

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO DE LETRAS/PORTUGUÊS

INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LITERÁRIOS II

3º Semestre



Ministério
da Educação



Presidente da República Federativa do Brasil

Luiz Inácio Lula da Silva

Ministério da Educação

Fernando Haddad

Ministro do Estado da Educação

Ronaldo Mota

Secretário de Educação Superior

Carlos Eduardo Bielschowsky

Secretário da Educação a Distância

Universidade Federal de Santa Maria

Clóvis Silva Lima

Reitor

Felipe Martins Muller

Vice-Reitor

João Manoel Espina Rossés

Chefe de Gabinete do Reitor

André Luis Kieling Ries

Pró-Reitor de Administração

José Francisco Silva Dias

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis

João Rodolfo Amaral Flores

Pró-Reitor de Extensão

Jorge Luiz da Cunha

Pró-Reitor de Graduação

Charles Jacques Prade

Pró-Reitor de Planejamento

Helio Leães Hey

Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

João Pillar Pacheco de Campos

Pró-Reitor de Recursos Humanos

Fernando Bordin da Rocha

Diretor do CPD

Coordenação de Educação a Distância

Cleuza Maria Maximino Carvalho Alonso

Coordenadora de EaD

Roseclea Duarte Medina

Vice-Coordenadora de EaD

Roberto Cassol

Coordenador de Pólos

José Orion Martins Ribeiro

Gestão Financeira

Centro de Artes e Letras

Edemur Casanova

Diretor do Centro Artes e Letras

Ceres Helena Ziegler Bevilaqua

Coordenadora do Curso de Graduação em
Letras/Português a Distância

Elaboração do Conteúdo

Evandro Weigert Caldeira

Professor pesquisador/conteudista

Equipe Multidisciplinar de Pesquisa e Desenvolvimento em Tecnologias da Informação e Comunicação Aplicadas à Educação - ETIC

Carlos Gustavo Matins Hoelzel

Coordenador da Equipe Multidisciplinar

Cleuza Maria Maximino Carvalho Alonso

Rosiclei Aparecida Cavichioli Laudermann

Silvia Helena Lovato do Nascimento

Ceres Helena Ziegler Bevilaqua

André Krusser Dalmazzo

Edgardo Gustavo Fernández

Marcos Vinícius Bittencourt de Souza

Desenvolvimento da Plataforma

Ligia Motta Reis

Gestão Administrativa

Flávia Cirolini Weber

Gestão do Design

Evandro Bertol

Designer

ETIC - Bolsistas e Colaboradores

Orientação Pedagógica

Elias Bortolotto

Fabrcio Viero de Araujo

Gilse A. Morgental Falkembach

Leila Maria Araújo Santos

Revisão de Português

Enéias Tavares

Rejane Arce Vargas

Rosaura Albuquerque Leão

Silvia Helena Lovato do Nascimento

Ilustração e Diagramação

Evandro Bertol

Flávia Cirolini Weber

Helena Ruiz de Souza

Lucia Cristina Mazetti Palmeiro

Ricardo Antunes Machado

Suporte Técnico

Adílson Heck

Cleber Righi

PROGRAMA

UNIDADE 1 – LÍRICA

- 1.1 - Camada sonora.
- 1.2 - Unidades significativas.
- 1.3 - Análise de poemas.

UNIDADE 2 - LÍRICA TRADICIONAL

- 2.1 - Formalismo clássico e racionalidade.
- 2.2 - Linguagem e musicalidade.
- 2.3 - Princípio da imitação.

UNIDADE 3 - LÍRICA MODERNA

- 3.1 - Individualismo e subjetividade.
- 3.2 - Dissonâncias, fragmentação.
- 3.3 - Lírica Tradicional e Lírica Moderna.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- EIKHENBAUM, Boris. et al. **Teoria da literatura; os formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1985.
- COSTA, Lígia Militiz da. **Representação e teoria da literatura – dos gregos aos pós-modernos**. 2ª ed., Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.
- PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- WELLEK, Rene; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, 1962.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- ADORNO, Theodor W. **Discurso sobre lírica e sociedade**. In: BENJAMIN, Walter et al. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os pensadores, v. 48).
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).
- COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- FRIEDRICH, Hugo. A estrutura da lírica moderna. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HAMBURGER, Michael. The truth of poetry. London; New York: Methuen, 1996.
- HEGEL, G. W. F. Estética. Lisboa: Guimaráes, 1980.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1974.
- LAUSBERG, Heinrich. Elementos de retórica. Lisboa: Calouste-Gulbenkian, 1972.



Professor:
Evandro Weigert Caldeira

Tutoras:
Ana Paula Cantarelli
Janer Cristina Machado

*Introdução
aos
Estudos Literários II*

INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS LITERÁRIOS II

Caros alunos,

A lista abaixo é composta por livros que poderão auxiliá-los ao longo de nossa disciplina. A leitura e a aquisição deles não são obrigatórias, mas certamente ajudará na compreensão e execução das atividades propostas.

INDICAÇÕES DE LEITURA

CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e Linguagem: A obra literária e a expressão linguística*. São Paulo: Quiron, 1980.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.v.1.

_____. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.v.2.



A TEORIA DA LITERATURA: ORIGEM, CONCEITO, FINALIDADES, OBJETO

LITERATURA:

→ para leitor comum = objeto de fruição/ prazer

→ para profissional = objeto de problematização, de questionamento, o que implica a construção de uma teoria.

Teoria = requer a criação de problema(s) (estudo e análise metódica), onde o senso comum não percebe complexidade. Ex.: água, paixão

I. ORIGEM

A literatura é um produto cultural surgido com a própria civilização ocidental. Seus textos mais antigos (séc. X a.C.) são a *Ilíada* e a *Odisséia*, poemas com circulação oral, que só tiveram sua versão escrita no séc. VI a.C.

Os primeiros a se dedicarem à problematização da literatura foram Platão (séc. V-VI a.C.) e Aristóteles (séc. VI a.C.). A partir deles, surgem diversas teorias sobre a literatura.

Platão, no *Livro Décimo da República*, ressalta a importância da verdade e do bem supremo para a salvação da alma. Segundo o filósofo, a alma é imortal e sua salvação está relacionada com os princípios da justiça, da razão e da lei. A poesia não imita as virtudes, mas os vícios e as dores, por isso é nociva e opõe-se à verdade.

A *Poética* de Aristóteles constitui-se um referencial obrigatório para os estudos literários, pois define e descreve a arte literária, considerando-a como mimese (representação), o que desvincula a literatura do conceito da verdade proposto por Platão. A obra está centrada no estudo da tragédia e da epopéia. A teoria aristotélica da arte como mimese é presença (afirmativa ou negativa) obrigatória em todas as correntes que compõem o universo da Teoria da Literatura.

Desde Platão e Aristóteles foram diversas as tentativas de sistematizar os estudos sobre a literatura. Disciplinas como a Estética, a Ciência da Literatura, a História da Literatura, a Crítica Literária são alguns exemplos importantes nesse

sentido. Todas conjugam de um mesmo campo de observação, mas são distintas por seus propósitos e métodos.

II. CONCEITO TEORIA DA LITERATURA

- Disciplina surgida no séc. XX que tem como objeto de estudo a literatura. É a disciplina que investiga a literatura, que pensa a obra literária a partir de seus elementos intrínsecos, estruturais, que a diferenciam das outras expressões da linguagem.
- “seu objeto corresponde ao conceito de Literatura como um *arranjo especial de linguagem*, descritível e analisável por conceitos, métodos e técnicas específicos da Teoria da Literatura”. (Souza, 1987:131)
- Modalidade histórica e conceitualmente distinta de problematizar a literatura, de maneira metódica e aberta à pluralidade da produção literária e de seus modelos de análise. (Souza, 1986:20)
- A Teoria da Literatura recorre a métodos, conceitos ou idéias muitas vezes oriundos de outras disciplinas (física, psicanálise, lingüística, sociologia, história, etc.), sem deixar que elas determinem seus princípios norteadores.
- A diversidade de métodos e conceitos dá origem a várias correntes que tentam explicar a criação literária. As correntes compõem a Teoria da Literatura.
- Estuda a continuidade da tradição literária, o desenvolvimento de novos gêneros e a própria natureza do processo literário.

III. FINALIDADES

- Serve para questionar o fato literário.
- A Teoria ajuda a revelar aspectos da obra literária nem sempre compreendidos sem seu suporte (princípios e conceitos).
- Serve para compreender as diversas correntes que tentam explicar a criação literária.
- A Teoria da Literatura **não** tem finalidade de atuar como iniciação ao estudo da literatura. Sua finalidade está relacionada com a análise rigorosa e objetiva da obra.
- Não é um “receituário”, pois não se pode pegar uma fórmula pronta e aplicá-la na análise de uma obra.

IV. OBJETO

- é a literatura *stricto sensu* - determinadas composições verbais em que a linguagem se apresenta elaborada de maneira especial = LITERARIEDADE.

O QUE É LITERATURA?

Autopiscografia

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

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

1. Pelo sentido da primeira estrofe, fica claro que o texto:

- contém verdades científicas.
- contém emoções e sentimentos, que são elementos próprios da poesia.
- contém somente elementos biográficos autênticos do poeta.
- contém sentimentos imaginados pelo poeta.

2. Usando somente duas palavras da primeira estrofe, um verbo e um substantivo, defina a atividade do poeta, completando: O poeta

3. Trocadilho, ou jogo de palavras, é muitas vezes usado na literatura para criar um sentido sugestivo, uma linguagem expressiva. A expressão que você usou para completar a questão anterior forma um trocadilho com um substantivo que consta na primeira estrofe. Qual é esse substantivo? _____

4. Pela primeira estrofe, vê-se que no ato de criação do poeta há duas dores, dois sentimentos: uma dor que é vivida, sentida pelo poeta; outra é fingida, que é imaginada. Disso se conclui que, no poema, o que aparece é:

- a dor sentida.
- a dor fingida.
- nenhuma das duas.

5. Na terceira estrofe há referência a dois vocábulos que estão diretamente relacionados com capacidades humanas. Um deles é _____; designa uma faculdade profundamente associada à poesia e à arte. O outro vocábulo está relacionado com a ciência e indica a faculdade que possibilita ao homem compreender, conhecer e julgar. Qual é ele? _____

6. Na terceira estrofe o texto diz que o coração *gira nas calhas da roda*. Com esta expressão o texto quer sugerir que o coração:

- está triste de vez em quando.
- está em contínuo movimento.
- é estático.

7. O poeta, partindo da experiência que lhe proporciona seu contato com a realidade exterior, ao criar suas obras, manifesta o próprio mundo interior. Quais dos sentidos abaixo servem para explicar o significado da palavra **fingir** que Fernando Pessoa usa neste texto?

- Simular para enganar.
- Inventar.
- Fantasiar.

() Criar outra realidade.

POESIA, POEMA, VERSO E PROSA

Poesia é o estado emotivo ou lírico do poeta, no momento da criação do poema; o estado lírico reviverá na alma do leitor se este lograr transformar o poema em poesia.

Poema é a fixação material da poesia, é a decantação formal do estado lírico. São as palavras, os versos e as estrofes que se dizem e que se escrevem, e assim fixam e transmitem o "estado lírico" do poeta.

Verso é, grosso modo, cada uma das linhas fragmentadas, organizadas em estrofes, que compõem um poema.

Prosa é um discurso contínuo, não fragmentado, organizado em períodos e parágrafos.

Prosa comum e prosa poética

Texto A - Ouvíamos o apito do trem noturno e logo depois o ranger de suas rodas nos trilhos, bem ao lado da nossa casa. Era o trem de Belo Horizonte. Sua passagem acordava-nos a todos, fazia louças e panelas caírem dos armários e toda a casa tremer como se ocorresse um terremoto. Mesmo depois de passar, pesado e barulhento, era-nos difícil continuar dormindo.

Texto B – Não há nada mais triste do que o grito de um trem no silêncio noturno. É a queixa de um estranho animal perdido, único sobrevivente de alguma espécie distinta, e que corre, corre, desesperado, noite em fora, como para escapar à sua orfandade e solidão de monstro. (Mário Quintana)

DENOTAÇÃO E CONOTAÇÃO

Dependendo do contexto em que se encontra, uma palavra pode ter uma significação objetiva, comum a todos, o que equivale dizer: uma palavra em estado de dicionário. É o valor **denotativo** da palavra:

- **Pedra**: matéria mineral, dura e sólida.

A mesma palavra, em outro contexto, pode evocar, sugerir ou provocar outras interpretações e significações, pois não está empregada com o mesmo sentido em que se encontra no dicionário. É o valor **conotativo** da palavra:

- **Pedra:** elemento que se nos contrapõe, revelando-nos as limitações da condição humana.

*No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.*

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho tinha uma pedra*

*tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra. (C. D. Andrade)*

FUNÇÕES DA LITERATURA

- Ponto de partida para discutir a função da literatura: fórmula de Horácio:

A poesia é doce e útil (dulce et utile).

- “Quando uma obra literária exerce com êxito a sua função, os dois factores referidos - prazer e utilidade - devem não só coexistir, mas fundir-se. Queremos sublinhar que o prazer da literatura não é apenas uma referência de entre uma lista de prazeres possíveis, mas sim um ‘prazer mais alto’, exactamente por se tratar de um prazer numa superior esfera de actividade, isto é, na contemplação não aquisitiva...” (Wellek & Warren. Teoria da literatura, p. 33-34)

- Segundo Aguiar e Silva, ao longo da história têm-se oposto duas teorias fundamentais acerca da funcionalidade (e da natureza) da literatura:

TEORIA FORMAL	TEORIA MORAL
- considera a literatura como um domínio autónomo, regido por normas e objetivos próprios; - arte que é o fim de si mesma;	- entende a literatura como uma atividade que deve ser integrada na atividade total do homem (política, social, etc.); - arte com fim pedagógico-moralístico, que

<ul style="list-style-type: none"> - ocupa-se com o que é a obra literária. - Ex.: partidários da arte-pela-arte 	<p>passa a ter valor de acordo com o grau de integração com as várias manifestações humanas (política, cultura, religião);</p> <ul style="list-style-type: none"> - para que serve a obra literária. - Ex.: partidários do realismo socialista
--	--

- Podem estas teorias, no entanto, coexistir em graus diferentes de equilíbrio: na *Poética* de Aristóteles, por exemplo, a obra literária é considerada como um organismo, como uma estrutura que resulta da interação de diversos elementos formais.

- “parece-nos extremamente perigoso impor, no domínio da funcionalidade da literatura, soluções parcelares e exclusivistas. Por que não se admitir uma função plural da literatura? A literatura é veículo de evasão, mas pode também constituir importante instrumento de catarse, de libertação e de apaziguamento íntimos, mas é também instrumento de comunicação, apto a dar a conhecer aos outros a singularidade da nossa situação e capaz de permitir, por conseguinte, que comuniquemos através daquilo que nos separa.” (Aguilar e Silva. *Teoria da literatura*, p.139)

O melhor critério para se avaliar a funcionalidade da obra literária é considerá-la possível portadora de mais de uma função. A pluralidade de funções não prejudica a literatura, pois a mesma deve ser considerada como uma tensão entre elementos complexos e variados (afetivos, cognitivos, apelativos, etc.).

SÃO FUNÇÕES DA LITERATURA:

1. ARTE PELA ARTE

A expressão *arte pela arte* surge, pela primeira vez, com os românticos, que viam na produção artística somente um fim estético. Segundo essa visão, o artista não pode sacrificar sua obra a qualquer fim social, político, moral ou religioso, prevalecendo a noção de “beleza pura”, de “desinteresse artístico”.

A doutrina da arte pela arte recusa a possibilidade de identificar ou aproximar utilidade e beleza; por isso, nega qualquer objetivo útil à obra literária. A literatura deve ser prazer, algo agradável. Ela deve ser puro som e imagem.

2. EVASÃO

Evasão significa a fuga do eu a determinadas condições e circunstâncias da vida e do mundo e implica a procura e a construção de um mundo novo, imaginário, diferente daquele de que se foge e que funciona como um sedativo, como ideal de compensação, como objetivação de sonhos e aspirações.

São diversos os motivos que causam a vontade de evadir-se, entre os quais se destacam: os conflitos com a sociedade, os problemas e sofrimentos íntimos que torturam a alma (angústia, tédio, solidão), a recusa de um universo finito, absurdo e radicalmente imperfeito.

3. CONHECIMENTO

- forma de conhecimento da *realidade íntima* do universo.
- literatura é conhecimento quando revela ao homem os enigmas da vida.

Toda a obra literária autêntica traduz uma experiência humana e diz algo acerca do homem e do mundo. Segundo Aguiar e Silva, “a literatura exprime sempre determinados valores, dá forma a uma cosmovisão, revela almas - em suma, constitui um conhecimento” (p.109). A literatura afirma-se como meio privilegiado de exploração e de conhecimento da realidade interior, do eu profundo.

4. CATARSE

Na linguagem científica designa um processo purificador que livra o organismo de elementos nocivos. Aristóteles foi quem primeiramente aplicou o termo catarse como uma das funções da arte literária. Tomou-o emprestado à linguagem médica, mas aplicou-o no sentido de representar um processo purificador de natureza psicológico-intelectual.

Durante séculos, a catarse esteve intimamente relacionada com a tragédia. Depois foi naturalmente estendida a qualquer expressão literária, representando uma procura de paz e de harmonia íntimas, quer pelo criador, quer pelo leitor, pois ambos se enriquecem e purificam o espírito, já que a catarse é uma forma de libertação e de superação de elementos existenciais adversos e dolorosos.

5. MORAL, UTILIDADE, INSTRUÇÃO

A importância da literatura com função utilitária ou moral foi revelada pelo escritor latino Horácio. Ele enfatizava que a literatura deveria ser doce e útil ao mesmo tempo, pois deve ser prazer e instrução também.

A utilidade, a seriedade e o poder de instrução da literatura é uma seriedade aprazível, isto é, não a de um dever que tem de ser cumprido ou de uma lição que tem de ser aprendida, mas uma seriedade estética, uma seriedade de percepção.

6. COMPROMISSO

Na literatura comprometida ou engajada, a defesa de determinados valores morais, políticos e sociais nasce de uma decisão livre do escritor.

Partindo do pressuposto de que todo homem tem compromisso com a vida e sendo a literatura uma representação da própria vida, pode-se concluir que a função do compromisso é bastante presente na produção literária.

Nesse contexto, os valores estéticos da obra não são negados, mas a essência passa a ser a maneira como o autor manifesta seu entrosamento com o mundo. No entanto, ao se dedicar à defesa ou à exaltação de uma certa ideologia, o escritor deve agir de forma desinteressada e livre, sem sofrer coação.

7. DIRIGISMO OU PLANIFICAÇÃO

A literatura cuja função primordial é o dirigismo ou a planificação tem como características a defesa e a exaltação de valores e objetivos impostos por um poder alheio ao escritor, quase sempre um poder político, com o conseqüente cerceamento ou aniquilação da liberdade do artista. Como exemplo de literatura dirigida, podemos citar também a literatura alemã do período hitleriano.

Para seguirmos o trabalho desta semana apresentamos um quadro comparativo sobre gêneros literários, a fim de revisarmos e enfatizarmos tal conteúdo para aprofundarmos no Gênero Lírico.

	Dramático	Narrativo	Lírico
VERSO	Auto	Epopéia (poesia épica)	Poema, soneto,...

PROSA	Tragédia, comédia, tragicomédia e drama	Romance, novela, conto e crônica	Prosa poética ou poema em prosa
-------	---	-------------------------------------	------------------------------------

Quadro 2 – Gêneros Literários

Sobre a mistura dos gêneros:

A poesia é a linguagem do sentimento, assim como a prosa é a linguagem da inteligência.

Mas como a inteligência é também, em sua concreção e realidade, um sentimento, toda a prosa tem um aspecto poético. (Benedetto Croce)

Sobre o gênero lírico:

- Dai-me um assunto, gritou o pequeno poeta, e eu farei a minha parte.

- Não é de um assunto que você precisa, respondeu o mundo. Você precisa de um coração. (W. Gilder)

Sobre o gênero narrativo:

Entendo que para contar é necessário primeiramente construir um mundo, o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores.

Constrói-se um rio, duas margens, e na margem esquerda coloca-se um pescador, e se esse pescador possui um temperamento agressivo e uma folha penal pouco limpa, pronto: pode-se começar a escrever, traduzindo em palavras o que não pode deixar de acontecer. (Umberto Eco – Pós-escrito a O Nome da Rosa)

Praticando

Entre os vários fragmentos de obras literárias ou textos teóricos que compõem esse exercício, encontram-se exemplos elucidativos das variadas funções que a literatura pode exercer. Identifique tais funções, indicando a que predomina em cada fragmento e justificando sua escolha:

1.

*O bonde abre a viagem,
No banco ninguém,
Estou só, estou sem.
Depois sobe um homem,
No banco sentou,
Companheiro vou.
O bonde está cheio,
De novo porém
Não sou mais ninguém.*

Mário de Andrade

2.

*O dia de hoje está difícil;
não sei onde vamos parar.
Deviam dar um aumento, ao menos aos deste setor de cá.
As avenidas do centro são melhores,
mas são para os protegidos:
há sempre menos trabalho
e gorjetas pelo serviço;
e é mais numeroso o pessoal (toma mais tempo enterrar os ricos).*

João Cabral de M. Neto

3.

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

Manuel Bandeira

4.

*Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.*

*Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi.
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.*

Com que ânsia tão raiva

*Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora.* Fernando Pessoa

5.

*Oh! filho de minh'alma! Última rosa
Que neste solo ingrato vicejava!
Minha esperança amargamente doce!
Quando as garças vierem do ocidente
Buscando um novo clima onde pousarem,
Não mais te embalarei sobre os joelhos,
Nem de teus olhos no cerúleo brilho
Acharei um consolo a meus tormentos.* Fagundes Varela

6.

A criação artística deve ser sistematizada, organizada, coletivizada e conduzida segundo os planos de um comando central, tal como outra tarefa marcial, devendo tal tarefa ser realizada sob a cuidadosa e firme guia do partido comunista.
Auerbach

7.

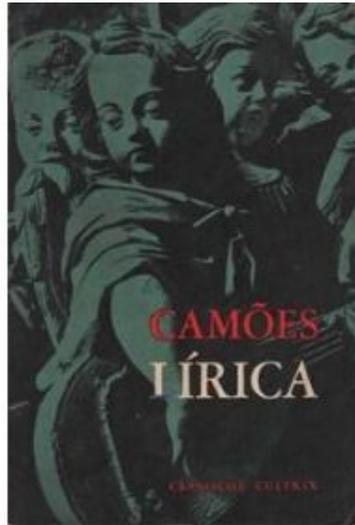
*As palavras estão aí, uma por uma:
porém minha alma sabe mais.* Cecília Meireles

8.

*Pode nele ensinar-se a mocidade,
Guardar as santas leis, a fé devida
À cara pátria, ao príncipe,
aos amigos.
Pode nele mostrar-se quanto é feio
O pálido semblante da cobiça,
Da avareza infeliz,
da triste inveja.* Correia Garção

9.

*E horas sem conta passo, mudo,
O olhar atento,
A trabalhar, longe de tudo
O pensamento.
Porque o escrever - tanta perícia,
tanta requer,
Que ofício tal ... nem há notícia
De outro qualquer.* Olavo Bilac



O GÊNERO LÍRICO

A essência lírica

A essência lírica se manifesta nos fenômenos estilísticos próprios. Quando a obra apresenta predomínio desses traços sobre os demais, se situa no ramo da Lírica. Assim se pronuncia Rosenfeld(1965,p. 5):

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central — quase sempre um “Eu” — nele exprimir seu próprio estado de alma. *

De fato, no poema lírico há sempre um eu que se expressa, advindo daí o subjetivismo atribuído a este tipo de composição. Não devemos, entretanto, confundir o eu lírico com o eu autobiográfico, já que o fato literário possui um universo fictício, onde os elementos da realidade concreta entram em tensão com o imaginário, para criar uma nova realidade, atrás da qual o autor desaparece. Portanto, o apreço do subjetivismo lírico independe do eu biográfico.

É indiscutível a afetividade e a emotividade do clima lírico, sempre ligado ao íntimo e ao sentimento, tornando fluida e inconsistente a relação entre o sujeito e o objeto, isto é, entre o eu e o mundo. A emoção e o sentimento impedem a configuração mais nítida das coisas e dos seres que não se fixam, mas fluem sem contornos definidos na torrente poética. Quanto mais lírico o poema, menor será a distância entre o eu e o mundo, que se fundem e confundem. Quando aparecem descrições, análises, diálogos ou reflexões no poema, instaura-se um distanciamento entre o sujeito e o objeto e o clima lírico desvanece com a acentuação dos traços épicos ou dramáticos.

A atitude fundamental lírica é o não distanciamento, a fusão do sujeito e do objeto, pois o estado anímico envolve tudo, mundo interior e exterior, passado, presente e futuro. Por isso Staiger denomina *recordação* a essência lírica, levando em conta a etimologia da palavra, do latim *cor- cordis*. Recordação quer dizer “de

novo ao coração”, isto é, aquele um-no-outro, em que o eu está nas coisas e as coisas estão no eu. Tal integração só se admite numa obra lírica idealmente pura, o que é inconcebível em termos rigorosos. O poema tende para esta fusão, que será maior ou menor em função do estado afetivo.

Fenômenos estilísticos líricos

Musicalidade — O termo *lírico* originalmente liga-se a uma espécie de composição poética que os gregos cantavam ao som da lira. Grande parte do que hoje se denomina composição lírica era musicada; conforme ainda atesta a poesia trovadoresca medieval. Mesmo depois, quando se destinou apenas à leitura, conservou o remanescente dos seus primórdios, bastando lembrar que uma das características do Simbolismo era a aproximação da música e da poesia. Verlaine começa o poema intitulado “Art poétique” com um verso que ficou famoso: “*De la musique avant toute chose*” (música antes de tudo). Não é sem razão que tantas vezes se usa a palavra *canto* como sinônimo de poema.

Um dos fenômenos estilísticos mais típicos da composição lírica é a musicalidade da linguagem, obtida através de uma elaboração especial do ritmo e dos meios sonoros da língua, a rima, a assonância ou a aliteração. A urdidura da camada fônica propicia uma tendência geral para a identidade entre o sentido das palavras e sua sonoridade, que podemos constatar na “Canção do vento e da minha vida” de Manuel Bandeira:

O vento varria as folhas,
O vento varria os frutos,
O vento varria as flores...

E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De frutos, de flores, de folhas.

A insistência dos fonemas fricativos /v/ e /f/ induz a uma aproximação do som dos versos ao sentido de voragem do vento varrendo as coisas num ímpeto destruidor. O significado metafórico do vento na imagem da devastação desencadeada pelo tempo, amplia-se na recorrência aliterativa dos fonemas congêneres.

Diversa é a impressão do vento na “Cantiga outonal” de Cecília Meireles:

Outono. As árvores pensando...
Tristezas mórbidas no mar....
O vento passa, brando... brando...
E sinto medo, susto, quando
Escuto o vento assim passar...

O acúmulo do fonema fricativo sibilante /s/ imprime aos versos, graças à sua fluidez, a suavidade de um vento brando, na melancolia da paisagem outonal que a rede de fonemas nasais sombreia. A sensação difere do outro poema, onde os fonemas labiais são as próprias chicotadas violentas do vento, que agora se faz apenas um sussurro de brisa.

O ritmo martelado dos primeiros versos de Bandeira reforça a impetuosidade da destruição, enquanto em Cecília a lentidão rítmica se adapta ao estado de alma diluído molemente numa tristeza cansada.

Esta aproximação dos elementos sonoros e significativos provém da disposição afetiva lírica que envolve tudo na ausência de distanciamento da recordação.

Repetição — Em correlação direta com a musicalidade surpreendemos a repetição, entre os traços estilísticos do poema lírico. Aliás, Jakobson situa no paralelismo a principal característica da função poética da linguagem, que se manifesta no ritmo, no metro, na estrofação ou nos recursos sonoros. Não esqueçamos que a palavra *verso* significa etimologicamente retorno, volta.

Entre os processos mais comuns da repetição, citamos o refrão que exemplificaremos numa cantiga de amor de D. Dinis¹:

Quanto me custa, senhora,
tamanha dor suportar,
quando me ponho a lembrar
o que pensei desde a hora
em que formosa vos vi;
e todo este mal sofri
só por vos amar, senhora.

Desde o momento, senhora,
em que vos ouvi falar,
não tive senão pesar;
cada dia e cada hora
mais tristezas conheci;
e todo este mal sofri
só por vos amar, senhora.

Devíeis ter dó, senhora,
do meu profundo pesar,
da minha mágoa sem par,
porque já sabeis agora
o muito que padeci;
e todo este mal sofri
só por vos amar, senhora.

Todo o campo semântico da cantiga é uma repetição do refrão das três estrofes, que se resume na equação *amor = mal*, definição da atitude trovadoresca medieval:

<i>formas verbais</i>	<i>substantivos</i>	<i>adj. e pron. adj.</i>	<i>elementos intensificadores advérb. e loc. adv.</i>
-----------------------	---------------------	--------------------------	---

¹ BERARDINELLI, Cleonice. *Cantigas de trovadores medievais em português moderno*. Rio: Simões, 1953. p. 25.

custa	dor	tamanho	quanto
suportar	mal (3 vezes)	todo (3 vezes)	só
penei	pesar (2 vezes)	profundo	senão
sofri (3 vezes)	tristezas	mais	cada dia
padeci	dó		cada hora
amar (3 vezes)	mágoa	sem par	muito

Os significados das formas verbais e dos substantivos giram em torno de sofrimento e amor, intensificados pelos adjetivos, pronomes adjetivos, advérbios e locuções adverbiais.

Quanto ao paralelismo do ponto de vista da rima, notamos que a concordância de sons se repete nas três estrofes, cumprindo assinalar que *senhora* se encontra no primeiro e último verso de cada unidade.

Em geral, o poema explora os recursos da homofonia. Segundo Saussure, o mecanismo lingüístico repousa sobre identidades e diferenças (ou oposições) a fim de realizar um máximo de diferenciação. Por ser a tendência natural aproximar pelo sentido as palavras de som igual ou semelhante, a linguagem corrente evita a indiferenciação, da qual a linguagem poética tira partido nos efeitos que pretende.

Na cantiga de D. Dinis, *hora* e *agora* se embutem sonoramente em *senhora*, avizinhando seus sentidos. É como se a senhora se fundisse nas horas do amante: amar a senhora = mal a toda hora. O tratamento fônico reitera o sentimento fulcral da cantiga.

A inclusão da senhora no tempo se confirma na construção sintática, onde se repetem as orações temporais, que, ao lado das causais, permitem uma variação da equação do refrão: tempo do amor = causa do mal.

O recurso da repetição é sintomático do não distanciamento lírico, na medida em que intensifica a fusão de todas as coisas no estado afetivo.

Desvio da norma gramatical — A repetição, contrária ao uso lingüístico corrente, demonstra que a linguagem poética provoca um desvio da norma gramatical. Jean Cohen afirma que a norma do discurso poético é a antinorma, e que o poeta busca intencionalmente o obscurecimento e o equívoco, levando a língua a perder a firmeza. A ambigüidade, característica inerente a toda obra poética, decorre muitas vezes da violação da norma.

O hipérbato, proveniente da inversão na ordem natural das palavras, é uma das infrações mais freqüentes, cometida para satisfazer às exigências do ritmo, do metro ou da rima, em prejuízo da clareza. Estes versos de “O navio negreiro” de Castro Alves ilustram o caso:

Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho,
Em sangue a se banhar.

.....
Negras mulheres, suspendendo às tetas

Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães

.....
E ri-se a orquestra irônica e estridente...

A língua perde a consistência e faz as palavras deslizarem de uma classe para outra, assumindo funções inusitadas. Fernando Pessoa utiliza este recurso em várias passagens:

Passou, fora de Quando,
De Porquê e de Passando...

Entre os exemplos de desvio na regência verbal, citamos alguns versos esparsos de Mário de Sá-Carneiro:

Desço-me todo, em vão, sem nada achar
Assim me choro a mim mesmo
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim

De acordo com a sintaxe lógico-discursiva, o pensamento se organiza em seqüência, mas a linguagem lírica, em procedimento contrário, desestrutura as estruturas lingüísticas. A *Canción de invierno* do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez elucidará este fenômeno:

Cantan. Cantan.
¿ Dónde cantan los pájaros que cantan?
Ha llovido. Aún las ramas
están sin hojas nuevas. Cantan. Cantan
los pájaros. ¿ En dónde cantan
los pájaros que cantan?
No tengo pájaros en jaulas.
No hay niños que los vendan. Cantan.
El valle está muy lejos. Nada...
Yo no sé dónde cantan
los pájaros — cantan, cantan —,
los pájaros que cantan.

A repetição de *cantan* 13 vezes e *pájaros* 6 vezes comprova que o discurso, ao invés de se desenvolver linearmente, retorna sempre ao mesmo ponto. Na perspectiva lógica, ou a repetição esclarece a mensagem ou é redundante, sem acrescentar informação nem originalidade. No contexto poético, dá-se um aumento de informação porque o discurso não prossegue: recua e se obscurece, resultando imprevisível, original e ambíguo.

Antidiscursividade — Susana Langer denomina discursividade a propriedade de uma espécie de simbolismo, o verbal, segundo o qual as idéias se enfileiram, como ocorre nas seqüências frasais. Existem coisas que não se adaptam à linearidade da forma gramatical discursiva, havendo outra espécie de simbolismo, o apresentativo, que funciona de modo simultâneo e integral. O poema pertence ao

simbolismo apresentativo, porquanto sua significação não é linear e sim globalizante.

Embora a poesia utilize o discursivo, devido ao seu material verbal, sempre reagiu contra a sintaxe lógico-gramatical, tentando romper suas imposições. Desde o período do Simbolismo, os poetas se rebelaram abertamente contra os procedimentos sintáticos, numa antecipação à revolução empreendida pelos *Ismos* dos movimentos vanguardistas, que fizeram desta questão uma das plataformas de suas reivindicações, em favor de uma literatura desatrelada das amarras tradicionais. A poética atual se empenha cada vez mais em abolir o discursivo ao suprimir os elos conectivos sintáticos, chegando mesmo, em muitos casos, a eliminar a frase, conforme se verifica na Poesia Concreta. Cassiano Ricardo empregou este procedimento em várias composições, entre as quais *Posições do corpo*:

Sob o azul
sobre o azul
subazul
subsol
subsolo

O breve poema opera um desdobramento fono-semântico do *sob* e *azul* (metáfora de terra), na medida em que estes dois termos se diluem nas demais variações e combinações. O conteúdo significativo espacial da preposição *sob* ecoa no prefixo *sub-* que compõe as três últimas palavras. As duas preposições antitéticas indicam as “posições do corpo”, abaixo da terra (enterrado), em cima (na superfície) ou acima (na estratosfera), resumindo a parábola do homem no seu irrecorrível destino.

Mesmo sem atingir tais extremos compositivos, as vivências anímicas ejetam a rigidez das construções sintáticas, e repelem o discursivo, que instala o distanciamento reflexivo, incompatível com a essência lírica.

Alogicidade — A alogicidade caracteriza a poesia lírica, numa inter-relação com os demais aspectos típicos, desde que estrutura lógica do discurso expressa as formas da cogitação racional que não se concilia com a linguagem lírica. Naturalmente esta propriedade diz respeito ao componente do imaginário que integra toda criação artística, entretanto, o poema lírico parece romper com mais veemência os estatutos da realidade controlada pela razão. É o que verificamos na definição do amor, através da série de oxímoros no soneto de Camões, numa das mais belas manifestações do petrarquismo renascentista:

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 um não contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder.

O oxímoro e o paradoxo constituem um dos traços estilísticos mais notórios

do *Cancioneiro* de Fernando Pessoa, perfeitamente de acordo com o tema do conflito entre o ser e o não ser, eixo da obra. No mundo do não ser que, para Pessoa, é o das aparências vãs, se insinuam as mais desconcertantes afirmações, que veremos em alguns versos, colhidos da coletânea:

Porque me destes o sentimento de um rumo,
Se o rumo que busco não busco

Quando penso que vejo
Quem continua vendo
Enquanto estou pensando?

Não compreendo compreender, nem sei
Se hei de ser, sendo nada, o que serei.

Sonho sem quase já ser, perco sem nunca ter tido,
E comecei a morrer muito antes de ter vivido.

Por que, enganado,
Julguei ser meu o que era meu?

Todas essas contradições corroboram a impossibilidade de se captar o poema lírico através do raciocínio, pois o transbordamento de sentimento ultrapassa a jurisdição da lógica, aprofundando outras camadas alheias ao regulamento codificado.

Construção paratática — Nas composições mais líricas, predomina o uso da construção paratática (orações coordenadas) sobre a hipotática (orações subordinadas). Uma vez que o período composto por subordinação requer maior elaboração mental, as relações causais, condicionais, finais, concessivas pressupõem o raciocínio lógico e conectante. Justamente onde comparecem tais conjunções, o clima lírico se desmancha. Na hipotaxe, a subordinação a uma oração principal estabelece um nexos lógico de dependência, em oposição à liberdade da expansão das emoções.

As orações independentes e as coordenadas da parataxe correspondem melhor ao fluxo da disposição afetiva. As orações valem por si, justapõem-se sem prioridade, como acontece na emoção lírica, em que fatos distantes no tempo e no espaço se aproximam e se fundem nas vivências da alma. Em *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu, a recordação da infância une o passado e presente num reviver repleto de ternura. As breves orações coordenadas da estrofe que transcrevemos refletem a justaposição dos fatos, arrastados pela torrente lírica:

Naqueles tempos ditosos
la colher as pitangas,
Trepava a tirar as mangas,
Brincava à beira do mar;
Rezava às Ave-Marias,
Achava o céu sempre lindo,
Adormecia sorrindo,
E despertava a cantar!

Conclusão — Todos os fenômenos estilísticos examinados decorrem da essência lírica, a recordação, que funde mundo interior e mundo exterior. Este não-distanciamento impossibilita a observação e a compreensão e cria um contexto impreciso em que a expressão lingüística deixa de ser construída logicamente, fazendo tudo dissolver-se: o contorno do eu e do mundo e a estrutura da língua. Assim se justificam a musicalidade, as repetições, o desvio da norma gramatical, a anti-discursividade, a alogicidade, a construção paratática.

Esses fenômenos estilísticos podem apresentar-se em qualquer obra, no entanto, somente quando predominam, esta se enquadrará no ramo da Lírica.

GÊNERO LÍRICO

Seu nome vem de lira, instrumento musical que acompanhava os cantos dos gregos na Antiguidade. Até o final do século XV (Idade Média), as poesias eram cantadas, por isso o nome de poesia lírica. Posteriormente, a expressão generalizou-se e passou a ser toda a composição poética na qual predomina o subjetivismo, a emoção e que reflete o mundo interior do poeta.

É no gênero lírico que o poeta extravasa suas emoções mais íntimas, seus sentimentos mais profundos em relação ao mundo que o cerca e ao seu próprio mundo interior.

*“Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente.” (Camões)*

Nos versos acima, Camões utiliza como temática o amor, apresentando uma interpretação pessoal da realidade (tema), utilizando-se da polissemia, da conotação, das rimas, da métrica e de recursos próprios da linguagem poética.

Em um poema lírico, podemos encontrar elementos do mundo exterior, descrição de paisagens ou de objetos ou mesmo uma narração, mas todos como pretextos, com função simbólica, para desencadear emoções, evocar situações interiores do eu lírico.

*“O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...” (Cecília Meireles)*

Os elementos líricos aparecem também escritos em prosa, o que significa que o lirismo não se expressa somente em versos. Existe, portanto, uma prosa poética ou poema em prosa.

Até o final do séc. XVIII, os poetas tinham bastante preocupação com a forma do poema: número de versos, métrica, rimas e ritmo. Havia muita rigidez formal. Hoje a poesia abandonou o exagero das normas fixas, perdeu a rigidez formal, a obrigatoriedade das rimas e da métrica perfeitas, criando novos esquemas, libertando-se dos padrões formais. Isso não significa que a poesia tenha ficado mais pobre. Ela se manteve rica em emotividade, fiel mais à intuição que à razão, mais próxima dos sentidos e dos instintos.

Fazer vibrar todo o ser, despertar emoções, é o seu objetivo. Sua riqueza está na musicalidade, na múltipla significação das palavras, no que fica subentendido.

FORMAS DO GÊNERO LÍRICO

- a) **Hino**: é a poesia destinada a glorificar a pátria ou alguma divindade.
- b) **Soneto**: poema com 14 versos.
- c) **Ode**: mais longa que o soneto, análise de conceitos, pensamentos e reflexões.
- d) **Balada**: canção para ser dançada.
- e) **Elegia**: assuntos ligados à tristeza, melancolia ou morte de alguém.
- f) **Cantiga**: de caráter popular, cultivada na Idade Média. Temática do amor.
- g) **Sátira**: mostra o ridículo de uma determinada situação ou pessoa.

FENÔMENOS ESTILÍSTICOS DO GÊNERO LÍRICO

1. **Musicalidade** – ritmo, rima e combinações fônicas, com destaque para a aliteração, a coliteração e a assonância.

*Vozes veladas, veludasas vozes
Volúpias de violões, vozes veladas.*

2. **Alogicidade** – o poema lírico rompe com a lógica e com a razão, pelo transbordamento da emoção. O paradoxo é muito comum na composição poética.

*Amor é fogo que arde sem se ver
É ferida que dói e não se sente.*

3. **Construção paratática** – é a presença da coordenação na estrutura sintática do texto.

*Naqueles tempos ditosos,
la colher pitangas.
Trepava a tirar as mangas,
Brincava à beira do mar.
Rezava as Ave-Marias,*

*Achava o céu sempre lindo
Adormecia sorrindo
E despertava a cantar.*

4. **Desvio da norma gramatical** – o desvio da norma gramatical no poema lírico ocorre através da inversão e da mudança de classe gramatical.

*Era um sonho dantesco...O tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho.
Em sangue a se banhar...*

5. **Antidiscursividade** – é a ausência de ligações sintáticas e da estrutura frasal.

*Serenata Sintética
Rua
Torta
Lua
Morta
Tua
Porta.*

6. **Paralelismo** – é o processo de repetição de versos ou estrofes.

Repetição de estrofe – estribilho

Repetição de um verso no final de estrofes – refrão.

Você já deve ter percebido que a lírica trabalha com sons. Então, vamos estudar a camada sonora e as unidades significativas da lírica.

O artista literário trabalha com uma matéria-prima: a palavra. No entanto, a palavra em si não basta para se obter um bom texto; é necessário que ela seja trabalhada num processo de seleção e arrumação vocabular e exploração dos significados. Esse processo caracteriza a linguagem poética.

A linguagem poética explora o sentido conotativo das palavras, isto é, não o sentido frio e impessoal, "em estado de dicionário", mas sim o sentido alterado, passível de interpretações.

Veja o exemplo no poema de Ferreira Gullar:

*No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro*

Esse trabalho de elaboração da palavra resulta nas chamadas **figuras de linguagem**.

Observe o fragmento inicial de "Tigresa", de Caetano Veloso:

*uma tigresa de unhas negras
e íris cor de mel
uma mulher uma beleza
que me aconteceu
esfregando a pele de ouro marrom
do seu corpo contra o meu
me falou que o mal é bom e o bem cruel*

Caetano Veloso, ao chamar de tigresa a mulher a que dedica a canção, constrói uma figura de palavra, ou seja, uma figura que consiste na associação entre os elementos mulher e tigresa. Essa associação nos permite uma transferência de significados a ponto de usarmos tigresa por mulher (que, obviamente, é sensual, insinuante, felina).

A seqüência associativa percorre os seguintes passos:

- a) a mulher é como uma tigresa
- b) a mulher é uma tigresa
- c) uma tigresa

em que de uma comparação inicial se chega à substituição de uma palavra por outra.

No verso "me falou que o mal é bom e o bem cruel", é facilmente detectável a forma é, que está subentendida depois da palavra bem ("o mal é bom e o bem (é) cruel").

Ocorre, assim, uma figura de construção ou de sintaxe, pois a elaboração poética foi centrada na organização sintática da frase.

Nesse mesmo verso, devemos observar o jogo de oposição dos significados de bem/ mal e bom/ cruel. Esse jogo, criado a partir dos conceitos, representa uma figura de

pensamento.

A RIMA

Muitos poemas apresentam sons semelhantes ou mesmo idênticos no final de seus versos. Esse jogo sonoro constitui a rima. Por convenção didática, quando analisamos um poema indicamos as rimas por letras maiúsculas.

Observe o esquema de rimas utilizado por Vinícius de Moraes em seu famoso "Soneto de fidelidade":

Soneto de fidelidade

De tudo, ao meu amor serei atento — A
Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto — B
Que mesmo em face do maior encanto — B
Dele se encante mais meu pensamento. — A

Quero vivê-lo em cada vão momento — A
E em seu louvor hei de espalhar meu canto — B
E rir meu riso e derramar meu pranto — B
Ao seu pesar ou seu contentamento. — A

E assim, quando mais tarde me procure — C
Quem sabe a morte, angústia de quem vive — D
Quem sabe a solidão, fim de quem ama — E

Eu possa me dizer do amor (que tive) — D
Que não seja imortal, posto que é chama — E
Mas que seja infinito enquanto dure. — C

Em alguns períodos da história literária, a rima desempenhava um papel fundamental no fazer poético. Havia até quem pensasse que fazer poesia era simplesmente rimar — chegando mesmo a existir dicionários de rimas para as inspirações menos férteis.

Os poetas modernistas do século XX repudiaram essa importância exagerada que se atribuía à rima. Observe, por exemplo, como Carlos Drummond de Andrade trata o

assunto nos versos abaixo, de "Consideração do poema":

*Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.*

A MÉTRICA

Em alguns poemas, percebemos versos regulares quanto à metrificação, isto é, todos os versos apresentam um mesmo número de sílabas poéticas. Perceba que a medição de um verso é feita a partir de sílabas, ou seja, de emissões sonoras. O conceito de sílaba poética, no entanto, não coincide com o de sílaba gramatical. Observe as sílabas gramaticais do seguinte verso:

<i>Que</i>	<i>não</i>	<i>se</i>	<i>ja</i>	<i>i</i>	<i>mor</i>	<i>tal,</i>	<i>pos</i>	<i>to</i>	<i>que</i>	<i>é</i>	<i>cha</i>	<i>Ma</i>
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Leia, agora, em voz alta, correntemente. Note as junções sonoras que ocorrem: duas sílabas gramaticais são pronunciadas numa única emissão sonora.

*sej'imortal
qui'é chama*

Além disso, as sílabas que aparecem depois da última sílaba tônica do verso são pronunciadas muito fracamente, o que faz com que sejam desprezadas na contagem de sílabas poéticas.

A contagem de sílabas poéticas obedece a duas regras básicas:

- 1) a junção sonora de algumas vogais no interior do verso;
- 2) a contagem somente até a última sílaba tônica do verso. Em versos que terminam numa palavra oxítone, considera-se a última sílaba; se a última palavra for paroxítone,

despreza-se sua última sílaba; se se trata de uma proparoxítona, desprezam-se as duas últimas sílabas.

Veja agora, depois dessas considerações, a métrica daquele verso que, como vimos, tem treze sílabas gramaticais: Poeticamente, o verso tem apenas dez sílabas.

Alguns ritmos métricos são particularmente importantes porque foram bastante utilizados ao longo da história da poesia. Merecem destaque:

Redondilha menor e a maior, versos com, respectivamente, cinco e sete sílabas poéticas. As redondilhas produzem um ritmo circular, bastante usado nas trovas populares. Alguns poetas utilizaram e utilizam essa métrica, obtendo interessantes efeitos sonoros. Gonçalves Dias, por exemplo, poeta romântico brasileiro, explorou as redondilhas para obter os mais variados efeitos. Leia em voz alta este fragmento de "I-Juca Pirama", escrito em redondilhas menores (cinco sílabas):

*Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.*

Atente agora para o ritmo cadenciado da "Canção do exílio", escrita em redondilhas maiores (sete sílabas):

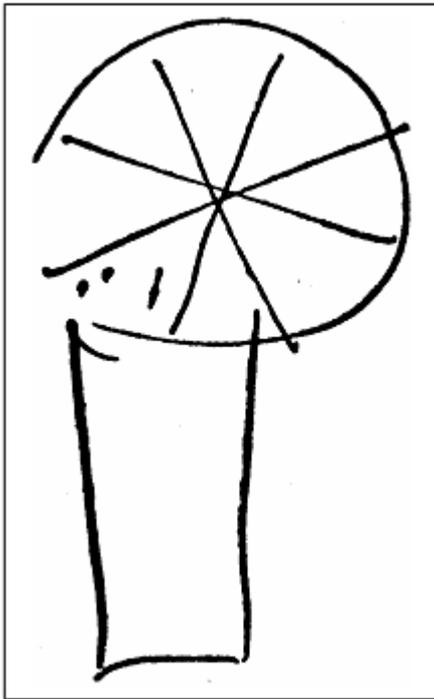
*Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.*

Decassílabo, verso com dez sílabas poéticas. O soneto de Vinícius de Moraes que analisamos é formado de decassílabos.

Alexandrino, verso com doze sílabas poéticas.

Versos livres obedecem a padrões rítmicos variados, como veremos adiante, em vários

poemas analisados.



Desenho de Tarsila do Amaral para o poema de Oswald de Andrade.

amor
humor

A ESTROFE

Aos grupos de versos em que os poetas dividem seus textos damos o nome de estrofe. Observe o soneto de Vinícius de Moraes: é formado por quatro estrofes. Temos dois quartetos (estrofes de quatro versos) e dois tercetos (estrofes de três versos). Note, assim, que a denominação dada à estrofe depende do número de versos que a formam.

Os conceitos de rima, métrica e estrofe foram relativizados ao máximo por Oswald de Andrade, poeta modernista brasileiro, ao escrever o poema que abaixo transcrevemos:

amor
humor

O poema é formado por uma palavra-título (*amor*) e uma palavra-verso (*humor*). No conjunto do título + verso temos rima (*mor/mor*), métrica (duas sílabas poéticas) e estrofe (de um verso-palavra).

O RITMO POÉTICO

Rima e métrica são dois elementos formais que contribuem para a obtenção do

ritmo poético. Esse ritmo, no entanto, não resulta apenas desses dois elementos: em sua elaboração, desempenha papel fundamental o jogo das sílabas tônicas, dos fonemas vocálicos e consonantais, da pontuação, entre outros recursos.

Retomando o fragmento de "I-Juca Pirama", de Gonçalves Dias, note a importância das sílabas tônicas dos versos (redondilhas menores) para a obtenção do ritmo dos tambores, cuja sonoridade evoca o universo indígena retratado no poema:

Outro exemplo interessante de ritmo poético pode ser visto na seguinte estrofe de "Navio negreiro", de Castro Alves:

*'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali de estreita, n'um abraço insano
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?*

Você certamente notou a importância da pontuação para o ritmo obtido pelo poeta. Por quê?

O ESPAÇO

A utilização do espaço tipográfico foi sempre um desafio à imaginação dos poetas. Dessa forma, encontramos desde poemas figurativos, ou seja, poemas cuja distribuição gráfica forma figuras ligadas ao tema, até poemas em que se explora a relação entre o espaço em branco e parte impressa da página. Há também alguns casos de utilização de imagens geométricas e de movimento sobre o papel.

O caráter marcadamente visual que esses poemas adquirem represa uma expansão no alcance da poesia: puramente oral cantada em. Origens, a poesia passa, com o desenvolvimento da imprensa, a aproveitar possibilidades gráficas. Além de ouvida, essa poesia precisa ser: vista. "Vai ; vem", de José Lino Grünewaid:

*vai e vem
e
vem e vai*

EXERCÍCIOS DE FIXAÇÃO

1. Identifique o gênero a que pertencem os fragmentos abaixo:

- a. “Nas horas mortas da noite
Como é doce meditar
Quando as estrelas cintilam
Nas ondas quietas do mar.”

(Casimiro de Abreu)

- b. Cena II: Entra Lino.

Lino: Bom dia, amigo Marcos.

Marcos: Oh, a propósito vens. (Lino cumprimenta Rosinha e Miguel)

Lino: Como se acha? Melhor? Vejo-o mais forte...

Marcos: Aparências, amigo...

(Martins Pena)

- c. “Barbosa tinha hábitos horríveis. Amiúde cuspiam no chão e raramente tomava banho, não obstante a extrema vaidade que o impelia a ficar horas e horas diante do espelho.”

(Murilo Rubião)

- d. “Quando a empregada entrou no elevador, o garoto entrou atrás. Devia ter uns dezesseis, dezessete anos. Preto. Desceram no mesmo andar. A empregada com o coração batendo. O corredor estava escuro e a empregada sentiu que o garoto a seguia.”

(Luís Fernando Veríssimo)

- e. “Era um pequeno marinheiro com sua blusa de gola e seu gorro, na rua deserta que a madrugada já tornava lívida.”

(Rubem Braga)

- f. “Logo que a vi pela primeira vez, com aquele rosto enrugado e aquela voz áspera, senti que qualquer coisa de ruim se aproximava de mim. Essa velha seria o tormento da minha meninice.”

(José Lins do Rego)

g. “Oh, que saudades que tenho
Da aurora da minha vida
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais.”

(Casimiro de Abreu)

h. “A casa inteira recebeu a carta com muita alegria. Ricardo vinha do Recife passar uns dias com eles. Há anos que se fora. Ainda quase menino, sumira-se do engenho sem ninguém saber para onde.

(José Lins do Rego)

i. Lavínia: (sacode Vicente) Vicente! Não ouve o apito do trem? Desistiu de ir?

Vicente: Não. Eu vou. Preciso ir. Eu mando notícias.

Lavínia; Amanhã mesmo?

Vicente: Amanhã. Adeus.

(Jorge de Andrade)

j. Eu fui um menino por trás de uma vidraça - um menino de aquário.

Via o mundo passar como numa tela cinematográfica, mas que repetia sempre as mesmas cenas, as mesmas personagens.

(Mário Quintana)



Reflexões sobre o estilo lírico: uma análise de poema na perspectiva de Emil Staiger

Ana Paula Klauck*

Resumo: O artigo faz um levantamento das considerações de Emil Staiger acerca do estilo lírico, destacando a forma como os aspectos sonoros e semânticos se unem para configurar a unidade do poema. O texto faz alusões relacionadas às teorias de Staiger quanto à disposição anímica, ao tempo do poema e à proximidade proporcionada pelo estilo lírico, além de aplicar tais estudos do autor em um poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, denominado “Em nome”.

Abstract: The article reviews the considerations Emil Staiger makes on the lyric style, highlighting the way the semantic and sound aspects gather to configure the unit of the poem. The text shows references to Staiger’s theories about soul disposition, time of the poem and the closeness provided by the lyric style, and also applies the author’s studies on a poem by Sophia de Mello Breyner Andresen, named “Em nome”.

Keywords: Lyric style; poem; sound; meaning.

Palavras-chave: Estilo lírico; poema; som; sentido.

Para Emil Staiger, som e imagem são, em sua origem, “enigmáticamente uma só coisa”(1993, p. 21); a união com que som e imagem estão ligados não pode ser dissolvida. Por isso, não é interessante a análise sonora de um poema quando esta é desvinculada da temática que o texto propõe. É a união indissolúvel entre som e sentido que gera a qualidade artística da poesia lírica. STAIGER diz que, quanto mais lírico for o texto, mais intrinsecamente estarão ligados esses dois aspectos e mais difícil será observá-los de maneira isolada. Essa unificação, que causa o sentido do poema, é, ao mesmo tempo, muito bem delineada e extremamente sensível no que diz respeito à poesia lírica. Nessa perspectiva, o teórico acredita ser a tradução da poesia lírica para outras línguas de muita dificuldade, já que esta estaria desvinculando sentido e aspecto fônico para, possivelmente, privilegiar um deles.

A sonoridade do poema, afirma o autor, tem tal força que, embora o sentido não seja apreendido, a musicalidade bem trabalhada da poesia toca o leitor; por outro lado, dificilmente aconteceria de o sentido ser captado e o aspecto sonoro ignorado. A compreensão

* Natural de Novo Hamburgo-RS, formada em Letras pelo Centro Universitário Feevale, d mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS, e doutoranda em Teoria da Literatura na PUCRS, sob orientação da Dr. Vera Teixeira de Aguiar; é vinculada à pesquisa em Literatura infanto-juvenil da PUC RS, sob coordenação da Dr. Vera Teixeira de Aguiar.

no nível sonoro também é relacionada aos sentidos, de acordo com STAIGER; mesmo que o termo não tenha significado diretamente ligado à temática do poema, ela ganha significação dentro do contexto, através da unicidade da palavra e da sonoridade. “O conteúdo da frase passa a ter menor importância para o ouvinte”, diz STAIGER (1993, p.23); nessa perspectiva o trabalho sonoro do poema lírico, mais do que imbricado ao sentido, seria parte dele, na medida em que toca até o leitor ou ouvinte que não domina o código usado pelo poeta. O ritmo e a música do poema remetem a aspectos primitivos da língua, tocando física e mentalmente aquele que frui a obra.

Muitas vezes, segundo STAIGER, o poema, privilegiando o ritmo e o som, foge das regras gramaticais ou de coerência da língua, se desvinculando do sentido em prol da rima. Nesse viés, STAIGER acredita que “os campos de força musicais dos quais depende a ordem das palavras são visivelmente mais poderosos que a exigência da correção e uso gramaticais” (1993, p.24). O teórico diz que a sonoridade rítmica do poema ultrapassa a coerência da linguagem, que sempre é mais rigorosa, possibilitando sentidos novos e variados.

A linguagem da poesia não preza pela clareza ou por uma comunicação direta. Ela envolve esquemas e elementos que estão além da linguagem cotidiana; tampouco ela preocupa-se com a lógica e a coerência da comunicação comum, mas sim com a convergência de significações através de elementos diversos, ainda que isso signifique obscurecer o sentido para ampliá-lo.

Sob essa ótica, é importante a unidade no texto lírico: enquanto o poema obscurece por utilizar meios não comuns à linguagem trivial, ele se organiza de tal modo a convergir seus componentes para um mesmo sentido, utilizando muito mais recursos do que a comunicação prosaica. Tanto ocorre, afirma STAIGER, que, contrapondo-se ao texto épico, que pode ser dividido em capítulos ou partes, o poema é uma unidade, em que os constituintes são dependentes uns dos outros e servem à totalidade do poema.

STAIGER acredita que o poema lírico é resultado de uma disposição anímica do autor, decorrente da inspiração, afirmando que o ato de escrever se configura como involuntário mais do que controlado. Essa disposição anímica dura um momento e não depende do poeta; a ela o poeta pode apenas entregar-se, a fim de produzir sua lírica. Diz STAIGER: “ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da ‘disposição anímica’ [...] o queira conduzir” (1993, p.44). Os poemas são acidentes, gerados pela disposição anímica inesperada; não há como prever quando virão, pois a disposição é efêmera e passageira.

Por ser fruto de um momento de disposição anímica, STAIGER discute a extensão dos poemas, defendendo os textos menos longos (que são mais propensos a serem produzidos no

momento de disposição anímica, já que os longos requereriam um momento de inspiração mais longo, o que a efemeridade da disposição talvez não possibilitasse), e afirma ser a redundância e a repetição presentes na poesia lírica que não permitem a ela extinguir-se em si mesma. A repetição, argumenta o estudioso, não é de palavras, mas de sentidos, que se condensam nos diversos elementos do poema, seja ritmo, sonoridade, entre outros. Essa repetição somente é possível no poema lírico, que reúne diferentes aspectos para formar sua unicidade.

A unidade do poema se combina com a unidade de alma do ser humano, uma vez que nelas tudo funciona e se encaixa interativamente. Diz STAIGER: “a alma não dá saltos, resvala. Fatos distanciados nela estão juntos como se manifestaram” (1993, p.46). A totalidade da poesia lírica, constituída pelos diversos recursos utilizados no poema, identifica-se com a composição miscelânea da alma do ser, também abstrata e unificada ao mesmo tempo em que vária. Aquele que participa da obra, quando a lê, tem a alma em disposição próxima à do poeta: “para a insinuação ser eficaz, o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece – quando sua alma está afinada com a do autor” (STAIGER, 1993, p.49).

A disposição anímica em que deve estar o leitor para adentrar na obra lírica faz com que o poema não necessite de recursos retóricos ou efeitos de persuasão. Basta que o texto toque na alma do receptor: uma vez disposto, o leitor se engaja. A lógica pode ser abandonada, a coerência negligenciada e o sentido obscurecido; ainda assim, o leitor disposto compactua com o poema, tentando formular os sentidos propostos. Ou seja, mesmo a poesia esforçando-se para encobrir os sentidos, na medida em que os amplia deliberadamente, o leitor em sintonia com o autor se proporá a mergulhar na leitura e sentirá abraçado por ela.

Essa possibilidade de a lírica imergir na alma humana é motivo de muitos poemas líricos terem sido carregados boca a boca pelo povo, uma vez apócrifos. Eles foram de tal maneira apreendidos, marcando indelevelmente aqueles que os conheceram, que estes decidiram mantê-los vivos. A poesia mantém a alma viva, da mesma forma como a alma mantém vivo o poema; a poesia “precisa [...] ser apreensível e confortar o leitor com a idéia de que sua alma é mais rica do que ele mesmo supusera até então” (STAIGER, 1993, p.51).

Entre poeta e obra não existe distância, posto que criador e criação fundem-se de maneira muito próxima. “A lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual”, afirma STAIGER (1993, p.57). Ou seja, o autor, na maioria das vezes, faz uso do que viveu para sua criação; isso, porém, ocorre somente quando o poeta já adquiriu despreendimento da realidade que experimentou, desvencilhando-se dela. O ponto de observação do poeta deve ser distante do real, para poder falar dele; a perspectiva lírica é

elevada, pois não se situa em um espaço físico, tampouco no tempo cronológico convencional, mas numa abstração que somente é apreendida pela alma. Exemplificando a gênese criativa, assim escreveu Vinicius de Moraes: “O este é meu norte / [...] Meu tempo é quando” (MORAES, 2005, p.141).

O tempo presente no poema é diferente do tempo épico, pois não trata de memórias, fatos decorridos, passado. Ele fala das abstrações do humano, mais ligadas à emoção do que à memória: é a recordação, afirma STAIGER. A maioria das lembranças que se adquire empiricamente, tais como cheiros, gostos, as quais não se pode conformar de maneira concreta, é guardada na recordação – e não na memória – complementa o teórico. A recordação permeia a poesia lírica de maneira muito intensa, já que esta, bem como aquela, é relacionada a fusões de abstração e concretude, de objetividade e subjetividade, combinando realidade externa e reflexão introspectiva.

A forma como o texto apresenta objetos e acontecimentos detém uma proximidade perturbadora, pois entre o poeta e o objeto de sua lírica não há distanciamento; eles estão de tal forma aproximados que não é possível dizer que o artista presentifique o passado ou remeta ao que já aconteceu. Na poesia lírica, passado, presente e futuro estão unidos pela falta de distância entre sujeito e objeto. O poeta fala, mesmo do que lhe está distante, com emoção de aproximação, pois, em sua alma, as coisas estão presentes, próximas e nunca estiveram longe, nem física nem temporalmente. A intensidade da recordação do poeta é tamanha e tão imbricada afetuosamente com sua alma, que a emoção de tudo o que o cerca sempre o marca a ponto de formar um eterno presente, uma abstração atemporal, não movida cronologicamente, mas pelas máculas deixadas na alma do artista.

Essa síntese que o poeta apresenta entre sujeito e objeto, ao contrário de induzir o homem a um mergulho interior, afirma STAIGER, puxa-o para fora, numa busca por si mesmo:

Se queremos encontrar a nós mesmos, não podemos descer ao nosso íntimo; temos que ser buscados fora, sim, fora de nós. Como arco-íris fantástico nossa alma ameaça-se sobre a precipitação irresistível da existência. Não possuímos nossa pessoa; ela nos sopra de fora, foge-nos por muito tempo e volta-nos num sopra (STAIGER, 1993, p. 60).

A fusão de que fala STAIGER refere-se à instabilidade de consistência, que é diluída no poema lírico; nada é uma coisa ou outra, tudo são ambos; (a própria existência do poeta também se delineia dessa forma volátil e desprendida, complementa o estudioso). O que é referido no poema lírico é instável, efêmero, assim como a disposição anímica do poeta. O poema é fugaz ao mesmo tempo em que eterno: uma vez simbólico, sempre se renovará na

disposição anímica do leitor: o momento lírico é fugidio, mas o poema o eterniza simbolicamente. A disposição anímica do escritor, por outro lado, de perene que é, desarma o poeta quando se esvai e, muitas vezes, obriga-o a dar sua obra por finda.

A poesia diz tudo, quando não tem a intenção de dizer nada. STAIGER afirma que a beleza da lírica está na sua falta de intencionalidade, na ausência da atitude servil perante o homem; a poesia lírica não é necessária ou utilitária, não aconselha, tampouco ensina. A lírica não auxilia, não aponta respostas nem caminhos – ela funde todas as coisas propondo a indagação. A poesia não pretende servir a quaisquer especificidades e, por tal complexidade, desafia o poeta. Ele está preso pela contingência lírica do mundo e canta para ver-se livre, embora não pretenda libertar a humanidade.

Dual, livro de Sophia de Mello Breyner Andresen, do qual extraímos o poema a ser analisado, foi publicado pela primeira vez na década de setenta; a obra em questão é dividida em seis partes. O poema selecionado chama-se “Em nome” e pertence à primeira parte do livro, de nome *A casa*. A seguir, transcreve-se o poema:

Em nome

Em nome da tua ausência

Construí com loucura uma grande casa branca

E ao longo das paredes te chorei (ANDRESEN, 1986, p.16).

A partir desse poema, analisaremos a combinação entre sonoridade e sentido proposta pelo texto; para tal, iniciaremos com a observação das características fônicas da lírica em questão.

O curto texto de ANDRESEN chama a atenção pela progressão da musicalidade presente no decorrer dos versos. No primeiro deles, observa-se uma grande incidência de fonemas em vogais e também a presença de encontros vocálicos. Nesse verso, não há dígrafos ou construções marcadamente consonantais; pelo contrário, a sonoridade repousa na recorrência do fonema /ê/, causando um rima interna em “Em” e “ausência”. Interessante ressaltar que essa ocorrência é de fonema em vogal fechada, o que aparece também em “nome”, com /ô/ e em “tua” com /u/. Contrapondo-se com o início fechado, o poema abre-se foneticamente em “da tua ausência”, em que há grande número de fonemas abertos.

Assim como o primeiro verso, o segundo começa com fonemas fechados em /ô/ mas abre-se em /á/ e /ã/ (semivogal) a partir da oitava sílaba poética. Ao primeiro verso essencialmente vocálico, contrapõe-se o segundo, com predominância consonantal. Neste segundo verso, aparecem muitas ocorrências de fonemas vibrantes /r/ assim como de dígrafos. A ocorrência desse fonema, especialmente combinado com os sons das consoantes /t/, /g/, /b/,

imprime sonoridade muito marcante ao verso, que acaba por oferecer uma possibilidade de leitura diferente do anterior: enquanto o primeiro tem predominância de fonemas nasais e fricativos (como são os casos de “em” e “ausência” - /z/ e /s/), o verso seguinte apresenta uma grande ocorrência de fonemas vibrantes, mais difíceis de serem pronunciados, especialmente se combinados em encontros consonantais.

A nasalização presente no primeiro verso em “Em” e “ausência” também ocorre no segundo, em “construí”, “com”, “grande”, “branca”. Nota-se que o ritmo da leitura se altera ao chegar-se a esse determinado verso; diferentemente do inicial, que pode ser lido de maneira fluente, por ter uma melodia imprimida pela seqüência de vogais, ele exige a pausa e integra a vibração. A composição longa desse verso também se destaca, demonstrando uma intencional falta de cesura, diferenciando ainda mais o ritmo desse momento do texto.

O segundo verso também demonstra uma rica rima interna. Além da grande conexão que as palavras apresentam, por terem sons parecidos, ao utilizarem-se, quase todas, de consoante vibrante, o trecho possui uma relação significativa especialmente entre suas vogais, que confirmam uma sonoridade relacionada. O verso começa com três palavras que iniciam com o fonema fechado /ô/ (“construí”, “com”, “loucura”); duas delas ainda seguem com outro fonema fechado /u/ (“construí” e “loucura”) e, após, são procedidas por “uma”, também apresentando fonema fechado /u/. Essa predominância de fonemas fechados mina o início do segundo verso e acaba por promover a rima interna entre essas palavras (/o/, /u/ - construí, /o/ - com, /o/, /u/ - loucura, /u/ - uma). A rima continua no decorrer do verso, porém, com fonemas abertos: após a incidência de vogais fechadas, o poema apresenta, ainda nesse verso, grande ocorrência de vogais abertas e semi-abertas, representadas por /a/ e /ã/, em “uma”, “grande”, “casa”, “branca”. A única vogal fechada no final desse verso não tem grande força (/i/) e é sobrepujada pela incidência das vogais /a/.

O terceiro verso, por sua vez, caracteriza-se por apresentar uma combinação de sonoridades relacionadas aos dois versos iniciais. Ele tem, como o primeiro, grande número de vogais e semivogais, tanto abertas como fechadas (“e”, “ao”, “longo”, “das”, “paredes”, “te chorei” = /ê/, /á/, /õ/, /u/, /ê/, /i/); em contrapartida, possui também fonemas fricativos, conforme percebido no segundo (paredes, chorei = /r/). Mesmo apresentando esses fonemas de predominância fricativa, observa-se a riqueza no acontecimento de vogais e, ao contrário do segundo verso, não há encontros consonantais, apenas vocálicos, o que remete novamente ao verso inicial do poema. As vogais, por sua vez, diferem dos versos anteriores, em que houve progressão de fonemas fechados para abertos, apresentando a mistura de ambos, com predominância clara dos fonemas vocálicos fechados (sete casos entre /i/, /u/, /õ/, /ê/, /ô/) em

relação aos abertos (dois casos de /á/). A estrutura fonética do último verso, nesse viés, apresentaria melodia vocálica como o verso inicial e também sonoridade vibrante, através das consoantes, remetendo ao verso precedente.

O texto também apresenta uma rima interna muito significativa, que se reflete com mais força no primeiro e no terceiro versos, de maneira relacionada, e no segundo verso internamente de maneira mais acentuada. Assim, há “em nome da tua ausência” em consonância com “e ao longo das paredes”, com rima interna em “em nome” com “e ao longo” (em que ambas expressões iniciam com /i/ e seguem com /ô/) e em “ausência” com “paredes” (em que ambas, sendo paroxítonas, apresentam a fonema vocálico /ê/ fechado no centro do termo), além de o primeiro verso destacar, ainda, “em” e “ausência” como relacionados. Te “chorei”, nesse sentido, viria como uma quebra da relação entre o primeiro e o terceiro versos, que até então seriam similares, por apresentar número de sílabas poéticas aproximado: se contarmos o terceiro verso somente até a parte anterior a “te chorei”, o primeiro apresenta sete enquanto o terceiro apresenta seis. Porém, ao contrário de desvincular-se do verso, “te chorei” entra também com uma rima relacionada a “paredes”, com sonoridade conectada, “verificável” em “paredes” e “chorei”, ambas com casos internos de /r/ + /ê/ em suas sílabas tônicas.

O segundo verso, por sua vez, apresenta relação com os outros dois, através da incidência de suas vogais fechadas. Em todos os trechos, percebemos a ocorrência da rima interna através da relação entre os fonemas fechados /ô/ e /ô/ em “nome”, “construí” e “longo”. O segundo verso remete ao primeiro por ter ocorrências de vogais abertas em localizações iguais: ambos no final do verso e ambos utilizando fonema aberto /á/, além do eco causado pelo fonema fechado /u/ em “tua” e “loucura”. Porém, quando se trata do terceiro verso, observa-se que o segundo liga-se a ele muito mais em termos de fonemas consonantais do que vocálicos, já que o primeiro e o segundo verso têm em comum muitos sons de vogais enquanto o segundo e o terceiro apresentam em comum a vibrante incidente.

Através das observações quanto ao conteúdo sonoro, pode-se constatar a predominância vocálica no primeiro verso, o privilégio consonantal no segundo e a fusão entre ambos no terceiro. Sem ao menos se falar dos sentidos e das imagens propostos pelas palavras, é possível perceber que a composição dos versos remete a uma situação de progressão, iniciada melancolicamente no primeiro verso, através da predominância vocálica fechada e, após, aberta, combinada ao choramingo sugerido pela nasalização, seguida por uma edificação, indicada por um verso construído de maneira vibrante, de leitura pausada exigida

pelos encontros consonantais, além de uma composição no verso final que oscila entre o sentimento abstrato da tristeza e o concreto da construção que finaliza o poema.

Sob essa perspectiva, a sonoridade do poema apresenta duas características marcantes: o tom melancólico, proposto pelos fonemas nasais, que assinalam toda a extensão do texto, especialmente combinados com /o/ e /a/ que remetem à tristeza, a um lamento do eu lírico; e o arranjo sonoro de dígrafos que se delineia de maneira áspera, como se posicionando obstáculos que impelem para uma construção acurada no momento da leitura. Considerando a teoria de STAIGER, a partir da análise sonora do texto, é possível observar um trabalho com a musicalidade e uma escolha de sons que remete a determinados sentidos.

A diferente composição de cada verso possibilita a gradação sonora na leitura, e a extensão de cada um também remete a diferentes momentos emocionais do eu lírico; enquanto o primeiro verso é curto e permeado por sons vocálicos e nasais, remetendo à melancolia e abstração, o segundo é mais longo e rompe com o padrão sonoro. Esse verso não é leve e sonoramente vocálico como o anterior, mas recheado de encontros consonantais de pronúncia mais exigente. A quebra do primeiro para o segundo verso de maneira tão brusca demonstra claramente certa mudança de atitude do eu lírico, de leveza para peso, concretude, caracterizada pelo uso de fonemas marcadamente vibrantes. O final do poema ainda demonstra o resultado das atitudes anteriores, uma vez que se encontra em nível de extensão mediano em relação aos outros dois e demonstra a síntese fonética dos sons marcados nos versos anteriores. Em contrapartida, o fato de o fonema nasal marcar todos os versos do texto mantém uma linearidade no sentimento melancólico que subjaz a lírica. Embora demonstrem certa evolução no sentimento do eu lírico, variando do abstrato para o concreto simbólico para, após, fundirem ambos, todos os versos remontam, através dos fonemas /n/, à tristeza.

Se analisados os sentidos propostos a partir do conteúdo lingüístico do poema, é possível perceber a imagem recorrente (pelos termos “construí”, “paredes”) de uma “casa” “grande” e “branca”, feita de “loucura” e que foi edificada por um eu, em nome da ausência de um alguém. A “casa” tem “paredes”, nas quais o sujeito lírico demonstra seu sentimento em relação à ausência, razão pela qual sofre – e chora. Os sentimentos demonstrados pelo eu lírico “ausência”, “loucura” e “tristeza” (“chorar”) se ligam de maneira estreita com “casa”: “ausência”, por ter sido o motivo da construção, “loucura”, por ser a matéria-prima da “casa” e a “chorar”, sinal de tristeza, como consequência de ambos. A casa, por sua vez, é “grande” e “branca”, o que também remete ao vazio, ao abandono, à ausência.

A progressão proposta pelo conteúdo lingüístico do poema demonstra a concretização dos sentimentos do eu lírico, uma vez que, de “ausência” (abstrata), parte “construir” (ação

concreta), que gera “chorar” (ação concreta, mas de fundo psicológico). Originando-se do sentimento de abandono no eu lírico (em relação a um “tu” representado por “tua” e “te”), a construção da imagem de uma “casa grande e branca” potencializa as emoções de tristeza e melancolia; o sentimento de tristeza também se intensifica ao especificar, a partir da “casa”, a imagem das “paredes”, sugerindo enclausuramento, isolamento. Interessante nesse caso é observar que as imagens remetem a uma clausura que o eu lírico institui para si mesmo, a fim de representar a “ausência do tu”. A projeção é de uma “grande casa com paredes”, em que o eu lírico chora, porém, que ele mesmo constrói. O enclausuramento sugerido pela imagem demonstra, além de um abandono sofrido (pelo “tu”), um abandono praticado – contra si próprio.

Toda a construção imagética do poema parte do sentimento de “ausência”, no primeiro verso, o que é possível apreender pela expressão “em nome”. A esse sentimento, segue “a loucura”, no segundo verso, demonstrando uma evolução do estado de espírito do sujeito lírico de abandono para insanidade. É essa insanidade que permite ao eu lírico edificar uma construção, tão concretos se tornam seus sentimentos. A “casa” é feita de “loucura” devido ao abandono sofrido e parece tão concreta que o eu lírico se vê chorando em suas “paredes”. A expressão “ao longo” reforça a extensão dessa loucura e a intensidade do sentimento de ausência.

Os aspectos que formam a imagem da casa, projetada pelo poema, são de natureza tanto abstrata quanto concreta. Na medida em que “casa” se liga à “loucura” e à “ausência”, “grande” e “branca” não mais se apresentam somente como aspectos sensoriais, mas também como demonstrações dos sentimentos do eu lírico (amplitude, vazio, solidão).

Ao retomarmos a teoria inicialmente descrita de Emil Staiger, é possível observar a sincronia com que sonoridade e linguagem se unem imagisticamente no poema “Em nome” de ANDRESEN. Tanto o aspecto fônico como o linguístico convergem para sentimentos de melancolia e tristeza, os quais são projetados nas imagens de isolamento, abandono e depressão sugeridas pelo texto. A repetição de sentidos de que fala STAIGER, ao referir-se à convergência dos elementos do poema, aparece na recorrência do sentimento de tristeza sugerido tanto pelo ritmo como pelo texto em si: o posicionamento melancólico emerge das imagens compostas a partir do subsídio poético – rítmico e linguístico – que ressoa na lírica em questão.

O arranjo sonoro demonstra progressão, na medida em que evolui no decorrer do poema para, ao final, fundir os recursos que utilizou em um único elemento. Da mesma forma, a abstração do eu lírico e a concretude da casa se fundem no verso final, por meio da

ação de chorar. Chorar nas paredes de uma casa de loucura evidencia a evolução dos sentimentos do eu lírico de sofrimento pela ausência que leva à insanidade.

Nessa perspectiva, reitera-se o pensamento de STAIGER de que a poesia turva os elementos da linguagem cotidiana, ao utilizar recursos variados para provocar sentidos. O poema em questão demonstrou recorrer tanto à sonoridade como à linguagem para a construção de imagens, sendo que uma ratificou a outra. A despreocupação com a coerência da comunicação comum também apareceu no texto de ANDRESEN, uma vez que ele fundiu elementos abstratos e concretos para falar dos sentimentos de ausência e abandono. O poema subverte o significado de casa como lar, para descrevê-lo quase que como uma prisão, na qual se encontra o eu lírico por causa da ausência de alguém. O poema obscurece o sentido comum de “casa”, ampliando-o, a fim de concretizar as emoções do eu lírico. Os sentimentos desse eu lírico são tão intensos que foi necessário catalisá-los através de uma concretização para serem expressos. Tal concretização, porém, não serve à linguagem cotidiana, já que é simbólica e constrói uma “casa de loucura”, esta última, elemento abstrato.

A clara demonstração de sentimentos e emoções contidos no poema pode ser um indício da disposição anímica do poeta no momento da criação. Sendo a disposição anímica estreitamente ligada às facetas da alma do poeta, e ligando-se a ele de maneira efêmera e volátil, desperta-lhe sentimentos profundos, que são organizados no texto lírico. O turbilhão de sentimentos do poeta se estrutura em poema por meio da disposição anímica, que o inspira e o impele à criação lírica.

Interessa ressaltar a utilização do pretérito perfeito, no poema de ANDRESEN, tanto em “construí” como em “chorei”. Tal utilização na poesia lírica, conforme diz STAIGER, não está relacionada a uma ação realizada ou terminada em um passado convencional, mas, sim, insere-se em um tempo abstrato, somente eleito no poema. A abstração de todos os elementos sentimentais do texto, concretizados simbolicamente na construção de uma “casa de loucura”, corroboram essa afirmação. O sentido do poema é abstrato, fala de sentimentos da natureza humana, a solidão, o abandono, e não necessariamente se constitui como uma ação definida em um tempo cronológico.

O evento do poema, na teoria do estudioso, ocorre na esfera da alma, no âmbito dos sentimentos, e não no contingente. É o discurso dirigido para a alma que coloca o poema no patamar lírico e o aproxima de maneira perturbadora à natureza abstrata e problemática do ser. O poema de ANDRESEN remete à atemporalidade teorizada por STAIGER, no momento em que apresenta uma situação emocional e demonstra a recordação de que fala o teórico ao amalgamar sentimentos humanos através de recursos líricos diversos, em nível afetivo.

Ao final da análise, é possível apreender que o poema em questão é palpado pelas progressões, pela atmosfera melancólica e pela essência depressiva, sugerida imagetivamente na figura de uma casa. Esse aspecto é também complementado pelos sentimentos de ausência e abandono, através dos quais a tristeza do eu lírico se forma e leva a cabo as suas ações de concretização simbólica de emoções. A estrutura do poema se mostrou entrecidada por seus diversos aspectos, porém, todos orientando idéias de formação crescente e de continuidade progressiva de sentimentos depressivos e sorumbáticos. Assim como afirma STAIGER, no caso do poema “Em nome”, os recursos convergem harmoniosa e indivisivelmente para remeter a uma atmosfera de introspecção e abandono; os elementos do poema ratificam um ao outro, encaminhando o texto para um lirismo regado de sentimento e recordação afetiva.

Referências

ANDRESEN, Sophia de M. B. *Dual*. Lisboa: Salamandra, 1986.

MORAES, Vinicius. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia de bolso, 2005.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

LÍRICA MODERNA

Para começar, leia o texto *A CONSTELAÇÃO ROCHOSA DA LÍRICA DA MODERNIDADE*, escrito por **Carlos Eduardo Brefore Pinheiro**, Mestre em Teoria da Literatura pela UNESP.

Compreender a poesia lírica da modernidade não é uma tarefa das mais fáceis, sobretudo se pesarmos na sua complexidade, desvelando as mais variadas significações, percorrendo caminhos obscuros e enigmáticos, formando uma espécie de constelação rochosa. Poesia esta caracterizada como caótica e experimental, lançando-se em muitas direções, num turbilhão de formas e temas, às vezes complementares, às vezes antagônicos. Seu hermetismo gera uma sensação de desequilíbrio, de desordem: uma ruptura na ordem natural das coisas, por meio da qual a palavra poética mostra toda a sua potência ilimitada. Nesse sentido, Friedrich afirma:

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocábulo usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. (1978, p. 17-8)

A ausência de um padrão único para o fazer poético leva cada autor a buscar sua própria identidade poética no que diz respeito aos aspectos formais e temáticos de sua produção. Os inúmeros movimentos de vanguarda – desde a destruição do convencional e a rebeldia dos futuristas, passando pelas combinações rítmicas e pelos jogos de imagens ousadas do Expressionismo, pela realidade fracionada e expressa em planos superpostos no Cubismo, pelo acaso e pela anarquia do Dadaísmo, e pela junção entre o sonho e a realidade pregada pelo Surrealismo –, os experimentalismos individuais ou de grupo, chegando-se até às inovações mais ousadas do concretismo e seus similares, são provas cabais da multifacetação que a

poesia lírica vem vivendo, desde o século XIX até este limiar de milênio, quebrando o estigma de que a poesia é um gênero poético popular, em que se expressam unicamente sentimentos do eu-lírico relacionados ao amor, à morte, à natureza. Visão esta que imperava na literatura desde a Antigüidade Clássica.

A inquietude provocada pela tensão a que a poesia lírica moderna submete o leitor advém da mistura de incompreensão, hermetismo, desconcerto e fascínio gerada na mente humana. Tensão esta que tem origem em simbolistas como Baudelaire, Mallarmé, Verhaeren e Rimbaud, não esquecendo de românticos como o norte-americano Poe e o alemão Novalis, entre outros, e que se expandirá entre os poetas do século vinte, tanto no plano da expressão como no plano do conteúdo, pois, segundo Friedrich (1978, p. 16), a poesia não quer ser mais construída como reflexo daquilo que comumente se chame realidade – mesmo que a tenha absorvido com alguns resíduos –, desvencilhando-se das ordens espacio-temporal, objetiva e anímica, e, quando se volta para a realidade, esta se completa com um significado diferente daquele da poesia dos períodos anteriores, porque o comportamento lírico que domina a modernidade é o de “transformar”, tanto o mundo quanto a língua.

Friedrich (1978, p. 143) faz uma distinção entre as polaridades poéticas do século XX, dividindo-as em dois grandes grupos: a lírica intelectualizada, primando pelo rigor formal, que teve como iniciador Mallarmé, sendo continuada por Valéry; e a lírica formalmente livre, alógica, com origem em Rimbaud e chegando aos extremos com André Breton. A respeito disso, D’Onofrio diz que:

O contraste apontado não deve ser entendido no sentido exclusivista; antes, como indicação apenas de predominância de uma tendência sobre a outra num determinado poeta. Em verdade, de uma forma geral, a tensão existente entre as forças cerebrais e o impulso anárquico pode ser observada nos melhores líricos do Modernismo. (1997, p. 450)

D’Onofrio (1997, p. 450) cita como princípios estéticos e ideológicos que possibilitam a percepção de linhas de força análogas no lirismo moderno: o antipassadismo, como ruptura com a tradição cultural e o desejo de criar uma nova estética; a sugestão, tendendo mais a sugerir que a comunicar, chegando-se ao extremo da “não-comunicação”; a despersonalização, devido à crise do conceito de personalidade, que reduziu a condição do ser humano; a fragmentação, apresentando não a totalidade da vida, mas apenas fragmentos da realidade; o figurativismo, penetrando no campo do desenho artístico, rompendo fronteiras e

buscando pontos de intersecção entre técnicas e materiais; e o grotesco, colocando o feio como um valor intrínseco, autônomo, estabelecendo novos padrões estéticos.

Para Friedrich (1978, p. 21), angústias, degradações, confusões, o escuro e o sombrio, dilaceração em extremos opostos e a tendência ao Nada soam como caracteres desta poética da modernidade, permeada pelas categorias negativas: “desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento...” (1978, p. 22). Neste sentido, na transubstanciação a que a palavra é submetida ao ser colocada em poesia, o feio, o grotesco, o caótico podem ser poéticos a partir do momento em que, ao se transformar em linguagem, seus significados referenciais se esvanecem. De acordo com Cruz:

Ao poeta moderno cabe desfazer a idéia generalizada de que a lírica é a linguagem do estado de ânimo, tomando parte dela não mais como pessoa particular, mas como uma inteligência ativa e transformadora, como um operador da linguagem, o qual através de uma linguagem perturbadora, de combinações insólitas faz emergir significações de seus textos que até então não podiam relacionar-se com o estético. (1999, p. 125)

Sendo a poesia moderna totalmente centrada na linguagem e seus experimentalismos, é explorada em todas as suas potencialidades. O poeta, ao criar sua obra, retira as palavras de seu estado de inércia e leva-as para as infinitudes da poesia, não as limitando às ordens fonológica, morfossintática e semântica estabelecidas, mas a sua habilidade criadora que as submete a um universo de linguagem ilimitado. Em poesia, as palavras se harmonizam em conjunto para extrapolar a neutralidade dos significantes, criando imagens inusitadas, e mesmo insólitas e surreais.

Em meio à massificação da sociedade moderna e às ideologias estereotipadas de senso comum, a poesia se manifesta como forma de despertar do homem para seu universo exterior e interior, chamando-o para um reencontro com a natureza, com o outro e consigo mesmo. Pelo texto poético, o homem é convidado a refletir, interpretar, entender, questionar, questionar-se, maravilhar-se, sensibilizar-se, angustiar-se, enfim, abrir-se para a vida em todos os seus sentidos e em todos os seus desdobramentos.

Por tudo isso, pode-se perceber que a poesia, dentro da modernidade, apresenta um caráter de questionamento: questionamento de uma realidade estereotipada e massificada, organizada por uma lógica pré-estabelecida e de senso comum; questionamento de uma mentalidade, alertando para o fato de que a evolução de um povo se faz ao nível da mente, de acordo com a consciência-de-mundo de cada indivíduo, sendo que a poesia tem a capacidade de fundir os sonhos, o imaginário, o real e os ideais de existência; questionamento, enfim, de si mesma, enquanto sistema lingüístico, pois a tendência da lírica moderna é voltar-se para si mesma e transformar o material lingüístico, inová-lo ilimitadamente, percorrendo caminhos enigmáticos, obscuros e caóticos, o que vem demonstrar toda a sua complexidade. Isso porque é a palavra uma potência ilimitada.

O QUE É LÍRICA MODERNA

Ester Mian Cruz

Diversos estudiosos atribuem à segunda metade do século XIX como o momento do surgimento do estilo lírico que domina até hoje, porque a lírica ocidental dos gregos até o século XIX conservou uma homogeneidade: a de gênero poético popular, cuja temática dava voz aos sentimentos do sujeito frente ao amor, à natureza, à vida e à morte. Mas há um momento em que, movidos por diversas transformações sociais e filosóficas, os poetas subvertem os valores, perturbam a linguagem, reelaboram os conceitos estéticos, destruindo qualquer ligação com a tradição, gerando, no dizer de Hugo Friedrich a lírica do século XX que “fala de maneira enigmática e obscura.” (FRIEDRICH, 1991, p. 15)

Em *Estrutura da Lírica Moderna*, Friedrich trata da poesia do século vinte sem deixar de ir às suas fontes: Baudelaire - considerado o iniciador deste modelo de lírica, Rimbaud e Mallarmé indicando os limites a que a poesia poderia chegar, todos antecedidos pelos ideais da literatura romântica teorizados e explicitados por Novalis e Edgar Allan Poe, mais anteriormente fundamentados por Rousseau e Diderot. Para o autor, a literatura deste século é composta por uma lírica que, por ser obscura, fascina na mesma medida em que desconcerta o leitor. Ao processo de junção da incompreensibilidade com a fascinação denomina dissonância; uma tensão que leva à inquietude, sendo aquela um dos objetivos da arte moderna.

Prosseguindo na busca da definição da lírica moderna, encontra no século XVIII o início de fenômenos literários que se completariam no século seguinte. Rousseau representa a tensão entre a agudeza intelectual e a excitação afetiva que o torna a “primeira forma radical da ruptura moderna com a tradição. (FRIEDRICH, 1991, p. 23). Já Diderot é aquele que concede à fantasia uma posição independente ao tratar do gênio e como ele a desenvolve. A genialidade consiste para ele em um poder visionário que pode desligar-se das regras; o gênio tem o direito de cometer erros tomado pela fantasia: guia do gênio. Quanto à poesia, para Diderot é um movimento da emoção que permite lançar o homem a extremos.

Por não aceitar as tradicionais classificações literárias, constrói o quinto capítulo de Estrutura da Lírica Moderna, determinando as nuances das tendências e variantes da estrutura estilística da poesia moderna. Essas tendências serão apenas citadas nesta etapa do trabalho para que, na medida em que se tornarem significativas para a leitura dos poemas, sejam explicadas.

São elas: *“festa do intelecto”* e *“derrocada do intelecto”*; o *“estilo incongruente”*; a *“nova linguagem”*; a *“função indeterminada dos determinantes”*; *“Apolo em lugar de Dionísio”*; *“dupla reação para com a modernidade e a herança literária”*; *“desumanização”*; *“isolamento e angústia”*; *“obscuridade, hermetismo”*; *“magia da linguagem e sugestão”*; *“poesia alógica”*; *“o absurdo; o humorismo”*; *“realidade”*; *“fantasia ditatorial”*; *“técnica da fusão e metáforas”*.

Metapoesia

A pergunta que a poesia faz sobre si mesma, revelando as suas formas, caracteriza-a como metapoesia, marca específica de um dos impulsos da literatura da modernidade que vem da linha Baudelaire-Mallarmé-Valéry, aos quais, segundo Modesto Carone em Poética do Silêncio, podem-se acrescentar Novalis e Poe.

Toda poesia sobre poesia é uma tentativa de conhecimento do ser que ela é. Há um redimensionamento da arte na realização de tal processo, porque a concepção metalingüística de construção e consciência existe para marcar oposição à concepção de arte como sentimento e expressão.

A função metalingüística na arte literária indica a dessacralização do mito da criação, ao expor o processo de criação artística ao leitor que, hoje, não mais a contempla como “algo inatingível”, algo insondável e inspirado pelo poeta, porta-voz de um objeto de privilegiados

Análise de Manuel de Barros

Manoel de Barros editou seu primeiro livro, Poemas Concebidos sem Pecado, em 1937, mas somente muito depois alcançou o conhecimento do público e a consagração da crítica. Na década seguinte, saem outras duas obras, A Face Imóvel e Poesias, que, além de representar o início de um processo particular de compor, ainda indicam as características da poética de vanguarda incorporadas nas composições: o verso funcional, a liberdade formal e técnicas surrealistas

Os livros seguintes Arranjos para Assobio, Livro de Pré-Coisas, O Guardador de Águas, Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave, Livro sobre nada e Retrato do artista quando coisa formam a segunda fase de sua produção, período que o define

como o poeta do pantanal e ao mesmo tempo do universal; o poeta das coisas íntimas; da valorização do desprezível para a criação, do que Hugo Friedrich chama de rebaixamento, da formulação de uma poética que assim se define:

*Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para a poesia
Um homem que possui um pente
E uma árvore
Serve para a poesia*

.....
*As coisas que não levam a nada têm grande
Importância
Cada coisa sem préstimo tem seu lugar
Na poesia ou na geral*

.....
*Tudo aquilo que nossa
Civilização rejeita, pisa e mija em cima
Serve para a poesia
Os loucos de água e estandarte
Servem demais
O traste é ótimo
O pobre-diabo é colosso!”.(MP, 2-3)*

A respeito do uso dos temas presos aos limites do chão, Berta Waldman, no artigo “**A poesia ao rés do chão**” comenta:

Essa coerência que tem por base a forte adesão à realidade, recortada miopicamente nos limites do chão, acabará por gerar uma dicção poética de espontânea naturalidade no uso de tons menores, sem grandiloquência, que leva, no entanto, a simplicidade do requinte. (WALDMAN, 1992, p. 15).

A palavra poética de Manoel de Barros trata de um *mundo deveniente, em que a metamorfose, a morte e a vida constituem a origem e a vida de todos os seres, da harmonia perene das coisas, um mundo que se transforma continuamente em suas virtualidades. (ORTEGA y GASSET apud FRIEDRICH, 1991, p. 130)*

O último poema do livro Retrato do artista quando coisa é também o último do poeta a ser lido. Embora sendo o décimo segundo da segunda parte de uma obra cujos poemas não têm título, este aparece acompanhado da palavra “Apêndice”.

1. *Ninguém consegue fugir do erro que veio.*
2. *Poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez.*
3. *A limpeza de um verso pode estar ligada a um termo sujo.*

4. *Por não ser contaminada de contradições a linguagem dos pássaros só produz gorjeios.*

5. *O início da voz tem formato de sol.*

6. *O dom de esculpir o orvalho só encontrei na aranha.*

7. *Pelos meus textos sou mudado mais do que pelo meu existir.*

8. *Não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético senão que por instinto lingüístico.*

9. *Sabedoria pode ser que seja ser mais estudado em gente do que em livros.*

10. *Quem se encosta em ser concha é que pode saber das origens do som.*

(p. 81)

Nesse texto presentificam-se algumas das idéias sobre a poesia em Manoel de Barros. O “delírio”, a “sujeira do verso”, “a linguagem dos pássaros”, “instintos lingüísticos” são índices da poesia alógica que se quer transportar para o meio dos sonhos em que a expectativa é o poder mágico de ir além do mundo conhecido, dos limites do racional ou do imaginável. [...] “

Quem se encosta em ser concha é que pode / saber das origens do som. Esses **gags** também são importantes no conjunto de significados do texto porque todos fazem a associação de homem-natureza e coisas do mundo-natureza, dando ~ esses elementos a superioridade da condição de apenas ser, situação em que não há contradição (a linguagem humana se contradiz), em que o ato de esculpir (atividade humana) é praticado por uma aranha, e também a mais insólita das imagens; alguém encostar-se em ser concha, sendo a última freqüente, pois o poeta muitas vezes escreve com o corpo, metamorfoseia-se na busca de ser algo da natureza, uma coisa qualquer para ir às origens dos sons, do poético. Portanto, a alogicidade, o animismo, as impurezas e as coisas que se transformam graças às metamorfoses sintetizam o texto.

ANÁLISE DE POESIAS

ANÁLISE DE TEXTO LÍRICO

1)

PRIMEIRA SOMBRA
Marieta

Castro Alves

*Como o gênio da noite, que desata
O véu de rendas sobre a espádua nua,
Ela solta os cabelos... Bate a lua
Nas alvas dobras de um lençol de prata...*

*O seio virginal que a mão recata,
Embalde o prende a mão... cresce, flutua...
Sonha a moça ao relento... Além na rua
Preludia um violão na serenata!...*

*... Furtivos passos morrem no lajedo...
Resvala a escada do balcão discreta,
Matam lábios os beijos em segredo...*

*Afoga-me os suspiros, Marieta!
Ó surpresa! ó palor! ó pranto! ó medo!
Ai! Noites de Romeu e Julieta!...*

1. Faça a escansão dos versos do poema, classificando-o quanto à métrica;
2. Quanto ao ritmo, marque no texto os cortes e os encadeamentos;
3. Quanto à estrutura dos versos, o poema é um
4. Classifique as rimas do poema:
 - a. quanto à qualidade –
 - b. quanto à sonoridade –
5. Dos fenômenos estilísticos do Gênero Lírico, quais estão presentes no poema?
Cite-os, justificando com aspectos que estejam presentes no texto:
6. Qual a temática do poema? Comprove sua resposta com elementos do poema:
7. Qual a função da literatura que predomina no poema?

2)

MOTIVO

CECÍLIA MEIRELES

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

Se desmorono ou se edifico,
se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.

Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
mais nada.

1. “Eu canto porque o instante existe...” Nesse verso, o verbo *cantar* está significando:
 - a. celebrar em poesia;
 - b. executar trecho musical;
 - c. dizer em cadência de voz;
 - d. seduzir através de palavras;
 - e. produzir sons melodiosos.

2. A idéia da morte está presente no verso:
 - a. “Irmão das coisas fugidias...”
 - b. “Se desmorono ou se edifico...”
 - c. “_ não sei, não sei. Não sei se fico...”
 - d. “Tem sangue eterno a asa ritmada...”
 - e. “E um dia sei que estarei mudo...”

3. O título do poema pode ser associado à motivação para:
 - a. a vida;
 - b. a poesia;
 - c. as noites;
 - d. os dias;
 - e. a alegria.

4. Assinale a interpretação incorreta:
 - a. “Irmão das coisas fugidias...” - o eu-lírico se encanta com as coisas passageiras, efêmeras.
 - b. “Se desmorono ou se edifico...” - o eu-lírico não sabe se sua obra constrói ou destrói.
 - c. “Não sei se fico / ou passo.” - o eu-lírico tem dúvidas quanto à perpetuidade de sua arte.
 - d. “Tem sangue eterno a asa ritmada...” - o eu-lírico se perpetua no tempo.
 - e. “E um dia sei que estarei mudo...” - o eu-lírico pressente que limitações físicas o impedirão de entoar suas canções.

5. Faça a escansão dos versos do poema, classificando-o quanto à métrica;
6. Quanto ao ritmo, marque no texto os cortes e os encadeamentos:
7. Classifique as rimas do poema:
 - c. quanto à qualidade –
 - d. quanto à sonoridade –

3) Análise da poesia de Carlos Drummond de Andrade

No poema *Consolo na praia* algumas das principais características da poesia de reflexão existencial de **Carlos Drummond de Andrade** são evidenciadas, neste poema aparece também o ceticismo de um autor que foge das soluções fáceis e busca o enfrentamento com o sem-sentido da existência.

Vamos ao texto!!!!

CONSOLO NA PRAIA

*Vamos, não chores...
A infância está perdida.
A mocidade está perdida.
Mas a vida não se perdeu.
O primeiro amor passou.
O segundo amor passou.
O terceiro amor passou.
Mas o coração continua.
Perdeste o melhor amigo.
Não tentaste qualquer viagem.
Não possuis casa, navio, terra.
Mas tens um cão.
Algumas palavras duras,
em voz mansa, te golpearam.
Nunca, nunca cicatrizam.
Mas, e o humour?
A injustiça não se resolve.
À sombra do mundo errado
murmuraste um protesto tímido.
Mas virão outros.
Tudo somado, devias
precipitar-te, de vez, nas águas.
Estás nu na areia, no vento...
Dorme, meu filho.*

ANÁLISE

À primeira leitura, verificamos que o poema se compõe de vinte e quatro versos, divididos em seis estrofes de quatro versos cada uma, indicando já uma espécie de paralelismo na elaboração do texto. Mais tarde veremos que este paralelismo reforça os aspectos semânticos da obra.

Se escandirmos os versos, notaremos – exceção feita à primeira estrofe – uma situação constante e peculiar: os três primeiros versos de cada estrofe são mais longos que o último, criando assim uma oposição métrica similar a uma oposição de significado.

Quanto à acentuação, o único ponto constante é um deslocamento: acentos na segunda, terceira e quarta sílabas nos três versos iniciais de cada estrofe são deslocados para a primeira sílaba nos últimos versos, reafirmando assim a oposição interna dentro de cada estrofe.

Quanto à dimensão semântica, o poema começa com um verso que só será complementado na última estrofe:

Vamos, não chores...

Qual a razão do choro ou do não-choro? A identificação entre a forma imperativa e indicativa transfere-se para o significado. Trata-se de uma ordem, de um conselho, de um pedido? Finda a exploração do texto, veremos a extraordinária importância deste primeiro verso que funcionará como um índice do despojamento mítico-sentimental operado no poema.

Os versos seguintes remetem para os motivos do pranto (lamento):

A infância está perdida.

A mocidade está perdida.

Nota-se de imediato a supressão dos nexos que estabeleceriam uma relação visível entre os versos: desaparecem conjunções e preposições, num processo comum a toda poesia contemporânea, que é uma poesia elíptica, fragmentária.

Nota-se também a idéia da *perda* – um dos pólos básicos do poema – delimitada em dois estágios cronológicos da travessia humana: a infância e a juventude. Duas idades tornadas míticas na tradição literária ocidental, principalmente a partir do Romantismo, na medida em que simbolizam um tempo idílico, de inocência ou de fantasia, tempo de um mundo organizado e límpido. Contudo, estas implicações não são dadas explicitamente, elas fazem parte das experiências do leitor, ou seja, elas iniciam no texto e se prolongam na dimensão contextual. **Galvano Della Volpe** chamou, com propriedade, este processo de “polissemia lítero-contextual”.

O verso seguinte, através do papel opositivo dado pela adversativa *mas*, cria um campo ideológico adverso ao da perda, instaurando um debate que se radicalizará no texto até que a síntese seja alcançada:

Mas a vida não se perdeu.

Vida, em estado de dicionário, estaria ligada à subsistência orgânica. No poema, além do sentido denotativo, traz consigo a idéia de resistência, sobrevivência ao naufrágio de certas ilusões, possibilidade existencial. Tomemos a segunda estrofe:

O primeiro amor passou.

O segundo amor passou.

O terceiro amor passou.

Mas o coração continua.

O paralelismo é evidente: são quatro versos simétricos, reforçados pela reiteração do verbo *passar* no pretérito perfeito, em oposição ao verbo *continuar* do último verso, que funciona como um presente contínuo. Este paralelismo parece indicar uma dimensão de paródia à realidade que possibilitava uma escrita regular e cheia de harmonia. O próprio verbo *passar* não é “ingênuo”, à proporção que se relaciona com o elemento amor, o qual, dentro da tradição patriarcalista e familiar brasileira, deve ser eterno, isto é, não deve passar.

A repetição da passagem do amor confere ao mesmo um caráter de brevidade dolorida. A essa fluidez contrapõe-se à continuação do coração. Grande metáfora universal da camada afetiva, coração é um símbolo zero em nossa consciência. E o coração continua como contraponto. Nesta estrofe, como na anterior, e como nas demais, percebemos um claro movimento:

a) Afirmações sobre a *perda*;

b) Afirmação final sobre o que prossegue (a não-perda).

O modelo de composição é reiterado, estrofe após estrofe, até que a última inverta tanto o paralelismo das anteriores, como a sua polarização ideológica. Observemos a terceira estrofe:

Perdeste o melhor amigo.

Não tentaste qualquer viagem.

Não possuis casa, navio, terra.

Mas tens um cão.

O “melhor amigo” representa não apenas uma individualidade, mas o próprio sentido da amizade. Polissemia clara, presente também no segundo verso, quando “viagem” é muito mais do que uma locomoção de um ponto a outro; na dimensão da imagística ocidental, viagem vincula-se às idéias de mudança, transformação da existência, aventura, rompimento com o cotidiano.

O mesmo ocorre com os elementos indicados no terceiro verso: “*casa, navio, terra*”, que além da denotação, incorporam ao texto a idéia de propriedade (lembramos o valor da mesma numa sociedade de classes). Há uma seqüência valorativa: casa-propriedade. Já o navio – ponto móvel entre duas realidades fixas e enraizadas – pode representar a grandeza máxima do capital (quem afinal possui um navio, senão os milionários?) ou se relacionar com a idéia de mudança e suas implicações.

Esta terceira estrofe é caracterizada, ao inverso das demais, por formas verbais negativas: “*não tentaste..., não possuis*”. No caso de “*não tentaste qualquer viagem*”, poderíamos supor que a perda seria apenas relativa, pois uma viagem é uma ação simples. Mas a situação do verso no texto e sua relação com o verso anterior e posterior acabam por invalidar a dúvida (não seria a viagem a solução?), já que a não-ação (não viajar) é precedida por uma ação destrutiva (perder o amigo) e seguida por uma ação não explicitada (não possuir). De onde se infere que há uma concomitância de fracasso e corrosão tanto naquilo que foi feito como naquilo que não foi feito.

Resta o cão: “*mas tens um cão.*” Este cão ordinário, tomado antítese do conjunto *amizade/aventura/propriedade*, degrada e relativiza o próprio valor da perda. Estabelecer uma equivalência, ainda que por oposição, entre aquele conjunto e um cachorro é pôr em questão todos os fundamentos do mundo.

A quarta estrofe começa com uma sinestesia vulgar: “*palavras duras*” – logo “desviada” por uma expressão também coloquial – “*em voz mansa*”. No entanto, colocadas lado a lado criam uma antítese sugestiva que aponta, talvez, para a idéia de desvelamento que impera em todo o texto (atrás da voz mansa vem a palavra dura).

“*Nunca, nunca cicatrizam*” – a repetição do advérbio enfatiza o efeito do ferimento causado pelas palavras. Ênfase aliás presente na alteração de tempo verbal: diante do acontecido (*golpearam*), algo que tem uma continuidade infinita (*cicatrizam*, em vez de *cicatrizaram*). Todavia, em continuidade da forma verbal “*cicatrizam*” e das palavras *duras que ferem*, coloca-se o “*humour*”. Negação dos versos anteriores, “*humour*” aqui significa distância, neutralidade, maneira de assimilar e superar os golpes da vida corrosiva. “*Humour*” como afirmação da liberdade.

Na estrofe cinco, encontramos uma reflexão sobre a relação entre o indivíduo, a sociedade e a História: “*A injustiça não se resolve.*” Ou seja, a injustiça é inerente a toda construção humana e isso tornaria inútil qualquer tentativa de mudança do universo social.

No entanto, como se vê nos versos 29 e 30 cabe ao homem o protesto, até porque é da sua condição a luta contra o destino inexorável. Verdade que o murmúrio é a voz da incerteza ou do medo, e o protesto – sendo tímido – pouco significa; contudo, o poeta sabe que virão outros. O seu pensamento não se fecha na confissão do fracasso. Há sempre uma abertura, um caráter prospectivo, infenso à utopia e à demagogia. Outros virão, mas isso necessariamente não alterará o real.

A ambivalência desta formulação (necessidade e inutilidade do protesto) traduz simbolicamente o conflito nuclear do poema, que, a partir do verso-desencadeador: “*Vamos, não chores...*”, poderia ser esquematizado da seguinte maneira:

Motivos do choro(Perda)

- ❖ o amor
- ❖ a amizade, a aventura e a propriedade
- ❖ a violência dos outros

❖ a injustiça e o fracasso pessoal em resolvê-la

Motivos para não horar (Não-perda)

- ❖ a infância, a mocidade
- ❖ a continuação da vida
- ❖ a continuação do coração
- ❖ o cão
- ❖ o “humour”
- ❖ o futuro

Trava-se no interior do texto, estrofe após estrofe, um debate entre os valores destruídos e aqueles que resistiram a tal destruição. Há um pólo de corrosão e um pólo de resistência e determinação. O movimento entre tese e antítese é pendular, embora haja uma aparente vitória do discurso positivo: algo ultrapassa o lamento, algo resiste à desintegração. Contudo, a última estrofe define a posição do poeta frente à existência:

*Tudo somado, devias
precipitar-te, de vez, nas águas.
Estás nu na areia, no vento...
Dorme, meu filho.*

Observe-se a ocorrência de uma quebra no modelo, tanto por sua irregularidade métrica, como pela supressão da adversativa *mas*, que era o índice do sistema opositivo imperante. Na estrofe, realiza-se uma adição (“*Tudo somado...*”), e esta adição tem por parcelas uma série de *perdas* (tese) e uma série de *não-perdas* (antítese), resultando daí uma nova realidade que já não é a tese e tampouco a antítese. A primeira fora negada pela segunda que, por sua vez, seria negada por uma nova e última postura perante o real. Logo:

- a- Lamento pelos valores perdidos;
- b- Ausência de lamento pelo surgimento de novos princípios;
- c- Dissolução final (negação do lamento e negação da ausência de lamento).

Não se trata de escolher entre A e B, pois se não faz sentido lamentar os valores mortos, não faz sentido igualmente projetar outros valores. No final, tudo se dilui, dupla negação. Estrutura-se toda uma ordem de dissolvência (“*Precipitar-te, de vez, nas águas*”); um tornar-se líquido, acentuado pelo tom sibilante dos vocábulos; uma dissolução natural, areia e vento, elementos fluídos, nos quais se agita uma nudez com toda a sua simbologia: despojamento, essência, miséria, verdade; até que o imperativo do verso final (“*Dorme, meu filho.*”) – falso acalanto – reafirme a integração do ser com o nada, porque dormir é apagar a consciência, diluir-se nas sombras noturnas, extinguir-se.

Voltemos ao verso inicial do texto: “*Vamos, não chores...*”. É uma proposição de continuidade. Subjacente ao relacionamento *perda x não-perda*, este verso prossegue silenciosamente em toda enunciação do poema, até se conjugar com a frase final da última estrofe.

*Vamos, não chores...
[...]
Dorme, meu filho.*

O poema – apresentado como uma travessia em que são desveladas as ilusões vigentes (*infância, amor, propriedade*, etc.) e as ilusões do reconforto (*vida, coração, humour*, etc.) – retorna, ainda que substancialmente alterado, ao seu ponto de partida: “*não chores...*”. Este não-choro, porém, amplia-se: mais do que uma solução conformista (conforme o traçado do poema quase até o seu final), é uma forma de impotência perante a esmagadora força do nada. Tudo se corrói. Tudo se modifica. Portanto, não há saídas para o ser humano.