apenas certas paisagens, *com uma certa configuração*. Portanto, nestas referências concretas, não é nem o fato, nem a perda, nem a paisagem que — *por si mesmos* — nos provocam uma reação, mas sim *algum atributo* do fato, da perda, da paisagem, que precisamos identificar. Então, se quisermos proceder a uma caracterização rigorosa da poesia, temos de deslocar o foco de investigação da generalidade dos objetos/situações para a particularidade de seus aspectos. Pois não são as coisas, por si mesmas, que provocam o ser humano, mas apenas *os aspectos transitivos das coisas*, através dos quais elas se exteriorizam e se manifestam numa provocação aos nossos sentidos, à nossa sensibilidade ou à nossa consciência.

Os aspectos transitivos das coisas derivam das três categorias fundamentais da existência — categorias não no sentido kantiano de conceitos puros do entendimento, mas naquele que aqui lhes conferimos de atributos necessários da existência, que são:

duração: que define a existencialidade do ser e o situa no tempo, cronológico ou psíquico; (p. 9)

magnitude: que define a dimensão do ser e o situa no espaço, físico ou mental;

aparência: que oferece o ser à percepção dos sentidos ou da razão, situando-o no espaço e no tempo.

Essas categorias são fundamentais, porque condensam em si os requisitos básicos da existência: a aparência não é o contrário de essência, algo superficial, mas aquilo através do que o ser se exterioriza, a própria face captável da sua essência; a magnitude e a duração lhe oferecem os suportes indispensáveis e bastantes de espaço e tempo para a sua própria afirmação existencial.

Todos os aspectos pelos quais as coisas do mundo se exteriorizam e nos provocam — isto é, se definem como transitivas — apresentam-se como derivações dessas três categorias fundamentais:

da duração: a novidade e a antiguidade. Todos os seres do mundo nascem, desenvolvem-se e morrem, estendendo-se por uma certa faixa de tempo cronológico ou psíquico, e nos provocam de acordo com esse índice de frequência, como no exemplo do fato;

da magnitude: a grandeza e a pequenez. Todos os seres do mundo têm uma certa dimensão, que exige uma certa faixa de espaço físico ou mental, e nos provocam de acordo com essa ocupação, como no exemplo da perda;

da aparência: a beleza e a feiúra. Todos os seres do mundo apresentam uma certa face, captável pelos sentidos e/ou pela razão, que ocupa lugar no tempo e/ou no espaço, através da qual se exteriorizam e nos provocam de acordo com a sua configuração, como no exemplo da paisagem. (p. 10)

A razão da reação que nos provocam os objetos/situações revestidos desses aspectos reside nos *efeitos* do contato do homem com eles. Os aspectos da aparência produzem um efeito que tende ao absoluto: o belo produz uma sensação de prazer; o feio, de terror. Já os aspectos da duração e da magnitude são relativos: tanto o novo e o antigo quanto o grande e o pequeno provocam uma certa *atração*, quando positivos; e uma certa *repulsão*, quando negativos. Tudo isso, com as infinitas mediações, variações e gradações desses aspectos — em si mesmos, nas suas relações com os outros ou em função do sujeito que os percebe.

Agora, observando o conjunto de referenciações, que se reportam às três modalidades da existência da poesia, podemos verificar que todas a surpreendem inevitavelmente por essas três categorias, privilegiando a beleza (5, 7, 10, 13, 16, 18, 21)⁴ e a atratividade da grandeza (3, 15, 19) e da novidade (1, 2, 8, 9, 11, 14, 17, 20, 22, 24, 26, 29, 30); de modo mais ou menos vago, algumas podem referir-se a esses aspectos em conjunto (4, 6, 12, 23, 25, 27, 28). Como se percebe, *uma total exclusão da repulsão* e uma ampla predominância da poesia sentida, mais que entendida, como *novidade*.

Um quadro didático resumirá as três categorias com os seus seis respectivos aspectos:

CATEGORIAS	ASPECTOS
duração	novidade... / ...antiguidade
aparência	grandeza... /pequenez
magnitude	beleza... /feiúra

Ou, numa formulação condensada para a literatura: poesia é a transitividade do ser do mundo; poema é a verbalização estetizante da poesia. (p. 88)

Espaço cósmico: lugar onde a poesia se encontra em estado de potência.

Espaço estético: lugar onde a poesia se encontra em estado de objeto.

Espaço mental: lugar onde a poesia se encontra em estado de processo. (p. 91)

⁴ Números referentes à série de intuições conceituações definições referida à p. 5. (N.E.)

Poema: a objetivação da poesia numa obra de arte.

Poesia: substância imaterial identificada com a transitividade do mundo.

Poético: qualidade dos objetos dotados de transitividade. (p. 93)

Transitividade: capacidade do objeto dotado do poder de exteriorizar-se para provocar o sujeito; o poético. (p. 94)

TEORIA DA POESIA⁵

Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi. (Riobaldo In Grande sertão: veredas.)

1. Preliminares

O presente estudo tem por objetivo: entender o fenômeno poético, captar-lhe os detalhes, distingui-lo dentre as manifestações vizinhas, desvendar-lhe a identidade.

2. Teorias poéticas (pequeno histórico)

Aristóteles foi o primeiro filósofo a consagrar todo um tratado, ainda que incompleto, ao exame do fenômeno poético → *A poética*. A mímese constitui um dos esteios do pensamento aristotélico em matéria de Arte; também é um dos conceitos mais examinados pelos teóricos. Uma definição aceitável desse termo é o fato de a Arte reproduzir, representar, recriar, por meios próprios, a realidade humana. Ao invés de copiar, a Arte consistiria na criação de um mundo coerente, paralelo ao Cosmos. No pensamento aristotélico se inscrevia com suma clareza a idéia segundo a qual a poesia não se confunde com o verso. Poesia é imitação, imitação de uma ação, eis o fulcro do pensamento aristotélico. E ramifica-se em quatro espécies: a epopéia, a tragédia, a comédia, o ditirambo (canto de louvor ao deus grego Dioniso).

A poesia lírica não coral, que começava a praticar-se no tempo, não se inclui na classificação aristotélica. *A Poética* tão somente contempla:

1. o artefato estético em que a ação se converte em narrativa (epopéia),
2. ou em conflito ou drama (tragédia, comédia, ditirambo), expresso por meio do ritmo, canto e metro, utilizados ao mesmo tempo ou separadamente.

Na seqüência de suas reflexões, Aristóteles propõe outra importante distinção:

não é ofício de poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessariamente. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser História, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder;

Apesar das restrições que se possam fazer, *A poética* de Aristóteles constitui a fonte de todas as propostas teóricas acerca do fenômeno poético aparecidas até o século XVIII.

⁵ MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

A partir do Romantismo, a questão se torna mais debatida o que significa dizer que ela se torna mais complexa. Wordsworth, Coleridge, Schlegel, Schelling, Hegel e outros procuraram examinar a questão de um prisma diverso do de Aristóteles. Dentre essas, ressalte-se a teoria de Hegel, na qual se incluem, de certo modo, todas as demais, e que ainda sobressai por sua ambiciosa amplitude e seu espírito de sistema. O filósofo germânico investiga o objeto poético no livro *Estética* (1835).

Tempos depois e filiado ao pensamento de Hegel, surge a obra de Benedetto Croce. Ele reservou largo espaço para a investigação do fenômeno poético no seu projeto de filósofo, crítico e historiador da Literatura. Na verdade, constituiu-o em permanente núcleo de reflexão: discutiu-o, na *Estética* (1903), segundo os princípios da “ciência da expressão”; e dedicou-lhe todo um volume, *Poesia*, aparecido em 1936.

Como que retomando as investigações croceanas, Carlos Bousoño publica, em 1952, sob o título de *Teoría de la expresión poética*, uma tentativa de “explicação do fenômeno lírico”. Com esta obra, deu-se um passo à frente em relação a Croce: o enfoque estilístico derrama luz sobre a camada verbal e oferece elementos de monta para o equacionamento mais rigoroso e “moderno” do problema.

No perímetro da Lingüística, desenvolveu-se, graças a Roman Jakobson e outros, um conceito de poesia em que o privilégio é decididamente concedido à forma. Não obstante, as críticas que se podem fazer ao conceito de “função poética” no esclarecimento do que é poesia, não se pode negar a vasta influência dessas idéias, hoje incorporadas à nomenclatura da crítica literária e lingüística. Com elas deu-se um grande passo no rumo dum enfoque mais compatível com as duas dimensões do texto poético: forma e conteúdo.

3. O POEMA

Originário da mesma raiz de “poesia” - *poiein* (fazer) -, o vocábulo “poema” tem sido empregado histórica e universalmente para designar o texto em que o fenômeno poético se realiza. Assim, por tradição, um vocábulo lembra o outro: sempre que falamos em poesia, pensamos em poema, e vice-versa. Apesar da etimologia comum, tal vínculo é equívoco. Com efeito, se a poesia se exprimisse unicamente no poema, como encarar a poesia inscrita nos textos que não são poemas? E se o poema contivesse necessariamente poesia, como avaliar textos em que, apesar das aparências, não se observa o fenômeno poético?

Apesar disso, o que se nota é a tendência para o estabelecimento da aliança entre o abstrato (a poesia) e o formal (o poema), de modo que, ao compor um poema, o criador de arte

estaria cômico de, por meio dele, exprimir poesia. Assim, quando quisesse pôr em palavras o “sentimento do mundo” que o habita, buscaria a forma do poema.

No entanto, há séculos, escritores, ao concretizarem o seu “conteúdo anímico” no papel, não raro ultrapassam as barreiras conhecidas, alargam as dimensões do que se convencionou chamar de poema, ou colocam poesia em formas literárias costumeiramente usadas para exprimir diversa concepção da realidade. No primeiro caso, dilatou-se a noção de poema, no segundo, a poesia encontrou espaços novos para abrigar-se. Seja como for, rompeu-se a cadeia e mostrou-se que a expressão poética se move entre pólos bem amplos, entre o poema propriamente dito e as várias manifestações da arte literária.

Inicialmente, o poema se identificava com o verso, de forma que uma composição sujeita às leis da métrica era sempre considerada poema e, portanto, tinha de encerrar poesia. Já Aristóteles se incumbia, na *Poética*, de eliminar tal confusão, e o tempo somente veio a dar-lhe razão. O que se tem é:

1. poema em versos para os textos obedientes às regras da versificação,
2. poema em prosa para os que se dispõem linearmente ou em linha contínua.

O poema em versos pode conter poesia ou não, dependendo de por meio dele o “eu” se expressar por intermédio de palavras polivalentes. Se não, o fenômeno poético estará ausente, apesar de toda a aparência em contrário. Se no caso do poema em verso a distinção parece imediata, em se tratando de poema em prosa enfrentamos algumas dificuldades.

Na primeira equação, deparamos com uma unidade semântica = os vocábulos “poema” e “verso” apenas contêm sentido formal. Na outra, “poema” vincula-se necessariamente a “poesia”, enquanto “prosa” mantém a carga formal. Resultado: “poema em verso” não equivale, morfológicamente, a “poema em prosa”. No binômio “poema em prosa”, o vocábulo “poema”, possui dois sentidos: expressão e conteúdo (a poesia), enquanto “prosa” guarda estrito sentido: forma.

O binômio “poema em prosa” faz pensar, obrigatoriamente, em poesia que se exprime por intermédio da forma linear, ao passo que o “poema em verso” pode conter ou não poesia. Esse contra-senso é inerente à própria terminologia literária, mas nem por isso deve impedir que a pesquisa esclarecedora prossiga.

Passemos a outro ponto. Em qualquer dos casos, o termo “poema” designa um texto caracterizado por uma unidade de forma e de sentido. Desde um haicai até os 8816 versos d’*Os Lusíadas*, **uma unidade formal e semântica preside o poema**. Unidade formal e semântica não significa poesia, mas exigência mínima para que o texto adquira estatuto de poema. Decerto, há poemas organicamente estruturados e carentes de poesia, e poesia

efetivada em poemas aparentemente caóticos, mas via de regra as duas dimensões se correlacionam. A unidade orgânica e semântica também está presente noutras formas literárias, a diferença reside em que no caso do poema, o seu criador deseja, por seu intermédio, exprimir e comunicar poesia, — e nos demais, não.

A poesia pode, conseqüentemente, expressar-se no “poema em verso” ou no “poema em prosa”. E pode, ainda, ser encontrada no conto, na novela e no romance, quer em trechos insulados, quer no todo da obra. A descrição de um cenário é capaz de assumir caráter poético: aliás, esta é uma alternativa muito utilizada. Mas também pode acontecer de o ficcionista procurar fundir, no corpo da narrativa, a poesia e a prosa, e nesse caso estará fazendo “prosa ritmada” ou “prosa poética”. Muito em voga no Simbolismo, a “prosa poética” evidencia-se:

1. pelo emprego dum ritmo musical análogo ao ritmo dos versos,

2. por diluir as “concretudes” da prosa narrativa (personagens, enredo, etc.) a ponto de mais evocá-las, sugerir-las, que mostrá-las. “Conto poético”, “conto lírico”, “romance lírico”, “romance poético”, - são denominações impostas pela ambigüidade das narrativas fundadas na coesão da poesia e da prosa. Transcrevamos, a título de ilustração, dois breves parágrafos dum autor simbolista que cultivou sistematicamente a prosa poética:

Por fim, vencida, cerraram-se-lhe as pálpebras, exaustas: uma palidez de luar morrente alastrou-se por suas faces, marmorizando-lhe a linda cabeça de bambina, e um acesso de tosse rouca sacudiu-lhe a escoriada caverna do busto.

A noite despregava-se lenta, lentíssima, de opérculo⁶ remoto, franzindo a quietude roxa do espaço e, no isolamento estagnado, o balido ranho de uma ovelha tardia cavou o silêncio, sonorizando nas quebradas o eco reminiscente do Ângelus”. (Gonzaga Duque. Horto de mágoas. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguilã Ed.; 1914, p. 119)

Os adeptos do Simbolismo julgavam que o “poema em prosa” constitui “prosa ritmada” ou “prosa poética”. Na verdade, porém, a semelhança é de ordem genérica: avizinha-os o fato de a poesia se exprimir por meio das linhas contínuas (ou prosa), mas afastam-se, — e isso é que conta, - naquilo em que a “prosa ritmada” ou “prosa poética” designa um conto, uma novela ou um romance em que, a par da liricização do enredo e personagens, o estilo obedece a um ritmo complexo.

No poema em prosa, a meta consiste na expressão de poesia; no conto, novela e romance, o objetivo do ficcionista é recriar o mundo, inventando uma história e suas personagens, ainda que numa atmosfera de permanente lirismo.

⁶ Qualquer peça móvel que serve de cobertura ou de tampa; peça superior que tampa o turíbulo; qualquer estrutura que se assemelha a uma pálpebra.

No poema em prosa, tudo converge para a sugestão de poesia; no conto, novela ou romance lírico, a poesia divide o terreno com a intriga ficcional e os seus heróis. No ensaio, sobretudo o praticado pelos simbolistas, na oratória, na crônica, no teatro, — também podemos encontrar poesia.

Largo, sem dúvida, o espectro no qual se move a poesia, denotando que a poesia ultrapassa o nível do verso e se manifesta sempre que as palavras declararem o ser: o “eu” que se autodesvenda.

4. O EU-LÍRICO

Um primeiro componente do poema diz respeito ao **eu-lírico**. Numerosos e intrincados problemas envolvem esse primeiro ponto. Que “eu” é esse que se pronuncia através das palavras impressas no texto poético? Do autor? Do autor-civil? Do autor-poeta? Não sendo de nenhum deles, de quem será? Que relação há entre essa voz claramente audível e a do narrador de ficção?

Será que nos labirintos do escritor-poeta não se operará um distanciamento que apenas se revela no transcurso da criação?

Parece lógico admitir uma relativa separação entre o poeta-cidadão, civilmente sujeito a leis e normas de comportamento e o poeta-criador, apenas condicionado às regras do jogo estético. A dicotomia, que a obra escrita patenteia, já existia latente no poeta ser humano, de modo que, ao nos referirmos ao poeta pensamos num indivíduo ao mesmo tempo dotado de uma civilidade análoga à de seus semelhantes e de uma poeticidade exclusiva. Ambíguo, pois, desde as raízes, o poeta o é declaradamente quando molda a sua poesia: nesse átimo, um alter-ego apodera-se dele, à semelhança do prosador. Comparando-os, porém, chegamos à conclusão de que não é idêntica a binomia no poeta e no prosador. A parte do ficcionista que se contém no indivíduo-ficcionista encerra uma quantidade inumerável de duplos. A fração estética do indivíduo-ficcionista é habitada por uma soma imprevisível de equações binárias. Portanto, teríamos em princípio **N** possibilidades no caso do ficcionista. E o ato poético em que diverge, nesse ponto, do processo criador da prosa? Quando o poeta delega a outrem a responsabilidade da criação também procede tão liberalmente?

A experiência sugere que não: o poeta transfere as posturas criativas para uma única entidade. Nos vários textos — os poemas — que elabora ressoam uma única voz, um único “narrador”. Por mais diferenças que se possam encontrar ao longo da obra de um poeta, não distinguimos senão uma voz, que não é a do poeta-homem-civil, mas do poeta latente na

dualidade primordial e expressa no gesto de plasmar os versos ou a prosa poética. Uma única voz ecoa *n'Os Lusíadas* e nos sonetos camonianos, uma única voz repercute em *Rosa do povo* e em *Claro enigma* de Drummond. Mesmo o caso original de Fernando Pessoa não foge à regra: os heterônimos, incluindo o Fernando Pessoa ortônimo, são tonalidades de uma única voz, um único Narrador. Obviamente, essa parecença não enfraquece a genialidade pessoana: antes, ressalta-a, pois patenteia a exploração máxima de um potencial que nos outros poetas se esgota em fases históricas e não em modalidades concomitantes do ser poético.

Dessas considerações podemos inferir que, na medida em que o poeta se distingue do cidadão, a voz do poema equivale à do poeta. E podemos supor que a voz do poema seja igualmente um “eu”, agora insulado, livre de qualquer sujeição à origem, incluindo o “eu do poeta”.

Esse “eu” do poema, também chamado “eu lírico”, “eu poético”, “eu fictício”, “sujeito-de-enunciação”, confirma a idéia de que a poesia é a expressão do “eu”. Expressão do “eu” inscrito no poema, do “eu poético” equivalente ao “eu do poeta”, porquanto este somente existe no espaço dos textos que produziu. Tudo se passa como na fotografia, em que o “eu” de cada um se reproduz num “outro” similar do “eu” que somos. Assim, o “eu do poeta” se vale do poema para ver-se, ver-se como um outro “eu”, o poema é a diferença entre o “eu do poeta” e o “eu lírico”. O “eu do poeta” é uma individualidade que se cumpre no gesto de projetar-se no poema; quando o texto adquire forma, o “eu” simétrico passa a chefiar. Um e outro existem, contudo, em função da mesma tarefa: erigir o poema. Construído este, o “eu do poeta” começa a ver no texto um objeto quase tão estranho quanto os poemas alheios, com a diferença de que somente aquele texto lhe permite o supremo ideal: ver-se.

Nesse contexto, como entender a questão da sinceridade ou da confissão? Se entendermos por confissão e sinceridade o ato de o “eu do poeta” exprimir-se, todo poema será confessional, (como, de resto, qualquer obra de arte). Evite-se, porém, confundir tal sinceridade, que pressupõe a expressão dos conteúdos da imaginação, com os textos confessionais, pseudo-poéticos. Ausente a fantasia, temos confissão, mas não arte.

AUTOPSICOGRAFIA

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente. (Pessoa)

Examinemos agora a natureza do “eu-lírico”. Que se trata de um autêntico “eu”, a simples leitura de um poema o demonstra; pertence ao universo empírico saber que no poema

fala uma primeira pessoa. A discussão não se trava, por isso, em torno de sua existência, mas de sua fictividade ou não. Primeira diferença: fictícia é a vivência, e real a voz. A voz é real enquanto sujeito-de-enunciação, um “eu” empiricamente detectável, a manifestar-se por meio da expressão poética, e real também porque possui as características do “eu” como o entende a Psicologia. E fictícia naquilo em que ostenta qualidades de uma pessoa vivente, sem o ser, pertence ao mundo imaginário, inventado, suposto. No poema lírico, parece que o “eu” é o do poeta, mas na verdade é o instrumento que este manipula para se converter em realidade palpável. O poeta lírico reduz a um mínimo a distância entre o seu ego e o “eu do poema”. O outro extremo da escala em que se movem esses dois “eus” é ocupado pela poesia épica. Nela o “eu-lírico” parece desgarrado do “eu do poeta”, a ponto de metamorfosear-se num “nós” em que toda a espécie humana se reflete, e não apenas cada leitor por si.

Até aqui, temos enfrentado o problema do “eu poético” no terreno da expressão. Impõe-se, agora, situá-lo também **da perspectiva da comunicação**. Uma teoria: duas fases percorre o “eu do poeta” / “eu do poema” nesse circuito expressivo:

- 1º) o “eu” escreve o poema para si,
- 2º) o “eu” escreve o poema para os outros.

Inicialmente, o “eu forceja por exprimir-se, transcreve no papel o produto de sua lenta maturação imaginária. O seu impulso primordial é manifestar-se.” Nesse estágio, o poeta realiza o que T. S. Eliot chama de primeira voz. “Nesse estágio, o poeta não se preocupa com ninguém, mas com encontrar as palavras exatas ou, de qualquer modo, o menos possível de palavras erradas”. Não se preocupa nem com as pessoas que as tenham ouvido ou não, nem com as que possam entendê-las. Sente-se oprimido por uma carga que deve tirar a fim de obter alívio. Noutros termos, enfrenta toda essa batalha, não para comunicar-se com quem quer que seja, mas para apaziguar-se.

E quando, finalmente, as palavras são arranjadas de modo correto, pode experimentar um momento de exaustão, de pacificação, de redenção. O poeta atende, por conseguinte, a imperativos da própria sensibilidade e da própria inteligência, seja ele lírico ou épico. Vencida a **fase da expressão, principia a da comunicação**, não para uma audiência real (como, por exemplo, no teatro ou nas cortes de amor provençais), mas para um leitor virtual, via de regra tão solitário quanto o poeta em face do poema afinal desabrochado. A comunicação pressupõe o texto, mas agora aponta para o seu destinatário, não mais para o seu criador. De certo modo, porém, o poeta é o primeiro interlocutor da voz que no poema se propaga. Ao compor o texto, o poeta busca antes que tudo exprimir-se, porém exprimir-se inteligentemente. E quando, finalizada a criação, o poeta lê o texto a fim de verificar se atingiu o seu objetivo, ele já funciona

como leitor. Assim, o teste da expressão é ratificado pelo teste da comunicação: nessa fase, o poeta preocupa-se mais com haver logrado a expressão desejada que com o leitor. Em qualquer hipótese, defrontamo-nos com um “eu” que se expressa, para si (no ato de criar o poema) e para “alguém” ou “ninguém” (no instante em que torna público o produto da sua reflexão silenciosa e solitária). Esse percurso em dois tempos descrito pela criação poética equivale a duas **catarses**:

1ª. a do poeta, que se purga no ato de escrever,

2ª. a do leitor, que se purifica no ato de ler.

Ao vazar em palavras o conteúdo de sua imaginação, o criador de arte livra-se do “peso” incômodo que o perturba e adquire a serenidade que sucede a toda verbalização dos subterrâneos psíquicos. À catarse do poeta corresponde um movimento análogo na mente do leitor, que purga os seus humores no ato de presenciar, entre piedoso e aterrorizado, a tragédia (ou o drama) que se desenrola a seus olhos. Sempre o “eu poético” ambiciona expressar-se e comunicar ao leitor o conteúdo da sua imaginação, quer se trate de poesia lírica, quer de poesia épica.

Em síntese: o “eu poético” define-se como um “eu” que se auto-expressa para se conhecer e para se comunicar ao leitor.

5. O TEMPO

O tempo é outra categoria relevante do fenômeno poético. Entretanto, para encaminhar devidamente o exame de sua natureza, convém firmar duas premissas:

1º) não é o tempo como História que nos importa focalizar;

2º) o tempo como tema igualmente se colocará fora das nossas cogitações: ➔ O *carpe diem*, a efemeridade da existência, a saudade do passado, as incertezas do futuro, etc.,

Então qual será o encaminhamento? Examinar o tempo como substância da poesia (ou/e do poema), o tempo no qual a poesia transcorre, não o tempo a que se refere, nem o tempo gasto na leitura. Numa palavra, interessa indagar o tempo como um dos ingredientes essenciais do ser da poesia.

Há três dimensões básicas do tempo,

1º) o tempo cronológico ou histórico, marcado pelo relógio e pelo calendário,

2º) o tempo psicológico, a duração, que flui na mente humana, desobediente à noção de começo, meio e fim,

3º) o tempo metafísico, ou mítico, situado num espaço transcendental, fora da História e da Consciência, espécie de eternidade ou de tempo indeterminado.

Dadas essas três dimensões, pode-se afirmar que:

O TEMPO DA POESIA CONSTITUI UMA QUARTA DIMENSÃO.

O tempo da poesia pode conter marcas de cada uma das três dimensões, sem identificar-se com qualquer uma delas. Por outro lado, o tempo da poesia estabelece um vínculo de parentesco com as outras dimensões segundo uma escala de valor que principia no tempo histórico e finaliza no mítico. Efetivamente, o tempo da poesia pouco ou nada tem a ver com o tempo cronológico: a poesia é a-histórica, a-temporal, porquanto se move num tempo que não pode ser medido pela História.

Nenhuma diferença faz que o poema tenha sido escrito (ou publicado) em 1572 ou 1935: do ponto de vista histórico, sim, uma vez que implica a captação das sucessividades e rupturas dos fenômenos na ordem do tempo. Da perspectiva da poesia, a data de produção (ou edição) nada importa: podem-se colocar juntos, e de uma vez, todos os poemas criados desde a invenção da escrita. Igualmente carece de significação (poética ou estética) o fato de o poema referir-se a acontecimentos datados: embora “Napoleão em Waterloo”, de Gonçalves de Magalhães, gravite ao redor de um evento historicamente documentado, - o que torna poético o texto não é o rigor cronológico, mas um modo peculiar de o tempo integrar-se na massa do poema.

Distanciada do tempo histórico, a poesia é por natureza acrônica. Entretanto, dela se aproxima o tempo mítico, já que este remete para uma esfera alheia ao contexto da História e da Consciência: “expressão duma estrutura do pensamento pré-científico: ‘a-histórico’, exalta as repetições cósmicas, as normas vitais e humanas elementares”, o mito pode transfundir-se em poesia e esta converter-se em mito, mas via de regra o tempo da poesia não é o do mito.

Os Lusíadas exemplificam à perfeição a coexistência das três dimensões do tempo:

- 1º) o histórico, representado pela narração do passado de Portugal;
- 2º) o psicológico, dado pelas intromissões do poeta no fio do poema;
- 3º) o mítico, sugerido pela ação dos deuses sobre o plano terrenal.

As três são dimensões referenciais, pois que remetem para um tempo real ou supostamente real, seja o da História, seja o da Consciência, seja o do Mito. Os signos lingüísticos que os nomeiam apontam para uma realidade fora do poema.

E o tempo poético, onde se situa? **A quarta dimensão do tempo dispõe-se no texto.** O texto não contém as outras três dimensões, mas os representa ou simboliza. O relógio contabiliza o tempo que se admite fluir à sua revelia, já a duração (tempo psicológico) e o mito

se realizam como dimensões temporais a partir de um texto em que são referidos ou descritos como tais. Ao contrário, a temporalidade da poesia se encontra identificada com o texto no qual se materializa. O tempo da poesia está recluso no poema, como se o referente e o referido se entrelaçassem numa unidade compacta: fonte e desaguadouro, concomitantemente, o tempo da poesia é o tempo da palavra. Como suspenso numa galáxia própria, o tempo da poesia se manifesta na enunciação das palavras que constituem o poema; a sucessão de vocábulos articula-se num tempo que não é o histórico, nem o psicológico, nem o mítico - é um tempo imanente, gestado pela enunciação dos signos verbais e numa seqüência irrepetível, pois cada poema é único. De onde que, ler o poema, seja a contemplação de uma quarta dimensão do tempo: durante a leitura, ingressamos na correnteza de um tempo que escorre aos nossos olhos, não um tempo referido, mas dinâmico, “real”, uma espécie de presente-eterno exposto à nossa efemeridade.

Cumpre-se, no poema, um tempo imanente à palavra, descondicionado ao ritmo do calendário, da duração interior e do mito. Dotado de padrão próprio, o tempo da poesia se ordena como o tempo da enunciação, no ato de produzir os sons das palavras, numa continuidade inapreensível por qualquer instrumento mecânico: a contagem das sílabas, a indicação das censuras e pausas, a esquematização das rimas, a marcação da cadência etc., fornecem dados externos, que não podem ser confundidos com o tempo.

O entendimento desse aspecto do fenômeno poético avançará se recordarmos que a palavra poética estrutura-se com base numa tensão múltipla, de natureza rítmica, emotiva e conceptual ou semântica. Aqueles expedientes versificatórios servem à compreensão dessa tríplice tensão, mas não a desencadeiam. E é essa tensão que assinala a presença, no texto, de um tempo *sui generis*, ambíguo por natureza, que transcorre no circuito das palavras.

Tudo se passa como se as três outras dimensões do tempo se fundissem numa só: a dimensão emocional, a dimensão semântica e a dimensão rítmica, entrelaçadas como uma duração dialética. O tempo da poesia é o tempo da palavra, não só impressa como também oral. Se o tempo inexiste no vácuo, se pressupõe necessariamente objetos, a palavra constitui o “objeto” primordial do tempo como real. Num espaço físico desprovido de seres capazes de verbalizar a sua relação com o mundo, é difícil imaginar a existência do tempo.

Sucede, no entanto, que o tempo da palavra oral se dissipa no instante da sua enunciação, enquanto o da palavra impressa perdura: nesta, o tempo se concretiza para a nossa consciência, adquire “materialidade” diversa das três outras dimensões.

Se a palavra é a morada do ser, a palavra poética é a sua casa eleita, porque acima das contingências, a da História, a da Consciência e a do Mito:

“a poesia é a instauração do ser com a palavra” (Heidegger)

BIBLIOGRAFIA

- CARVALHO DA SILVA, Domingos. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- O discurso da poesia*. (Tradução da revista *Poétique* nº 28) Coimbra: Almedina, 1982.
- PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

ADENDO

CATARSE⁷

Catarse é palavra a que alude Aristóteles na *Arte Poética* (v.) quando trata dos efeitos da tragédia. A primeira referência à catarse nos parágrafos do livro do estagirita surge no sexto capítulo, aquele em que se define a tragédia como espécie ou género da poesia dramática. A tragédia é vista aí como imitação de uma acção de carácter elevado, imitação por meio de actores e não de narrativa, quer dizer, por meio de representação e não de recitação, e que, suscitando terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (1449 *b* 24). A purificação é catarse.

Mais à frente, numa das principais passagens do livro, Aristóteles, distinguindo a Poesia da História (1451 *b* 11-27), insiste na ideia da tragédia não ser só imitação de uma acção completa, mas de eventos que, por meio de momentos contraditórios, dão origem no espectador-leitor às emoções dramática da piedade e do terror. Pouco depois, no capítulo décimo terceiro, precisando a natureza da acção trágica e das emoções dramáticas, dis que uma trama de factos ou mito (v.) que atire com um malvado da fortuna para o infortúnio não chega para criar terror e piedade. Essas emoções dramáticas só têm lugar quando a desdita acontece a quem a não merece. Daí a natureza contraditória da acção trágica.

A catarse, enquanto purificação de emoções, obriga-nos a colocar o problema, sempre muito discutido, mas nunca de todo esclarecido, da origem da tragédia. Aristóteles atribui a origem da tragédia ao improvisado dos solistas do ditirambo, cujo mais antigo é uma invocação a

⁷ António Cândido Franco. "Catarse", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>

Dionísio, e a um antecedente satírico em que predominava a elocução grotesca, ligando-a, assim, se bem que involutariamente, ao culto de Dioniso. Este último foi um modo de representação mítica da realidade centrado na embriaguez do vinho, cujo cultivo foi ensinado aos homens por Dioniso, e na loucura do sangue do bode sacrificado, em honra do deus. O primeiro ditirambo conhecido, que terá evoluído depois para a tragédia, foi, ao que parece, entoado em torno do bode por ocasião da vindima e do sacrifício.

O que interessa reter de tudo isto, em termos de arqueologia poética, é, por um lado, a matriz religiosa dos actos poéticos e, por outro, o culto ritualístico a Dioniso não se destinar apenas accionar os mecanismos humano da loucura e da embriaguez, mas também a exorcismá-los, exaurindo-os e pacificando-os. Estaria, deste modo, encontrado o antecedente arqueológico ou filológico da catarse poética, tal como a entendemos a partir da tragédia grega, quer dizer, purgação mas não anulação, de sentimentos fortes como o terror e a piedade.

Tomando aqui a palavra *catarse* no sentido aristotélico do termo, ou seja, a catarse como finalidade da tragédia grega, não é possível, porém, deixar de assinalar que muita da sua realidade activa interna, em primeiro lugar a purgativa, passou depois, com a ruína da literatura clássica, em primeiro lugar da tragédia como género puro e normativo, para outros géneros poéticos, incluindo aqueles que derivaram do antigo poema épico, actualizando-se, assim, em renovadas e até inesperadas formas.

Apontem-se ainda as incidências da palavra na psicanálise freudiana, onde o tratamento, de tipo catártico, visa também a purificação das paixões. Se a matriz antropológica da poesia, entendida esta em sentido aristotélico, quer dizer, dramático, parece ser o culto religioso mais arcaico, nascido na época da sedentarização humana, a matriz mais imediata da psicanálise pode ser, por sua vez, a representação ou a associação poéticas.

TEORIA DA POESIA II⁸

Morrer talvez seja voltar para a poesia...
(Guimarães Rosa In *Buriti*)

MATÉRIA DE POESIA

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para a poesia

O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia

As coisas que não levam a nada
têm grande importância

As coisas que não pretendem, como
por exemplo: pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia

Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo
O pobre diabo é colosso

Pessoas desimportantes
dão para poesia
qualquer pessoa ou escada

O que é bom para o lixo é bom para poesia

As coisas jogadas fora têm
grande importância –
como um homem jogado fora

Manoel de Barros

I. O ESPAÇO

O fenômeno poético se distingue pela ageograficidade: realiza-se fora do espaço geográfico e ao contrário de qualquer referência no gênero. No sentido de encaminhar devidamente a questão, importa empreender uma reflexão acerca do espaço e dos vários tipos em que pode manifestar-se poeticamente.

⁸ MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

1º.) teríamos de considerar **o espaço referido**, a referencialidade da poesia no tocante ao espaço exterior (o ar, a Natureza, o firmamento, o Cosmos, etc.);

2º.) o espaço interior do poema, **o espaço construído** ou evocado pelo poema;

3º.) **o poema enquanto espacialização**, entendido como um espaço autônomo, paralelo ao da Natureza e do cosmos, ou como a sugestão de um espaço por meio do corpo do poema, da sua materialidade física, gráfica.

Exploremos cada uma dessas três possibilidades.

O espaço referido. Analogamente ao tempo, o espaço não se define no vazio: estabelece-se em relação a objetos, uma vez que estes, em suas três dimensões (comprimento, largura e espessura), se contêm nalgum(ns) ponto(s) da atmosfera e permitem supor fora deles a existência de outros pontos infinitos, suscetíveis de ser preenchidos por outros objetos. Admitida a correlação espaço/objetos, a referencialidade poética se estrutura em relação aos objetos (físicos) que compõem o mundo da realidade fora do poema. Assim, a Natureza (o relevo físico, a vegetação, os animais irracionais), os seres humanos, os objetos criados pelo ser humano (as cidades, utensílios, conceitos, etc.), o firmamento, o Cosmos, podem ser referidos na massa do poema, como no seguinte exemplo:

Houve tempo em que os meus olhos
Gostavam do sol brilhante,
E do negro véu da noite,
E da aurora cintilante.

Gostavam da branca nuvem
Em céu de azul espreiada,
Do terno gemer da fonte
Sobre pedras despenhada.

Gostavam das vivas cores
de bela flor vicejante.
E da voz imensa e forte
Do verde bosque ondeante (Quadras da minha vida, Gonçalves Dias)

Como se observa, o poeta não descreve a porção da Natureza que lhe impressionou a retina, mas refere-a: “sol brilhante”, “negro véu da noite”, “aurora cintilante”, “branca nuvem”, “céu azul”, “terno gemer da fome”, “sobre pedras despenhada”, “vivas cores”, “bela flor vicejante”, “verde bosque ondeante” constituem notações de uma Natureza empiricamente evidente, fora do poema. (...) A referencialidade se patenteia à medida que a nossa leitura “traduz” os sinais do texto pelas percepções implícitas e que nos são acessíveis: o poeta não cria o “sol brilhante”; diz-nos que o é, e nós o sabemos por experiência e até porque o hábito lingüístico nos ensina a empregar a mesma expressão para designar um tipo de luminosidade

solar. (...) Numa palavra, “sol brilhante” seria uma espécie de sintagma automatizado, para não dizermos um clichê ou imagem estereotipada. Por outro lado, o poeta não descreve, não recria o trecho da Natureza mencionado no poema, e tal ausência de descrição ou de recriação aumenta a impressão de que presenciamos uma geografia referida.

O espaço construído. E quando o poeta procurasse descrever, recriar? Primeiro que tudo, teríamos o espaço (natural, cósmico) interiorizado, encapsulado no poema, como se pode ver nas seguintes quadras:

É noite medonha e escura,
Muda como o passamento.
Uma só no firmamento
Trêmula estrela fulgura.

Fala aos ecos da espessura
A chorosa harpa do vento,
E num canto sonolento
Entre as árvores murmura. (*Luz entre sombras*, Machado de Assis)

É imediato que a referencialidade subsiste: do contrário, o poeta estaria a mencionar objetos fora do nosso alcance perceptivo, e nesse caso não estabeleceria a comunicação pretendida. Digamos que o mínimo de referencialidade permanece, como em “noite”, “estrela”, “firmamento”, “vento”, “árvores”, mas nota-se que as referências estão a serviço da descrição processada no interior do poema: “noite medonha e escura” pode ser um dado da nossa experiência (estética), mas a “noite medonha e escura” do poeta somente existe no interior do poema. Noite poética, não noite natural. (...) **no momento em que se realiza a interiorização dos objetos por intermédio da descrição ou da recriação**, atinge-se uma fase adiantada no rumo da poesia. Esta pressupõe a interiorização do espaço, não obstante o aspecto referencial possa estar-lhe, como está, subjacente.

Quer no caso da referencialidade, quer no da descrição, o espaço não se determina: a que situação geográfica precisa se vincula o dia mencionado pelo primeiro poeta, e a noite descrita pelo segundo? Na verdade, um dia e uma noite quaisquer. Inespacial, portanto, o fenômeno poético. De forma que a referência ou a descrição da Natureza não localizam o fenômeno poético; quando muito, mencionam os acidentes geográficos a que se vincula. A geografia não é chamada para determinar um espaço, mas para servir de ambiente à projeção do “eu”, que constitui a base do fenômeno poético: a geografia está em função do “eu”, atua como seu prolongamento natural. Desse ângulo, se o fenômeno poético percorre algum espaço, é o do “eu”.

O fenômeno poético se manifesta como a descrição do “eu”, ou melhor, o esforço que o “eu” realiza no encalço de apreender-se, por meio da descrição. Tais dados integram o espaço

do “eu”, são convocados para o poema a fim de colaborar na tarefa que o “eu” executa no sentido de exprimir-se; portanto, colocam-se a serviço do “eu” que se descreve para revelar-se.

Nesse contexto, a descrição assume capital importância: enquanto o teatro é a arte do diálogo, no sentido em que o texto de uma peça dramática se ordena como diálogo, no qual se polarizam os demais expedientes estilísticos ou formais (a narração, a descrição, a dissertação); e enquanto a prosa de ficção seria a arte da narração, na qual se congregam os mencionados recursos expressivos, — *a poesia é a arte da descrição do “eu”*.

O poema enquanto espacialização. Das várias conseqüências que decorrem do fato de a poesia definir-se como descrição, a mais importante diz respeito ao fenômeno poético como espacialização, **ou criação de espaço. Em primeiro lugar, a espacialização que se manifesta como grafismo**, solução tipográfica e, mesmo, poema figurado. Quando em verso regular, ou em prosa, o poema é, do ponto de vista espacial, neutro: o seu criador visaria menos à forma gráfica que à expressão dum conteúdo. Quando a forma (no sentido arquitetônico) prevalece, ou se torna meta consciente, surge a espacialização do poema como figuração. O histórico desse procedimento poético remonta à Antiguidade Greco-Latina, com os poemas-figuras, em forma de ovo, asa, altar, colunas, pirâmides, etc. que deixariam imitadores até hoje. Nessa altura, a escrita ideogramática do Oriente entrou em voga, inspirando a Apollinaire os seus *Caligramas* (1918), inicialmente denominados *ideogramas líricos*, nos quais é fácil reconhecer vestígios do antigo poema figurado (alguns dos textos exibem forma de coroa, flor, revólver, etc.). Posteriormente, descortina-se tendência semelhante na poesia *dada*, nos discípulos da *Bauhaus* (centro educacional germânico, em Weimar e, mais tarde, em Dessau, fundado em 1919 por Walter Gropius, no qual se reuniam arquitetos, artistas plásticos e desenhistas-industriais), no grupo *De Stijl* (movimento holandês iniciado por Theo Van Doesburg e Piet Mondrian, visando à funcionalidade e à integração da pintura e do desenho com a arquitetura e o desenho industrial), em Maiakovski e os futuristas russos, em Ezra Pound e outros. Mais recentemente, a poesia concreta (movimento desenvolvido na década de 50, desde *Constelações* [1953], do suíço Eugen Gomringer, o grupo *Noigrandes*, de S. Paulo, constituído de Haroldo de Campos, Augusto de Campos, e Décio Pignatari, reunido desde 1952; e hoje com manifestações na Inglaterra, França, Alemanha, Itália, Portugal). Conquanto se possam encontrar diferenças entre a poesia figurada e a poesia concreta, num aspecto se identificam: **a visualização do poema é tão importante quanto o sentido ou conteúdo, ou assume a conotação semântica inscrita no vulto gráfico do poema**. Um exemplo servirá para ilustrar, no imediatismo do seu desenho, os propósitos dessa concepção espacial de poesia:

n e g ó c i o

e g o

ó c i o

c i o

O

Epitáfio a um banqueiro, José Paulo Paes

Note-se que o fenômeno poético se reduz, voluntariamente, ao grafismo do poema, como se o seu conteúdo se restringisse a uma forma (arquitetônica, escultórica) oferecida ao olhar, não ao ouvido: o poema se destina menos a ser lido que a ser visto, à semelhança dum objeto plástico. A espacialização, aqui, realiza os seus desígnios: espacialização externa, física, material, tipográfica que constitui, na verdade, reificação, uma vez que o poema se torna objeto, é físico, à semelhança das coisas que integram o mundo da Natureza. A criação do espaço corresponde, nesse caso, à criação de um objeto estético, análogo à tela, à escultura, à cerâmica, e assim por diante: realiza-se, em tal conjuntura, a idéia de que o fundo é a forma, uma vez que o objeto espacializado se despe de significações para ser, como as artes plásticas, sobretudo um tecido significativo.

Por outro lado, a globalidade que tal espacialização pressupõe, conduz a uma única leitura, ou seja, o intuito espacializante, sendo unívoco por natureza, determina a não-ambigüidade do texto, o que atenta contra a idéia do poético. E se este não desaparece é porque a leitura linear se justifica apesar de tudo, apreendendo as significações, embora precárias, que resistem à espacialização des-significativa. Paradoxalmente, o intento de alcançar, por meio da espacialização, o ideal da poesia, acaba por comprometê-la na raiz, ao passo que os liames vocabulares e sintéticos, que refutam a espacialização ou que se criam por seu intermédio, guardam o resquício de poético que, afinal de contas, sustenta o poema.

Uma segunda forma de espacialização, a do fenômeno poético encerrado ou/expresso no poema (na sua forma “normal” ou “tradicional” em versos ou em prosa), implica o confronto com a Natureza e o Cosmos, na medida em que a noção de espaço se lhes articula necessariamente: sempre que nos referimos ao espaço, temos em mente a imagem da geografia física. Estabelecida a premissa, observa-se que o fenômeno poético não se processa em espaço algum da realidade imediata, não se localiza em qualquer parte da Natureza ou do Cosmos, não se liga a qualquer acidente geográfico próximo ou remoto. **Ageográfico, cria o seu próprio espaço, é o espaço em que se move, não o espaço da página em branco que**

lhe serve de suporte, mas o espaço que as palavras segregam no seu movimento circular; as palavras engendram o seu próprio espaço, são o espaço do fenômeno poético, não na linearidade gráfica, mas na circularidade que resulta de os vocábulos se organizarem conforme várias coordenadas, verticais e horizontais. Espaço sempre novo, pois a cada poema uma geografia imprevista se monta, o fenômeno poético parece subtrair dos espaços notórios os espaços latentes, ou de gestá-los por sobre a determinação dos espaços conhecidos. Espaço autônomo, não reproduz os espaços da Natureza ou do Cosmos, antes, reflete o mecanismo criador que, na base da Natureza e do Cosmos, lhes confere organicidade e permanência. A mímese aristotélica persiste, mas desfocada: não se imita o fenômeno do mundo, mas a força de criação que perpetuamente o gera, não a sua ordenação aparente (ou o seu caos verdadeiro) mas a energia imanente que conserva dinamicamente perenes a Natureza e o Cosmos. Desse modo, se a força demiúrgica que originou o espaço natural e cósmico apenas se efetiva na corporeidade das coisas, no próprio espaço em que se manifesta, — o fenômeno poético somente se realiza como força criadora de espaço: o fenômeno poético é, antes de tudo, espaço, espaço poético, pois que o pleonasmo se torna necessário no caso; de qualquer forma, espaço.

(...)

Exemplifiquemos:

O meu amor faísca na medula,
pois que na superfície ele anoitece.
Abre na escuridão sua quermesse.
É todo fome, e eis que repele a gula.

Sua escama de fel nunca se anula
e seu rangido nada tem de prece.
Uma aranha invisível é que o tece.
O meu amor, paralisado, pula.

Pulula, ulula. Salve, lobo triste!
Quando eu secar, ele estará vivendo,
já não vive de mim, nele é que existe
o que sou, o que sobro, esmigalhado.
O meu amor é tudo que, morrendo,
não morre todo, e fica no ar, parado.

(*Os poderes infernais*, Drummond)

O espaço poético, neste poema, é proposto não por sua forma gráfica, mas pela sintaxe, pela dicção, pelo nexos semântico entre as imagens. Espaço do “eu”, do “eu” implantado no poema - o “eu lírico” -, regulado por si próprio, sem respeito a qualquer geografia, muito embora obediente a um mínimo de referencialidade para comunicar-se. Note-

se que os vocábulos exibem, isoladamente, concretude, e, conjuntamente, vaguidade, inclusive sugerida pelo imprevisto, às vezes paradoxal, proveniente dos verbos “faiscar” (“na medula”), “anoitecer” (“na superfície”), “abrir” (“na escuridão [da] quermesse”), etc. Não se dirá que a vaguidade provém do tema - “amor” - mas de o poeta congeminar um espaço próprio com o sentimento que o habita, ou no qual este possa manifestar-se: dizer do sentimento é construir um espaço autônomo, paralelo à Natureza e ao Cosmos, de modo que a força propulsora do Espaço se reflete, como num espelho, no espaço poético.

Onde se passa, pois, o fenômeno poético? A experiência e as reflexões anteriores nos conduziram a verificar que se processa num espaço auto-gerado por compulsão do “eu”, à imagem e semelhança da Natureza e do Cosmos. Espacialização do “estado poético”, equivalente a uma espécie de atualização ou presentificação, Espacialização do poético, num movimento quase tautológico: o fenômeno poético somente se manifesta como espaço criado, é o espaço que engendra, não uma cópia da geografia física, mas como analogia do seu mecanismo gerador, ou seja, o “eu” se espacializa para se desocultar, pois doutra forma se vê remetido ao silêncio mortal. Espacializa-se para se conter nalgum vaso, para se limitar de algum modo, a fim de reconhecer-se e dar-se a conhecer: o incerto contorno do “eu” não se dissipa pela Espacialização; ao contrário, permite ver-se e dar-se ao conhecimento. O espaço criado torna-se, assim, questão de sobrevivência da poesia, ou do “eu” que por meio dela se exprime: sem espacializar-se (sem “traduzir-se” em poema), a poesia permanece presa ao limbo, como um “vago n’alma”, intuição latente, à espera do sinal para vir à tona: criando-se, espacializa-se, converte-se em espaço acessível ao olhar e, sobretudo, ao ouvido e à mente. Em suma: torna-se real o que dantes era virtual.

II. EMOÇÃO E PENSAMENTO

Espacialização do “eu lírico”, o fenômeno poético implica, necessariamente, a emoção e o pensamento. Tal vínculo, sobretudo no tocante à emoção, tem sido assinalado desde os primórdios da crítica e da teoria literária, ou seja, desde Platão, Aristóteles e Horácio.

Até o século XVIII, a ênfase era posta no leitor: que emoções a obra literária desencadeia em quem se dispõe a conhecê-la e usufruí-la? A catarse aristotélica, como se sabe, durante séculos procurou oferecer a resposta conveniente: o espectador da tragédia “purga-se” por meio da piedade e do terror vivenciados ao longo da representação.

Com o advento do Romantismo, a tônica se locomoveu para o escritor: este deve, ao elaborar o texto, ser tomado por alguma emoção? como sabê-lo? pela obra? neste caso, a emoção experimentada é a emoção expressa? a emoção anterior à obra é a mesma que nela se encontra? Essas interrogações, que têm sido levantadas por filósofos, psicólogos e críticos, remetem o problema da emoção, especialmente quando colocado na perspectiva do autor e do leitor, para fora dos quadrantes literários: segundo podemos entender, num caso e noutro a emoção torna-se antes de tudo matéria de especulação, e de especulação não propriamente literária.

Por outras palavras, além de complexa e impermeável a qualquer esclarecimento definidor, a questão se inscreve, quando vazada nesses termos, antes no âmbito da Psicologia e da Filosofia que da crítica ou teoria literária. Para situar adequadamente o problema, temos de analisar a emoção impressa no objeto literário, não na mente de quem o produziu ou de quem se entregou à sua fruição. Importa, não a emoção de que o poema se origina ou que desperta, mas a emoção presente no poema como um dado relativamente concreto: o fenômeno poético, expresso no poema, envolve naturalmente a emoção.

Outra premissa a estabelecer diz respeito à delimitação semântica dos vocábulos “emoção” e “pensamento”. Estado afetivo, a emoção constitui um movimento, como, aliás, nos ensina a sua etimologia (lat. *emovere*, através do fr. *émotion*), um movimento de prazer ou dor. Quanto ao pensamento, podemos considerá-lo sinônimo de fenômeno de inteligência, por oposição aos fenômenos da vontade ou do sentimento. A emoção e o pensamento, aqui tomados em sua expressão mais simples para os fins em causa no momento, não são compartimentos estanques, nem fenômenos exclusivos de certas pessoas. Ao contrário, influenciam-se mutuamente e pertencem ao acervo universal da experiência humana.

Por outro lado, há que distinguir a emoção e o pensamento como experiência universal e a emoção e o pensamento estéticos, isto é, a emoção e o pensamento configurados no espaço finito da Arte. Mais ainda: sem perder de vista que o primeiro tipo de emoção e pensamento está na raiz do segundo, este é que importa analisar. E analisar não com vistas a saber em que medida reproduz ou não a primeira categoria, mas a conhecer-lhe o mecanismo particular e a sua relevância nos quadros do fenômeno poético, quando expresso por palavras polivalentes.

Da mesma forma que se distingue a emoção real da emoção estética, temos de proceder no que respeita ao pensamento: o pensamento lógico ou matemático não está em jogo, mas, sim, o pensamento estético ou poético. Assim, quando nos referimos ao pensamento poético, queremos mencionar o pensamento que se desentranha da própria matéria poética: pensamento lírico, dir-se-ia, ou pensamento não-lógico. A rigor, trata-se de

pensamento implícito na emoção ou com ela intimamente solidário. O fenômeno poético pressupõe forçosamente a emoção, de forma que a poesia digna do nome sempre exprime emoção: “não há poesia sem emoção, aparente ou não, declarada ou não”. E dado que o pensamento poético se filia estreitamente à emoção, pode-se dizer que não há poesia sem pensamento (poético), por mínima que seja a sua presença: ainda que residual, o pensamento comparece, na medida da própria emoção. Desaparecida esta, o pensamento poético se dissipa. A emoção comporta pensamento, “os conceitos estão implicados na emoção”, e vice-versa: no âmago do fenômeno poético, não há emoção pura ou pensamento puro.

Alertemo-nos contra a falsa idéia segundo a qual o ato criador de poesia resulta de um automatismo inconsciente, estando o poeta em “frenesi”, em “êxtase”, ausente da realidade. O fato de a poesia, e mesmo toda criação estética, denotar sistematicamente a emoção, não significa inconsciência. Se a emoção constitui o núcleo do fenômeno poético, a sua manifestação é sempre um ato de intelectualização, em que se aduz o empenho da Razão para a representação da emoção. A expressão (poética) consiste na intelectualização da emoção, seja qual for o tipo de poesia, ainda a mais carregada de emotividade: a prática da escrita, sobre ser condicionada à vontade, obedece às prescrições do intelecto ou da Razão.

O encontro entre as duas esferas — a emoção e a intelectualização - manifesta-se como tensão: a poesia é sinônimo de tensão, de conflito, de antinomia. De onde não haver poesia nos versos em que a tensão inexistente ou se resolve. Para bem compreender o alcance dessa afirmativa, devemos lembrar que são três as tensões fundamentais em que se move a nossa inteligência, equivalentes às relações básicas que estabelecemos com o mundo:

1º) uma tensão com a Natureza, mediante a qual nossa inteligência busca desvendar o sentido oculto em seu bojo e nas múltiplas facetas do seu relevo,

2º) uma tensão com o próprio destino, mediante a qual o ser indaga de seu existir, e aceita-o ou rejeita-o conforme a qualidade e o nível de seu saber e experiência: e como se trata de um saber e experiência em progresso até a morte, essa tensão se atualiza, se renova continuamente, a ponto de ninguém lhe escapar enquanto vivo, porquanto a própria vida instaura a tensão que a mantém e alimenta: aqui, causa e efeito se mesclam indissoluvelmente;

3º) uma tensão com a Humanidade, pois que o seu futuro se afigura, direta ou indiretamente, uma incógnita e um problema.

No caso do fenômeno poético, essas três formas de tensão se amparam numa quarta, que lhes serve de instrumento: a que se opera entre Emoção e Razão. Em qualquer das três formas, percebe-se na base uma tensão entre os dois pólos: de um lado, sentimos a tensão,

por exemplo, entre o nosso ser e a Natureza, e de outro, pensamos ou intelectualizamos essa mesma dualidade. De onde a tensão decisiva para o fenômeno poético ser a que se organiza entre o sentir e o pensar, entre a emoção e o pensamento, não raro num mesmo verso ou imagem.

Abramos parênteses para tratar de uma questão correlata. Do equacionamento de tais eixos tensionais pode-se inferir uma **axiologia poética**: no degrau ínfimo, colocar-se-ia o mau poeta (ou o não-poeta), para quem as tensões desapareceram ou se mantém numa escala e tom baixos; ou que, vivendo apenas uma tensão, ainda assim a minimiza. Exemplificam-nos bem os poetas românticos que converteram as tensões num monólogo egocêntrico. E no extremo oposto se agrupam os poetas que sofreram agudamente as três espécies de tensão e mais a quarta que as fundamenta. É o caso, por exemplo, de Antero, cuja vivência poética se situa em qualquer dos eixos tensionais, sintetizados, em desespero olímpico, na idéia fixa de Morte como solução ou escapatória, como o Absoluto possível à sua consciência. Todo poeta superior experimenta as tensões sem jamais resolvê-las, visto demandarem um processo que não se interrompe até o desenlace físico: um processo de sentir e pensar o próprio destino, a Natureza e a Humanidade. Para quem não se engaja no processo ou dele se afasta, as tensões não existem conscientemente, e por isso a morte é sombra ausente, - mas para quem iniciou a caminhada, não há suspensão plausível, até o derradeiro alento. De onde o poeta menor ser, quanto às tensões, sempre lírico, ao passo que o poeta maior evolui para o épico ou nele se enquadra.

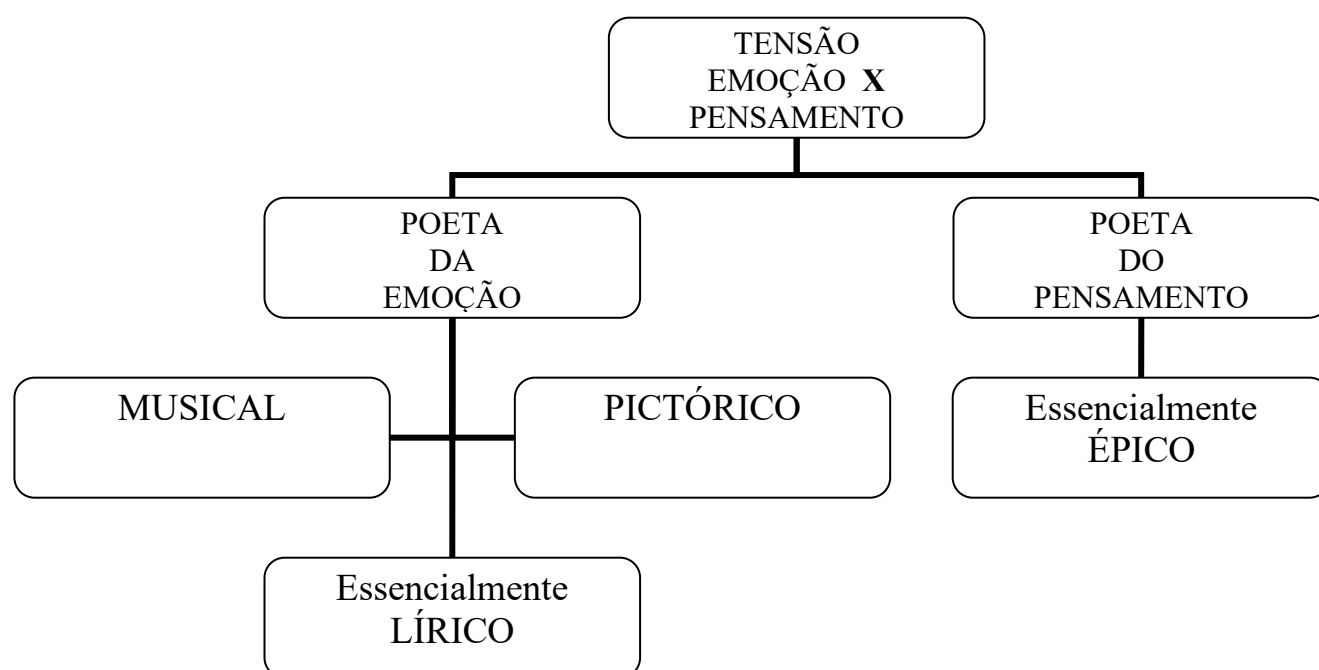
Retomemos o fio de nossas considerações. O não haver emoção pura ou pensamento puro se manifesta, pois, como uma tensão permanente entre opostos inconciliáveis, embora reciprocamente determinantes. A tensão poética não significa, todavia, equilíbrio absoluto ou regularidade geométrica entre os dois pólos: na verdade, trata-se de um equilíbrio instável, visto que ora o pêndulo se desloca vigorosamente no rumo da emoção, ora no do pensamento. A tensão não elimina a ênfase num dos extremos: ao contrário, acentua-a, naquilo em que o recrudescimento da emoção não se processa sem litígio com o pensamento nele implícito, e vice-versa, em que a tônica do pensamento batalha com a emoção que lhe mora na base e que continua, qual diapasão, a vibrar incessantemente. Assinale-se, por fim, que a tensão pode tornar-se maior em qualquer dos extremos: tensão da emoção e tensão do pensamento.

Dessa dupla zona de tensão pode-se inferir uma classificação dos poetas: dependendo da energia posta num dos pólos, os poetas se distribuiriam em poetas da emoção, ou poetas emocionais, e poetas do pensamento. Suzanne Bernard vislumbra também dois tipos de poeta, o musical e o pictórico, segundo a tônica incida no aspecto sonoro ou no imagético da dicção

poética, mas trata-se, verdadeiramente, de duas modalidades do mesmo poeta, o emocional. E como este se encontra naqueles aspectos que chamam a atenção da estudiosa francesa, poderia receber uma denominação ainda mais precisa: poeta esteta. Virado para a realidade mais por meio da sensibilidade, da emoção, que do pensamento, dela nos oferece imagens plásticas ou musicais, metáforas de cor ou som, em que a beleza parece derivar apenas dos ingredientes visuais ou auditivos.

Quanto ao poeta do pensamento, seria o poeta filósofo (por contraste com a categoria estética do outro): sem negligenciar a visão plástica e musical da realidade (porque imanente no fenômeno poético), procura sobrepor o pensamento à mera sensibilização, a inteligência à emoção, fundindo-as num todo em que não se discrimina claramente o elemento plástico do elemento intelectual, de tal modo que o dado plástico adquiere conotação intelectual, e o dado intelectual se plasticiza.

O poeta esteta seria, essencialmente, o lírico, e o poeta filósofo, o épico. Decerto, alinham-se notabilidades em cada categoria, mas os poetas máximos se reúnem na segunda, uma vez que, ultrapassando a superfície “estética” da realidade, nos ofertam uma visão em profundidade e totalidade ausente nos representantes do outro grupo.



Todas as épocas apresentam poetas de ambos os tipos, mas é no Barroco que se encontram de forma modelarmente aguda: a poesia gongórica é estética por excelência, e os seus cultores se enfeixam na primeira rubrica; enquanto a poesia conceptista é de teor

filosófico. Realmente, sempre que um poeta revela tendências estetizantes, é fatal que adote posturas à Gôngora, como é o caso de Sosígenes Costa, poeta baiano injustamente esquecido, autor deste admirável soneto “Pavão vermelho”:

Ora, a alegria, este pavão vermelho,
está morando em meu quintal agora.
Vem pousar como um sol em meu joelho
quando é estridente em meu quintal a aurora.

Clarim de lacre, este pavão vermelho
sobrepuja os pavões que estão lá fora.
É uma festa de púrpura. E o assemelho
a uma chama do lábaro da aurora.

É o próprio doge a se mirar no espelho.
E a cor vermelha chega a ser sonora
neste pavão pomposo e de chavelho.

Pavões lilases possuí outrora.
Depois que amei este pavão vermelho,
os meus outros pavões foram-se embora.

Pura descrição, na qual se fundem o pictórico e o sonoro, expressa em imagens que valem por si próprias: imagem pela imagem. Obviamente, atravessa o soneto um pensamento, inerente às imagens e ao fulcro do poema — a alegria —, mas o que obsessiona o poeta é a forma, o brilho cromático, a musicalidade do seu objeto estético, imediatamente convertido em imagem: a alegria é um ser, o pavão vermelho, ao invés de um sentimento. O lema da *ut pictura poesis*⁹ cumpre-se integralmente nesse poema que semelha a transposição de uma tela para a folha de papel, de modo que a descrição verbal reconstituísse a descrição plástica. Por outro lado, teríamos o que se chama rigorosamente de imagem, a verbalização de uma reprodução da realidade física, à semelhança da fotografia: o soneto como um todo correspondia a uma imagem, tecida por uma constelação de metáforas, todas elas em torno da identidade simbólica entre a alegria e o pavão vermelho. Metáfora pela metáfora, ou significante pelo significante, de molde a levar às raias do zero o seu conteúdo semântico. Assim, o “pavão vermelho” é “como um sol”, é “clarim de lacre”, “é uma festa de púrpura”, “uma chama de lábaro da aurora”, “é o próprio doge a se mirar no espelho” - metáforas para descrever a alegria. Ainda que se relevem as sinestesias (“estridente” “aurora”, “cor vermelha” “sonora”), é patente a obsessão pela metáfora ligada à cor e ao som. Matizando a idéia de René Waltz segundo a qual “o poeta pensa por imagem”, dir-se-ia que o poeta da emoção, ou esteta, pensa por imagens: o seu modo de representar, ou recriar, a realidade implica a

⁹ A poesia se compõe como a pintura. Horácio.

metáfora, não como núcleo semântico, mas como expressão de cor e de som. Pensa em cores e sons, ou melhor, sente em cores e sons, ao contrário do poeta filósofo, que pode ser exemplificado por Antero de Quental (“A Germano Meireles”):

Só males são reais, só dor existe:
Prazeres só os gera a fantasia:
Em nada, um imaginar, o bom consiste,
Ainda o mal em cada hora e instante e dia.

Se buscamos o que é, o que devia
Por natureza ser não nos assiste;
Se fiamos num bem, que a mente cria.
Que outro remédio há aí senão ser triste?

Oh! quem tanto pudera que passasse
A vida em sonhos só, e nada vira...
Mas, no que se não vê, labor perdido !

Quem fora tão ditoso que olvidasse...
Mas nem seu mal com ele então dormira,
Que sempre o mal pior é ter nascido !

(Antero de Quental)

Decerto não forçaremos o poema anterior se o divisarmos à luz da emoção, pois é evidente que o expresso desejo de “evasão pelo sonho”, referido por um dos mais categorizados comentadores do poeta (Antônio Sérgio), não provém doutra fonte. Mais ainda: o soneto capta um instante de extrema melancolia, cravejado pela recorrência do sinal de exclamação e emblematizado pela chave de ouro: “sempre o mal pior é ter nascido”. Entretanto, o pensamento sobreleva em toda a extensão do poema. É certo que se trata de um pensamento intimamente vinculado ao desespero existencial do “eu lírico”, mas também é certo que este preferiu a conversão do seu estado íntimo em sentenças a enunciá-lo em jactos emocionais. Por outro lado, nota-se que a emoção em momento algum se desvanece no horizonte racional: aliás, é condição *sine qua non* para que o fenômeno poético se realize: a poesia é tensão dialética entre vários pares, um dos quais constituído de emoção e pensamento.

De onde as proposições “filosóficas” que compõem o soneto apenas exibirem sentido no espaço do poema: aferidas de uma perspectiva lógica, ou projetadas num sistema filosófico, perdem a significação original, significação essa decorrente da conjuntura específica em que se encontram no texto anterior. Sua validade, de natureza psicológica, ou, mais rigorosamente, estética, desdobra-se no limiar da imaginação, sem recurso à experiência ou às percepções da realidade concreta. Assim, ao afirmar que “Só males são reais, só dor existe”, o

influxo do pensamento schopenhaueriano cede à verificação imaginária, ou emocional, do que a proposição contém; impõe-se admitir uma coincidência entre a doutrina do filósofo e a imaginação do poeta: este declara o seu mortal pessimismo não porque o outro lho ensinara, mas porque lho ditara a imaginação e lho confirmara o seu desenvolvimento intelectual.

Uma análise, ainda que breve, do primeiro verso mostraria a sua carência de sustentação filosófica e a sua exclusiva procedência imaginária: o “eu lírico” opõe “males”, “prazeres”, realidade (“reais”, “existe”) a “fantasia”, numa forma maniqueísta, como se os prazeres não fossem reais, e a fantasia não gerasse males. Ou como se os prazeres não fossem reais, ou os males não pudessem ser imaginários. Os versos finais da primeira quadra apenas reforçam a dicotomia mecânica dos segmentos iniciais, mas agora em termos usuais: o Bem (consiste “em nada, um imaginar”) e o Mal (que anda “em cada hora e instante e dia”). E a quadra seguinte, bem como os tercetos, apenas glosam o mote inscrito na primeira estrofe, tudo culminando no ceticismo estampado no verso final, onde a descarga emocional parece explodir num estertor de supremo desespero, logo transformado num emblema cruel e suicida: “sempre o mal pior é ter nascido!” Releve-se, mas assinale-se como reflexo do fenómeno poético, que o poeta não se dava conta de que, criando o poema, estava alcançando realmente o bem negado pela realidade e somente acessível à fantasia: talvez faltasse a Antero a lucidez crítica e a crença na Arte que constituíam apanágio de Fernando Pessoa.

Como se observa, o soneto anterior ilustra à perfeição a poesia do pensamento: o poeta manuseia idéias em lugar de imagens, de modo a sugerir um espaço abstrato (o espaço do “eu”), desligado da realidade física. De onde as proposições, mesmo a do verso inaugural, ostentarem um mínimo de referencialidade. Ao invés da cor e do som, como acontece nos poetas estetas, o “eu-lírico” se compraz no pensamento: os recursos métricos (a rima, a cesura, a cadência) desempenham função secundária, de mero apoio à expressão das doutrinas, ao mesmo tempo que colaboram para, juntamente com a emoção de base, emprestar carácter poético ao soneto.

Por si sós, os recursos métricos não sustentariam a poeticidade do texto anterior: se ausente a emoção, o pensamento se esfriaria, libertaria a sua incandescência poética, tornando-se uma série de frias proposições lógicas, em suma, a poesia abandonaria o recinto do poema. A resultante seria a **poesia didática**, denominação genérica e meio equívoca, na qual se enfeixam desde as metrificações doutrinárias (como, por exemplo, a *Arte Poética*, de Horácio e Boileau) até os poemas engajados dos nossos dias, passando pelos textos paraliterários greco-latinos, vazados de acordo com as leis do metro (como, por exemplo, os de Hesíodo, Lucrécio, Virgílio, Xenófanos, Parmênides, Empédocles), pelas fábulas em verso

(como, por exemplo, as de Esopo e La Fontaine) e pela prosa metrificada dos adeptos oitocentistas do Positivismo, do Progresso e da Ciência. Utilizando os expedientes métricos apenas como suporte, ou em obediência a circunstanciais padrões de estilização lingüística (segundo os quais a doutrina adquiria status social quando expressa em verso), a poesia didática remete-nos de volta aos princípios básicos do fenômeno poético, confirmando que a sua existência não se deve a uma forma (o verso) e que, por outro lado, o poema (em verso) não encerra necessariamente poesia. A rigor, a expressão poesia didática é imprecisa e inadequada: o vocábulo “poesia” ganharia em ser substituído por “poema”, sem comprometer a identidade do objeto designado.

BIBLIOGRAFIA

- CARVALHO DA SILVA, Domingos. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- O discurso da poesia*. (Tradução da revista *Poétique* nº 28) Coimbra: Almedina, 1982.
- PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

ESPÉCIES POÉTICAS: O LÍRICO E O ÉPICO¹⁰

I. PRELIMINARES

Não se deve encarar a categoria “lírico” e a categoria “épico” de acordo com os postulados esquematizantes e de base extrínseca defendidos pela retórica tradicional. Esses postulados só valem para as obras aparecidas até o século XVIII. Impõe-se analisar o problema em profundidade, o que significa buscar uma distinção *intrínseca* entre as duas **espécies poéticas**.

E, ainda, há que considerar o lírico e o épico em seu dinamismo histórico: a par das transformações, que certamente houve, um núcleo deve ter permanecido; do contrário, teríamos uma categoria literária diferente da do lírico e do épico. É esse núcleo residual que temos de considerar e analisar.

II. O LÍRICO

Lírica deriva de *lira* (do Latim *lira*, do Grego *lyra*). Os poetas e os coros gregos recitavam e cantavam suas composições ao som desse instrumento. Na época Alexandrina (séc. IV a.C.), e em Roma, com Horácio, Catulo e Tibulo, a poesia lírica deixou de ser cantada e dançada para ser lida. Entre gregos e latinos, a poesia lírica era entendida como um esquema estrófico (a palavra “estrofe” vem do grego *strophê*, “ação de voltar”), dependente do ritmo imposto pela música e pela dança.

Na Idade Média trovadoresca (séculos XI-XIV), a poesia voltou a ser cantada e em lugar da lira usava-se o alaúde (instrumento de cordas), a guitarra, a flauta ou a viola.

No século XV, a poesia abandonou a instrumentação e o canto, e passou a ser recitada. No século XIX, os simbolistas, desenvolvendo a preocupação dos românticos pela melodia, intentam a conciliação entre a poesia e a música lírica. No decurso dessas e de outras mutações, a poesia lírica permaneceu essencialmente a mesma.

O poeta lírico está preocupado com o próprio “eu”: o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, do seu exato conteúdo, da alma e dos sentimentos, e não a de um objeto exterior. E quando ocorre de o poeta sair do círculo estreito do seu “eu”, os objetos do mundo exterior são apenas o fundamento, o impulso de onde nascem os sentimentos, as emoções, as reflexões, as opiniões... **O pormenor descritivo ou narrativo**, quando houver, só serve de pretexto para a criação do poema, e termina por ser deformado,

¹⁰ MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

interiorizado, tornado paisagem da alma. Ex.: a natureza descrita por Gonçalves Dias em seus poemas indianistas, é bem diferente da paisagem fixada por viajantes e artistas estrangeiros e escritores nacionais contemporâneos do poeta: não é a mesma natureza, simplesmente porque a do poeta decorre de sua cosmovisão subjetiva e lírica. Enquanto a dos outros se apóia na objetividade. Igual impressão nos causa *O navio negreiro*, de Castro Alves: por mais verossimilhança que haja nos lances do poema e por maior que seja a adesão comovida do poeta ao drama dos escravos, o poema foi escrito com a imaginação, traduzindo um estado de alma do poeta, embora diante do problema da escravidão. O escravo torna-se-lhe motivo, alter-ego, projeção de seu conflito íntimo. Os poemas narrativos pertencentes ao romanceiro popular, ou escritos por poetas cultos (ex.: *Caso do vestido*, de Carlos Drummond de Andrade), quando resultam poeticamente, oferecem a mesma equação: o poeta amolda a narrativa a seu “sentimento do mundo”, ou ao menos a um estado de alma que somente extravasa pelo recurso dramático da narração. Em suma,

“a verdadeira poesia lírica, como toda verdadeira poesia, tem por missão exprimir o conteúdo autêntico da alma humana. Enquanto líricos, porém, até os conteúdos mais positivos, mais concretos e mais substanciais devem ser o reflexo de sentimentos, intuições, representações ou reflexões subjetivas”. Hegel

Conseqüência: uma primeira **característica do lírico é a ambigüidade do conteúdo expresso e da linguagem** nele utilizada, resultante de o poeta autocontemplar-se. A metáfora representa, distorce o conteúdo, tornando-o ou revelando-o ambíguo. Ao mesmo tempo, o espaço interior do poeta é dúbio por natureza. Acresça-se que, por si própria, a subjetividade se caracteriza por ambigüidade. **Em decorrência desses fatores, podemos dizer que a lírica constitui uma primeira e primária categoria estética.**

A introjeção do poeta só lhe permite conhecer e esquadrihar as primeiras camadas interiores. Na verdade, o “eu profundo” estaria vedado à imersão lírica, porque este se preocupa de modo exclusivo, ou quase, com o conteúdo da emoção e do sentimento, manifestações interiores da periferia, que formam o “eu social” e/ou o “eu odioso” de cada um, o poeta lírico trabalha com sentimentos e emoções quase à flor da pele, devido a seu peculiar narcisismo.

Dessas circunstâncias resulta uma manifestação artística — a poesia lírica — de curto alcance e fugaz duração. Mais ainda: as obras que escreve somente **o representam como indivíduo**; quando não, tenderia a **tornar-se poeta épico**.

Outra inferência dimana desses raciocínios: **todo poeta começa por ser lírico**, seja na evolução de sua obra, seja na ordem dos impulsos que lhe comandam a visão do mundo, porque o lirismo constitui verbalização imediata e primeira de inquietudes emocionais e

sentimentais. O **estado lírico** seria o modo “natural” de toda a gente, sobretudo o poeta, comportar-se perante o mundo, a Natureza e os homens. Por isso, o poeta lírico expressaria emoções e sentimentos comuns à média das pessoas, especialmente adolescentes. O poeta lírico mantém-se “fixado” nesse estágio e encara o mundo emocional e sentimentalmente, isto é, como adolescente. Todo artista, em particular o poeta, começa por ser lírico, em obediência às complexidades de quem se inicia na vida e na arte. Se persiste em ver liricamente o mundo, é porque não ultrapassou as dúvidas ou o “espanto” do começo. Assim, compreende-se que a poesia lírica possa conceituar-se como a **poesia do “eu”, poesia da confissão** ou **poesia da emoção**. Aliás, diga-se de passagem, a diferença essencial entre a poesia lírica e a poesia épica e a dramática (ou teatro) reside no seu **caráter emocional**, assim o poeta estacionado no lírico acaba sendo de segunda ou terceira categoria, se cotejado com os de padrão épico.

Restaria acrescentar uma reflexão em torno do tempo verbal empregado pela poesia lírica: predomina o presente, ainda quando o tempo referido seja o passado ou mesmo o futuro. É que, ao debruçar-se sobre seu mundo interior, o lírico procede como quem recordasse: para ele, o passado e o futuro se tornam presente graças ao dom de recordar. Mas recordar o quê? Na maioria das vezes, remoar um único sentimento: o amor. Por isso, **amor e poesia lírica andam sempre juntos**. Compreende-se, assim, que o poema lírico ostente no geral **curta dimensão**. Tomemos um exemplo, que auxilia a compreender estas observações acerca da lírica: Casimiro de Abreu. Esse poeta reflete intensa emoção e sentimento de dor, oriundos de suas relações amorosas aparentemente idealistas, e das saudades da Pátria, do lar, da família e da infância. Poeta sem problema, ou de problema extremamente visível e equacionável, sua poesia é limitada, ligeira, superficial, somente atingindo as camadas do lirismo mais imediato, centra-se num egoísmo igual a todos os egoísmos sentimentais e emocionais, próprios de toda a gente em certa fase da vida (a adolescência). Por isso, quanto mais adolescente (cronologicamente ou não), mais próximo está o leitor de conferir valor a essa poesia composta de lugares-comuns sentimentais e emocionais típicos da idade juvenil. Noutras idades mentais, os leitores, regra geral, se mantêm impassíveis diante da poesia de Casimiro. Por outro lado, quando o poeta ultrapassou a adolescência, significa que venceu a atração pelo abismo emocional e confessional, e ganhou outros horizontes e outras exigências, de mais amplas dimensões. Idêntico raciocínio se presta ao leitor que superou os transe da idade juvenil: não mais se compraz com o espetáculo oferecido pelo “eu” exibicionista e busca outras esferas para alimentar sua imaginação e atender aos desejos da inteligência e sensibilidade.

O aficionado da poesia que ainda permanece enleado nos conflitos da adolescência (inclusive em sua configuração amorosa), deleita-se com a poesia lírica. Já aquele que:

1º) conhece haver desencanto apenas para quem nutre demasiadas ilusões,

2º) ou já penetrou no estágio vital em que a sabedoria ocupa o lugar das esperanças fagueiras – somente encontra ressonância para sua elevada curiosidade de espírito numa poesia doutro naipe.

III. O ÉPICO

A felicidade do literato é o pensamento que é todo sentimento; é o sentimento que consegue tornar-se todo pensamento. (Thomas Mann. A morte em veneza, p. 136)

ÉPICO, do latim *epicu*, que se liga ao Grego *epikós*, oriundo de epos = “recitação”. É a categoria poética assinaladora do momento em que o poeta alcança a maturidade interior, o plano onde se coloca o épico pode ser considerado aquele para o qual se orienta todo grande poeta, não importa a época e o movimento literário a que pertença: **o poeta épico se caracteriza pela dilatação do “eu”** ao infinito de suas possibilidades, a ponto de romper as próprias barreiras e invadir o plano do “não-eu”.

O universo do poeta épico é, como diz Fernando Pessoa em “Tabacaria”, a terra inteira, mais o sistema solar e a Via-Láctea e o indefinido. **É uma poesia supra-confessional e supra-emocional**. Poesia universalista, interessa-se pelo sentimento e conhecimento simultâneo do Cosmos. Observe-se:

1º) **sentimento**: categoria poética fundamental,

2º) **conhecimento**: faculdade necessária ao processo de conhecimento.

Interesse do poeta épico: o “mistério” da harmonia universal, através dum jogo contínuo de contrastes (o claro e o escuro, o dia e a noite, o contingente e o “eterno”, o relativo e o absoluto, etc.) ao contrário da confissão de sentimentos amorosos individualistas, característica do poeta lírico, “O épico exprime, portanto, geralmente as ações às quais atribuímos o caráter de grandeza. O épico confunde a imaginação. Via de regra tem sido descrito com o nome de sublime” Henri Bonnet

Esse **sublime, grandioso**, revela-se:

1º) no conteúdo (os temas, as figuras, etc.)

2º) na forma (a grandiloquência da dicção, os metros longos, marcialmente escandidos, etc.)

3º) na escolha dos acontecimentos e na tragicidade em que decorrem.

Até o século XVIII, a épica caracterizou-se por um tom majestoso e mesmo religioso, e por conter as sublimes façanhas dum herói que simbolizava as grandezas de sua pátria e mesmo de toda a Humanidade: nesse mundo, havia lugar certo para o herói.

Com o advento do Romantismo e a conseqüente derrubada das velhas e tradicionais estruturas, desaparece o herói e nasce o anti-herói, no mundo novo deixou de haver espaço para as concepções míticas segundo o antigo figurino. De tal modo os valores mudaram que o próprio sentido universalista, centro imutável da poesia épica, deixou de se basear na ação externa para se basear na **contemplação** ou na **especulação**.

O tempo é outro aspecto importante do épico: sabemos que a poesia é, por natureza, a-histórica, pois desconhece a ordenação cronológica do relógio. Em poesia, inexistente o “antes” e o “depois”, exceto quando referidos à sucessão das palavras no interior das estrofes, e destas no interior do poema. Entretanto, há que distinguir o épico e o lírico no modo como interpretam essa intemporalidade essencial. De maneira esquemática, podia-se dizer que o épico é a dimensão estética que visa ao seguinte: vencer a angustiante fugacidade do homem e das coisas. **O poeta épico pergunta pela origem: de onde?** Tal interrogante desvenda uma dimensão que o ser lírico, submerso na correnteza do tempo, ignora.

Em suma: o épico está mergulhado no passado, o lírico, no presente: ainda quando encare o presente, o épico o descortina como um passado que dura, ao contrário do lírico, que, imerso no tempo, o presentifica sempre. Conseqüentemente, o épico arquiteta seu poema como uma soma de figuras em ação, ação essa ocorrida dentro da mente ou fora dela (ação interna e ação externa).

Daí promana outra característica do épico: enquanto o lirismo comporta atitudes negativistas e frágeis perante a realidade, o épico resulta em ser uma categoria própria do artista superior às contingências pessoais. Explica-se: o “eu”, alargado desmesuradamente, acima de todos os ímpetus que o tornariam recluso e exclusivista como sujeito e objeto ao mesmo tempo, acaba por se transformar em “nós”. A amplificação resulta do “sentimento de que, se penetrarmos bem no fundo da nossa própria alma, alcançamos também o fundamento do mundo”. Georg Simmel

As agruras poéticas deixam de ser aquelas do simples “eu-te-gosto-você-me-gosta” do verso drummondiano, para ser as que **nascem das universais inquietudes humanas:** ser e não-ser, a condição humana, a morte, a justiça, os últimos fins do homem, etc., numa palavra, o mundo visto em sua totalidade, em sua essencialidade.

Essas cruciais questões se representam:

- 1º) na épica tradicional por meio da ação e do cometimento superior, “heróico”,
 2º) na moderna, por uma forma de compreensão do Universo.

A poesia épica é duma tal força supraconfessional que destrói a mínima sombra de egoísmo. Tudo, enfim, a retratar um **sentimento humano universal, profundo e perene**, de que a maioria da Humanidade não toma consciência, ou toma consciência sem conseguir comunicar, mas do qual o grande artista faz sua arte.

CUIDADO → o meio expressivo não precisa ser a epopéia, compreendida apenas como forma poética tradicional. O poeta tem liberdade na escolha da forma para a sua poesia. Assim tem sido desde os antigos até os modernos; os maiores poetas da história da Humanidade são épicos, qualquer que seja a estrutura de seus poemas: Homero, Virgílio, Dante, Camões, Goethe, Baudelaire, Walt Whitman, Fernando Pessoa, etc. Mas por que poetas tão díspares, na aparência, podem ser agrupados na mesma categoria? Para responder à pergunta, há que fazer abstração das semelhanças e dessemelhanças formais e ater-nos exclusivamente à essência poética comum. E esta, que nos informa?

Todos esses poetas identificam-se pelas mesmas aspirações, a mesma angústia em face do Cosmos e do próprio homem. Mas de onde lhes vem tal sentimento? Vem do fato de intuírem num e noutro contradições, antíteses, contrastes e “mistérios” que diligenciam entender e reduzir a uma síntese tão perfeita quanto possível, numa síntese que os harmonize e lhes empreste idéia de unidade. Esse é um dos aspectos mais importantes do épico e idêntico objetivo possui a Filosofia, o que torna a poesia, em geral e sobretudo a poesia épica, inextricavelmente presa a ela.

Compreende-se, assim, que a poesia épica constitua uma categoria literária absorvente, tentacular: assimila tudo quanto lhe passa ao alcance e emprega as modalidades expressivas sem perder unidade. Adota os vários instrumentos expressivos, o discurso, a narração, a dissertação, a digressão, as associações, as onomatopéias, etc. com absoluta liberdade e sem perder integridade e unidade. **Assim, a épica fornece uma visão total do mundo.** Isso significa tentar fornecer um sistema de compreensão das várias facetas assumidas pelo real. Reside aí o fundamento da poesia épica, para além das diferenças acidentais. **O épico sente e pensa o que sente**, ou sente o que pensa, pensa-sentindo ou sente-pensando, ao modo do Fernando Pessoa de “o que em mim sente ‘stá pensando”: pensar envolve sentir e vice-versa. **O lírico sente, mas não pensa**, não pensa o que sente e nem pensa em geral... Ao contrário, deixa-se arrastar pelos jatos de impulsividade, cria o poema com frenesi, “em transe”.

IV. POEMA LÍRICO

A fim de exemplificar as distinções entre as espécies poéticas, analisemos uma poesia lírica e uma épica. Em matéria de poesia lírica, tomemos a “Não te amo”, de Garrett:

Não te amo, quero-te: o amar vem d'alma.
E eu n'alma - tenho a calma,
A calma - do jazigo.
Ai! não te amo, não.

Não te amo, quero-te: o amor é vida.
E a vida - nem sentida
A trago eu já comigo.
Ai, não te amo, não!

Ai não te amo, não; e só te quero
De um querer bruto e fero
Que o sangue me devora,
Não chega ao coração.

Não te amo. És bela; e eu não te amo, ó bela.
Quem ama a aziaga estrela
Que lhe luz na má hora
Da sua perdição?

E quero-te, e não te amo, que é forçado.
De mau feitiço azado
Este indigno furor.
Mas oh! não te amo, não.

E infame sou, porque te quero; e tanto
Que de mim tenho espanto,
De ti medo e terror...
Mas amar!... não te amo, não.

CARACTERÍSTICAS LÍRICAS

O poema é breve: compõe-se de seis quadras, vinte e quatro versos. A confissão organizada constitui um monólogo, por meio do qual o eu-lírico comunica a dor amorosa que o avassala (Egocentrismo e narcisismo) E que confessa Garrett? A sua inquietude amorosa, seu dilema: “Não te amo, quero-te”. O tempo é o presente.

V. POEMA ÉPICO

Mesmo em poetas que não agrupam num corpo só seus fragmentos de mundividência épica, é possível encontrar poemas em que a tentativa de integração se mostra mais patente. É o caso, por exemplo, de um Fernando Pessoa e suas várias odes: “Ode Marítima”, “Ode Triunfal”, “Ode a Walt Whitman”, “Tabacaria”, etc., de um Carlos Drummond de Andrade e sua

“Máquina do Mundo”. Como é óbvio, não seria prático escolher um poema extenso como *Os Lusíadas*, assim, escolheu-se o poema drummondiano, que serve à perfeição aos propósitos de exemplificação:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
“O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo."

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar,
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade:

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima — esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo¹¹,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

CARACTERÍSTICAS ÉPICAS

O eu-lírico se despoja do “eu” sentimental e afetivo para se lançar na direção da “máquina do mundo”. Por certo que é ainda o “eu” do poeta que “canta” o que “vê”, mas o modo como canta e vê, e o motivo da narração e da visão diferem substancialmente do modo e do motivo líricos. Agora, um vasto palco se abre à frente do poeta, diametralmente oposto a qualquer introversão lírica ou monólogo amoroso. Nesse poema, o diálogo trava-se com o *outro*, o estranho planeta ou mesmo o Cosmos em que habitamos. E trata-se dum diálogo *real*, pois o *outro*, fala. O poema fixa o momento de pasmo experimentado pelo poeta ao perscrutar a harmonia cósmica. Mas sentindo como se fosse o Homem, ou cada um de nós, sentindo como nós teríamos de sentir, ou chegamos a sentir sem expressar, em condições semelhantes. Sentimento épico, perturbação épica no contemplar o insondável “mistério” da “máquina do mundo”. Portanto, tempo passado, definitivamente insculpido na memória. A epicidade do poema revela-se pela dicção (tom), em que a musicalidade fácil do poema lírico cede vez a um ritmo sinfônico, uma linguagem elevada, de sintaxe larga, tensa, exigindo amplo fôlego e demorada atenção. E revela-se ainda pela *visão total do mundo*. Outra característica: o poeta procura reunir elementos dum sistema de compreensão do Universo, evidentes nos aspectos contraditórios que desdobra no interior da “máquina do mundo”, capazes de lhe fornecer a unidade subjacente e inerente a tudo. Toda a diversificação cósmica, em suas fundamentais

¹¹ Que deve ser desprezado por inútil, errôneo, etc.

configurações, comparece para formar o painel de motivos que serve de base ao poema. Poema épico. E poema épico de superior qualidade.

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO DA SILVA, Domingos. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1985.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

O discurso da poesia. (Tradução da revista *Poétique* nº 28) Coimbra: Almedina, 1982.

PAIXÃO, Fernando. *O que é poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2001.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

Formas Poéticas¹²

I. PRELIMINARES

É só dentro da retórica tradicional que se justificam as diferenças entre as diversas **formas poéticas**, quer as da poesia épica, quer as da poesia lírica. Como se sabe, a partir da revolução romântica, com o liberalismo estético, paralelo ao político, religioso e filosófico, deu-se a desintegração das formas poéticas. Modernamente estas quase se reduzem a objetos de museu, sobretudo os chamados poemas de forma fixa. Alguns deles desapareceram por completo, absorvidos por formas vizinhas, correlatas ou afins. É o caso, por exemplo, da epopéia, que cedeu lugar ao romance. Outras poucas permaneceram vivas, mas sofreram naturais e inevitáveis modificações a fim de adaptar-se às novas exigências do gosto: a ode, a canção e, sobretudo, o soneto resistiram valentemente, embora também sofressem o impacto transformador da modernidade.

II. FORMAS ÉPICAS

Três são as formas fundamentais da poesia épica: a epopéia, o poema e o poemeto. Abstraia-se, ainda uma vez, a incidência de fórmulas expressivas próprias da épica em obras de feição lírica, e vice-versa. Interessa-nos examinar as três formas da poesia épica em si, como entidades autônomas. Quanto às gradações entre elas, foram delineadas anteriormente: deve ter ficado claro que uma coisa é o poeta alcançar a expressão épica duma concepção do mundo, outra é mecanicamente lançar mão de recursos próprios da épica e ficar aquém do objetivo. Entende-se, por isso, que determinada estrutura e determinadas fórmulas fossem, até fins do século XVIII, consideradas ideais para transmitir o conteúdo épico. Mas, de lá para cá, outros meios surgiram, ao mesmo tempo em que se mostraram ineficazes as estruturas tradicionais.

Por **epopéia**, entende-se a obra épica de alcance nacional e universal. Assim, cada povo ou idade histórica da Humanidade teria uma epopéia: o *Ramaiyana*, o *Mahabharata*, a *Odisséia*, a *Eneida*, a *Divina Comédia*, *El Cid*, *Os lusíadas*, *O paraíso perdido*. Tomemos como exemplo a epopéia camoniana: *Os Lusíadas* constituem a “Epopéia da Raça”, como vulgarmente a denominam, na medida em que expressam a grandeza histórica de Portugal no século XVI. Simultaneamente, contém a saga do homem moderno, vencedor dos elementos da Natureza, descobridor de novos mundos e descortinador de novas dimensões científicas,

¹² MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

filosóficas, etc. Desse modo, carrega significado nacional e universal. Cabe juntar ainda que a epopéia é normalmente de larga extensão.

O **poema épico**, por sua vez, gira em torno de episódio histórico menos relevante, e, por isso, não transcende os limites nacionais e mesmo regionais. Pode, mesmo, ser tão extenso quanto a epopéia, pois a diferença não reside no tamanho mas na qualidade do poeta e noutras circunstâncias: a pobreza do motivo inspirador, mais a limitação da inspiração, do “sopro” épico, talvez em decorrência do primeiro fator, são as duas causas fundamentais da relativa importância do poema épico. Estão no caso *O Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, e outros.

O **poemeto épico** é sempre de breve extensão, e baseia-se em assunto ainda menos significativo que o do poema épico. Ostenta, as mais das vezes, interesse histórico secundário: o acontecimento não sobreleva a tantos outros que poderiam igualmente ser escolhidos com o mesmo destino. E como o intuito do poeta pode ser desvirtuado facilmente por motivos alheios à poesia (por exemplo, fazer a apologia de um mecenas através do poema), é natural que o sopro inspirador, já de per si reduzido, tenda a empobrecer-se ainda mais. É próprio de poetas menores, donos tão-somente da técnica versificatória, e destituídos de maior talento e largueza de visão. Tudo isso começa a revelar-se na escolha do motivo canhestro; e, como se não bastasse, este acaba sendo manipulado mecanicamente, como consequência natural de uma conjuntura (in)feliz de mediocridades (o tema e o poeta). O resultado: obra de ínfima importância estética, tal como a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, etc.

III. FORMAS LÍRICAS

O panorama das formas líricas é diferente do das formas épicas, a partir da quantidade: numerosas, adaptadas a cada fim e conteúdo, e observando certo esquematismo de cadência, rima, cesura, estrofação, etc., de modo que a cada tipo de comportamento lírico corresponde determinada forma expressiva.

Doutro lado, a anarquia operada nos **gêneros, espécies e formas** literárias naturalmente acabou atingindo em cheio a poesia lírica. Ao formalismo clássico, dominante grosso modo até fins do século XVIII, em consonância com todo um sistema filosófico, religioso, científico e artístico de base absolutista, sucedeu o conhecido à-vontade romântico.

O Parnasianismo, e tudo quanto se lhe segue, inclusive sob a capa de Simbolismo, reimplantou de modo programático e artificial o prestígio do formalismo. E algumas formas, arquivadas ou esquecidas por não mais corresponderem a qualquer conteúdo poético, foram postas outra vez em circulação.

Entretanto, a lufada de formalismo que varreu os fins do século XIX e princípios do século XX serviu para evidenciar certas verdades. Entre elas, salientou-se uma que logo se impôs aos adeptos da poesia parnasiana: o formalismo clássico não era, a rigor e vistas as coisas sem prejuízos deformadores, um malefício. Nem era, verdadeiramente, encarceramento da imaginação do artista. Muito ao contrário, e os exemplos estavam ali à disposição de quem desejasse examiná-los, correspondia a um grande número de iguais possibilidades de realizar superior obra de arte. Os postulados formalistas estavam longe de limitar; tudo dependia de o poeta saber empregá-los com elevação de espírito, não assumindo perante eles atitude passiva, e de possuir talento. Mais ainda: o formalismo clássico libertava o poeta duma preocupação maior, a procura do meio expressivo adequado à sua “mensagem”. Se o liberalismo romântico havia sido benéfico em muitos pontos, havia que reconhecer-lhe a fraqueza noutros ângulos, especialmente no tocante à conquista das formas precisas de expressão poética. Essas bases, que serviram inconscientemente aos parnasianos, estavam certas naquilo em que estabeleceram um contrapeso ao liberalismo formalista dos românticos. Mas caíram noutro extremo, do qual vieram tirá-los os simbolistas e os modernistas.

Hoje, é crença generalizada que qualquer forma serve, contanto que por meio dela o artista alcance transmitir-se e dialogar com o leitor. Herdeiros do Romantismo, aceitamos que não há pressupostos de espécie alguma e que toda solução se torna válida pelo resultado que determina: cada poema é uma experiência nova e única, e como tal deve ser analisado.

Algumas dessas formas clássicas são lembradas a seguir, sem preocupação de fazer preceptiva ou de repetir os processos das retóricas e teorias literárias tradicionais. Apenas nos interessam suas características fundamentais, e sumariamente.

O **rondó** português: uma quadra, que se repete ao fim de oitavas ou duas quadras: foi empregado largamente por Silva Alvarenga, no século XVIII, em seu livro *Glaura*.

A *terza-rima* (ou **tercetos**): número variado de tercetos, tendo ao final um verso isolado, que forma um como “fecho de ouro”, em que o segundo verso de cada estrofe rima com o primeiro e o terceiro da seguinte.

A **sextina**: seis sextilhas e um terceto final, de modo que o último verso de cada sextilha se repete no começo da seguinte, mas noutra ordem, e as palavras finais dos versos da primeira estrofe se repetem noutra ordem, no final das outras sextilhas; por isso, a rima é formada das mesmas palavras em diferente disposição, e no terceto, tais palavras se repetem, três compondo a rima, e três onde incide a cesura; criado pelo trovador provençal Arnaud Daniel (século XII), foi introduzida em Portugal no Quinhentismo, e conheceu difusão até o século XVIII.

A **quadrinha**: quatro versos, caracterizados pela concisão, ligeireza, condensação do pensamento poético; típica da poesia popular; continua a ser muito cultivada, inclusive por um poeta marcadamente racionalista como Fernando Pessoa (*Quadras ao gosto popular*, 1965).

Além desses poemas de estrutura fixa, talvez valesse a pena considerar outros cujo esquema métrico varia conforme as circunstâncias.

“A **lira** é uma canção em que se repete de ordinário um estribilho ao fim de cada estrofe”. Tomás António Gonzaga (1744-1810) foi o grande cultor desse tipo de composição poética.

A **égloga** (ou **écloga**), de origem latina (Virgílio), constituía um poema longo, dialogado ou não, e destinado “a celebrar a beleza e a felicidade da vida campestre”. Confundia-se, por vezes, com o **idílio**, de ascendência grega (Teócrito), que tendia a ser uma composição curta, capaz de abrigar outros assuntos que não os bucólicos. A égloga encontrou cultores entusiastas nos séculos XVI e XVII (Bernardim Ribeiro, Rodrigues Lobo, Camões, Cristóvão Falcão, Sá de Miranda, Frei Agostinho da Cruz, D. Francisco Manuel de Melo), e fortuitamente nos séculos seguintes (João Xavier de Matos, Reis Quita, no século XVIII, e Roberto de Mesquita e Eugênio de Castro, no século XIX-XX). O idílio foi cultivado superiormente no século XVIII, por Bocage, Filinto Elísio e outros, e ocasionalmente nas décadas seguintes.

“A **elegia** é um poema em que se exprimem sentimentos tristes e melancólicos”. A **nênia** e o **epicédio** constituem “modalidades da elegia, destinam-se a celebrar episódios fúnebres, como a morte de alguém”. E “a **endecha** pertence ao gênero elegia pelo assunto triste, à canção pela delicadeza do verso”.

Contrariamente, “o **ditirambo** é um poema destinado a celebrar o vinho, os prazeres da mesa, o prazer em geral, a alegria”. Não confundir com o **epigrama**, que “é uma pequena composição satírica e incisiva”. Por outro lado, há que distinguir o epigrama do **madrigal**, visto semelhares “já pela concisão, já pela graça, já pela delicadeza. A diferença está em que o epigrama é feito para ferir e o madrigal para exprimir um galanteio, um pensamento espirituoso e fino”. Silva Alvarenga também se notabilizou como cultor do madrigal, em *Glaura*.

IV. ESTADO ATUAL DA QUESTÃO

No século vinte, o panorama muda de figura no terreno das formas poéticas. A arritmia domina em toda a extensão; o poema livre (sem rima, estrofação irregular, assimétrico), ganha a praça e as consciências; o poema de forma fixa desagrega-se, tragado pela anarquia que se reinstaura no âmago da Literatura. As formas tradicionais tendem a desaparecer. O poema liberta-se, procura a reportagem, a linguagem coloquial, anti-retórica, o despojamento. Os

limites entre a prosa e a poesia, do ângulo formal, esbatem-se, confundem-se. Todavia, esse niilismo de profundas conseqüências no século vinte não chegou a destruir algumas formas poéticas de remota existência: **a ode, o soneto, a canção e a balada**. É curioso verificar que, ao longo de todas as renovações estéticas, essas formas têm resistido, mais a segunda que as outras três. Quais as razões disso? Talvez as quatro formas correspondam, àqueles achados estéticos realizados com tal felicidade que acabam sendo verdadeiros protótipos. Para tanto, ainda colabora a natural limitação intelectual e sensorial do homem; graças a ela, determinadas conquistas permanecem como padrões, índices dos limites que o homem não consegue ultrapassar. Assim se explica que, não obstante as inovações surgidas nos dias atuais, a ode, a canção, e, mais ainda, o soneto tenham resistido heroicamente. Ora assemelham-se ao modelo legado pela tradição, ora variam nalguns pormenores, mas a essência persiste.

V. A ODE

O vocábulo “ode”, de origem grega, significa primitivamente “canto”. Todavia, seu uso data da Renascença, quando os humanistas resolveram empregá-lo em lugar do termo latino *carmen*, também sinônimo de “canto” ou “canção”.

No início (século VI a.C.), a ode consistia num canto monódico, executado pelo próprio poeta, acompanhado de um instrumento de cordas, a lira, ou análogos. Nessa época, a ode estruturava-se em versos cuja medida variava de acordo com os efeitos musicais e emocionais pretendidos, e dispunha-se em quartetos. Sáfico se chamava o verso, e sáfica, a estrofe, em razão de ter sido Safo, a poetisa grega, quem os utilizou primeiro, juntamente com Alceu e Anacreonte. Na transposição para o Português, o verso sáfico passou a ser o decassílabo com cesura na quarta e oitava sílabas, e a estância sáfica, a compor-se de três versos decassílabos e um de quatro sílabas.

No primeiro estágio de sua história, a ode girava em torno de amor e os prazeres da mesa, notadamente o vinho. Com o surgimento do lirismo coral entre os gregos, desenvolveu-se uma série de poemas do tipo laudatório: *encômio*, em homenagem aos vencedores, reis e príncipes; *partenéia*, canto executado por um coro de virgens, etc. E a ode, sofrendo-lhes a influência, entrou a glosar temas novos, filiados à vida heróica: os vitoriosos nas guerras e nas Olimpíadas, as cidades e as raças cujos membros realizam feitos memoráveis. Por outro lado, instauram-se idéias épicas, oratórias ou dramáticas, e a ode expande-se rumo aos grandes lances de guerra e da oratória, e da representação teatral. Além disso, adquire estruturação mais ou menos definida, correspondente ao alargamento temático: o princípio e o epílogo são constituídos de um encômio às celebridades, entremeados de relatos míticos. Cada uma

dessas três partes do poema esgalhava-se em outras três, a saber: *estrofe*, *antístrofe* e *épode* ou *epodo* (“cantar depois”). De estrutura “muito mais complicada do que a maioria das formas líricas”, a ode não obedecia a um esquema fixo e as estâncias podiam apresentar número variado de versos e de metros. Nessa altura de sua evolução, a ode se aproxima flagrantemente da atividade dramática. Pelos temas tratados, recebe o nome de ode triunfal, que a distingue da ode monocórdica ou ligeira. Píndaro (séculos VI - V a.C.), considerado um dos maiores poetas da Antigüidade clássica, é o representante máximo dessa espécie de ode. Na passagem para o Português, a estrofe pindárica as mais das vezes empregava o decassílabo e o hexassílabo, ou heróico quebrado, entrelaçados.

Transitando para os romanos, a ode experimentou algumas alterações substanciais, especialmente nas mãos de Horácio (século I a.C.), o mais importante de todos nessa matéria: em suas *Carmina*, geralmente traduzidas por Odes, ao invés de reverter a Píndaro, acolhe o exemplo de Alceu e Safo, preferindo a ode monocórdica à tripartite. Entretanto despoja-a completamente do aparato musical e dramático, e torna-a objeto não de recitação mas de leitura individual. Mais ainda: instila-lhe assuntos pessoais, biográficos ou intimistas, expressos em estâncias regulares de quatro versos, “rimados ou não, com o esquema AABB no primeiro caso.

Praticamente desaparecida no transcurso da Idade Média, a ode retornou à circulação com o classicismo renascentista, sobretudo após a publicação das obras de Píndaro, levada a efeito na Itália, em 1513. Em pouco tempo, a moda se espalhou por toda a Europa e permaneceu atuante, como forma definida, imitada de Píndaro, Safo e Horácio, até o fim do século XVIII. Na França, destacam-se Ronsard; na Inglaterra, Ben Johnson e Milton.

No século XVII, Boileau procurou conceituar a ode segundo os moldes clássicos. De qualquer modo, parece que o teórico francês, no afã de resguardar a pureza da forma poética, deixa transparecer que as coisas já não se passavam como nos velhos tempos da Grécia clássica. É que a ode, apesar da autoridade incontestada dos Antigos, não só tinha pouco lugar na produção poética do século XVII, como vinha apresentando sintomas de mudança na direção de uma estrutura irregular: na Inglaterra, o poeta Abraham Cowley adaptara livremente o esquema pindárico (*Pindarique Odes*, 1656), introduzindo-lhe modificações na rima e no metro, e abolindo a tripartição primitiva.

Em Língua Portuguesa, a ode evoluiu de modo semelhante. Desde o século XVI, cultivaram-na poetas de várias tendências (Camões, Sá de Miranda, Bocage e outros em Portugal, e Cláudio Manuel da Costa, José Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto, José Bonifácio, e outros no Brasil).

“É certo que a ode, em plena prosperidade no século XVII e XVIII, era, nessa altura, um tipo muito próprio dentro da lírica, enquanto que hoje os seus limites, por assim dizer, flutuam, por os poetas não saberem o que é, no fundo, uma ode, não reconhecendo, ao mesmo tempo, autoridades e modelos” (Wolfgang Kayser In *Análise e interpretação da obra literária*). Se esse estado de coisas já se observa durante o século XIX (Antero de Quental com as “Odes Modernas”, Castro Alves com a “Ode ao Dois de Julho”, e outros), com mais razão corresponde à vida literária de nossos dias.

No curso dessa metamorfose histórica, no entanto, a ode manteve inalterado seu caráter grave, solene, nobre, próximo do drama e da poesia épica, mas variava de assunto e forma.

Quanto ao assunto, fragmenta-se em:

- 1) **heróicas** ou **pindáricas**,
- 2) **filosóficas** e **morais** ou **sáficas**,
- 3) **amorosas**, **pastoris**, **báquicas** ou **anacreônticas**.
- 4) **odes sacras**, que gravitam ao redor de temas religiosos, criadas posteriormente à Idade Média e introduzidas em vernáculo por Correia Garção.

Quanto à forma, temos:

- 1) a **ode tripartite** ou **pindárica**, em que a estrofe e a antístrofe apresentam esquema comum, e a épode, divergente;
- 2) a **ode homostrófica**, ou **horaciana**, composta de uma série de estâncias iguais,
- 3) a **ode irregular** ou **livre**.

À guisa de exemplo, vejamos uma ode composta segundo os padrões clássicos. Trata-se das três primeiras estâncias da ode escrita por Correia Garção “Ao E.^x Conde de Oeiras”:

Estrofe

Tu, difícil Virtude, dom celeste,
Que meus hinos governas,
Tu que, sereno o rosto,
De Cévola puseste a mão no fogo.
Que, invicta, não receias
De purpúreos tiranos a presença,
Que Régulo mandaste,
Pelos cepos trocar a liberdade.

Antístrofe

Tu me chamas aqui para em meus versos
Da venturosa Oeiras
Cantar a nova glória
Do magnânimo Conde, o amor da pátria!
Se o raio luminoso

Por sobre ele brilhou com que tu mostras
A constante justiça,
O valor e a prudência, ouça meus versos.

Epodo

Não me instiga a lisonja; não invoco
As Musas fabulosas,
O Céu, o Céu m'inspira: da Verdade
Os trovões e relâmpagos me cercam,
O intrépido zelo
O florente comércio, a paz dourada,
Não são cinzas de Tróia ou de Cartago.

Como se nota, os versos são brancos, e cada estrofe exhibe variedade de metros, que procuram representar a emoção, entre fingida e sincera, que habita o poeta.

Seja pelo assunto, seja pela forma, esse tipo de ode envelheceu, do mesmo passo que se tornou fora de moda o tom declamatório vigente no século XIX, em consonância com o espírito romântico. Nos dias que correm, não sendo possível o poema épico dentro dos modelos tradicionais, e não podendo recusar-se a oferecer um testemunho pessoal numa época de extremado individualismo, os poetas atiram-se à ode, visto propiciar-lhes o meio de fundir num corpo só uma visão épica da existência e os impulsos profundos da individualidade. Todavia, praticam-na com grande liberdade. Assim a ode, com a sua epicidade peculiar, acaba funcionando como um sinal da crise que avassala o mundo hodierno. Em nível poético, oferta uma das escapatórias formais: os poetas espelham nas odes uma idéia de totalidade do Universo. Mudam os apetrechos de sondagem do real, mas o fim permanece idêntico. Por certo, há poetas que ainda concebem a ode segundo o estilo greco-latino (como, por exemplo, Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa), mas a estrutura isométrica e libertária é que caracteriza a ode moderna, como a seguinte, a primeira de um dos “Dois Excertos de Odes”, de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos):

Vem, Noite antiqüíssima e idêntica,
Noite Rainha nascida destronada,
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite
Com as estrelas lantejoulas rápidas
No teu vestido franjado de Infinito.

Vem, vagamente,
Vem, levemente,
Vem sozinha, solene, com as mãos caídas
Ao teu lado, vem
E traz os montes longínquos para o pé das árvores próximas,
Funde num campo teu todos os campos que vejo,
Faze da montanha um bloco só do teu corpo,
Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo,

Todas as estradas que a sobem,
 Todas as várias árvores que a fazem verde-escuro ao longe.
 Todas as casas brancas e com fumo entre as árvores,
 E deixa só uma luz e outra luz e mais outra.
 Na distância imprecisa e vagamente perturbadora,
 Na distancia subitamente impossível de percorrer.

Nossa Senhora
 Das coisas impossíveis que procuramos em vão,
 Dos sonhos que vem ter conosco ao crepúsculo, à janela,
 Dos propósitos que nos acariciam
 Nos grandes terraços dos hotéis cosmopolitas
 Ao som europeu das músicas e das vozes longe e perto,
 E que doem por sabermos que nunca os realizaremos...
 Vem, e embala-nos,
 Vem e afaça-nos.
 Beija-nos silenciosamente na fronte,
 Tão levemente na fronte que não saibamos que nos beijam
 Senão por uma diferença na alma.
 E um vago soluço partindo melodiosamente
 Do antiqüíssimo de nós
 Onde têm raiz todas essas árvores de maravilha
 Cujos frutos são os sonhos que afaçamos e amamos
 Porque os sabemos fora de relação com o que há na vida.

Vem soleníssima,
 Soleníssima e cheia
 De uma oculta vontade de soluçar,
 Tal porque a alma é grande e a vida pequena,
 E todos os gestos não saem do nosso corpo
 E só alcançamos onde o nosso braço chega,
 E só vemos até onde chega o nosso olhar,

Vem, dolorosa,
 Mater-Dolorosa das Angústias dos Tímidos,
 Turrís-Ebúrnea das Tristezas dos Desprezados,
 Mão fresca sobre a testa em febre dos humildes,
 Sabor de água sobre os lábios secos dos Cansados.
 Vem, lá do fundo
 Do horizonte lívido,
 Vem e arranca-me
 Do solo de angústia e de inutilidade
 Onde vicejo.
 Apanha-me do meu solo, malmequer esquecido,
 Folha a folha lê em mim não sei que sina
 E desfolha-me para teu agrado,
 Para teu agrado silencioso e fresco.
 Uma folha de mim lança para o Norte,
 Onde estão as cidades de Hoje que eu tanto ameij;
 Outra folha de mim lança para o Sul,
 Onde estão os mares que o Navegadores abriram;
 Outra folha minha atira ao Ocidente,
 Onde arde ao rubro tudo o que talvez seja o Futuro.
 Que eu sem conhecer adoro;
 E a outra, as outras, o resto de mim
 Atira ao Oriente,

Ao Oriente donde vem tudo, o dia e a fé,
 Ao Oriente pomposo e fanático e quente,
 Ao Oriente excessivo que eu nunca verei.
 Ao Oriente budista, bramânico, sintoísta,
 Ao Oriente que tudo o que nós não temos,
 Que tudo o que nós não somos,
 Ao Oriente onde - quem sabe? - Cristo talvez ainda hoje viva,
 Onde Deus talvez exista realmente e mandando tudo...

Vem sobre os mares,
 Sobre os mares maiores,
 Sobre os mares sem horizontes precisos,
 Vem e passa a mão pelo dorso de fera,
 E acalma-o misteriosamente,
 ô domadora hipnótica das coisas que se agitam muito!

Vem, cuidadosa,
 Vem, maternal,
 Pé ante pé enfermeira antiqüíssima, que te sentaste
 À cabeceira dos deuses das fés já perdidas,
 E que viste nascer Jeová e Júpiter,
 E sorriste porque tudo te é falso e inútil.

Vem, Noite silenciosa e extática,
 Vem envolver na noite manto branco
 O meu coração...
 Serenamente como uma brisa na tarde leve,
 Tranqüilamente como um gesto materno alagando,
 Com as estrelas luzindo nas tuas mãos
 E a lua máscara misteriosa sobre a tua face.
 Todos os sons soam de outra maneira
 Quando tu vens
 Quando tu entras baixam todas as vozes,
 Ninguém te vê entrar.
 Ninguém sabe quando entraste,
 Senão de repente vendo que tudo se recolhe
 Que tudo perde as arestas e as cores
 e que no alto céu ainda claramente azul
 Já crescente nítido ou círculo branco, ou mera luz nova que vem,

A lua começa a ser real.

Como se nota, estão aí presentes as características da ode no que toca a sua “forma interna”: a solenidade da dicção e da postura do poeta, de modo que o ritmo se amplifica na proporção do vasto tema que serve de bússola à inspiração do poeta; a gravidade dos enunciados, num tom que não deixa margem a qualquer espécie de esparramamento sentimental; ao contrário, a amplitude do horizonte abarcado e do ritmo geral contrabalança-se por uma contensão sustentada num andamento em crescendo até o fim; uma atmosfera cósmica perpassa o poema, fundindo o “eu” do poeta ao “nós” dos leitores, e um e outro à Natureza em sua misteriosa configuração noturna; no diálogo entre uns e outros, o poeta

abandona o casulo de lirismo egotista e entrega-se à contemplação do espaço cósmico e à respiração de amplos temas; os versos longos lembram a solenidade heróica ou filosófica do decassílabo tradicional, e as recorrências anafóricas e enunciativas colaboram para criar uma sensação de altitude e universalidade.

VI. O SONETO

Quanto ao soneto, sua história é mais recente que a da ode. Foi inventado durante a Idade Média, no século XIII. Por muito tempo, acreditou-se que tinha sido criado pelo poeta siciliano Pier della Vigna (1197-1249), ou pelos trovadores provençais, mais provavelmente Giraud de Borneil, ou ainda pelo poeta italiano Guittone d'Arezzo. Depois dos estudos de G. A. Cesareo, inclinam-se os estudiosos a atribuir a paternidade do soneto a Giacomo da Lentino (1180/90?-1246?), siciliano pertencente ao grupo de poetas que se reunia na corte de Frederico II, em Palermo, e se inspirava no trovadorismo provençal.

Etimologicamente, a palavra “soneto”, do provençal *sonet*, seria diminutivo de *son*, o que denota prontamente a aliança original com a música: “era a letra duma pequena melodia”. O ponto de partida seria uma canção popular, o *estrambotto* (do provençal *estribot*), composta de duas quadras, às quais o seu criador teria acrescentado um duplo refrão de três versos. Desse modo, tinham-se duas quadras e dois tercetos, ou seja, catorze versos, geralmente decassílabos, com variável disposição das rimas:

abba/ abba / cde / cde;

abab / abab / ccd / ccd;

abba / abba / cde / dcd; etc.

O primeiro grande poeta a compor soneto foi Dante, seguido de perto por Petrarca, que conferiu à forma uma estrutura definida e lhe insuflou um conteúdo lírico, suficientes para torná-la conhecida de toda a Europa e, mais adiante, de todo o mundo ocidental. Do século XVI, quando começa a sua divulgação fora da Itália, até hoje, o soneto tem estado sempre em posição de relevo. Tal resistência ao desgaste se deve certamente às suas características peculiares, que o individualizam e o salientam facilmente dentre as demais formas poéticas, ou seja, sua breve extensão e o aspecto sentencioso ou discursivo que pode assumir, como a exigir a concentração e a economia de meios típica das obras completas e perfeitas. Por essas características e pela dificuldade que elas interpõem ao poeta, o soneto tem constituído uma espécie de pedra de toque para todos quantos se abalançam a escrever poesia. Ainda nos dias que correm continua a ser uma esfinge a propor enigmas que desafiam a todos, talentosos e medíocres: reduzir a catorze versos um conjunto de sentimentos por certo ávidos de se

espraiarem em outras estrofes. Nessa redução é que se revela a mestria ou a bisonhice do poeta: no primeiro caso, a limitação material casa bem com a contensão e profundidade do pensamento poético; no segundo, a limitação sufoca ou mesmo acaba sendo excessiva para o curto vôo da imaginação e da sensibilidade, e o poeta emprega palavras excrescentes para preencher os vazios de sua frágil intuição.

Em Portugal, o soneto entrou pela mão de Sá de Miranda, após o regresso de sua viagem à Itália em 1527. No seu tempo, não poucos poetas o cultivaram, dentre os quais Camões, sem dúvida o maior sonetista em vernáculo de todos os tempos, Diogo Bernardes, António Ferreira e tantos outros. Nos séculos seguintes sua presença mantém-se: Bocage, Camilo Pessanha, Antero de Quental, Florbela Espanca e tantos outros. No Brasil, o soneto entrou a ser cultivado somente no século XVII, com o grupo de poetas da Bahia: Gregório de Matos, o maior de todos. Entretanto, o primeiro poeta que publicou sonetos entre nós foi Manuel Botelho de Oliveira, em sua *Música do Parnaso*, dada a lume em 1705. A partir de então, o soneto vem sendo cultivado por sucessivas gerações de poetas: Cláudio Manuel da Costa, Alberto de Oliveira, Machado de Assis, Olavo Bilac, Cruz e Sousa e tantos outros.

No século XX, aqui como em toda parte, não obstante a atividade literária se processar sob o signo da revolta e da indignação social ou mítica, o soneto persiste, evidentemente com menos força do que no Parnasianismo, que nele se fundamentou do ponto de vista formal. E graças ao fato de alguns poetas mesmo que substancialmente “furiosos”, reconhecerem que o problema do soneto reside no conteúdo que nele se plasma e não na estrutura escolhida para alcançá-lo.

Talvez se possa dizer, inclusive, que o ressurgimento do soneto na modernidade venha duma como resposta ao caos e ao extremado liberalismo vigentes.

Seja por isso, seja por uma espécie de obediência a atavismos incoercíveis, seja simplesmente para variar, o certo é que o soneto continua firme nos dias de hoje. Em vernáculo, há uma série de poetas modernos que não escaparam ao chamado e escreveram algumas das melhores peças de toda a história da Língua: Fernando Pessoa, José Régio, Miguel Torga, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Ribeiro Couto, Vinícius de Moraes e tantos outros.

Em conseqüência de suas peculiaridades, o soneto vem desafiando seguidas gerações de poetas, em todos os cantos onde penetrou. Tem sofrido numerosas adaptações e transformações que não chegam, todavia, a alterar-lhe a estrutura básica. As variações no esquema das rimas são as mais freqüentes, pois que mais fáceis. O metro empregado também varia muito: ao decassílabo tradicional se acrescentaram outros tipos de versos, a partir do

monossilábico, ou empregaram-se alternadamente versos de medidas diferentes. No Modernismo, é comum o soneto de versos brancos. Outro recurso consiste na mudança da ordem das estrofes: em vez de duas quadras seguidas de dois tercetos, os poetas colocam os tercetos antes das quadras. Casos há em que o poeta não interrompe o soneto no último verso do segundo terceto, chamado “fecho de ouro”, ou “chave de ouro”, e acrescenta-lhe mais uma estrofe, geralmente um terceto. É o chamado soneto com *estrambote* ou de *cauda*”. Fora dos povos românicos, vale apontar a transformação sofrida pelo soneto na Inglaterra, sobretudo nas mãos de Shakespeare e Milton. A tal ponto se modificou o esquema original que o soneto shakespeariano não seria chamado soneto em qualquer outra língua, daquelas onde a forma petrarqueana prevaleceu. É composto de três quadras, cada uma com duas rimas em disposição alternada, e diversas de quadra para quadra. Depois destas, vem um dístico, com as suas rimas próprias. Por último, cabe registrar que o soneto, evoluindo no decurso dos séculos, também foi ganhando outros conteúdos que não propriamente líricos ou confessionais. Daí que vez por outra se encontrem sonetos descritivos, satíricos, épicos ou humorísticos.

Para exemplo destes apontamentos acerca do soneto, foi escolhida uma composição de Camões, escolha essa que se justifica por si própria:

Sete anos de pastor Jacó servia
 Labão, pai de Raquel, serrana bela;
 Mas não servia ao pai, servia a ela,
 E a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
 Passava, contentando-se com vê-la;
 Porém o pai, usando de cautela,
 Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
 Lhe fora assim negada a sua pastora,
 Como se a não tivera merecida,

Começa de servir outros sete anos,
 Dizendo: - Mais servira, se não fora
 Para tão longo amor tão curta a vida!

Soneto camoniano dos mais típicos e conhecidos. Por sua progressão e marcha para o desfecho, tem esse soneto qualquer coisa de uma obra dramática, de que os dois quartetos seriam a exposição, o primeiro terceto o núcleo e o último o remate.

VII. A CANÇÃO

A palavra “canção” deriva do Latim *cantione*-, acusativo de *cantio*, onis (“canto”, “canção”), que por sua vez se prendia ao verbo *cano*, *canis*, *cecini*, *cantum*, *canere* (“cantar”). Basta um relance de olhos pela etimologia do vocábulo “canção” para surpreender a dificuldade que vamos enfrentar. Sabemos que a poesia lírica despontou intimamente associada à música, como evidencia a origem do termo “lírica”, que remonta a “lira” (< *lira*, *ae*), instrumento musical. Esse conagraçamento de raiz perdurou séculos, ao menos até o XV, e manteve-se latente ou parcial desde então.

Posto o quê, cabe indagar a respeito dos primórdios, significados e estrutura da canção. Antes de mais nada, devemos considerar a existência de dois tipos de poema abrangidos pelo rótulo de canção: a canção popular, vizinha do folclore e da música, e praticamente viva em toda a parte, e a canção erudita, dotada de autor próprio e obediente a moldes cultos e relativamente definidos. No momento, apenas nos interessa examinar a canção em sua modalidade literária.

Nesse caso, qual seria a proveniência da canção? A maioria dos estudiosos voltados para o assunto inclinam-se a crer que a Provença foi seu berço natal, e o trovador Giraud de Borneil (1165-1199) o primeiro que lhe emprestou a estrutura fundamental. É sabido que aquela região meridional da França tornou-se no século XI um grande centro de atividade poética, mercê das condições novas de vida instaladas com o advento do feudalismo. E da Provença o lirismo trovadoresco se difundiu pela Península Ibérica, o Norte da França, a Inglaterra e a Itália. Profundo o impacto recebido por essa última nação, já nas primeiras décadas do século XIII, de vez que a própria *langue d’oc* passou a ser empregada na elaboração de cantares de amor, “graças aos jograis que percorriam a península divulgando os gêneros conhecidos em França”. Assim, a *cansó* provençal, adaptando-se ao clima literário itálico e sofrendo naturais transformações, vai gerar a *canzone*, matriz da canção erudita cultivada doravante.

Note-se que tal metamorfose significava o lento divórcio entre a poesia e a música: a poesia dos trovadores havia promovido a aliança medular entre a letra do poema e o som, de modo que não se concebia a poesia separada da instrumentação e do canto (daí o designativo *canção*, *cantiga*, *cantar*). Todavia, à medida que a conjuntura social se alterava, ia-se processando a dissociação entre a palavra e a pauta musical: a *canzone* peninsular manifestaria a cisão operada no interior da lírica trovadoresca e o prelúdio da poesia moderna, destinada à leitura ou/e à declamação. Não obstante, o ritmo musical permanecerá uma das constantes específicas da nova forma poemática e da própria lírica em gestação na alta Idade Média.

Os primeiros poetas italianos que manipularam o novo molde foram Dante (1265-1321) e Petrarca (1304-1374): este último, que veio a ser mestre na matéria, com seu *Canzoniere*, colaborou decisivamente para disseminar a canção dentro e fora da Itália, durante o Renascimento.

A *canção* que promana da *canzone* ostenta uma estrutura mais ou menos fixa: estrofes regulares (= estâncias), isto é, com igual número de versos e igual esquema rímico, que culminam com um ofertório (estrofe menor que as anteriores, espécie de dedicatória do poema à dama causadora da melancolia que habita o poeta e flui para a canção, ou síntese do estado de alma que nela se plasmou). Assim composta, a canção encontrou adeptos em Portugal desde o século XVI até o XVIII, dos quais o mais notável foi Camões.

Com o Romantismo, a canção perdeu a rigidez anterior, e ganhou liberdade formal: exprimindo o fluxo e refluxo da mente do poeta, das características originárias preservou a musicalidade e a singeleza dorida (como, por exemplo, na “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias). Posteriormente, a canção entrou a ser menos cultivada, em razão da descoberta do verso livre e dos poemas de estrofes assimétricas, raiando na prosa versificada. Apesar disso, ainda persiste em nossos dias, se bem que mudada em vários pontos. Alinham-se entre seus cultores, esporádicos ou não, os seguintes poetas, a título de exemplo: Guerra Junqueiro, Eugênio de Andrade, José Régio, Fernando Pessoa e outros, em Portugal; Olavo Bilac, Mário Quintana, Murilo Mendes, Cecília Meireles, e outros, entre nós.

A canção, decerto por sua proximidade com a música, “deve encerrar um sentimento vibrante, onde transpareça amor, paixão, ou mesmo ódio e vingança, mas onde se sinta que pulsa a alma do poeta”. Em conseqüência, pode abrigar temas guerreiros, patrióticos e mesmo humorísticos ou satíricos, e religiosos ou morais. A despeito de tais variações, o amor constitui o assunto dileto da canção, em qualquer de suas mutações históricas (medieval, clássica, romântica e moderna) e formais (poema de estrutura definida ou livre). Pode-se até afirmar que “canção” e “amor” são palavras afins.

O lírico, definindo-se por sua brevidade, como já temos assinalado, descobre na canção o “tempo” que lhe convém: “toda canção é breve, porque dura tão-somente o tempo em que o existente está de acordo com o poeta”. Em suma: o lírico, o tema do amor e a canção confundem-se indissolúvelmente, e referir um é lembrar os demais. A peça escolhida para exemplificar estas notas acerca da canção, pertencente a Cecília Meireles, comprova-o de modo patente:

Venturosa de sonhar-te,
à minha sombra me deito,
(Teu rosto, por toda parte,
mas, amor, só no meu peito!)

- Barqueiro, que céu tão leve!
 Barqueiro, que mar parado!
 Barqueiro, que enigma breve
 o sonho de ter amado !

Em barca de nuvens sigo:
 e o que vou pagando ao vento
 para levar-te comigo
 é suspiro e pensamento.

- Barqueiro, que doce instante!
 Barqueiro, que instante imenso,
 não do amado nem do amante:
 mas de amar o amor que penso!

Que se nota no poema? Importa apenas mencionar o seguinte: trata-se de uma verdadeira composição lírica, a principiar do fato de ser o “eu” a pessoa verbal que a comanda, de forma tal que o “eu” do poema é uma outra primeira pessoa do singular e não uma terceira (“ele”, “ela”), ou uma primeira do plural (“nós”). O “tempo” da canção é o presente, um presente-contínuo, sem começo nem fim determinados. Voltada para o interior do próprio “eu”, a poetisa confessa a inquietação que a agita, centrada no sentido amoroso. Note-se que a tendência para intelectualizar o tema da canção, conforme revelam os derradeiros versos, respeitou os acidentes formais que fazem deste poema uma canção típica. Vejamos: a musicalidade sussurrante provém da alternância de segmentos melódicos breves, como os das estrofes segunda e quarta, de segmentos intermediários, como os da primeira estrofe, e de segmentos longos, como os da terceira estrofe, graças aos *enjambements* que aglutinam os quatro versos. O verso que lhe serve de apoio (o redondilho maior) adapta-se perfeitamente ao propósito musical que orienta o poema; e a rima, por seu turno, funcionando como uma caixa de ressonância, prolonga a curva da melodia. Em suma: poesia lírica próxima da música, pela diminuição do aspecto lógico em favor do emocional; egocentrismo disperso em melodia murmurante, gerando uma canção exemplar como forma e das peças mais logradas de Cecília Meireles, sem dúvida a mais alta voz lírica em vernáculo nos nossos dias.

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO DA SILVA, Domingos. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2001.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

SITES SOBRE TEORIA DA LITERATURA

DUBITO ERGO SUM - Caderno de Literatura e Filosofia - Edição de Gustavo Bernardo
<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/>

E-Dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9.
<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>

Revista Discutindo Literatura – Disponibiliza vários artigos de edições anteriores.
www.discutindoliteratura.com.br

ANTOLOGIA

POÉTICA

GREGÓRIO DE MATOS GUERRA

Buscando a Cristo

A vós correndo vou, braços sagrados,
Nessa cruz sacrossanta descobertos;
Que, para receber-me, estais abertos,
E, por não castigar-me, estais cravados.

A vós, divinos olhos, eclipsados,
De tanto sangue e lágrimas cobertos,
Pois, para perdoar-me, estais despertos,
E, por não condenar-me, estais fechados.

A vós, pregados pés, por não deixar-me,
A vós, sangue vertido, para ungir-me,
A vós, cabeça baixa, p'ra chamar-me,

A vós, lado patente, quero unir-me,
A vós, cravos preciosos, quero atar-me,
Para ficar unido, atado e firme.

Desenganos da vida humana metaforicamente

É a vaidade, Fábio, nesta vida
Rosa, que de manhã lisonjeada,
Púrpuras mil, com ambição dourada,
Airosa rompe, arrasta presumida

É planta, que de abril favorecida,
Por mares de soberba desatada,
Florida galeota empavesada,
Sulca ufana, navega destemida.

É nau enfim, que em breve ligeireza,
Com presunção de Fênix generosa,
Galhardias apresta, alentos preza:

Mas ser planta, ser rosa, ser nau vistosa
De que importa, se aguarda sem defesa
Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa?

GONÇALVES DIAS

Não me deixes!

Debruçada nas águas dum regato
A flor dizia em vão
À corrente, onde bela se mirava:
“Ai, não me deixes, não!”

“Comigo fica ou leva-me contigo
“Dos mares à amplidão;
“Límpido ou turvo, te amarei constante;
“Mas não me deixes, não!”

E a corrente passava; novas águas
Após as outras vão;
E a flor sempre a dizer curva na fonte:
“Ai, não me deixes, não!”

E das águas que fogem incessantes
À eterna sucessão
Dizia sempre a flor, e sempre embalde:
“Ai, não me deixes, não!”

Por fim desfalecida e a cor murchada,
Quase a lambor o chão,
Buscava inda a corrente por dizer-lhe
Que a não deixasse, não.

A corrente impiedosa a flor enleia,
Leva-a do seu torrão;
A afundar-se dizia a pobrezinha:
“Não me deixaste, não!”

MACHADO DE ASSIS

Círculo vicioso

Bailando no ar, gemia inquieto vaga-lume:
-- “Quem me dera que fosse aquela loura estrela,
Que arde no eterno azul, como uma eterna vela!”
Mas a estrela, fitando a lua, com ciúme:

-- “Pudesse eu copiar o transparente lume,
Que, da grega coluna à gótica janela,

Contemplou, suspirosa, a fronte amada e bela!”
Mas a lua, fitando o sol, com azedume:

-- “Mísera! tivesse eu aquela enorme, aquela
Claridade imortal, que toda a luz resume!”
Mas o sol, inclinando a rútila capela:

--“Pesa-me esta brilhante auréola de nume...
Enfara-me esta azul e desmedida umbela...
Porque não nasci eu um simples vaga-lume?”

OLAVO BILAC

Língua portuguesa

Última flor do Lácio, inculta e bela,
És, a um tempo, esplendor e sepultura:
Ouro nativo, que na ganga impura
A bruta mina entre os cascalhos vela...

Amo-te assim, desconhecida e obscura,
Tuba de alto clangor, lira singela,
Que tens o trom e o silvo da procela
E o arrollo da saudade e da ternura!

Amo o teu viço agreste e o teu aroma
De virgens selvas e de oceano largo!
Amo-te, ó rude e doloroso idioma,

Em que da voz materna ouvi: “meu filho!”
E em que Camões chorou, no exílio amargo,
O gênio sem ventura e o amor sem brilho!

Nel mezzo del camin...

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonhos povoada eu tinha...

E paramos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje, segues de novo... Na partida
 Nem o pranto os teus olhos umedece,
 Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,
 Vendo o teu vulto que desaparece
 Na extrema curva do caminho extremo.

RAIMUNDO CORREIA

As pombas

Vai-se a primeira pomba despertada...
 Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
 De pombas vão-se dos pombais, apenas
 Raia sangüínea e fresca a madrugada...

E à tarde, quando a rígida nortada
 Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
 Ruflando as asas, sacudindo as penas,
 Voltam todas em bando e em revoada...

Também dos corações onde abotoam,
 Os sonhos, um por um céleres voam,
 Como voam as pombas dos pombais;

No azul da adolescência as asas soltam
 Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,
 E eles aos corações não voltam mais...

JÚLIO MÁRIO SALUSSE

Os cisnes

A vida, manso lago azul algumas
 Vezes, algumas vezes mar fremente,
 Tem sido para nós constantemente
 Um lago azul sem ondas, sem espumas,

Sobre ele, quando, desfazendo as brumas
 Matinais, rompe um sol vermelho e quente,
 Nós dois vagamos indolentemente,

Como dois cisnes de alvacentas plumas.

Um dia um cisne morrerá, por certo:
Quando chegar esse momento incerto,
No lago, onde talvez a água se tisne,

Que o cisne vivo, cheio de saudade,
Nunca mais cante, nem sozinho nade,
Nem nade nunca ao lado de outro cisne!

CASSIANO RICARDO

O relógio

Diante de coisa tão doída
Conservemos-nos serenos

Cada minuto de vida
Nunca é mais, é sempre menos

Ser é apenas uma face
Do não ser, e não do ser

Desde o instante em que se nasce
Já se começa a morrer.

GUILHERME DE ALMEIDA

Barcos de papel

Quando a chuva cessava e um vento fino
franzia a tarde tímida e lavada
eu saía a brincar pela calçada
nos meus tempos felizes de menino.

Fazia de papel toda uma armada:
e estendendo o meu braço pequenino
eu soltava os barquinhos sem destino
ao longo das sarjetas, na enxurrada...

Fiquei moço. E hoje sei pensando neles
que não são barcos de ouro os meus ideais:
são feitos de papel tal como aqueles

perfeitamente exatamente iguais...

- Que os meus barquinhos lá se foram eles!
Foram-se embora e não voltaram mais!

BERNARDINO DA COSTA LOPES

Berço

Recordo: um largo verde e uma igrejinha,
Um sino, um rio, um pontilhão e um carro
De três juntas bovinas que ia e vinha
Rinchando alegre, carregando barro.

Havia a escola, que era azul e tinha
Um mestre mau, de assustador pigarro...
(Meu Deus que é isto? que emoção a minha
Quando estas cousas tão singelas narro?)

Seu Alexandre, um bom velhinho rico
Que hospedara a Princesa; o tico-tico
Que me acordava de manhã, e a serra ...

Com o seu nome de amor: Boa Esperança,
Eis tudo quanto guardo na lembrança
Da minha pobre e pequenina terra!

MANUEL BANDEIRA

Andorinha

Andorinha lá fora está dizendo:
— “Passei o dia à toa, à toa!”

Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!
Passei a vida à toa, à toa . . .

Belo Belo

Belo belo minha bela
Tenho tudo que não quero
Não tenho nada que quero
Não quero óculos nem tosse
Nem obrigação de voto
Quero quero
Quero a solidão dos píncaros

A água da fonte escondida
 A rosa que floresceu
 Sobre a escarpa inacessível
 A luz da primeira estrela
 Piscando no lusco-fusco
 Quero quero
 Quero dar a volta ao mundo
 Só num navio de vela
 Quero rever Pernambuco
 Quero ver Bagdá e Cusco
 Quero quero
 Quero o moreno de Estela
 Quero a brancura de Elisa
 Quero a saliva de Bela
 Quero as sardas de Adalgisa
 Quero quero tanta coisa
 Belo belo
 Mas basta de lero-lero
 Vida noves fora zero.

Petrópolis, fevereiro de 1947

Profundamente

Quando ontem adormeci
 Na noite de São João
 Havia alegria e rumor
 Vozes cantigas e risos
 Ao pé das fogueiras acesas.
 No meio da noite despertei
 Não ouvi mais vozes nem risos
 Apenas balões
 Passavam errantes
 Silenciosamente
 Apenas de vez em quando
 O ruído de um bonde
 Cortava o silêncio
 Como um túnel.
 Onde estavam os que há pouco
 Dançavam
 Cantavam
 E riam
 Ao pé das fogueiras acesas?

— Estavam todos dormindo
 Estavam todos deitados
 Dormindo
 Profundamente.

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque adormeci.

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

— Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente.

EXERCÍCIOS DE COMPREENSÃO DE TEXTOS POÉTICOS

EXERCÍCIO 1

Os poemas que seguem são três canções do exílio: a primeira é de Gonçalves Dias; a segunda, de Murilo Mendes; a terceira, de Carlos Drummond de Andrade:

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sozinho, à noite —
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Gonçalves Dias

Canção do Exílio

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas,
cubistas,

os filósofos são polacos vendendo a
prestações.
A gente não pode dormir
com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por testemunha
a Gioconda.

Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia.
Ai quem me dera chupar uma
[carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão de idade!
Murilo Mendes

Nova canção do exílio

Um sabiá
na palmeira, longe.
Estas aves cantam
um outro canto.

O céu cintila
sobre flores úmidas.
Vozes na mata
e o maior amor.

Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá,
na palmeira, longe.

Onde é tudo belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
voltar
para onde tudo é belo
e fantástico:

a palmeira, o sabia,
o longe.

Drummond

O texto 1 é um poema escrito em 1843, quando Gonçalves Dias estudava em Coimbra, Portugal, e contava 20 anos de idade. O título, “Canção do exílio”, associado ao tema da saudade da pátria serviu de sugestão para outros poetas, como Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, que também escreveram a sua canção do exílio.

Questão 1

No texto 1, o eu-lírico opõe dois espaços, marcados cada um pelos advérbios aqui e lá. Qual dos dois espaços é mais valorizado sob o ponto de vista do eu-lírico?

Questão 2

No texto 2, de Murilo Mendes, há um paradoxo, ou seja, o espaço da terra natal (o aqui) coexiste com o da terra estrangeira (o lá). Cite dois trechos que confirmem esta afirmação.

Questão 3

Há passagens do poema de Murilo Mendes que lembram outras do poema de Gonçalves Dias. Comprove esta afirmação transcrevendo do texto de Murilo trechos similares aos de Gonçalves Dias.

Questão 4

No poema de Gonçalves Dias, ao lado da glorificação da pátria, existe também o reconhecimento de aspectos desfavoráveis dentro dela? No poema de Murilo Mendes ocorre o mesmo procedimento?

Questão 5

Pode-se dizer que o poema de Gonçalves Dias é nacionalista ao passo que o de Murilo Mendes é antinacionalista?

Questão 6

No poema de Gonçalves Dias a exaltação da pátria é baseada sobretudo em aspectos da natureza ou da cultura?

Questão 7

No poema de Murilo Mendes há também exaltação da pátria como no poema de Gonçalves Dias?

Questão 8

Ambos os poemas terminam com uma manifestação solene do desejo de cada um dos enunciadores.

- a) Qual é esse desejo no poema de Gonçalves Dias?
- b) Qual é esse desejo em Murilo Mendes?

Questão 9

A “Nova canção do exílio” (texto 3), de Drummond, contém, como a de Gonçalves Dias, cinco estrofes. É possível afirmar que ambos são semelhantes sob o ponto de vista da metrificação?

Questão 10

Os dois versos de Gonçalves Dias “Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o Sabia” vêm retomados por dois versos da “Nova canção do exílio”, os quais se repetem várias vezes no percurso do poema. De que versos se trata?

Questão 11

Os dois versos referidos na questão anterior contêm três noções que se repetem durante o poema. De que noções se tratam? Procure descrever o que significam no poema.

Questão 12

Os dois versos finais da primeira estrofe de Drummond dizem: “Estas aves cantam / um outro canto.”

O pronome estes indica algo próximo da pessoa que fala (tanto no espaço quanto no tempo). Referido a aves, indica as que estão próximas do eu-lírico.

O pronome outro pressupõe, existência de ao menos um diferente dele.

a) Ao dizer que estas aves cantam um outro canto, o enunciador pode estar querendo dizer que há uma oposição entre as aves a que se refere o poema de Gonçalves Dias e aquelas a que se refere esta “nova canção do exílio”?

b) Pode-se dar a esse possível confronto uma conotação política e interpretá-lo como manifestação de que a realidade idílica descrita por Gonçalves Dias está longe de ser verdadeira para o momento em que a “nova canção do exílio” foi escrita?

Questão 13

Os dois versos: “Em cismar, sozinho, à noite / Mais prazer encontro eu lá” são recuperados por estes dois: “Só, na noite, /seria feliz”.

Nos dois versos de Drummond há uma ambigüidade que parece intencional.

a) Quais são os dois sentidos que podem ser atribuídos aos dois versos?

b) Ambos os significados se encaixam com coerência no texto de Drummond?

Questão 14

Na quinta estrofe, o desejo manifestado pelo eu-lírico no poema de Drummond é similar ao de Gonçalves Dias?

Questão 15

Comenta-se que um dos traços mais marcantes do poema de Gonçalves Dias é a concisão, a densidade de sentido em poucas palavras.

Pode-se dizer o mesmo do texto de Drummond?

Questão 16

A “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, enaltece o solo pátrio sob o ponto de vista de seus encantos naturais; a de Murilo Mendes é uma paródia e satiriza a descaracterização da pátria sob o ponto de vista cultural.

a) A “Nova canção do exílio”, de Drummond, aproxima-se mais do poema de Gonçalves Dias ou da paródia de Murilo Mendes?

b) Pode-se dizer que o poema de Drummond tem também intenção de subverter o sentido do poema de Gonçalves Dias?

EXERCÍCIO 2

O bicho

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Manuel Bandeira



O cortiço. Aluísio Azevedo.

Daí a pouco, em volta das bicas era um zunzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. Uns, após outros, lavavam a cara, incomodamente, debaixo do fio de água que escorria da altura de uns cinco palmos. O chão inundava-se. As mulheres precisavam já prender as saias entre as coxas para não as molhar; via-se-lhes a tostada nudez dos braços e do pescoço, que elas despiam, suspendendo o cabelo todo para o alto do casco; os homens, esses não se preocupavam em não molhar o pêlo, ao contrário metiam a cabeça bem debaixo da água e esfregavam com força as ventas e as barbas, fossando e fungando contra as palmas da mão. As portas das latrinas não descansavam, era um abrir e fechar de cada instante, um entrar e sair sem tréguas. Não se demoravam lá dentro e vinham ainda amarrando as calças ou as saias; as crianças não se davam ao trabalho de lá ir, despachavam-se ali mesmo, no capinzal dos fundos, por detrás da estalagem ou no recanto das hortas.

Questão 1

Entre os enunciados que ocorrem no fragmento e no poema acima pode-se dizer que há uma progressão temporal de modo que um possa ser considerado anterior ao outro?

Questão 2

Com base na resposta anterior, pode-se dizer que o texto é descritivo ou narrativo? Explique sua resposta.

Questão 3

Ao relatar as atitudes das pessoas em torno da bica onde se lavavam, o texto de *O cortiço* se refere ao desconforto que isso implicava. Cite passagens do próprio texto que confirmem essa referência.

Questão 4

A leitura desses textos leva a concluir que os personagens assumem comportamentos que os aproximam dos animais irracionais? Explique sua resposta com passagens do próprio texto.

Questão 5

O fragmento de *O cortiço* refere-se às atitudes que praticam os habitantes do cortiço logo de manhã, ao levantar. Pelos relatos que o narrador seleciona, que imagem ele transmite do ambiente e das pessoas que aí vivem? E no poema de Bandeira?

Questão 6

Logo no primeiro enunciado de *O cortiço*, o narrador escolheu as palavras “machos e fêmeas” em vez de homens e mulheres. Pode-se dizer que essa escolha tem significado no contexto ou se trata de um fato sem importância?

Questão 7

Levando em conta o texto de *O cortiço* na sua totalidade, podemos concluir que:

- (a) coloca em destaque a simplicidade das pessoas que vivem em harmonia com a natureza.
- (b) fala das más condições de vida das pessoas que abandonaram o campo para viver na cidade.
- (c) relata as conseqüências desastrosas da vadiagem e da malandragem.
- (d) estabelece relações entre as condições desfavoráveis do ambiente e a conduta das pessoas que nele vivem.
- (e) mostra como o homem é vítima de sua própria ignorância.

EXERCÍCIO 3

Valsinha

Um dia ele chegou tão diferente
Do seu jeito de sempre chegar.
Olhou-a de um jeito muito mais quente
Do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto
Quanto era seu jeito de sempre falar.
E nem deixou-a só num canto
Pra seu grande espanto
Convidou-a pra rodar.
Então ela se fez bonita
Como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado
Cheirando a guardado
De tanto esperar.
Depois os dois deram-se os braços

Como há muito tempo
Não se usava dar
E cheios de ternura e graça
Foram para a praça
E começaram a se abraçar.
E ali dançaram tanta dança
Que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade
Que toda a cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos
Como não se ouviam mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz.

Chico Buarque de Holanda

Casimiro de Abreu

A valsa

Tu, ontem, Na dança Que cansa, Voavas Co'as faces Em rosas Formosas De vivo, Lascivo Carmim; Na valsa Tão falsa, Corrias, Fugias, Ardente, Contente, Tranqüila, Serena, Sem pena De mim!	— Não negues, Não mintas... — Eu vi!... Valsavas: — Teus belos Cabelos, Já soltos, Revoltos, Saltavam, Voavam, Brincavam No colo Que é meu; E os olhos Escuros Tão puros, Os olhos Perjuros Volvias, Tremias, Sorrias, P'ra outro Não eu!	De amores Que louco Senti! Quem dera Que sintas!... — Não negues, Não mintas... — Eu vi!... Meu Deus! Eras bela Donzela, Valsando, Sorrindo, Fugindo, Qual silfo Risonho Que em sonho Nos vem! Mas esse Sorriso Tão liso Que tinhas Nos lábios De rosa, Formosa, Tu davas,	Mandavas A quem ?! Quem dera Que sintas As dores De amores Que louco Senti! Quem dera Que sintas!... — Não negues, Não mintas... — Eu vi!... Calado, Sozinho, Mesquinho, Em zelos Ardendo, Eu vi-te Correndo Tão falsa Na valsa Veloz! Eu triste Vi tudo! Mas mudo	Não tive Nas galas Das salas, Nem falas, Nem cantos, Nem prantos, Nem voz! Quem dera Que sintas As dores De amores Que louco Senti! Quem dera Que sintas!... — Não negues Não mintas... — Eu vi! Na valsa Cansaste; Ficaste Prostrada, Turbada! Pensavas, Cismavas, E estavas Tão pálida Então;
Quem dera Que sintas As dores De amores Que louco Senti! Quem dera Que sintas!...	Quem dera Que sintas As dores De amores Que louco Senti! Quem dera Que sintas As dores			

Qual pálida
Rosa
Mimosa
No vale
Do vento
Cruento
Batida,
Caída
Sem vida.
No chão!
Quem dera
Que sintas
As dores
De amores
Que louco
Senti!
Quem dera
Que sintas!...
— Não
negues,
Não mintas...
Eu vi!

Questão 1

Como se sabe, todo texto narrativo relata transformações que vão ocorrendo através do tempo. Leia os dois versos iniciais: “Um dia ele chegou tão diferente / Do seu jeito de sempre chegar”.

Os dois versos relatam uma transformação: ele chegava habitualmente de um jeito e passou a chegar de outro. Levando em conta os dados fornecidos pelo texto, como ele costumava chegar habitualmente? E no texto de Casimiro, qual a transformação que ocorre?

Questão 2

Naquele dia diferente, uma das atitudes dele, de modo especial, causou surpresa a ela. Qual foi essa atitude? E em Casimiro, qual é a atitude da mulher que incomoda o eu-lírico?

Questão 3

Essa transformação que se deu com a personagem masculina (ele) desencadeou outra transformação na personagem feminina (ela). Em que níveis de comportamento se alterou a conduta dela?

Questão 4

A dança também pode ser interpretada como movimento do jogo amoroso. Fazem parte desse jogo tanto o afeto, a emoção delicada, quanto a sensualidade calorosa, a paixão febril. Encontre passagens nos dois textos que falem:

- a) da emoção delicada;
- b) da sensualidade calorosa.

Questão 5

No texto de Chico, o gesto amoroso da dança saiu do interior da casa para a praça, da praça para a cidade, da cidade para o mundo.

- a) Como se pode interpretar essa ampliação do espaço?
- b) Qual é o efeito final desse gesto no comportamento dos homens?

Questão 6

No texto de Chico, pode-se dizer que o texto estabelece uma relação de semelhança entre a valsa, o jogo amoroso e as relações humanas em termos mais amplos? Em caso afirmativo, explique onde reside essa semelhança.

Questão 7

Todo texto narrativo é figurativo. Isso quer dizer que por trás das figuras existe um tema implícito. Numa carta endereçada a Vinícius de Moraes, Chico Buarque discute com o seu parceiro a inconveniência de colocar o título de “Valsa hippie” (em vez de “Valsinha”), como queria o velho poeta.

Eis o trecho da carta:

“Valsa hippie” é um título forte. É bonito, mas pode parecer forçação de barra, com tudo o que há de hippie à venda por aí. “Valsa hippie”, ligado à filosofia hippie como você o ligou, é um título perfeito. Mas hippie, para o grande público, já deixou de ser a filosofia da moda pra frente, de se usar roupa e cabelo. Ai já não tem nada a ver.

(Chico Buarque de Holanda. Cartas a Vinícius. *O Estado de S. Paulo*, 19 mar, 1995. p. D-16.)

Qual é o tema que torna a letra de “Valsinha” compatível com a autêntica filosofia hippie? E no texto de Casimiro, qual é o tema subjacente às figuras?

Questão 8

Levando em conta o sentido global do texto, pode-se afirmar que:

- a) a dança, que inclui o envolvimento amoroso e o prazer, expande seus efeitos para além das pessoas que se amam.
- b) o jogo amoroso, diferentemente da dança e da valsa, só é possível com o consentimento explícito dos pares que se amam.
- c) para que a dança e o amor sejam bem-sucedidos, é preciso que, de início, exista apenas ternura de ambas as partes e só depois esse sentimento evolua para o prazer.
- d) a concepção de amor que está implícita por trás desse texto narrativo não inclui o prazer físico.
- e) só a ternura e o amor desinteressado são capazes de irradiar sua influência para além do espaço doméstico.

Questão 9

O poema de Casimiro possui um ritmo acelerado, tentando simular o movimento da própria dança. Qual o principal recurso utilizado pelo poeta para atingir esse efeito de sentido?

Exercício 4

Vozes d'África

Castro Alves

Deus! ó Deus! onde estás que não respondes?
Em que mundo, em qu'estrela tu t'escondes
Embuçado nos céus?
Há dois mil anos te mandei meu grito,
Que embalde desde então corre o infinito...
Onde estás, Senhor Deus?...

Qual Prometeu tu me amarraste um dia
o deserto na rubra penedia
— Infinito: galé! ...
Por abutre — me deste o sol candente,
E a terra de Suez — foi a corrente
Que me ligaste ao pé...

O cavalo estafado do Beduíno
Sob a vergasta tomba ressupino
E morre no areal.
Minha garupa sangra, a dor poreja,
Quando o chicote do *simoun* dardeja
O teu braço eternal.

Minhas irmãs são belas, são ditosas...
Dorme a Ásia nas sombras voluptuosas
Dos haréns do Sultão.
Ou no dorso dos brancos elefantes

Embala-se coberta de brilhantes
Nas plagas do Hindustão.

Por tenda tem os cimos do Himalaia...
Ganges amoroso beija a praia
Coberta de corais ...
A brisa de Misora o céu inflama;
E ela dorme nos templos do Deus Brama,
— Pagodes colossais...

A Europa é sempre Europa, a gloriosa! ...
A mulher deslumbrante e caprichosa,
Rainha e cortesã.
Artista — corta o mármore de Carrara;
Poetisa — tange os hinos de Ferrara,
No glorioso afã! ...

Sempre a láurea lhe cabe no litígio...
Ora uma c'roa, ora o barrete frígio
Enflora-lhe a cerviz.
Universo após ela — doudo amante
Segue cativo o passo delirante
Da grande meretriz.

São Paulo, 11 de junho de 1868

Questão 1

No conhecido poema “Vozes d’África”, o continente africano, dirigindo-se a Deus, lamenta a sua má fortuna. Há várias passagens indicadoras de que aquele que fala, no poema, é a África. Cite algumas delas.

Questão 2

Disseminadas pelo poema, existem várias passagens em que a África é tratada como uma pessoa ou com traços próprios de ser humano. Como se chama o recurso retórico que usa esse artifício?

Questão 3

Cite algumas passagens em que ocorre prosopopéia e explique por que se trata dessa figura.

Questão 4

No caso desse fragmento de Castro Alves, qual o efeito de sentido que a prosopopéia produz?

Questão 5

O lamento da África, no poema, tem duas dimensões: de um lado, o castigo de que se considera vítima; de outro, a carência de privilégios que couberam aos dois outros continentes.

- a) Qual é o castigo a que o texto se refere?
- b) Qual o privilégio de que se considera privada?

Questão 6

Na estrofe 6, há belos exemplos de prosopopéia. Comente um.

Questão 7

Na estrofe 7, há duas metonímias: *c'roa* (ou coroa) e *barrete frígio*. Barrete frígio é um tipo de gorro usado na França quando se aboliu a monarquia e semelhante ao que usavam os frígios. São símbolos de duas formas de governo. Quais são essas formas?

Questão 8

Que sentido adquire, no contexto, a passagem “*Sempre a láurea lhe cabe no litígio...*” (estrofe 7)?

Questão 9

A leitura global do texto nos leva a concluir que:

- a) o poema fala das mágoas e dos ressentimentos da África contra os que habitam suas terras.
- b) há, no poema, um lamento contra a incapacidade dos africanos na luta pela soberania e uma acusação aos europeus que os subjugam
- c) no poema, ecoam lamentos contra a má fortuna do continente africano em confronto com a ventura dos outros continentes do planeta
- d) o texto fala de mitos e heróis do mundo greco-romano, comparando-os aos do mundo africano para menosprezar estes e glorificar aqueles.
- e) trata-se de um poema épico, isto é, canta as glórias de um povo.

Exercício 5

Trem de ferro

Manuel Bandeira

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virge Maria que foi isso maquinista?

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força

(trem de ferro, trem de ferro)

Oô...

Foge, bicho

Foge, povo

Passa ponte

Passa poste

Passa pasto

Passa boi

Passa boiada

Passa galho

Da ingazeira

Debruçada

No riacho

Que vontade

De cantar!

Oô...

(café com pão é muito bom)

Quando me prendero

No canaviá

Cada pé de cana

Era um oficiá

Oô...

Menina bonita

Do vestido verde

Me dá tua boca

Pra matar minha sede

Oô...

Vou mimbora vou mimbora

Não gosto daqui

Nasci no sertão

Sou de Ouricuri

Oô...

Vou depressa

Vou correndo

Vou na toda

Que só levo

Pouca gente

Pouca gente

Pouca gente...

(trem de ferro, trem de ferro)

Questão 1

Uma olhada panorâmica nos dá conta de que o poema contém 53 versos distribuídos em 6 estrofes de tamanhos irregulares, formadas de versos que oscilam entre

1 e 12 sílabas. Essa distribuição não é feita ao acaso, mas guarda uma relação estreita com o significado contido nos versos e nas estrofes.

A primeira estrofe contém 3 versos de 4 sílabas e é logo seguida por uma estrofe de 12 sílabas.

- O mais importante nesses três versos é o significado ou o efeito sonoro?
- As palavras que constituem tais versos e o ritmo deles reproduzem aproximadamente o som do quê?
- Qual é o nome que se dá a esse recurso imitativo de sons?

Questão 2

A segunda estrofe contém um só verso de 12 sílabas, extensão consideravelmente maior que a de todos os demais versos do poema.

- Como interpretar essa significativa desproporção?
- No plano do significado, a interjeição “Virge Maria” serve para exprimir uma reação emocional. De que emoção se trata?
- Que ocorrência pode ter provocado essa emoção?

Questão 3

O primeiro verso da terceira estrofe assinala uma mudança em relação ao verso anterior.

- Que palavra denota essa mudança?
- Essa alteração veio interferir em benefício ou em prejuízo do movimento esperado? Explique sua resposta.

Questão 4

Na estrofe 3, mostra-se que o trem reassume o movimento normal. Os versos, inicialmente de 4 sílabas, passam, a partir de um certo ponto, a ter 3, com acento na 1ª e na 3ª.

- Do ponto de vista da velocidade, essa alteração indica maior ou menor rapidez. Por quê?
- No plano do sentido, os versos começam a descrever mudança de paisagem. Cite o verso que denota isso.
- Ainda no plano do sentido, há versos que indicam aumento de potência da máquina. Cite-os.

Questão 5

Na estrofe 4 ocorre um verso de 2 sílabas, um de 4 e os demais de 3.

- O que indica o verso de 2 sílabas?
- Quanto ao sentido, do que falam esses versos?
- Do ponto de vista da sonoridade, as vogais (ó, o) das sílabas fortes desses versos são predominantemente abertas e momentâneas; as consoantes se alternam: são momentâneas (p/b/ t/d) e não-momentâneas (f/g/ch/v). Quanto ao ritmo, domina o verso de 3 sílabas, com acento na 1ª. e na 3ª. Que tipo de sensação criam esses recursos sonoros?

Questão 6

Na estrofe 5, há uma mudança de tema e de enunciador: não é mais a voz simulada do trem que “fala” e o tema não são mais os ruídos das engrenagens nem os objetos da paisagem.

- Qual é o som que se ouve agora nessa altura do percurso?
- Do que falam essas vozes?

c) Nos versos iniciais e em outros dois versos da quinta estrofe, nota-se a preocupação de escrever as palavras com uma ortografia mais aproximada da oralidade (*“Quando me prendem”, “Pra matá minha sede”, “Vou mimbora vou mimbora”*). Que efeito de sentido produz esse procedimento?

Questão 7

Na última estrofe, de 7 versos, voltam os versos de 3 sílabas com acentos na 1ª. e na 3ª.

- a) No plano do sentido, do que falam esses versos?
- b) De que voz provém essa fala?
- c) A sonoridade, nesta estrofe, é mais expressiva que o sentido das palavras?

Questão 8

Esse poema serve para exemplificar o fato de que em linguagem poética:

- a) a sonoridade das palavras é tão ou, por vezes, mais importante do que o seu sentido.
- b) o que se diz é sempre mais relevante do que o modo como se diz.
- c) o plano do conteúdo entra em conflito com o plano de expressão, resultando daí o sentido global da obra.
- d) entre o que se diz e o que se pretende dizer não há convergência.
- e) o sentido das palavras, como em qualquer forma de linguagem, é sempre mais determinante.

EXERCÍCIO 06

O soneto abaixo é de Jorge de Lima:

Essa pavana é para uma defunta
infanta, bem-amada, ungida e santa,
e que foi encerrada num profundo
sepulcro recoberto pelos ramos

de salgueiros silvestres para nunca
ser retirada desse leito estranho
em que repousa ouvindo essa pavana
recomeçada sempre sem descanso,

sem consolo, através dos desenganos,
dos reveses e obstáculos da vida,
das ventanias que se insurgem contra

a chama inapagada, a eterna chama
que anima esta defunta infanta ungida
e bem-amada e para sempre santa.

Esse poema faz parte do *Livro de sonetos*, que contém 78 sonetos, dispostos em seqüência ininterrupta, não separados por títulos, como se integrassem um único poema.

Questão 1

A pavana é uma dança da corte, do começo do século XVI, provavelmente de origem italiana. Acompanhada de música em compasso binário ou quaternário, tem andamento lento e majestoso. Depois de 1600, designava a composição instrumental que acompanhava essa dança.

A primeira observação a ser registrada é o fato de que, segundo o poeta, o poema não trata de uma pavana qualquer, mas de uma pavana particularizada (“essa *pavana*”), dedicada a uma personagem particularizada.

- a) Quem é essa personagem?
- b) Quais são os adjetivos que, logo na primeira estrofe, caracterizam essa personagem?
- c) As qualidades expressas por esses adjetivos contribuem para depreciar ou para enaltecer a personagem? Dê o significado de cada um deles.

Questão 2

No fim da 1ª. estrofe e começo da 2ª, há referência ao lugar (espaço) que a personagem passou a ocupar.

- a) Qual é esse espaço?
- b) Trata-se de lugares caracterizados por traços de euforia ou de depressão?

Questão 3

No sétimo verso, o poema faz uma segunda referência a “essa *pavana*”. Sob o ponto de vista de sua duração no tempo, qual é a característica dessa música, tal qual vem definida nessa segunda ocorrência?

Questão 4

A pavana, ao mesmo tempo que uma dança e uma música, pode ser entendida como o fluxo do tempo que marca, na sua duração, a existência da personagem.

- a) No texto, há marcadores de tempo que lembram o lado finito e transitório da vida. Cite, do texto, palavras ou expressões que se referem a esse aspecto do tempo.
- b) Cite passagens que fazem alusão ao caráter eterno do tempo.

Questão 5

É possível afirmar que a existência da personagem também é marcada pelo caráter infinito e transitório, paradoxo que caracteriza a durabilidade do tempo? Explique sua resposta.

Questão 6

Já se falou da importância do plano de expressão no texto literário: não se trata apenas de um veículo para transportar o plano do conteúdo, mas serve para recriá-lo, isto é, representá-lo por meio das formas significantes.

- a) O poema é constituído de um só período, entrecortado de pausas. Que relação pode ter isso com o significado do poema?
- b) Todo o grande período que compõe o soneto é constituído de orações subordinadas que, exceto a quarta, se encaixam numa progressão tal que cada uma delas se subordina a anterior. Pode-se dizer que há similaridade entre esse processo de concatenação e a idéia de perpétuo recomeço?

Questão 7

A propósito dos sons que o constituem, o soneto contém alta frequência de vogais nasais ou nasalizadas, que são pronunciadas com maior duração da voz (pa-va-na, u-ma, de-fun-ta, in-fan-ta, bem-a-ma-da); mas estão presentes também vogais orais e abertas

que são produzidas com mais rapidez (é, bem a ma da, en-cer-ra-da, re-co-ber-to, sil-ves-tres). Que relação se pode fazer entre esses dados e o significado global do poema?

Questão 8

No texto, há também uma alta frequência de consoantes não-momentâneas (produzidas com mais demora) — essa pavana, uma, defunta, infanta, bem-amada, ungida e santa —, ao lado de consoantes momentâneas (pavana, para, defunta, infanta, bem-amada, ungida e santa).

Pode-se dizer que essa distribuição produz efeito similar ao das vogais orais e nasais?

Questão 9

Observe:

I) *Essa pavana é para uma defunta infanta, bem-amada, ungida e santa...*

II) *Essa pavana é para uma morta infanta, predileta, santa e ungida...*

Como se vê, são poucas as alterações entre I e II.

a) Pode-se dizer que o sentido de ambas seja praticamente o mesmo?

b) O encanto e a beleza do plano sonoro continuam os mesmos?

c) Essa alteração serve para demonstrar um traço importante do texto literário. Qual é ele?

EXERCÍCIO 07

ROMANCE LIII OU DAS PALAVRAS AÉREAS

Ai, palavras, ai, palavras,
Que estranha potência a vossa!
Ai, palavras, ai, palavras,
Sois de vento, ides no vento,
No vento que não retorna,
E, em tão rápida existência,
Tudo se forma e transforma!

Sois de vento, ides no vento,
E quedais, com sorte nova!

Ai, palavras, ai, palavras,
Que estranha potência a vossa!
Todo o sentido da vida
Principia à vossa porta;
O mel do amor cristaliza
Seu perfume em vossa rosa;
Sois o sonho e sois a audácia,
calúnia, fúria, derrota...

A liberdade das almas.
Ai! Com letras se elabora...

E dos venenos humanos

Sois a mais fina retorta:
Frágil, frágil como o vidro
E mais que o aço poderosa!
Reis, impérios, povos, tempos,
Pelo vosso impulso rodam...

(...)

Detrás de grossas paredes,
De leve, quem vos desfolha?
Pareceis de tênue seda
Sem peso de ação nem de hora...
_ e estás no bico das penas,
_ e estais na tinta que se molha,
_ e estais nas mãos dos juízes,
_ e sois o ferro que arrocha,
_ e sois barco para o exílio,
_ e sois Moçambique e Angola!

(...)

Ai, palavras, ai, palavras,
Mirai-vos: que sois agora?

-- Acusações, sentinelas,
bacamarte, algema, escolta:
-- o olho ardente da perfídia,
a velar, na noite morta;
-- a umidade dos presídios,
-- a solidão pavorosa;
-- duro ferro das perguntas,
com sangue em cada resposta;
-- e a sentença que caminha,
-- e a esperança que não volta,
-- e o coração que vacila,
-- e o castigo que galopa...

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Perdão podíeis ter sido!
-- sois madeira que se corta,
-- sois vinte degraus de escada,
-- sois um pedaço de corda
-- Sois povo pelas janelas
cortejo, bandeiras, tropa...

(...)

Ai, palavras, ai, palavras,
Que estranha potência, a vossa!

Éreis um sopro de aragem...

_ sois um homem que se enforca!

(In Cecília Meireles. *Romanceiro da Inconfidência*)

O poema trata do poder da palavra. Estruturado com antíteses, o texto mostra que a palavra encerra poderes contraditórios, pode libertar o homem ou oprimi-lo, destruí-lo.

Questão 1

Aponte os termos que indicam o poder genérico da palavra, sem especificar se esse poder é destruidor ou libertador.

Questão 2

Indique versos que mostram o poder criador das palavras e versos que revelam seu poder destruidor.

Questão 3

O texto contém elementos que indicam o poder criador (libertador) da palavra e elementos que mostram seu poder destruidor (opressor).

Com base nessa constatação determine a oposição básica do texto.

Questão 4

No encadeamento do texto, afirma-se um dos termos da oposição básica, nega-se este termo e afirma-se o outro. Considerando que o último verso ("Sois um homem que se enforca") é uma afirmação da morte, qual é o termo negado? Observe que a morte substituiu o sopro de aragem que a palavra representava ("Éreis um sopro de aragem...").

Questão 5

Considerando que o esquema básico de um texto é a afirmação de um termo, negação desse termo e afirmação do termo contrario e que você já respondeu, na questão anterior, qual é o termo negado, construa o esquema básico do texto que está sendo analisado.

Questão 6

Qual dos termos da oposição básica é valorizado positivamente e qual é valorizado negativamente?

Questão 7

Quando o poeta afirma que a palavra é frágil como o vidro e mais poderosa que o aço, quer significar que:

- (a) a palavra é frágil do ponto de vista da materialidade (os sons se desfazem), mas é forte do ponto de vista do conteúdo.
- (b) a palavra pode ou não ter conseqüências.
- (c) a palavra pode ter ou não conteúdos.
- (d) a palavra é frágil, quando é falada, e forte, quando é escrita.
- (e) a palavra às vezes tem poder, às vezes não.

EXERCÍCIO 08

O ACENDEDOR DE LAMPIÕES

Lá vem o acendedor de lampiões da rua!
Este mesmo que vem infatigavelmente,
Parodiar o sol e associar-se à lua
Quando a sombra da noite enegrece o poente!

Um, dois, três lampiões, acende e continua
Outros mais a acender imperturbavelmente,
À medida que a noite aos poucos se acentua
E a palidez da lua apenas se pressente.

Triste ironia atroz que o senso humano irrita:
Ele que doira a noite e ilumina a cidade,
Talvez não tenha luz na choupana em que habita.

Tanta gente também nos outros insinua
Crenças, religiões, amor, felicidade,
Como este acendedor de lampiões da rua!

Questão 1

No plano da estrutura narrativa, o poema relata uma transformação de estado operada pelo acendedor de lampiões. Explique qual a transformação que se realiza.

Questão 2

O poema começa já pelo relato de uma *performance*: o acendedor de lampiões que vem trazer luz para a cidade.

Mas a realização de uma *performance* pressupõe a competência (saber e/ou poder) e a manipulação (querer e/ou dever). Procure responder:

- a) O texto dá elementos para pressupor que o acendedor queria e ou devia executar a *performance*?
- b) O texto dá elementos para pressupor que ele sabia e/ou podia executar a *performance*?

Questão 3

Ao relatar uma *performance* que o acendedor é capaz de executar, o texto faz referência a outra que ele não é capaz de realizar. Qual é essa *performance*?

Questão 4

O narrador deixa entrever que o acendedor de lampiões recebe uma sanção positiva pela *performance* que executa e uma sanção negativa por não conseguir executar outra *performance*.

- a) Qual é a sanção positiva?
- b) Qual é a sanção negativa?

Questão 5

No poema, há uma comparação que aproxima entre si o acendedor de lampiões e um certo tipo de gente. Qual a semelhança que o narrador aponta entre os dois elementos dessa comparação?

Questão 6

Levando ainda em conta a comparação presente no texto, pode-se concluir que a um lado irônico do acendedor de lampiões corresponde outro lado irônico das pessoas a que se refere a última estrofe do poema.

Qual é esse lado irônico?

Questão 7

Levando em conta o sentido global do texto, pode-se concluir que:

- (a) o acendedor de lampiões, na verdade, não consegue imitar o sol nem a lua.
- (b) por ironia, há pessoas que carecem dos bens que pretendem doar aos outros.
- (c) não há quem seja capaz de fazer para si aquilo que faz para os outros.
- (d) as pessoas religiosas são hipócritas.
- (e) nem sempre, quem pretende fazer bem aos outros consegue realizar o seu desejo.

EXERCÍCIO 09**VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA**

Manuel Bandeira

Vou-me embora pra Pasárgada
 Lá sou amigo do rei
 Lá tenho a mulher que eu quero
 Na cama que escolherei
 Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
 Aqui eu não sou feliz
 Lá a existência é uma aventura
 De tal modo inconseqüente
 Que Joana a Louca de Espanha
 Rainha e falsa demente
 Vem a ser contraparente
 Da nora que eu nunca tive

E como farei ginástica
 Andarei de bicicleta
 Montarei em burro brabo
 Subirei no pau-de-sebo
 Tomarei banhos de mar!
 E quando estiver cansado
 Deito na beira do rio
 Mando chamar a mãe-d'água
 Pra me contar as histórias
 Que no tempo de eu menino
 Rosa vinha me contar
 Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
 É outra civilização
 Tem um processo seguro

De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Questão 1

No texto, há uma oposição entre um aqui e um lá, o tempo presente e um outro tempo. Isso indica que Pasárgada, na verdade, cidade lendária; da antiga Pérsia, é um outro espaço e um outro tempo. Indique as figuras que mostram que o tempo de Pasárgada é um tempo similar ao da infância.

Questão 2

O poeta afirma no verso 7 que aqui não é feliz. Caracterize, com substantivos abstratos, aquilo que o poeta busca em Pasárgada.

Questão 3

“Vou-me embora” indica o afastamento de um “aqui” e um “agora” que não têm aquilo que o poeta busca em Pasárgada, e a ida para um “lá” e um “então”. Como poderia ser definido o tema da ida para Pasárgada?

Questão 4

Uma passagem do poema faz referência ao fato de que, em Pasárgada, não prevalecem os princípios da lógica e do pensamento racional, já que lá coexistem certas relações absurdas e sem sentido. Indique os versos em que as figuras levam a deduzir esse tema.

Questão 5

Pasárgada é um lugar e um tempo real ou imaginário?

Questão 6

O verso “Lá sou amigo do rei” significa que o poeta quer fugir para um espaço e um tempo que:

- (a) o regime político vigente seja monárquico;
- (b) ele adquira o poder de fazer tudo o que desejar sem qualquer restrição;
- (c) tudo seja menos moderno;
- (d) ele tenha um papel político a desempenhar;
- (e) a amizade seja bastante valorizada.

Questão 7

O poeta, no texto, recusa todas as imposições sociais e afirma seu desejo de fazer o que quer, de expressar sua individualidade. Considerando essa afirmação, responda:

- Qual é a oposição semântica fundamental do texto?
- Qual dos termos dessa oposição é afirmado no “aqui” e qual é afirmado no “lá”?
- Que termo é negado quando o poeta diz “Vou-me embora”?
- Qual desses termos tem valor positivo?

EXERCÍCIO 10

Paisagens com cupim
João Cabral de Melo Neto

No canavial tudo se gasta
pelo miolo, não pela casca.
Nada ali se gasta de fora,
qual coisa que em coisa se choca.

Tudo se gasta mas de dentro:
o cupim entra os poros, lento,
e por mil túneis, mil canais,
as coisas desfia e desfaz.

Por fora o manchado reboco
vai-se afrouxando, mais poroso,
enquanto desfaz-se, intestina,
o que era parede, em farinha.

E se não se gasta com choques,
mas de dentro, tampouco explode.
Tudo ali sofre a morte mansa
do que não quebra, se desmancha.



Cortadores de cana no
Pará. Foto de Ricardo
Beliel.

Questão 1

Anote as palavras que mostram a oposição semântica (de sentido) /exterioridade/ *versus* /interioridade/.

Questão 2

Anote palavras e expressões que mostram a oposição de sentido /silêncio/ *versus* /ruído/.

Questão 3

As coisas no canavial se acabam silenciosa ou ruidosamente, a partir de dentro ou de fora? Justifique sua resposta com elementos do texto.

Questão 4

Com base na resposta à questão anterior, que mostra o modo como as coisas se acabam, estabeleça o tema do poema.

Questão 5

Os termos “reboco” e “parede” indicam o termo “casa”, que tem um significado físico (edifício) e um significado social (família). Os termos “poros” e “morte” tem um valor humano e um valor não-humano. Que função tem no poema esses termos com mais de um significado?

Questão 6

Levando em conta a possibilidade de várias leituras do poema, a corrosão (o desgaste) pode ser lida em diferentes planos. São eles o plano físico, o histórico (social) e o humano. Como entender a corrosão em cada um desses planos?

Questão 7

O agente da corrosão é o cupim. Com base nas múltiplas possibilidades de leitura, mostre o que simboliza o cupim.

- (a) O tempo físico das secas e das intempéries, o tempo histórico da estagnação, o tempo psicológico da estreiteza de horizontes e da impotência.
- (b) O homem com seu trabalho, com sua falta de capacidade de luta, com sua inércia.
- (c) A corruptibilidade das coisas materiais, dos sistemas sociais, dos seres humanos.
- (d) Todos os agentes externos que corroem as coisas.
- (e) As causas indeterminadas de corrosão.

EXERCÍCIO 11

De tamanhas vitórias triunfava
O velho Afonso, príncipe subido:
Quando, quem tudo enfim vencendo andava,
De larga e muita idade foi vencido:
A pálida doença lhe tocava,
Com fria mão, o corpo enfraquecido;
E pagaram seus anos, deste jeito
À triste Libitina seu direito.

Os altos promontórios o choraram,
E dos rios as águas saudosas
Os semeados campos alagaram,
Com lágrimas correndo piedosas:
Mas tanto pelo mundo se alargaram
Com fama suas obras valerosas,
Que sempre no seu reino chamarão
Afonso, Afonso, os ecos; mas em vão.

(Luís de Camões In *Os Lusíadas*)

Questão 1

Na primeira estrofe do fragmento, o eu-lírico relata um episódio da vida do rei de Portugal, D. Afonso I. Sabendo-se que Libitina era a deusa dos sepulcros, qual é o episódio narrado?

Questão 2

Que verso da primeira estrofe mostra que D. Afonso foi um vencedor nos campos de batalha?

Questão 3

Uma inundação quase geral aconteceu em dezembro de 1185, ano em que morreu Afonso I. As torrentes das montanhas caíram furiosamente nas planícies e os rios encheram-se, inundando tudo. O narrador retrata esse fato na segunda estrofe, mas dando-lhe um sentido diferente.

Qual foi a causa da inundação segundo o poema?

Questão 4

Ao dizer que os promontórios choraram, as águas dos rios tinham saudades e eram lágrimas piedosas, que expediente de combinação de figuras usa o narrador? Justifique sua resposta.

Questão 5

Explique por que dizem os dois últimos versos que os ecos “chamarão Afonso, Afonso”, “mas em vão”.

Questão 6

Na primeira estrofe, há uma antítese indicadora de que o príncipe vencedor não foi capaz de vencer apenas um inimigo. Transcreva essa antítese.

Questão 7

A personificação de promontórios e águas, construída na segunda estrofe, tem a finalidade de mostrar que:

- (a) ninguém chorou a morte de D. Afonso.
- (b) todos sentiram tanto sua morte que até os seres inanimados o choraram.
- (c) a morte de D. Afonso ocasionou catástrofes.
- (d) não houve relação entre a morte de D. Afonso e a inundação.

EXERCÍCIO 12

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
 É servir a quem vence, o vencedor;
 É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
 Nos corações humanos amizade.
 Se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Luís de Camões

Questão 1

Nos dois quartetos e no primeiro terceto, o autor tenta definir o amor. Qual é a estrutura sintática utilizada pelo poeta para iniciar a tentativa de definir o amor?

Questão 2

No poema, há onze termos distintos que procuram uma definição para o amor: “fogo que arde”, “ferida que dói”, etc. Cada um desses termos, invariavelmente, vem seguido de uma qualificação que entra em contradição com o significado do termo anterior. Assim, “sem se ver” entra em contradição com “fogo que arde”; “não se sente” entra em contradição com “ferida que dói”. Seguindo o modelo proposto, encontre um termo abstrato para definir o significado de cada um dos termos enumerados a seguir:

fogo que arde = manifestação

ferida que dói = sofrimento

contentamento = ?

dor que desatina = ?

um não querer mais = ?

andar solitário = ?

nunca contentar-se = ?

cuidar que ganha = ?

um querer () por vontade = ?

o vencedor servir = ?

ter () lealdade = ?

Questão 3

Os onze atributos estão relacionados abaixo. Seguindo o modelo, encontre um adjetivo para definir o significado de cada um deles. Tenha sempre em mente que eles têm uma significação contrária ao do termo que eles acompanham e cujo significado você já definiu na questão anterior.

sem se ver = invisível

e não se sente = insensível

descontente = ?

sem doer = ?

que bem querer = ?

entre a gente = ?

de contente = ?

em se perder = ?

estar preso = ?

a quem vence = ?
com quem nos mata = ?

Questão 4

A presença simultânea de dois termos contraditórios recebe o nome de oxímoro. Em si, o oxímoro não se presta para definir nada, pois uma definição não deve conter contradições. Por que, então, o poeta usa o oxímoro como elemento estruturador dos onze primeiros versos?

Questão 5

No último terceto, o poeta abandona a tentativa de definir o amor. Qual é o recurso sintático que indica essa mudança de enfoque?

Questão 6

Na oração subordinada condicional do último verso, o poeta ainda faz uma afirmação a respeito do amor. Qual é a diferença entre essa afirmação e as precedentes?

Questão 7

Arrole algumas características que comprovam que o texto que está sendo estudado é literário.

Questão 8

Observe que a palavra “amor” abre e fecha o soneto. É como se, ao final das tentativas de definir o amor, tivéssemos a redundância “amor é amor”. O poema permite concluir que:

- (a) o sentimento amoroso só pode ser vivenciado e não explicado por categorias lógicas.
- (b) o amor não traz realização por ser contraditório e inexplicável.
- (c) o poeta não está interessado em explicar o que é o amor.
- (d) o amor só traz satisfação ao homem quando este consegue entendê-lo bem.
- (e) o amor só traz sofrimento ao homem.

EXERCÍCIO 13

Satélite

Fim de tarde.
No céu plúmbeo
A Lua baça
Paira

Muito cosmograficamente
Satélite.

Desmetaforizada,
Desmitificada,

Despojada do velho segredo de melancolia,



Não é agora o golfão de cismas,
O astro dos loucos e dos enamorados,
Mas tão-somente
Satélite.

Ah Lua deste fim de tarde,
Demissionária de atribuições românticas;
Sem show para as disponibilidades sentimentais!

Fatigado de mais-valia,
Gosto de ti assim:
Coisa em si,
—Satélite.

Manuel Bandeira

Questão 1

Nas linhas de 1 a 6, o poeta constrói uma certa figura de lua, situando-a num “fim de tarde”, num “céu plúmbeo” (de chumbo), atribuindo-lhe a qualidade de “baça” (fosca, embaçada) e a ação de pairar “muito cosmograficamente”.

Sintetiza tudo numa palavra: “Satélite”.

Ao construir essa figura, o poeta está pondo em relevo o significado denotativo ou conotativo de lua?

Questão 2

Na segunda estrofe, o poeta despoja a lua de associações emocionais e mistificações.

a) O uso reiterado do prefixo *des* (que indica ação contrária) em “desmetaforizada”, “desmitificada”, “despojada” e a afirmação de que a lua não é “agora” o astro dos loucos e enamorados leva a concluir que em alguma época passada ela foi mitificada?

b) Ao despir a lua dessas evocações, o poeta está despojando-a de seu significado denotativo ou conotativo?

Questão 3

Essas significações conotativas atribuídas à lua, o poeta diz pertencerem a um tempo passado (antes do *agora*). Mas, num dos versos do poema, ele caracteriza esse tempo passado sobretudo pela alusão a um período literário. Qual é esse período e em que verso se encontra a alusão a ele?

Questão 4

Levando em conta o contexto, que significado se pode atribuir a:

a) “Sem show para as disponibilidades sentimentais!”

b) “Fatigado de mais-valia” (leve em conta que mais-valia se define como a diferença entre o custo da força de trabalho e o valor do produto dela resultante).

Questão 5

Pode-se dizer que esse poema está lamentando o fim dos bons tempos românticos e criticando a frieza do mundo moderno por não oferecer mais espaço para o sentimento?

Questão 6

O poema coloca em oposição duas concepções de lua: a de hoje (“deste fim de tarde”) e a do passado. Esse dado permite concluir que uma das funções do texto literário é a de marcar posição e de revelar uma certa visão de mundo?

Questão 7

A estrofe que segue insere-se no poema “Plenilúnio”, de Raimundo Correia:

*Há tantos anos olhos nela arroubados,
No magnetismo do seu fulgor!
Lua dos tristes e enamorados,
Golfão de cismas fascinador.*

Nas linhas 9, 10 e 11, o poema de Manuel Bandeira recupera passagens de *Plenilúnio* e configura aquilo que se costuma chamar de intertextualidade.

Que efeito de sentido adquire essa alusão no poema de Bandeira?

Questão 8

Ao opor duas concepções distintas de poesia, o poeta posiciona-se claramente em favor de uma delas.

- a) Cite a passagem em que se manifesta claramente esse posicionamento.
- b) Como poderia ser definida essa concepção de poesia que o poeta propõe?

ROTEIRO DE ANÁLISE DE POEMAS¹³

Prof. Dr. Ozíris Borges Filho

Apresentamos aqui UM roteiro (possível) de análise. Não é o único, é básico, e você deve partir sempre de suas impressões e experiências.

ANTES DE ANALISAR O TEXTO

1. leia com atenção e faça anotações sobre suas dúvidas ou pontos de interesse; não se esqueça de sublinhar as passagens importantes;
2. recorra ao dicionário para tirar dúvidas;
3. identifique e anote sua primeira impressão a respeito do texto (no final da análise você verificará se essa impressão se confirmou ou não);
4. anote dados preliminares sobre o texto a ser analisado: autor, obra, edição, cidade, editora, ano da publicação, volume, página.

I. DADOS SUMÁRIOS SOBRE O AUTOR E A OBRA

Resumo do trabalho e palavras-chave;

Abstract e Keywords;

Autor: síntese biobibliográfica;

Obra: dados da obra utilizada;

Resumo ou resenha: resuma as principais idéias contidas em cada estrofe do poema. Ex.:
Na primeira estrofe, o eu-lírico expõe o seu encontro com a amada...
Na segunda estrofe, ...

II. ANÁLISE DO POEMA**A. O nível fônico: O Caminho da Análise Fônica: Do Som ao Sentido**

Para compreender a alma de um poema, o primeiro passo é mergulhar em sua estrutura sonora, começando pela escansão. Esse processo consiste em medir os versos, mas de uma forma diferente da gramática comum: na poesia, a contagem para sempre na última sílaba tônica de cada verso. Durante essa medição, devemos estar atentos aos encontros vocálicos; quando uma palavra termina em vogal átona e a próxima inicia por

¹³ Este roteiro **BÁSICO** de análise de poema foi baseado principalmente no livro de Norma Goldstein, *Versos, sons e ritmos*. São Paulo: Ática, 2007. Também em Afrânio Coutinho.

vogal, elas se fundem em um único som. É nesse momento que observamos a habilidade do poeta em manipular a dicção, seja usando a diérese para separar ditongos e ganhar fôlego, ou a sinérese para unir hiatos e acelerar a leitura. O resultado dessa contagem nos revela o esquema rítmico e a métrica, permitindo classificar se os versos são regulares, brancos (sem rimas), polimétricos ou livres.

Uma vez definida a medida, passamos a observar o ritmo e a cadência, que nada mais são do que a dança entre as sílabas fortes e fracas. É essencial notar se o metro varia ao longo do texto e qual a intenção por trás disso. Às vezes, o autor cria uma tensão rítmica, uma ambiguidade no acento que gera uma tensão semântica no leitor, forçando-o a refletir sobre o significado daquela palavra. Essa pulsação não é aleatória; existe quase sempre uma relação íntima entre o ritmo escolhido e o tema do texto. Um ritmo mais pausado pode sugerir melancolia, enquanto um ritmo galopante pode evocar euforia ou urgência.

Ao olhar para a arquitetura das estrofes, identificamos a forma e o gênero da obra. A escolha entre um soneto clássico, uma quadrinha popular ou um haikai japonês diz muito sobre o objetivo do eu-lírico. Cada estrutura — seja ela um dístico, terceto ou oitava — funciona como um molde que abriga o sentimento. Dentro dessas estrofes, as rimas desempenham um papel crucial. Elas podem ser externas ou internas, pobres (entre palavras da mesma classe gramatical) ou ricas (classes diferentes), e até raras. A disposição dessas rimas, sejam alternadas, emparelhadas ou interpoladas, cria uma unidade temática que guia o ouvido e reforça a mensagem central, especialmente quando há a presença de um refrão que martela uma ideia específica.

Por fim, a análise atinge sua profundidade máxima ao investigar as figuras de efeito sonoro. É aqui que o poeta "joga" com os sons: a aliteração repete consoantes para criar texturas, a assonância explora as vogais, e a anáfora reforça conceitos pela repetição de palavras. O uso de onomatopeias e o jogo de sons semelhantes no interior de vocábulos distintos criam camadas de ambiguidade e duplicidade de sentido. No final, a análise fônica revela que o poema não é apenas algo para ser lido com os olhos, mas uma peça musical onde cada acento, pausa e rima foi estrategicamente posicionado para transformar o som em pura significação.

B. Nível lexical: O Tecido das Palavras: Uma Análise Lexical do Poema

A análise do nível lexical começa pela observação do **tom da voz** do eu-lírico, ou seja, o seu nível de linguagem. É preciso identificar se o vocabulário tende ao registro

culto, com termos precisos e elegantes, ou se abraça o coloquialismo do dia a dia.

Essa escolha não é apenas estética; ela constrói um efeito de sentido específico: a linguagem culta pode sugerir distanciamento ou solenidade, enquanto a coloquial aproxima o leitor e confere autenticidade ao sentimento expressado. Para validar essa percepção, o analista deve sempre extrair exemplos do texto que comprovem essa inclinação linguística.

Mergulhando na estrutura das frases, investigamos a **predominância das categorias gramaticais**. A classe de palavras que domina o poema dita o seu "ritmo vital". Um texto repleto de verbos de ação, por exemplo, imprime dinamismo e movimento à leitura. Por outro lado, se os verbos de estado (como *ser*, *estar*, *parecer*) prevalecem, o poema adquire um caráter estático, quase como uma fotografia ou uma contemplação imóvel. Da mesma forma, deve-se observar se o poeta opta por substantivos abstratos, que tendem à generalização e à filosofia, ou por substantivos concretos, que buscam a particularização e a construção de imagens nítidas. A relação desses substantivos com seus adjetivos e locuções também é reveladora: o uso de adjetivações usuais traz conforto e clareza, enquanto combinações novas ou inesperadas sugerem uma visão original e surpreendente do mundo.

Outro pilar fundamental é o **sistema verbal**. O tempo e o modo dos verbos funcionam como as coordenadas de localização do poema. O uso do presente costuma indicar proximidade e imediação, enquanto o passado e o futuro criam diferentes camadas de distância temporal. Além disso, o modo indicativo geralmente ancora o texto na realidade ou na certeza, ao passo que o subjuntivo abre portas para o desejo e a possibilidade, e o imperativo estabelece uma ordem ou um apelo direto. É fascinante notar, inclusive, quando o poeta troca um tempo por outro (um presente usado com valor de passado, por exemplo), criando efeitos de sentido que subvertem a lógica cronológica tradicional.

Por fim, a construção do **cenário poético** completa-se com o exame dos advérbios e locuções. São as marcações temporais e espaciais que definem onde e quando o eu-lírico se encontra. Advérbios de tempo dizem se o poema habita um instante fugaz ou uma eternidade subjetiva, enquanto as marcações espaciais revelam se o espaço é confinado, vasto, real ou imaginário. Ao unir a escolha das palavras (léxico) à organização do tempo e do espaço, compreendemos como o poeta transforma o dicionário em uma experiência sensorial e emocional completa.

C. Nível sintático - A Engenharia do Sentido: Uma Análise Sintática do Poema

A análise sintática de um texto poético começa pela observação da **pontuação**, que atua como o sistema de sinalização do pensamento. É preciso notar se o poeta utiliza uma pontuação rigorosa, se a subverte ou se a suprime completamente. Uma pontuação escassa pode sugerir um fluxo de consciência ininterrupto, enquanto o uso excessivo de vírgulas e pontos pode fragmentar a experiência, criando um sentimento de hesitação ou minúcia. Essa organização se reflete na extensão dos períodos: frases curtas e isoladas tendem a imprimir um tom categórico, seco ou de urgência, enquanto períodos longos e complexos favorecem a digressão, a descrição detalhada e o fôlego lírico.

Um dos fenômenos mais fascinantes da sintaxe poética é o **enjambement** (ou cavalgamento), que ocorre quando o sentido de um verso não termina nele mesmo, mas "transborda" para o verso seguinte. Esse recurso cria uma tensão constante entre a pausa métrica (o fim da linha) e a pausa lógica (o fim da frase), forçando o leitor a equilibrar som e sentido de forma dinâmica. Essa técnica é frequentemente usada para destacar palavras específicas que ficam "suspensas" no final ou no início dos versos, gerando novos sentidos e ambiguidades que não existiriam em uma prosa comum.

A estrutura se torna ainda mais rica com a presença das **figuras de sintaxe**, que manipulam a ordem e a conexão das palavras para criar efeitos retóricos. O poeta pode optar pelo **assíndeto**, omitindo conectivos para gerar uma lista de sensações rápidas, ou pelo **polissíndeto**, repetindo conjunções para dar um peso cerimonial e rítmico à leitura. Já o **hipérbato** e o **quiasmo** jogam com a inversão da ordem direta da língua; ao deslocar um termo de seu lugar habitual, o autor confere a ele uma ênfase dramática. Em casos de maior ruptura, como o **anacoluto**, a lógica gramatical é quebrada para mimetizar a confusão mental ou o frescor da fala espontânea, enquanto a **silepse** privilegia a concordância com a ideia (mental) em vez da regra gramatical fria.

Por fim, a análise deve identificar a presença do **paralelismo** — a repetição de estruturas sintáticas que cria um efeito de eco e reforço — e os modos de discurso empregados. A transição entre o discurso direto, o indireto e o indireto livre revela como as vozes se misturam no poema: se o eu-lírico mantém uma distância narrativa ou se ele se funde aos pensamentos e falas de outras personagens ou dele mesmo. Ao compreender essa engenharia sintática, percebemos que a ordem das palavras no poema nunca é acidental; ela é o mapa que guia a interpretação do leitor através do labirinto das emoções.

D. Nível Semântico - O Universo dos Significados: A Análise Semântica do Poema

Se a sintaxe é a engenharia do poema, a semântica é a sua alma e o seu propósito. A análise começa pelo mergulho nas **figuras de significação**, que são as ferramentas usadas pelo poeta para transfigurar a realidade. É preciso identificar como a **metáfora** e a **comparação** aproximam mundos distintos, ou como a **sinestesia** mistura os sentidos (como um "cheiro doce" ou um "som áspero"). O analista deve estar atento à **metonímia** e à **sinédoque**, que trocam o todo pela parte ou a causa pelo efeito, e à **alegoria**, que estende uma metáfora por todo o texto. Essas escolhas, somadas à **ironia**, à **hipérbole** (o exagero) e à **personificação** de objetos, criam camadas de sentido que vão muito além do dicionário, revelando a visão de mundo particular do eu-lírico.

Para compreender plenamente essa visão, o poema não pode ser visto como uma ilha; ele deve ser conectado ao seu **contexto histórico e período literário**. A época em que foi escrito e os valores do movimento artístico a que pertence explicam muitas das escolhas do autor. Nesse estágio, o analista busca a harmonia — ou a tensão — entre todos os níveis anteriores (fônico, lexical e sintático). É o momento de questionar: como o ritmo (fônico) reforça o sentimento (semântico)? Como o título se relaciona com o tema central? Ao estabelecer paralelos com outras obras do mesmo autor ou período, conseguimos enxergar recorrências e rupturas que definem a singularidade daquela voz poética.

A análise também passa pela identificação do **tom predominante**: o poema é mais descritivo, narrativo ou dissertativo? Essa preferência dita se o leitor será guiado por uma cena, por uma história ou por uma reflexão filosófica. Além disso, observa-se a **polifonia** e a **intertextualidade**: o poema dialoga com outros textos através da paródia ou da paráfrase? Esse "diálogo" entre vozes enriquece o sentido original, criando um jogo de espelhos cultural. É fundamental traçar o **percurso passional** da obra, mapeando as emoções expostas e os detalhes que as disparam, observando se há equilíbrio ou um conflito produtivo entre a paixão transbordante e a forma contida do poema.

Por fim, embora o poema seja um todo unitário, ele pode ser segmentado em **unidades semânticas** menores. O eu-lírico pode mudar o seu ângulo de visão ao longo do texto, alterando o foco do personagem, o tempo, o espaço ou até o próprio tema. Identificar essas transições permite ver o "movimento" do pensamento poético. No fim das contas, a análise semântica revela que o poema é um organismo vivo, onde cada recurso técnico

está a serviço de uma experiência humana que busca ser compartilhada, sentida e, acima de tudo, compreendida em sua complexidade.

III. IDÉIAS E CONCEPÇÕES

1. *Ponto de vista filosófico*

Revela o autor uma concepção realista, romântica, fantasia, materialista, espiritualista, fatalista, pessimista ou otimista da vida e dos homens? Por quê? Exemplifique.

2. *Ponto de vista moral e religioso*

Tem a obra - no seu conjunto ou em alguma de suas partes - propósito moralizador? Revela o autor preocupação com o problema religioso? Há sinais de intolerância religiosa, de preconceitos de ordem moral, racial, social? Do ponto de vista moral, pode a obra ser considerada imprópria para menores? Por quê? como encara o autor o problema do sexo e do amor em geral?

3. *Ponto de vista político e ideológico*

Deixa o autor perceber claramente suas tendências políticas? Parece-lhe um escritor “engajado” (“comprometido”) ou “alienado”? Representa a obra um testemunho ou depoimento sobre sua época e os problemas que afligem a humanidade ou uma parte dela? Faz o autor crítica social, propaganda ou proselitismo? Como? Justifique, ilustre, prove.

IV. OPINIÃO CRÍTICA / CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostou? Sentiu-se empolgado pelo poema em si, pela psicologia ou comportamento ou destino de algum personagem? pelo estilo? pelas reflexões do eu-lírico? A leitura o enriqueceu espiritualmente? culturalmente? provocou-lhe reflexões ou foi apenas um passatempo? Leu outras obras do mesmo autor? Leu obras de outros autores, cujo estilo, técnica, tema e/ou enredo se assemelham aos do poema que você acaba de ler e comentar?

Com base nos seus apontamentos, dê sua opinião crítica sobre o texto. Provavelmente você partirá de uma primeira impressão, mas não se esqueça de que, independente da opinião ser ou não favorável, **VOCÊ DEVE SUSTENTAR ESTA POSIÇÃO COM ARGUMENTOS LÓGICOS E COM DADOS TIRADOS DO TEXTO.** Não

há limite de tamanho para uma opinião crítica. Tanto podem ser dez linhas como dez páginas, depende do grau de profundidade da análise.

OBSERVAÇÕES FINAIS

- 1º) A regra de ouro de qualquer interpretação: SEJA SENSÍVEL;
- 2º) Quanto mais lermos o texto a ser analisado, mais perceberemos seu sentido profundo;
- 3º) Não há receitas para se analisar um poema. Não há métodos melhores;
- 4º) Todo método está sempre aquém do texto literário;
- 5º) O roteiro é apenas uma forma de focalizarmos nossa atenção e deve ser enriquecido com sua experiência.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIÂNGULO MINEIRO – UFTM

CURSO DE LETRAS

AS TRANCINHAS DA VOVÓ CARECA

Trabalho de aproveitamento da disciplina
Teoria da Literatura I, ministrada pelo Prof.
Dr. Ozíris Borges Filho.

Nome + código

Jesus Cristo, cód. 666

José Bonifácio, cód. 1000

Uberaba, 00 de abril de 200...

SUMÁRIO

I. DADOS SUMÁRIOS SOBRE O AUTOR E A OBRA	04
II. ANÁLISE DO POEMA	08
1. Nível Fônico	09
2. Nível Lexical	11
3. Nível Sintático	13
4. Nível Semântico	16
III. IDÉIAS E CONCEPÇÕES	28
IV. OPINIÃO CRÍTICA	32
V. BIBLIOGRAFIA	33
VI. ANEXO	35

SÍLVIA: MUSA BUCÓLICA

(exemplo de análise)

I. Dados sumários sobre autor e obra

Gregório de Matos e Guerra, conhecido como um dos maiores poetas brasileiros, nasceu em Salvador, Bahia, em 23 de dezembro de 1636. Por sua sátira ficou conhecido como "Boca do Inferno".

Filho de Gregório de Mattos com Maria da Guerra, ricos proprietários de engenho, Gregório de Mattos estudou no célebre Colégio dos Jesuítas (desde 1642), na Bahia, e seguiu para Lisboa, em 1650, para se graduar como Cânones, em 1661, na Universidade de Coimbra. Casa-se em Lisboa, no mesmo ano, com D. Michaela de Andrade, com quem tem uma filha em 1674.

Retorna à Bahia no início do ano de 1683, depois de trinta e dois anos vividos em Portugal. Meses após a sua chegada, é destituído dos cargos junto à cúria baiana, por não querer usar batina e por não aceitar a imposição das ordens maiores necessárias para o exercício das suas funções junto ao Arcebispado.

Em 1694, é enviado à Angola, sem direito de voltar para a Bahia. Em Luanda, colabora o poeta com a prisão e condenação dos cabeças de uma sedição. Como recompensa recebe a permissão de voltar ao Brasil, para ficar em Recife - longe da Bahia e dos seus desafetos - onde vai morrer em 1695, de uma febre contraída na África, com 59 anos, no dia 26 de novembro.

Hoje em dia, Gregório de Matos e Guerra é reconhecido como o maior poeta brasileiro do século XVII, assim como um dos mais importantes escritores barrocos de expressão portuguesa. A bibliografia sobre o autor inclui muitos títulos e, além de numerosas edições nacionais das obras do poeta, existem traduções para vários idiomas, como o alemão, o francês, o italiano e até o chinês.

Gregório compôs sonetos, décimas, motes e glosas, romances, só para citar os metros mais conhecidos, com grande variedade de rimas e ritmos, introduzindo na linguagem poética termos tupi e africanos, ao mesmo tempo em que não renunciava às referências clássicas e eruditas indispensáveis para o bom poeta da época.

No texto a ser analisado, (anexo I), intitulado *A uma dama dormindo junto a fonte*, vemos que, no primeiro quarteto, como já anunciado no título, o eu-lírico descreve uma

mulher dormindo junto a uma fonte, destacando a beleza da cena. No segundo quarteto, ele descreve como o ambiente se encontra no momento, ou seja, estático, pois a mulher exaltada, denominada Sílvia, totalmente integrada a este ambiente natural, está dormindo. No primeiro terceto, reforça-se a idéia da falta de movimento no ambiente, dos elementos da natureza, e como acontecimentos corriqueiros deixam de acontecer, pois Sílvia está dormindo. Já no segundo terceto, última estrofe do poema, há uma ruptura da calmaria anteriormente exposta. Sílvia desperta e tudo ganha movimento, para louvá-la, mais uma vez, em uma demonstração de integração dela à natureza.

II. Análise do poema

A. Nível fônico

O poema apresenta esquema rítmico constante em todo o texto, em versos decassílabos heróicos. Como exemplo, veja-se a escansão do poema:

À – mar – gem – de u – ma – fon – te, – que – co – rri (a), E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Li – ra – do – ce – dos - pá – ssa – ros – can – to (res) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

A – be – la o – ca – si – ão – das - mi – nhas – do (res) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Dor – min - do es – ta – va ao – des – per – tar – do – di (a) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Mas – co – mo – dor – me – Síl – via, – não – ves – ti (a), E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

O – céu – seus – ho - ri – zon – tes – de – mil – co - (res) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Do – mi – na – va o – si – lén - cio – en – tre as - flo (res) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ca – la - va o – mar, – e – rio – não – se – ou – vi (a) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Não – dão o – pa – ra - bém – à – no – va – Au – ro (ra) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Flo – res – ca – no – ras – pá – ssa – ros – fra – gan (tes) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Nem – seu – âm – bar – res – pi – ra a – ri – ca – Flo (ra) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
*Po – rém – a – brin – do – Síl – via os – dois – **dí**a – man (tes)* E R 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Tu – do a – Síl – via – fes – te – ja, – tu – do a – do (ra) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
A – ves – chei – ro – sas, – flo – res – re – sso – nan (tes) E. R. 10 (6,10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Por haver essa cadência constante e seguir um metro linear clássico, com versos regulares, não há tensão rítmica neste poema e os versos podem ser bipartidos, ou seja, há simetria. O uso do decassílabo heróico é coerente, pois se trata de um poema de exaltação a uma mulher, no caso, Sílvia. Note-se ainda que, para ocorrer a regularidade do ritmo, o eu-lírico faz uma sinérese, isto é, transforma um hiato em ditongo no primeiro verso do último terceto.

*Po – rém – a – brin – do – Síl – via os – dois – **dí**a – man (tes)*

As rimas são externas. Nos quartetos há rimas toantes, entre o 1º e 4º versos, e consoantes, entre o 2º e 3º versos, e são rimas interpoladas.

À margem de uma fonte, que corria A
Lira doce dos pássaros cantores B
A bela ocasião das minhas dores, B
Dormindo estava ao despertar o dia, A

Já nos tercetos há apenas rimas toantes e cruzadas. Como podemos perceber nos versos abaixo, tirados da terceira estrofe:

Não dão o parabém à nova Aurora C
Flores canoras, pássaros fragrantas, D
Nem seu âmbar respira a rica Flora. C

Em relação à categoria gramatical, encontramos, na maior parte, rimas pobres neste poema, como em vestia e ouviam, pois as duas palavras pertencem à mesma categoria gramatical, no caso, verbos. No entanto, há algumas rimas ricas, nas quais as palavras pertencem a categorias gramaticais distintas, como em diamantes (substantivo) e ressonantes (adjetivo), ou mesmo, em corria (verbo) e dia (substantivo).

Quanto à extensão dos sons que rimam, as rimas podem ser classificadas como pobres, pois a identidade fônica aparece somente da vogal tônica em diante, como por exemplo: **fragrantes** / **diamantes**.

Os versos são organizados em forma de soneto. O uso deste tipo de forma fixa sugere uma oposição de idéias entre as estrofes.

Assim podemos dividir o poema em duas unidades temáticas: a primeira, formada pelos dois quartetos e o primeiro terceto, descreve a mulher dormindo junto à fonte e o ambiente acompanhando a placidez de seu sono (“*Dominava o silêncio entre as flores, / Calava o mar, e rio não se ouvia*,” 7º e 8º versos), já a última estrofe compõe uma unidade temática particular, descrevendo a mudança sofrida, a quebra da quietude do ambiente em consequência do despertar de Sílvia.

No entanto, cabe aqui enfatizar que, apesar desta ruptura, ainda há harmonia e perfeita integração da personagem (Sílvia) ao ambiente.

Em relação às figuras sonoras, nas três primeiras estrofes, podemos notar a assonância da vogal O, a aliteração da consoante S e ainda vários sons nasais.

*À margem de UMa fOnTe, que cOrria,
Lira dOce dOs páSSarOs cANtOres
A bela OcasIÃO das minhAS dOres
DOrmindo eStava aO deSpertar dO dia.*

*MaS cOmO dOrme Sílvia, nÃO veStia
O Céu seuS hOrizONteS de mil cOreS;
DOminava O silÊNCiO ENTre as fLOreS,
Calava O mar, e riO nÃO se Ouvia,*

*NÃO dÃO O parabém à nOva AurOra
FIOreS canOraS, páSSarOs fragranteS,
Nem Seu ÂMbar reSpira a rica FIOra.*

Essa sonoridade estabelece uma relação intrínseca entre tema e forma do poema. Nota-se a predominância de sons suaves, baixos como se eu-lírico não quisesse despertar a sua musa que dorme.

No entanto, na última estrofe temos a aliteração das consoantes ***T*** e ***D***. Em outras palavras, de sons suaves, baixos, passa-se para sons mais estridentes. Essa sonoridade também estabelece uma relação de profunda harmonia com o sentido do texto, pois nessa última estrofe, Sílvia acorda.

*Porém abrindo Sílvia os Dois DiamanTes,
TuDo a Sílvia fesTeja, TuDo aDora
Aves cheirosas, flores ressonanTes.*

Enfim, essa diferença entre as figuras sonoras empregadas nas três primeiras estrofes e a última auxilia a enfatizar a segmentação temática do soneto.

B. Nível lexical

O poema, por seu objetivo de exaltação à dama, é escrito em linguagem culta, como podemos notar em todo o texto. Exemplifica-se isso abaixo com a última estrofe:

*Porém abrindo Sílvia os dois diamantes,
Tudo a Sílvia festeja, tudo adora
Aves cheirosas, flores ressonantes*

Há o uso predominante de substantivos concretos: margem, fonte, lira, pássaros, dia, céu, horizontes, cores, flores, mar, etc. Essa predominância dá ao poema um tom de particularização que reforça na caracterização de musa do eu-lírico, individualizando-a também.

Já os adjetivos são empregados de maneira tradicional na maior parte do texto. Eles reforçam o tema do texto, que é a exaltação à mulher, além de reforçarem a integração personagem/natureza.

No entanto, em dois versos há um emprego bastante inovador dos adjetivos. São os versos décimo e décimo quarto.

*Flores canoras, pássaros fragrantés, (10º.)
Aves cheirosas, flores ressonantes. (14º.)*

Note-se como o eu-lírico inverte o uso normal dos adjetivos e seus substantivos. No verso décimo, ao substantivo “flores”, em vez de atribuir a qualidade de “fragrantés”, o eu-lírico atribui a qualidade de “canoras”. Essa mesma transposição semântica ocorre no verso décimo quarto. Essa metamorfose da natureza parece reforçar a divindade da musa Sílvia que consegue com seu poder alterar os elementos naturais.

Ainda como suporte para o tema e o desenvolvimento do poema, há o uso predominante de verbos que indicam o estado de repouso da musa:

*À margem de uma fonte, que corria,
Lira doce dos pássaros cantores
A bela ocasião das minhas dores
Dormindo estava ao despertar do dia.*

*Mas como **dorme** Sílvia, não vestia
O céu seus horizontes de mil cores;
Dominava o silêncio entre as flores,
Calava o mar, e rio não se **ouvía**,*

*Não dão o parabém à nova Aurora
Flores canoras, pássaros fragrantés,
Nem seu âmbar **respira** a rica Flora.*

No entanto, na última estrofe, o uso dos verbos muda sensivelmente para a predominância de verbos que indicam o despertar, sugerindo dinamismo e movimento, acompanhando o objetivo inicial da separação do poema em duas unidades temáticas.

*Porém abrindo Sílvia os dois diamantes,
Tudo a Sílvia festeja, tudo adora
Aves cheirosas, flores ressonantes.*

Quanto aos adjetivos no texto, são usados de duas formas: o uso comum, em que reforça o substantivo, como, por exemplo, em “*lira doce*”(2º verso) ou em “*rica Flora*”(11º verso); e, em dois momentos, como já foi assinalado, um uso novo, dando ao substantivo características diferentes das usuais, como em “*aves cheirosas, flores ressonantes*” (último verso) ou “*Flores canoras, pássaros fragrantés,*” (10º verso).

Reforçando a idéia de separação do poema em unidades temáticas, nos quartetos há predominância de ações no passado, indicando distanciamento, idéia esta destacada também pelo fato de a mulher estar dormindo. Já nos tercetos, as ações no presente, indicam proximidade. Também o uso dos verbos no modo indicativo, nos dão a certeza dos fatos.

A indicação de tempo é dada no quarto verso: “*ao despertar do dia*”, ou seja, ao amanhecer. Há também, no 9º verso, o uso da palavra Aurora, para indicar o momento. O emprego deste termo culto, personificado, marcado pela letra maiúscula, ressalta a linguagem usada no poema, e auxilia na caracterização da beleza do momento.

Quanto à indicação de espaço, é dada pela presença harmoniosa dos elementos da natureza, tais como os animais, a fonte, as flores, caracterizando um espaço aberto.

Também podemos ressaltar o uso do nome Sílvia, que tem origem no latim, e

significa “aquela que veio da selva”, com o fim de reiterar a harmonia e integração personagem e natureza.

C. Nível sintático

O poema é formado por períodos longos e pontuação escassa. Há predominância do uso de vírgulas, usadas para enumerar os elementos de exaltação, impondo um ritmo freqüente ao poema. Assim, nas duas primeiras estrofes, o ritmo imposto pela enumeração é lento, auxiliando na caracterização do ambiente e na descrição da cena.

A pontuação e os períodos longos também causam o *enjambement*. Como exemplo, entre os versos 4 e 5:

4 *Mas como dorme Sílvia, não vestia*
5 *O céu seus horizontes de mil cores;*

Este encadeamento produz uma ambigüidade de sentido, entre o nível fônico e semântico. Os dois versos são ligados pela sintaxe e pelo sentido. Há uma redução de sentido do final do primeiro verso e seu sentido é completo, de forma destacada, pelo segundo verso. Portanto, surge tensão entre a sintaxe e sentido.

Este recurso é usado para dar destaque ao fato de o céu não ter realizado uma ação comum e característica a ele, pois Sílvia estava dormindo, ou seja, a natureza só ganha vida e movimento, quando a mulher está acordada.

Prendendo-nos à análise destes dois versos, notamos também o uso do hipérbato, ou, a inversão dos termos da oração, com o objetivo de causar o *enjambement* e destaque ao 2º verso.

Da mesma forma, encontramos inversões em outros versos do poema, como nos dois últimos versos da 1ª estrofe:

3 *A bela ocasião das minhas dores*
4 *Dormindo estava ao despertar do dia.*

A conjunção **mas como** no início da segunda estrofe dá-nos a idéia de conclusão do que foi exposto na primeira estrofe, ou mesmo, continuidade à descrição do ambiente anteriormente iniciada.

Já na última estrofe, o uso da conjunção adversativa **porém**, contraria o exposto nas estrofes anteriores, o que também auxilia na divisão do poema.

D. Nível semântico

Este poema contém apenas alguns elementos característicos ao período literário em que foi escrito, o Barroco. Entre eles estão o forte apelo emocional, o excesso de detalhes e o jogo das palavras – o cultismo.

Além disso, ainda há o uso de metáforas, como no 12º verso: “*Porém abrindo Sílvia os dois diamantes*,”. Esta metáfora para os olhos da mulher ressalta seu brilho similar ao dos diamantes e atribui a eles a qualidade de preciosidade.

Também há prosopopéia ou personificação, como em “*Calava o mar, e rio não se ouvia*”. Este recurso é usado para ressaltar mais uma vez a harmonia entre o ser humano, na figura de Sílvia, pois tendo todos os seres com características humanas, eles estão integrados.

Trata-se de um poema descritivo, com muitos elementos sensoriais, tais como em “*Lira doce dos pássaros cantores*” ou em “*...não vestia / o céu seus horizontes de mil cores;*” e muitos elementos da natureza, animados ou não. E é pelo uso destes elementos, que se cria um ambiente harmonioso e de integração do homem com a natureza.

Apesar disso, o poema é desenvolvido de forma a coexistirem duas unidades semânticas e temáticas, já previamente definidas pela escolha do soneto como forma para o poema. Não que haja quebra nesta integração do homem à natureza, pelo contrário, como podemos ver nos versos finais do poema “*Tudo a Sílvia festeja, tudo adora / Aves cheirosas, flores ressonantes.*”. Mas há, na verdade, uma ruptura no silêncio e calma expostos, que podemos destacar nos últimos versos da segunda estrofe, em que há uma reiteração da idéia de silêncio e quietude, do ambiente harmonioso:

*Dominava o silêncio entre as flores,
Calava o mar, e rio não se ouvia,*

Para causar este efeito de bipolaridade ao poema, há o uso de tempos e tipos verbais distintos entre as unidades. Auxiliam para isso, também, o uso das figuras de linguagem e a pontuação.

III. IDÉIAS E CONCEPÇÕES

A obra de Gregório de Matos Guerra é irregular, compreendendo um lado satírico, inclusive erótico e pornográfico, e outro lírico, de fundo religioso, moral e amoroso. Isso dá a sua literatura características barrocas, ou seja, a própria vida literária do autor é notadamente contraditória, com obras que se opõem entre si.

Sua obra lírica é, talvez, superior, com alguns momentos da mais alta poesia, no entanto, apresenta-se estreitamente ligada a circunstâncias sem interesse atual, ou contemporâneo à sua época. Portanto, poucas relações ou conclusões dos pontos de vista religioso, político e ideológico podemos perceber a partir do texto analisado.

Do ponto de vista moral, o poema apresenta um forte idealismo amoroso, presente na poesia renascentista, desvinculando assim, de certa forma, o poema do período barroco.

Também o ponto de vista filosófico, na presente poesia, destaca-se de forma contraditória ao período, tanto pelos conceitos amorosos, quanto pela inexistência de conflitos diversos, próprios dos artistas barrocos.

O jogo das palavras – o cultismo - que soubera explorar na poesia satírica com chiste e malabarismo - torna-se na poesia analisada, pesquisa das emoções raras, busca da unidade sob a diversidade, tentativa de pacificar ou desvendar as antinomias, dando a esta poesia um vigoroso refinamento.

Dessa maneira, o texto expõe uma concepção idealista e, até mesmo, fantasiosa da realidade.

IV. OPINIÃO CRÍTICA

Por ser parte da arte barroca (apesar de se distanciar, em alguns pontos, de suas características), o poema analisado é formado por uma subjetividade, inerente a todas as obras do período, pouco usual na vida contemporânea. Na modernidade, há mais valorização da objetividade. E é neste ponto que a poesia barroca, especialmente a de Gregório de Matos Guerra, desperta interesse nos dias de hoje.

Lendo e analisando o presente poema, podemos apreciar toda a beleza da arte subjetiva de Gregório de Matos, bem como a construção do jogo de palavras.

O forte apelo emocional e os detalhes, como o excesso de elementos bucólicos e sensoriais, enriquecem a obra, assim como o inteligente uso dos recursos e figuras de linguagem, levando-nos a um tipo de poesia envolvente e interessante.

É importante destacar também que o uso de tais elementos bucólicos dá ao poema características que prenunciam o período literário posterior, o Arcadismo. Nesse período, destaca-se a integração do homem à natureza, como pudemos notar no poema analisado, tornando a descrição agradável, leve e sensível e aguçando o interesse pela obra de Gregório de Matos Guerra, por sua engenhosidade literária e temática.

V. Bibliografia

ARARIPE Júnior, T.A. *Gregório de Mattos*. Rio/Paris: Garnier, 1910.

BORGES FILHO, Oziris. *Introdução à Literatura Brasileira: A era colonial 1500-1836*. Franca: Ribeirão Gráfica, 2002.

DIMAS, Antônio. *Gregório de Mattos. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

Anexo I

A uma dama dormindo junto a uma fonte
Gregório de Matos Guerra

À margem de uma fonte, que corria,
Lira doce dos pássaros cantores
A bela ocasião das minhas dores
Dormindo estava ao despertar do dia.

Mas como dorme Sílvia, não vestia
O céu seus horizontes de mil cores;
Dominava o silêncio entre as flores,
Calava o mar, e rio não se ouvia,

Não dão o parabém à nova Aurora
Flores canoras, pássaros fragrantas,
Nem seu âmbar respira a rica Flora.

Porém abrindo Sílvia os dois diamantes,
Tudo a Sílvia festeja, tudo adora
Aves cheirosas, flores ressonantes.

ANTOLOGIA TEÓRICA

POESIA E POEMA¹⁴

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história, em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida,

p. 15

falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!

Como não reconhecer em cada uma dessas fórmulas o poeta que as justifica e que, ao encarná-las, lhes dá vida? Expressões do algo vivido e padecido, não temos outro remédio senão aderirmos a elas - condenados a abandonar a primeira pela segunda e esta pela seguinte. Sua própria autenticidade mostra que a experiência que justifica cada um desses conceitos os transcende. Será preciso, portanto, interrogar os testemunhos diretos da experiência poética. A unidade da poesia só pode ser apreendida através do trato desnudo com o poema.

Perguntando ao poema pelo ser da poesia, não confundimos arbitrariamente poesia e poema? Já Aristóteles dizia que “nada há de comum, exceto a métrica, entre Homero e Empédocles; e por isso com justiça se chama de poeta o primeiro e de filósofo o segundo”. E assim é: nem todo poema - ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica - contém poesia. No entanto, essas obras métricas são verdadeiros poemas ou artefatos artísticos, didáticos ou retóricos?

¹⁴ PAZ, Otávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. pp. 15-31.

Um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico - estrofes, metros e rimas - foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas. Pois bem, quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. Quando - passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo - o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética,

p. 16

estamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixamos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar do encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou omite poesia. Forma e substância são a mesma coisa.

Mal desviamos os olhos do poético para fixá-los no poema, aparece-nos a multiplicidade de formas que assume esse ser que pensávamos único. Como nos apoderarmos da poesia se cada poema se mostra como algo diferente e irreduzível? A ciência da literatura pretende reduzir a gêneros a vertiginosa pluralidade do poema. Por sua própria natureza, a pretensão padece de uma dupla insuficiência. Se reduzirmos a poesia a umas tantas formas - épicas, líricas, dramáticas -, o que faremos com os romances, os poemas em prosa e esses livros estranhos que se chamam **Aurélia, Os cantos de Maldoror** ou **Nadja**? Se aceitarmos todas as exceções e as formas intermediárias - decadentes, incultas ou proféticas -, a classificação se converterá num catálogo infinito. Todas as atividades verbais, para não abandonar o âmbito da linguagem, são susceptíveis de mudar de signo e se transformar em poemas: desde a interjeição até o discurso lógico. Não é essa a única limitação, nem a mais grave, das classificações da retórica. Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. No entanto, são instrumentos que se tornam inúteis quando

p. 17

queremos empregá-los para tarefas mais sutis do que a simples ordenação externa. Grande parte da crítica consiste apenas nessa ingênua e abusiva aplicação das nomenclaturas tradicionais.

Uma censura semelhante deve ser feita às outras disciplinas que a crítica utiliza, da

estilística à psicanálise. A primeira pretende dizer o que é um poema pelo estudo dos hábitos verbais do poeta. A segunda, pela interpretação de seus símbolos. O método estilístico tanto pode ser aplicado a Mallarmé como a uma porção de versos de almanaque. Isso também ocorre com as interpretações dos psicólogos, as biografias e outros estudos com que se tenta, e às vezes se consegue, explicar por que, como e para que se escreveu um poema. A retórica, a estilística, a sociologia, a psicologia e o resto das disciplinas literárias são imprescindíveis se queremos estudar uma obra, porém nada podem dizer acerca de sua natureza íntima.

A dispersão da poesia em mil formas heterogêneas poderia nos levar a construir um tipo ideal de poema. O resultado seria um monstro ou um fantasma. A poesia não é a soma de todos os poemas. Por si mesma, cada criação poética é uma unidade autosuficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irreduzível e irrepetível. Assim, nos sentimos inclinados a concordar com Ortega y Gasset: nada nos autoriza a designar com o mesmo nome objetos tão diversos como os sonetos de Quevedo, as fábulas de La Fontaine e o **Cântico espiritual**.

À primeira vista, essa diversidade se oferece, como filha da história. Cada língua e cada nação engendram a poesia que o momento e o seu gênio particular lhes ditam. O critério histórico, porém, não resolve, antes multiplica os problemas. No seio de cada período e de cada sociedade reina a mesma diversidade: Nerval e Hugo são contemporâneos, como o são Velázquez e

p. 18

Rubens, Valéry e Apollinaire. Se só por um abuso de linguagem aplicamos o mesmo nome aos poemas védicos e ao haiku japonês, não será também um abuso utilizarmos o mesmo substantivo para designar experiências tão diferentes como as de San Juan de la Cruz e seu indireto modelo profano, Garcilaso? A perspectiva histórica - consequência de nosso fatal distanciamento - nos leva a uniformizar paisagens ricas em antagonismos e contrastes. A distância nos faz esquecer as diferenças que separam Sófocles de Eurípedes, Tirso de Lope. E essas diferenças não são fruto das variações históricas, mas de algo muito mais sutil e impalpável: a pessoa humana. Assim, não é tanto a ciência histórica mas a biografia que poderia fornecer a chave da compreensão do poema. Aqui intervém novo obstáculo: dentro da produção de cada poeta, cada obra também é única, isolada e irreduzível. A **Galatéia** ou **A viagem de Parnaso** não explicam o **Dom Quixote**; **Ifigênia** é substancialmente distinta do **Fausto**; **Fuenteovejuna**, da **Dorotéia**. Cada obra tem vida própria e as **Éclogas** não são a **Eneida**. Às vezes uma obra nega a outra: o “Prefácio” das poesias nunca publicadas de Lautréamont jorra uma luz equívoca sobre **Os cantos de Maldoror**; **Uma temporada no inferno** proclama loucura a alquimia do verbo de **As iluminações**. A história e a biografia podem dar a tonalidade de um período ou de uma vida, esboçar as fronteiras de uma obra

e descrever, do exterior, a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até desentranhar o porquê e o como de um poema. Não podem, contudo, dizer o que é um poema.

A única característica comum a todos os poemas consiste em serem obras, produtos humanos, como os quadros dos pintores e as cadeiras dos carpinteiros. No entanto, os poemas são obras de um feitio muito estranho:

p. 19

não há entre um e outro a relação de parentesco que de modo tão palpável se verifica com os instrumentos de trabalho. Técnica e criação, utensílio e poema são realidades distintas. A técnica é procedimento e vale na medida de sua eficácia, isto é, na medida em que é um procedimento susceptível de aplicação repetida: seu valor dura até que surja um novo processo. A técnica é repetição que se aperfeiçoa ou se degrada: é herança e mudança - o fuzil substitui o arco. A **Eneida** não substitui a **Odisséia**. Cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no instante mesmo da criação. A chamada “técnica poética” não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de investigações que só servem para seu criador. É verdade que o estilo - compreendido como maneira comum de um grupo de artistas ou de uma época - confina com a técnica, tanto no sentido de herança e transformação, quanto na questão de ser procedimento coletivo. O estilo é o ponto de partida de todo projeto criador; por isso mesmo, todo artista aspira a transcender esse estilo comum ou histórico. Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser um poeta e se converte em construtor de artefatos literários. Chamar Góngora de poeta barroco pode ser verdadeiro sob o ponto de vista da história literária, mas não o é se queremos penetrar em sua poesia, que é sempre alguma coisa mais. É certo que os poemas de cordobês constituem o mais alto exemplo do estilo barroco, mas não será demasiado esquecer que as formas expressivas características de Góngora - isso que agora chamamos de seu estilo - de início foram apenas invenções, criações verbais inéditas, que só depois se converteram em comportamentos, hábitos e receitas? O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época - isto é, o estilo de seu tempo -, porém modifica

p. 20

todos esses materiais e realiza uma obra única. As melhores imagens de Góngora - como foi admiravelmente mostrado por Dámaso Alonso - provém justamente de sua capacidade de transfigurar a linguagem literária de seus antecessores e contemporâneos. Às vezes, claro, o poeta é vencido pelo estilo. (Um estilo que nunca é seu mas de seu tempo - o poeta não tem estilo.) Então a

imagem fracassada se torna bem comum, despojo para os futuros historiadores e filólogos. Com tais pedras e outras semelhantes constroem-se esses edifícios que a história chama de estilos artísticos.

Não quero negar a existência dos estilos. Tampouco afirmo que o poeta cria a partir do nada. Como todos os poetas, Góngora se apóia numa linguagem. Essa linguagem era algo mais preciso e radical do que a fala - uma linguagem literária, um estilo. Contudo, o poeta cordobês transcende essa linguagem. Melhor dizendo, transforma-a em atos poéticos sem repetição: imagens, cores, ritmos, visões - poemas. Góngora transcende o estilo barroco; Garcilaso, o toscano; Rubén Darío, o modernista. O poeta se alimenta de estilos. Sem eles não haveria poemas. Os estilos nascem, crescem e morrem. Os poemas permanecem, e cada um deles constitui uma unidade auto-suficiente, um exemplar isolado, que não se repetirá jamais.

O caráter irrepetível e único do poema é compartilhado por outras obras: quadros, esculturas, sonatas, danças, monumentos. A todas elas é aplicável a distinção entre poema e utensílio, estilo e criação. Para Aristóteles a pintura, a escultura, a música e a dança também são formas poéticas, tal como a tragédia e a épica. Daí que, ao falar da ausência de caracteres morais na poesia de seus contemporâneos, cite como exemplo dessa omissão o pintor Zêuxis e não um poeta trágico. Com efeito, acima das diferenças que separam um quadro de um hino,

p. 21

uma sinfonia de uma tragédia, há neles um elemento criador que os faz girar no mesmo universo. Uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito de palavras. A diversidade das artes não impede sua unidade. Ao contrário, destaca-a.

As diferenças entre palavra, som e cor fizeram duvidar da unidade essencial das artes. O poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, também são significado; o quadro e a sonata são compostos de elementos mais simples - formas, notas e cores que em si nada significam. As artes plásticas e sonoras partem da não-significação; o poema, organismo anfíbio, parte da palavra, ser significante. Essa distinção me parece mais sutil do que verdadeira. Cores e sons também possuem sentido. Não é sem razão que os críticos falam de linguagens plásticas e musicais. E antes que essas expressões fossem usadas pelos entendidos, o povo conheceu e praticou a linguagem das cores, dos sons e dos sinais. É desnecessário, por conseguinte, nos determos nas insígnias, emblemas, toques, chamadas e outras formas de comunicação não verbal empregadas por certos grupos. Em todas elas o significado é inseparável de suas qualidades plásticas ou sonoras.

Em muitos casos, cores e sons possuem maior capacidade evocativa do que a fala. Entre os astecas a cor negra estava associada à obscuridade, ao frio, à seca, à guerra e à morte. Também se relacionava com certos deuses: Tezcatlipoca, Mixcóatl; a um espaço: o norte; a um tempo: Técpatl; ao sílex; à lua; à águia. Pintar alguma coisa de negro era como dizer ou invocar todas essas representações. Cada uma das quatro cores significava um espaço, um tempo, uns deuses, uns astros e um destino.

p. 22

Nascia-se sob o signo de uma cor, como os cristãos nascem sob a proteção de um santo padroeiro. Talvez não seja desnecessário acrescentar outro exemplo: a função dual de ritmo na antiga civilização chinesa. Cada vez que se tenta explicar as noções de Yin e Yang – os dois ritmos alternativos que formam o Tao –, recorre-se a termos musicais. Concepção rítmica do cosmo, o par Yin e Yang é filosofia e religião, dança e música, movimento rítmico impregnado de sentido. Do mesmo modo, não é abuso da linguagem figurada, mas alusão ao poder significante do som, o emprego de expressões como harmonia, ritmo ou contraponto para qualificar as ações humanas. Todo mundo usa esses vocábulos, sabendo que possuem sentido, difusa intencionalidade. Não há cores nem sons em si, desprovidos de significação: tocados pela mão do homem, mudam de natureza e penetram no mundo das obras. E todas as obras desembocam na significação; aquilo que o homem toca se tinge de intencionalidade: é um ir em direção a... O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerância à ambigüidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido. O próprio silêncio está povoado de signos. Assim, a disposição dos edifícios e suas proporções obedecem a uma certa intenção. Não carecem de sentido – pode-se dizer, com mais precisão, o contrário – o impulso vertical do gótico, o equilíbrio tenso do templo grego, a redondeza da estupa budista ou a vegetação erótica que cobre os muros dos santuários de Orissa. Tudo é linguagem.

As diferenças entre o idioma falado ou escrito e os outros – plásticos ou musicais – são muito profundas; não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo. Pintores, músicos, arquitetos, escultores e outros artistas não usam como materiais de composição elementos

p. 23

radicalmente distintos dos que emprega o poeta. Suas linguagens são diferentes, mas são linguagem. E é mais fácil traduzir os poemas astecas em seus equivalentes arquitetônicos e escultóricos do que na língua espanhola. Os textos do tantrismo ou a poesia erótica Kavya falam o mesmo idioma das esculturas de Konarak. A linguagem do **Primero sueño** de Sor Juana não é

muito diferente da linguagem do Sagrario Metropolitano da Cidade do México. A pintura surrealista está mais próxima da poesia desse movimento que da pintura cubista.

Afirmar que é impossível escapar do sentido equivale a encerrar todas as obras – artísticas ou técnicas – no universo nivelador da história. Como encontrar um sentido que não seja histórico? Nem por seus materiais nem por seus significados as obras transcendem o homem. Todas são “um para” e “um em direção a” que desembocam num homem concreto, que por sua vez só alcança significação dentro de uma história precisa. Moral, filosofia, costumes, artes, tudo, enfim, que constitui a expressão de um determinado período, participa do que chamamos estilo. Todo estilo é histórico e todos os produtos de uma época, desde seus utensílios mais simples até suas obras mais desinteressadas, estão impregnados de história, isto é, de estilo. No entanto, essas afinidades e parentescos cobram diferenças específicas. No interior de um estilo é possível descobrir o que separa um poema de um tratado em verso, um quadro de uma estampa didática, um móvel de uma escultura. Esse elemento distintivo é a poesia. Só ela pode mostrar a diferença entre criação e estilo, obra de arte e utensílio.

Qualquer que seja sua atividade e profissão, artista ou artesão, o homem transforma a matéria-prima: cores, pedras, metais, palavras. A operação transmutadora consiste no seguinte: os materiais abandonam o mundo cego da natureza para ingressar no das obras, isto é,

p. 24

no mundo das significações. O que ocorre então com a matéria pedra empregada pelo homem para esculpir uma estátua e construir uma escada? Ainda que a pedra da estátua não seja diferente da pedra da escada, e ambas sejam referentes a um mesmo sistema de significações (por exemplo: as duas fazem parte de uma igreja medieval), a transformação que a pedra sofreu na escultura é de natureza diversa da que a converteu em escada. O destino da linguagem nas mãos de prosadores e poetas nos faz vislumbrar o sentido dessa diferença.

A forma mais alta da prosa é o discurso, no sentido estrito dessa palavra. No discurso as palavras aspiram a se constituir em significado unívoco. Esse trabalho implica reflexão e análise. Ao mesmo tempo introduz um ideal inatingível, já que a palavra se nega a ser mero conceito, significado sem outra coisa mais. Cada palavra – à parte suas propriedades físicas – encerra uma pluralidade de sentidos. Assim, a atividade do prosador se exerce contra a natureza própria da palavra. Não é certo, portanto, que Monsieur Jourdan falasse em prosa sem o saber. Alfonso Reyes observa com exatidão que não se pode falar em prosa sem que se tenha consciência do que se diz. Inclusive, pode-se acrescentar que não se fala a prosa: escreve-se. A linguagem falada está mais perto da poesia que da prosa; é menos reflexiva e mais natural, e daí ser mais fácil ser poeta sem o

saber do que prosador. Na prosa a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados, à custa dos outros: ao pão, pão; e ao vinho, vinho. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambigüidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe

p. 25

impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a.

Assim também ocorre com formas, sons e cores. A pedra triunfa na escultura, humilha-se na escada. A cor resplandece no quadro; o movimento, no corpo, na dança. A matéria, vencida ou deformada no utensílio, recupera seu esplendor na obra de arte. A operação poética é de signo contrário à manipulação técnica. Graças à primeira, a matéria reconquista sua natureza: a cor é mais cor, o som é plenamente som. Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer uma vã estética de artesãos, mas um colocar em liberdade a matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia. Sem deixarem de ser instrumentos de significação e de comunicação, convertem-se em “outra coisa”. Essa mudança – ao contrário do que ocorre na técnica – não consiste em abandonar sua natureza original, mas em voltar a ela. Ser “outra coisa” quer dizer ser a “mesma coisa”: a coisa mesma, aquilo que real e primitivamente são.

Por outro lado, a pedra da estátua, o vermelho do quadro, a palavra do poema, não são pura e simplesmente pedra, cor, palavra: encarnam algo que os transcende e ultrapassa. Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é

p. 26

outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte.

Nada impede que sejam consideradas poemas as obras plásticas e musicais, desde que satisfaçam as duas características assinaladas: de um lado, fazerem regressar seus materiais ao que são – matéria resplandecente ou opaca – e assim se negarem ao mundo da utilidade; de outro, transformarem-se em imagens e desse modo se converterem numa forma peculiar de comunicação. Sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão de sentido – o poema é algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem. Um quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica. Piero de la Francesca, Masaccio, Leonardo ou Ucello não merecem, nem são compatíveis com outro qualificativo senão com o de poetas. Neles a preocupação com os meios expressivos da pintura, isto é, com a linguagem pictórica, se transforma em obras que transcendem essa mesma linguagem. As investigações de Masaccio e Ucello foram aproveitadas por seus herdeiros; suas obras, porém, são algo mais que achados técnicos: são imagens, poemas impossíveis de serem repetidos. Ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem.

Em suma, o artista não se serve de seus instrumentos – pedra, som, cor ou palavra – como o artesão; ao contrário, serve-se deles para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, qualquer que esta seja, transcende-a. Essa operação paradoxal e contraditória – que será analisada mais adiante – produz a imagem. O artista é criador de imagens: poeta. E é sua

p. 27

qualidade de imagens que permite chamar de poema o *Cântico espiritual* e os hinos védicos, o haiku e os sonetos de Quevedo. O fato de serem imagens leva as palavras, sem que deixem de ser elas mesmas, a transcenderem a linguagem, enquanto sistema dado de significações históricas. O poema, sem deixar de ser palavra e história, transcende a história. Sob condição de examinar com mais atenção em que consiste esse ultrapassar a história, podemos concluir que a pluralidade de poemas não nega, antes afirma, a unidade da poesia.

Cada poema é único. Em cada obra lateja, com maior ou menor intensidade, toda a poesia. Portanto, a leitura de um só poema nos revelará, com maior certeza do que qualquer investigação histórica ou filológica, o que é a poesia. Mas a experiência do poema – sua recriação através da leitura ou da recitação – também ostenta uma desconcertante pluralidade e heterogenia. Quase sempre a leitura se apresenta como a revelação de algo alheio à poesia propriamente dita. Os poucos contemporâneos de San Juan de la Cruz que leram seus poemas observaram melhor seu valor exemplar do que sua fascinante beleza. Muitas das passagens que admiramos em Quevedo deixavam frios os leitores do século XVII, ao passo que outras coisas que nos repugnam ou

aborrecem constituíam para eles os encantos da obra. Só com um esforço de compreensão histórica advínhamos a função poética das enumerações históricas nas *Coplas* de Manrique. Ao mesmo tempo nos comovem, talvez mais do que a seus contemporâneos, as alusões a seu tempo e ao passado imediato. E não apenas a história nos faz ver com olhos diferentes um mesmo texto. Para alguns o poema é a experiência do abandono; para outros, do rigor. Os

p. 28

rapazes lêem versos para se ajudarem a expressar ou conhecer seus sentimentos, como se somente nos poemas as arriscadas, pressentidas batalhas de amor, de heroísmo ou da sensualidade pudessem ser contempladas com nitidez. Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.

Não é impossível que depois desse primeiro e enganoso contato o leitor atinja o centro do poema. Imaginemos esse encontro. No fluxo e refluxo de nossas paixões e afazeres (cindidos sempre, sempre eu e meu duplo e o duplo de meu outro eu), há um momento em que tudo se ajusta. Os opostos não desaparecem, mas se fundem por um instante. É algo como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa. Os upanixades ensinam que essa reconciliação é “ananda” ou deleite com o Uno. Em verdade, poucos são capazes de alcançar tal estado. Porém, todos nós, alguma vez, nem que tenha sido por uma fração de segundo, vislumbramos algo semelhante. Não é necessário ser um místico para roçar essa certeza. Todos já fomos crianças. Todos já amamos. O amor é um estado de reunião e participação aberto aos homens: no ato amoroso a consciência é como a onda que, vencido o obstáculo, antes de se desmanchar, ergue-se numa plenitude na qual tudo – forma e movimento, impulso para cima e força da gravidade – alcança um equilíbrio sem apoio, sustentado em si mesmo. Quietude do movimento. E do mesmo modo que através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema vislumbramos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si.

Objeto magnético, secreto lugar de encontro de forças contrárias, graças ao poema podemos chegar à experiência poética. O poema é uma possibilidade aberta

p. 29

a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. No entanto, o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contato de um leitor ou de um ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na

verdade, chamar de poético. A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais, para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história. O leitor luta e morre com Heitor, duvida e mata com Arjuna, reconhece as rochas natais com Odisseu. Revive uma imagem, nega a sucessão, retorna no tempo. O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento. A sucessão se converte em presente puro, manancial que se alimenta a si próprio e transmuta o homem. A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia.

As três partes em que foi dividido este livro se propõem a responder estas perguntas: há um dizer poético – o poema – irreduzível a qualquer outro dizer? e que dizem os poemas? como se comunica o dizer poético? Talvez não seja necessário repetir que nada do que se afirma aqui deva ser considerado como mera teoria ou especulação, pois constitui o testemunho do encontro com alguns poemas. Ainda que se trate de uma elaboração mais ou menos sistemática, a natural desconfiança despertada por esse tipo de construção pode, com justiça, se abrandar. Se é certo que em toda tentativa de

p. 30

compreender a poesia se introduzem resíduos alheios a ela – filosóficos, morais ou outros –, também aquilo que é o caráter suspeito de toda poética parece como que redimido quando se apóia na revelação que, em certo momento, durante algumas horas, um poema nos proporcionou. E, embora tenhamos esquecido aquelas palavras e até seu sabor e significado tenham desaparecido, ainda guardamos viva a sensação de alguns minutos de tal maneira plenos que se transformaram em tempo transbordado, maré alta que rompeu os diques da sucessão temporal. Pois o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador.

p. 31

Quase sempre é mais fácil lidar com os elementos “difíceis” do texto, mesmo porque muitas vezes é o leitor que os faz parecer tais. O presente artigo procura sugerir a conveniência do contrário, isto é, que a análise correta se torna mais acessível, tanto para o professor quanto para o aluno, quando começamos realmente pelo que há de mais evidente e corriqueiro. O jovem contista pensa que a verdadeira demonstração de força consiste em descrever um estado de alma complexo, uma tempestade ou o estouro da boiada; mas O. Henry dizia que a prova dos nove seria descrever uma galinha atravessando um pátio. Aí, não há fuga para a grandiloquência nem camuflagem por meio do patético, mas a nua capacidade de escrever, - e é o que importa. Igualmente, na análise literária, antes de manipular a complexidade dos modelos elaborados, ou penetrar nas camadas recônditas de significado, é preciso dominar a descrição do óbvio; saber ler o sentido dos elementos modestamente constitutivos. O nosso exercício será uma tentativa de extrair o significado possível de traços tão fáceis de observar quanto: pontuação, rima, ritmo, categoria gramatical, estrofação.

E já que estamos resignados ao óbvio, comecemos lembrando alguns lugares comuns para o analista:

1. O objetivo da análise não é o poeta nem o leitor, mas o poema.
2. Isto significa que, pelo menos a princípio, o poema deve ser tratado como um “objeto” independente, observado a partir de características que são próprias dele, não do poeta nem do leitor.
3. Logo, não começar definindo o “tema”, pois isto equivaleria a fornecer o significado central antes da análise, isto é, importaria em dispensá-la ou deformá-la por uma conclusão precoce. A análise poética demonstra, freqüentemente, que o “tema” quase nunca é o “assunto” ostensivo, ou a conclusão expressa; mas algo escondido, que é preciso descobrir.
4. Uma análise objetiva e metódica deve começar pelos elementos por assim dizer “palpáveis” do poema, isto é, os que só existem nele, não no espírito do autor ou do leitor. Depois irá para a determinação dos múltiplos “sentidos” que brotam da sua dinâmica, e acabará nos “significados”, projeções do sistema de sentidos parciais.
5. Sempre que couber, a primeira operação deve ser o estudo dos elementos relativos ao gênero onde o poema se enquadra, pois eles são normas anteriores que se tomam um ponto de partida impessoal.
6. A seguir, é preciso esclarecer o sentido de cada palavra e cada verso.

¹⁵ **Revista Texto**, nº 1. Araraquara. 1975.

7. Em terceiro lugar, focalizar os elementos “materiais”, os mais “palpáveis” de todos: metro, ritmo, rima, estrofação, pontuação e, sobretudo, a relação entre eles.

8. Nessas etapas, é preciso fazer um esforço para passar da descrição atomizada de cada elemento para a correlação entre eles, pois é esta que revela a fórmula própria do poema.¹⁶

* * * * *

E agora passemos ao texto escolhido, poema simples e aparentemente sem mistério de Manuel Bandeira, o “Rondó dos cavaleiros” (que primeiro se chamou “Rondó do Jockey Club”), inserido em 1936 no livro **Estrela da manhã**:

1 - Os cavaleiros correndo,

2 - E nós, cavaleiros, comendo...

3 - Tua beleza, Esmeralda,

4 - Acabou me enlouquecendo.

5 - Os cavaleiros correndo,

6 - E nós, cavaleiros, comendo...

7 - O sol tão claro lá fora,

8 - E em minh'alma anoitecendo.

9 - Os cavaleiros correndo,

10 - E nós, cavaleiros, comendo...

11 - Alfonso Reyes partindo,

12 - E tanta gente ficando...

13 - Os cavaleiros correndo,

14 - E nós, cavaleiros, comendo...

15 - A Itália falando grosso,

16 - A Europa se avacalhando...

17 - Os cavaleiros correndo,

18 - E nós, cavaleiros, comendo...

19 - O Brasil politicando,

20 - Nossa! A poesia morrendo...

21 - O sol tão claro lá fora,

22 - O sol tão claro, Esmeralda,

23 - E em minh'alma anoitecendo.

¹⁶ Este escrito não deve ser lido como um ensaio, que não é; mas, realmente, como um exercício de análise. O leitor deverá ter o poema sempre à vista, consultando-o e relendo-o a cada momento.

O fato de um poema moderno se chamar rondó e obedecer às normas dessa forma fixa de origem medieval, restaurada pelos parnasianos franceses, faz pensar. Tradicionalmente, o rondó consta de um pequeno número de estrofes, cada uma composta em parte por um refrão, ou estribilho. Na última, devem voltar um ou dois versos da segunda, e todo o poema não deve ter mais de duas rimas. Isto explica porque temos aqui a repetição constante do estribilho (vs. 1-2, 5-6, 9-10, 13-14, 17-18), bem como a sucessão das rimas únicas em ENDO e ANDO. Trata-se, pois, de uma forma bastante regular, de origem remota, o que leva a supor que o poeta teve alguma intenção especial ao adotá-la. Guardemos esta idéia para eventualmente verificar a sua pertinência.

As palavras usadas são todas fáceis, sem problemas de leitura do ponto de vista estritamente lexical. Pressupõe-se que Esmeralda seja, ou uma mulher determinada, ou o “eterno feminino”; e é preciso esclarecer que Alfonso Reyes, grande escritor mexicano, foi Embaixador do seu país no Brasil no começo dos anos 30, subentendendo-se que a cena é um almoço de despedida e que o poeta lamenta a sua partida, ocorrida em 1935. No mesmo ano, a Itália invadiu a Abissínia e a extinta Liga das Nações propôs contra ela sanções que não tiveram eficácia e ela desautorou. Isso posto, nada resta de essencial a esclarecer neste nível.

Passando às características “materiais”, observemos em primeiro lugar a pontuação, que permite concluirmos o seguinte:

1. Todos os versos são pontuados no fim.
2. Há 8 versos terminados por reticências; num total de 23, isto constitui índice elevado (um pouco mais da terça parte). Note-se que desses 8, 5 são o mesmo (2.º do estribilho).
3. No 2.º verso do estribilho (repetido 5 vezes), há vírgulas fortes, isto é, forçando pausas acentuadas.

A seguir, observemos as rimas, que são muito parecidas, a ponto de parecerem uma única: ENDO-ANDO. Além disso, são terminações gerundivas de verbos; todas denotam certo tipo de ação, no mesmo tempo verbal. Ligando este fato ao do estribilho aparecer 5 vezes em 23 versos, e de haver em todo o poema apenas 7 versos não repetidos (isto é, um pouco menos da terça parte), - notamos uma acentuada monotonia sonora: nas rimas quase iguais, na sua repetição sistemática, nos versos retomados integralmente.

Observemos agora a disposição das rimas.

Elas são pares no estribilho. Quanto às demais, a última da 1a. estrofe (v.4) rima com a última da 2a. estrofe (v. 8), sendo ambas iguais às do estribilho (ENDO); a última da 3a. estrofe (v.12) rima com a última da 4a. estrofe (v. 16), sendo diferentes, mas muito parecidas com as do

estribilho (ANDO). Nas 4 estrofes, o 3o. verso é solto, não rimando com nenhum outro (vs. 3, 7, 11 e 15).

A última estrofe é maior, sendo formada de uma estrofe igual às outras mais 3 versos, que são uma retornada dos 2 últimos da 2a. estrofe (vs. 7-8), mas repetindo em parte um deles, que forma o penúltimo verso, 22. Nela, as rimas são as mesmas do estribilho (ENDO), mas o 3o. verso (19) rima em ANDO com os versos finais das 3a. e 4a. estrofes (12 e 16).

Se fizermos uma primeira correlação entre a disposição das estrofes e a disposição das rimas, notaremos que a 1a. e, a 2a. estrofes são idênticas quanto a estas (deixando de fora os versos soltos): ENDO-ENDO-ENDO; ENDO-ENDO-ENDO. A 3a. e 4a. estrofes são diferentes delas, mas iguais entre si: ENDO-ENDO-ANDO; ENDO-ENDO-ANDO. A estrofe final parece uma reduplicação das duas primeiras, entremeada por um ponto de ligação com a 3a. e a 4a.: ENDO-ENDO- (ANDO) -ENDO-ENDO. Estas observações permitem concluir que a correlação entre as rimas e as estrofes mostra que o poema é formado por três blocos, caracterizado por esses elementos “materiais”, a saber: (1) estrofes 1 e 2 (vs. 1-g); (2) estrofes 3 e 4 (vs. 9-16); (3) estrofe 5 (vs. 17-23). Adiante, veremos se é possível tirar conclusões destes fatos no plano do significado.

Passando a outro elemento “material” - o ritmo, - verificamos inicialmente que o metro é de 7 sílabas (contagem à francesa), e que uma leitura meramente silábica não adianta nada para a compreensão. Tomemos o estribilho:

1 2 3 4 5 6 7

Os / ca / va / li / nhos / cor / ren / do

E / nós / ca / va / lões / co / men / do.

Mas se lermos obedecendo rigorosamente à pontuação acima verificada, isto é, dando força às pausas determinadas pelas vírgulas, teremos a combinação de um ritmo fluido com um ritmo picado:

Os cavalinhos correndo //

E nós // cavalões // comendo.

Ou:

Não é difícil verificar que o segundo verso sugere um forte ritmo de galope, que ficará altamente sugestivo (e mesmo imitativo) se o acentuarmos intencionalmente, extraindo por assim dizer do ritmo picado, ou staccato, a força virtual de um galope, que a nossa leitura força a manifestar-se. E nesse momento, passamos de uma atitude meramente descritiva para uma atitude

conclusiva. O levantamento dos elementos “materiais” permite começar a compreender o poema num nível de maior exigência interpretativa.

Fixemos a atenção na variação de ritmo do dístico, comparando-a com o sentido: os cavalos de corrida (cavalinhos, como num carrossel) estão correndo no prado, mas num ritmo deslizado; os homens, isto é, os cavalões, estão comendo e participando de uma reunião social, mas num ritmo de galope. Há, portanto, uma contradição, e somos levado a crer que haja um juízo de valor implícito na diferença de ritmos. Com efeito, é o ritmo que aprofunda e dá consistência estrutural à assimilação metafórica do homem ao cavalo, dando-lhe uma gravidade (nos dois sentidos) que não existe no plano do enunciado, pois o ritmo incorpora visceralmente ao homem um atributo eqüino - o galope.

Esta leitura parece objetivamente correta, pois pode ser comprovada pelo estudo gramatical do dístico. Ele mostra que “cavalo” é sujeito no primeiro verso, mas aposto do sujeito no segundo. Ora, o aposto se caracteriza estruturalmente na frase pelas pausas que impõe; por isso, passando de sujeito a aposto, “cavalo” recebe necessariamente um destaque, sonoro e semântico, porque está situado entre duas paradas fortes, representadas pelas vírgulas. Além disso, estas delimitam palavras oxítonas (NÓS - CAVALÕES), o que aumenta o efeito de corte e parada. Assim, há um notório efeito de contraste no plano do ritmo, e é ele que nos leva a perguntar se haverá também no plano do significado, além do que já sugere a metáfora.

Para isso, imaginemos uma proposição como a seguinte:

O cavalo é um ser que galopa. O homem é um ser que não galopa.

Ou, simbolicamente:

$C = g. H = ng.$

Se compararmos esta proposição com o estribilho, veremos o contrário, pois ritmicamente o cavalo desliza e o homem galopa, ou:

$C=ng.H=g.$

Há pois um cruzamento de ações e atributos, que suscita, no plano semântico, uma contradição, cuja existência já estava inscrita pelo ritmo no plano estrutural. Portanto, a análise dos elementos “materiais”, “externos” de certo modo ao poeta e ao leitor (análise que podemos chamar de estrutural), permitiu estabelecer um fundamento objetivo para a análise semântica. Ou, generalizando em termos de método: o estudo do nível estrutural revela o significado, que é mais profundo em relação ao sentido.

Isto é reforçado se atentarmos para outros traços, como o grau dos substantivos: referido a cavalo, “cavalinho” é carinhoso e desanimalizador, pela assimilação implícita com os brinquedos de carrossel; referido a homem, “cavalão” é depreciativo. A palavra aparece, portanto, deformada

poeticamente pelo grau: o diminutivo retira dela o que há de animalizado; o aumentativo infunde animalidade no homem.

Recapitulando o nosso procedimento: começamos pelo ouvido, tentando captar o ritmo correto de leitura; passamos à estrutura gramatical, para ver que ele (ritmo) corresponde a uma mudança de função do substantivo, arrastando uma pontuação obrigatória; chegamos a concluir que o significado se manifesta como função dos elementos estruturais, desde que percebidos pelo sujeito numa perspectiva adequada.

É preciso reconhecer agora que, antes da análise rítmica, a leitura pura e simples mostra, no plano estritamente semântico, que os cavalos estão correndo e os homens estão comendo; que “correr” é uma ação que pode ser comum a ambos, como também “comer”. Mostra ainda que o aumentativo dá ao homem uma brutalidade que contrasta com a atenuação do diminutivo aplicado ao cavalo. Mas não resta dúvida que o elemento diferencial decisivo não ocorre no plano léxico, e sim no plano rítmico, onde a ação indiferenciada de comer, atribuída ao homem, se processa como um galope, que o reduz ao nível do cavalo. O desvendamento se faz em termos de duplo sentido, pelo choque entre os dois planos, - o léxico e o rítmico.

Com efeito, a contradição estabelecida pelo ritmo perturba a constatação “normal” e obriga a ler assim: os inofensivos cavalos, delicadamente deslizando na pista conforme a visão à distância, são seres inocentes, domesticados para nos divertirem, a nós, homens, que na verdade somos mais brutos do que eles, e comemos comodamente em meio às iniquidades e frustrações do mundo, enquanto eles se esbofam.

O fato dos cavalos estarem em ritmo, digamos humano, e os homens em ritmo de cavalo, torna saliente a idéia de “contradição”, “contraste”, “oposição”, a mais importante que definimos até agora. Estamos, portanto, diante de uma “tensão” de significados, que instaura a ambigüidade, um dos principais fatores da linguagem poética.

* * * * *

Até agora, praticamente só estudamos o dístico-estribilho. E tempo de perguntar qual a sua ligação com os outros dísticos, separados dele por um ponto e formando a segunda parte de cada quadra. A resposta é que não há ligação. As estrofes são formadas por dísticos desligados, pelo menos aparentemente, o que se reforça pela pontuação rígida de cada um deles.

Para averiguar se há algum elemento de unificação entre elas, podemos usar o elemento mais geral que foi isolado pela nossa análise, - a contradição, - aplicando-o à análise dos segundos dísticos de cada estrofe.

Eis o resultado:

Beleza - enlouquece

Sol claro - alma escura

Um bom partindo - muitos maus ficando

País violento - países omissos

Politiqueiros ativos - poesia perecendo.

Não há dúvida, portanto, que todos eles são baseados em contradições, - e esta constatação assume, na nossa análise, um efeito comprobatório circular, a saber: a contradição verificada através do ritmo no dístico central (estribilho) se verifica também em todos os outros; o fato de todos os outros serem construídos segundo uma estrutura contraditória reforça a idéia que o ritmo do estribilho cria de fato uma contradição essencial. O nível estrutural remete ao nível semântico e vice versa, como a parte e o todo remetem um ao outro. Podemos então constatar que:

1. A homogeneidade das rimas e do esquema rímico em geral é apenas manifestação de uma homogeneidade mais larga, baseada na estrutura contraditória. Todos os dísticos são construídos segundo ela.
2. A estrutura contraditória de cada dístico se amplia como um modelo, até definir a estrutura contraditória de todo o poema.
3. Há outras contradições, como a que se observa entre a unidade sonora e a dualidade do significado.
4. Talvez a divergência, a falta de nexos entre o estribilho e cada um dos dísticos que o segue seja, na verdade, uma forma de contradição, de oposição.

Lembremos que a contradição é um fenômeno de choque, de contraste e até conflito entre dois elementos que se opõem. Neste sentido, vamos explorar uma verificação de ordem meramente estrutural que fizemos antes: a correspondência entre o esquema rímico e a divisão do poema, que vimos ser em três blocos.

O primeiro é formado pelas duas primeiras estrofes, com rimas ENDOENDO-ENDO (vs. 1-8). O primeiro dos seus dísticos é construído de modo irônico, confirmado pelas reticências, freqüentemente sinal denotativo dessa atitude de espírito. Com efeito, é notório o choque de sentido entre o cavalo tratado afetuosamente e o homem tratado como bruto, como é também notório o choque rítmico entre o deslizamento do primeiro e o galope do segundo. Estamos em plena contradição irônica, e aliás a ironia é uma figura baseada exatamente na contradição dos termos.

Já no segundo dístico (vs. 3-4), a contradição parece sobretudo patética: contraste entre a beleza, que normalmente deveria pacificar e exaltar, e no entanto enlouquece. O mesmo pode ser dito do 2o. dístico da 2a. estrofe (vs. 7-8), com o contraste entre a claridade do sol e a penumbra da alma. No entanto, em ambos há também um toque de ironia: no 1o. , devido à situação de contraste

e do próprio ar meio grandiloquente; no 2o., devido à banalidade das imagens. Um patético infiltrado pelo ressaibo irônico.

Nas 3a. e 4a. estrofes, os dísticos que seguem ao estribilho (vs. 11-12 e 15-16) são igualmente baseados numa contradição, que todavia não parece patética, mas predominantemente irônica, - o que é marcado pelas reticências. “Tanta gente que poderia ir, e no entanto quem vai é logo Alfonso Reyes, que poderia ficar...” “A Itália fascista falando grosso e se impondo, quando está contra a maioria das nações, e estas, que ensaiaram pô-la no lugar, se abaixando...” Mas, simetricamente ao que observamos antes, aqui a ironia não é pura, pois há um toque de patético nas duas situações: a do homem bom, avis rara, que vai embora no lugar dos medíocres e maus; e sobretudo a do país brutal que prevalece, na empresa de esmagar um pobre país primitivo. Ironia infiltrada pelo ressaibo patético.

Nestes termos, verifica-se a importância da análise das rimas, que delimitam dois blocos, diferenciados pelo teor do discurso. Com efeito:

1. 1o. bloco = estrofes 1 + 2, com rimas ENDO-ENDO-ENDO e o seguinte tipo de discurso: Irônico + Patético (irônico).
2. 2o. bloco = estrofes 3 + 4, com rimas ENDO-ENDO-ANDO e o seguinte tipo de discurso: Irônico + Irônico (patético).

Há, portanto, funcionalidade das rimas e correspondência entre os aspectos estruturais e os aspectos semânticos, determinando uma oposição geral entre o 1o. e o 2o. bloco. Sobre a base comum do estribilho irônico, eles se diferenciam e se opõem pela tonalidade dos dísticos terminais de cada estrofe.

O terceiro bloco é misto, como as rimas que nele ocorrem. A quadra virtual (vs. 17-20) é interessante, porque o verso 19, em ANDO (que rima com os versos finais da 3a. e 4a. estrofe, respectivamente 12 e 16, é francamente irônico. O verso 20, em ENDO, que rima com o estribilho, seria patético pelo conteúdo, mas com forte marca de ironia, assinalada pelo ponto de interjeição e as reticências. Mas o retorno dos versos da 2a. estrofe, com rima em ENDO (21-23) reintroduz a nota patética. Assim, esta estrofe é sincrética não apenas pela solda de uma quadra e mais três vemos, mas pela mistura bastante íntima de ironia e patético. Isto talvez permita concluir a análise deste aspecto dizendo que as estrofes do poema se ordenam segundo uma dialética da ironia e do patético, com a unidade formada pelas oposições de tonalidades. Seja como for, a nossa conclusão seguiu o rumo do levantamento dos elementos “materiais”, para extrair deles os significados, passando pela percepção da estrutura. Fiquemos assim, com uma noção que parece extremamente operacional: na análise, que não pode se nutrir de intuições, mas precisa motivá-las ou confirmá-las,

a estrutura tem precedência como elemento de compreensão objetiva. Pelo menos do ângulo hermenêutico, o significado deve ser considerado como imanente a ela.

* * * * *

Este nosso exercício bastante árido deveria prosseguir, agora orientado pela constatação que o poema se rege por contradições; que a sua estrutura é contraditória, marcada pela recorrência de um dístico irônico. A ironia deve ser levada sempre em conta, porque é o gerador da contradição, ou seja, da oposição entre elementos. Ela domina de tal modo, que não dá praticamente muito lugar para as outras figuras, usualmente mais importantes ou freqüentes do que ela, - como a metáfora, a metonímia, a sinédoque.

Quando muito podemos discernir um esboço de figuração metafórica em cenas locuções de cunho catacrético, incorporadas à fala corrente: enlouquecer de amor, anoitecer na alma, morrer a poesia. É verdade que a ironia central se constrói sobre urna metáfora (homem = cavalo); mas de pouca importância em face do seu envolvimento por aquela.

A ironia aqui é de fato ampla e misturada, abrangendo uma nota de patético e de melancolia; e sabemos com efeito que se fala em “ironia trágica”, “ironia do destino”, “cruel ironia”, etc. Há uma ironia de conotação cômica, ou simplesmente alegre, e outra de conotação trágica, ou simplesmente melancólica. Entre ambas, a gama é vasta.

Uma última observação de reforço, a respeito da correlação entre o vocabulário e o gênero. Aquele se caracteriza pelo uso coloquial das palavras e frases, tudo regido por uma simplicidade extrema, seja do lado da nota irônica, seja do lado da nota patética. Linguagem popular, como “cavalão”, “falando grosso”, “se avacalhando”, “politicando”, “nossa!”

Locuções coloquialíssimas, como: “acabou me enlouquecendo”, “tanta gente ficando...” Ora, isso contradiz a própria essência do gênero escolhido, cortesão e casquilho, requerendo linguagem requintada. Há portanto choque entre a norma e o seu uso, mostrando a ironia do poeta ao se servir de um antigo gênero “elegante” para descrever um acontecimento mundano atual (o que seria um primeiro nível da ironia), mas desfigurando-o essencialmente pela assimilação daquela burguesia cavalar à natureza animal (nível segundo e mais forte da ironia).

Com isto fica encerrado o nosso exercício voluntariamente incompleto, pois já ficou demonstrado na medida das forças o que se queria demonstrar, isto é: que para uma conclusão objetiva sobre o significado do poema (inclusive a fim de confirmar eventuais intuições), convém partir de verificações elementares, que permitem desvendar a estrutura.

Terminemos com uma daquelas sínteses fáceis e apoteóticas de sala de aula, resumindo assim: o poema descreve a oposição entre uma cena vivida e as reflexões ou sentimentos que se vão

desenrolando simultaneamente no íntimo do poeta. Na tribuna de um prado de corridas (naquele tempo, lugar elegante), há um almoço de homenagem, enquanto os cavalos correm.

Parecem quase brinquedos, inofensivos, deslizando ao longe. Páreos e almoço duram algum tempo, registrado pela recorrência do estribilho, que descreve a ação exterior; e o fato dele marcar a duração temporal mostra que, no caso, a forma do rondó é funcional como registro da realidade. No salão, os convivas parecem na verdade uns brutos, indiferentes ao que vai no espírito do poeta, inconscientes da gravidade do mundo. O poeta divaga sobre tudo isso, mas só lembra coisas frustradoras, em oposição e contraste com o movimento externo, a euforia da corrida e da festa. Frustradoras, - sejam as de cunho pessoal (insatisfação amorosa, melancolia), sejam as de cunho social (partida de um homem eminente, descalabro da paz no mundo, politicagem no país). Há uma mistura, uma oposição constante entre a cena exterior e a “ladeira do devaneio”, como dizia Victor Hugo. E parece que as coisas brilhantes recobrem no fundo as coisas deprimentes. No entanto, tudo isso deve ser tomado com um grão de sal, porque afinal a vida é mesmo esta e nela tudo se mistura, não havendo estados de pureza da percepção ou da emoção. O que não impede que o balanço nessa tarde de domingo festivo seja melancólico. Uma ironia melancólica, que atenua o patético mas também embota a amargura e o sarcasmo.

Pedestre, dito assim, como são pedestres todas as paráfrases; mas dito pelo poeta é admirável, porque o que constitui a poesia não é tanto o “tema”, quanto a capacidade de construir estruturas significativas por si mesmas, que dão vida própria ao que de outro modo só exprimiríamos de modo banal.

Aqui, o essencial não está na mensagem, mas no fato dela ser codificada por meio de um determinado sistema de oposições, manifestado em ritmos, sonoridades, cortes, surpresas, fulgurações da palavra devido ao contexto.

Essa codificação realça na complexidade do discurso a função poética, espelho de Narciso da palavra e, para nós, uma espécie de plumagem sexual que ela reveste.

Assim, “truques” como a simples repetição dos versos 7 e 8 em contexto novo, além da duplicação de um deles, modificado pela evocação da Esmeralda do verso 3 (vs. 21-23), amplia o significado e transmite uma extraordinária carga de patético, destilado paradoxalmente pela ironia:

O sol tão claro lá fora,

O sol tão claro, Esmeralda,

E em minh'alma anoitecendo.

Daí ter Emanuel de Moraes podido dizer que “o conteúdo lírico” não se encontra no assunto ocasional da homenagem mundana a Alfonso Reyes, mas nestes versos, “cujo significado é o

dominante do poema”.¹⁷ Depois da análise feita aqui, talvez se pudesse dizer melhor que o significado dominante do poema é o sistema de oposições e contradições que lhe servem de princípio estrutural e explodem como uma jóia rara nessa contradição suprema do amor que escurece a alma dentro do fulgor do dia claro.

Uma análise voltada para os meandros da estrutura mostra maiores ressonâncias do que a simples definição do “tema”, do “assunto”, do “significado dominante”. Mostra a extrema complexidade da linguagem poética, mostrando ao mesmo tempo que o “formal” é na verdade o caminho do mundo; e que este só nos atinge no discurso quando a sua força e a sua realidade luzem como imanência do sistema expressivo.

¹⁷ Emanuel de Moraes, Manuel Bandeira (Análise e interpretação literária), Rio, José Olympio, 1962, p. 211.

Poesia e linguagem¹⁸

A linguagem é um instrumento dúplice. Quando o homem julgou ter dominado o Universo, traduzindo-o em leis, a linguagem passou evidentemente a ser tida ela própria como uma “medida exata” daquilo mesmo que pusera ordem no mundo: a razão. E neste sentido as palavras serão realmente “sinais”; a poesia clássica é a imagem desta “evidência”. Mas a não-evidência, isto é, todos os elementos que não é possível reduzir à esfera da razão, nem por isso deixaram de ser o fundamento real, embora ignorado, dessa mesma poesia. O espírito da poesia clássica é assim teatro dum equívoco sobre a própria essência da função que representa. A progressiva infiltração da dúvida foi pondo em evidência a caducidade dos valores cuja eternidade era axioma básico. A poesia começou a reconhecer-se através das máscaras, mas tal reconhecimento não se realiza através duma evolução unívoca: enquanto por um lado a noção de poesia se vai divorciando da noção de perfeição formal, por outro lado é esta última que, estabelecendo-se como realidade autônoma, se torna responsável por tudo quanto, generalizando, podemos considerar “gongorismo”.

De fato, a perfeição, deixado de ser vista como o próprio espelho da razão, procura uma justificação em si própria, que só pode ser ainda concebida em termos racionais, mas que já não é espelho senão daquele mito que é lícito chamar da “poesia pura”. Temos, pois, que a linguagem da poesia tende a estabelecer-se em dois planos que, embora sob certo ponto de vista divirjam profundamente, não deixam por outro de ter em comum a idéia fundamental de não ser a poesia um veículo de transmissão de fundamento racional.

O romantismo, no sentido restrito, é apenas um ponto de passagem no caminho para a libertação; e por isso há quem pretenda que “romantismo” deva ser a designação que inclua ainda a poesia dos nossos dias; contra isto podemos contudo levantar a objeção de nada ser tão pouco romântico como todas as tendências que, ao contrário do romantismo, e do surrealismo, não vêem na poesia uma libertação, mas uma criação formal, independente do que possa “acontecer” no poeta - isto é, que vêem nela um “objeto” que deve subsistir por si, jóia sonora como a que MALLARMÉ pretendeu criar.

O fato de estas duas tendências se acharem presentes na poesia do nosso tempo, e presentes até, por vezes, no mesmo poeta, não significa senão que elas são os dois

¹⁸ MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: ensaio sobre poesia*. São Paulo: Cia. Nacional, 1965.

limites entre os quais oscila a pulsação poética do homem dos nossos dias, que não é tanto um desequilibrado, como um insatisfeito, ao qual a verdade não aparece já com uma única face, e que, através da poesia, ora se abandona à comunicação sob todas as formas com uma realidade pressentida, obscura, quer a veja dentro ou fora de si, ora pretende opor a esse desvario o dique de objetos que possam emergir como faróis inamovíveis no meio do fluxo das emoções e dos instintos em liberdade.

A libertação da palavra é o fenômeno mais marcante da evolução da poesia, de há um século para cá. “Libertação” é termo insuficientemente elucidativo, mas todos sabem que ao dizer isto se entende o reconhecimento à palavra de um poder que se acha presente, mas não reconhecido, na poesia clássica, poder que os românticos, afinal, não souberam distinguir da eloquência, na maior parte dos casos, e que só vem a afirmar-se sem equívoco com os grandes poetas que, como WHITMAN e BAUDELAIRE (e cada um de forma tão diferente), são realmente os grandes libertadores da palavra.

Julgar a linguagem de um WHITMAN ou de um BAUDELAIRE como se as suas palavras não tivessem um poder “incantatoire”, segundo a expressão de MALLARMÉ, será ignorar um aspecto essencial da transformação da poesia, de expressão “refletida” em expressão que cria o seu próprio sentido independentemente da significação nela contida. Todas as direções tomadas desde então pela poesia se fundamentam na admissão de que nela nasce alguma coisa que não tem definição à luz de todas as idéias tradicionalmente admitidas sobre a essência da poesia. Quando BRETON e os surrealistas pretendem dá-la como a própria expressão do inconsciente, só erram por o entenderem duma forma demasiado sistemática, pretendendo atribuir àquele um lugar exclusivo que na realidade não pode ocupar.

Mas, de fato, embora sem o tomarmos num sentido demasiado técnico, como não reconhecer como fonte da poesia uma zona que se encontra aquém - ou além - da coincidência superficial do homem com a sua vida cotidiana? Como ignorar que o valor das palavras ganha, na poesia, um poder de comunicação que seria absurdo se através da linguagem não se restabelecesse qualquer entendimento do homem para o homem, e do homem para as coisas, que não existe nas palavras quando tomadas unicamente como sinais?

É certo que, tal como a linguagem da razão, a poesia também procura uma verdade. Mas é uma verdade daquela dimensão humana em que dois mais dois não é igual a quatro. Nem por isso é uma linguagem do absurdo, muito menos do irreal. O mais estranho poder da poesia é que torna o mundo mais verdadeiro, exatamente porque,

nela, as palavras não funcionam como sinais, ou como rótulos, mas como substitutos de alguma coisa que permanece por trás delas. Todas as afinidades que têm sido supostas entre a poesia e as mais diversas formas do ocultismo, resultam exatamente de ser a poesia uma operação mágica, de não poder deixar de se reconhecer na transfiguração da palavra que se opera na poesia, qualquer forma de alquimia, uma transformação do mais vil no mais nobre metal.

Poesia e Humanismo

Numa nota de crítica¹⁹ sobre dois dos mais notáveis poetas norte-americanos de hoje - E. E. CUMMINGS e Wallace STEVENS, cujas poesias completas acabam de ser reunidas em volume - o crítico inglês G. S. FKAZER, depois de incisivas considerações sobre o que lhe parece haver a menos na obra de cada um, conclui como segue:

“Cada sociedade tem o poeta que merece, e a América mereceu, inegavelmente, ter um poeta com a espontânea, dolorosa sinceridade de Mr. CUMMINGS, e um artista do verso de primeira ordem, um poeta reflexivo tão profundamente interessante como Mr. STEVENS. As falhas que neles sentimos são falhas que também (tanto na Inglaterra como na América) cada um sente em si próprio. Não basta “mergulhar” na vida, ou então “transcendê-la”, estética e intelectualmente. Isto não quer dizer que alguém pudesse, colocado na mesma perspectiva destes dois poetas, ter feito obra superior à sua. Somente uma sociedade mais humana do que aquela em que vivemos ou do que aquela que podemos esperar para este próximo futuro poderia constituir terreno propício ao aparecimento do poeta inteiramente humanista”.

Eis o que, com uma ou outra variante, se poderia repetir quanto a toda a poesia atual de muitos outros países da Europa e da América - e só não digo “de todos”, pelo escrúpulo em estender a generalização à daqueles países cuja literatura desconheço... mas que poderia jurar não fugir a estas condições. Com efeito, o mundo ocidental é um todo cultural, e aquele princípio dos vasos comunicantes que nos ensinaram na escola é tão válido para a literatura como para a física: o que acontece num país, - embora por uma forma sobre a qual sabemos menos do que os físicos sabem acerca do nível do líquido nos diferentes vasos -, irá dar-se igualmente nos outros; as idéias circulam de uns para os outros até atingirem o mesmo “nível”.

E hoje, depois da última guerra mundial, acontece que, mesmo naquelas nações que não tomaram parte direta nela, certos problemas que dizem respeito à condição

¹⁹ "Partisan Review," Spring 1955.

humana lhes deram uma unidade como nunca tinha havido no mundo ocidental. Triste é que seja precisamente uma unidade negativa, se assim é lícito dizer; uma unidade de carência, uma identidade na crise - na tal “falha” a que G. S. FRASER se refere. Porque, note-se bem, não se trata de menor ou maior perfeição - ele registra precisamente como esta é extrema num Wallace STEVENS -, mas sim de algo incompleto na figura de cada um, grave precisamente por se tratar de dois poetas tão representativos; carência que, para o caso de Wallace STEVENS, ele exprime dizendo sentir que falta neste “a presença da comum paixão humana, no sentido do compromisso, do momento de concentração final”.

Digamos, por outras palavras, que falta a expressão para aquilo que não é alheamento da realidade, ou reação violenta contra ela; e creio não trair o pensamento de G. S; FRASES concluindo que esse “vazio”, essa carência que ele deplora, seria a expressão, não dum conformismo, mas da harmonia do homem com a sua condição, isto é; a consciência de que a vida vale a pena. E é para tal que, conforme ele próprio verifica, não há “perspectiva”, reconhecendo que só uma sociedade diferente o tomaria possível. No mundo da falsificação, como se poderia realmente pedir ao poeta uma atitude que não seja alheamento dele ou violência contra ele? Porque são essas as únicas formas sob as quais lhe será possível preservar a autenticidade, livrar-se da corrupção. Cantar um mundo ideal? Ainda há dias uma respeitável dama se indignava diante de mim contra as expressões para ela chocantes contidas no famoso poema de Manuel Bandeira, “Poética”, e reclamava que os poetas falassem “à alma” Mas à alma de quem? Das pessoas a quem a autenticidade choca? Das pessoas que gostariam de ver os poetas a fingir que tudo no mundo é um doce idílio? Há tantos poetas para satisfazer essas necessidades das pessoas ansiosas por lhes falarem à alma! Porque não se deliciarem com eles, desistindo de querer ouvir os Manuel Bandeira falar também à alma? Mas a grande hipocrisia está aí: a tais delicadas sensibilidades importa sobretudo muito mais que não se fale em “lirismo sifilítico” do que ouvirem a tal linguagem da alma...

Para se acreditar num mundo ideal é necessário que ele se possa realizar dentro de nós, quer dizer, que seja legítimo falar nele sem corar de vergonha, que a força íntima que o suporte possa alimentar-se algures; porque o ideal não vive de fantasia, mas de experiência e de conhecimento. O ideal só pode ser a forma superior duma realidade que tenda para ele; um ideal baseado no mundo em que vivemos só pode ser uma caricatura, como há por aí tantas; e os cidadãos que pedem à poesia para lhes falar à alma, deviam pedir antes à sociedade que desse licença à alma para ter algum sentido falar nela; mas a

experiência do poeta é apenas a de que mataram a alma, e sobre ela só pode escrever cantos funerários - e dele está justificadamente cheia a poesia contemporânea, desde o célebre "The Waste Land" de T. S. ELIOT.

Será bom não esquecer que as reflexões do crítico inglês sobre CUMMINGS e STEVENS, não pretendem diminuir o valor da poesia de um ou de outro: o que ele pretende é pôr em acusação o mundo em que à voz dos poetas tem de faltar um certo elemento humano, de participação, de "humanismo", para usar a sua expressão; o que ele deplora é não haver lugar, entre a violência e o alheamento, para o equilíbrio. Mas este equilíbrio não o podemos pedir à poesia de hoje - ou então desejaríamos que ela fosse falsificação.