Universidade de São Paulo
Faculdade de Letras
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Balada, canção e outros sons:
um estudo fonoestilístico em Língua Portuguesa

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Faculdade de Letras da Universidade de São
Paulo, como exigência para obtenção do
título de Doutora na área de Filologia e
Língua Portuguesa.

Orientadora:

Profa. Dra. Guaraciaba Micheletti

Magalí Elisabete Sparano

São Paulo - 2006

Universidade de São Paulo
Faculdade de Letras
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Esta tese foi apresentada e defendida perante
Banca Examinadora constituída por:

Profa. Dra. Guaraciaba Micheletti – orientadora

São Paulo, Março de 2006.

Agradecimentos

A Deus;

Aos meus amigos, cada um a seu jeito, sempre presentes e, em especial,
à Eliana Pantoja e à Deolinda Freire;

À Beth Cury, pela mão sempre estendida e pelos olhos sempre atentos;

Ao Carlos Francisco e à Eliana Nagamini, por serem meus interlocutores sobre
literatura;

Ao Carlos Augusto, por acreditar em meu potencial e, por muitas vezes, mostrar-
me o porquê de continuar;

À Guaraciaba, pela orientação presente e segura;

A todos os meus colegas de trabalho, por serem parte do que este doutorado
significa.

Dedicatória

*Ao Jorge,
pelo silêncio cúmplice, dedicação e
companheirismo durante todo o percurso.*

*À minha mãe,
por continuar acreditando, e por isso ser meu esteio...*

Resumo

Esta tese de doutorado apresenta como objetivo analisar a transformação que ocorre, no período clássico e no moderno, das formas: balada, canção, ode e soneto, da poesia em Língua Portuguesa, considerando os conceitos estabelecidos pela tradição poética.

Essa transformação é observada sob o aspecto fonoestilístico, com ênfase na sonoridade que compõe os poemas: traços fonológicos, rimas, ritmo e metro.

Destaque-se ainda que o foco será o estudo dessas características sonoras, a sua expressividade e como se desenvolve a combinação desses elementos, na constituição do(s) sentido(s), no interior dos poemas.

Palavras chave: expressividade, fonoestilística, poética, ritmo, sonoridade.

Abstract

The present PhD thesis aims at analyzing the changes that occur in the classical and modern periods on some forms such as: ballade, song, ode and sonnet of the poetry in Portuguese. For this it was taken into consideration the established concepts which guide the poetry tradition.

The transformation mentioned above is seen from the phonostylistics point of view with emphasis in the following sonority features, which constitute the poems: phonological traces, rhymes, rhythm and meter.

It is relevant to mention that the focus given will be the study of such sonority features, the expressiveness presented by them and how the combinations of these elements are developed so as to achieve the constitution of the meaning(s) within the poems.

Key words: expressiveness, phonostylistics, poetics, rhythm, sonority.

Sumário

Resumo	5
Abstract	6
Introdução	9
Poética, poesia e modernidade: breve prelúdio	20
E a modernidade?	25
Balada, canção e outros sons: um estudo fonoestilístico em Língua Portuguesa	27
Da origem à tradição	29
a. Balada	30
b. Canção	33
c. Ode	36
d. Soneto	38
Fonoestilística: uma análise de som e ritmo	40
Lendo poemas	48
A Balada: uma forma mista	49
Baladas Românticas: um canto em quatro atos	50
A dupla balada e outras mais... ..	65
A Canção, o poema que dispensa apresentações	71
O Amor, uma canção clássica	73
O cá e o lá: um só exílio	78
Ode: uma forma revisitada	90
A ode clássica: e assim era no princípio... ..	91
A pequena ode, em sintonia com todos os tempos	97
Ode ao burguês, um encômio às avessas	103
Muitos desenhos, uma só forma: o soneto	109
A incerteza latente do amor	110
O dia como milimétrico ciclo da vida	118
Brincando com as formas	127
Considerações finais	141
Bibliografia	145
Apêndice	154

O som do signo guarda, na sua aérea e ondulante matéria, o calor e o sabor de uma viagem noturna pelos corredores do corpo. O percurso, feito de aberturas e aperturas, dá ao som final um proto-sentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar. O signo é a forma da expressão de que o som do corpo foi potência, estado virtual. (BOSI, 2004: 52-3)

Introdução

Já tivemos a oportunidade de estudar, no âmbito das pesquisas de Mestrado, a prosa poética, que apresentava em sua estrutura híbrida o diálogo entre a forma da prosa e o conteúdo do poema, a poesia. Nos traços poéticos, detivemo-nos, principalmente, nas combinações sonoras. Nosso *corpus*, naquele momento, foi o texto alencariano, cuidadosamente constituído para “os ouvidos do leitor”, porque a musicalidade textual fazia dele emergirem harmonias imitativas que geravam no interlocutor da obra a possibilidade de ver e ouvir seus sentidos.

A partir dessas pesquisas, tem-nos intrigado, cada vez mais, a relação entre *palavra escrita* e *som*.

Desta vez, voltamo-nos para o poema, buscando observar de que maneira algumas formas poéticas se transformaram ao longo do tempo. Para isso, selecionamos para análise alguns poemas em Língua Portuguesa do período clássico, outros do período contemporâneo, sempre com vistas aos traços sonoros.

Iniciamos nosso percurso na origem, quando a poesia apresentava muito de parentesco com a música. Estamos certos de ser essa a causa da presença de tamanha riqueza sonora nesta forma literária escolhida.

Entendendo-se esta breve visita ao assunto como um movimento de contextualização do objeto estudado, temos que

Múltiplas e complexas são as correspondências da poesia (ou da literatura) e da música. Várias se devem a uma comunidade constitutiva; ambas, apesar das qualidades sensíveis específicas, participam, em suma, da Arte. Outras correspondências parecem derivar da identidade genética de algumas formas convencionais, que às vezes preservam traços de sua origem mesmo depois de sua diferenciação no decorrer histórico. (MANOEL, 1985: 9)

A música acompanha a poesia e vice-versa desde os registros gregos do século VII a. C. A poesia era declamada ao som da lira, por isso recebeu o nome de poesia lírica, sendo a origem das demais formas poéticas, como a cantiga, a elegia, os hinos.

Observando-se as considerações sobre poesia, na **Poética** de Aristóteles,

Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. (...)

Como nos é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo (pois é evidente que os metros são partes do ritmo), na origem os homens mais aptos por natureza para estes exercícios pouco foram dando origem à poesia por suas improvisações. O gênero poético separou-se em diversas espécies, consoante o caráter moral de cada um. Os espíritos mais propensos à gravidade reproduziram belas ações e seus autores, os espíritos de menor valor voltaram-se para as pessoas ordinárias a fim de as censurar, do mesmo modo que os primeiros compunham hinos de elogio em louvor de seus heróis. Dos predecessores de Homero não podemos citar nenhum poema deste gênero, se bem que muitos devam ter existido. (ARISTÓTELES, 2004: 30-31)

Assim, a poesia lírica, que essencialmente trata das relações do mundo interno do “eu” que a canta, com seu caráter emocional

explica o consórcio com a música: esta, porque fluida, sonora, não-vocabular, não-significativa, parece traduzir de modo flagrante os contornos íntimos e difusos do poeta, infensos ao vocabulário comum. A predominância da metáfora nesse contexto resulta do afã de exprimir os conteúdos vagos da subjetividade sem lhes alterar a natureza. As palavras e as notas musicais, ordenadas segundo um ritmo próprio, acabam por equivaler-se na comunicação dos estados líricos, proporcionalmente à sua densidade: quanto mais 'projetado', menor o vínculo entre a palavra e a melodia; 'pelo contrário, quanto mais concentrado é o sentimento que se quer expressar, tanto mais necessidade há do auxílio da música' [Hegel: 1964]" (MOISÉS, 2004:262)

A familiaridade entre canto e poesia, juntamente com a lírica, pode ser percebida nos Hinos Homéricos, que são

33 poemas de variadas dimensões, são dirigidos a um deus e escritos em hexâmetros. A maioria é proveniente do séc. VII a. C , mas há, entre eles, outros bem mais recentes. Seus autores denominam-se 'aedos' e falam em 'cantar'. Trata-se de aedos profissionais que continuavam a atividade lírica dos aedos mencionados por Homero e que participavam das competições musicais – organizadas no contexto das grandes festas religiosas – cantando hinos em hexâmetros, influenciados, em maior ou menor escala pela tradição épica. Dessa forma, com o tempo criou-se um modelo de hino que compreendia um conjunto de fórmulas iniciais e finais fixas (dentro de um repertório bastante amplo) e um mito (curto ou extenso) que formava a parte central da narrativa. Esse hino era um próêmio, um canto inicial que precedia à dança coral ou ao recital épico. (CABRAL, 2004: 27)

Falar de música e poesia é remontar aos Clássicos Gregos, visitar muitas culturas, muitas histórias, muitos poetas... Esclarecemos, porém, que não é pretensão desta pesquisa ir tão longe. Deter-nos-emos na poesia moderna brasileira, cujos poetas valeram-se em seus textos explicitamente dos termos que nomeiam as formas poéticas, tais como: balada, canção, ode e soneto, para verificarmos a manutenção e ou transformação dessas formas, analisando-se um exemplar das primeiras ocorrências dessas estruturas e um da poesia contemporânea, salientando-se que ambas as amostragens são em Língua Portuguesa.

A escolha pelo recorte em Língua Portuguesa deu-se por uma causa principal – além de ser a área a que nos dedicamos em nossa formação –, por não ser meandros deste estudo a discussão das traduções gregas e latinas.

Os poemas escolhidos são da poesia brasileira moderna, em contraponto com a poesia clássica e a romântica (portuguesa e brasileira), períodos em que encontramos os primeiros textos escritos em Língua Portuguesa, nas formas que interessam a esta pesquisa.

Essa interface com poemas de diferentes momentos históricos, mostra-nos um pouco do percurso da transformação dessas estruturas, atendo-se no resultado contemporâneo que é um tempo de invenção pela desconstrução e reconstrução, um inovar pela via do feito e do que precisa se completar

Assim, percorremos, sumariamente, algumas estéticas literárias para buscarmos o contraponto do uso na origem clássica *versus* modernidade, sem que lá nos detivéssemos.

Após essa abordagem proposta, nosso olhar volta-se para a modernidade, porque é nela que encontramos o resultado das mudanças que intrigantemente mantêm a musicalidade em suas formas poéticas, inerente ao poema, mesmo tendo ele perdido seu caráter de destinação ao canto, movimento que se percebe desde a Lírica.

De modo geral, o histórico da lírica apresenta dois grandes lapsos de tempo, limitados pela Renascença: o primeiro consistia na atividade poética destinada ao canto, e acompanhada pela lira ou, durante a Idade Média, por outros instrumentos de corda, como a viola, o alaúde, o saltério, a guitarra; no segundo, instaurado o divórcio entre a letra e a pauta musical, o poema lírico endereçava-se não mais aos ouvidos, e sim aos olhos, pois visava a ser lido. Contudo, o remoto e entranhado vínculo resistiu: a rigor, embora o poema lírico não mais supusesse o canto, a musicalidade manteve-se como característica indelével. (MOISÉS, 2004: 260)

Considerando-se nossas demais leituras, esse movimento presente no percurso da lírica, o de inicialmente ser um poema voltado ao canto e depois distanciado da pauta musical, estende-se às demais formas poéticas das

quais buscamos os traços sonoros constituintes de significado, ou seja, demonstramos como algumas formas da poesia (já mencionadas) caracterizam a constituição do texto poético.

Esse contraponto faz-se necessário, pois como é sabido, um dos traços da contemporaneidade é a reconstrução pela desconstrução e muito das formas iniciais da poesia foram alteradas, transformadas, como descrevemos ao longo do trabalho; porém, apesar das mudanças, mantêm resquícios da origem.

Verificamos que, mesmo quando ocorre essa alteração da forma, mas ainda considerando-se que o poeta escolheu aquele termo e não outro, alguma relação resta.

Como um breve exemplo do movimento de nossa análise e aproveitando-se a menção aos hinos homéricos feita proximamente, observemos que por definição

(...) o hino literário, como é praticado desde o Renascimento, goza de considerável liberdade formal e guarda visíveis marcas da aliança originária entre a poesia e a música, podendo, inclusive, ser cantado, ao contrário da ode. Todavia, o lirismo deve predominar sobre a melodia e os intuitos prosaicamente laudatórios, sempre que autêntica a emoção presente no poema (...) (MOISÉS, 2004: 221)

e comparando-se com o previsto pela tradição grega em que os hinos homéricos seguiam a estrutura:

A. No primeiro verso encontramos o nome do deus, um atributo e um verbo de invocação.

B. O nome do deus vem, normalmente, no acusativo e aparece no primeiro verso sempre que possível; caso contrário, alguns ajustes são feitos para que ele apareça o mais perto possível do começo.

C. A parte central (mítica) é geralmente introduzida pelo pronome relativo *ὃς*, que na maioria das vezes aparece no começo do hino.

D. Ao contrário dos hinos de maior extensão, os hinos menores são, em regra, desprovidos da 'incumbência do poeta' (isto é, da promessa de cantar o deus em uma outra oportunidade).

E. As partes anterior e posterior ao ‘mito’ permanecem relativamente constantes, independentemente da extensão do Hino. A primeira parte do hino é mais rígida e permanece no âmbito do primeiro verso. (CABRAL, 2004, 29)

temos uma exemplificação desta transformação que o termo hino vai assumindo ao longo do tempo.

Assim, debruçemo-nos sobre a comparação textual de um fragmento do *Hino a Apolo*, de Homero, cuja estrutura de construção segue as regras explicadas por Cabral, e um poema do Modernismo, *Hino ao Sono* de José Paulo Paes.

A APOLO (CABRAL, 2004: 125)

Hei de lembrar e não esquecerei Apolo assestador,
que à Dial estância vindo os divos estremecer;
em seu aproximar-se, todos, a um tempo, saltam
de seus sólidos quando o fúlgido arco forte flexiona.
Pica só Leto junto ao Zeus, do raio jubiloso;
tampa a deusa o carcaz e afrouxa a corda do arco,
com as mãos o retira das robustas espáduas,
e num pilar do palácio do pai o pendura,
em áureo cravo; e o leva ao trono, e o faz sentar.
Em taça áurea, o néctar o pai lhe oferece,
em saudação ao caro filho ; e se assentam depois
os deuses vários. Alegra-se então Leto augusta
de haver gerado o filho forte, e portador do arco.

HINO AO SONO (PAES, 2003: 148)

sem a pequena morte
de toda noite
como sobreviver à vida
de cada dia?

O poema de Paes rompe com todas as características expostas na explanação teórica, mantendo a essência da acepção do termo, explicado por Moisés, e assim temos um Hino, como nos anuncia o poeta.

A presença do lirismo com o questionamento do “eu” é garantida na estrutura do poema, que se constrói em um pergunta organizada em quatro versos.

O intuito prosaico e laudatório é mantido na descrição do cotidiano marcada nos versos dois e quatro, em que ambos com quatro sílabas poéticas, as menores do poema e postas em estrutura paralelística, enfatizam a repetição, o *continuum* da existência humana.

(...)
de *toda noite*
(...)
de *cada dia?*

A escolha sonora, pela aliteração das consoantes plosivas, gera uma sonoridade repetitiva que remete à idéia de ladainha do hino clássico, um som que se repete, assim como reincide a cada anoitecer e a cada amanhecer.

O primeiro verso, com seis sílabas poéticas, que nomeia o sono como uma “pequena morte” é, predominantemente construído pela combinação de sons oclusivos e nasais, provocando uma sonoridade melancólica relacionada à angústia pela morte.

sem a pequena morte

Dentre a combinação das oclusivas, destaca-se a surda /t/, presente no vocábulo *morte* e que se repete em *toda* e *noite*, marcando na escolha lexical, pela reiteração fônica, o espaço temporal do sono, “pequena morte”.

sem a pequena morte
de **toda** noite

O terceiro verso, com oito sílabas poéticas, maior do poema, construído com a combinação de fonemas oclusivos e fricativos em oposição à nasalidade predominante no primeiro verso, caracteriza o romper do dia. A clareza e a dimensão de mais um dia de vida, criando uma sensação de continuidade que se confirma na abertura da vogal /a/, último fonema do verso:

como **sobreviver** à **vida**.

As palavras que compõem o título do poema contêm em si elementos fônicos que prenunciam e dão unidade ao tema proposto. A vogal tônica /i/ presente no vocábulo *hino*, se repete em *vida* e *día* e ainda é reiterada pela semivogal /y/ no ditongoônico em *noite*, criando um fio condutor e permanente, como a dizer que a vida e a morte estão em constante contato numa relação de complementaridade.

HINO AO SONO

sem a pequena morte
de toda noite
como sobreviver à vida
de cada dia?

Essa relação complementar também pode ser percebida na estrutura fônica da palavra *sono*, que concentra em si os traços nasais predominantes no primeiro verso, os quais remetem à estagnação da morte, e os trações fricativos, presentes no terceiro verso, que se referem à continuidade da vida.

HINO AO SONO

sem a pequena morte
de toda noite
como sobreviver à vida
de cada dia?

Assim, temos em “Hino ao Sono”, um pouco de morte como suprimimento de vida. Uma reflexão que não chega a ser litúrgica como prevê a tradição, mas que se aproxima do divino inexplicável do ciclo da vida com sua relação intrínseca e dialética com a morte, que pode ser observada, ainda, na construção paralelística do poema que opõe visualmente *morte versus vida* e *noite versus dia*.

sem a pequena morte
de toda **noite**
como sobreviver à vida
de cada **dia**?

Um poema que desconstrói a previsão clássica para o conceito de hino, mas que a reconstrói pela temática e habilidade discursivo-expressiva de encaminhar a poesia, retroalimentando esse movimento dinâmico que se chama criação poética.

Observado a nossa proposição de trabalho, percebemos o percurso da poesia que surge para ser cantada, ramificando-se em música e poesia literária. A poesia, que outrora só era cantada, transforma-se para a palavra escrita/lida e segue em frente para novamente ser cantada, por exemplo, o caso da canção moderna.

A totalidade dos textos mais antigos de todas as civilizações estabelece uma ligação íntima entre música e linguagem poética. É portanto indiscutível que foi no plano oral que se realizou a tomada de consciência das possibilidades de exploração das virtualidades “poéticas” da língua. (...),

por outro lado,

a difusão da imprensa mudou sorrateiramente a natureza da linguagem poética. Enquanto a leitura solitária era praticamente desconhecida na Idade Média, ela se converte numa forma de consumo cada vez mais difundida de século em século, o que não acontece sem alteração das marcas de poeticidade. As condições da produção da poesia são assim alteradas (...) A finalidade dessas considerações históricas era mostrar que a mudança da natureza das marcas de poeticidade, ligada à evolução do modo de consumo da poesia, impulsionou uma substancial evolução de formas. (DELAS e FILLIOLET, 1975:197-203)

Verificamos que essa tradição oral presente na história da poesia é a mesma tradição que torna possível a mudança da forma poética, mantendo-se algo de sua origem, ou seja, ao nomear de Hino seu poema,

Paes não transgride a forma, apenas a transforma conforme a necessidade de seu tempo que não tem mais o gosto para o Hino Homérico, portanto a reconstrói.

Este é o fio condutor deste estudo, que se configurará numa pesquisa de fonoestilística ao passo que buscamos explicar a sonoridade intrínseca da poesia que impulsiona essa transformação descrita acima, dando-se ênfase ao aspecto do ritmo presente nas formas da balada, canção, ode e soneto.

Com o passar dos tempos, a estética e a poética foram registrando e documentando essa poesia para o canto, que tomou diferentes formas de acordo com objetivo para que eram elaboradas, por exemplo, a balada, com tom mais festivo; o cântico, com perspectiva para louvação a Deus; afastando-se daquela poesia que tem sua origem com a Lírica, que era o texto poético, sempre acompanhado de um instrumento musical; nos primórdios a lira, e depois por outros diversos instrumentos de cordas.

As diferentes formas que a poesia assume ao longo de seu desenvolvimento, como gênero, confundem-se com a própria transformação da tradição Poética, o que pode ser percebido no levantamento das definições de que nos valem nesta pesquisa.

Dessa forma, este estudo dar-se-á a partir da análise de poemas do período clássico e contemporâneo, prioritariamente os autores Luís de Camões e José Paulo Paes, respectivamente, demonstrando como as formas poéticas que escolhemos mantêm-se ou se transformam ao longo do tempo.

Essa transformação interessa-nos na medida em que se refere à mudança ou manutenção dos traços sonoros pertinentes, principalmente quanto ao ritmo.

Faremos, então, um estudo conceitual dessas formas da poesia a partir da tradição poética, focalizando a descrição teórica dessas formas e a estrutura presente nos poemas selecionados, tendo-se ainda como objetivo responder a algumas questões como: de que maneira tem-se, ou não, respeito à tradição? Em que medida ocorre, ou não, a desconstrução das formas estudadas?

A expressividade sonora, observada a partir da combinação das escolhas fonêmicas e das estruturas rítmicas, no que se refere à resultante constituição de sentido, é o foco de nosso trabalho, pois temos como hipótese que ela é o elemento constituinte preponderante para a construção e a caracterização do texto poético e um dos traços mais importantes no percurso da tradição poética.

Do ponto de vista teórico, nossa pesquisa está norteadada por aspectos pertinentes que pertencem a várias disciplinas dos estudos da linguagem: Estilística Estrutural; Lingüística: Fonética, Fonologia e Sintaxe; Lingüística Textual; Poética; Retórica e Teoria da Literatura.

Esse tema justifica-se, além do desejo de continuarmos no estudo da sonoridade, por constataremos em levantamentos bibliográficos que as pesquisas a respeito de Estilística carecem de que se volte o olhar para os aspectos fônicos, relegando a eles sempre um papel secundário na construção das análises, ou com um capítulo menor nos compêndios acadêmicos sobre o assunto.

Poética, poesia e modernidade: breve prelúdio

POÉTICA (PAES, 2003:162)

conciso? com siso

prolixo? pro lixo

Poética é um termo de difícil definição, dada a sua amplitude de significados e polissemia de uso. De origem greco-latina, está relacionada com a obra poética, criação de um determinado autor, pode ser entendida como um “tratado de versificação e de poesia” (HOUAISS, 2004).

Não é mais fácil definir poesia, termo muitas vezes confundido com poema, trazendo também ambigüidade para as discussões. Consideramos a orientação de Antonio Cândido (1987), que define poesia pelo que ela não é. Ela não é somente um texto organizado em versos, carrega em si conteúdo transmitido a partir de uma linguagem construída, entendendo-se construída, por elaboração criativa e expressiva, sem lhe aproximar como sinônimo de resbuscamento vazio, empolgação ou falácia.

Para Aristóteles, a poesia põe em destaque o universal,

não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Por tal motivo a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. (ARISTÓTELES, 2004: 43)

A poesia surge como encantatória, com objetivos pragmáticos para o homem de sua época, de catequizar, de fazer-se crer, de simplesmente encantar ou seduzir pela musicalidade e construção lingüística ao lado de uma tradição oral que facilita pelo canto o transmitir/incutir, uma história, uma cultura.

A poesia, portanto, nos primórdios de sua existência, está ligada a práticas rituais e a serviço delas. A associação das três artes – a Música, a Poesia e a Dança – é íntima, e, estereotipada no canto mágico, é um instrumento das manifestações religiosas da comunidade. (...) O certo é que, nessa etapa, a poesia não tem ainda autonomia estética. Só mais tarde consegue libertar-se dos elementos extra poéticos e alcançar progressivamente seus foros de arte independente. (SPINA, 2002: 37-38)

Com o passar do tempo, a poesia ocupa outras esferas. A musicalidade encatatória de ontem, transforma-se em sonoridade elaborada, como traço expressivo constituinte de sentido, em conjunto com os demais recursos lingüísticos e estilísticos que compõem o poema.

A língua(guem), repertório cultural do poeta, atinge a maturidade de assim ser compreendida, e perde-se a inocência das relações entre os traços expressivos do texto poético, assumindo-se que o poema é construção de sentidos, cuja matéria prima, a palavra, passa a ser elaborada, burilada e o conceito de inspiração e... transpiração... são também revistos.

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. (ANDRADE, 1993: 59)

No percurso da História, entendemos que a Poética é uma fonte reguladora das regras de criação, e ainda, uma fonte de registro das características que constituíram as formas literárias.

Esses registros nos interessam porque deles podemos verificar como se dá a manutenção ou transformações das formas da poesia que escolhemos como objeto de estudo: a balada, a canção, a ode e o soneto.

Vemos também que a escolha do poeta em intitular seus poemas com palavras que remetem a estas formas, não ocorre aleatoriamente, mas se refere a um reflexo da tradição artística e discursiva que constitui o repertório lingüístico que o poeta carrega e representa. Como se depreende do poema de Paes, que a criação poética moderna é séria, sensata e pretende-se sintética e objetiva,

conciso? com siso

como seu poema de dois versos, rompendo com os modelos prolixos anteriores, com a sugestão metafórica do descarte “pro lixo”.

prolixo? pro lixo

Verificar quais elementos da estrutura do poema caracterizam sua forma clássica e quais mudaram para representar uma possível transformação dessa estrutura, significa chegar à constatação de que a língua(gem) está em constante movimento, criando e descrevendo todas as relações que o poeta tem com sua obra, com seu tempo e com seus pares.

A linguagem é um fato cultural; é um produto do homem na base das suas faculdades humanas, tanto como outros

produtos materiais ou mentais (...) a língua em face do resto da cultura, é o resultado dessa cultura, ou sua sùmula, e o meio para ela apesar, é a condição para ela subsistir. E mais ainda: só existe funcionalmente para tanto: englobar a cultura, comunicá-la e transmiti-la. (CÂMARA, 2004: 288; 290)

Ao lermos uma obra poética, projetamos nossas expectativas no que deveria estar lá e, muitas vezes, causa-nos estranhamento o que encontramos. Ao nos depararmos com o desvio, aceitamos as escolhas do poeta e passamos, a partir dali, a reconhecer tal estrutura como ele nos apresenta. Usamos um exemplo de CANDIDO (1987: 16):

a poesia didática do século 18, fosse perfeitamente metrificada e constituísse uma das atividades poéticas legítimas, hoje ela nos parece mais próxima dos valores da prosa,

porém ainda é poesia, se considerada a forma e sua classificação e o compêndio em que se insere.

Para resolver parte desse impasse, temos novas classificações, talvez rótulos, a prosa poética ou um verso em poesia narrativa, e, quem sabe, voltemos à Poética para rever as regras prescritas.

Diante da construção poética, a distinção entre poema e poesia se desfaz, pois a forma se amolda a seu conteúdo, e tantos são os modelos propostos que não existem respostas, pois na pluralidade moderna, também plural será a solução construída.

Em **Procura da Poesia**, Carlos Drummond de Andrade discute a sua solução para essa construção poética:

Não faças verso sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.(...)
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.
 (...)
 a poesia (não tire poesia das coisas)
 elide sujeito e objeto (...)" (ANDRADE, 1993:185)

Entendemos, então, nessas leituras, que Poética é o estudo da tradição, fonte de consulta para os modelos das formas que a *poesia* assume ao longo do tempo, enfocando balada, canção, ode e soneto, enquanto Poesia é a expressividade construída e encontrada numa fôrma de versos, o poema. Ouçamos, Vinícius:

POÉTICA (II) (MORAES:1986, 351)

Com as lágrimas do tempo
E a cal do meu dia
Eu fiz o cimento
Da minha poesia.

E na perspectiva
Da vida futura
Ergui em carne viva
Sua arquitetura.

Não sei bem se é casa
Se é torre ou se é templo:
(Um templo sem Deus.)

Mas é grande e clara
Pertence ao seu tempo
– Entrai, irmãos meus!

Seguimos nosso estudo, com a mesma pergunta de Alfredo Bosi (2004: 9), “*o que faz de um poema ‘poesia’, e como esta resiste à usura do tempo, roedor silencioso de tantas coisas*”. O tempo será um elemento importante nessa descrição poética que pretendemos fazer, pois os olhares mudam, as tentativas se diversificam, mas a necessidade de cantar permanece e o inventário discursivo ecoa nas canções, mesmo sendo verdade o que Pound diz sobre a fragmentação do saber do homem contemporâneo em seu *Tratado de Métrica*.

Jamais recuperaremos a arte de escrever poesia para ser cantada até que saibamos prestar alguma atenção à sequência ou escala de vogais no verso e das vogais que terminam o grupo de versos numa série. (POUND, 2003:160)

E a modernidade?

Modernidade: ilusão de intemporalidade. Sem aquele segundo elemento descrito pelo poeta não haveria, na arte, o estofo de tensão fundamental: a possibilidade de aspirar-se pelo primeiro elemento, embora se saiba, desde sempre, que este é 'non adapté et non approprié à la nature humaine'.

É, portanto, uma ilusão cultivada com todo o rigor da consciência: a busca do intemporal afunda o artista moderno no 'transitório', no 'fugitivo', e no 'contingente' porque este – mais do que os artistas anteriores – assume a consciência nostálgica da eternidade. (BARBOSA, 1986: 31)

Segundo Barbosa, as relações entre poesia e modernidade dão-se por meio de conceitos como início, ruptura, tradição, tradução e universalidade. A

poesia moderna é, sobretudo, aquela em que a busca pelo começo se explicita através da consciência de leitura: a linguagem do poeta é, de certo modo, a tradução/tradição desta consciência. (...) O poeta moderno é aquele que sabe o que há de instável na condição de encantamento de seu texto, sempre dependente de sua condição de enigma. Consciência e história são vinculadas pelo mesmo processo de intertextualidade: o novo enigma é a resolução transitória de numerosos enigmas anteriores. Para o poeta moderno, a consciência histórica, sendo basicamente social e de classe, é também de cultura. (BARBOSA, 1986: 14-15)

As relações temporais do poema são reflexos das relações do poeta e seu tempo e de como se dá a elaboração da linguagem nessa dinâmica.

Na poesia da modernidade, o poeta parece desprezar o leitor, na medida em que estabelece com ele uma relação paradoxal de negação e cumplicidade.

Por um lado, o poeta não facilita a mensagem por meio da linguagem; por outro, conta com o leitor para decifrá-la.

Como propõe Manuel Bandeira, em **Poética**,

Estou farto do lirismo comedido (...)
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o
[cunho vernáculo de um vocábulo (...)]
Estou farto do lirismo namorador (...)
Quero antes o lirismo dos loucos (...)
– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
(BANDEIRA, 1993: 129)

Para a poesia moderna, é preciso conhecer a tradição para reinventá-la, ultrapassá-la, sem esquecer as origens, sem perder os parâmetros, buscando, por meio do trabalho com a linguagem, a convergência das idéias, dos valores, da História e principalmente da historicidade do fato cultural, da língua, do poeta e da própria poesia.

Balada, canção e outros sons:
um estudo fonoestilístico em Língua Portuguesa

Neste capítulo apresentamos quatro das muitas formas da poesia, descrevendo-as a partir da perspectiva etimológica e da tradição poética, verificando em que medida preceitos teóricos dessas formas tradicionais se mantêm na prática literária.

A análise será balizada pelo instrumental da Estilística, prioritariamente da Estilística Fônica.

Sabendo-se que a Fonoestilística trata da expressividade sonora da palavra e ou enunciados, propomos, neste estudo, a análise desse traço expressivo que a matéria poética oferece.

Com a escolha de se trabalhar com as formas da poesia: balada, canção, ode e soneto, verificamos como se constrói a estrutura sonora nos poemas selecionados, observando os fonemas, seus traços articulatórios e suas qualidades de timbre, altura, duração e intensidade e, principalmente, a organização do ritmo.

Ao estudarmos a forma, com vistas à transformação sofrida ao longo do tempo, a atenção está voltada a descrever como a expressividade sonora se comporta nessa passagem. Mediante a análise de textos clássicos e

modernos, sabendo-se que a linguagem é um instrumento que reflete e descreve a cultura e os fatos sociais, observaremos como se apresentam, em diferentes épocas, as mesmas formas poéticas.

Conforme mencionado no capítulo introdutório, a busca refere-se à descrição das características dessas formas poéticas no que concerne à tradição, apontando a sua manutenção ou desconstrução.

Escolhemos as formas poéticas: balada, canção, ode e soneto porque são as mais produtivas no conjunto da poesia moderna, as demais formas da poesia que se relacionam com o som como cantiga, canto, trova, madrigal, dentre tantas outras, não encontramos com a mesma frequência.

Outra característica dessa escolha é que todos os poemas, respeitando-se a forma estudada, recebem o nome da estrutura em foco, então sobre *balada*, poemas com o nome *balada*, os de *canção* com o nome *canção* e assim por diante. Partimos da hipótese de que se o poeta selecionou para o título uma das formas previstas pela tradição poética, ela está ali presente por meio de seu repertório discursivo e cultural, e as análises elucidam em que medida ocorre essa presença.

Da Origem à Tradição

Partimos da perspectiva etimológica, de acordo com A. G. Cunha (1999) e A. Houaiss (2004), para buscarmos a origem das formas escolhidas, e observarmos como o vocábulo se comporta na língua.

E, juntamente com a perspectiva da tradição poética, que registra, discute e transmite o legado dos estudos literários, armazenado pela cultura da humanidade ao longo dos séculos, elencamos as características dessas formas poéticas.

O aqui e agora do poema é sempre um ali, um ontem, amanhã: uma única linguagem que permite a leitura sucessiva da multiplicidade das linguagens no espaço e no tempo (BARBOSA, 1986: 30)

O termo *poética* entra para o português no século XVII, vindo do latim *poética –ae*, já derivado do grego *poiētikē*.

Esse termo surge a partir do desdobramento do vocábulo *poesia*, “arte de escrever em verso, aquilo que desperta o sentimento do belo (CUNHA, 1999: 617), palavra que surge no Português no século XVI, transformada do latim *poēsis –is*, derivada do grego *póiēsis*.

Na origem, a *poesia* é entendida como arte e a *poética* como seu termo correlato, “obra poética, versos; faculdade, talento poético” (HOUAISS, 2004).

Com esses dados, podem ser observadas as formas:

A) BALADA

Balada é um termo que deriva do provençal *ballada*, com o sentido de ‘dança’, “peça musical, outrora acompanhada de canto e dança” (CUNHA, 1999: 93), e do francês com a acepção de “pequeno poema narrativo de assunto lendário ou fantástico” (idem), usado no português a partir do século XVII.

Ao lado da *canção*, a *balada* é uma forma poética utilizada, geralmente, para o canto, de cunho popular e épico. Narra lendas da tradição oral.

Atentando-se para a significação e retomando a questão da escolha dos tipos a analisar, tratada anteriormente, observemos que o termo *balada* traz na origem do vocábulo as variações aplicadas até a contemporaneidade. E o repertório discursivo que motiva esse uso para o senso comum será, provavelmente, o mesmo que motiva as escolhas do poeta.

É com base nesse mesmo repertório que podemos ouvir as *baladas* de Roberto Carlos, ou ler as de Bilac, ou ainda nos preocupar com *os filhos que, às cinco horas da manhã, não chegaram da balada*¹. Não há consenso entre os teóricos que abordam essa forma. Transcrevemos, a seguir, algumas possibilidades.

Para M. Moisés (2004), o termo *balada* está relacionado com duas formas líricas. A primeira: poemas de origem folclórica, popular ou tradicional disseminados por toda a Europa, caracterizados por ser um canto com traços narrativos, que gira em torno de um único episódio – de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural, sendo uma forma mista que lida com elementos da poesia dramática, lírica e narrativa. Pode receber também o nome de breve canção-histórica, com tom objetivo, sem detalhamento e que, no geral, era cantada. Apresenta um processo dramático de pergunta e resposta, ou ainda diálogo, que viabiliza o desenvolvimento da fabulação e a conclusão da história é adiada até o final do texto.

¹ Uma gíria contemporânea que retoma o sentido etimológico do termo relacionado à dança.

A segunda é de origem francesa de circulação erudita, divide-se em outros dois tipos: a) *balada primitiva*, de forma fixa, surgida no século XVI, estruturada em três estrofes de oito versos, com o esquema de rimas ‘*ababbccb*’, com a repetição do último verso em cada estrofe; b) *balada propriamente dita*,

que alcançou o apogeu no século XV, (...) compunha-se de três estrofes de oito ou dez versos, seguidas de um ‘*envoi*’ de quatro ou cinco versos. Cada estrofe culminava pelo mesmo verso, e obedecia ao seguinte esquema rímico: ‘*ababbcbc*’ ou ‘*ababbccdc*’. No ‘*envoi*’, as rimas organizam-se em ‘*bcbc*’ ou ‘*ccdc*’. Conforme tivesse 28 ou 35 versos, denominava-se respectivamente ‘pequena balada’ ou ‘grande balada’. Ainda pode ser considerada ‘balada dupla’ (...) composta de 6 oitavas ou décimas, seguidas de ‘*envoi*’ correspondente. (MOISÉS, 2004: 50-1)

Explica-se por *envoi*, termo francês que significa *ofertório*, meia estrofe de quatro ou cinco versos, cujo objetivo nas trovas medievais, era dedicar o poema a alguém, também é um fecho para o poema, como a resumir-lhe o conteúdo. Essa forma surge na Idade Média, mas recebe atenção apenas no período romântico. Modernamente, em Portugal tem seguido o modelo saxônico, ou estrutura livre. No Brasil, não é muito freqüente; durante o Parnasianismo, ocupou algum lugar, sendo cantada à moda francesa.

Na primeira fase modernista, também foi escrita nos moldes franceses ou, ao menos, obediente à forma geral. Já os poetas da segunda fase, preferiam a estrutura livre. De acordo com W. Kayser (1985), que apresenta a discussão sobre balada do ponto de vista da lírica e da épica, esse tipo é constituído de forma fixa. Com linguagem objetiva, inicia-se por uma pergunta ou palavras diretas ditas por um personagem. Nela encontram-se formas breves denominadas de *acontecimentos*, que têm seu clímax no *encontro*.

A significação que tem de ter o encontro para poder narrar-se de forma poética reside no carácter decisivo e concludente do encontro: é um encontro fatídico. A forma em que um evento é tratado e narrado como encontro fatídico, chama-se **balada**. A verdadeira balada é, porém, a apresentação de um encontro. (KAYSER, 1985: 393-4)

A perspectiva que encontramos no *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem* é formal. Nessa obra, *balada* é tida como uma forma fixa de versificação e

é composta de três estrofes homorrímicas e isométricas, e de um envio, uma homenagem no fim da poesia; o mais das vezes, as estrofes comportam tantos versos quantas sílabas há em cada verso; o envio comporta metade deles. (DUCROT & TODOROV, 1988: 183)

Conforme Henri Morier (1989:131-138), balada é um poema de forma fixa que pode se apresentar sob quatro esquemas diferentes:

- ✓ balada primitiva, proveniente de uma oitava do século XIV, com o esquema rímico *abab / bccb*, que posteriormente assumiu um número indeterminado de estrofes;
- ✓ a pequena balada, cujo apogeu se deu no século XV, composta de vinte e oito versos com três rimas, distribuídas em três estrofes de oito versos e uma meia estrofe de quatro, como no esquema que se segue: *abab / bcbc abab / bcbc abab / bcbc (envoi) bcbc*;
- ✓ grande balada: com trinta e cinco versos de quatro rimas, apresenta uma organização semelhante à da pequena balada, com três estrofes de dez versos e um *envoi* de cinco versos, reproduzindo o esquema da segunda metade das estrofes (*ababb / ccdcd ababb / ccdcd ababb / ccdcd / ccdcd*);
- ✓ canto real: geralmente apresenta sessenta versos com cinco rimas (podendo variar entre cinqüenta e nove e sessenta e dois versos), dispostas em cinco estrofes, de onze versos e um *envoi* de cinco versos. De acordo com a extensão do poema, o *envoi* pode ter, ainda, quatro ou sete versos.

✓

Como se pode notar, os esquemas estróficos e rítmicos são muito variados.

B) CANÇÃO

O vocábulo *canção* significa “composição para ser cantada” (CUNHA, 1999: 146), surge no português no século XIII, derivado do latim *cantiō* –ōnis, “ação de cantar, tanger um instrumento; canto, cantiga; encantamento e feitiçaria” (HOUAISS, 2004).

As primeiras manifestações poéticas, a poesia lírica, as trovas, construídas com um efeito mágico, de fundo proselitista, têm seu berço na canção que, apesar de ter-se perdido na modernidade, guarda em seu conteúdo etimológico o sentido do encantamento.

Do ponto de vista histórico, apresentado por M. Moisés,

o percurso da ‘cansó’ para ‘canzone’ acompanhou a íntima metamorfose processada na lírica trovadoresca, em razão da qual a letra do poema e a pauta musical se dissociaram gradativamente, e o poema deixou de ser acompanhado de instrumentos musicais e cantado, para ser lido ou declamado. (...)

Voltando a circular de novo com o Romantismo, paralelamente ao tipo folclórico ou popular e por vezes com ele mesclada, a canção permanece viva até os nossos dias, ainda que alterada no arcabouço inicial, em virtude das mudanças operadas com a descontração paulatina das leis métricas, até chegar ao verso livre, a heterometria, a estrofação arbitrária, etc. (...) (2004: 62)

Como mencionamos no texto introdutório a este estudo, a poesia surge para ser cantada, transforma-se, ao longo do tempo, em obra de arte escrita, distanciando-se dos instrumentos musicais como imprescindíveis a sua execução e, na modernidade, bifurca-se em duas vicinais, uma da poesia escrita, como consequência histórica da construção da literatura, outra da canção popular. Será objeto desta pesquisa o primeiro caminho.

A canção, como uma das manifestações do gênero lírico, comporta uma imensa variedade de espécies. Isso decorre da sua origem, do desenvolvimento de sua forma ao longo dos muitos séculos de sua existência. Em geral,

elas se distinguem pelo tema ou pelo tratamento dado a ele. Comumente, fala-se em canções sentimentais, trágicas, satíricas, cômicas, as quais, por sua vez, são passíveis de novas subdivisões que procuram caracterizá-la de modo mais preciso. Mas nem sempre é possível classificá-las através de suas especificidades (MICHELETTI, 1994:101)

Há a distinção entre canção popular e canção erudita, em que a primeira se relaciona ao folclore da região e idioma, sem moldes definidos; e a segunda não rejeita a cultura popular, mas se realiza por meio de esquemas cultos e precisos.

Os temas da canção são amplos, passando do guerreiro aos de cunho moral, nacionalistas, religiosos, humorísticos e satíricos, tendo como principal o do amor.

W. Kayser considera, em *Gênero e Atitudes do Lírico*, que a

linguagem da canção é a terceira atitude fundamental da lírica e a mais autêntica. Aqui não existe a objetividade situada em frente, actuando sobre o eu; aqui fundem-se os dois em absoluto, é tudo interioridade. A manifestação lírica é a mais simples auto-expressão da disposição íntima. (1985: 376-7)

Souriau (1990:350-2) aponta algumas características principais da canção:

- ✓ fundamentalmente elaborada para ser cantada ou evocando uma atmosfera de canto;
- ✓ apresenta um caráter de simplicidade;
- ✓ no geral, composta de mais de uma estrofe, com um refrão formado do último ou dos últimos versos de cada estrofe ou, ainda, por ou mais versos repetidos regularmente entre as estrofes;
- ✓ devido às suas características estruturais, repetição, melodia, é de fácil difusão e memorização;
- ✓ comporta várias temáticas e expressões afetivas (canção de amor, cômica, satírica etc);

- ✓ presta-se a várias finalidades: canção de trabalho, publicitária, brincadeiras infantis, sentimentais, patrióticas e muitas mais.

Como se pode notar, parece ser uma forma que se vai modificando através do tempo, mantendo apenas como característica básica a simplicidade.

C) ODE

A *ode*, mantendo-se o critério de escolha, é um “tipo de composição poética que, entre os antigos gregos, se destinava a ser cantada” (CUNHA, 1999: 557). O termo entra no português no século XVI, derivado do latim tardio *ode*.

De acordo com Houaiss (2004), “poema destinado ao canto; poema lírico composto de estrofes e de versos com medida igual, sempre de tom alegre e entusiástico”.

De origem grega, tem em Horácio seu maior realizador. Um cântico composto por estrofes simétricas, por vezes, confundida com a canção ou com o hino, pois normalmente era entoada com música e coros.

Dessas formas a ode diferencia-se, por ser mais solene no estilo e mais profunda no tema, cujos principais clássicos são o amor, o vinho ou os prazeres da mesa, detendo-se muito em elogios ou louvor a alguém.

Poema épico ou lírico, a ode tem sofrido, através dos séculos, profundas modificações e, muitas vezes, recebido determinantes relacionados a períodos literários. Ronsard, no século XVI, escreve suas odes de I a XV, valendo-se da estrutura tripartite: estrofe, antístrofe e epodo²; as duas primeiras apresentam uma organização comum e o último, divergente. Da XVI em diante, abandona o modelo pindárico e adota uma estrofação e métrica livres.

A ode clássica que sobreviveu até o século XVI, quando ela começa a se estiolar, compõe-se de uma dezena isométrica clássica. Depois, no Romantismo, ela se apresenta com estrofes e versos variados. No Simbolismo, poema lírico, no qual se encontram diferentes motivos (sintáticos, filosóficos, morais, cênicos), que se estrutura em versículos, os quais parecem originar-se do modelo bíblico.

No caso da ode, o acompanhamento musical deu-se pela flauta e não pela lira, pois aquele instrumento se adequava mais às apresentações de coral.

Na passagem da tradição greco-latina para a portuguesa, os versos sáficos, tornaram-se decassílabos com cesuras na quarta, oitava e décima sílabas, e a construção do poema adquire uma estrutura que inicia e termina por um encômio às celebridades, permeado de narração.

No Modernismo, os esquemas flutuam, não obedecendo a modelos prévios. Encontram-se, ainda, composições: “odes pequenas”, elaboradas a partir de uma única estrofe, de versos heterométricos e curtos, raramente decassílabos ou alexandrinos.

Modernamente, a ode apenas conserva talvez o nome, o estilo sóbrio e severo, e do conteúdo uma temática de assunto mais sério e denso, excluindo-se as anacreônticas. (TAVARES, 1989 :291)

² Termos utilizados de acordo com o modelo grego.

D) SONETO

Por fim, das formas definidas para a pesquisa, tem-se o *soneto*. De acordo com Cunha (1999), termo que entra para o português no século XVI, derivado do italiano *sonetto*. Sua raiz encontra-se no vocábulo *som*.

Já para Houaiss (2004), trata-se de uma composição lírica composta por 14 versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, podendo ser hendecassílabos ou decassílabos, com rimas variadas. Do provençal *sonet* “espécie de canção, de poema”, do francês *sonet*, “cançoneta”.

Lendo-se Ducrot e Todorov (1988: 183), soneto é uma composição poética de forma fixa, composta por quatorze versos divididos, geralmente, por dois quartetos e dois tercetos, podendo ser três quartetos e um terceto, estrutura que receberá o nome de *soneto shakespeariano* e apresenta numerosa variedade na composição das rimas.

Seguimos a definição desta forma com os dados de H. Tavares (1989: 304), que apresenta uma classificação para o soneto de acordo com a metrificação dos versos, dos quais elencamos alguns: alexandrinos, com doze sílabas poéticas; decassílabos, com 10 sílabas; sonetinho, com sete sílabas, também chamado de heptassílabo; soneto com versos brancos, soneto com inversão de estrofes, dentre outros.

Na forma clássica, o soneto apresenta em sua forma um último verso chamado “chave de ouro”³, que contém em si a essência da idéia geral do poema.

Para M. Moisés (2004: 432-4),

Na origem, o soneto apresentaria no geral, o seguinte esquema de rimas; abba/ abba/ cde/ cde. Outras disposições, contudo, foram sendo experimentadas, como abab/ abab/ ccd/ ccd ou abba/ abba/ cdc/ dcd. A variação da rima constitui um dos expedientes diletos dos

³ No que diz respeito à estrutura, diversas soluções têm sido empregadas, geralmente no afã de ultrapassar a limitação que os quatorze versos decretam à fantasia do poeta. O último verso do soneto, porque encerrava o conceito fundamental do poema, constituía o “fecho de ouro” ou a “chave de ouro”. (MOISÉS, 2004: 434).

sonetistas mais ciosos da forma, chegando, por vezes, ao soneto de versos brancos, ou sem rima. (...) O metro mais utilizado no soneto tem sido o decassílabo (heróico; acento nas sílabas 6^a e 10^a, além de outros esquemas; sáfico: acento na 4^a e 10^a, além de outros esquemas; de arte maior: acento na 5^a e 10^a; verso de gaita galega: acento na 4^a, 7^a e 10^a, mas outras medidas ocorrem, desde uma sílaba até o alexandrino.

Mediante o levantamento etimológico, confirma-se que, na origem, as quatro formas poéticas escolhidas apresentam traços da poesia para o canto, mantendo-se enraizada a sua origem advinda da Lírica Clássica, o berço da *poiēsis* grega.

Já a perspectiva da tradição poética constitui-se como fonte de consulta e eixo balizador para os estudos das formas que propomos a seguir.

Fonoestilística: uma análise de som e ritmo

Conforme Sparano (2006), os estudos estilísticos ensinam que não importa saber se existe realidade nas relações entre os elementos expressivos que se destacam num dado texto e os *fenômenos do exterior*, basta que esse elemento expressivo seja capaz de estabelecer a verossimilhança desse fenômeno no âmbito do universo poético em que está inserido. Havendo realidade nessa relação imediata, ocorre um enriquecimento do efeito estilístico.

A estilística fônica ou a fonoestilística, segundo Nilce Sant'Ana Martins, observa o valor expressivo dos sons observáveis nos vocábulos ou enunciados, permitindo um estudo das oposições fônicas, em relação aos seus traços intrínsecos: os pontos e modo de articulação, tonicidade, timbre, altura, duração, intensidade, como traços constituintes de sentido na tessitura textual.

Assim, ao apoiarmos esta pesquisa por esse eixo teórico, estabelecemos exatamente o foco desse estudo, que é o de analisar a *semantização dos aspectos sonoros* nos poemas escolhidos.

Com esse olhar sobre os objetos, temos que discutir o *som como traço de expressividade* (SPARANO, 2001: 52-4), pois o som não é um

simples ruído desarticulado ou uma organização de letras que soam sem significado. A cadeia sonora promove a construção de sentidos inerente às suas estruturas e, inseridas em contexto, corroboram para a constituição dos enunciados.

De acordo com I. A. Richards (1971: 115-6), o som relaciona-se com o seu contexto. A seleção sonora é anterior à realização e dialeticamente separada com um objetivo intencional.

Não há sílabas ou vogais sombrias ou brilhantes, e o exército de críticos que tentaram analisar os efeitos das passagens através das colocações vocais ou consonantais, estiveram, na verdade, apenas se divertindo. A maneira pela qual se recebe o som de uma palavra varia com a emoção já existente. Além disto, varia com o sentido. Pois, a antecipação de um som devida ao hábito, à rotina da sensação, não é mais do que parte de uma expectativa geral. Regularidades gramaticais, a necessidade de completar o pensamento, o estado de conjectura do leitor ao que se diz, sua apresentação, em literatura dramática, da ação, da intenção, da situação, do estado de espírito em geral, do que declama, tudo isto e muitas coisas mais intervêm. A maneira pela qual o som é recebido é menos determinada pelo próprio som do que pelas condições nas quais ele se introduz. Todas estas antecipações formam uma rede estreitamente entrelaçada, e a palavra que consegue satisfazê-las, simultaneamente, bem pode parecer triunfante. Não devemos atribuir unicamente ao som virtudes que envolvem tantos outros fatores. Dizer isto não é de maneira nenhuma diminuir a importância do som; na maioria dos casos ele é a chave dos efeitos da poesia. (RICHARDS, 1971:115-6)

Em conjunto com a expressividade sonora, e, pelo resultado de seu encadeamento, surge o ritmo.

Segundo Spina (2002), o homem é um ser, além de político, extremante rítmico, pois em seu mundo natural (o retorno dos cometas, a alternância das estações do ano, o dia e a noite) e cultural (a música, a dança, a poesia), esse movimento é inerente.

Richards (1971:113) afirma ainda que:

o ritmo e a sua forma especializada, o metro, dependem da repetição e da expectativa. Todos os efeitos rítmicos e métricos brotam da antecipação, tanto quando aquilo que esperamos acontece como quando falha. Via de regra essa antecipação é inconsciente. As seqüências das sílabas, quer como sons, quer como imagens de movimentos do discurso, deixam o espírito preparado para determinadas seqüências subseqüentes mais do que para outras. (...)

Numa síntese de Vincent l'Indy (apud Souriau, 1990:1260), o ritmo consiste em “ordem e proporção no espaço e no tempo”. No caso da poesia, pode-se afirmar que é uma sucessão de sons tônicos e átonos, repetidos em intervalos regulares. Na antigüidade greco-romana, esses intervalos eram medidos em seqüências temporais de breves e longas e o conjunto delas denominava-se pés¹. Esse sistema métrico, por considerar a duração de tempos, portanto a quantidade temporal, era chamado de *quantitativo*.

Apresentando as primeiras estrofes de dois sonetos de épocas diferentes, o primeiro de Luís de Camões, período clássico, e o segundo de Vinícius de Moraes, período moderno, pudemos observar que ambos são sonetos decassílabos, porém o esquema rítmico de ambos é diferente.

O texto camoniano é decassílabo *heróico*, mantendo uma regularidade que demonstramos a seguir:

SONETO 91 (3-9) (CAMÕES, 2003: 299)

Tan/ to/ de/ meu/ es/ **ta**/ do/ me a/ cho in/ **cer**/to,
6^a 10^a

Que em/ vi/ vo ar/ dor/ tre/ **men**/ do es/ tou/ de/ **frio**;
6^a 10^a

Sem/ cau/ sa/, jun/ ta/ **men**/ te/ cho/ ro e/ **rio**;
6^a 10^a

O/ mun/ do/ to/ do a/ **bar**/ co e/ na/ da a/ **per**/ to.
6^a 10^a

Observando o mesmo trecho pela descrição dos pés, temos:

¹ Designa a unidade rítmica e melódica do verso, composta de um grupo de sílabas. Remonta aos gregos e romanos, que mediam os versos em seqüências temporais separadas por intervalos

Tan to de meu/ es ta/ do me a/ cho in certo,
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (quatro pés)
 Que em vi/ vo ar dor/ tre men/ do es tou/ de frio;
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (cinco pés)
 Sem cau/ sa, jun ta men/ te cho/ ro e rio;
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (quatro pés)
 O mun/ do to/ do a bar/ co e na/ da a per to.
 _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (cinco pés)

A regularidade não é mantida, havendo uma alternância entre o número de pés de cada verso, além da variedade de tipos. Encontramos os pés coriambo², jambo³ e anapesto⁴, mesclados em cada verso, não sendo possível localizar uma classificação prevista pelos manuais.

Já no texto de Moraes, também um decassílabo, não se apresenta regularidade rítmica, as tônicas não seguem um padrão, vejamos:

SONETO DA MAIORIDADE (MORAES, 1986: 344)

O/ **Sol**/, que/ pe/ las/ **ru**/ as/ da/ ci/ **da**/ de
 2^a 6^a 10^a
 Re/ **ve**/ la as/ **mar**/ cas/ do/ vi/ **ver**/ hu/ **ma**/ no
 2^a 4^a 8^a 10^a
 So/ bre/ teu/ **be**/ lo/ **ros**/ to/ so/ be/ **ra**/ no
 4^a 6^a 10^a
 Es/ **pa**/ lha a/ **pe**/ nas/ **pu**/ ra/ cla/ ri/ **da**/ de.
 2^a 4^a 6^a 10^a

A descrição do esquema métrico pelo modelo latino gera uma leitura inesperada. Esse poema que rompe com a estrutura rítmica dos

regulares. Cada seqüência, ou célula métrica, compunha-se de duas ou mais sílabas, cuja mensuração se fazia pelo tempo despendido na sua prolação. (MOISÉS, 2004: 345)

² *Coriambo* é um pé métrico constituído de seis tempos: uma longa, duas breves e uma longa ().

³ *Jambo* ou *Jâmbico*, com três tempos: uma sílaba breve e uma longa ().

⁴ *Anapesto*, com quatro tempos: duas breves e uma longa ().

versos decassílabos, apresenta uma regularidade quanto à distribuição dos pés métricos: todos os versos são constituídos por quatro pés, apesar de não haver regularidade em seus tipos, aqui temos: jambo, peônio quarto⁵, anapesto e espondeu⁶.

O Sol/, que pe/ las ru/ as da ci da de
 ♪ _ ♪ _ ♪ _ ♪ _ _
 (quatro pés)

Re ve/ la as mar/ cas do vi ver/ hu ma no
 ♪ _ ♪ _ ♪ _ ♪ _ ♪ _
 (quatro pés)

So bre/ teu be/ lo ros/ to so be ra no
 _ ♪ _ ♪ _ ♪ _ ♪ _ ♪ _
 (quatro pés)

Es pa/ lha a pe/ nas pu/ ra cla ri da de.
 ♪ _ ♪ _ ♪ _ ♪ _ ♪ _
 (quatro pés)

Com esse breve confronto, e considerando-se a falta de regularidade apontada, concluímos que o uso do metro latino pouco poderá ajudar nas descrições das formas poéticas, principalmente no que se refere à sua transformação da origem para a modernidade. Aliada a isso dá-se a diferença do comportamento das línguas greco-latinas para a portuguesa, o que, a nosso ver, enfraquece a possibilidade de uma análise rítmica coerente e sustentável.

Dessa forma, ao estudarmos o ritmo, deter-nos-emos na perspectiva das línguas românicas modernas, trabalhando o assunto por meio do qualitativo, silábico ou acentuativo, como demonstrado anteriormente, no primeiro modelo de cada soneto, pois na passagem do latim para o português, ocorre a perda do conceito de duração temporal das sílabas, passando-se a trabalhar com o conceito de tonicidade. A unidade rítmica e melódica do verso passa a ser a sílaba.

⁵ *Péon* ou *Peônio* é um pé métrico constituído de cinco tempos: três breves e uma longa (_ _ _).

⁶ *Espondeu*, com quatro tempos: duas longas (_ _).

Há quem relacione os dois sistemas métricos, mas de acordo com M. Moisés (2004), não se percebe ganho nessa mescla, provocando, inclusive, perda de liberdade expressiva, por exemplo, no metro germânico.

Apesar do metro e do ritmo serem coisas diferentes, elas estão interligadas, pois a tensão rítmica estará distribuída no verso de acordo com o metro que lhe foi imposto.

A tradição já estabeleceu esquemas rítmicos mais simétricos na origem da poesia, menos simétricos na poesia moderna, mas sempre seguindo uma regra estrutural da composição do verso.

Os versos decassílabos, por exemplo, que serão heróicos (esquema rítmico de 10 sílabas poéticas, sendo tônicas a sexta e a décima), sáficos (esquema rítmico de 10 sílabas poéticas, sendo tônicas a quarta, a oitava e a décima sílabas), ou provençal (esquema rítmico de 10 sílabas poéticas, sendo tônicas a quarta, a sétima e a décima sílabas) de acordo com a distribuição das sílabas tônicas no conjunto, podem, na construção poética, ser mantidos ou não pelo poeta. A partir dessa escolha, percebem-se o ritmo e o estilo que o poeta pretende impor ao poema. Esse traço, aliado a outras características do discurso poético (seleção vocabular, contexto), colabora na constituição do sentido que o leitor encontra para o poema.

Alfredo Bosi propõe em seu *O ser e o tempo da poesia* um percurso histórico para o ritmo e o metro, no qual explica que, no poema primitivo, havia a concentração e o realce dos acentos da linguagem oral, baseados nas características da tradição oral das repetições e paralelismos.

Esse tipo de ritmo é aproveitado até hoje em textos publicitários, por exemplos, os *jingles*, que precisam incutir no consumidor uma marca, uma idéia, assim como os antigos precisavam garantir a transmissão de uma cultura e de seus valores:

Ro/ da/ , **ro/** da/ , **ro/** da o / ba/ **lei/** ro/ , a/ ten/ **ção/**;
1 3 5 8 12

Quan/ do o/ **ba/ lei/** ro/ pa/ **rar/ po/** nha a / **mão/**;
 1 4 7 8 10

Pe/ gue a/ **ba/** la/ mais/ gos/ **to/** as/ do/ pla/ **ne/** ta;
 1 3 7 11

Não/ dei/ xe/ que a/ **sor/** te/ se in/ tro/ **me/** ta;
 1 2 5 9

Ba/ las/ de/ **lei/** te/ **Kids/**, a/ me/ **lhor/ ba/** la/ que/ **há/**.
 1 4 6 9 10 13

Com verso irregular, esquema de rimas *aabbc*, a primeira e a última sílaba são sempre tônicas, como nas estruturas orais, recurso sonoro para armazenamento da informação. A construção melódica está construída pela intercalação, que apresenta certa regularidade, de três átonas entre duas tônicas, criando uma cadência.

A repetição do vocábulo *bala* que figura três vezes como palavra primitiva, e ainda mais duas no radical do vocábulo *baleiro*, colabora com a cadência do poemeto.

Essa melodia aciona o sentimento do interlocutor quanto ao lúdico, na escolha da repetição do termo *roda, roda, roda*. Remete o leitor às lembranças de brincadeira de roda do tempo de criança, tão gostosas quanto a *bala*, que é a *mais gostosa do planeta*. Dessa forma, com os recursos da expressividade da linguagem, vende-se um produto que tem característica, nome/marca e sabor: *bala de leite Kids*, com sabor de infância.

O segundo metro que Bosi propõe é o do poema clássico: iniciam-se as regularidades e ‘nasce a consciência do metro’, a poesia não é mais um canto ritual, mas uma elaboração.

Verso quer dizer caminho de volta dentro de um conjunto verbal em que o ir e o vir demoram o mesmo tempo. Todo o formalismo clássico em matéria de poesia assenta na versificação regular, técnica, já racionalizada. O sistema de pés obrigatórios e iguais substitui a musicalidade arcaica(...). (BOSI, 2004: 85),

não tira, porém, o lugar da licença poética, ‘uma concessão mal domada’. A técnica substituiu o ritmo natural do repente.

O terceiro metro a ser comentado é o do poema moderno, cuja ruptura com as formas fixas será o principal movimento. A proposta de liberdade métrica, atinge a consciência do

“princípio duplo da linguagem: sensorial, mas discursivo; finito, mas aberto; cíclico, mas vetorial” (BOSI, 2004: 91),

comenta, no entanto que essa liberdade de expressão, essa licença poética é própria do poético, faz convergir todos os tipos e modelos, pois não haverá abismos entre as formas, mas um processo de continuidade, porque em cada uma delas, encontra-se uma possibilidade de língua.

De acordo com E. Pound em seu *Tratado de Métrica*,

“*ritmo* é uma forma recortada no *tempo*, assim como o *desenho* é um *espaço* determinado” (2003: 153)

e seu aprendizado está relacionado com o domínio das leis de construção métrica associado à sensibilidade auditiva do interlocutor, que sem ela nada fará com as regras.

Lendo poemas

O movimento de nossas análises será o de perceber a estrutura das formas poéticas dos poemas selecionados nos períodos clássico e romântico, em oposição às mesmas formas, no período moderno.

Salientamos, porém, como já foi apontado anteriormente, que não é escopo deste trabalho estabelecer um percurso histórico de todas as fases e ocorrências desses tipos de poemas, mas sim observar sua origem em Língua Portuguesa e seu contraponto moderno.

Elas estão organizadas de acordo com as formas escolhidas para o estudo, e em ordem alfabética: balada, canção, ode e soneto.

A Balada: uma forma mista

No sentido etimológico, o termo *balada* significa *uma canção para dançar*. Surge na Idade Média, caracterizada pelo canto narrativo, de um único episódio, de tom melancólico e histórico. Também é chamada de canção-histórica, conforme já exposto em capítulo anterior.

Texto organizado com formas variadas, divide-se em *popular* e *erudita*, e esta segunda subdivide-se, ainda, em *balada primitiva* e *balada propriamente dita*, já descritas anteriormente.

Essa forma não é muito freqüente entre os brasileiros e os que a desenvolvem preferem fazê-lo por meio do modelo francês. Apenas modernamente, alguns poetas optaram pelos moldes germânicos ou livres.

Neste capítulo, será feita a apresentação das *Baladas Românticas* de Olavo Bilac, um poeta parnasiano; da *Balada* de José Paulo Paes, um moderno, observando-se, como é a proposta deste estudo, o comportamento da forma, na sua origem, *versus* o resultado da construção moderna.

O tom oral é mantido pelo paralelismo do último verso de cada estrofe, em conjunto com a regularidade métrica do todo do poema.

Baladas Românticas: um canto em quatro atos

Bilac segue o cânone francês da *pequena balada*, escrita em três oitavas e um *envoi* de quatro versos, com esquema rímico *ababacac* e *envoi acac*. Neles, a métrica também típica da balada, octossílabos regulares, cuja estrutura sobrevive, na poesia lusófona, quase somente nesse tipo de poesia.

As *Baladas Românticas* de Olavo Bilac (1997: 196-9) são um conjunto de quatro baladas, sugerindo, em forma embrionária, estrutura teatral pela divisão em atos. Nelas, temos a descrição de um amor, seus encantamentos e percalços, esperanças e desilusão.

Os poemas são únicos, porém nitidamente dialogam entre si numa continuidade narrativa declarada pela seqüência dos fatos descritos pelo eu lírico. Essa relação também fica marcada pela escolha do poeta em pô-las enumeradas sob um título no plural “baladas românticas”, e ainda pelos quatro subtítulos se relacionarem no campo semântico da cromia, pois o eu lírico reconhece e descreve seus sentimentos pela percepção visual das cores, metaforizando-as em ambientes e circunstâncias.

PRIMEIRO ATO: A DESCOBERTA DO AMOR

A primeira balada descreve o momento do despontar de uma paixão adolescente, um amor platônico vivido intensamente pelos limites do olhar.

Em *I Branca....*, a mulher amada é descrita, vestida de branco, momento da primeira comunhão, a cor símbolo de pureza, de paz. Essa interpretação se completa com a imagem do buquê que a donzela carrega. As rosas representam o (re)nascimento do amor divino ou terrestre e, em especial, as brancas, estão relacionadas com a idéia da virgindade.

I**BRANCA...** (BILAC, 1997: 196-7)

1. Vi-te pequena: ias rezando
2. Para a primeira comunhão:
3. Toda de branco, murmurando,
4. Na frente o véu, rosas na mão.
5. Não ias só: grande era o bando...
6. Mas entre todas te escolhi:
7. Minh'alma foi te acompanhando,
8. A vez primeira em que te vi

9. Tão branca e moça! o olhar tão brando!
10. Tão inocente o coração!
11. Toda de branco, fulgurando,
12. Mulher em flor! Flor em botão!
13. Inda, ao lembrá-lo, a mágoa abrando,
14. Esqueço o mal que vem de ti,
15. E, o meu rancor estrangulando,
16. Bendigo o dia em que te vi!

17. Rosas na mão, brancas... E, quando
18. Te vi passar, branca visão,
19. Vi, com espanto, palpitando
20. Dentro de mim, esta paixão...
21. O coração pus ao teu mando...
22. E, porque escravo me rendi,
23. Ando gemendo, aos gritos ando,
24. – Porque te amei! porque te vi!

25. Depois fugiste ... E, ainda te amando,
26. Nem te odiei, nem te esqueci:
27. –Toda de branco... ias rezando...
28. Maldito o dia em que te vi!

A primeira estrofe refere-se à descoberta do amor à primeira vista. Os olhos, janela da alma, localizam a mulher amada, em meio a muitas, e a particulariza: *pequena, toda de branco, rosas na mão*.

Vi-te pequena: ias rezando
 Para a primeira comunhão:
 Toda de branco, murmurando,
 Na frente o véu, rosas na mão.
 Não ias só: grande era o bando...
 Mas entre todas te escolhi:
 Minh'alma foi te acompanhando,
 A vez primeira em que te vi

O esquema rítmico 8(4-8), presente em todo o poema, estabelece uma cadência musical, um ritmo constante que colabora com a prosódia narrativa que a seqüência desvela:

Vi-/ te/ pe/ **que**/ na: i/ as/ re/ **zan**/do
 4^a 8^a

Pa/ ra/ pri/ **mei**/ ra/ co/ mu/ **nhão**:
 4^a 8^a

To/ da/ de/ **bran**/ co,/ mur/ mu/ **ran** do,
 4^a 8^a

Na/ fron/ te o/ **véu**,/ ro/ sas/ na/ **mão**./
 4^a 8^a

Não/ i/ as/ **só**:/ gran/ de e/ ra o/ **ban**/ do...
 4^a 8^a

Mas/ en/ tre/ **to**/ das/ te es/ co/ **lhi**:
 4^a 8^a

Mi/ nh'al/ ma/ **foi**/ te a/ com/ pa/ **nhan**/ do,
 4^a 8^a

A/ vez/ pri/ **mei**/ ra em/ que/ te/ **vi**/
 4^a 8^a

A organização fônica dá-se por meio da aliteração das nasais, descrevendo a atmosfera da ânsia da paixão encontrada.

Vi-te pequena: ias rezando
 Para a primeira comunhão:
 Toda de branco, murmurando,
Na frente o véu, rosas **na** mão.
Não ias só: grande era o bando...
Mas entre todas te escolhi:
Minh'alma foi te acompanhando,
 A vez primeira **em** que te vi

O poema escrito com versos no pretérito perfeito colabora com os elementos lingüísticos do texto narrativo, e a transformação dos acontecimentos, a narratividade, é sentida pela progressão descritiva dos fatos que realiza o eu lírico, inclusive antecipando idéias da cena do desfecho,

(...)
 Esqueço o mal que vem de ti [verso 14]
 (...)
 Depois fugiste... E, ainda, te amando, [verso 25]

pois os sentimentos frustrados de agora se misturam com os do passado esperançoso.

A pureza das flores e das cores é também da amada [*tão branca e moça*], que de *pequena*, agora *moça*, transforma-se em *mulher*, *flor em botão*.

O conflito de sentimentos é percebido no nível sonoro, em que a latência amorosa, representada pela aliteração dos sons oclusivos, versos de nove a doze e dezesseis,

Tão branca e moça! o olhar **tão** brando!
Tão inocente o coração!
Toda de branco, fulgurando,
 Mulher em flor! Flor em **botão**!
 Inda, ao lembrá-lo, a mágoa abrando,
 Esqueço o mal que vem de ti,
 E, o meu rancor estrangulando,
Bendigo o **dia** em **que** te vi!

é momentaneamente interrompida pela lembrança da mágoa, com o uso dos sons fricativos e líquidos, versos de treze a quinze.

Tão branca e moça! o olhar tão brando!
 Tão inocente o coração!
 Toda de branco, fulgurando,
 Mulher em flor! Flor em botão!
 Inda, ao lembrá-lo, a mágoa abrando,
 Esqueço o mal que vem de ti,
 E, o meu rancor estrangulando,
 Bendigo o dia em que te vi!

A latente paixão do eu lírico, agora mais densa, palpita e, valendo-se da harmonia imitativa, a função das oclusivas da estrofe anterior permanece para compor essa cena. Novamente o furtivo movimento da memória intensifica o conflito em que vive o eu lírico, com o recurso do diálogo (mais uma característica da narrativa), ele declara em discurso direto a razão do seu sofrimento.

Rosas na mão, brancas... E, quando
 Te vi passar, branca visão,
 Vi, com espanto, palpitando
 Dentro de mim, esta paixão...
 O coração pus ao teu mando...
 E, porque escravo me rendi,
 Ando gemendo, aos gritos ando,
 – Porque te amei! porque te vi!

As frases exclamativas explicam o motivo de sua dor (*Ando gemendo, aos gritos ando*), mas também disfarçam a aflição do eu lírico que pela construção paralelística (*–Porque te amei! porque te vi!*), reitera inconscientemente o questionamento que nos fazemos pela inconformidade dos fatos: “por que eu, por que comigo, por quê, por quê, por quê?”

No *envoi*, temos um pequeno resumo do conteúdo do poema. No verso vinte e cinco o desfecho, (*depois fugiste...*) e a retomada do verso vinte e quatro (*e, ainda te amando,*), seguido do verso vinte e seis por encadeamento, (*nem te odiei, nem te esqueci*)

Depois fugiste ... E, ainda te amando,

Nem te odiei, nem te esqueci:
 – Toda de branco... las rezando...
 Maldito o dia em que te vi!

que demonstra a paralisação do ser apaixonado diante da renúncia da amada, valendo-se, novamente, de estrutura paralelística usada no verso vinte e quatro, como a recuperar a pergunta que não foi respondida.

O verso vinte e sete condensa em si o terceiro e o primeiro, nessa ordem, como o movimento da memória que vai do agora até o primeiro instante a ser lembrado.

1. Vi-te pequena: **ias rezando**
2. Para a primeira comunhão:
3. **Toda de branco**, murmurando

O trecho é encerrado pela frase paralelística, que funciona como um *refrão*¹ das demais estrofes.

- (...)
8. A vez primeira em que te vi
- (...)
16. Bendigo o dia em que te vi!
- (...)
24. – Porque te amei! porque te vi!
- (...)
28. **Maldito o dia em que te vi!**

Para descrever esse tormento, os sons fricativos combinados com os nasais são retomados, como a resumir, também, sonoramente o poema.

Lembremos que os fonemas fricativos expressaram nos versos de treze a quinze a lembrança da mágoa do eu lírico e os nasais compuseram a descrição da angustia da paixão.

Depois fugiste ... E, ainda te amando,
Nem te odiei, nem te esqueci:
– Toda de branco... las rezando...
Maldito o dia em que te vi!

¹ Uma estrofe, ou verso que rompe a continuidade do poema. Expediente típico da poesia popular e primitiva. (MOISES, 2004: 381)

O eu lírico encontra-se apaixonado por uma dama que o deixou. E seu sofrimento está no conflito de apesar de abandonado, não conseguir dela desvencilhar-se.

SEGUNDO ATO: A PERDA DO AMOR

O segundo ato, ou melhor, o segundo poema é construído a partir da simbologia da cor azul que se refere à fidelidade, vida afetiva e instintiva (BIEDERMAN, 1993: 108).

II

AZUL...

1. Lembra-te bem! Azul-celeste
2. Era essa alcova em que amei.
3. O último beijo que me deste
4. Foi nessa alcova que o tomei!
5. É o firmamento que reveste
6. Toda de cáldo fulgor:
7. – Um firmamento, em que puseste
8. Como uma estrela, o teu amor.

9. Lembra-te? Um dia me disseste:
10. “Tudo acabou!” E eu exclamei:
11. “Se vais partir, por que vieste?”
12. E às tuas plantas me arrastei...
13. Beije a fímbria à tua veste,
14. Gritei de espanto, uivei de dor:
15. “Quem há que te ame e te requeste
16. Com febre igual ao meu amor?”

17. Por todo o mal que me fizeste,
18. Por todo o pranto que chorei,
19. – Como uma casa em que entra a peste,
20. Fecha essa casa em que fui rei!
21. Que nada mais perdure e reste
22. Desse passado embriagador:
23. E cubra a sombra de cipreste
24. A sepultura deste amor!

25. Desbote-a o inverno! o estio a creste!
26. Abale-a o vento com fragor!

27. – Desabe a igreja azul-celeste
 28. Em que oficiava o meu amor!

O azul-celeste é a cor de sua alcova em que amou a mulher amada, e também cor do céu (*um firmamento, em que puseste/ Como uma estrela, o teu amor*).

Lembra-te bem! Azul-celeste
 Era **essa** alcova em que amei.
 O último beijo que me deste
 Foi **nessa** alcova que o tomei!
 É o firmamento que **reveste**
 Toda de cáldo fulgor:
 – Um firmamento, em que **puseste**
 Como uma **estrela**, o teu amor.

A aliteração dos sons fricativos permeia todo o texto, descrevendo a vastidão e sentido de metáfora ao céu que o *azul-celeste* propõe.

Nessa estrofe, a assonância das vogais abertas /a/ e / / transmite essa claridade do amor sob o céu, tendo o firmamento como cúmplice.

Lembra-te bem! **Azul-celeste**
Era essa alcova em que amei.
 O último beijo que me deste
 Foi nessa alcova que o tomei!
 É o firmamento que reveste
 Toda de cáldo fulgor:
 – Um firmamento, em que puseste
 Como uma **estrela**, o teu **amor**.

A humilhação a que se submete o eu lírico, descrita na segunda estrofe, percebe-se pela assonância da vogal /i/, que sugere o *uivo* de dor.

Lembra-te? Um dia me disseste:
 “Tudo acabou!” E eu exclamei:
 “Se vais partir, por que vieste?”
 E às tuas plantas me arrastei...
 Beije a fímbria à tua veste,
 Gritei de espanto, uivei de dor:
 “Quem há que te ame e te requeste
 Com febre igual ao meu amor?”

Na estrofe seguinte, os sons fechados demonstram a tristeza e a melancolia em que vive o eu lírico. Caracterizam o luto de um amor sepultado.

Por todo o mal que me fizeste,
 Por todo o pranto que chorei,
 – Como uma casa em que entra a peste,
 Fecha essa casa em que fui rei!
 Que nada mais perdure e reste
 Desse passado embriagador:
 E cubra a sombra de cipreste
 A sepultura deste amor!

O *ofertório* desse poema, como é característico do *envoi*, resume seu conteúdo, reiterando sua idéia principal do encerramento do amor.

A casa, em que se encerra a alcova do amor, é transformada em seu jazigo, que o eu lírico deseja, no desabafo de sua dor, que vire ruínas.

Aqui o jogo de cores, ou melhor, a ausência delas é percebida na fusão do branco (do amor conquistado) com o azul-celeste (da consumação desse amor).

O firmamento, antes, azul na primavera do amor, torna-se cinza pela presença do céu de inverno. A evocação à natureza é para ela aliar-se ao eu lírico com sua força demolidora e enterrar sua dor.

Desbote-a o inverno! o estio a creste!
 Abale-a o vento com fragor!
 – Desabe a igreja azul-celeste
 Em que oficiava o meu amor!

TERCEIRO ATO: AS LEMBRANÇAS

A cor verde relacionada à esperança, símbolo ainda nacionalista das matas, é revisitada pelo autor que transpõe a cor dos olhos da amada ao caminho por onde passa para dela se lembrar, vivendo a solidão do abandono e a esperança das experiências já vividas.

III
VERDE...

1. Como era verde este caminho!
2. Que calmo o céu! que verde o mar!
3. E, entre festões, de ninho em ninho,
4. A Primavera a gorjear!...
5. Inda me exalta, como um vinho,
6. Esta fatal recordação!
7. Secou a flor, ficou o espinho...
8. Como me pesa a solidão!

9. Órfão de amor e de carinho,
10. Órfão da luz do teu olhar,
11. – Verde também, verde-marinho,
12. Que eu nunca mais hei-de olvidar!
13. Sob a camisa, alva de linho,
14. Te palpitava o coração...
15. Ai! Coração! peno e definho,
16. Longe de ti, na solidão!

17. Oh! tu, mais branca do que o arminho,
18. Mais pálida do que o luar!
19. – Da sepultura me avizinho,
20. Sempre que volto a este lugar...
21. E digo a cada passarinho:
22. “Não cantes mais! que essa canção
23. Vem me lembrar que estou sozinho,
24. No exílio desta solidão!”

25. No teu jardim, que desalinho!
26. Que falta faz a tua mão!
27. Como inda é verde este caminho...
28. Mas como afeia a solidão!

A dor da solidão mata aos poucos o eu lírico, que só encontra esperanças na recordação. O hoje é morte, é desilusão.

As *brancas rosas* da primeira cena secaram e tornaram-se apenas *espinhos*, o *azul-celeste da alcova*, ressoa no gorjeio dos passarinhos em seus *ninhos* na *Primavera*.

Como era verde este caminho!
Que calmo o céu! que verde o mar!
E, entre festões, de ninho em ninho,
A Primavera a gorjear!...
Inda me exalta, como um vinho,
Esta fatal recordação!
Secou a flor, ficou o espinho...
Como me pesa a solidão!

O coração que antes palpitava em seu peito, agora na saudade, pena e definha.

A aliteração das nasais corrobora para o som desse coração que segue pulsando em lamento, (*órfão de amor e de carinho*).

Órfão de **amor** e de **carinho**,
Órfão da luz do teu olhar,
– Verde **também**, verde-**marinho**,
Que eu **nunca mais** hei-de olvidar!
Sob a **camisa**, alva de **linho**,
Te palpitava o **coração**...
Ai! **Coração!** **peno** e **definho**,
Longe de ti, **na** **solidão**!

A mulher amada é lembrada pela sua brancura e pureza.

Oh! tu, mais branca do que o arminho,
Mais pálida do que o luar!

A *alcova azul-celeste* transformada em sepultura do amor perdido, que sua dor quis tornar em ruínas, torna-se o lugar da saudade, sentida no *exílio* do amor.

– Da **sepultura** me **avizinho**,
Sempre que **volto** a **este** lugar...
E digo a cada **passarinho**:

“Não cantes mais! que **essa** canção
 Vem me lembrar que **estou sozinho**,
 No **exílio desta solidão!**”

Os sons nasais perduram em todo o poema e, nesse trecho, combinam com os fricativos que remetem à duração dessa saudade, que parece não ter fim.

Perdido em suas recordações e sentimentos, o eu lírico só encontra direção na lembrança da mão condutora da mulher amada, cuja beleza enchia seus olhos. Sem ela o jardim é desalinho, o verde seca, e a flor é espinho.

QUARTO ATO: O ENTERRO

À sombra do negro da morte, na ausência plena de cores, organiza-se o último poema das Baladas Românticas. O esquema rítmico e a combinação das rimas mantém-se regulares como em todo o conjunto.

IV NEGRA...

1. Possas chorar, arrependida,
2. Vendo a saudade que aqui vai!
3. Vê que inda, negro, da ferida
4. Aos borbotões o sangue cai...
5. Que nossa história, assim relida,
6. O nosso amor, lembrado assim,
7. Possam fazer-te, comovida,
8. Inda uma vez pensar em mim!

9. Minh'alma pobre e desvalida,
10. Órfã de mãe, órfã de pai,
11. Na escuridão vaga perdida,
12. De queda em queda e de ai em ai!
13. E ando a buscar-te. E a minha lida
14. Não tem descanso, não tem fim:
15. Quanto mais longe andas fugida,
16. Mais te vejo eu perto de mim!
17. Louco! E que lúgubre a descida

18. Para a loucura que me atrai!
19. – Terríveis páginas da vida,
20. Escuras páginas, – cantai!
21. Vim, ermitão, da minha ermida,
22. Morto, do meu sepulcro vim,
23. Erguer a lápida caída
24. Sobre a esperança que houve em mim!

25. Revivo a mágoa já vivida
26. E as velhas lágrimas... a fim
27. De que chorando, arrependida,
28. Possas lembrar-te inda de mim!

Nesse momento, o eu lírico revela-se poeta, escritor de sua própria história. Busca conforto das suas dores no desejo de arrependimento da mulher amada pelo seu abandono.

A esperança de verde fez-se *negra*, a dor tornou-se *ferida* e lágrima sufocada *cai em borbotões de sangue*.

Possas chorar, arrependida,
Vendo a saudade que aqui vai!
Vê que inda, negro, da ferida
Aos borbotões o sangue cai...
Que nossa história, assim relida,
O nosso amor, lembrado assim,
Possam fazer-te, comovida,
Inda uma vez pensar em mim!

A assonância da vogal /i/ marca o choro do lamento, da profunda tristeza que o levou a perder-se na escuridão:

Minh'alma pobre e desvalida,
Órfã de mãe, órfã de pai,
Na escuridão vaga perdida,
De queda em queda e de ai em ai
E ando a buscar-te. E a minha vida
Não tem descanso, não tem fim:
Quanto mais longe andas fugida,
Mais te vejo eu perto de mim!

O alongamento da vogal /i/ pela nasal, reitera a imagem da perda, sugerindo uma idéia de queda, de desmoronamento, como é descrito na estrofe, nas expressões *de queda em queda* e *de ai em ai*, do verso doze.

Essa descida é declarada na estrofe seguinte, primeiro verso: *Louco! E que lúgubre a descida*. O eu lírico chegou às últimas conseqüências desse amor, isolou-se em sua *ermida*, enterrou-se na *sepultura do amor*.

A tensão rítmica dessa estrofe corrobora para a imagem do declínio pela loucura. O verso começa por uma tônica em um vocábulo paroxítono: *louco*. Seguida de uma proparoxítona, cuja tônica, quarta do verso, também inicia a palavra, e adiante uma paroxítona, cuja tônica, oitava do verso, está no meio da palavra. Esse jogo com as tônicas demonstra que a cada avanço da sílaba tônica para o ponto oxítono é um degrau para a descida.

Os pontos em que temos oxítonas, ou monossílabos tônicos, antes do fim, são vocábulos que estão relacionados ao eu lírico que já se considera vencido: **ermitão, meu, vim**

~~Louco! E que lúgubre a descida~~
~~Para a loucura que me atrai!~~
~~– Terríveis páginas da vida,~~
~~Escuras páginas, – cantai!~~
~~Vim, ermitão, da minha ermida,~~
~~Morto, do meu sepulcro vim,~~
~~Erguer a lápida caída~~
~~Sobre a esperança que houve em mim!~~

A organização dos versos, tornando o último mais longo, no aspecto visual, fortalece o encadeamento presente em toda a estrofe, e intensificando a força da descida.

Louco! E que lúgubre a descida
 Para a loucura que me atrai!
 – Terríveis páginas da vida,
 Escuras páginas, – cantai!
 Vim, ermitão, da minha ermida,
 Morto, do meu sepulcro vim,
 Erguer a lápida caída
 Sobre a esperança que houve em mim!

O *envoi* resume o assunto do poema. Este, como é o último da seqüência de quatro, traz em si o conteúdo de toda a narrativa, de um eu lírico que nas *páginas escuras* em que escreve sua *história*, junta o último fio de esperança, que, ao menos, *lágrimas* pelo seu fenecimento possa ele tirar da mulher amada *fugida*, que desejava estivesse *arrependida*.

Revivo a mágoa já vivida
 E as velhas lágrimas... a fim
 De que chorando, arrependida,
 Possas lembrar-te inda de mim!

A dupla balada e outras mais...

A *Balada* de Paes parte da mesma tradição das de Bilac, do cânone francês. A estrutura de seu texto segue inicialmente a forma da *dupla balada* ou também denominada *ballada fratrisée* ou *jumelle*. Poema com seis oitavas, e *envoi* de quatro versos.

A crítica literária aponta para a opção moderna de seguir o figurino geral dos franceses, sem obedecê-lo à risca. E parece-nos que foi exatamente esta a opção do poeta.

Sua *dupla balada* respeita essa estrutura na divisão das oitavas e do *envoi*, mas os esquemas rítmicos são abandonados pelas rimas soltas e a opção métrica, prioritariamente, do redondilho menor emparelhado ao heróico menor, que caracteriza as oitavas italianas, cujo metro era variável e com ausência de rimas.

Há uma combinação de tradições deferentes, ou forma livre? Completa a crítica literária que a segunda fase dos modernos abandona a tradição francesa optando pela estrutura livre de balada.

Pode-se interpretar que a liberdade ali mencionada refere-se a uma possibilidade de escolhas e até de combinações de diferentes formas e não de forma livre.

Nesta balada, encontramos um *envoi* estilizado, ou *contra-envoi*, termo usado por Moisés² (2003, 295-6), ao comentar uma balada livre.

² Quase se diria que o poeta elaborou um *contra-envoi* ou um *envoi* à sua maneira, ou pretendeu romper com a antiga usança do *ofertório*. Entretanto, ao fazê-lo, traiu-se, revelando o fundo emotivo do seu *sentimento do mundo*. E ao trair-se, enfaticamente devolveia ao poema o caráter erudito que as estrofes anteriores procuravam ocultar. Com isso, descobria decerto que havia produzido uma balada (e daí o título atribuído à composição), quer por seu aspecto premeditadamente narrativo e popular, quer por seu caráter de artefato intelectual, datado, particular e moderno: tudo se passa como se Carlos Drummond de Andrade houvesse criado a forma da balada própria dos tempos atuais, ao menos a década de 30. Segue fragmento da última estrofe de *Balada do Amor através das Idades* de Carlos Drummond de Andrade. Texto comentado por Moisés como exemplo do *contra-envoi*: “Hoje sou moço moderno, / remo, pulo, danço, boxo, / tenho dinheiro no banco. / Você é uma loura notável, / boxa, dana, pula, rema. / Seu pai é que não faz gosto. / Mas depois de mil peripécias, / eu, herói da Paramount, / te abraço, beijo e casamos.”

De tom melancólico e tema existencialista, mantém a característica da tradição oral pelo refrão, sendo repetido sempre no oitavo verso de cada estrofe; o metro é o redondilho menor de cinco sílabas, combinado com o heróico menor de seis sílabas.

O tema focaliza uma crise pessoal do eu lírico, provavelmente poeta que, diante da *folha*, já *enrugada*, não encontra inspiração e, nesse *dilema*, descreve a inconsciente dificuldade da criação poética.

BALADA (PAES, 1986: 208-9)

1. Folha enrugada,
2. poeira nos livros.
3. A pena se arrasta
4. no esforço inútil
5. de libertação.
6. Nenhuma vontade,
7. nem mesmo desejo
8. na tarde cinzenta.

9. A árvore seca
10. esperando seiva
11. não tem paisagem.
12. Na frente é o deserto
13. coberto de pedras.
14. Nem sombra de oásis.
15. Pobre árvore seca
16. na tarde cinzenta!

17. Se houvesse um castelo
18. com torres e dama
19. de loiros cabelos,
20. talvez eu fizesse
21. algum madrigal.
22. Mas a dama morreu,
23. os cabelos se foram
24. na tarde cinzenta!

25. O caminho se alonga
26. por entre montanhas,
27. por campos e vales,
28. Talvez me conduza
29. ao roteiro perdido
30. no fundo do mar.
31. Mas estou tão cansado
32. na tarde cinzenta!

33. Não sou lobo da estepe;
 34. amo a todos os homens
 35. e suporto as mulheres.
 36. Contudo não posso
 37. falar com os lábios,
 38. amar com o sexo,
 39. porque sinto a tortura
 40. da tarde cinzenta!

41. Só me restam os livros.
 42. Vou ficar com eles
 43. esperando que chegue
 44. do fundo da noite,
 45. das sombras do tempo,
 46. oh! imenso mar,
 47. vem me libertar
 48. da tarde cinzenta!

O esquema rítmico não é regular, sugerindo o ritmo desnorreado do eu lírico que se encontra sem vontade e sem desejo.

Fo/ lha/ en/ ru/ **ga**/ da,
 1ª 5ª
 po/ **ei**/ ra/ nos/ **li**/ vros.
 2ª 5ª
 A/ **pe**/ na/ se a/ **rras**/ ta
 2ª 5ª
 no es/ **for**/ ço i/ **nú**/ til
 2ª 5ª
 de/ li/ ber/ ta/ **ção**./
 5ª
 Ne/ **nhu**/ ma/ von/ **ta**/ de,
 2ª 5ª
 nem/ **mes**/ mo/ de/ **se**/ jo
 2ª 5ª
 na/ **tar**/ de/ cin/ **zen**/ ta.
 2ª 5ª

O refrão, *na tarde cinzenta*, representa ambigualmente um tempo físico de um dia sem sol, ou do estado de espírito do eu lírico que sem

nenhuma vontade, sem *castelos* e muitos *livros* empoeirados busca a inspiração perdida.

Na primeira estrofe, temos a presença dos sons oclusivos que sugerem os obstáculos para a escrita sem desejo,

Folha **enrugada**,
 poeira nos **livros**.
 A **pena** se **arrasta**
 no **esforço** inútil
 de **libertação**.
 Nenhuma **vontade**,
 nem mesmo **desejo**
 na **tarde** cinzenta.

combinado com os sons fricativos que remetem aos sons do rabiscar da caneta no papel e depois amassá-lo.

Folha **enrugada**,
 poeira **nos livros**.
 A pena **se arrasta**
 no **esforço** inútil
 de **libertação**.
 Nenhuma **vontade**,
 nem **mesmo desejo**
 na **tarde cinzenta**.

O tema da falta de inspiração praticamente se completa na segunda estrofe, com o uso das metáforas da morte, da árvore por falta de seiva e do deserto sem oásis. Essas imagens refletem a perda não só da criatividade do poeta, mas a desilusão, o sentimento de que não poderá reencontrá-la.

Sonoramente, podemos perceber a manutenção dos fonemas oclusivos da estrofe anterior, reiterando a idéia de estagnação,

A árvore **seca**
esperando seiva
 não **tem paisagem**.
 Na frente é o **deserto**
coberto de pedras.
 Nem **sombra de oásis**.
Pobre árvore **seca**
 na **tarde cinzenta**!

combinados aos sons nasais, que descrevem o lamento, a preocupação com a perda.

A árvore seca
esperando seiva
não tem paisagem.
Na frente é o deserto
coberto de pedras.
Nem sombra de oásis.
Pobre árvore seca
na tarde cinzenta!

No trecho seguinte, o eu lírico busca, nas suas reminiscências, a palavra escondida. Por um instante, os contos de fadas tomam conta de seus pensamentos e ele manifesta um desejo (*fazer um madrigal*) impossível de realizar-se desde o início da estrofe, uma vez que ela se inicia pela condicional *se*. Mesmo o desejo não lhe é claro, pois *talvez eu fizesse algum madrigal*, mas a realidade o açoita, e a cruel ironia emerge. No tempo moderno não há mais castelos ou damas em perigo e o galanteio poético dos madrigais³ perdeu seu lugar. E o poeta? Ainda tem o seu?

E nessa busca, no fundo do mar, um castelo moderno, uma chance, uma Atlântida, tão existente como a inspiração do poeta, mas a fadiga.

A composição dos sons oclusivos e nasais continua descrevendo esse sentimento de retenção criativa e lamento.

O caminho se alonga
por entre montanhas,
por campos e vales,
Talvez me conduza
ao roteiro perdido
no fundo do mar.
Mas estou tão cansado
na tarde cinzenta!

³ Composição poética concisa que exprime um pensamento fino, terno ou galante e que em geral se destina a ser musicada; surgiu no sXIV no Norte da Itália e teve sua época de maior difusão no sXVI, quando floresceu em toda a Europa (HOUAISS, 2004). Completa K. Vossler (1960, 224) tratar-se de um poema próximo ao canto de pastores e de motivos rústicos.

A palavra o liberta, e sem ela a prisão que adoece.

Esperança só nos livros, nas palavras já escritas, e cantar o envoi
junto com elas e quem sabe encontrar a cidade perdida.

Só me restam os livros.
Vou ficar com eles
esperando que chegue
do fundo da noite,
das sombras do tempo,
oh! imenso mar,
vem me libertar
da tarde cinzenta!

* * * * *

Ao observarmos as características da *balada*, inclusive sua enorme variação estrutural, podemos considerar que a escolha por nomear seus poemas de *Balada* realmente não é aleatória, conforme aponta nossa proposta de estudo.

Os modelos descritos pela tradição foram seguidos tanto por Olavo Bilac, no período parnasiano, quanto por Paes, na modernidade.

Os versos regulares, o refrão, o *envoi* foram usados pelos dois poetas, de maneiras diferentes; Bilac ocupou-se dos rígidos modelos franceses, respeitando também o esquema rímico, enquanto que Paes, dada a pauta moderna, ousou em combinar os modelos francês e italiano, valendo-se de rimas soltas.

Os temas romântico e melancólico também foram respeitados e a dramaticidade e o tom da narrativa oral mantidos.

A Canção, o poema que dispensa apresentações

De acordo com sua etimologia, a canção é um poema para ser cantado, e assim, mantém-se ao longo de sua trajetória histórica.

Composição sem forma fixa, que tem na simplicidade sua marca, a canção sempre recebeu muita atenção dos poetas, por estar ligada à tradição lírica da fundação da poesia.

De função encantatória, durante a Idade Média, manteve dentre suas finalidades a canção de trabalho, a publicitária, a que é própria às brincadeiras infantis, às sentimentais, às patrióticas, dentre outras. De temas também variados, discutem o amor, a sátira e o riso.

Nesse capítulo, apresentamos um poema do período clássico, de Luís de Camões, um do período romântico, de Gonçalves Dias, e outro moderno, de José Paulo Paes.

As canções escolhidas centram-se no tema do exílio, bastante explorada na literatura brasileira, por autores como Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Jô Soares, para falarmos de autores que mantiveram o nome canção em seus poemas, nosso critério de seleção.

Sabe-se, porém, que o exílio foi também cantado em outras canções como o poema *Minha terra* de Casimiro de Abreu, ou *Sabiá* de Chico

Buarque, para citar um exemplo de cada período selecionado e que não discutiremos nestas páginas¹.

¹ Para consulta e possível comparação, os poemas estão anexados ao final do trabalho, sob o título apêndice, na ordem em que são mencionados ao longo deste capítulo.

O Amor, uma canção clássica

A canção de Luís de Camões canta o Amor, como divindade, e o poeta como alguém que é convidado a fazer-lhe essa oferenda.

CANÇÃO 6 (CAMÕES, 2003:314-16)

1. Manda-me Amor que cante docemente
2. O que ele já em minha alma tem impresso,
3. Com pressuposto de desabafar-me;
4. E, por que com meu mal seja contente,
5. Diz que ser de tão lindos olhos preso,
6. Cantá-lo bastaria a contentar-me.
7. Este excelente modo de enganar-me
8. Tomara eu só de Amor por interesse,
9. Se não se arrependesse,
10. Com a pena o engenho escurecendo.
11. Porém a mais me atrevo,
12. Em virtude do gesto de que escrevo;
13. E se é mais o que canto que o que entendo,
14. Invoco o lindo aspeito,
15. Que pode mais que Amor em meu defeito.

16. Sem conhecer Amor vive soía,
17. Seu arco e seus enganos desprezando,
18. Quando vivendo deles me mantinha.
19. O Amor enganoso, que fingia
20. Mil vontades alheias enganando,
21. Me fazia zombar de quem o tinha.
22. No Touro entrava Febo, e Progne vinha;
23. O corno de Aquelôo Flora entornava,
24. Quando o Amor soltava
25. Os fios de ouro, as tranças encrespadas,
26. Ao doce vento esquivas,
27. Dos olhos rutilando chamais vivas,
28. E as rosas entre a neve semeadas,
29. Co riso tão galante
30. Que um peito desfizera de diamante.

31. Um não sei quê, suave, respirando,
32. Causava um admirado e novo espanto,
33. Que as cousas insensíveis o sentiam.
34. E as gárrulas aves, levantando
35. Vozes desordenadas em seu canto,
36. Como no meu desejo, se incendiam.
37. As fontes cristalinas não corriam,
38. Inflamadas na linda vista pura;
39. Flore[s]cia a verdura
40. Que, andando, cos divinos pés tocava;
41. Os ramos se aba[i]xavam,

42. Ou de inveja das ervas que pisavam,
43. Ou porque tudo ante ela se aba[i]xava.
44. Não houve cousa, enfim,
45. Que não pasmasse dela, e eu de mi[m].
46. Porque, quando vi dar entendimento
47. Às cousas que o não tinham, o temor
48. Me fez cuidar que efeito em mi[m] faria.
49. Conheci-me não ter conhecimento;
50. E nisto só o tive, porque Amor
51. Mo deixou, por que visse o que podia.
52. Tanta vingança Amor de mim queria,
53. Que mudava a humana natureza
54. Nos montes, e a dureza
55. Deles em mi[m], por troca, traspassava.
56. Oh! que gentil partido!
57. Trocar o ser do monte, sem sentido,
58. Pelo que num juízo humano estava!
59. Olhai que doce engano:
60. Tirar comum proveito de meu dano!

61. Assi[m] que, indo perdendo o sentimento
62. A parte racional, me entristecia
63. Vê-la a um apetite so[b]metida;
64. Mas dentro na alma o fim do pensamento,
65. Por tão sublime causa, me dizia
66. Que era razão ser a razão vencida.
67. Assi[m] que, quando a via ser perdida,
68. A mesma perdição a restaurava;
69. E em mansa paz estava
70. Cada um com seu contrário num sujeito.
71. Oh! grão concerto este!
72. Quem será que não julgue por celeste
73. A causa donde vem tamanho efeito
74. Que faz num coração
75. Que venha o apetito a ser razão?

76. Aqui senti de Amor a mor fineza,
77. Como foi ver sentir o insensível,
78. E o ver a mi[m] de mi[m] mesmo perder-me;
79. Enfim, senti negar-se a natureza;
80. Por onde cri que tudo era possível
81. Aos lindos olhos seus, senão querer-me.
82. De[s]pois que já senti desfalecer-me,
83. Em lugar do sentido que perdia,
84. Não sei que escrevia
85. Dentro na alma, côas letras de memória,
86. O mais deste processo,
87. Co claro gesto juntamente impresso,
88. Que foi a causa de tão longa história.
89. Se bem a declarei,
90. Eu não a escrevo, da alma trasladei.
91. Canção, se quem te ler

92. Não crer dos olhos lindos o que dizes,
93. (pelo que em ti se esconde),
94. – Os sentidos humanos (lhe responde)
95. Não podem dos divinos ser juízes,
96. Se não um pensamento
97. Que falta supra, a fé do entendimento.

O poema de estrutura rígida, coerente com os moldes clássicos, está organizada em seis estrofes de quinze versos, sendo doze decassílabos e três heróicos menor emparelhados no nono, décimo primeiro e décimo quarto verso de cada bloco, e, ainda, de uma meia estrofe de sete versos, similar ao ofertório descrito na forma *balada*.

Esse arremedo de *ofertório* é, na verdade, o embrião do *envoi*, surgido e transformada das *tornadas* das trovas provençais.

Canção, se quem te ler
 Não crer dos olhos lindos o que dizes,
 (pelo que em ti se esconde),
 – Os sentidos humanos (lhe responde)
 Não podem dos divinos ser juízes,
 Se não um pensamento
 Que falta supra, a fé do entendimento.

O esquema de rimas de todo o poema também é bastante regular, mantendo o modelo *abcbccddeffegg*, em cada estrofe, sem se prolongar na seguinte, havendo um comportamento de individualização do trecho dentro do conjunto, o que a diferença dos sons também comprova.

Essa escolha parece dizer que há muitas formas de cantar a mesma canção, há muitos matizes a serem explorados, mas é preciso ter os olhos de ver.

O trecho final do poema, também recolhe o esquema rímico, conforme a previsão estética, como a resumi-lo e declarar o sujeito de sua exaltação.

Canção, se quem te ler
 Não crer dos olhos lindos o que dizes,
 (pelo que em ti se esconde),
 (...)

O ritmo caudaloso, “caracterizado pelo tom elevado, linguagem elevada, versos longos” (MOISÉS, 2004: 397) é típico da canção e constrói o cenário sonoro do canto divino, quase bíblico, conforme podemos observar nos versos de quarenta a quarenta e cinco.

Que, andando, cos divinos pés tocava;
Os ramos se aba[i]xavam,
Ou de inveja das ervas que pisavam,
Ou porque tudo ante ela se aba[i]xava.
Não houve cousa, enfim,
Que não pasmasse dela, e eu de mi[m].

Deslumbrado pelo seu feito em atender um pedido divino, sente-se ele também divinizado.

Valendo-se desse conjunto da racionalidade técnica e tema sóbrio, verificamos que a Canção camoniana é erudita, pois se afasta da popular que se limita ao folclore sem formas definidas, sendo obediente a esquemas cultos e precisos.

Essa escolha, ainda, contribui para a construção do conflito do eu lírico que se declara poeta e que se vê impelido a abandonar a razão dos instrumentos e pensamentos para poder sentir a beleza da canção que ele mesmo compunha.

Assi[m] que, indo perdendo o sentimento
A parte racional, me entristecia
Vê-la a um apetite so[b]metida;
Mas dentro na alma o fim do pensamento,
Por tão sublime causa, me dizia
Que era razão ser a razão vencida.
Assi[m] que, quando a via ser perdida,
A mesma perdição a restaurava;
E em mansa paz estava
Cada um com seu contrário num sujeito.
Oh! grão concerto este!
Quem será que não julgue por celeste
A causa donde vem tamanho efeito
Que faz num coração
Que venha o apetito a ser razão?

Esse conflito mediado em todo o poema é assumido e retomado pelos versos finais do *envoi* que encerram a poesia.

– Os sentidos humanos (Ihe responde)
Não podem dos divinos ser juízes,
Se não um pensamento
Que falta supra, a fé do entendimento.

O cá e o lá: um só exílio

O tema exílio, esse sentimento de solidão, por falta da pátria, de seu lugar de sua identidade, foi bastante produtivo a partir do período romântico, tendo como texto basilar a *Canção de Exílio* de Gonçalves Dias, conforme afirmou Machado de Assis, ao fazer seu discurso na inauguração do busto do poeta no Passeio Público do Rio de Janeiro, em junho de 1901, a *Canção está em todos nós*.²

A proposta para esta análise, pela riqueza intertextual que o referido poema provocou, uma breve apresentação do percurso das canções de exílio, que localizamos.

Destacamos, porém, que o centro da apresentação sobre a forma *canção* é o poema romântico de Dias e o moderno de Paes.

NENHUM ADJETIVO, MUITA SAUDADE, UMA ÚNICA PÁTRIA

Essa canção, escrita em cinco estrofes, sendo três quadras e duas sextilhas, apresenta um *ritmo fluente*³ criado pela regularidade dos versos redondilhos menores e rimas soltas.

CANÇÃO DO EXÍLIO (DIAS, 1998: 105-6)

² Machado de Assis, J. M. Discurso. In: Revista da Academia Brasileira de Letras, v. 29, n. 68, p.434-435, ago. 1927.

³ Ritmo caracterizado pela constante tendência para a continuação do movimento, a relativa fraqueza de acentos, a leveza e semelhança das pausas (MOISES, 2004: 396)

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

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

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

13. Minha terra tem primores,
14. Que tais não encontro eu cá;
15. Em cismar – sozinho, à noite –
16. Mais prazer encontro eu lá;
17. Minha terra tem palmeiras,
18. Onde canta o Sabiá.

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

Esse ritmo fluente é coerente com a fluidez do eu lírico que voa na velocidade do pensamento, de alguém que está aqui, querendo estar em outro lugar. Vivendo a saudade do exílio.

A repetição idêntica de dois versos em três estrofes

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;

cria uma similaridade com a estrutura de um dístico e ao mesmo tempo estabelece um refrão, que marca na memória auditiva, o mote e continuidade sonora da canção.

A terra descrita, da qual o eu lírico está exilado, é tropical, percebida pelas palmeiras, sabiás, aves, várzeas, bosques, céu estrelado, provavelmente, referindo-se ao Brasil, uma ampla terra, e não a um estado específico.

A descrição é feita completamente sem adjetivos, sublimando a *minha terra* no paraíso perdido, num movimento de que a existência é tão perfeita que dispensa o seu detalhamento.

Na primeira estrofe, como em todo o poema, os sons que predominam são os fricativos em consonância com as vogais abertas, transmitindo a idade de amplidão da *minha terra*.

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

As pequenas pausas provocadas pela reiteração das oclusivas criam uma cadência do ritmo da canção, advinda de sua origem folclórica.

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

Na segunda estrofe, ocorre o paralelismo sintático em todos os versos, sendo apenas quebrado no último verso, em que o verbo *tem* é suprimido, por não ser do amor a idéia de posse. O amor não é para ser possuído, é para ser sentido. O alongamento das fricativas e vogais abertas é mantido em diálogo com a estrofe anterior.

Na estrofe seguinte, o sentimento de solidão é expresso pelo substantivo *sozinho*, apresentado entre vírgulas, que circunscreve o eu lírico a um espaço indesejado. Essa imagem é reiterada de maneira intensa na quarta estrofe, em que as vírgulas são substituídas por travessões, barras que limitam, prendem o indivíduo expatriado.

Na última seqüência de versos, mantém a ampliação da estrofe, que de quadra passa a sextilha; essa ampliação, porém, dá-se apenas num movimento de reiteração descritiva da terra almejada, com repetição integral da terceira estrofe dentro da estrofe quatro.

Na próxima seqüência, como num lamento, organização da sextilha, constrói a prece do eu lírico para a permissão do retorno à terra cantada antes da morte. Essa prece lamuriosa, que pede o retorno à pátria, está descrita por meio da presença das nasais.

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

A prece se encerra num movimento de esperança contínua que lança o eu lírico para a terra das palmeiras, por meio da oposição dos sons nasais descritos com a abertura da vogal /a/ em posição tônica oxítona, *sabiá*, que se impulsiona pela força do recuo presente nos dois vocábulos anteriores, **onde** e **canta**.

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

O PERCURSO DO EXÍLIO

No romantismo, exílio compunha o sentimento desse homem que buscava sua identidade que ora estava perdida, ora em construção. Sendo o exílio o lugar da descoberta, propiciando encontrar o outro e ver-se, pelo distanciamento.

Casimiro de Abreu, poeta desse período, escreveu duas canções do exílio, uma como clara intertextualidade com Gonçalves Dias, em que canta a saudade da pátria.

Não amo a terra do exílio,
 Sou bom filho,
 Quero a pátria, o meu país,
 Quero a terra das mangueiras
 E as palmeiras,
 E as palmeiras tão gentis!⁴

E outra, relendo o tema, em crise pela morte que se lhe aproximava,
 buscando no seu canto o espaço da vida perdida.

Se eu tenho de morrer na flor dos anos
 Meu Deus! não seja já!
 Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
 Cantar o sabiá!⁵

Já o exílio, na modernidade, muda sua perspectiva, não é mais a procura da identidade, mas a redescoberta dela. Nesse mundo fragmentado, o eu também se fragmenta e não é mais na segurança da terra natal, ou nos carinhos da mãe que se encontrará, mas na reconstrução de seu próprio espaço.

Nos movimentos de vanguarda, o exílio é tratado como a descoberta do que é seu pelos olhos dos outros, um movimento que se deu nos limites urbanos e não mais pela natureza, e assim, Oswald de Andrade, por exemplo, relendo Dias, redescobre sua São Paulo nas ruas de Paris e através da janela do hotel descobre sua cidade.

Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte pra São Paulo
 Sem que veja a Rua 15
 E o progresso de São Paulo⁶

Já Murilo Mendes, faz uma canção do exílio às avessas, criticando a abertura nacional para o que é estrangeiro. Suas saudades são pela falta de

⁴ Fragmentos de *Canção do exílio* (1) de Casimiro de Abreu. Texto integral anexado ao apêndice.

⁵ Fragmentos de *Canção do exílio* (2) de Casimiro de Abreu. Texto integral anexado ao apêndice

⁶ Última estrofe de *Canto de regresso a pátria* de Oswald de Andrade. Texto integral anexado ao apêndice.

privacidade, do ser raiz sem miscigenação. A crise da identidade continua, mas é vivida por quem percebe sua realidade e seu espaço e que vive o despatriamento social desvelado pela desigualdade. A solidão dá-se no coletivo.

Minha terra tem macieiras da Califórnia
 onde cantam gaturamos de Veneza.
 (...)
 Nossas flores são mais bonitas
 nossas frutas mais gostosas
 mas custam cem mil réis a dúzia.
 (...)
 e ouvir um sabiá com certidão de idade!⁷

De cunho existencialista, Mario Quintana, canta seu exílio pessoal, uma solidão sentida na própria pátria, não é a solidão da terra é a do ser moderno em crise com o seu meio.

As palmeiras de Dias não existem mais, os pássaros, aves invisíveis, cantam apenas nos relógios de cuco, de hora em hora regularmente. A natureza está dando lugar, ou sendo invadida por uma tecnologia criada pelo próprio homem que não consegue digeri-la.

Minha terra tem relógios,
 Cada qual com sua hora
 Nos mais diversos instantes...
 Mas onde o instante de agora?⁸

Escritores mais contemporâneos, como Chico Buarque e Jô Soares⁹, também fazem suas canções de exílio e como permite a canção, cada um a seu modo.

Soares, com a crítica jocosa à política brasileira e Buarque que propõe a busca de si mesmo, que se pretende encontrar num espaço inconsciente da procura pela felicidade idealizada e intangível.

⁷ Fragmentos de *Canção do exílio* de Murilo Mendes. Texto integral anexado ao apêndice.

⁸ Fragmentos de *Uma canção* de Mário Quintana. Texto integral anexado ao apêndice.

⁹ Texto integral anexado ao apêndice

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Não vai ser em vão
 Que fiz tantos planos
 De me enganar
 Como fiz enganos
 De me encontrar
 Como fiz estradas
 De me perder
 Fiz de tudo e nada
 De te esquecer¹⁰

De muitos modos, e em todos os tempos o exílio foi trabalhado, e muitas são as canções que foram e que provavelmente ainda serão produzidas sob o mesmo tema.

DISCUTINDO O EXÍLIO: UMA BRINCADEIRA POÉTICA

José Paulo Paes escreve duas canções, tratando do tema do exílio, a primeira, com intertextualidade declarada à Gonçalves Dias e, com a liberdade modernista, mantém o tema, mas brinca com a forma.

CANÇÃO DE EXÍLIO FACILITADA (PAES, 1986: 67)

1. lá?
2. ah!

3. sabiá...
4. papá...
5. maná...
6. sofá...
7. sinhá...

8. cá?
9. bah?

No título, começa a jogar com a preposição *de* sem a contração do artigo definido *o*, sugere um afastamento, uma generalização do aspecto do

¹⁰ Fragmento de Sabiá de Chico Buarque. Texto integral anexado ao apêndice

exílio, como algo a ser explicado, leitura permitida pela complementação do adjetivo *facilitada*.

O eu lírico, numa linguagem quase monossilábica e infantil, trabalha nas três estrofes, as imagens que constroem o exílio.

Na primeira estrofe, um dístico de versos monossílabos, apresenta o lugar do desejo, provavelmente a *minha terra* cantada por Dias, tendo-se em vista o mote lançado no título, o advérbio pronominal de lugar *lá*, que marca que o lugar de que se fala está distante do sujeito, seguido da interjeição *ah*, que expressa um suspiro de saudade, de desejo.

Na segunda estrofe, um quinteto de versos variados, sendo o primeiro, trissílabo, e os demais dissílabos, descrevem com um elenco de cinco substantivos, igualmente a Dias, sem adjetivos, a terra desejada, o lugar do *sabiá*, que remete à natureza cantada pelos românticos e características da pátria tropical, o papá, que ambigualmente, descreve a saudade da família na figura do pai, e do alimento, usando um vocábulo formado por redobro do radical como característica da linguagem da criança: *papá*.

O alimento é ainda retratado pelo termo *maná*, que pode ser entendido como um substantivo que adjetiva o alimento feito pela família, algo delicioso, ou ainda, pensando no referencial bíblico o alimento espiritual que consola a alma. O homem desterrado é um ser atormentado que precisa de consolo.

Em *sofá*, está o descanso, o repouso, a tranqüilidade de ser estar em casa, o aconchego do lar. E por fim, em *sinhá*, a lembrança da pessoa, talvez esposa, o degrado afastou.

sabiá...
papá...
maná...
sofá...
sinhá...

Na última estrofe, outro dístico monossílabo, que se opõe ao primeiro pelo jogo com os advérbios pronominais de lugar, marca o lugar em que está

o eu lírico, cá, lugar que causa desagrado, insatisfação, como pode confirmar a interjeição que encerra o poema.

cá?
bah?

No nível fônico a assonância da vogal aberta e tônica /a/, mostra a amplitude da saudade do espaço almejado, o lar.

O ritmo livre está coerente com a brincadeira proposta, da explicação que se pretende objetiva e linear.

O EXÍLIO POR ESCOLHA

Ao lado da brincadeira, Paes escreve uma outra canção sobre o tema, um exílio cantado por um aspecto diferente ao proposto por Dias: neste a discussão se baseia no despatriamento, pelo degredo; naquele, por escolha do eu lírico que decidiu seguir viagem sem vontade de voltar.

Do ponto de vista estrutural, estamos diante de um poema organizado em seis dísticos, rimados entre si, escritos em versos rendodilhos maiores. O ritmo construído pelo conjunto desses traços é o fluente, o mesmo usado pelo poeta romântico, mantendo a melodia da canção popular.

CANÇÃO DE EXÍLIO (PAES, 2003: 177)

1. Um dia segui viagem
2. sem olhar sobre o meu ombro.

3. Não vi terras de passagem
4. Não vi glórias nem escombros.

5. Guardei no fundo da mala
6. um raminho de alecrim.

7. Apaguei a luz da sala
8. que ainda brilhava por mim.

9. Fechei a porta da rua
10. a chave joguei ao mar.

11. Andei tanto nesta rua
12. que já não sei mais voltar.

A fluência desse ritmo é corroborada pelo uso reiterado do encadeamento entre os versos, efeito que produz um prolongamento da frase, deixando explícita a idéia apresentada, o desejo de partir.

Um dia segui viagem

sem olhar sobre o meu ombro.

Não vi terras de passagem
Não vi glórias nem escombros.

Guardei no fundo da mala

um raminho de alecrim.

Apaguei a luz da sala

que ainda brilhava por mim.

Fechei a porta da rua
a chave joguei ao mar.

Ande tanto nesta rua

que já não sei mais voltar.

Na primeira estrofe o eu lírico declara sua partida, cuja decisão é tão forte que nem quer olhar para trás. O tom é melancólico e se mantém por todo o poema, pois a busca do homem moderno se faz voluntariamente e sem rumo, e sem saber o que encontrar. O equilíbrio é rompido por desejo, mas nem por isso é razão de felicidade.

Um dia segui viagem
sem olhar sobre o **meu ombro**.

Sonoramente, isso é percebido pela presença das nasais e a assonância da vogal /i/ que sugere o grito e a angústia.

O trecho seguinte, construído com paralelismo sintático, enumera a busca do eu lírico que não encontra na realidade o ideário subconsciente, da terra prometida, do herói ou da guerra, tudo é mesmice.

Não vi terras de passagem
Não vi glórias nem escombros.

Na terceira estrofe, a declaração de guardar na mala um ramo de alecrim, demonstra a necessidade de referencial do eu lírico, de quem parte, mas sabe de onde é. A âncora, a terra segura. No ideário religioso, o raminho significava o encontro da terra firme.

Guardei no fundo da mala
um raminho de alecrim.

Com o apagamento da luz, símbolo de orientação do caminho, e o encerramento da porta sem chaves, estrofes quatro e cinco, o rompimento com os laços do lar é completo.

Apaguei a luz da sala
que ainda brilhava por mim.

Fechei a porta da rua
a chave joguei ao mar.

E a na busca do eu lírico, que representa o homem moderno, esse indivíduo fragmentado, cuja insatisfação é sua essência, encontra um eternamente perder-se, como pode ser percebido pelos sons nasais do lamento, já apontado, em combinação como os sons fricativos que remetem ao movimento constante de quem vaga sem saber *voltar*. Esse vocábulo oxítono terminado em vogal aberta /a/ reitera a idéia de horizonte que se abre sem que saibamos o que esperar.

Andei tanto nesta rua
que já não sei mais voltAr.

Sabendo-se que a *canção* é uma forma sem estrutura fixa, que surge como manifestação da poesia lírica, percebemos, concretamente, aos analisarmos Camões, Dias e Paes que muitas são suas possibilidades discursivas.

No período clássico, nota-se o respeito ao ritmo caudaloso, dos decassílabos e da linguagem culta e elevada, chegada mais ao molde erudito da canção, apesar de dialogar com a forma balada pelo uso do refrão e de uma espécie de ofertório.

No período romântico, o ritmo simplifica-se para o tipo fluente, e retoma o movimento das canções mais populares. O uso do refrão mantém-se, mas a estrutura se afasta dos traços da forma vizinha.

Na liberdade modernista, os modelos se rompem mais uma vez, um outro molde é adaptado e o ritmo agora livre mantém a musicalidade que é peculiar a canção popular, caracterizando-a.

Os temas que transpassam todos os períodos, e em todas as formas, encontrou no recurso da intertextualidade, um mecanismo de diálogo que serviu como balizador das estruturas criadas.

Ode: uma forma revisitada

A ode, conforme já apontado na Introdução, não apresenta forma fixa na modernidade tendo passado por inúmeras transformações ao longo de sua história; ela, no entanto, requer uma estrutura formal, ou seja, a organização esboçada pelo poeta a ser respeitada por todo o seu texto.

Na passagem da tradição greco-latina para a portuguesa, assume a forma dos decassílabos com esquema rítmico (4-8-10) no lugar dos versos sáficos de outrora.

O propósito, neste capítulo, é discutir essa plural transformação analisando três poemas, um de Luís de Camões, do período clássico, um de José Paulo Paes, do período moderno, e outro de Mário de Andrade, também moderno, que inicialmente é tido como uma ode que destrói a forma.

As análises serão apresentadas nessa ordem, estabelecendo-se, sempre que possível, o diálogo entre elas.

A ode clássica: e assim era no princípio...

A ode camoniana constitui-se num texto rigorosamente organizado em sete estrofes de sete versos, estruturados de maneira fixa, nas quais prevalecem os decassílabos com os quais se emparelham sempre no segundo e no sétimo versos da estrofe, o *heróico menor*¹.

O esquema rítmico é do heróico 10(6-10), como é característico desse autor, sem esquema fixo para o heróico menor, combinado com a sequência de rimas *abcdefg*, o que confere os traços de manutenção da forma Ode, que sem uma forma fixa rigidamente prevista pela tradição, deve, por regra, apresentar regularidade na estrutura.

O poema desenvolve o tema do amor e a exaltação se faz a uma flor por metáfora à mulher amada.

A reiteração sonora, presente no último verso de cada estrofe, sugere uma construção paralelística que remete à estrutura do *refrão*, cuja função é de caracterização do canto, uma espécie de rima, que ressoa e retém na memória a idéia transmitida, organização típica da tradição oral.

ODE 10 (CAMÔES, 2003: 346-47)

1. Tão suave, tão fresca e tão fermosa,
2. Nunca no céu saiu
3. A Aurora no princípio do Verão,
4. Às flores dando a graça costumada,
5. Como fermosa, mansa fera, quando
6. Um pensamento vivo me inspirou ,
7. Por quem me desconheço.

8. Bonina pudibunda ou fresca rosa
9. Nunca no campo abriu,
10. Quando os raios do Sol no Touro estão,
11. De cores diferentes esmaltada,
12. Como esta flor, que, os olhos inclinando,
13. O sofrimento triste costumou
14. À pena que padeço.

¹ Verso hexassílabo, que parece ser um hemistíquio do decassílabo, emprega-se em isolado ou em parêntese com verso de metro mais amplo. (MOISÉS, 2004: 467)

15. Ligeira, bela Ninfa, linda, irosa,
16. Não creio que seguiu
17. Sátiro, cujo brando coração
18. De amores comovesse fera irada,
19. Que assi[m] fosse fugindo e desprezando
20. Este tormento, onde Amor mostrou
21. Tão próspero começo.

22. Nunca, enfim, cousa bela e rigorosa
23. Natura produziu
24. Que iguale aquela forma e condição,
25. Que as dores em que vivo estima em nada;
26. Mas com tão doce gesto, irado e brando,
27. O sentimento e a vida me enlevou.
28. Que a pena lhe agradeço.

29. Bem cuidei de exaltar em verso ou prosa
30. Aquilo que a alma viu:
31. Entre a doce dureza e mansidão,
32. Primores de beleza desusada;
33. Mas, quando quis voar ao Céu, cantando,
34. Entendimento e engenho me cegou
35. Luz de tão alto preço.

36. Naquela alta pureza deleitosa
37. Que ao Mundo se encobriu,
38. E nos olhos angélicos, que são
39. Senhores desta vida destinada,
40. E naqueles cabelos, que soltando
41. Ao manso vento, a vida me enredou,
42. Me alegre e entristeço.

43. Saudade e suspeita perigosa,
44. Que Amor constituiu
45. Por castigo daqueles que se vão;
46. Temores, penas de alma desprezada,
47. Fera esquivança, que me vai tirando
48. O mantimento que me sustentou,
49. A tudo me ofereço.

Na primeira estrofe, o poeta se desconhece pelo sentimento vivaz, pois é na tristeza que se acostumou.

Deslumbra-se com a beleza das flores, pois nelas desvela o belo da mulher amada, descrevendo-a por meio de paralelismo sintático, o que encaminha a leitura para uma progressão e intensificação dos seus traços.

Tão suave, tão fresca e tão fermosa,

O predomínio dos sons fricativos sugere a duração das sensações de vivacidade do eu lírico, que se encontra apaixonado.

Tão suave, tão fresca e tão fermosa,
Nunca no céu saiu
A Aurora no princípio do Verão,
Às flores dando a graça costumada,
Como fermosa, mansa fera, quando
Um pensamento vivo me inspirou ,
Por quem me desconheço.

Na segunda estrofe, o eu lírico constrói, por meio da descrição, a singularidade da mulher amada, uma flor pudica, com brilho e enfeites que a destacam das demais.

Bonina pudibunda ou fresca rosa
Nunca no campo abriu,
(...),
De cores diferentes esmaltada,
(...)

Uma flor-de-maio desvelando pela continuidade da descrição o inconsciente do poeta que a idealiza com a possibilidade de união.

(...)
Quando os raios do Sol no Touro estão,
(...)

Nessa ilusão do amor correspondido, percebe-se a si mesmo como um ser destacado do mundo que se estranha na vivacidade da paixão e se acostuma com o *sofrimento triste*.

Esse sentimento de tristeza prenuncia os fatos da terceira estrofe. O enlaçamento progressivo dos fatos gera uma narratividade confirmada pelo uso dos verbos no pretérito perfeito, tempo das ações concluídas, e elemento constitutivo da narrativa. O conjunto desses traços lingüísticos permite apontar que se trata de um poema narrativo, característica coerente com a forma escolhida pelo poeta.

Na terceira estrofe, a descrição do ser amado continua, a flor-de-maio torna-se *bela Ninfa*, mulher jovem e esbelta, mas também uma deusa, e portanto inatingível para o eu lírico.

A *bela Ninfa* é também *ligeira* e *irosa*, termos que complementam a idéia de intangibilidade, porém conferem, ao mesmo tempo, um traço de inconstância e efemeridade para a *tão fresca* flor.

Ligeira, bela Ninfa, linda, irosa,

A inconstante mulher que segue seu caminho, inacreditavelmente, com um homem devasso e luxurioso e que pouco tem de sincero com seus sentimentos,

Não creio que seguiu
Sátiro, cujo brando coração
De amores comovesse fera irada,

comparados aos do eu lírico, ignorado em suas intenções.

Que assi[m] fosse fugindo e desprezando
Este tormento, onde Amor mostrou
Tão próspero começo.

O jogo sonoro entre os sons nasais e vogais abertas, remetem ao conflito da dor da perda *versus* o amor fugaz.

Ligeira, bela **N**infa, linda, irosa,
Não creio que seguiu
Sátiro, cujo brando coração
De amores comovesse fera irada,
Que assi[m] fosse fugindo e desprezando
Este tormento, **o**nde Amor mostrou
Tão próspero começo.

Na quarta estrofe, o jogo sonoro faz-se pela oposição entre fonemas oclusivos e fricativos. Os primeiros de caráter duro e batido como o som do coração entristecido pelo amor não correspondido. Os fricativos relacionam-se com o prolongamento do sentimento de esperança de um ser que, apesar de desprezado, agradece por sentir-se vivo novamente, por ter experimentado a alegria e esperança da paixão.

Nunca, enfim, cousa bela e rigorosa
 Natura produziu
Que igual aquela forma e condição,
Que as dores em que vivo estima em nada;
 Mas com tão doce gesto, irado e brando,
 O sentimento e a vida me enlevou.
Que a pena lhe agradeço.

Na estrofe seguinte, o poeta declara seu ofício e constrói de maneira ambígua a idéia da cegueira do amor, pois se *acostumado de triste*, sentiu-se alegre e não quis ver o que a razão lhe apresentou, porque a *luz* do esclarecimento apagou o brilho dos olhos da *alma* apaixonada.

A oposição entre fricativas e oclusivas persiste, reiterando esse conflito entre razão e emoção.

Bem cuidei de exaltar em verso ou prosa
 Aquilo que a alma viu:
 Entre a doce dureza e mansidão,
Primores de beleza desusada;
 Mas, quando quis voar ao Céu, cantando,
 Entendimento e engenho me cegou
 Luz de tão alto preço.

Observe-se que o retorno à realidade é ainda mais intensificado nos últimos três versos desse trecho, cuja presença das nasais combinadas com os sons já descritos ecoa seu lamento.

*Mas, quando quis voar ao Céu, cantando,
 Entendimento e engenho me cegou
 Luz de tão alto preço.*

O conflito entre alegria e tristeza é percebido no nível sonoro pela predominância dos sons das vogais orais abertas opostos aos nasais e fechados, respectivamente, na sexta estrofe.

Alegria	Tristeza
<i>alta pureza deleitosa</i>	<i>Mundo se encobriu</i>
<i>olhos angélicos</i>	<i>naqueles cabelos, que soltando</i>
<i>Senhores desta vida destinada</i>	<i>manso vento, a vida me enredou</i>
<i>Alegro</i>	<i>entristeço</i>

Na última estrofe,

Saudade e suspeita perigosa,
 Que Amor constituiu
 Por castigo daqueles que se vão;
 Temores, penas de alma desprezada,
 Fera esquivaça, que me vai tirando
 O mantimento que me sustento,
 A tudo me ofereço.

os sons fricativos aliam-se aos nasais e fechados que seguem da estrofe anterior para descreverem em conjunto a lembrança, a saudade e a dúvida que vão destruindo os sonhos e apagando a chama do pensamento vivo que o inspirou. É o lamento do poeta deslocado, enfraquecido pela cegueira da razão, que, de plena, começa a escurecer-lhe a visão dos sonhos.

A pequena ode, em sintonia com todos os tempos

A pequena ode, ou *odellete*², é uma das estruturas previstas pela tradição desde o período clássico. A escolha de Paes, mesmo valendo-se da estrutura tradicional, carrega na velocidade a marca dos tempos modernos.

ODE (PAES, 1986: 138)

1. Uma palavra esquecida
2. À beira do precipício
3. Onde o suicida hesitou.
4. Uma palavra tranqüila
5. Em meio do pânico, voz
6. Sem equívoco, harmonia
7. De harpas antecipadas.
8. Uma palavra roubada
9. A outro alfabeto, onde o lobo
10. Já não uive, onde o revólver
11. Desobedeça ao gatilho.
12. Uma palavra mais forte
13. Que todo gesto de raiva,
14. Que todo o grito de morte.
15. Uma palavra ofertada
16. Ao homem que, do presente,
17. Dialoga com seu futuro.
18. Uma palavra que traz
19. Em si muitas outras: PAZ.

Esse poema construído em 17 versos de estrofe única, apresenta esquema de rimas soltas, com regularidade métrica da redondilha maior, sua estrutura rítmica é 7(4-7), com variantes 7(2-7); 7(2-4-7); 7(3-7); 7(2-5-7), denominado *ritmo livre*, segundo Kayser (1985: 99).

O esquema rítmico predominante 7(4-7) sugere uma cadência ao verso, trazendo para a memória uma toada, uma música de estruturas relacionadas à *ode*, e diferente dela apenas por ser mais solene no estilo e mais profunda no tema, conforme já visto anteriormente.

² *Odellele* antiga é uma pequena ode isométrica, de metro curto e compreendendo uma estrofe. *Odellele* moderna é uma composição heterométrica, de versos curtos e de raros alexandrinos ou decassílabos. (MORIER, 1989, 827)

U/ ma/ pa/ **la**/ vra es/ que/ **ci**/ da
4^a 7^a

À/ **bei**/ ra/ do/ pre/ ci/ **pí**/ cio
2^a 7^a

On/ de o/ sui/ **ci**/ da he/ si/ **tou**.
4^a 7^a

U/ ma/ pa/ **la**/ vra/ tran/ **qüi**/ la
4^a 7^a

Em/ **me**/ io ao/ **pâ**/ ni/ co,/ **voz**/
2^a 4^a 7^a

Sem/ e/ **quí**/ vo/ co, har/ mo/ **ni**/ a
3^a 7^a

De/ **har**/ pas/ an/ te/ ci/ **pa**/ das.
2^a 7^a

U/ ma/ pa/ **la**/ vra/ rou/ **ba**/ da
4^a 7^a

A ou/ tro al/ fa/ **be**/ to, on/ de o/ **lo**/ bo
4^a 7^a

Já/ não/ **ui**/ ve, on/ de o/ re/ **vól**/ ver
3^a 7^a

De/ so/ be/ **de**/ ça ao/ ga/ **ti**/ lho.
4^a 7^a

U/ ma/ pa/ **la**/ vra/ mais/ **for**/ te
4^a 7^a

Que/ to/ do/ **ges**/ to/ de/ **rai**/ va,
4^a 7^a

Que/ to/ do o/ **gri**/ to/ de/ **mor**/ te.
4^a 7^a

U/ ma/ pa/ **la**/ vra o/ fer/ **ta**/ da
4^a 7^a

Ao/ **ho**/ mem/ que,/ do/ pre/ **sen**/ te,
2^a 7^a

Dia/ **lo**/ ga/ com/ seu/ fu/ **tu**/ ro.
2^a 7^a

U/ ma/ pa/ **la**/ vra/ que/ **traz**
4^a 7^a

Em/ **si**/ mui/ tas/ **ou**/ tras:/ **PAZ**./
2^a 5^a 7^a

Paulo Paes, porém, mantém a profundidade do tema, mas brinca com a forma. A repetição paralelística da expressão *uma palavra mais adjetivo*, versos um, quatro, oito, doze e quinze, remete à idéia de *refrão*, cuja função é registrar na memória um assunto, uma idéia, ou simplesmente uma melodia, como o fez a tradição oral do canto.

Uma palavra esquecida
 (...)

Uma palavra tranqüila
 (...)

Uma palavra roubada
 (...)

Uma palavra mais forte
 (...).

Uma palavra ofertada

No verso dezoito, a reiteração sintática rompe-se e o desvio encaminha para o desfecho, a tese apresentada, em que não mais UMA, mas a palavra PAZ, que condensa em si mesma, apesar de abstrata, todos os aspectos descritivos elencados no texto.

Esse paralelismo também funciona para organizar o poema em pequenos blocos e desenvolver cada aspecto da palavra: a *esquecida*, a *tranqüila*, a *roubada*, a *forte*, a *ofertada*. Trata-se de um trabalho com os termos que sugere, como num dicionário, as diferentes acepções que o verbete pode ter.

Assim, no primeiro trecho, versos de um a três, a *palavra paz* é *esquecida* durante o silêncio da morte e o grito da dúvida.

O esquema rítmico alternado 7(4-10) e 7(2-7) corrobora com a construção ambígua proposta,

U/ ma/ pa/ **la**/ vra es/ que/ **ci**/ da
 4^a 7^a

À/ **bei**/ ra/ do/ pre/ ci/ **pí**/ cio
 2^a 7^a

On/ de o/ sui/ **ci**/ da he/ si/ **tou**.
 4^a 7^a

da mesma forma que o plano sonoro, pelo conjunto da sibilante que remete ao vento do abismo, encaminha o eco do grito presente na assonância da vogal /i/:

Uma palavra esquecida
À beira do precipício
Onde o suícida hessitiu.

PAZ é a voz harmônica da música em meio ao medo. O termo *palavra* é substituído pelo vocábulo *voz*, mais contínuo e coerente com a fluidez que se projeta nos versos de quatro a sete.

Uma palavra tranqüila
Em meio do pânico, voz
Sem equívoco, harmonia
De harpas antecipadas.

O jogo de retenção pelo medo e o avanço pela busca ou possibilidade de paz é demonstrado, nesses versos, pela oposição dos traços fônicos dos termos, tanto pela descrição dos sons quanto pela tonicidade.

As palavras que remetem ao medo são proparoxítonas, a posição tônica é de recuo e os sons predominantes são oclusivos, produzidos em meio a obstáculos articulatórios, reiterando a perspectiva de quem está em *pânico* (medo intenso).

PÂNICO

EQUÍVOCO

As palavras relacionadas à paz transmitem fluidez com a presença de sons fricativos e a assonância da vogal /a/. Observemos que esses mesmos traços sonoros compõem o vocábulo em questão.

PAZ

voz
harmonia
harpas

No trecho seguinte, versos de oito a onze, o eu lírico apresenta uma acepção do mundo do faz-de-conta, como se a *palavra paz* viesse *roubada* de *outro alfabeto*, expressão que nesse contexto constitui-se em um lugar alternativo, um outro mundo onde os valores são diferentes dos reais, mas exatamente os desejados.

Uma palavra roubada
A outro alfabeto, onde o lobo
Já não uive, onde o revólver
Desobedeça ao gatilho.

A estrutura paralelística dos versos treze e quatorze estabelece uma relação de encadeamento com o verso doze, criando uma enumeração explicativa dos ramos de atuação a que se refere o vocábulo.

Uma palavra mais forte
Que todo gesto de raiva,
Que todo o grito de morte.

As rimas entre forte e morte intensificam a força do vocábulo, como a dar o poder da transcendência da própria morte.

Encaminhando o desfecho do poema, versos de quinze a dezessete, a transcendência é temporal, a paz deve ser um termo empregado sem as amarras do tempo, sem ser deixada para depois ou apenas lembrada, mas usada no hoje e predestinada para o amanhã.

Uma palavra ofertada
Ao homem que, do presente,
Dialoga com seu futuro.

A assonância da vogal /a/ nos vocábulos *ofertada* e *dialoga*, os relaciona e reitera o exposto no parágrafo anterior, como sendo o homem o único ser histórico e com competência à palavra, por isso é a ele ofertada.

O dístico, versos dezoito e dezenove, encerra a ode com a manutenção da assonância já iniciada, sugerindo, pelo plano sonoro, um eco que retém no nível semântico todas as acepções anteriores.

Uma **palavra** que traz
Em si muitas outras: **PAZ**.

Ode ao burguês, um encômio às avessas

Antes da ode moderna de Paes, cuja releitura do modelo é percebida pelos traços lá apontados, Mário de Andrade também revisitou essa forma, revendo suas origens e introduzindo-lhe transformações. Pontualmente, vale-se de elementos da ode simbolista com motivo moral³, combinada com o pressuposto etimológico da ode de ser um texto alegre e entusiástico, impingindo-lhe esse tom irônico e ácido característico da modernidade.

Um texto de aparente circularidade, estrutura que remonta à tradição oral do canto, trata-se, na verdade, de jocosamente transformar o *burguês* na celebridade elogiada dos moldes da ode portuguesa clássica, cujo início se dava por meio de encômios.

ODE AO BURGUEÊS (ANDRADE, M., 1993: 88-89)

1. Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
2. O burguês-burguês!
3. A digestão bem feita de São Paulo!
4. O homem-curva! o homem-nádegas!
5. O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
6. É sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

7. Eu insulto as aristocracias cautelosas!
8. Os barões lampeões! os condes Joões! os duques zurros!
9. Que vivem dentro de muros sem pulos;
10. E gemem sangue de alguns milréis fracos
11. Para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
12. E tocam o *Printemps* com as unhas!

13. Eu insulto o burguês-funesto!
14. O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
15. Fora os que algarismam os amanhã!
16. Olha a vida dos nossos setembros!
17. Fará Sol? Choverá? Arlequina!
18. Mas à chuva dos rosais
19. O êxtase fará sempre sol!

³ *Ode simbolista de motivo moral* define-se pelo tema, baseando-se em razões subjetivas em que há uma importância que reveste uma palavra aos olhos do espírito, a força da idéia, a violência do sentimento ou a simples sensação. O verso quebra a sua norma com a intensificação das emoções. (MORIER, 1989, 825)

20. Morte à gordura!
21. Morte às adiposidades cerebrais!
22. Morte ao burguês-mensal!
23. Ao burguês-cinema! Ao burguês-tílburi!
24. Padaria Suíça !Morte viva ao Adriano!
25. “– Ai, filha , que te darei pelos teus anos?
26. – Um colar... – Conto e quinhentos!!!
27. Mas nós morremos de fome!”

28. Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
29. Oh! *purée* de batatas morais!
30. Oh! cabelos nas ventas! oh! carecas!
31. Ódio aos temperamentos regulares
32. Ódio aos relógios musculares! Morte e infâmia!
33. Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!
34. Ódio ao sem desfalecimentos nem arrependimentos,
35. Sempiternamente as mesmices convencionais!
36. De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
37. Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
38. Todos para a Central do meu rancor inebriante

39. Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!
40. Morte ao burguês de gíolhos,
41. Cheirando religião e que não crê em Deus!
42. Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!
43. Ódio fundamento, sem perdão!

44. Fora! Fu! Fora o bom burguês!...

O eu lírico descreve o burguês, alvo do elogio às avessas: o insulto, circunscreve-o no espaço específico de São Paulo, terra tida como sem identidade, ou caracterizada pela sua formação plural [*francês, brasileiro, italiano*]

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
 O burguês-burguês!
 A digestão bem feita de São Paulo!
 O homem-curva! o homem-nádegas!
 O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
 É sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

O burguês é observado em cada estrofe por todos os seus aspectos pejorativos. Esse termo é usado desde a Idade Média com sentido de habitante livre de um burgo, que gozava de privilégios. Carrega também

os sentidos de indivíduo que não acumula seus bens pelo trabalho manual (operário ou camponês), vive normalmente do comércio e é muito preso aos bens materiais.

O homem-curva! o homem-nádegas!

Por essa razão, relacionado às pessoas de mente curta, visão chã, não dispostas às belezas da arte ou do espírito; bitolada e mesquinha, como sugere a segunda estrofe:

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampeões! os condes Joões! os duques zurros!
Que vivem dentro de muros sem pulos;
E gemem sangues de alguns milréis fracos
Para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
E tocam o *Printemps* com as unhas!

O eu lírico se opõe a esse indivíduo, pois num tom narrativo, pertinente à forma ode, encontra nele o anti-herói da sua história. O burguês é tudo que o eu lírico repugna, como se percebe, com mais ênfase, na quinta estrofe.

É uma figura social, criada por uma sociedade esfacelada, que opõe a maioria trabalhadora à elite intelectual e que, disfarçada de democracia, busca um meio termo, um nem lá nem cá: um burguês.

Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! *purée* de batatas morais!
Oh! cabelos nas ventas! oh! carecas!
Ódio aos temperamentos regulares
Ódio aos relógios musculares! Morte e infâmia!
Ódio à soma! Ódio aos secos e molhados!
Ódio ao sem desfalecimentos nem arrependimentos,
Sempiternamente as mesmices convencionais!
De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a Central do meu rancor inebriante

Com o uso de versos livres, rimas soltas, esquema rítmico e estrofes irregulares, o poeta desvela a liberdade do movimento modernista que prima pela releitura das formas, exemplo que destacamos da quarta estrofe:

Mor/ te à/ gor/ **du/** ra!
1^a 4^a

Mor/ te às/ a/ di/ po/ si/ **da/** des/ ce/ re/ **bra/** is!
1^a 7^a 11^a

Mor/ te ao/ bur/ **guês/** -men/ **sal!**
1^a 3^a 5^a

Ao/ bur/ **guês/** -ci/ **ne/** ma!/ Ao/ bur/ **guês/** -tíl/ buri!
3^a 5^a 9^a 10^a

Pa/ da/ ri/ a/ Su/ í/ ça!/ **Mor/** te/ **vi/** va ao/ A/ dri/ **a/** no!
6^a 8^a 9^a 13^a

“ _ Ai,/ **fi/** lha/ , que/ te/ da/ **rei/** pe/ los/ teus/ **a/** nos?
2^a 7^a 11^a

_ Um/ co/ **lar.../** _ **Con/** to e/ qui/ **nhen/** tos!!!
3^a 4^a 7^a

Mas/ **nós/** mo/ **rre/** mos/ de/ **fo/**me!”
2^a 3^a 6^a

Para exemplificar o nível fônico, destacamos a sexta estrofe, onde, igualmente a todo o poema, percebemos um tom grave, cuja predominância é de vogais fechadas, que se opõem às abertas, sugerindo o *insulto* e o *grito* de *ódio* e *raiva*.

Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e maís ódio!
Morte ao burguês de giolhos,
Cheirando religião e que não crê em Deus!
Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!
Ódio fundamento, sem perdão!

Juntamente com os sons abertos, o grito de ódio é percebido pela assonância da vogal /i/ no mesmo trecho.

Ódio e insulto! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!
 Morte ao burguês de gíolhos,
 Cheirando religião e que não crê em Deus!
 Ódio vermelho! Ódio fecundo! Ódio cíclico!
 Ódio fundamento, sem perdão!

O poema é encerrado pelo encômio transgredido, que é o *insulto*, e pela exaltação, que é a expulsão do *burguês*, ironicamente, chamado de *bom*.

O verso é composto pela reiteração do vocábulo *fora*, cuja força tônica está numa vogal aberta, que dialoga semanticamente com as marcas do grito da estrofe anterior. Entre a repetição, encontramos a interjeição *fu*, pouco usada, mas que carrega em si, o sentido de enfado, desprezo, nojo de alguém.

Sua composição sonora, monossilábica, apresenta a mesma consoante fricativa dos termos recorrentes, provocando a intensificação do grito e reafirmando a expulsão:

Fora! Fu! Fora o bom burguês!...

* * * * *

Observando-se a ode como forma poética e tendo-se em vista as definições já apresentadas, temos que a escolha não é aleatória. Ao nomear seus poemas sob o título Ode, os três diferentes poetas, cada um a seu jeito, retomam uma estrutura prevista pela tradição.

Em Camões temos a estrutura clássica, com a presença do rigor a uma organização textual pré-estabelecida, metro decassílabo e heróico menor, esquema rítmico coerente com a escolha métrica.

Conforme visto anteriormente, José Paulo Paes propõe, para todas as formas que escolhe, uma releitura, porém seu ponto de partida está na

tradição. No caso da ode, buscou suas fontes na ode antiga e adaptou a estrutura para o seu tempo.

Essa adaptação é sutil, pois daquela proposta modelar da *odellete* não acata o esquema de rimas e a regularidade do esquema rítmico.

Já, Mário de Andrade, outro poeta moderno, trabalhando com o jocoso, o irônico, revisita a forma, indo beber das fontes da ode simbolista para construir uma ode às avessas, já que se propõe a cantar o anti-herói por meio de uma transgressão, mas o ponto de partida provém da tradição.

Os temas foram respeitados, buscando-se uma discussão coerente com o estilo do poeta e seu tempo.

Muitos desenhos, uma só forma: o soneto

Estudamos, neste trecho, quatro poemas que desenharam a transformação da forma soneto do período clássico até a modernidade, lendo Luís de Camões, Vinícius de Moraes e José Paulo Paes, e buscando com isso observar o movimento da estrutura em poetas com diferentes estilos e épocas.

A incerteza latente do amor

O soneto camoniano discute o clássico tema do amor e expõe seus sentimentos em relação à mulher amada.

Um poema clássico, cuja estrutura, *soneto*, é respeitada, sendo construído por quatorze versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, todos os versos decassílabos heróicos caracterizando o estilo do referido autor. Seu esquema de rimas: *abba, abba, cde, cde*, segue a primeira previsão para a forma, cuja base deu origem às variantes.

O poema é escrito num único bloco, as estrofes são percebidas pelo esquema de rimas e pela seqüência da pontuação que propõem um ponto final ao término de cada trecho, conforme com a definição de que no limite da estrofe deva encerrar-se sua idéia ou conceito.

SONETO 91 (3-9) (CAMÕES, 2003: 299)

1. Tanto de meu estado me acho incerto,
2. Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
3. Sem causa, juntamente choro e rio;
4. O mundo todo abarco e nada aperto.
5. É tudo quanto sinto um desconcerto;
6. Da alma um fogo me sai, da vista um rio;
7. Agora espero, agora desconfio,
8. Agora desvario, agora acerto.
9. Estando em terra, chego ao Céu voando;
10. Nũa hora acho mil anos; e é de jeito
11. Que em mil anos não posso achar ãa hora.
12. Se me pergunta alguém porque assi[m] ando,
13. Respondo que não sei; porém suspeito
14. Que só porque vos vi, minha Senhora.

Nos primeiros versos, dá-se a descrição específica do estado do eu lírico que se encontra *incerto* pela paixão, ardendo-lhe a alma e esfriando-lhe o corpo. Confuso pelo amor *chora* e *ri* ao mesmo tempo e nessa ânsia envolve o mundo sem nada dele conter.

Sua angústia amorosa de não sabê-lo tangível pela sua própria lucidez ou aparente falta dela está sugerida pela predominância dos sons fricativos e vibrantes que remetem à vibração do vôo, e nos lança também

à suspensão etérea do próprio pensamento que *se busca* para *se entender*, e ainda pelo desejo de ir atrás provavelmente da resposta, da reciprocidade do amor sentido.

Tanto de meu **estado** me **acho** **incerto**,
Que em **vivo ardor** **tremendo** **estou** de **frio**;
Sem **causa**, **juntamente** **choro** e **rio**;
O mundo **todo** **abarco** e **nada** **aperto**.

Em oposição com as fricativas encontramos as oclusivas que, na indecisão, marcam o medo de continuar, o medo da resposta que não se quer ouvir. O ritmo lento reitera essa vagarosidade da retenção pela dúvida.

Tanto **de** meu **estado** me **acho** **incerto**,
Que em **vivo ardor** **tremendo** **estou** **de** **frio**;
Sem **causa**, **juntamente** **choro** e **rio**;
O mundo **todo** **abarco** e **nada** **aperto**.

A regularidade do verso heróico deposita as idéias principais da estrofe nas palavras em que encontramos as tônicas como a, inconscientemente, resumi-la.

sílabas poéticas tônicas		
versos	6 ^a	10 ^a
1	estado	incerto
2	tremendo	(de) frio
3	juntamente	rio
5	abarco	aperto

O sufixo *-mente*, formador de advérbios de modo, completa a maneira pela qual algo, relacionado ao radical, acontece. Assim em *juntamente*, temos: de modo junto ou simultâneo, ao mesmo tempo. A tônica da palavra recai na sexta sílaba poética do terceiro verso e a subtônica <jun-> está na

quarta sílaba poética, em que encontramos a informação principal de *junção* explicada anteriormente.

Ainda no terceiro verso temos na posição da oitava sílaba tônica, a palavra que completa o sentido dessa frase, explicitando as duas ações simultâneas do eu lírico: o choro e o riso.

Sílabas tônicas			6 ^a				10 ^a	
subtônicas	4 ^a				8 ^a			
Átonas		5 ^a		7 ^a		9 ^a		
verso 3	jun_		_men_		cho_		ri_	
		ta		_te		_ro e		_o

A perspectiva de considerar a importância da quarta e oitava sílabas do poema, sugere a releitura para toda a estrofe, observando-se os vocábulos nessas posições que denominaremos subtônicas dos versos.

O resumo é expandido e as idéias completadas, sugerindo-se o seguinte quadro:

verso	Sílabas poéticas tônicas e subtônicas			
	4 ^a	6 ^a	8 ^a	10 ^a
1		estado		Incerto
	Meu		me acho	
2		tremendo		(de) frio
	ardor (paixão)		Estou	
3		_mente		Rio
	junta_		choro	
4		abarco		aperto
	Todo		Nada	

A incerteza (*incerto* - verso 1) dos primeiros versos transforma-se em falta de harmonia, perturbação (*desconcerto* – verso 5). Os sentimentos do eu lírico estão completamente desalinhados e a oposição de sentimentos, já prenunciada, no início, evolui.

O *ardor* intensifica-se para *fogo da alma*, uma paixão que consome; o *choro* de antes se concretiza na hipérbole *um rio que sai da vista*; a dúvida e o desejo de ir ao encontro da amada, numa relação de concomitância, expressa pela recorrência do vocábulo *agora*, persistem e enlaçam-se no poema como a amarrarem o próprio ser apaixonado.

Esses dois versos são visualmente os menores do poema, descrevendo o recuo das próprias ações.

É tudo quanto sinto um desconcerto;
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;
Agora espero, agora desconfio,
Agora desvario, agora acerto.

Os versos sete e oito estão divididos em dois hemistíquios¹, cuja estrutura retoma a relação semântica das ações cruzadas, assim o hemistíquio do verso sete tem o mesmo número de quatro sílabas que o segundo do oitavo verso. O segundo hemistíquio tem o mesmo número de seis sílabas do primeiro do verso oito.

A cesura² construída nesses versos, quinta e sétima sílabas poéticas, respectivamente, intensifica o sentido de enumeração dos fatos simultâneos.

A/ go/ ra es/pe/ // ro, a/ go/ ra/ des/ com/ fi/ o
1 2 3 4 1 2 3 4 5 6

A/ go/ ra/ des/ va/ ri/ // o, a/ go/ ra a/ cer/ to
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4

¹ Metade de um verso assinalada por uma cesura ou pausa. (MOISES, 2004: 218).

² *Cesura* é a principal interrupção do sentido num verso muito longo, para comportar ao menos dois hemistíquios. Nesse caso, a cesura mais importante é determinada pelas tensões lógicas e gramaticais, unindo entre elas as outras partes do verso. (MORIER, 1989, 185)

As amarras do medo são as mesmas da razão: quem acerta, o faz por esperar o momento de agir. A dúvida na espera enlouquece e no desvario encontra-se a força da ação.

Agora espero, agora desconfio
Agora desvario, agora acerto

O enlaçamento dos versos se dá de várias formas: pela divisão dos hemistíquios, pela escolha lexical, como já descritos anteriormente, e, ainda, pela cominação das rimas internas em:

Agora espero, agora desconfio
Agora desvario, agora acerto

ecoando ainda a vogal aberta / / do vocábulo *agora*, como a disparar os *flashes* de cada instante.

As oposições expressas no poema descrevem o estado do eu lírico que busca entender seus sentimentos e ações sem romper com um modelo de conduta, por isso a vergonha, o *desconcerto*.

A agonia da dúvida sufocada percorre todo o poema como sugerido pela vogal /i/ que remete à idéia de grito: a incerteza de viver no medo da paixão, na angústia do riso e da lágrima, gera no eu lírico o sentimento de desconfiança e desvario; de ansiedade e de espera eterna de um tempo que se suspende, pois a interlocução é hipotética, social e também silenciosa, pois o eu não declara seus sentimentos, e sua luta é interna e solitária, cujo acesso se dá pelas janelas da alma³.

³ O campo semântico explorado é o da visão, choro, vista, vi, portanto que remetem aos olhos.

Tanto de ~~meu estado me acho incerto.~~
 Que em ~~vivo ardor tremendo~~ estou de ~~frio~~;
 Sem causa, juntamente choro e rio;
 O mundo todo abarco e nada aperto.

É tudo quanto ~~sinto um desconcerto;~~
 Da alma um fogo me ~~sai, da vista um rio~~;
 Agora ~~espero, agora desconfio,~~
 Agora ~~desvario, agora acerto.~~

Estando em terra, chego ao Céu voando;
 Nãa hora ~~acho mil anos; e é de joito~~
 Que em ~~mil anos~~ não posso achar ua hora.

Se me pergunta alguém ~~porque assim] ando,~~
 Respondo que não ~~sei; porém suspeito~~
 Que só porque ~~vos vi, minha Senhora.~~

Ao lado dos primeiros versos, a estrutura fônica da segunda estrofe segue a combinação dos sons oclusivos e fricativos, porém, não mais mesclados como no primeiro trecho. Agora, reiteram o movimento progressivo já apontado anteriormente. A concentração de fonemas oclusivos no verso cinco sugere o desconforto físico do eu lírico em relação aos seus sentimentos. Nesse momento o ritmo ainda é lento como no trecho anterior.

É tudo quanto sinto um **desconcerto**;

Já nos versos seguintes, a presença dos sons fricativos permite a aceleração do ritmo e encaminha a leitura para a descrição dessas sensações, transferindo o eu lírico para o plano sensível das emoções.

Da alma um **f**ogo me **s**ai, da **v**ista um rio;
 Agora **e**spero, agora **d**es**c**onfio,
 Agora **d**es**v**ario, agora **a**certo.

Nesse plano, o das emoções, o eu lírico permanece e passa a descrever a instantaneidade fluida do pensamento, verso de nove a onze, que lhe permite a mobilidade temporal e espacial,

Estando em terra, chego ao Céu voando;
 Nũa hora acho mil anos; e é de jeito
 Que em mil anos não posso achar ũa hora.

caracterizada pela também fluidez sonora da combinação dos sons fricativos e nasais.

A distância entre o céu e a terra é fácil e transponível, assim marcada pela divisão do verso nove em dois hemistíquios de igual tamanho. Seu ritmo permanece fluido e suave, como o vôo do eu lírico.

Es/ tan/ do em/ te/rra/,// che/go ao/ Céu/ vo/ an do
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

O verso dez é também dividido em dois, agora de duração diferente, sendo o primeiro de sete sílabas e o segundo de três, que se prolonga por encadeamento com o verso seguinte.

Nũa/ ho/ ra a/ cho/ mil/ a/ nos;// e é/ de/ jei/ to.
 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3

Que em mil anos não posso achar ũa hora.

Essa distribuição frástica estabelece sentido na medida em que nesse plano do pensamento o eu lírico consegue dimensionar no primeiro trecho a possibilidade que antes era física, o da viagem entre céu e terra e agora é temporal, em passar por mil anos durante uma única hora de pensamento e angústia da espera.

O segundo trecho, formado pelo segundo hemistíquio do verso dez e todo o verso onze, opõe-se ao primeiro pela duração e pelo ritmo mais lento e lamurioso, criado pelo som predominante das nasais.

(...); e é de jei to
 Que **em mil anos não** posso achar ũa hora.

Nesses versos, sua agonia intensifica-se, pois mesmo podendo transpor a barreira de tempo e visitar mil anos em uma hora, não encontrará neles a resposta para suas angústias.

Na última estrofe, o plano volta a ser físico. Nele os questionamentos se concretizam discursivamente por meio do discurso indireto:

Se me pergunta alguém porque assi[m] ando,
Respondo que não sei; (...)

com o movimento da hipótese e reflexão, numa tentativa racional de entender a incerteza, o desconcerto, o desvario e a viagem.

A resposta que se inicia no primeiro trecho do verso treze, também é retórica, pois a negação do saber é a representação simbólica da busca pela saída concreta e racional, encaminhando-se para o fechamento do conflito do eu lírico com sua confissão da suspeita declarada no verso quatorze, a *chave de ouro* do soneto.

(...); porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora.

O dia como milimétrico ciclo da vida

Vinícius de Moraes, um observador da simplicidade do cotidiano e um produtivo representante da poesia moderna brasileira, foi tido pela crítica como o regenerador da forma soneto no período, sendo por isso uma referência necessária nesse olhar quanto à transformação dessa forma.

O poema aqui selecionado respeita a estrutura clássica prevista pela tradição para a forma estudada, trata-se de decassílabos, escritos em quatorze versos divididos em dois quartetos e dois tercetos. Apresenta um esquema de rimas: *abba, abba, ccd, ede*, uma das variações possíveis do primeiro esquema *abba, abba, cde, cde*

A noção de estrofe usada para este soneto é diferente da proposta por Camões, é a do conjunto de versos marcado pelo breve espaçamento entre elas. A idéia não se encerra na estrofe, apresentando no final do texto um encadeamento entre os tercetos.

SONETO DA MAIORIDADE (MORAES, 1986: 344)

1. O Sol, que pelas ruas da cidade
2. Revela as marcas do viver humano
3. Sobre teu belo rosto soberano
4. Espalha apenas pura claridade.

5. Nasceste para o Sol; és mocidade
6. Em plena floração, fruto sem dano
7. Rosa que enfloresceu, ano por ano
8. Para uma esplêndida maioridade.

9. Ao Sol, que é pai do tempo, e nunca mente
10. Hoje se eleva a minha prece ardente:
11. Não permita ele nunca que se afoite

12. A vida em ti, que é sumo de alegria
13. De maneira que tarde muito a noite
14. Sobre a manhã radiosa do teu dia.

A organização das sílabas tônicas no verso não segue o padrão clássico, havendo, como previsto pelo movimento moderno, uma ruptura

rítmica. Essa ruptura viabiliza uma leitura de rimas internas que intensificam a interpretação construída.

Acompanhando a progressão temática, encontramos uma espécie de eco que, pelo som, remotiva o vocábulo ou a idéia já expressa e reitera sua interpretação. Na primeira estrofe, por exemplo, a segunda sílaba tônica é bastante forte, pois logo no primeiro verso, recai sobre o vocábulo *Sol*, um termo importante para o desenvolvimento da interpretação.

Observando a repetição das segundas tônicas da estrofe percebemos que o *Sol*, fonte de luz, *revela* as marcas da temporalidade presente no poema e *espalha pura claridade*. A reiteração das tônicas, então de maneira subjetiva, complementam a descrição do *paí do tempo*.

O/ **Sol**/, que/ pe/ las/ **ru**/ as/ da/ ci/ **da**/ de
2^a 6^a 10^a

Re/ **ve**/ la as/ **mar**/ cas/ do/ vi/ **ver**/ hu/ **ma**/no
2^a 5^a 8^a 10^a

So/ bre/ teu/ **be**/ lo/ **ros**/ to/ so/ be/ **ra**/ no
4^a 6^a 10^a

Es/ **pa**/ lha a/ pe/ nas/ **pu**/ ra/ cla/ ri/ **da**/ de.
2^a 6^a 10^a

O primeiro e quarto versos, relacionados pela rima, na estrutura do soneto, ligam-se pela posição idêntica das tônicas, segunda, sexta e décima sílaba, construindo um paralelismo tonal, corroborado pela escolha das mesmas vogais /u/, sexta tônica, e /a/, na décima, sugerindo um espelhamento das estruturas, produzindo uma expansão da idéia, assim como o efeito do espelho que amplia os espaços. Desta forma, O *Sol espalha* luz, tornando as *ruas da cidade* em *pura claridade*. O movimento de expansão dessa luminosidade, também é percebido no interior dos versos, na passagem dessa vogal fechada /u/, tônica do vocábulo *luz* e que, dialeticamente, relaciona-se com a sensação de escuro, depois da vogal aberta /a/, índice interpretativo de abertura e claridade.

O Sol, que rompe o poema é repetido no verso nove, na mesma posição, início do verso, que remete ao seu símbolo de começo, de amanhecer, com todas as metáforas que se possa a ele relacionar.

No quinto verso, no entanto, é transferido para a sexta sílaba tônica, momento em que ocupa sua posição como centro, como razão,

Nasceste para o Sol

com o sentido de nasceste para a vitória, para ser feliz, para atingir o objetivo inatingível do homem de felicidade.

Nas/ **ces**/ te/ pa/ ra o/ **Sol**/ ; **és**/ mo/ ci/ **da**/ de
2^a 6^a 7^a 10^a

Em/ **ple**/ na/ flo/ ra/ **ção**/, **fru**/ to/ sem/ **da**/ no
2^a 6^a 7^a 10^a

Ro/ sa/ que en/ flo/ res/ **ceu**/, **a**/ no/ por/ **a**/ no
1^a 6^a 7^a 10^a

Pa/ ra u/ ma es/ **plên**/ di/ da/ mai/ o/ ri/ **da**/ de.
4^a 10^a

Ao/ **Sol**/, que é/ **pai**/ do/ **tem**/ po, e/ **nun**/ ca/ **men**/ te
2^a 4^a 6^a 8^a 10^a

Ho/ je/ se e/ **le**/ va a/ mi/ nha/ **pre**/ce ar/ **den**/ te:
1^a 4^a 8^a 10^a

Note-se que os versos cinco e nove estão relacionados também do ponto de vista semântico. A relação pai e filho, já prenunciada no verso cinco, *nasceste para o Sol*, é retomada pela declaração de prece ao pai, ao Sol do nono verso. A prece é também anunciada pelo ritmo binário, átonas e tônicas intercaladas, o qual se aproxima do ritmo das orações católicas, presentes no nosso repertório discursivo, como por exemplo:

Pai/ no/ sso/ que/ es/ tais/ no/ céu
 1^a 2^a 4^a 6^a 7^a

A/ ve/ Ma/ ri/ a/ , chei/ a/ de/ gra/ ça
 1^a 4^a 6^a 8^a

Ao longo da prece, o ritmo se intercala entre os versos, como que a encaixar as tônicas de um verso no outro. Note-se,

Não/ per/ mi/ ta e/ le/ nun/ ca/ que/ se a/ foi/ te
 1^a 3^a 6^a 8^a 10^a

A/ vi/ da em/ ti/, que é/ su/ mo/ de a/ le/ gri/ a
 2^a 4^a 6^a 10^a

De/ ma/ nei/ ra/ que/ tar/ de/ mui/ to a/ noi/ te
 3^a 6^a 8^a 10^a

So/ bre a/ ma/ nhã/ ra/ di/ o/ as/ do/ teu/ di/ a.
 1^a 4^a 7^a 10^a

versos	sílabas poéticas tônicas															
11	1 ^a		3 ^a		6 ^a		8 ^a		10 ^a							
12		2 ^a		4 ^a	6 ^a				10 ^a							
13			3 ^a		6 ^a		8 ^a		10 ^a							
14	1 ^a			4 ^a			7 ^a		10 ^a							
Todos sobrepostos	1 ^a	1 ^a	2 ^a	3 ^a	3 ^a	4 ^a	4 ^a	6 ^a	6 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	8 ^a	10 ^a	10 ^a	10 ^a

mantendo o ritmo lento e religioso, anunciado no verso nove.

O poema trata da vida, comparando-a com a natureza. Assim temos na primeira estrofe, o início dessa relação em que o *Sol* [verso1], apresentado com letra maiúscula, porque é *o pai do tempo* [verso 9] fonte de luz, traz para o primeiro plano, possibilita a visão sem sombras, as linhas de expressão do tempo transcorrido e vivido por todos e registrado na face do seres humanos.

Essa clareza está presente na assonância da vogal /a/, em combinação com as vogais abertas / / e / / em toda a estrofe. O ritmo é fluido com o encadeamento de todos os versos, dando unidade textual e de sentido para o trecho.

O Sol, que pelas ruas da cidade
Revela as marcas do viver humano
Sobre teu belo rosto soberano
Espalha apenas pura clareza

Essa continuidade, que já vai encaminhando para o próprio contínuo da vida, também é percebida pela combinação dos sons fricativos com os líquidos, sequência sonora do vocábulo que rompe o poema /s / e que se desdobra por toda a estrofe.

O Sol, que pelas ruas da cidade
Revela as marcas do viver humano
Sobre teu belo rosto soberano
Espalha apenas pura clareza

O eu lírico descreve uma pessoa na fase do amadurecimento, de transição para a vida adulta, o que justifica o título, Soneto da Maioridade, percebido pelo conteúdo semântico das expressões *marcas do viver humano*, que remete à ideia de processo e desenvolvimento, e *rosto soberano*, relacionado à ideia de primeira posição, ativo vencedor.

Essas expressões estão ligadas também no nível sonoro, pois as palavras ecoam com a formação da rima b, posicionada na décima sílaba poética da sequência dos versos dois e três.

A *pura clareza* no verso quatro desvela ambigualmente a luz do sol e os anos bem vividos da mulher descrita, personificação da vida, pois o Sol que revela, ilumina, e o *rosto soberano* não é qualquer rosto, mas o *belo*.

Na segunda estrofe, encontramos cesuras [//] no primeiro, segundo e terceiro versos, que compõem uma sequência descritiva.

Nasceste para o Sol; // és mocidade
 Em plena floração, // fruto sem dano
 Rosa que enfloresceu, // ano por ano
 Para uma esplêndida maioridade.

O primeiro verso está dividido em dois hemistíquios, em que o primeiro com seis versos, declara a relação dialética do homem com a natureza: o sol nasce para iluminar e aquecer o homem, trazer a vida, assim como o homem nasce para o sol, saindo das trevas, em direção ao conhecimento, às oportunidades da própria vida, o que nos lembre uma reelaboração, muito ao estilo contemporâneo: “o sol nasce para todos”.

Nasceste para o Sol;

Semanticamente, essa frase, retoma a expressão *belo rosto soberano*, anunciada na primeira estrofe.

O segundo hemistíquio do trecho estabelece encadeamento com o primeiro do verso seis, segundo da estrofe, desenvolvendo a descrição iniciada.

A relação homem e natureza perdura, e a mocidade é comparada com o momento da florada, momento da abertura do botão em flor. Resultado de uma planta desenvolvida com o transcorrer do tempo a caminho de seu apogeu. Marcando-se temporalmente com o desabrochar da flor, o crescimento do ser humano.

O ritmo segue cadenciado pelo limite proposto pelas cesuras e encadeamentos [_)] dos versos.

Nasceste para o Sol; // és mocidade
 Em plena floração, // fruto sem dano
 Rosa que enfloresceu, // ano por ano
 Para uma esplêndida maioridade.

As rimas a dos quartetos marcam, além de uma repetição sonora, um paralelismo feito a partir de um jogo mórfico com a estrutura *idade*. Em que a *cidade* se expande em *claridade* e a *mocidade* se expande em *maioridade*.

No primeiro terceto, encerrada a descrição no verso anterior, o eu lírico propõe a projeção do dias vindouros, do futuro dessa mocidade.

Retomando a idéia do tema, aqui o poeta estabelece uma nova ruptura com a proposta clássica, pois a busca do homem em relação ao divino não se dá por meio de Deus, mas de um pai do tempo, uma quase divindade, o Sol, posição panteísta do homem moderno ou do homem natural que encontrava na natureza seus deuses.

Ao Sol, que é pai do tempo, e nunca mente
Hoje se eleva a minha prece ardente:

A prece é ardente como a divindade a que se refere, mantendo desta forma uma relação coesa e coerente de sentido, e ainda, relacionando o esquema de rimas c, percebemos a relação semântica em que se depreende: a prece arde como o sol e a verdade. Sendo *verdade*, desdobramento interpretativo da expressão *nunca mente*.

O ritmo desacelera-se pela predominância dos sons oclusivos e pelo uso da pontuação, que reitera o sentido de ruptura já referida.

Ao Sol, que é **pai do tempo**, e nunca mente
Hoje se eleva a minha **prece ardente**:
Não **permita** ele nunca **que se afoite**

A prece é construída pelo encadeamento do último verso da terceira com a quarta estrofe, em que seu primeiro hemistíquio [verso 12] é o sujeito da oração subordinada substantiva objetiva direta (*a vida*), seguido de adjunto adverbial de lugar virtual (*em ti*) do último verso da estrofe anterior.

Não permita ele nunca que se afoite

A vida em ti, (...)

Na quarta estrofe, mescla-se o esquema sonoro dos dois quartetos e do terceto anterior. Assim a combinação será dos fonemas fricativos, líquidos e oclusivos, sugerindo um movimento de juntar as etapas da vida, na busca da perfeição do ser humano referido e da relação com o divino.

A vida em ti, que é **sumo** de **alegria**
De maneira que **tarde** muito a noite
Sobre a manhã **radiosa** do teu dia.

O ritmo do trecho é lento, como é característico da prece e, ainda, estabelece consonância ao gradualismo do amadurecimento humano pedido na oração. O desejo de que a maturidade chegue com a mesma lentidão que a rosa floresce, *ano por ano*. Lingüisticamente, o ritmo é conseguido pela corroboração do conjunto sonoro, pontuação e inversão dos termos na oração, descritos anteriormente, resultado de um trabalho de elaboração textual, por isso denominado *ritmo construtivo*.

A *alegria*, sentimento da **mocidade**, é relacionada com o vocábulo *sumo*, que está no mesmo campo semântico da natureza, das flores. Significa seiva, fonte de vida, que dialogicamente o poeta indica como fonte de alegria, ou seja, a alegria é fonte de vida, assim como a vida é fonte de alegria.

O desejo do eu lírico quanto ao aproveitamento da vida e retardamento da velhice declara-se na relação da vida humana com as fases do dia, e em sua prece pede que a *noite*, encerramento da vida, *tarde muito* a chegar. Note-se que o vocábulo *tarde* está ambigualmente aplicado no sentido de demora e cuidadosamente escolhido por ser o tempo intermediário entre a manhã e a noite, dada *manhã radiosa* como metáfora da *mocidade em floração* descrita. E o dia, ciclo do Sol, o deus pai do tempo, metaforiza a própria vida.

Pode-se observar:

Manhã	mocidade [verso 5]
Tarde	maioridade [verso 8]
tarde muito	demora, amadurecimento, transcurso
Noite	velhice (limite da interpretação)
Dia	junção das etapas, conjunto, a própria vida, ciclo do Sol, divindade <i>pai do tempo</i>

O encerramento do poema está na suspensão do pensamento que se eleva ao pai Sol em prece, e nela lança sua esperança de ser atendido.

Brincando com as formas

Ao lado da poesia moderna de Vinícius de Moraes, serão analisados dois poemas de José Paulo Paes, um autor que estabelece uma releitura dos modelos previstos pela tradição.

Os poemas são *Novo soneto quixotesco* e *Meio soneto*, cujas estruturas rompem com a forma clássica e até mesmo com o modelo demonstrado em Moraes, também moderno, conforme detalhamento nas análises que seguem.

SONHOS SOB CALIÇA

Em *Novo soneto quixotesco*, encontramos o respeito pela forma clássica do verso decassílabo, prevista para o soneto, porém o esquema rítmico é revisitado, variando entre 10 (2-6-10), 10 (3-6-10) e 10(4-6-10). A escolha pela variante de rimas soltas, também, caracteriza estes versos:

NOVO SONETO QUIXOTESCO (PAES, 1986: 139)

1. O século tombou, madeiro podre,
2. Sobre o teu sonho heróico, sepultando
3. Entre pedra e calíça, as disciplinas
4. Da loucura, do amor, do despropósito.

5. O mundo é mesmo assim, meu cavaleiro
6. De tristonha figura, e há que aceitar
7. A lógica prudente dos alcaides
8. (Ou fingir aceitá-la, pelo menos).

9. Mas teu exemplo fica e é sobre ele
10. Que me debruço agora e me revejo
11. Quixotesco também, saudosamente.

12. Quixotescos nascemos. Certo dia,
13. Viramos bacharéis ou almocreves,
14. E nesse dia, Herói, morres conosco.

O jogo começa poético já pela relação dialética da desconstrução da forma ao lado de uma escolha lexical que remonta ao ambiente descrito pelo

poeta de um tempo distante e saudoso, tais como: madeiro, caliça, alcaides, almocreves e o próprio quixotesco.

Essa escolha de tom irônico, pois se trata de remontar a um *século* que *tombou* como *madeiro podre*, começa a nos encaminhar pelos trilhos do poema.

A idéia opositiva expressa em *madeiro* (tronco forte e grande) *podre* remete ao sentimento do eu lírico que se encontra, ele mesmo, em conflito existencial entre viver o sonho ou a realidade.

A primeira estrofe organiza-se num ritmo lento, marcado pela pontuação, escolhas sonoras e palavras longas que sugerem um lamento.

O século tombou, madeiro podre,
Sobre o teu sonho heróico, sepultando
Entre pedra e caliça, as disciplinas
Da loucura, do amor, do despropósito.

O tempo marca a mudança de valores do homem moderno de maneira pejorativa, com índice de declínio. Assim, a passagem dos anos está descrita pela expressão: *o século tombou*, cujo verbo com significado de cair, traz dentre as suas acepções a idéia de morte.

O percurso sonoro da expressão, também é descendente: na sílaba tônica do vocábulo *século* temos a combinação de uma sibilante /s/ e vogal aberta anterior / / em oposição ao vocábulo *tombou*, cuja sílaba tônica é composta por uma oclusiva /b/ e ditongo decrescente /o^w/, formado por vogal fechada /o/ e semi-vogal posterior /^w/.

↖ século tombou ↘

Seguindo esse movimento descente o tempo sepulta entre escombros os sonhos, cujo saudosismo e recusa do eu lírico são marcados pela posição das sílabas tônicas que sugerem esse movimento,

ou seja, as paroxítonas e proparoxítonas retardam o movimento, em oposição às oxítonas que indicam avanço.

Os únicos vocábulos oxítonos nessa estrofe são: *tombou*, cujo sentido de declínio já foi apontado, portanto um pôr-se em movimento para a destruição, para baixo, para a morte; e o *amor*, que tudo impulsiona, e distancia o eu lírico da realidade negada.

As paroxítonas e proparoxítonas descrevem um movimento contrário, de retenção, de olhar para trás, para o ontem, ou para dentro de si, da memória e da lembrança.

O universo da lembrança e da memória é o espaço em que se encontra o eu lírico, cujo diálogo se estabelece com uma figura literária, o Quixote que lhe serve de interlocutor e amigo de aventuras.

O ritmo mantém-se lento na segunda estrofe, sugerindo a tristeza do eu lírico que se intensifica como a se identificar com seu interlocutor, *cavaleiro de tristonha figura*⁴.

Considerando-se a escolha do poeta e os comentários, note-se que o cavaleiro não é o triste e feio da obra cervantina, mas sim o seu cavaleiro

4 Esta expressão que o poeta usa necessita da seguinte contextualização: no início da primeira parte da obra (1605), Dom Quixote perde as batalhas e apanha muito, afinal ele é o primeiro cavaleiro andante sem proteção divina. Em uma dessas batalhas, ele perde, inclusive, os dentes. Por causa de seu aspecto, ele ganha o epíteto “el caballero de la triste figura”, cujo sentido ao tempo é “o cavaleiro da cara feia”. Nessa cena, visualizamos um fidalgo de 50 anos de idade, seco de carnes, machucado e sem dentes, o que explica tal epíteto. No século XIX, os românticos ingleses transformaram Dom Quixote em um louco sublime e melancólico. O epíteto “la triste figura” ganhou contornos de tristeza e melancolia. A partir da segunda metade do século XX, há um esforço da crítica cervantina em rever a interpretação romântica a respeito de Dom Quixote.

tristonho, cujo conteúdo semântico do sentimento triste e melancólico é confirmado.

As cesuras e os encadeamentos colaboram para a construção da cadência dos versos, cuja retenção culmina no encapsulamento do verso oito pelos parênteses que, mais uma vez, retrai as ações do eu lírico, um fingidor, acatando e agradando-se das decisões externas, para na solidão poder livremente lidar com seus sonhos.

O mundo é mesmo assim, // meu cavaleiro
 De tristonha figura, // e há que aceitar
 A lógica prudente dos alcaides//
 (Ou fingir aceitá-la, // pelo menos).

O lamento da primeira estrofe, intensificado em tristeza, pode ser percebido pela predominância dos sons nasais em combinação com os fricativos, que os intensifica.

O **m**undo é **m**esmo **a**ssim, **m**eu cavaleiro
 De triston**h**a figura, e há que **a**ceitar
 A ló**g**ica prudente dos **a**lcaides
 (Ou **f**ingir **a**ceitá-la, pelo **m**enos).

No terceiro quarteto, o ritmo acelera suavemente, o suspiro da saudade é sugerido pela predominância das fricativas com as oclusivas. Nesse ponto o eu lírico se espelha no exemplo do cavaleiro, sendo ele mesmo moderno e quixotesco, numa superposição de personalidades.

Mas teu exemplo fica e é sobre ele
Que me debruço agora e me revejo
Quixotesco também, saudosamente.

Essa superposição, no nível sonoro, relaciona-se com uma estrutura similar ao eco, a qual encontramos no verso onze, com o recurso da sílaba pré-tônica e subtônica, que ressoam no ouvido do

leitor, juntamente com a tônica, como a sugerir que no moderno, está entranhada a herança do passado.

Quixotesco também, saudosamente.

O vocábulo *revejo* reitera essa idéia temporal, porque desvela uma repetição de ação, feita anteriormente, cujo advérbio de tempo, *agora*, situa o presente do poema, em confronto com o tempo passado das saudades.

No último terceto, temos o encaminhamento para o desfecho do poema. A escolha lexical de *tristonho*, conforme explicado anteriormente, reforça a idéia de tristeza e morte, tanto do século que tombou, como do Herói que morre conosco.

Os sons fricativos, sugerindo os sons dos sussurros da memória se intensificam.

Quixotescos nascemos. Certo dia,
Viramos bacharéis ou almocreves,
E nesse dia, Herói, morres conosco.

O eu lírico identifica-se completamente com o interlocutor, no primeiro hemistíquio do verso doze,

Quixotescos nascemos. (...)

Com a escolha do verbo na primeira pessoa do plural, recurso do plural inclusivo, o eu lírico insere-se nessa comparação, analisando, como a considerar todo o ser humano com traços impulsivos, idealista, romântico, nobre, e com uma relação com a realidade comprometida. Essa escolha também remete-se à ingenuidade do homem puro, como é a imagem de Dom Quixote, criada por Cervantes, mas que cresce, corrompe-se, como é característico do homem social.

Esse é o homem moderno, que vive o conflito de um homem inserido num tempo veloz, fragmentado, que não cede lugar para seus ideais, cujo tempo está apenas na memória cultural e na saudade.

Assim, *nascemos quixotescos*, mas *viramos bacharéis ou almocreves*. Abandonamos o sonho para o mundo real da profissão intelectual ou braçal. Junto com a morte do século, matamos o tempo do sonho e com ele enterramos o herói romântico.

O segundo hemistíquio do verso doze, encadeado com o próximo, dimensiona o tempo de transformação entre o nascimento e a morte, de duração longa, mas incerta.

(...) Certo dia,

 Viramos bacharéis ou almocreves,
 E nesse dia, Herói, morres conosco.

A morte, compromisso marcado desde o dia do nascimento, isola-se no verso, como a demarcar o tempo e o alvo, por meio do vocativo, entre vírgulas

(...), Herói, (...)

O ritmo severo, entrecortado pelas cesuras, sugere a dor do eu lírico pela concretização do real,

Quixotescos nascemos. // Certo dia,
 Viramos bacharéis ou almocreves, //
 E nesse dia, // Herói, //morres conosco.

os fonemas fricativos, que ao longo de todo o poema remetem à lembrança e à saudade, nesse trecho agregam a idéia de duração ao grito angustiante, (sugerido pela repetição de vogais abertas e assonância da vogal /i/), pela melancolia de se acordar para a realidade de que o sonho se perdeu.

(...) Certo dia,
 Viramos bacharéis ou almocreves,
 E nesse dia, Herói, morres conosco.

MEIA FORMA; AINDA UM SONETO

Finalizamos as análises da forma poética do Soneto com mais um poema de José Paulo Paes, cujo título é Meio Soneto. O autor inicia seu texto no título, porque nele prenuncia o jogo que pretende apresentar com a forma. Trata-se de um soneto, ou metade dele, pois o poema é construído com dois quartetos apenas, o que justifica a escolha do nome:

MEIO SONETO (PAES, 2003: 212)

1. a borboleta sob um alfinete
2. o morcego no bolso do poeta
3. chacais cotidianos de tocaia
4. um enxame de moscas sobre o pão

5. entretanto mais livres do que nunca
6. pombas
7. pombas
8. pombas

A estrutura métrica clássica do soneto, o decassílabo, é utilizada no primeiro quarteto, e no primeiro verso do segundo.

A desconstrução da forma começa pela estrutura rítmica que está demonstrada pela variação das tônicas entre a segunda e a quarta sílabas poéticas, formando o conjunto com a sexta e décima.

a/ bor/ bo/ **le**/ ta/ **sob**/ um/ al/ fi/ **ne**/ te
 4^a 6^a 10^a

o/ mor/ **ce**/ go/ no/ **bol**/ so/ do/ po/ **e**/ ta
 3^a 6^a 10^a

cha/ **cais**/ co/ ti/ di/ **a**/ nos/ de/ to/**cai**/ a
 2^a 6^a 10^a

um/ en/ **xa**/ me/ de/ **mos**/ cas/ so/ bre o/ **pão**/
 3^a 6^a 10^a

en/ tre/ **tan**/ to/ mais/ **li**/ vres/ do/ que/ **nun**/ ca
 3^a 6^a 10^a

Os demais versos do segundo quarteto representam a completa ruptura com a forma, tendo sido construídos por metro monossílabo.

pom/ bas
 1

pom/ bas
 1

pom/ bas
 1

De temática moderna, tratando de questões do cotidiano, o poeta faz uma releitura da forma do soneto nos moldes de sua época, com a pressa do mundo moderno, em que o fim fica subtendido.

Estabelece uma relação opositiva da limitação do ser *versus* o desejo de liberdade, criada por um conjunto de imagens isoladas, cuja junção fica a cargo do leitor.

Trabalhar com os elementos soltos ou isolados, deixando a cargo do leitor o preenchimento dos vazios condutores da interpretação também é um traço da construção moderna, opondo-se à tradição clássica.

A limitação do ser, então, está descrita na imagem simples da *borboleta no alfinete* que destrói a possibilidade de natureza, a não ser a morta, de um ser que simboliza (BIDERMAN, 1993: 57) a transcendência pela metamorfose da feia e terrestre lagarta em a bela e efêmera *borboleta*, presa ao plano material, por um *alfinete*.

O jogo das posições tônicas do verso corrobora com essa imagem de estagnação *versus* o desejo de voar, transcender. Observemos:

Em *borboleta*, a tônica é formada pela sílaba /le/, vogal oral e consoante líquida //, sendo o termo encerrado pela abertura da vogal também oral /a/, esse conjunto, consoante líquida e vogais orais, sugere uma abertura, alongamento em oposição ao vocábulo *alfinete* em que a tônica é

composta por consoante e vogal nasal, sons lingüísticos explicados por sua característica de travamento, fechamento.

Essa imagem é ampliada pelo nível sonoro, quando, pelo esquema rítmico, podemos perceber o recuo das primeiras tônicas:

a borboleta sob um alfinete
4ª
o morcego no bolso do poeta
3ª
chacais cotidianos de tocaia
2ª

O *morcego*, símbolo de vigilância, também usado como simpatias de proteção contra demônios na Antigüidade (BIDERMAN, 1993: 250), é mantido no *bolso do poeta*, como a lembrá-lo de ficar alerta, para não se prender nessa mesmice ordinária do cotidiano que impede o ser a essa transcendência, como ocorre com a borboleta no alfinete.

A relação das tônicas nesse verso mantém-se com o jogo da vogal oral /e/, já usada no verso anterior, cujo movimento de abertura se completa na vogal média alta / / tônica no vocábulo *poeta*.

Essa modulação das vogais aproxima o *poeta*, ser criativo, incomum, em constante busca da bela *borboleta*,

a borboleta sob um alfinete
o morcego no bolso do poeta

enquanto o *morcego*, recluso no bolso, espaço escuro peculiar ao seu habitat, mas limitado pela sua existência tipicamente noturna, relaciona-se com o *alfinete*, um agente limitador.

A limitação já mencionada é corroborada pela manutenção inicial da forma clássica do decassílabo, a construção simétrica de cinco dos versos, os quatro do primeiros quartetos e o primeiro do segundo, em conjunto com a organização do plano sonoro, pela aliteração das oclusivas,

a **borboleta** sob um alfinete
 o **morcego** no **bolso do poeta**
 chacais **cotidianos de tocaia**
 um **exame de moscas** sobre o **pão**

combinadas, ainda, com nasais e vogais fechadas criam o efeito de angústia do ciclo repetitivo em que o eu lírico está inserido, e não quer permanecer.

a borboleta sob **um** alfinete
 o **morcego no** bolso do poeta
 chacais **cotidianos** de tocaia
um exame de **moscas** sobre o **pão**

Os chacais cotidianos reiteram metaforicamente a necessidade de vigilância do eu lírico, pois estão de tocaia, atitude de quem espera para atacar, simbolizando a morte (BIDERMANN, 1993: 89) e sentidos inferiores que estagnam a evolução do homem.

O lamento é percebido no nível sonoro em que as sílabas tônicas ecoam, sugerindo o gemido de dor da interjeição */ai/*, alongado pela assonância da vogal */i/* em conjunto com a vogal nasal */ã/*.

chacais cotidianos de tocaia

O *exame de moscas* anuncia desgraça, exame de demônios (BIDERMANN, 1993: 253), os demônios do homem moderno, que se afasta dos assuntos da alma, pagando o devido preço da limitação material, aqui representado pelo *pão*.

Viverá o homem só de pão? Na busca capitalista dos bens materiais e terrestres, realidade em que está inserido o poeta, mas que pouco fala a seu coração, busca nas livres pombas, signo de contaminação das cidades, espécie que, sem controle, prejudica o ser humano, mas que dialeticamente tem sua imagem relacionada com a interlocução, simbolizada pelo pombo correio, paz, esperança, fertilidade (BIDERMANN, 1993: 306).

Essa busca angustiante encontra um meandro de resposta na segunda estrofe do poema, em que ocorre a ruptura do esquema rítmico do

decassílabo como a demonstrar uma possibilidade do poeta de também romper com as amarras do ordinário, buscando o novo, a liberdade, voando livre nas asas do *pássaro da alma* (BIDERMAN, 1993: 306).

entretanto mais livres do que nunca
pombas
pombas
pombas

No nível sonoro, percebe-se essa imagem na seqüência de vogais abertas que finaliza com a amplitude da vogal oral /a/.

entretanto mais livres do que nunca

O paralelismo recorrente dos três versos seguintes, no quarteto, com o vocábulo *pombas* registrado com marca de plural, cria a imagem de quantidade, de bando, como grupo social que se opõe à sociedade em que o poeta está inserido, cuja preocupação, dentre tantas, é observar os “chacais cotidianos de tocaia”.

A recorrência de termos, seguindo-se essa interpretação da busca pela liberdade pode nos remeter ao uso do termo como interjeição⁵ que indica raiva e irritação, gerando uma leitura ambígua em que o poeta revela sua indignação com o seu mundo: “pombas, pombas, pombas”.

Os sentimentos do poeta espelham e reconstroem seu mundo dialético de quem quer a liberdade

mais livres do que nunca

em oposição ao movimento estático de quem observa

o morcego no bolso do poeta
chacais cotidianos de tocaia

⁵ idem 11. Interjeição. indica irritação, espanto, surpresa, raiva

um enxame de moscas sobre o pão.

Além disso, um grupo de pombas é representado na tradição bíblica pelos sete dons do Espírito Santo: sabedoria, razão, bom conselho, força, conhecimento, devoção e temor a Deus. (BIDERMAN, 1993: 306), portanto uma retomada da relação de busca por *um algo a mais* expressa no primeiro verso do poema pela imagem da borboleta que aqui atinge, finalmente, a transcendência da alma, mesmo que seu corpo permaneça no alfinete, assim como o poeta, *mais livre do que nunca*, encontra, em meio à estaticidade material do mundo moderno, asas para sua alma.

pombas
pombas
pombas

Esse pequeno vocábulo de duas sílabas gramaticais organiza em si todos os traços sonoros do meio soneto de dois versos (as oclusivas e nasais relacionadas à estagnação do poema; as vogais abertas do verso cinco que remete ao desejo de abertura)

pombas

num movimento conciso e dialético da relação do ordinário e do divino, da estagnação e do desejo de avançar, descrito ao longo do poema, encaminhado para o desfecho dinâmico que o alongamento da fricativa final /s/ sugere, em consonância com o esquema rítmico que recua, primeiro como símbolo de amarras, e que depois retorna para tomar o impulso para o voo da liberdade.

a borboleta sob um alfinete
4^a
o morcego no bolso do poeta
3^a
chacais cotidianos de tocaia
2^a
um enxame de moscas sobre o pão

Dessa forma dá-se a desconstrução da tradicional *chave de ouro* do soneto, normalmente no último terceto, que aqui está representado nos versos finais monossílabos do segundo quarteto, “*pombas*” que novamente, reiteram a dialética existência do homem moderno: a liberdade via a limitação das regras sociais.

* * * * *

Estabelecidas as formas, podemos considerar que a escolha por nomear seus poemas de sonetos realmente não é aleatória, conforme aponta nossa hipótese inicial.

As escolhas acontecem pelo respeito à forma em foco. O modelo petrarquiano de soneto foi, a princípio, respeitado nos quatro poemas estudados.

Os versos decassílabos são usados quase como uma forma. As variantes recaíram sobre o esquema rítmico, cujos modelos sáfico, heróico, provençal são abandonados na modernidade. A distribuição desse esquema foi elaborada coerentemente com a constituição dos sentidos propostos pelo texto.

A organização das rimas transforma-se ao longo do tempo. Percebemos a construção clássica de Camões no esquema *abba, abba*,

cde, *cde*; as variações previstas pela tradição usada por Vinícius, no esquema *abba*, *abba*, *ccd*, *ede*; e ainda a total ausência de rimas como foi a escolha de Paes.

Note-se que a diferença dessas escolhas vai além da seleção de modelos. No texto clássico, o uso é formal, em respeito à forma fixa, porém no texto de Vinícius, a relação das rimas, também, colabora para a construção interpretativa da leitura do poema.

O abandono desse esquema, por Paes, é relevante, pela opção da reorganização da forma a que se propõe, cuja coerência não é interna ao texto, mas à estética que desenha.

Os temas também são mantidos num movimento de remotivação compatível com o repertório discursivo de cada época.

Considerações finais

CONCLUSÃO

(...).

Que é poesia, o belo? Não é poesia,
e o que não é poesia não tem fala.
Nem o mistério em si nem velhos nomes
poesia são: coxa, fúria, cabala.

(...)

De que se formam nossos poemas? Onde?
Que sonho envenenado lhes responde,
Se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?
(ANDRADE, 1993: 190)

Observadas as sínteses finais de cada forma analisada, podemos ponderar que as formas fixas estão perdendo seu espaço na contemporaneidade.

No período clássico, o ofício do poeta era um labor metrificado, no sentido geométrico. O primor pelas regularidades construídas sem banalizar as estruturas era o calibre de seu cinzel.

O sentido brotava dessas relações elaboradas, conjugadas com uma linguagem característica de seu tempo.

Por outro lado, a modernidade é o tempo da fragmentação, da velocidade, do dessacralizado, da meia palavra, do computador, do código

como diálogo ou a falta dele, da solidão... A cultura reflete esse fragmento, é ela mesmo pedaços que são inteiros, ou a busca de reintegrar-se, será isso possível?

Reverendo as reflexões de Mattoso Câmara, sobre *Língua e Cultura*, temos que essa língua(gem), matéria prima dos poetas, repete, exterioriza esse tempo, esse espaço do homem moderno, pois é ela, a língua

parte da cultura, porém parte autônoma, que se opõe ao resto da cultura. Explica-se até certo ponto pela cultura e até certo ponto explica a cultura. Tem, não obstante uma individualidade própria, que deve ser estudada em si. Apresenta um progresso que é o seu reajustamento incessante com a cultura. É uma estrutura cultural modelo, que nos permite ver a estrutura menos nítida, imanente em outros aspectos da cultura. (CAMARA, 2004:293)

Desta forma, a construção de sentido se estabelece pela combinação de todos os traços observáveis, na dinâmica que esse tempo organiza, com óbvia relação intrínseca com a linguagem que a representa.

Recuperando o objetivo desse estudo de analisar a transformação que ocorre, no período clássico e no moderno, das formas: balada, canção, ode e soneto, da poesia em Língua Portuguesa e considerando os conceitos estabelecidos pela tradição poética, podemos concluir que para *Balada*, dada a grande variedade estrutural, ocorre uma sutil alteração em sua forma no trânsito para a modernidade.

Foram mantidos: a regularidade dos versos, o uso do refrão e a espécie dos temas. Ocorreram alterações na estrutura do *envoi*, cujo sentido de oferenda foi enfraquecido, mas o sentimento de mundo do poeta preservado, passando por isso a ser chamado de *contra-envoi*.

A liberdade moderna permitiu, ainda, às escolhas do poeta, combinar o esquema francês da *dupla balada* com a estrutura de versos das *oitavas italianas*, usando por isso as rimas soltas.

Já para a *Canção*, sabendo-se que se trata uma forma sem estrutura fixa, e que surge como manifestação da poesia lírica, desenvolve-se ao longo do tempo de várias formas.

No período clássico, mantém o ritmo caudaloso mais afeito aos moldes eruditos da canção, enquanto no período romântico, o ritmo simplifica-se para o tipo fluente, e retoma o movimento das canções mais populares.

Na dinâmica do movimento moderno, os modelos se rompem mais uma vez, um outro molde é adaptado e o ritmo agora livre mantém a musicalidade que é peculiar a canção popular.

No que se refere à *Ode*, ocorre no poema moderno de José Paulo Paes uma releitura dos moldes da chamada *odellete*, pequena ode antiga, não acatando dessa forma apenas a organização das rimas e a regularidade do esquema rítmico.

Mário de Andrade, porém, outro poeta moderno, anterior a Paes, revisita a forma e, indo beber das fontes da *ode simbolista*, desconstrói, pelo jocoso e pela ironia, o tema solene previsto pela tradição, valendo-se, no entanto, de seu sema etimológico de ser um canto entusiástico.

Quanto ao Soneto, a modernidade o constrói com variedades do esquema rítmico, cujos modelos sáfico, heróico, provençal são abandonados no decassílabo, que por sua vez é usado quase como uma fôrma. A distribuição desse esquema foi elaborada coerentemente com a constituição dos sentidos propostos pelo texto.

A organização das rimas, também, se transforma ao longo do tempo, variam do modelo rímico *abba*, *abba*, *cde*, *cde* até seu completo abandono.

E, os temas são mantidos num movimento de remotivação compatível com o repertório discursivo de cada época.

Note-se que a transformação das formas mediante a escolhas dos poetas vai além da seleção de modelos. Nos poemas clássicos, o uso é formal, em respeito à forma fixa, e é nesse contexto que o sentido se estabelece, enquanto nos modernos, as relações das rimas, por exemplo, ou

a ausência desse esquema, também, colaboram para a construção interpretativa da leitura do poema por ser a fragmentação, o espaço possível de constituição de sentido.

Assim, parece certo afirmar que ao intitular um poema pelo nome de uma determinada forma, essa escolha não é aleatória, é, ao contrário, proposital, motivada mesmo porque estabelece um diálogo com a tradição. De certo modo, reconhecendo o valor de formas do passado, que se vão transformando para melhor expressar os sentimentos do homem moderno.

E as respostas às perguntas norteadoras do estudo, indicadas na introdução ao trabalho, são de que o respeito à tradição é mantido na medida em que não se inventam formas novas a cada período literário. Por outro lado, essa tradição é revista e reeditada, num movimento conexo com o do modernismo, cuja desconstrução é vista de maneira criativa e coerente com o instante cultural em que estiver inserida, estabelecendo um diálogo com sua época, com sua linguagem e com seus interlocutores.

Retomando, por fim, a atenção à expressividade sonora, observando-se a partir da combinação das escolhas fonêmicas e das estruturas rítmicas sua resultante constituição de sentido, confirmamos a nossa hipótese de que, também as escolhas sonoras não são aleatórias, funcionando como traço constituinte preponderante para a construção e a caracterização do texto poético.

Bibliografia

Bibliografia do “Corpus”

ABREU, C. de. **Primaveras**. Porto Alegre: L & PM, 1999.

BILAC, O. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.

CAMÕES, L. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

DIAS, G. Poesia e prosa completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PAES, J. P. **Os melhores poemas de José Paulo Paes**. 5.ed. Seleção Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Os melhores Poemas, 37)

_____. **Um por todos: poesia reunida**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VINÍCIUS, M. **Poesia completa & prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

Bibliografia teórica

BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ANDRADE, C. D. de. **Antologia Poética**. 29.ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ANDRADE, M. de. **Poesias completas**. ed. crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.

ADORNO, T. W. **Notas de Literatura**. Barcelona: Ariel, 1962.

ANDRADE, M. de. **Pequena história da música**. 10.ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 2003. (Obras de Mário de Andrade, vol. 8)

ANDRADE, M. de. **Introdução à estética musical**. São Paulo: HUCITEC, 1995.

ANDRADE, O. **Pau-Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1925

APRESJAN, Ju. D. **Idéias e Métodos da Lingüística Estrutural Contemporânea**. Trad. Lucy Seki. São Paulo: Cultrix / Campinas: Fundação de Desenvolvimento d UNICAMP, 1980.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **A Poética Clássica**. Aristóteles, Horário e Longino. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, J. M. M. de. *Discurso*. In: **Revista da Academia Brasileira de Letras**. V. 29, nº68, ago., 1927.

BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BASTOS, A. **Poesia brasileira e estilos de época**. 2.ed. ver. e atual. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas** Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. (vol. 01)

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7.ed. ver. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUARQUE, C. **Letra e música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, M. & McFARLANE, (org.) J. **Modernismo**: guia geral – 1890-1930. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

BRIK, O. *Ritmo e sintaxe*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre: Globo, 1973

CABRAL, L. A. M. **O Hino Homérico a Apolo**. ed. bilígue. Cotia: Ateliê/ Campinas: UNICAMP, 2004.

_____. **Análise Fonológica**. 2.ed. Campinas: Ed. Do autor, 1998. (Série Lingüística, v. 1)

_____. **Fonologia do Português**: análise pela geometria de traços. 2.ed. Campinas: Ed. Do Autor, 1998. (Série Lingüística, v.2)

CALLOU, Dinah, LEITE, Yonne. **Iniciação à Fonética e à Fonologia**. 5.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

CAMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. **Contribuição à Estilística Portuguesa**. 2.ed. Ampliada. Rio de Janeiro: Edições da Organização Simões, 1953. (Coleção Rex).

_____. **Dispersos**. Ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. (Série Dispersos)

_____. **Estrutura da Língua Portuguesa**. 28.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do como*. In: **Metalinguagem & outras metas**. 4.ed. Ampliada e revisada. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Coleção Debates – Crítica, vol. 247) [p.147-165]

CÂNDIDO, Antônio. **O Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: FFLCH-USP, 1987. (Terceira Leitura)

CHACON, Lourenço. **Ritmo da escrita**: uma organização do heterogêneo da linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CHOCIAI, R. **Teoria do Verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COUTINHO, A. (dir.) **A literatura no Brasil**.. 6.ed. ver. e atual. São Paulo: Global, 2001. (6 volumes)

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. 2.ed. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.

CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética**. São Paulo: Ática, 2001. (Série Temas, 63)

DELAS, D. e FILLIOLET, J. **Lingüística e poética**. Tradução de Carlos Felipe Moisés; revisão técnica de Carlos A. Vogt. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.

DOLEZEL, L. **A Poética Ocidental**: Tradição e Inovação. Lisboa : Fundação Galoust Gulbenkian, 1990.

DOURADO, Autran. **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 2**: teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 2003.

DUBOIS, J. e outros. **Retórica Geral**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros; Coord. E revisão geral da trad.; Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

_____. e outros (Grupo u). **Retórica da Poesia**. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1980.

DUFRENNE, M. **O poético**. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. (Literatura Ensino Superior).

EIKHENBAUM, B. *Como é feito 'O Capote de Gogol'*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre: Globo, 1973

EIKHENBAUM, B. *Sobre a teoria da prosa*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski e outros. Porto Alegre: Globo, 1973.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ELIOT, T. S. e BAUDELAIRE, Charles. **Poesia em tempo de prosa**. Tradução e notas de Lawrence Flores Pereira. Organização e textos introdutórios de Kathrin H. Rosenfeld. São Paulo: Iluminuras, 1996.

FERREIRA NETTO, Waldemar. **Introdução à fonologia da língua portuguesa**. São Paulo: Hedra, 2001.

FOWLER, ROGER. **Crítica Lingüística**. Trad. Maria Luísa Falcão e Isabel Mealha. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1994.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. M. M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIRAUD, Pierre. **A Estilística**. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970. (Coleção Estudos Literários)

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 1985.

HEGEL. **Estética – Poesia**. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

ISER, W. *A interação do texto com o leitor*. In: **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção** Hans Robert Jauss... et alli; coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Literatura e Teoria Literária, v. 36)

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo, Ed. 34, 1996. (Coleção Teoria).

JAKOBSON, R. **Lingüística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAKOBSON, R. & WAUGH, L. R. **A forma sonora de la lengua**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1987. (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literários)

JAUSS, Hans Robert ...et all. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação, seleção e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Literatura e Teoria Literária, v. 36).

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. Coimbra: Arménio Amado, 1985. (Coleção Studium).

KLOEPFER, R. **Poética e Lingüística**: instrumentos semióticos. Trad. Maria José Peres Herhuth. Coimbra: Almedina, 1984

KOCH, Ingedore Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997. (Caminhos da Lingüística)

LAFETÁ, J. L. 1930: **A crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974. (Série Universidade, 3)

LIMA, L. C. (org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (vol. 1 e 2)

LOPES, Edward. **Fundamentos da Lingüística Contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1995.

LYONS, John. **Linguagem e Lingüística – Uma Introdução**. Trad. Marilda Winkler Averbug. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

LOVELOCK, W. **História concisa da música**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago e São Paulo: FAPESP, 1995. (Série Diversos).

MAIA, Eleonora Motta. **No reino da fala: a linguagem e seus sons**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986. (série Fundamentos).

MANOEL, A. *Apresentação*. In: DAGHLIAN, C. (org.) **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Coleção Debates, 195)

MARTINET, Janne. **Da Teoria Lingüística ao Ensino da Língua**. Trad. Yara Pinto Demétrio de Souza. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979. (coleção Lingüística e Filologia)

MARCONI, I. **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 2.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997. (Biblioteca universitária de língua portuguesa e lingüística, v. 8).

MASSINI-CAGLIARI, G. **Acento e ritmo**: fonética do português, elementos musicais da fala, sílaba, duração e acento. São Paulo: Contexto, 1992. (Coleção Repensando a Língua Portuguesa)

MELLO, Cristina. **O ensino da literatura e a problemática dos gêneros literários**. Coimbra: Almedina, 1998.

MICHELETTI, G. **A poesia, o mar e a mulher: um só Vinícius**. São Paulo: Escuta, 1994 (Coleção Plethos)

MOISÉS, M. **A criação literária: poesia**. 16.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOUNIN, Georges. **Introdução à Lingüística**. São Paulo: Martins Fontes, 1968.

OLSON, David R. e TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

PAIXÃO, Fernando. **O que é Poesia**. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Primeiros Passos)

PLEBE, Armando. **Breve história da Retórica Antiga**. Trad. e notas de Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: EPU, 1978.

POUND, E. **A arte da poesia**. Trad. H. L. Dantas e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

POUND, E. **A B C da Literatura**. 10. ed. Trad. A. Campos e J. P. Paes. São Paulo, Cultrix, 2003.

PROUST, Marcel. **Nas Trilhas da Crítica**. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUSP/ Imaginário, 1994. (Críticas Poéticas, vol. 1)

RICHARDS, I. A. **Princípios de crítica literária**. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1971.

RONCARI, L. **Literatura Brasileira**: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: EDUSP, 1995.

SANTOS, J. F. dos. **O que é modernismo**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 165)

SILVEIRA, Regina Célia Pagliuchi da. **Estudos de Fonologia Portuguesa**. São Paulo: Cortez, 1986. (Gramática Portuguesa na Pesquisa e no Ensino, nº 11)

SPARANO, M. **O som e a expressividade e Iracema: Lenda do Ceará**. FFLCH/USP. Dissertação de Mestrado, 2001.

SPARANO, M. *Sonoridade e sentido em textos poéticos*. In: Michelleti, G. **Estilística: um modo de ler... poesia**. Ed. ver. e ampl. São Paulo: Andross, 2006.

SPINA S. **Estudos de Língua e Literatura**. São Paulo: FFLCH-USP, 1987. (Terceira Leitura)

SPINA, S. **Introdução à Poética Clássica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Ensino Superior)

SPINA, S. **Na madrugada das formas poéticas**. 2.ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

TAVARES, H. **Teoria Literária**. 9.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. (Biblioteca Brasileira de Literatura)

TINIANOV, I. **El problema de la lengua poética**. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1972. (Série Lingüística)

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Tradução de José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 1976.

URBANO, Hudinilson. **Oralidade na Literatura: o caso Rubem Fonseca**. São Paulo: Cortez, 2000.

VERÓN, Eliseo. **A Produção de Sentido**. Trad. Alceu Dias Lima... et al. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1980.

VILANOVA, José Brasileiro. **Aspectos Estilísticos da Língua Portuguesa**. Recife: Casa da Medalha, 1977.

Vossler, Karl. **Formas poéticas de los pueblos románicos**. Buenos Aires: Losada, 1960.

WELLEK, R. & WARREN, A. **Teoria da Literatura**. 5. ed. Trad. José Palla e Carmo. Nova Iorque: Europa-América, s/d.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

Dicionários e Gramática

AULETE, Caldas. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Delta, 1964. (em 05 volumes)

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37.ed.Revisada e Ampliada, Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BIEDERMANN, H. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

CÂMARA Jr. Joaquim Mattoso. **Dicionário de Lingüística e Gramática**. 19.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARAUDEU, P. & MAIGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CRYSTAL, David. **Dicionário de Lingüística e Fonética**. Trad. e adaptação: Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

CUNHA, A. G. de. **Dicionário Etimológico**. 2.ed. revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

DUBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis, et al. **Dicionário de Lingüística**. São Paulo: Cultrix, 1998.

DUCROT, O. & TODOROV, T. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERREIRA, Francisco Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, A. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão 1.0.1. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MORIER, H. **Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique**. 4.ed. Paris: PUF, 1989.

MOISES, M. **Dicionário de Termos Literários**. 12.ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

SOURIAU, E. **Vocabulaire d'Esthétique**, Paris: PUF, 1990.

SOUSA, Francisco Antonio de. **Novo Dicionário Latino-Português**. Ed. Atual. e aumentada por José Lello e Edgar Lello. Porto: Lello e Irmão, 1984.

TRASK, R. L. **Dicionário de Linguagem e Lingüística**. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

Apêndice

CANÇÃO DO EXÍLIO (ABREU, 1999: 25-26)

Eu nasci além dos mares:
Os meus lares,
Meus amores ficam lá!
- Onde canta os retiros
Seus suspiros,
Suspiros o sabiá!

Oh! que céu, que terra aquela,
Rica e bela
Como o céu de claro anil!
Que seiva, que luz, que galas,
Não exalas,
Não exalas, meu Brasil!

Oh! Que saudades tamanhas
Das montanhas,
Daqueles campos natais!
Que se mira,
Que se mira nos cristais!

Não amo a terra do exílio,
Sou bom filho,
Quero a pátria, o meu país,
Quero a terra das mangueiras
E as palmeiras,
E as palmeiras tão gentis!

Como a ave dos palmares
Pelos ares
Fugindo do caçador;
Eu vivo longe do ninho,
Sem carinho
Sem carinho e sem amor!

Debalde eu olho e procuro...
Tudo escuro
Só vejo em roda de mim!
Falta a luz do lar paterno
Doce e terno,
Doce e terno para mim.

Distante do solo amado
- Desterrado –
a vida não é feliz.
Nessa eterna primavera
Quem me dera,
Quem me dera o meu país!

CANÇÃO DO EXÍLIO (MEU LAR) (ABREU, 1999: 33-5)

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiá!

Meu Deus, eu sinto e tu bem vês que eu morro
Respirando este ar;
Faz que eu viva, Senhor! dá-me de novo
Os gozos do meu lar!

O país estrangeiro mais belezas
Do que a pátria não tem;
E este mundo não vale um só dos beijos
Tão doces duma mãe!

Dá-me os sítios gentis onde eu brincava
Lá na quadra infantil;
Dá que eu veja uma vez o céu da pátria,
O céu do meu Brasil!

Se eu tenho de morrer na flor dos anos
Meu Deus! não seja já!
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiá!

Quero ver esse céu da minha terra
Tão lindo e tão azul!
E a nuvem cor-de-rosa que passava
Correndo lá do sul!

Quero dormir à sombra dos coqueiros,
As folhas por dossel;
E ver se apanho a borboleta branca,
Que voa no vergel!

Quero sentar-me à beira do riacho
Das tardes ao cair,
E sozinho cismando no crepúsculo
Os sonhos do porvir!

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! Não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
A voz do sabiá!
Quero morrer cercado dos perfumes
Dum clima tropical,
E sentir, expirando, as harmonias
Do meu berço natal!

Minha campa será entre as mangueiras,

Banhada do luar,
E eu contente dormirei tranqüilo
À sombra do meu lar!

As cachoeiras chorarão sentidas
Porque cedo morri,
E eu sonho no sepulcro os meus amores
Na terra onde nasci!

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiá!

CANTO DE REGRESSO À PÁTRIA (ANDRADE, 1925)

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

CANÇÃO DO EXÍLIO (MENDES APUD. MORICONI, 2001: 33)

Minha terra tem macieiras da Califórnia
 onde cantam gaturamos de Veneza.
 Os poetas da minha terra
 são pretos que vivem em torres de ametista,
 os sargentos do exército são monistas, cubistas,
 os filósofos são polacos vendendo a prestações.
 A gente não pode dormir
 com os oradores e os pernilongos.
 Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
 Eu morro sufocado
 em terra estrangeira.
 Nossas flores são mais bonitas
 nossas frutas mais gostosas
 mas custam cem mil réis a dúzia.
 Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
 e ouvir um sabiá com certidão de idade!

UMA CANÇÃO (QUINTANA, M)

Minha terra não tem palmeiras...
 E em vez de um mero sabiá,
 Cantam aves invisíveis
 Nas palmeiras que não há.

Minha terra tem relógios,
 Cada qual com sua hora
 Nos mais diversos instantes...
 Mas onde o instante de agora?

Mas onde a palavra "onde"?
 Terra ingrata, ingrato filho,
 Sob os céus da minha terra
 Eu canto a Canção do Exílio

CANÇÃO DO EXÍLIO ÀS AVESSAS (SOARES, 1992, 16.09)

Minha Dinda tem cascatas
Onde canta o curió
Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió.
Minha Dinda tem coqueiros
Da ilha de Marajó
As aves, aqui, gorjeiam
Não fazem cocoricó.

O meu céu tem mais estrelas
Minha várzea tem mais cores.
Este bosque reduzido
Deve ter custado horrores.
E depois de tanta planta.
Orquídea, fruta e cipó.
Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió.

Minha Dinda tem piscina.
Heliponto e tem jardim
Feito pela Brasil's Garden:
Não foram pagos por mim.
Em cismar sozinho á noite
Sem gravata e paletó
Olho aquelas cachoeiras
Onde canta o curió.

No meio daquelas plantas
Eu jamais me sinto só.
Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió.
Pois no meu jardim tem lagos
Onde canta o curió
E as aves que lá gorjeia
São tão pobres que dão dó.

Minha Dinda tem primores
De floresta tropical.
Tudo ali foi transplantado.
Nem parece natural.
Olho a jabuticabeira
Dos tempos da minha avó.
Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió.

Até os lagos das carpas
São de água mineral.
Da janela do meu quarto
Redescubro o Pantanal.
Também adoro as palmeiras

Onde canta o Curió.
 Não permita Deus que eu tenha
 De voltar pra Maceió.

Finalmente, aqui na Dinda.
 Sou tratado a pão-de-ló.
 Só faltava envolver tudo
 Numa nuvem de ouro em pó.
 E depois de ser cuidado
 Pelo PC, com xodó.
 Não permita Deus que eu tenha
 De acabar no xilindró.

SABIÁ (BUARQUE, 1989)

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Para o meu lugar
 Foi lá e é ainda lá
 Que eu hei de ouvir cantar
 Uma sabiá

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Vou deitar à sombra
 De um palmeira
 Que já não há
 Colher a flor
 Que já não dá
 E algum amor Talvez possa espantar
 As noites que eu não queira
 E anunciar o dia

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Não vai ser em vão
 Que fiz tantos planos
 De me enganar
 Como fiz enganos
 De me encontrar
 Como fiz estradas
 De me perder
 Fiz de tudo e nada
 De te esquecer

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Para o meu lugar
 Foi lá e é ainda lá
 Que eu hei de ouvir cantar
 Uma sabiá