

CURSO DE ARTE POÉTICA

Jorge Tufic

CURSO DE ARTE POÉTICA

Editora

**À sensibilidade poética
de
Alice Spíndola
Tenório Telles
Virgílio Maia
Luciano Maia**

**Para
Márcia e Rafael**

MCMXCVI

SUMÁRIO

NOÇÕES GERAIS DE COTIDIANO E SENTIMENTO POÉTICO

I PARTE - A POESIA ATRAVÉS DOS TEMPOS

- I Poesia
- II Poesia
- III Arte Poética
- IV Arte Poética
- V Da prosa, da poesia, do lírico, do épico, da linguagem

II PARTE - A LEGISLAÇÃO TEÓRICA

- II.1 - A Conceituação Antiga e Contemporânea
- II.2 - Espécies ou Composições Poéticas
- II.3 - O Verso
 - II.3.1 - O Metro
 - II.3.2 - O Ritmo
 - II.3.3 - A Rima
 - II.3.4 - A Estrofe
- II.4 - Pausa Métrica x Pausa Semântica
- II.5 - Os Processos de Reiteração
 - II.5.1 - A Reiteração
 - II.5.2 - A Anáfora
 - II.5.3 - A Aliteração
 - II.5.4 - A Onomatopéia
 - II.5.5 - O Paralelismo
 - II.5.6 - O Refrão
- II.6 - Os Processos Mágicos da Palavra e do Verso
 - II.6.1 - O Símile (ou Comparação)
 - II.6.2 - A Imagem
 - II.6.3 - A Metáfora
 - II.6.4 - A Metonímia e a Sinédoque
 - II.6.5 - O Símbolo
 - II.6.6 - A Alegoria
- II.7 - Novos Processos Estilísticos
 - II.7.1 - A Sinestesia
- II.8 - As Figuras de Pensamento

III PARTE

III.1 - O Mosaico e a Esfinge

NOÇÕES DE COTIDIANO E SENTIMENTO POÉTICO

O exercício de qualquer modo poético, ensina a ver e a sentir o nosso cotidiano não apenas como um território de batalhas pela sobrevivência material, mas, sobretudo, como veículo e atmosfera de emoções constantemente renovadas, surpresas e descobertas.

Sendo afetiva e universal, a poesia manifesta-se independentemente da vontade de cada um. O ser é parte dela. Esmagada ou esquecida em razão de interesses que parece contrariar, ainda assim, sob vários outros nomes e formas, ela penetra em tudo e em todos por magia de fenômenos pré-existentes ao raciocínio lógico.

A mente coletiva, presa aos estames da produção e do consumo, deixa passar em branco seqüências, movimentos, figuras, paisagens e fatos que, de repente, dado o hábito que adquirimos de correr e “esfriar” os sentidos mais próximos do humano, são creditados ao mundo da fantasia. A exploração do homem-pelo-homem, a miséria ambulante e ambulatória, a infância abandonada, as casas em ruínas, o êxodo rural que amplia o latifúndio e abarrotta os presídios, as colinas e os campos distantes, o abate indiscriminado de animais, a verde transparência dos bosques, a lenta agonia das árvores, o drama social dos que vivem expostos ao perigo e à morte, já se constituem em partes inseparáveis desse vasto painel que se divide, principalmente, entre a casa e o trabalho. Diante dele, porém, raro saímos de nossa concha para um vôo mais extenso, capaz de avaliar as sutilezas que dançam entre o sólido e o volátil, entre o simples e o complexo.

Viver, dizia o campeiro ao pracião, todo mundo vive. Conviver, é que é. Extrapolando, portanto, da convivência entre pessoas, a convivência plena só pode ser alcançada quando vamos ao encontro dos “elos” e “qualisignos” do nosso cotidiano. É desse encontro, sem dúvida, que brota o sentimento poético. Nos passos da multidão enxergamos agora a caminhada do homem em seus diversos estágios de evolução e desenvolvimento. Nos olhares aflitos da criança e do cão que tentam atravessar uma rua, começamos também a refletir sobre os fracassos do nosso progresso. É que o homem, em última hipótese, já era dono de seu próprio caminho terrestre, antes do automóvel. O cotidiano é poético na medida exata de sua

humanidade.

A mudança de época altera a pressão da linguagem, mas em nada modifica o “sentido primordial” e o “sentido profundo” do insight. A Forma Simples frustra o intento mais ousado das classificações literárias, e o “gesto verbal” recria a legenda. Segundo André Jolles, “para falar em termos de escolástica, pode-se dizer que a legenda contém, de modo virtual, o que existe na Vida de modo atual”. Considera Jolles, em seu livro famoso de 1930, as “formas simples” enraizadas na linguagem como “gestos verbais” elementares e que se originam de “disposições mentais” básicas do Homem em face do mundo e da vida. Dessas formas simples (que incluem a legenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável, o conto e o chiste), analisa o autor a natureza, as características e as formas históricas de atualização, mostrando que delas derivam as formas literárias mais complexas: assim, por exemplo, o romance policial é a atualização da adivinha (“Formas Simples”, Ed. Cultrix, SP, 1976). O que houve afinal após tudo isso? Terá a industrialização contribuído para estancar as fontes genéticas do mito, a força da legenda ou as múltiplas vertentes do conto e da gesta? Ou novas “disposições mentais” vieram à tona com a trágica libertação do átomo para fins genocidas?

De qualquer modo, todo o “revestimento” da civilização e da cultura inclina-se para o estético. A perspectiva de tais conjuntos sugere o poético. Para exemplificar, não se pinta uma casa somente com o intuito de proteger o embuço de suas paredes. Nem se plantam jardins, com repuxos e estátuas, somente para exhibir exemplares da flora e entidades míticas, ou religiosas. A urbanização, coroamento que instala, definitivamente, o homem em seu novo hábitat, sempre em luta desigual com as mazelas do progresso, empenha-se também no embelezamento e no repouso de linhas estáveis, tendo em vista o bem-estar público. Em teoria, contudo, o longo trajeto de soerguimento do homem tem um compromisso ainda longe, talvez, de ser realizado: o de levá-lo, com êxito, a um segundo paraíso, humanamente impossível enquanto prevalecerem as diferenças de classes.

Translado, rotina, jogo e clarividência, toda poesia é

social. Incursor e praticante de seu cotidiano, o poeta, este cidadão libérrimo, se toca e se arrasa em traumas silentes, envolto na fugacidade de uma existência criadora, mas vítima, ao mesmo tempo, das grandes e pequenas tragédias que montam a perspectiva e o absurdo do mundo contemporâneo. A sensibilidade moral e a condição humana, norteiam seus passos. Lírico ou épico, seu discurso traduz a lasca viva do torvelinho, da mudança e da transformação. Sua linguagem opera em todos os níveis, pois a linguagem poética está a uma linha quase invisível daquilo que se denota. É a linha imaginária que une os contrários diante da reflexão de um minuto, apenas. Este leve tecido humaniza e dá um sentido às coisas. Este sentido é poesia.

Publica o Suplemento Literário de Minas Gerais, em seu nº 1103, que Mário Quintana evita os entrevistadores, “chatos perguntativos”, na sua opinião, para driblar perguntas e assuntos poéticos. Ele prefere conversar amenidades, ou coisas do cotidiano. Quintana, tido como o mais puro dos poetas, tira de suas passadas habituais pela cidade de Porto Alegre, a cor, o som, a palavra e o neologismo bem à maneira de seus poemas instantâneos, até de suas vírgulas. Ao contrário de certos colegas de ofício, que de tanto se confinarem em suas bibliotecas mais parecem livros do que gente, esse poeta gaúcho, estando agora numa fase de releitura do quanto lera e vivera em toda sua vida, é, portanto, na vida e no mundo que ele busca alimento para escrever. Seu coloquialismo retoca o Inferno de Dante... (1988)

Filósofos, cientistas e tecnocratas, ao cabo e ao fim de suas lucubrações, deparam com a verdade na poesia. Todas as aparências e projeções de fenômenos naturais ou mecânicos, apesar de infletirem qualidades variadas, dependendo do ângulo, da visão e do sentimento que observa, nunca se repetem. A luz do sol, o reflexo das águas e tantas outras “descargas” e toques subliminares, povoam nossos dias. A noite apanha estes sonhos, e navega com eles. Como seja a posição de cada um, nós tomamos desses objetos a imagem real ou a imagem ideal. Esse gesto comum, aliado a uma “estória” ou mesmo aos temas de nossa intimidade doméstica, se exprime por várias outras imagens e metáforas que às vezes se combinam de modo inconsciente. Essa imagem

ideal, que já existia, por exemplo, no projeto e no sonho do artista antes da imagem real, é um dos componentes do nosso cotidiano. Associada ao convívio afetivo, ela vai enriquecendo e aprofundando as demais vivências que tivemos nas idas e vindas em que tantos outros fatores - como o vento e as chuvas - tiveram sua parte.

O cotidiano, abrigo de signos & objetos, processo de todos os processos em qualquer baliza de entendimento, construção e objetivo, ele tem, na poesia, a única linguagem que torna possível a diversidade, impossível a comunicação e permanente a expectativa. O cotidiano no campo, nas montanhas, nas grutas, nas torres, nos ares, nos rios, nas florestas, nos oceanos, nos pântanos, como este Mato Grosso de Manoel de Barros, o cotidiano nas fábricas, nos velhos e nas crianças, o cotidiano nos mortos. É preciso vê-lo, senti-lo e vive-lo neste outro cotidiano - resumo de todos os demais cotidianos - que está na arte do poeta. O cotidiano das normas, das regras fixas e das terminologias que, logo logo, ao contato das realidades em fluxo, se ampliam ou desaparecem na conquista de novas formas e novas palavras. Ou de formas, volumes e cores apenas, sem qualquer palavra.

“Nos tempos dos aztecas, segundo crenças religiosas, ao final de cada ciclo de cinquenta anos, a vida antiga deveria ser destruída, pelo menos simbolicamente, iniciando-se um novo ciclo. Isto implicava em que todos os fogos fossem apagados, todos os utensílios domésticos destruídos ou renovados” (L.S. Cressman, “Homem, Cultura e Sociedade”, Ed. Fundo de Cultura, 1956) Tenhamos aí, portanto, que os templos seriam as obras de arte construídas por todos os membros da sociedade. Aos utensílios domésticos, como até hoje se verifica entre os remanescentes íncolas do Alto Rio Negro (Am), produtos de arte e artesanato, também se incorporam formas e representações de fundo mítico. Nas sociedades complexas do mundo atual, encontramos também uma atmosfera de criatividade e saturação de mitos e símbolos, que por sua vez se renovam. Mais do que nunca, o cotidiano global é a Fênix da Poesia. Ele destrói e recompõe com tamanha rapidez, que até dele nos esquecemos.

O propósito desta comunicação é demonstrar aos

interessados na Arte Poética como fora esta organizada, desde as suas origens, chegando a formar um corpus de regras e normas bem considerável. A exemplo do triolé, fácil de improvisar. No todo, porém, a Arte Poética, hoje, está livre de amarras. Livre até da Gramática que, segundo pensam os mestres do ideograma chinês, só foi inventada para estragar a poesia. Mas achamos, por fim, que se deve e se pode tirar algum proveito daquilo que, por ser indispensável em qualquer iniciação do gênero, ainda vale para todos os tempos.

Para reduzir incursões através de nossa própria experiência no trato com a poesia, tomamos por empréstimo, na parte eminentemente técnica deste trabalho, um pouco da metodologia e dos textos da professora Nelly Novaes Coelho, de Geir Campos, em seu “Pequeno Dicionário de Arte Poética”, e, em, menor escala, do “Vocabulário de Poesia”, de Raul Xavier. Numa visão panorâmica, como pesquisa, montagem e contribuição pessoal, evitamos, nele, a ênfase preceptiva de modelos e sugestões para análise de textos, visando antes motivá-los como resposta ao que foi apreendido e aprendido, no curso das “aulas”.

Afinal de contas, tudo começou quando fomos convidado a ministrar um Curso de Arte Poética a professores do 2º Grau, no Instituto de Educação do Amazonas. Nem é preciso dizer que os mestres-ouvintes, instigando e debatendo até o osso, nos deram, após, a idéia deste livro.

JT

I PARTE

A POESIA ATRAVÉS DOS TEMPOS

I - POESIA

Inicialmente, cabe perguntar: como fazer poesia se ela, a poesia, já existe independentemente da palavra e do poema? Colocada nestes termos, a poesia se manifesta, no homem, como necessidade de expressão e comunicação de estados psicológicos, emoções, sentimentos, etc. As sociedades agráfas, impregnadas de sentido místico e sobrenatural, utilizavam recursos fonéticos, gestos, danças, movimentos, rituais, inclusive a sonoridade por meio de instrumentos de sopro e percussão, para transmitir e “guardar” o seu mundo riquíssimo em tradição, poesia, ciência e artesanato, dos quais se utilizavam, também, para as utilidades domésticas.

A poesia, nas sociedades tribais ou primitivas, encontra sua mais alta forma de expressão através do lendário e da mitologia que informa sobre o modo como surgiram, incluindo-se, aí, a terra, os bichos, as águas, os homens, seus deuses e seus heróis. Aliada ao sonho e à natureza de que se alimentam as visões e a fantasia, ela traduz a sabença que intui dos mistérios, dos valores e das grandezas físicas do Universo. A linguagem é indireta ou metafórica, mas sua qualidade poética reside, sobretudo, na adequação do linguajar da criança ao senso de medida que empresta aos fatos narrados uma situação mágica da própria realidade. Melhor explicando, as noções convencionais de espaço e de tempo, peso e volume, se anulam face ao imaginário acumulado e transmitido pelos narradores de estórias. Os índios, assim, representam o pleno exercício físico e vocal da poesia, antes da cultura e da palavra escrita.

Os povos indígenas contam seu mundo. Uma parte dessa “literatura” dos primórdios da Amazônia acha-se recolhida nas obras de Antônio Brandão de Amorim, Barbosa Rodrigues, Elmano Stradeli, Nunes Pereira, Theodor Koch-Grünberg e outros. A língua geral do Amazonas ou Nheengatu (= nheen (língua), catu (bonito), falar bonito, orquestrada pelos missionários jesuítas como primeiro passo da cataquese, servira ao mesmo tempo para contornar a fechada barreira dos falares e dialetos existentes na região, facilitando,

posteriormente, a coleta daquele material etnográfico: lendas, costumes, puçangas, mistérios e testemunho. Saberiam, por acaso, os cientistas que tesouro poético traziam para a cultura do branco? Sobre este fato inusitado escreve Raul Bopp: “Os nheengatus, colhidos genuinamente nas malocas do Alto Urariquera e na região do Rio Negro, eram de uma enternecedora simplicidade. Por exemplo: “Há muito, já, no princípio do mundo, contam, desceu do céu uma moça, de lindeza de rosto” etc. Ou então: “Nos tempos de antigamente...” O tuxaua acreditava na sua origem cósmica quando dizia: “Aquela estrela que me gotejou...” Nos diálogos afetivos, usavam o diminutivo dos verbos: “estorzinho”, “esperazinho”, “adoçazinho” etc. Para dar ênfase a certos episódios, recorriam ao processo de repetição do vocábulo, como “pula-pulavam”, “vira-virando” etc. “(Raul Bopp, “Putirum”, ed. Leitura S.A, Rio, 1968).

Língua postiça, importada, artificial e imposta, legou-nos contudo, o nheengatu, a riqueza e a plasticidade de um vocabulário singular, dentre o qual substantivos, adjetivos e verbos que detêm a fragrância, a tônica e o toque mágico na fixação da paisagem e dos fenômenos que movem, e se movem, em planos, emaranhados e acidentes geográficos de cada pedaço habitado pelas diferentes nações, ou tribos autóctones. Temos, assim, PANĀPANĀ (borboleta), CATUÏ (bonzinho), YÚRI (água corrente), CUARI (buraquinho), YPIXUNA (água preta), PURANGA (bonito), ANDIRÁ (morcego), etc. Dos verbos que transmitem carinho, amizade, conforto e segurança: ESTARZINHO, DORMEZINHO, fazer DOIZINHO, ADOÇAZINHO, etc.; inclusive muitos outros, somente traduzíveis para qualquer idioma mediante recursos estilísticos habilidosos.

Com certa estilização no arranjo das linhas, que passam da forma prosaica para versos e poemas, transcrevemos, a seguir, as lendas Macuxi, do Rio Negro, e a Uanana, do Alto Rio Negro. A “Elegia Tucano” é de nossa autoria, inspirada recentemente na última curva, talvez, de transição e decadência desse povo heróico.

LENDA MACUXI
(Rio Branco)

No princípio era o canto.
A lua cantava pelo céu, todos ouviam
seu canto bonito.
Por cima dos galhos macacos cantavam.
Todos os animais da terra
- répteis, aves e peixes -
também cantavam.
Antes a noite era grande, vazia.
Da carne das frutas comidas pelo homem,
nasceram os animais.
Das sementes brotaram cabas, formigas,
lacraus e aranhas.
Lançadas ao rio, estalaram seus peixes.
A árvore que falava, disse ao homem:
- Come a carne da fruta,
depois enterra a semente.
Mas ele esqueceu-se do que a árvore lhe disse,
passou a estragar tudo,
espantou-se do que fez.
Embaixo da árvore os bichos e animais
aumentavam de número e tamanho.
As sementes deixadas nos galhos
cantavam saracura, guariba e outros.
No rio jacaré, sucuriju, piraíba,
outras espécies cantavam também.
Ele ficou espantado: nenhuma árvore
lhe respondia mais onde estava
nem de onde vinha esse barulho.
O homem quedou-se triste,
e já não tinha (já) como de onde fugir.

ELEGIA TUKÂNO

Ai, Kaxpi,

meu sapo cozido,
meu pote sonâmbulo,
minha canoa tonta,
meu rio afogado,

dai-me o sono, Kaxpi!

Uma outra vez, dai-me, Kaxpi,
a visão da maloca,
a palha seca umari,
meu banquinho feliz,
meu trovão de brinquedo.

Contam, contam,
nós vimos de longe,
Cobra Grande nos dera caminho,
a terra das margens
uniu-se aos tukâno.
É por isso Kaxpi,
que a porta da maloca
começa no rio.

Teu vinho de Lua,
teu visgo doce de flauta,
tua boca de arco-íris
fazem ver estes lugares, Kaxpi,
ouvir o milho pitá,
a mukura canhen,
a onça, a forquilha,
a cigarreira do avô.

Tudo pequenininho, Kaxpi,
mas a gente entendia...

O bosque do sol,
a velha do Curupira,
o forno de farinha,
as redes de dormir,
o ralo de macacheira,
o jirau, as estacas,
o espinhaço da Casa...

ainda estamos em viagem, Kaxpi,
na barriga da Cobra.

PARAMAN E DUHI

Nessa cachoeira da Onça,
sobre o lagedo que é feito
com pedras de antigamente,
as duas moças da tribo
pelo moço já esperavam.
Seu rosto às vezes boiava
no espelho azul de algum sonho.
O moço também as via
quando por elas sonhado.

Dali mesmo ele surgiu.
Três dias foram de festa.
Depois, então, combinaram,
cada moça por sua vez,
fugir com seu namorado.
Só que as irmãs eram duas
para uma sombra de rio.

Hoje, a cachoeira é deserta,
o tempo dói quando passa.
Três asas de borboleta
rodopiam nessa margem,
fazem puçanga de lua.
Três remos buscam seu porto
sem que saiam de onde estão.
Três corpos soçobram nágua
entre alegria e tormento.
Três flautas de osso e taboca
soluçam guelras de vento.

AS VÁRIAS MORTES DE MAKUNAÍMA

Makunaíma sacode o corpo do mato.
O chão se levanta, e caminha.
Fazer é o seu verbo de frutas alegres,
e por onde ele anda, um ramo de susto
cai desprotegido.
O solo é um gorjeio.
Aqui, uma cobra balança seu cacho de veneno;
ali, Makunaíma já tomou sua pele
e veste, com ela, os macacos da noite.

Makunaíma é o princípio do invento.
Para ser anzol ele começa de peixe:
sabe esperar com boca de piranha
o lance do pescador.
Para ver-se homem fazendo o que fazem
com a racha das mulheres,
ele fica menino pidão; mas foge pro mato
com a embira do irmão.
O verde é um silêncio de festa.
Makunaíma despeja seu gozo de febre,
e, lá no alto, surge a constelação
do Mutum. Ele fabrica o céu
com os pés de terra.

Suas mortes são várias.
Porque mesmo no bucho de uma fera,
ou dividido entre braços, pernas, dedos,
tronco, ele comanda o suor do resgate,
a surpresa e o vazio
daqueles que o trazem de volta.
Não tem sacanagem de bruxo
que lhe passe à distância.
Makunaíma tece a hipnose dos grilos.
Com essa teia de sons ele entrama
o tempo no espaço:
arruma as coisas de novo,
se deita, afinal, em seu leito de palha.

E enquanto dorme, fricciona os artelhos
e provoca um incêndio,

somente, só, para rir dos mosquitos.

**(JT, baseado in “Vom Roraima zum Orinoco”, de Theodor Koch
Grünberg, 1917)**

**poema nheengatu pré-concreto,
de OSWALD DE ANDRADE:**

**Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá imara
Ipeju**

II - POESIA

Ela vem do grego, poiesís, ‘poesia’, poíema. - atos, ‘poema, poesia = poema’ (sendo o épico épos, o lírico mélos); poíetes ‘poeta’; poiétria, ‘poetisa’; poíetikós, ‘poético’; poietikeúomai, poetar, poetizar, são co-radicaís derivados do verbo gr. poiéō, fazer; fabricar, executar, criar, produzir; agir, ser eficaz; compor um poema; conseguir, núcleos semânticos que, de um modo geral, coexistem nas palavras de início referidas (Enciclopédia Mirador Internacional, vol. 16, pag. 9017). Em latim varias palavras dessa origem ocorrem tomadas por empréstimo. Amplia-se, com isso, o território semântico do ‘fazer’, desdobrando-se para artífice, opífice; aplica-se o termo poético como relativo a poesia; poeta, poêtor passa a ter o significado de depoente. Com vários sentidos no grego, poiesís, poesia, é empregada, em Aristóteles, como ‘criação’, em oposição a pràksis, o agir, a ação; em Platão, como gênero poético, em que he poietike ekatéra significa ‘os dois gêneros poéticos, isto é, a tragédia e a comédia.

Tentativas de definição de poesia se acumulam posteriormente, e ao nível da descrição da linguagem valorizam e dão autonomia à palavra poética. No Renascimento, a arte poética, influenciada por Aristóteles, situa-se mais próxima da filosofia que da história. A teoria dos poetas românticos, baseada na existência de um conteúdo psicológico, coloca sua matéria prima na vida dos sentimentos e das emoções. Com Mallarmé, “a poesia é a expressão pela linguagem humana, elevada ao seu ritmo essencial, do sentimento misterioso dos aspectos da existência: ela dota assim de autenticidade nossa vida e constitui a única tarefa espiritual”. Para Novalis, “a poesia é a religião original da humanidade”. “De modo geral, as concepções românticas de poesia não separavam o universo vivido do universo poético. A poesia era dada como imaginação projetiva, captação imediata das emoções e apreensão vivida dos objetos particulares. Os poetas, vinculados à ideologia individualista do liberalismo burguês, davam à poesia a alta função de revelar a verdade humana em sua originalidade” (idem, pág. 9018).

A Concepção retórica. “Na Idade Média a arte de fazer versos era denominada segunda retórica, e os poetas, retóricos. Dante resumiu toda a tradição medieval na sua lapidar definição de poesia: “fictio rethorica in musica posita” (ficção retórica musicalmente composta). Essa concepção, em formas mais refinadas, sobreviveu até nossos dias, presente quer na resposta de Mallarmé a Degas (“a poesia se faz com palavras e não com idéias”), quer nas teorias lingüísticas ou semiológicas mais recentes. Por essa via, chega-se ao formalismo lingüístico, para o qual a poesia é uma máquina de combinações experimentais de palavras, de que resultam significados novos. Dentro dessa perspectiva, não há nenhuma experiência pré-poética capaz de mobilizar a atividade produtora de poesia. Uma série de signos, caprichosamente combinados pelo poeta, é bastante para criar o objeto-poema (Ib., pág. 9018).

A Concepção lúdica. “A palavra ritmada e cantada, ligada ao ritual mágico, tinha o sentido de um jogo sagrado. Com o passar do tempo, perdeu seus compromissos com o sagrado, e o ludismo que nela ainda se pode encontrar fica ao nível da palavra, no jogo de suas virtualidades semânticas e sonoras. As unidades materiais desse jogo - as palavras - já não vêm carregadas de seu poder mágico-encantatório. Aspiram a ser tão somente peças de um jogo combinatório que se arma e desarma segundo leis descobertas no próprio ato de fazer.” (Ib., pág. 9018).

Registram ainda as Enciclopédias e os tratadistas que nossas teorias são limitadas. Tampouco as metodologias utilizadas, a exemplo da fenomenológica, que busca localizar a poesia em quaisquer dos “estratos ou camadas estruturais, verticalmente articuladas”, conseguem atingir seu pleno objetivo. A experiência que resulta de tais pesquisas remetem, pelo contrário, à obtenção de um número cada vez maior de camadas para que se tome consciência da totalidade poética.

III - ARTE POÉTICA

O porquê da arte e do fazer artístico são perguntas que, formuladas de várias maneiras, cada qual dando, a seu modo, a resposta que lhe convém, resultam sempre em justificativas e explicações contraditórias. A necessidade de comunicar-se, o desejo íntimo de confidenciar aos outros um segredo ou uma descoberta, induz o artista, ou praticante acidental de uma arte, quer seja ela de natureza plástica ou verbal, a construir uma ponte destinada ao tráfego de pessoas sensíveis à apreensão de um texto, de um quadro, de uma forma, de um som, de uma palavra. Segundo Celso Kelly, referindo-se exclusivamente ao trabalho do artista plástico, é disto que “saem coisas, compreensíveis ou não, sem qualquer sentido utilitário”. Assim, também, com a poesia.

Em seu estudo intitulado “Où en est là poétique?”, esclarece Michel Gautier que até o século anterior o adjetivo “poético” era utilizado de maneira corrente para qualificar um espetáculo, um objeto, uma paisagem e mesmo um sentimento, assim designando seu conteúdo estético ou simplesmente emotivo. Não foi senão por intermédio de um círculo restrito de poetas que ele tomaria o sentido exato de “proceder, de maneira de fazer belos versos”, tratando-se ainda de ativar os modelos fixos de uma ARTE, mais do que de um verdadeiro conhecimento. As Artes Poéticas mais ou menos disponíveis, de Aristóteles e de Horácio a André Breton, en passant por Lope de Vega, Boileau, Theophile Gautier e Verlaine, em geral são resumos de concepções estéticas e literárias de diferentes épocas onde os poetas, na hipótese de haverem descoberto quaisquer segredos de versificação, faziam disto um segredo ainda maior. A propósito, era bastante conhecida a reserva de Mallarmé sobre os breves rabiscos de suas reflexões; e Valery escreveria seus poemas seguindo uma técnica absolutamente pessoal, que ele resguardava bem de revelar, mesmo a seus amigos.

Será, contudo, o adjetivo “poético” anterior ao conceito de poesia? A sobrevivência residual do significado - poético -, com a função apenas de qualificar objetos, eventos e

paisagens, não denota realmente sua instigante anterioridade à poesia como arte de escrever em verso, a partir de quando se passa, também, a defini-la e a buscá-la nos diferentes aspectos ligados aos meios de comunicação, da ética, da metafísica e da lingüística? Quanto ao poema em si, a definição é de Geir Campos: “Poema - tem esse título qualquer composição literária com valor poético, em VERSO ou não (poema em prosa), e, quando versificado, podendo constar de uma série de VERSOS (ESTÍQUICO) ou de estrofes (ESTRÓFICO), esquematizados ou não em FORMAS FIXAS. Entre as formas fixas cabe mencionar a balada, o canto real, o soneto, o triolé, a espinela, a copla espanhola, a fatrasia francesa, a tanca e o haicai japoneses, o rubai persa, a sextina e a espinela. Entre os poemas estróficos, realçam a Vilanela, o Pantum, a Terça Rima, e o Leixa Prem. Dos ESTÍQUICOS, citem-se os Romances, os Lais, a Balada narrativa, como exemplos. Em muitos casos, a denominação de um POEMA refere-se mais ao assunto do que à forma, como no EPIGRAMA, no UBI SUNT, na PALINÓDIA ou no MADRIGAL, entre outros” (“Pequeno Dicionário de Arte Poética”, Ed. Conquista, 60). Além destes, porém, podemos citar uma longa série de outros, como o poema moderno ou modernista (versos livres), o poema piada (satírico, demolidor), o poema-coisa (descritivo, objetual), o poema-concreto (poesia sem verso), o poema neo concreto (a experiência poética intuitiva em oposição à estrutura matemática do poema-concreto), o poema-praxis (poesia com verso, novas estruturas, novas relações fônicas), o poema-processo (colagens visuais, poemas-comestíveis-biscoitos, pão: este poema se realiza no ato mesmo do consumo), o poema-de-muro (lançado em Manaus pelo Clube da Madrugada, 1965, ao criar e pesquisar uma linguagem específica de muro, sem a tematização do suporte, não limitada aos fatos que lhe deram origem). Sem dúvida há outros ainda, entre “surgentes” e “insurgentes”.

Com a transdição virtual e a técnica singular do fazer, cujo objetivo é o poema, a poesia passou a distinguir-se da literatura como arte de bem escrever, mas, na afirmativa de Cassiano Ricardo, “toda poesia é literatura, sem ser prosa”. Ezra Pound contorna o penhasco e dispara: depois de Stendhal tê-la visto e denunciado, a farolagem poética dos séculos precedentes foi substituída pela nova prosa, que era criação do próprio Stendhal e de Flaubert. A poesia permaneceu então

como arte inferior até emparelhar-se com a prosa desses dois autores, o que alcançou fazer, em grande parte, com base no DICHTEN = condensare. (...) Não quer isso dizer que ela fosse algo mais etéreo e mais imbecil que a prosa, e sim algo que estava carregado de potencial mais elevado”. Tente-se acrescentar ao raciocínio do grande crítico o fato de que esse potencial se enraíza nas formas de arte mais primitivas, com a predominância do mito, que se engendra e se desenvolve na origem da religião, da filosofia e da própria criação estética, sempre carregada de sentimentos e impulsos que medeiam a linguagem dos sonhos. Pouco enfaticamente, no entanto, Pound o reconhece. Homo sapiens, homo faber, homo ludens (Huizinga). O jogo de toda a vida permeado pelos ganchos do sonho, afluentes do mito. Potencial elevado = forma superior de resposta aos atalhos da luz e da treva numa única síntese estabilizadora. Dichten = condensare. As antenas da raça podem estar, de repente, numa espécie de “Canto ao sol da maloca”, na quarta escala vocal de um pagé, ou, simplesmente, num erro de revisão que muda o título de uma crônica de jornal. É o próprio mestre do ABC que ensina: “O som fica melhor lá onde o idioma claudica.”

Ora bem, mas não vamos repetir, aqui, uma certa arenga sobre o que seja e o que não seja poesia. A nosso ver, Cassiano Ricardo e os teóricos da poesia concreta já quiseram ou pretenderam esgotar este assunto. Por essa importante contribuição de um passado recente, quem não sabe estabelecer, hoje, a diferença entre prosa e poesia? Prosadores inventivos como Guimarães Rosa e “transformadores” como João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar, revalorizam a linguagem poética no exercício da prosa ou esticam a massa do poema até disfarçá-lo numa outra coisa, aparentemente estranha e sem nome. Isto é poesia. De qualquer modo, porém, um poema é um poema, e uma prosa é uma prosa. Pode também acontecer de um poema não conter nenhuma poesia, seja em versos livres ou não, sendo “escusado dizer (e agora a palavra é de Cassiano Ricardo) que estas distinções de ordem técnica e forma não significam - sob um critério de valor - desconhecer certas obras-primas que são os “poemas em prosa” de Baudelaire (“Petits Poèmes en Prose”) de Rimbaud (“Illuminations”) ou os poemas também em prosa de Saint-John-Perse (“Anabase” ou “Vents”) e, pra não irmos tão longe, os

que se praticam entre nós: os de Raul Pompéia, os de Aníbal Machado, os de Manuel Bandeira, os de Mário Quintana, etc...”

À parte, no entanto, os ismos do ofício, podemos afirmar que a poesia é indefinível, o verso um artifício e o poema um desafio, uma armadilha, algo parecido com a figura emblemática de um touro que se tomasse de asas, para voar. É desse ponto de vista que a criação poética, ao ver de L. Ruas, torna-se um problema complexo, um problema vital do poeta-homem, cuja “situação humana, ou, se quisermos, existencial do poeta não é um simples fato de significação anedótica mas, ao contrário, é algo essencial e inerente à obra de arte” (“Os Graus do Poético”, L. Ruas, Ed. Rio Mar, Manaus-Am, 1979). Encarado, assim, por uma ótica transcendental, o fenômeno da criação poética ou da obra de arte encontra, em Tasso da Silveira, uma síntese perfeita, quando diz: “Na obra de arte se fundem três mistérios diferentes. O mistério do indivíduo, o mistério do ser e o resultante destes dois, a catálise do impulso criador, o mistério da expressão” (idem). Além da forma e da evolução semântica das palavras, além do sentimento do tempo ao longo de anos aprofundado através dos grandes inventores, mudara, porventura, a essência da poesia? Achamos que não. Outras conquistas, é certo, dotaram o faber de novas técnicas e novos processos. Na ponta do exagero, contudo, degradingola a cavaliço do “pintor” que tenta esboçar uma tela com um rabo de cavalo melado na tinta, e sucumbe o eventual consumidor de LSD quando pensa que, “numa boa”, será capaz de produzir alguma coisa semelhante aos poemas de Vicente Huidobro.

Expressar, fazer, comunicar. A expressão depende da língua e da fala, como as árvores dependem da terra e as aves do espaço. Ambas se fundem numa realidade que é o poema, genericamente falando. O maquinismo ilógico do poema, sua funcionalidade arbitrária, porém, devem manter o equilíbrio necessário para evitar que o discurso verbal (ou a interferência direta da fala) sacrifique a emoção, a vivência ou o sentimento que se pretende transmitir. A expressão depende assim, de um certo nível de informação e conhecimento, fatores indispensáveis para que o poeta desenvolva o seu projeto de escritura, sem correr o risco de estar repetindo fórmulas caídas em desuso. No conceito de T. S. Eliot, a “poesia pode, até certo ponto, preservar e até mesmo restaurar a beleza de uma língua;

pode e deveria também ajudar a desenvolvê-la, a torná-la tão sutil e precisa nas mais complicadas condições e para as novas finalidades da vida moderna.”

O Fiat Lux, dessarte, tornara-se em símbolo de toda a grande descoberta ou invenção. É o fazer (verbo transitivo direto) posteriormente responsável pelo que dá existência ou forma (Deus fez o mundo em seis dias), prolongando-se, daí, numa extensa e complicada galeria de atividades que foram surgindo com o trabalho humano: produzir física ou moralmente; fabricar, manufaturar; produzir intelectualmente; escrever, compor: fazer uma sonata; praticar, obrar, executar, realizar (“Novo Dicionário”, Aurélio Buarque de Holanda, Ed. Nova Fronteira, s/d). Os índios e as crianças se entendem perfeitamente bem, por aquilo que fazem. Para eles, ser e fazer são a mesma coisa (“Existe uma Literatura Amazonense?”, Jorge Tufic, Ed. UBE, Manaus-Am, 1982). São Lucas, XXIII, 3: “fazei tudo o que eles dizem, mas não façam o que eles fazem, porque eles dizem o que se deve fazer e não o fazem.”

No “vasto mundo” da poesia, mutatis mutandi, o fazer não é menos rigoroso. Para um poeta de linhagem superior, um bom poema há de exigir sempre noventa e oito por cento de transpiração, e dois por cento de inspiração, ou disposição. Ezra Pound explica a diferença: “Um carpinteiro pode juntar as tábuas, mas um bom carpinteiro deve saber distinguir a madeira seca da madeira verde”. O problema da comunicação, por sua vez, não foi descurado pelos grandes poetas-ensaistas. “A primeira voz - diz Elliot - é a voz do poeta falando para si mesmo - ou sozinho. A segunda é a voz do poeta dirigindo-se a um auditório, quer seja este grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar um personagem teatral que fala em verso; quando diz, não o que diria falando por si mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites do personagem imaginado que se dirige a outro personagem imaginado. A distinção entre a primeira e a segunda vozes, entre o poeta que fala por si mesmo e o poeta que fala para outras pessoas, ressalta o problema da comunicação poética; a distinção entre o poeta que se dirige a outras pessoas quer na sua própria voz quer numa voz que escolheu assumir e o poeta que inventa a fala com personagens imaginados se dirigindo uns aos outros, ressalta o problema da diferença entre o verso

dramático (de teatro), o quase dramático e o não-dramático” (“As Três Vozes da Poesia”, T. S. Elliot, s/i). Sobre o mesmo assunto, leiamos agora um trecho da obra de I. A. Richards: “É facilmente explicável o fato de que o artista não está, via de regra, conscientemente preocupado com a comunicação, mas em “acertar” a obra, o poema, ou a peça teatral, ou a estátua ou a pintura, ou o que quer que seja, aparentemente indiferente à sua eficácia comunicativa. Fazer com que a obra “encarne” a experiência precisa, da qual depende seu valor, se harmonize a ela e a represente, é a sua maior preocupação, em casos difíceis uma preocupação dominante, e a dissipação da atenção que estaria envolvida se ele considerasse o lado comunicativo como um resultado à parte seria fatal na obra mais séria. Ele não pode deter-se na consideração de como o público, ou mesmo setores especialmente bem qualificados do público a apreciariam ou reagiriam diante dela” (“Princípios de Crítica Literária”, I. A. Richards, Ed. Globo, 1967).

Não devemos omitir, entretanto, que existe linguagem e metalinguagem, ou seja, linguagem sobre linguagem. Ainda restritos à função da primeira, há de ser útil mencionar um depoimento de José Fernandes sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles: “A magia poética é resultante do jogo perfeito entre as formas e o conteúdo. Jogo que adquire técnicas novas no tempo e no espaço da história da arte. As armadilhas do discurso, entretanto, nem sempre visam à comunicação, mas a criação de um mundo individual, de tal modo organizado que os jogadores-palavras, em vez de pelejarem com os outros, confrontam-se consigo mesmos. Assim concebida, a linguagem atinge tal grau de hermetismo que a compreensão é, na maioria das vezes, quase nula. A ênfase concedida às formas consagradas pela experiência do passado encontra-se, normalmente, em estágios iniciais da travessia poética. Entanto, o tempo e as incansáveis pelejas com e contra as palavras tornam o jogador auto-suficiente, transformam-no em técnico.”

Daí, com certeza, a ironia de Carlos Drummond de Andrade: “Se o meu poema não deu certo, foi seu ouvido que entortou.”

O quanto dissemos, no entanto, ao desembocar nas

teorias extremamente provocadoras do século XX, com seus mitos tecnológicos e o pretendido “discurso de ninguém”, amplia-se numa seqüência de fatos ligados à conquista da fotografia, do cinema, das artes plásticas, e conduzem à nova ciência de ler o mundo, que tem na Semiologia o seu ponto de apoio. Assim, o campo ainda mal definido do poético excita os pesquisadores a testarem a saturação verbal do Ocidente, opondo-lhe ou impondo-lhe o ícone utilizado no Oriente. A ocorrência de uma ruptura com a tradição ocidental torna-se, deste modo, inevitável com os trabalhos de Fenollosa, cuja influência sobre Ezra Pound resulta numa poética de estrutura gráfica, como a de Mallarmé. Umberto Eco: “A Poética, no sentido mais lato da palavra, se ocupa da função poética não apenas da poesia, onde tal função se sobrepõe a outras funções da linguagem, mas também fora da poesia, quando alguma outra função se sobreponha à função poética.”

A liberdade criadora atinge o seu clímax. Renova-se o vocabulário com o dia-a-dia, as gírias vão sendo aproveitadas, os padrões castiços cedem ao incremento de novas experimentações no domínio da sintaxe, com o pronome oblíquo iniciando períodos, entre muitas outras, inclusive a busca de recursos poéticos nos falares indígenas. Acirram-se as polêmicas entre os epígonos do concretismo, do neo-concretismo e os defensores do verso, os sinólogos, como eram considerados por Fenollosa. É nesse estágio, precisamente, que uns e outros se aprofundam em sua teoria a respeito do objeto poético ou objeto da poesia, estes procurando estabelecer uma forma que pudesse distinguir a prosa da poesia, re-valorizando a função da metáfora, e aqueles colocando a poesia como “anti-literatura”, estando mais relacionada com as artes (pintura, música, etc.), do que com a sintaxe lógico-discursiva da prosa. Entre os defensores do verso estão, naturalmente, os poetas da geração de 45. Alguns poemas concretos, explorando ainda o valor da palavra em seus diversos níveis (prosódico, sintático, semântico), os poemas-objetos e a poesia/processo, afirmam em definitivo a posição de uma vanguarda atuante, já repercutindo em outros países da América e da Europa. OLHO POR OLHO, de Augusto de Campos, é um exemplo de clareza e eficácia. O próprio autor explica que o mesmo “não necessita de “chave léxica” explícita porque se compõe de signos extraídos da realidade cotidiana:

uma esteira de olhos arrancados a personagens conhecidos conduz a um triângulo formado por sinais de trânsito, de significação universal (...). Esse poema “inqualificável” tem, pois, uma semântica visível a olho nu.”

Quanto aos defensores do verso, da metáfora, a estes caberia também um avanço mais arrojado em suas pesquisas. Os estudos dedicados ao assunto, muito contribuíram para isso. A análise estrutural “descobriu” um outro Rimbaud por trás da aparente obscuridade de seus quartetos (“A estrela chorou rosa no coração de tuas orelhas, /O infinito rolou branco de tua nuca a teus rins, /O mar perolou ruivo em suas mamas vermelhas, /E o homem sangrou negro em teu flanco soberano”). Eros e Tânatus se irmanam, então, para uma análise permanente do texto aberto, atribuindo mais importância aos símbolos que engendram o conteúdo da mensagem poética, do que propriamente aos valores relativos da forma em que foram vazados. Abre-se, pois, o leque das confluências e as divergências parecem reduzir-se, na medida em que umas e outras correntes de idéias terminam por encontrar-se no mesmo sistema de fragmentação (ou destruição, como preferem os semiólogos) do discurso ou da estrutura, verbal ou não-verbal, do objeto “poético”, sem que, tampouco, se tenha chegado à conclusão do que seja este objeto ou do que seja este poético. Em “Sísifo”, livro de poemas de Marcus Accioly, há uma seqüência de fundo “didático” que começa por estabelecer a diferença entre prosa e poesia, entre o lírico e o épico, entre o antigo e o moderno; a seqüência prossegue com animais & pássaros, com a natureza, e termina com a “linguagem” das estrelas, um desfecho no qual as palavras se desarticulam, os fonemas invadem o espaço do objeto que tentam “segurar”, e, de tudo, restará ao final a “linguagem da água/no silêncio”, onde a palavra silêncio, escrita e repetida quarenta e quatro vezes, com todas as suas letras entre parêntesis, resulta numa superfície compacta, num daqueles signos polivalentes que chegam a demonstrar as funções referidas: água, vento, moléculas, átomos, silêncio.

Assim posto, tanto faz o poeta saturado de tradicionalismo abandonar o verso, como o poeta do verso persistir em sua necessidade, desde que ambos estejam empenhados na “localização” da poesia (e note-se que

Rimbaud, autor do quarteto citado, é um poeta do século XIX), os efeitos reais não levam a outra coisa, a menos que o agente, embora limitado por sua época, consiga reafirmar o ethos da liberdade criadora através de arrojadas metáforas, a exemplo de Sôsândrade. As palavras de ordem são de Pierre Albert-Birot: “A arte começa onde a imitação acaba”. Ou: “Procurai outra coisa, sempre outra coisa; porque procurar é viver e encontrar é morrer”. A poesia está em tudo, desde que o viver a reconheça. Nós estamos na Era da Máquina, mas raros se apercebem disso. A nostalgia bucólica, o cravo na lapela, já não comovem o Ral do progresso científico. O homem semiótico está aí mesmo: “...pensar profundamente é pensar o mais longe possível do automatismo verbal” (Paul Valery).

Diante de alguns impasses que mudaram os focos de leitura, chegamos a considerar que a única saída para o consumo imediato de poesia, segundo a teoria PROCESSO, com “a técnica já criando nova linguagem universal”, é a semiótica. Aqui, a funcionalidade informacional “é mais importante do que a funcionalidade estética”; e o fato de encarar ou não os objetos-poema como poesia, torna-se uma questão secundária ante a eficiência de construir sempre novas estruturas baseadas em cada nova experiência. “O poeta procura letras nos objetos”, escreve Wladimir Dias-Pino, em cujo livro, “Processo: Linguagem e Comunicação”, divulga as inúmeras opções e/ou operações de montagem dialética, aproveitando, com isso, um vasto laboratório de consumo e codificações extraídas ao cotidiano, prosaico ou poetizável. Decerto foi este o último movimento de vanguarda na poesia brasileira, projetando-se além do ideograma dos concretistas e do pop. Numa só frase: “o lúdico transformando em didático/consumo popular.”

Considerar, acreditar, para entender. Em última análise, há um longo caminho percorrido entre a inquietação lógico-verbal e o poema visual, gustativo, manipulado ou descartável. Os intervalos de crise dizem menos respeito à poesia do que ao suporte. As artes plásticas nos dão este exemplo, guardadas as devidas proporções. Pois é na poesia que o vivente das coisas se depara com maior desafio, quando a maioria dos recursos tradicionais foram praticamente esgotados no uso e no abuso da imagética, na orgia

embriagadora de que pouco se aproveita no cômputo geral. Para nós, contudo, desde que a poesia não seja o assunto do poema, nem deixe transparecer, tanto quanto possível, dicotomia com a prosa, distinguindo-se desta pela crisperação daqueles significados paralelos de que nos falam os semiólogos, qualquer forma utilizada pelo poeta deve ser respeitada e avaliada pela crítica. Afinal de contas não será a palavra, o logos, a única alternativa de sobrevivência na voragem de um mundo racionalmente explicado?

IV - ARTE POÉTICA (do “biotipo” ao mágico)

Rainer Maria Rilke teria sido o último “biotipo” de poeta, segundo um modelo contemplativo zelosamente recortado daquela Europa de fins do século XIX, quando o tropo da rosa adquire força total, em oposição à máquina do progresso e do barulho. Mas nada parece constar a esse respeito desde Homero aos românticos ocidentais, e destes ao parnasianismo. Do romantismo, no Brasil, ficara o protótipo Castro Alves - gravata de nó saliente, bigode afilado e torcido nas pontas, cabeleira farta, perfil apolíneo -, como do parnasianismo ficara Bilac. Tanto um quanto o outro espelhando, na descontentação e na contenção dos gestos, a marca registrada de sua escola. Não há, contudo, registro oficial de um biotipo exato de poeta; e mesmo Nero, empunhando e dedilhando pateticamente a lira - este símbolo clássico da Poesia - não conseguiu mais do que o ridículo de atizar contra Roma o fogo sagrado dos deuses.

O poeta simplesmente, é. Ele nunca se define por obra de um biotipo qualquer, por circunstância de um protótipo (que no mínimo pode simbolizar uma escola) ou por uma escritura de versos, ou seja lá por que meio ou forma de comunicação verbal ou não-verbal se faça representar em sua breve ou prolongada travessia. Quanto ao modo particular de vestir, alguns deles, no propósito majestoso de lançarem moda ou apenas se distinguirem dos outros, criam seu próprio traje, o qual, em última análise, servirá unicamente para identificar a pessoa, a menos que ela ostente um decalque onde se leia o conteúdo da embalagem. Entre simbolistas e dadaístas franceses, essa “extravagância” chegou mais longe, com a retórica do cágado e dos cabelos pintados de vermelho. Mas tudo era feito com o só propósito de atrair curiosos.

Contou-nos um dia um velho rapsodo da Província, na década 50: - Naquilo que me toca, poeta, já houve até quem me negasse valor nas 3.000 páginas, entre éditas e inéditas, que fazem parte de minha bagagem literária. Nada mais bateu com a minha auto-crítica, porém, do que esta espontânea declaração de minha completa inutilidade no pretendido assalto aos domínios da poesia. Pois foi certamente a partir desse

momento, que eu passei a ver quanto equívoco se alumbra na grande aventura da crítica e da poesia! E assim voltei, após tanta soalheira gasta em nonadas, a respirar com mais alento e profundidade os ares concentrados na maneira poética de ser, disponível como esponja, grava/dor. Reintegrei-me, portanto, às faíscas de um cotidiano-luz, palavra e cor, fragmentado e rico. E assim fui colhendo alguns desses retalhos, na boca do povo: - Pra quê tu queres dinheiro? Pra beber? - Num bebo, meu sinhô, só lá uma vez perdida... Os pólens da tarde caindo sobre jornais, bombas, assaltos, missa de sétimo dia. Sentava-me nos bancos da praça olhando-me nos outros, passageiros do vento, cúmplices da noite, farelos de mundo. - Quem é quem diante daquele incêndio? Voltei-me, era o pôr do sol. - Ora, a terra está na meia-idade, como a poesia dorme na criança. Antes de explodir, regressei ao trabalho. Vou começar tudo de novo.

Muito já se falou, em determinado período de reformulação, numa pseudo crise ou morte da poesia. Desconhecemos se este fenômeno tenha causado algum susto aos poetas cuja autenticidade recusa a atrofia da acomodação. Naqueles que têm, no corpo do poema, o mesmo objeto de um pássaro que amola, diariamente, seu bico, no topo de uma montanha. Diz o brocardo que a “obstinação” do pássaro fica, exatamente, na outra ponta da eternidade... Há uma crise, no entanto, de meios que libertem a poesia. Uma crise de valores capaz de evoluir como negação da poesia. Uma crise, talvez, de harmonia entre progresso, cultura e civilização. Por quê, de repente, ninguém mais escrevia? Os canais de comunicação fechavam-se para esse tipo de coisa, sem nem, com certeza, se darem conta de que é a poesia que gera o movimento de quantos insólitos divulgam a notícia, o perfume, as novelas, o comercial, etc. Em consequência, a resposta. Um verdadeiro deslanche. Grafites, murifestos, sem compromisso, alternativos, marginais, entre outros, lançaram o maior desafio na tentativa de conciliar a poesia com a vida (e a luta) social, numa demonstração vitoriosa de que o mito do poético só existia por mero preconceito de normas estabelecidas -, o que deixava de ter sentido no reconhecimento de que o poético é tudo quanto surpreende, e jamais se repete. Tem forma individual ou coletiva, mas não se transfere impunemente. Podia-se ver, também, que para um grande poeta surgir, devia ser preciso que milhares de outros poetas estivessem produzindo e fazendo

experiências. Guardadas as proporções, essa dinâmica tem algo a ver com o princípio físico que medeia entre a poeira cósmica e a formação das galáxias. Não é, pois, à-toa que se faz referência aos “diluidores”. Mas há, em todo esse processo, uma outra dinâmica por demais complexa, a qual, se devidamente estudada, tende a revelar que um fluxo menor de poetas “menores” dificilmente estimula o aparecimento de um poeta maior. Homero, na Grécia Antiga, e Dante, na Itália, representam, além de coletores e intérpretes de sua época, as matrizes “genéticas” do idioma. Numa só palavra, as suas possibilidades.

Em suma, porém, não é recomendável que se brinque de poeta, nem se faça da poesia um instrumento servil de outras artes, causas ou ciências, quando isso redunde em prejuízo de sua própria essência. “Mas - confia-nos ainda T. S. Eliot - a poesia, como qualquer outro elemento isolado da misteriosa personalidade social que chamamos nossa “cultura”, deve depender de inúmeras circunstâncias que ultrapassam seu controle (“A Essência da Poesia”, Artenova, 1972). Enfim, será ela a substância ainda desconhecida que induz às grandes insurreições. A cada despertar de poetas (ou de mágicos), submerge uma Atlântida.

* * *

Caracterizando os gêneros literários, Nelly Novaes Coelho explica: “A divisão da poesia, em lírica e épica, que vem da Antigüidade greco-romana, vai perdurar até fins da era Clássica (séc. XVIII), quando o racionalismo clássico cede lugar à espontaneidade e ao sentimento romântico. Ao poder hierárquico das Classes, substitui-se o valor do indivíduo. As normas gerais da Arte cedem à liberdade individual do Artista. A poesia lírica torna-se a suprema voz dos novos tempos e de um novo homem que oscila entre a euforia vital e a depressão mortal, na busca de uma verdadeira sintonia entre o seu Eu e o novo mundo que lhe cabe construir. (§) Novas normas foram criadas pelo Romantismo e logo mais rompidas pelos novos movimentos que se sucedem, fazendo oscilar a gangorra Racionalismo x Intuição (Realismo, Parnasianismo, Decadentismo, Simbolismo), até chegar o grande cisma dos

Ismos que explodem nos anos 10/20. (§§) Hoje, a poesia em sua profusa heterogeneidade formal e problemática, continua sendo (como os gregos a viram) a expressão mais fiel de um Eu que, tentando se encontrar ou se conhecer através do Outro, “filtra” o mundo através de uma assumida impassibilidade emocional. “Todos os caminhos conduzem à Roma...” (“Literatura & Linguagem”, Nelly Novaes Coelho, Ed. Quíron, 1986).

V - DA PROSA, DA POESIA, DO LÍRICO, DO ÉPICO, DA LINGUAGEM

Exemplos práticos do que é a expressão falada ou escrita de cada gênero literário, nos são dados pelo poeta Marcus Accioly, em seu pré-manifesto “Poética”. No empenho de um resumo, dela extraímos as seguintes estrofes, que valem, ao final, por muitas teorias em prosa:

DA PROSA E DA POESIA

A prosa e a poesia se diferem

pelo mistério:

a casa era sem portas e janelas (...)

isto é prosa

a casa era de vidros e silêncios (...)

isto é poesia

pela música:

era uma vez um eco que dizia (...)

isto é prosa

era uma vez a vez a vez a vez (...)

isto é poesia

pela forma:

sob a luz apagada ele dormia (...)

isto é prosa

sob o peso da treva era o seu sono (...)

isto é poesia

pelo motivo:

a infância veio visitá-lo um dia (...)

isto é prosa

a infância acordou-se nos seus olhos (...)

isto é poesia

pela pintura:

o seu rosto era branco como o mármore (...)

isto é prosa

o seu rosto era um pássaro de nuvem (...)

isto é poesia

pelo equilíbrio:

o sol estava vertical no céu (...)
isto é prosa
o sol caia sobre a própria sombra (...)
isto é poesia
pelo movimento:
a flecha arremessada pelo arco (...)
isto é prosa
a flecha além do arco era uma asa (...)
isto é poesia
pelo ritmo:
era no dia o sol - na noite a lua (...)
isto é prosa
era no sol o sol - na lua a lua (...)
isto é poesia
pela força:
a lâmina brilhou sobre seus olhos
isto é prosa
a lâmina de luz cegou seus olhos (...)
isto é poesia
pelo assombro:
o chicote vibrou como uma cobra (...)
isto é prosa
o chicote vibrou como um relâmpago (...)
isto é poesia
pela imagem:
dentro do rio era canção a das águas (...)
isto é prosa
dentro do rio era a canção dos peixes (...)
isto é poesia
etc etc etc

2º

há um estilo lírico e outro épico
por exemplo:
o relógio do tempo é um coração (...)
isto é lírico
o coração do tempo é um relógio (...)
isto é épico
há um estilo passado e outro presente

por exemplo:
eu te amei com as mãos e com os lábios (...)
isto é passado
eu te amei com silêncio e palavras (...)
isto é presente
há um estilo simples e outro complexo
por exemplo:
o seu sonho de areia era uma estrela (...)
isto é simples
a areia de uma estrela era o seu sonho (...)
isto é complexo
há um estilo lógico e outro ilógico
por exemplo:
sou um número só na natureza (...)
isto é lógico
sou o número um e os outros números (...)
isto é ilógico
há um estilo visual e outro auditivo
por exemplo:
o círculo do sol é um leão (...)
isto é visual
o silêncio da lua é como um lobo (...)
isto é auditivo
há um estilo olfativo e um gustativo
por exemplo:
sentia alguma flor dentro do vento (...)
isto é olfativo
sentia o sol amargo como um fruto (...)
isto é gustativo
há um estilo que desperta o tato
por exemplo:
era de pedra a sua mão de pássaro (...)
etc etc etc

a poesia antiga se difere
da moderna:
era a noite dos deuses e demônios (...)
isto é medieval
o cardume do céu era as estrelas (...)
isto é renascentista
o fruto verde sob o sol maduro (...)

isto é barroco
ele levava o mundo sobre os ombros (...)
isto é romântico
talhada em pedra era a canção de pedra (...)
isto é parnasiano
o seu cavalo atravessava o céu (...)
isto é simbolista
sua cabeça é a máquina do sonho (...)
isto é moderno
etc etc etc

ANIMAIS & PÁSSAROS

Os animais aprendem o silêncio
mas possuem os seus sons:

o lobo uiva o vento
a cascavel chocalha a vagem

e os pássaros aprendem essas vozes

o corvo crocita a treva
o cisne arensa a morte

e os pássaros aprendem essas vozes

o leão ruge a própria força
o urso freme a mesma fúria

e os pássaros aprendem essas vozes

o pavão pupila as cores
o papagaio palra as palavras

e os pássaros aprendem essas vozes

o elefante barri toda floresta
o touro urra a tempestade

e os pássaros aprendem essas vozes

**a cegonha glotera o silêncio
o camelo blatera o deserto**

e os pássaros aprendem essas vozes

**a andorinha trissa o verão
a nambu trila o inverno**

e os pássaros aprendem essas vozes

**a ovelha bale a voz de sino
o porco grune o som da água**

e os pássaros aprendem essas vozes

**o ganso grasna o lago azul
a garça gazea o açude verde**

e os pássaros aprendem essas vozes

**o cavalo relincha igual ao fogo
o asno orneja feito um relógio**

e os pássaros aprendem essas vozes

**o pombo arrulha o doce suspiro
o peru grugulha a alegre roda**

e os pássaros aprendem essas vozes

**a araponga retine o seu metal
a serpente sibila o ar de veneno**

e os pássaros aprendem essas vozes

**a coruja pia a escura noite
o canário trina o sol do dia**

e os pássaros aprendem essas vozes

**o grilo cicia as folhas
a cigarra estridula as flechas**

e os pássaros aprendem essas vozes

**o macaco grincha como as árvores
a rã coaxa e é a fonte**

e os pássaros aprendem essas vozes

**o cão ladra
a raposa regouga**

e os pássaros aprendem essas vozes

2º - DA NATUREZA

**Há outras vozes (sim) na natureza
tudo é linguagem que se fala e ouve:**

**o vento canta como um homem ébrio
o mar soluça feito uma mulher**

e os poetas aprendem essas vozes

**os rios têm rumores como os loucos
as árvores resmungam feito os velhos**

e os poetas aprendem essas vozes

**os seixos contam níqueis como os pobre
a cachoeira ri feito as meninas**

e os poetas aprendem

**a areia cochicha como as tias
as aves têm canções feito as meninas**

e os poetas

3º - DA LINGUAGEM

há também a linguagem das es ^{tr} el
as

das b o r b o l e t a s
e
dos v a g a l u m e s
há também a linguagem do (silêncio)
das s-e-r-p-e-n-t-e-s
dos p
e
i
x
e
s
sob a água

há também a linguagem dos m
dos mi/né/rios ^e t
das f o e ^a i
l r s s
b s
das a e a
h
l

II PARTE

A LEGISLAÇÃO TEÓRICA

II.1- A LEGISLAÇÃO TEÓRICA

Nos dois quadros que esquematizam os gêneros literários (o da Antigüidade e o Contemporâneo), observa-se que todas as transformações processadas em dois milênios, não atingiram o essencial.

Segundo Nelly Novaes Coelho, “os gêneros continuam a ser poesia, prosa e teatro, porque são expressões das experiências humanas básicas: a vivência “lírica” (o Eu voltado para si próprio e suas emoções, cuja expressão essencial é a poesia); a vivência épica (o Eu em confronto com o mundo social, e cuja expressão natural é a prosa) e a vivência “dramática” (o Eu entregue ao espetáculo da Vida, no qual ele próprio é personagem e cuja expressão básica é o diálogo).

A esses três gêneros o nosso tempo tende a acrescentar mais um: o da crítica Estética, expressão da vivência eu/texto, dinamizada pela inteligência analítica e crítica. Mescla de ciência e intuição, a Crítica é uma expressão ambígua que depende de um conhecimento racional mesclado a um pensamento criador. Isto é, participa da objetividade exigida pela teoria e da subjetividade natural à Arte.

As demais transformações, registradas pela atual conceituação dos gêneros, são contingentes, isto é, efêmeras, porque representam “momentos” de evolução da Humanidade e por isso estão destinadas a uma contínua mudança.

A grande alteração deu-se, sem dúvida, ao nível da legislação teórica que, nas diferentes épocas que nos precederam, se exerceu tiranicamente sobre a criação literária. Hoje já não há mais regras ou normas absolutas, a que a liberdade do artista deva se submeter. Como sabemos, todas as leis, normas, regras e fronteiras foram postas em questão pelo nosso século, tanto ao nível da vida humana e social, quanto ao nível da Arte (ou do Pensamento em geral). Daí a liberdade, ou melhor, a anarquia de formas que se expressa na “cultura de mosaico” característica do nosso tempo.

A única “norma” que jamais mudou (e que em cada

época foi codificada de um modo) é a da coerência orgânica do discurso e sua forma significante. Da unidade essencial de ambos resulta a verdade, a força e a beleza do texto ou da obra literária. No alcançar tal unidade revela-se o maior ou menor gênio do poeta, do ficcionista e do dramaturgo.

Foi na busca dessa coerência ou unidade interna do texto literário, que os gregos (...) estabeleceram determinados tipos de verso para determinados tipos de experiência expressa. A cada vivência corresponde uma linguagem específica e um ritmo que lhe é essencial. Foi também em busca dessa unidade que retóricos de todos os tempos procuraram defender determinadas “formas” como ideais... Mudados os ideais, mudam-se as formas...” (idem).

Nos dois quadros acima referidos, o gênero poesia dispõe das formas Lírica e Épica, e das espécies literárias como elegia, canção, soneto, idílio, balada, ode, etc. A natureza de sua linguagem é poética, e seu objeto se encontra no mundo lírico (= o mundo do “eu”) ou no mundo épico ou heróico (= o mundo das grandes ações). Temos, deste modo, que gênero, forma, espécie, natureza da linguagem e objeto (ou fonte da matéria) são os componentes ou partes em que se divide, modernamente, o estudo da Poesia. Na Antigüidade, porém, em razão da própria época e de seus costumes, o gênero aparece no lugar da forma, e a maneira da “imitatio”, passando pelo objeto da “imitação” ou FACE da realidade imitada, condiciona ou está condicionada à reação do leitor (ou expectador). Exemplos (resumos dos quadros):

| GÊNERO | FORMAS LITERÁRIAS | MANEIRA DA "IMITAÇÃO" | OBJETO DA "IMITAÇÃO" ou FACE da realidade imit. | REAÇÃO DO LEITOR |
|--------|--|--|---|---|
| Lírico | Ditirambo (poema lírico breve: culto de Dionísio) Elegia (=pranto) Hino (=canto a divindade) Canção (=canto bodas ou dramático etc) | cantata versos pentâmetros ou elegíacos; sáficos; alcaicos etc (ritmo leve) | O mundo interior: o "eu" do poeta em face de suas emoções e do mistério da vida. A "persona" em face da vida. | Emoção que leva o leitor a se concentrar. |
| Épico | Epopéia | Recitada versos hexâmetros (ritmo que corresponde ao tom grandioso, acima do tom comum). | O mundo exterior ao poeta: o mundo das grandes ações, dos grandes gestos que atuam no mundo exterior e e o transformam. A vida heróica ativa. | Admiração que leva o ser a se expandir. |

O gênero Poesia, segundo a conceituação contemporânea:

| GÊNEROS | FORMAS LITERÁRIAS | ESPÉCIES LITERÁRIAS | NATUREZA DA LINGUAGEM | OBJETO (ou fonte da "matéria") |
|---------|-------------------|---|-----------------------|--|
| Poesia | Lírica | Elegia Ode Canção Balada Soneto Madrigal Idílio etc. | Linguagem Poética | O mundo lírico (=o mundo do "eu"). |
| | Épica | Epopéia homérica "Canções de Gesta" Poemas épicos renascentistas. Poesia social etc. | | O mundo épico ou heróico (=o mundo das grandes ações). |

II.2- ESPÉCIES OU COMPOSIÇÕES POÉTICAS

Conhecer, re-conhecer, reestudar ou simplesmente

recorrer ao que antes denominou-se de normas - pois esse conhecimento ainda não foi de todo ultrapassado -, tem sido uma vantagem a mais para os que se dedicam à poesia. Como já é consabido, Ezra Pound esclarece que a literatura tem sido criada pelas seguintes classes de pessoas: 1. Os inventores: homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo. 2. Os Mestres: homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores. 3. Os diluidores: homens que vieram depois das duas primeiras classes e não foram capazes de realizar tão bem o seu trabalho. Assim, conclui-se que o razoável conhecimento das normas pode não levar a nada; mas o total desconhecimento delas, pode levar a um desastre. Isto porque todos, ou quase todos aqueles “processos” de que nos fala o Poeta, dependeram ou serviram de normas para algum outro processo. No ABC da literatura, portanto, as exclusões podem, também, vedar caminhos.

Por conseguinte, o desfile de “palavrões” alusivos às inúmeras espécies de composição poética, desde as mais antigas às mais novas e novíssimas, nos dará, certamente, uma impressão mais estável e mais completa acerca do fazer em poesia, permitindo-nos uma leitura das várias fases da História, durante as quais a Arte Poética fez valer o primado da sensibilidade estética sobre todas as formas e sistemas de poder temporal. A teoria fundamenta as audácias da prática, é nisto que reside, primordialmente, um dos motores que impulsionam a linguagem dos símbolos.

Entre o mais e o menos, fica precisamente em 136 o número de espécies ou composições poéticas, ou sejam: o ABECEDÁRIO, o ACRÓSTICO, a ALBA, o ALVORADA, a BALADA, a BARCAROLA, o BEIRA-MAR, o BESTIALÓGICO, os CALIGRAMAS, a CANÇÃO REDONDA, as CANÇÕES DE GESTA, a CAÇONETA, a CANTATA, as CANTIGAS, a CANTILENA, o CANTO, o CANTO REAL, a CANTORIA, o CENTÃO, a LOA, o LUGAR-COMUM, o MADRIGAL, o MARTELO, a MESTRIA, o MOIRÃO, o MOTETO, a MUAXAHA, a NÊNIA, a ODE, o OITEIRO, o OVILEJO, a PALINÓDIA, o PANTUM, a PARÁBOLA, o PARALELISMO, a PARLENDIA, o PARTIMEN, o PASTICHO, a PASTORELA, a PELEJA, o POEMA (tem esse título qualquer

composição literária com valor poético), o POEMA-COISA, o POEMA FIGURATIVO, o POEMA PIADA, o POEMA TÍTULO, a CIRCUNSTÂNCIA, a COPLA, a COROA DE SONETOS, o CRONOGRAMA, a DANÇA, o DEBATE, a DÉCIMA, o DESAFIO, o DESCORDO, a DESPEDIDA, o DÍSTICO, o DITIRAMBO, a ÉCLOGA, a ELEGIA, a EMBOLADA, o ENDECHO, o ENGAJADO, as ENSALADAS, o EPICÉDIO, o EPIGRAMA, o EPINÍCIO, o EPITALÂMIO, a EPOPÉIA, o ESONDIG, a ESPARSA, a ESPINELA, a FÁBULA, a FATRASIA, o GABINETE, a GAITA GALEGA, o GALOPE, o GAZAL, o GENETÍLICO, as GESTAS, a GLOSA, a GNÔMICA, os GOLIARDOS, o HAICAI, O HINO, o IDEOGRAMA, o IDÍLIO, o ISOSTRÓFICO, a JANEIRA, o JOCA MONACHORUM, os JOGOS FLORAIS, o JOGUETE D'ARTEIRO, o LAI, o LAMENTO, o LEIXA PREN, as LETRILHAS, o LIED, o PRANTO, a PRECE, o QUADRÃO, a RETRONCHA, o ROMANCE, O RONDEL, o RUBAI, a SÁTIRA, a SEXTINA, a SILVA, o SONETO, a TANCA, o TENÇÃO, a TERÇA RIMA, o TESTAMENTO, a TOADA, o VERS, o VILANCETE, a VILANELA, o VIRELAI, a XÁCARA, o ZÉJEL, e a “tiara de sonetos”, de Max Carpêthier.

Segundo a “retórica tradicional”, há tipos esquemáticos de poemas que o inglês Herbert Read considera “formas abstratas”, em comparação às “formas orgânicas” ditadas pelas necessidades expressivas. Os tipos mais comuns de formas fixas são a Balada, o Canto Real, a Sextina, o Triolé e o Soneto, havendo ainda algumas que se podem considerar semi-fixas ou estróficas, como o Pantum, a Terça-Rima, a Vilanela e outras (“Dicionário de Arte Poética”, Geir campos, Conquista, s/d). As formas fixas:

BALADA - De origem popular , ligada ao canto e à dança, somente a partir do século XV a Balada serviria como simples peça de declamação, evoluindo, a partir daí, para a “balada literária” de Villon, Wordsworth, Oscar Wilde, Coleridge e outros. Há, portanto, uma popular, ESTÍQUICA, ou seja, livre, e uma cortês, obediente à forma fixa ou à estrofação regular: três estrofes e um envio, “tendo as primeiras tantos VERSOS quantas forem as SÍLABAS de cada VERSO e o ENVIO a metade desse número. Tanto as ESTROFES quanto o ENVIO repetem, no fim, o mesmo VERSO. O esquema uníssono de RIMAS varia conforme a extensão estrófica” (“Dicionário de Arte Poética”,

Geir campos, idem). O poeta Sílvio Roberto de Oliveira (Pernambuco) compôs e editou um livro inteiro de baladas (“Terrabalada”), encadeando sempre o mesmo tema através de múltiplos recursos poéticos de montagem, simplificação e modernização dessa forma. Tiramos dele “casabalada”:

Ave casa,
ser pernalta,
tempo atrasa,
tudo falta,
pau escora,
vento agita,
medo mora:
palafita
Mas, sem asa,
faz que salta
da água rasa
na ribalta,
que ela ignora,
mas imita,
mangue afora:
palafita.

Luz de brasa,
febre alta,
sol que arrasa
quem se exalta,
quando chora,
quando grita,
voz que implora:
palafita.

Quem te explora
não visita
Vida-espora:
palafita.

Do mesmo autor, “balada da noite lama”:

**A noite está no chão.
Molhada, diluída.
Pastosa espessa trama
concentrada, de argila.
Caiu das nebulosas,
retraço de infinito.
Agora é terra morta,
parada, apodrecida.**

**De rodear o mundo
e de assistir, passiva,
aos sons do seu rumo
por serras e por ilhas,
prende-se nas escarpas
corais dos arrecifes,
e se estendeu, farrapos,
na lama anoitecida.**

**A noite está deitada
na cama desse rio,
no forro de retalhos
das restingas baldias,
borrando mãos e pernas
de quem lhe busca os filhos
pra distrair a treva
da fome do seu dia.**

OFERTA

**A noite está no mangue
por onde (inversa) abisma.
No firmamento lama,
constelação vazia.**

CANTO REAL - Composição poética de FORMA FIXA,

certamente oriunda da BALADA, o chant royal francês consta de cinco ESTROFES e um ENVIO (às vezes apresentado como OFERTA), tendo cada estrofe normalmente onze VERSOS, cinco ou seis o ENVIO; as ESTROFES são UNÍSSONAS, isto é, rimam todas segundo o mesmo esquema, parcialmente repetido no ENVIO, feito de acordo com a parte final delas. Tanto nas ESTROFES como no ENVIO, o último VERSO é sempre o mesmo, a exemplo do que sucede na BALADA (“PEQUENO DICIONÁRIO DE ARTE POÉTICA”, Geir Campos, idem). Só que não pudemos aproveitar, neste lance, o “Canto Real do poeta”, do “Livro Bom”, de Goulart de Andrade, transformado, porém, numa paródia idealizada por um grupo de “alunos”, sob o título “Balada Perdida”:

Na sarjeta de um velho povoado,
há um pobre lavrador fitando o céu:
mais parece um rochedo desabado,
ao mundo opondo o triste fardo seu!

Tenta-se erguer-se, não pode; é fantasia
pensar que alguém lhe ajude, e desafia
ao próprio Deus, com nojo e desamor...
Dá-lhe ódio, inclusive, o fraudador
da Previdência-mãe da Sinecura,
porém, desiludido, lavra a dor,
antes que baixe logo à cova escura.

Imagina, contudo, deslumbrado,
ser feliz de repente, ter chapéu
novo, roupa nova, e assim, casado
ao sonho azul de simples tabaréu,
vibrar, de passarinho, à luz do dia,
sentir o gozo, inflar-se de alegria,
lutar pela justiça e em seu louvor,
tornar-se da miséria um vingador,
indo além dos limites da loucura...
Porém, dorme de vez o Campeador,
antes que baixe logo à cova escura!
etc, etc, etc.

OFERTA

Pobre, que tanto gastas teu ardor
nesse delírio desesperador,
pega em vez disso em armas; e na dura
competição, redime a tua dor,
antes que baixe logo à cova escura!

SEXTINA - É um poema de **FORMA FIXA** cuja invenção se atribui ao provençal Arnaut Daniel e que consta de seis **ESTROFES** de seis **VERSOS** cada, além de um **REMATE** de três; as **RIMAS** pretendem fazer-se pela simples repetição das mesmas palavras no fim dos **VERSOS** de todas as **ESTROFES**, e, para terminar, nos **HEMISTÍQUIOS** do **REMATE**: também deve repetir-se no primeiro **VERSO** de cada **ESTROFE** a terminação do último da anterior, como na “Sextina a uma amigo”, de Diogo Bernardes (ibidem):

Se pretendeis, senhor, do louro verde
o prêmio alcançar da mão de Febo,
no fresco Pindo celebrado monte,
não deixeis de seguir pelo caminho
que começaste, com louvor das Musas,
que tudo vence um valeroso peito.

Em ócio vil um grande e forte peito
passar não deixa a sua idade verde:
querem trabalho e tempo as altas Musas,
não se descobre sempre a luz de Febo,
pouco a pouco se mostra o bom caminho
por entre as brenhas do cerrado monte.

Ora no fundo rio, ora no monte,
mil vezes acontece dar de peito
o que cuida que vai por bom caminho,
direito chão pisando a relva verde;
mas logo a quem (na volta) mostra Febo

seguro passo, com favor das Musas.

Não que entendam de vós, as brandas Musas,
que tudo vos parece áspero monte
por onde vos obriga a subir Febo:
não entre tal receio em vosso peito,
que em secos troncos acha-se erva verde,
sombras e fontes no pior caminho.

Ponde os olhos no fim deste caminho:
vereis no cabo dele estar as Musas,
junto da clara fonte em prado verde,
na mais alegre parte do seu monte,
soltando doces versos do seu peito
ao som da lira do suave Febo.

Segui, senhor, segui o brando Febo,
pois sempre vos guiou por bom caminho,
inspirando de novo em vosso peito
segredos altos que convém às Musas
para vos dar capela no seu monte,
da sua (que foi Ninfa) planta verde.

Ora seco, ora verde, o seu caminho
nos mostra Febo, sempre firme peito
para das Musas cultivar o monte.

TRIOLÉ - Também chamado TRIOLETO é o pequeno poema de FORMA FIXA, correspondente ao primitivo RONDEL francês, formado por oito VERSOS, dos quais o primeiro se repete como quarto e sétimo, e o segundo se repete como final, com RIMA segundo o esquema abaaabab. Também se pode usar o TRIOLÉ como ESTROFE, em composições maiores, como “Flor da mocidade” em Falenas de Machado de Assis, que começa (ib):

Eu conheço a mais bela flor:
és tu, rosa da mocidade,
nascida, aberta para o amor.
Eu conheço a mais bela flor:

tem do céu a serena cor
e o perfume da virgindade.
Eu conheço a mais bela flor:
és tu, rosa da mocidade.

SONETO - Composição poética de **FORMA FIXA**, contando quatorze **VERSOS** dispostos em dois **QUARTETOS** e dois **TERCETOS**, com **RIMAS** segundo o esquema **abba|abba|cdc|dcd|**, seguido por um de seus maiores e mais antigos cultores que foi Petrarca. Sá de Miranda parece ter sido o primeiro autor de **SONETO** em língua portuguesa, acompanhando o modelo petrarquiano trazido por ele da Itália. Além de servir também como **ESTROFE**, em composições maiores (como a **COROA DE SONETOS**, por exemplo), o **SONETO** admite vários esquemas rimáticos, inclusive o chamado **SONETO INGLÊS**, formado de três **QUARTETOS** independentes e um **DÍSTICO**, às vezes rimando em **abab|bcbc|cdcd|ee**, ([link sonnet](#)). Também há **SONETOS** de **PÉ QUEBRADO**, entremeando **VERSOS** e **HEMISTÍQUIOS**, e modernamente não se faz nenhuma exigência quanto às **RIMAS** (ib). O de Alencar e Silva, que se lê aqui, intitula-se “Para Epitácio”:

Sete anos, sim, sete órbitas solares
já viveste entre nós pra nosso encanto,
mudando em riso o que nos fora pranto
e em alegria todos os pesares.

Contigo nossa vida, ao nos chegares,
tornou-se-nos de amor mais plena - e tanto
que em vindo precedeste em luz e canto
a vinda de outros anjos tutelares

que hoje seguem contigo renovando
as promessas de amor que o amor promete
aos que as virtudes lhe vão conjugando.

E, assim, aos teus sete anos me compete
rogar a Deus mais sete vá somando

e outros sete e mais sete vezes sete.

PANTUM - Tipo de poema **ESTRÓFICO**, oriundo da Malásia e introduzido na literatura francesa por Victor Hugo; compõe-se de uma série de **QUARTETOS**, em que o segundo e quarto **VERSOS** de um vão ressurgir como primeiro e terceiro do seguinte, até ao último que termina com o **VERSO** inicial do poema. Olavo Bilac tem, em Sarças de Fogo, um **PANTUM** perfeito, que termina (ib):

Clarearam a extensão dos largos campos,
vinha, entre nuvens, o luar nascendo.
Fosforeavam na relva os pirilampos
e eu inda estava a tua imagem vendo.

Vinha, entre nuvens, o luar nascendo:
a terra toda em derredor dormia...
E eu inda estava a tua imagem vendo,
quando passaste ao declinar do dia!

TERÇA RIMA - Tipo de poema **ESTRÓFICO** usado por Dante na Divina Comédia e constituído por uma série de **TERCETOS** cujos **VERSOS** primeiro e terceiro rimam entre si e com o segundo da **ESTROFE** anterior, terminando a composição por uma linha final que se acrescenta ao último **TERCETO** e que faz **RIMA** com o segundo **VERSO** dele, como na “Última jornada” em Americanas de Machado de Assis, que termina (ib):

Lava os olhos na viva aurora pura
em que vê penetrar, já longe, aquela
doce, mimosa, virginal figura.

Assim no campo a tímida gazela
foge e se perde; assim no azul dos mares
some-se e corre a fugidia vela.

E nada mais se viu flutuar nos ares;

que ele, bebendo as lágrimas que chora,
na noite entrou dos imortais pesares,
e ela de todo mergulhou na aurora

VILANELA - Tipo de poema **ESTRÓFICO** formado por uma série de **TERCETOS** em que há uma **RIMA** para os **VERSOS** primeiro e terceiro, e outra para o segundo, ligando todas as **ESTROFES**, até à última, que é aumentada de um quarto **VERSO** rimando com o segundo, como em “Chama e fumo” do livro A Cinza das Horas de Manuel Bandeira (ib):

Amor - chama, e, depois, fumaça...
Medita no que vais fazer:
o fumo vem, a chama passa...

Antes, todo ele é gosto e graça.
Amor, fogueira linda a arder!
Amor - chama, e, depois, fumaça...

Porquanto, mal se satisfaça,
(Como te poderei dizer?...)
o fumo vem, a chama passa...

A chama queima. O fumo embaça.
Tão triste que é! Mas, tem de ser...
Amor?...- chama, e, depois, fumaça:
o fumo vem, a chama passa...

II.3 - O VERSO

Originário de verto (voltar para trás), o verso pode ser definido como sendo uma linha, “frase ou trecho de frase, cujas sílabas perfaçam um determinado número formando sistema, em que os acentos métricos coincidem com os acentos prosódicos” (“Dicionário de Rimas”, Teófilo Braga, Liv. Lello & Irmão, Porto-Portugal).

“A classificação dos versos, pelo número de sílabas, é feita por prefixos numerais gregos: versos dissílabos, trissílabos, tetrassílabos, pentassílabos, hexassílabos, eneassílabos, decassílabos, hendecassílabos e dodecassílabos (estes conhecidos como alexandrinos). Os italianos chamam de versos bárbaros os que ultrapassam as doze sílabas e podem ser: bi-heptassílabo, de quatorze versos, demarcado por uma pausa (hemistíquio) de sete sílabas (mesmo um alexandrino, de doze sílabas, pode ter um hemistíquio de seis sílabas); tri-hexassílabo, com dezoito sílabas e três hemistíquios de seis; tripentassílabo, com quinze sílabas e três hemistíquios de cinco. O verso, para gregos e latinos, em seu significado original, era o sulco, a linha, aberto no campo pelo boi que puxava o arado. Linhas que iam e voltavam, vendo os gregos aí um paralelo com a sua escrita, da direita para a esquerda, e voltando desta para a outra, e assim por diante” (“Vocabulário Técnico de Literatura”, Assis Brasil, Ed. de Ouro, 1979).

“Linha escrita, de sentido completo ou fragmentário, que se caracteriza pela obediência a determinados preceitos rítmicos, fônicos, ou meramente gráficos, pelos quais diferem das linhas de PROSA. No princípio era o verso - poder-se-ia escrever, começando alguma história geral das literaturas, e para falar tão só das origens da poesia tem cabimento o testemunho de Zambadi: “Assim como a gente canta e baila caminhando, assim a poesia era cantada em seus primórdios e devia acompanhar o ritmo da música”. Tal asserção permite considerar, sem náusea, a divergência dos padrões poéticos de uma época para outra e de um lugar para outro, observando que mesmo a música dos povos árabes, hindus, chineses e japoneses, por exemplo, pouco têm de semelhante à nossa. Também cabe lembrar que a versificação portuguesa procede da greco-latina, decerto com os efeitos da influência mourisca na Península Ibérica, e se até hoje não contamos as sílabas LONGAS e BREVES, entremeando-as no verso conforme a QUANTIDADE, à maneira dos Aedos e de seus aprendizes do Lácio, é porque a própria poesia latina acabou abdicando esses cânones e adotando o esquema silábico-acental, com outros recursos - RIMA, ALITERAÇÃO, etc. - no período da chamada literatura latino-cristã. Foi esse o tipo de VERSIFICAÇÃO que ficou nas línguas romances, e foi o que herdamos. Conforme

tenha a sua base morfológica na DURAÇÃO ou QUANTIDADE das sílabas que o compõem, ou no número delas, ou no esquema de ACENTOS, o VERSO é dito, respectivamente, QUANTITATIVO, SILÁBICO, ACENTUAL. Os primeiros, quando PUROS, são denominados de acordo com o número de PÉS ou METROS; quando mistos ou COMPOSTOS recebem, às vezes, apelidos dos poetas que os inventaram ou consagraram: ADÔNIO, ALCAICO, ANACREÔNTICO, ARQUILÓQUIO, ARISTIFÂNIO, ASCLEPIADEU, ELEGIAMBO, ESCAZONTE, FALÉCIO, FERECRÁCIO, GALIAMBO, GLICÔNIO, ITIFÁLICO, PAREMÍACO, PRIAPEU, SÁFICO, sotadeu, e outros. Os versos SILÁBICOS são quase sempre nomeados conforme o número de SÍLABAS, havendo também alguns de apelido especial: REDONDILHA, REDONDILHA MENOR, QUEBRADO ou HERÓICO QUEBRADO, HERÓICO, GAITA GALEGA, SÁFICO, ARTE MENOR, ALEXANDRINO, TRÍMETRO ANAPÉSTICO, TETRÂMETRO ROMÂNTICO, HEXÂMETRO IAMBICO, além dos chamados metros bárbaros que contam mais de doze sílabas. Também se costumam chamar de ARTE MENOR os VERSOS de sete SÍLABAS ou menos, e de ARTE MAIOR os outros” (“Pequeno Dicionário de Arte Poética”, Geir Campos, Ed. Conquista).

Não devemos também esquecer o LINOSIGNO, criado por Cassiano Ricardo, em resposta à modificação da estrutura linear do verso tradicional pelos poetas de Vanguarda. O linosigno, de linha (lino) e “signo”, reivindica o espaço do “verso” quebrado, de linha cruzada, vertical, etc (Vide Jeremias Sem Chorar, do mesmo autor).

DIDÁTICA

Esta palavra é um cinzeiro
onde pouso meu cigarro;
o cigarro joga a cinza
mas no dedo fica o sarro.

Esta palavra é um cigarro
que se gasta enquanto fumo,
a nada mais se compara

se a fumaça não tem rumo.

Esta palavra é uma cinza,
apenas cinza que espalha
na cor dos dias vindouros
seu gosto amargo de palha.

Esta palavra é palavra,
despojada do seu tema,
vem outra; agora são duas,
terminam juntas o poema.

(“Poesia Reunida”, de Jorge Tufic, Ed. Puxirim, Manaus, 1987).

II.3.1 - O METRO

Metro é palavra de origem grega. Medida provém do latim. Embora que ambas remetam para o fenômeno prosódico e fonético, há uma diferença: é que metro, na poemática grega, refere-se a pé, segmento de verso formado por sílabas longas e breves, tomadas em seu valor prosódico tonal. Nos idiomas neo-românicos, medida refere-se à sílaba, tomada como unidade fonética no encadeamento silábico do verso. Não havendo, praticamente, nas línguas românicas, uma distinção entre as sílabas breves e longas, na estruturação dos versos em português, predomina a medida.

Metro, portanto, é a medida das sílabas que formam a linha do verso. A contagem das sílabas métricas - que diferem das sílabas gramaticais ou da escrita prosaica - chama-se escansão. As regras da escansão, segundo o número de sílabas, abrange doze espécies de versos, que são: monossílabos, dissílabos, trissílabos, tetrassílabos, pentassílabos, hexassílabos, heptassílabos, octossílabos, eneassílabos, decassílabos, hendecassílabos e dodecassílabos.

Conta-se a sílaba do verso até a última sílaba tônica. Os versos monossílabos têm um só acento tônico ou predominante: os versos dissílabos têm o acento tônico na segunda sílaba; nos versos trissílabos o acento predominante

cai na terceira sílaba, com acento secundário, às vezes, na primeira sílaba; os versos trissílabos são acentuados, freqüentemente, na segunda e quarta sílabas; os versos pentassílabos variam, na acentuação tônica, segundo a cadência dos versos; nos versos hexassílabos os acentos obrigatórios recaem na sexta sílaba; os heptassílabos variam de modalidades rítmicas, com acentos na primeira, terceira, quinta e sétima sílabas; na primeira, terceira e sétima sílabas; na terceira, quinta e sétima sílabas; na terceira e sétima sílabas; na primeira, quarta e sétima sílabas; na segunda, quinta e sétima sílabas e na quarta e sétima sílabas; os versos octossílabos admitem várias combinações rítmicas com acentuação na oitava sílaba, etc; os eneassílabos apresentam acentos tônicos na terceira, sexta e nona sílabas ou na quarta e nona; os decassílabos comportam duas modalidades rítmicas: sexta e décima sílabas (verso heróico) e quarta, oitava e décima sílabas (verso sáfico). Exemplos: “estavas, linda Inês, posta em sossego,/ “De teus anos colhendo o doce fruto” (Camões); “longe do estéril turbilhão da rua” (Olavo Bilac); os hendecassílabos levam acentuação fixa na segunda, na quinta e na décima primeira sílabas ou na quinta e décima primeira, ou ainda, em casos raríssimos, na terceira, sétima e décima primeira sílabas. Exemplos: “Seus olhos tão negros, tão belos, tão puros” (Gonçalves Dias). “Nascem as estrelas, vivas, em cardumes (idem). “As alvas pétalas do lírio de tua alma” (Hermes Fontes); os dodecassílabos ou alexandrinos admitem três ritmos diferentes 1) alexandrino clássico, com os acentos principais na sexta e décima segunda sílabas. Exemplo: “paira, grassa em redor, toda a melancolia/de uma paisagem morta, igual, deserta, imensa” (Vicente de Carvalho); 2) alexandrino moderno, com duas variantes: a) ritmo quaternário (acentos na quarta, oitava e décima primeira sílabas): “É o choro surdo, entrecortado, do batuque, / no bate pé que enche de assombro o próprio chão” (Cassiano Ricardo); b) ritmo ternário (acentos na terceira, sexta, nona e décima segunda sílabas): Não me deixas dormir, não me deixas sonhar (Cabral do Nascimento). O alexandrino clássico é formado por dois hemistíquios (=meio verso), ou seja, de dois versos de seis sílabas, obedientes às seguintes regras:

1ª) a última palavra do primeiro hemistíquio só pode ser oxítona ou paroxítona: “E Cipango verão, fabulosa e

opulenta” (Olavo Bilac);

2ª) se a última palavra do primeiro hemistíquio for paroxítona, deve terminar em vogal e embeber-se na primeira sílaba da palavra seguinte, que, para isso, começará por vogal ou h: “palpita a natureza inteira, bela e amante” (Vicente de Carvalho). (Acheegas da “Nova Gramática da Língua Portuguesa”, de Domingos Paschoal Cegalla, 20ª edição).

Para uma boa escansão deve-se ter bem nítida a lembrança das regras seguintes: a) contar somente até a última tônica do verso ou linha poética; b) no encontro de duas vogais entre duas palavras (vogal final + vogal inicial), de acordo com as necessidades do metro usado, podem ocorrer duas soluções: dá-se a elisão - as vogais se fundem, constituindo uma única sílaba sonora; ou dá-se o hiato - as duas vogais se repelem e permanecem independentes. Exemplo:

Como pode o homem
sentir-se a si mesmo
quando o mundo some? (CDA)

Palavras dúbias quanto à contagem silábica: “poeta” pode ter, de acordo com quem a esteja utilizando, duas sílabas fônicas (poe-ta) ou três (po-e-ta). O mesmo acontece com a palavra ciúme. Nos “casos controversos” “com o”, “com a”, “com aquelas”, são às vezes contadas como uma ou duas sílabas, o que é errado, na opinião de Eno Teodoro Wanke. Nem a propósito, é deste poeta o “conselho”: “Comece treinando metrificacão sem se preocupar com a estética, ou a arte do verso. Tome trovas ou poemas que lhe agradam e, nesta fase de treinamento, faça exercício de contagem silábica, procurando imitar ou “responder” aos poemas em questão. (§) Verá como a “música” do verso começará a fluir de você, deixando de lado aquela preocupação inicial de contagem. O “modelo” se fixará em sua mente, e os versos acabarão saindo espontâneos, na medida certa. (§§) A contagem dos versos pode ser feita com os dedos de uma das mãos, batendo-se na mesa um dedo (ou dobrando-se o dedo) para cada sílaba. Muitos poetas (eu, inclusive), quando querem “conferir” o verso fazem isto, automaticamente.”

II.3.2 - O RITMO

Regular, uniforme ou complexo, o ritmo do verso é geralmente marcado pela intensidade (ritmo acentual), pela duração (ritmo quantitativo) ou pelo timbre (ritmo qualitativo), ou seja, pelo apoio nos elementos fortes da fonação, pelo tempo de prolação de um fonema ou grupo de fonemas, ou pela tonalidade, “se for referente à ocorrência de alguns sons” (“Vocabulário de Poesia”, Raul Xavier, Ed. Imago/Mec, RJ, 1978). O ritmo tem sido apontado como um dos fatores que distingue a prosa da poesia, ou a prosa comum da prosa poética. No verso, contudo, quer seja livre ou metrificado, o ritmo “pulsa” ou transmite a linguagem poética.

São os apoios rítmicos ou cesuras que respondem pela seqüência de sílabas fortes e fracas que formam os versos e as estrofes de um poema, como antes ficou demonstrado (O METRO). Segmentos rítmicos se denominam, portanto, “unidades de sons” ou sílabas métricas, delimitadas sempre, pelo ritmo. Como neste exemplo “bolado” aqui mesmo, nesta sala de aula:

Morre o homem/fica a roupa,
Cai o muro/passa a nuvem,
Passa a nuvem/brota o sonho

II.3.3 - A RIMA

As rimas podem ser classificadas em várias tipos: leonina; ela ocorre quando tônica, que marca a cesura mais forte, dividindo o verso em dois segmentos ou hemistíquios, coincide por identidade tonal com a tônica da palavra final do verso: “por não nos maquarmos ou mudarmos” (idem); grave; também chamadas FEMININAS ou PAROXÍTONAS. São rimas com palavras acentuadas na penúltima sílaba, como no seguinte exemplo que nos dá Geir Campos:

O que me espanta na vida,
a que nunca foi vivida,
não é sabê-la perdida.

É ver que tudo vem dela:
vive nela.

(Emílio Moura)

pobre; rima com palavras da mesma categoria gramatical, substantivo com substantivo, advérbio de modo com advérbio de modo, verbo com verbo na mesma pessoa e tempo, e daí por diante (idem). Ex: “silêncio agora mais fundo/dorme num sono profundo”; rima rica é a rima com palavras de categoria gramatical diferente, de substantivo com adjetivo, verbo ou advérbio: “Azul celeste à parede/Sobre o papel que a reveste... E é toda a câmara, vede,/Azul celeste”; rima toante; é a rima que apresenta semelhanças apenas de vogais; chama-se toante, assoante, imperfeita ou parcial: “Ai, flores, ai flores do verde pino/se sabedes novas do meu amigo?”; rimas consoantes; soantes, perfeitas ou totais; rima com identidade de tom na sílaba tônica e na articulação consonantal da sílaba seguinte, sem no entanto ser idêntica a sílaba de apoio da tônica: “Nasceu pelos calores de janeiro/Às três da madrugada../E foi ele o primeiro” (Mário Pederneiras, ct.por Raul Xavier) rimas perfeitas; rimas de palavras com identidade fonética na sílaba tônica e na estrutura consonantal das sílabas subseqüentes: “Deixava a pátria e verdade/la morrer de saudade” (ib); rimas imperfeitas; é o caso ao inverso, como se lê em Arthur Azevedo: “É caso decidido os doutro sexo:/Não têm, não podem ter na casa ingresso”; rima anagramática; rima com palavras cuja sílaba tônica é idêntica, sendo, no entanto, diversa a estrutura silábica: lava, alva; dona, onda; rimas intercaladas; são as rimas que intercalam uma unidade rítmica em outra, segundo a estrutura abba bccb cddc, etc. Ex: agas/endo/endo/agas; rimas internas; são as rimas feitas entre palavras dentro dos versos, como neste exemplo do “Livro de Sonetos” de Jorge de Lima: “Olhos, olhos de boi pendidos vertem/prantos por quem se foi. Ouvidos ouvem,/calam. Crepes enlutam as janelas./Fundas ouças escutam seus gemidos”; rimas cruzadas; as que se distribuem de forma alternada, uma a uma, conforme a estrutura abab (NNC, obra cit.); rima peregrina; rima com palavras raras ou de uso invulgar, como marulhos com

tortulhos ou pântanos com espanta-nos, etc; rima equívoca; é a rima com palavras homônimas, homógrafas, homófonas, que variam de categoria gramatical, por metassemia ou mudança de significação:” Chegada a frota ao rico senhorio/Um português mandado logo parte/A fazer sabedor o rei gentio/Da vinda sua a tão remota parte (Camões), (RX, obra cit.) rimas exóticas; são rimas com palavras de idioma estrangeiro; rima erudita; rima com termo do vocabulário científico, filosófico ou de língua morta (idem). Augusto dos Anjos pode servir como exemplo.

É bastante extensa, porém, a nomenclatura da Rima, com seus desdobramentos e novidades. Sua “história”, inclusive, desperta o maior interesse quando ficamos sabendo que os poetas gregos e latinos demonstravam ser a rima dispensável ao poema e poemeto, em sua condição de obra de arte feita com palavras. “A rima - esclarece Raul Xavier - teve sua origem em um complexo processo lingüístico, que se processou desde o primário processo de emissão oral dos fonemas, até os da sensibilidade estética e intelecção com objetivos sócio-culturais” (...) “A intenção de exprimir, salientar prosodicamente um motivo, não estaria divorciada das vozes fonossimbólicas. No latim, observa ainda Marouzeau, “a pouca variedade de desinências nominais e verbais implicava em algo de monotonia”. O mesmo latinista assinala que a ocorrência do homeoteleuten no final dos membros simétricos toma o aspecto de rima, sendo esta um dos elementos do carmen, acrescentando: “Como o hometeoteleuton, muitas vezes combinada com ele, a rima redobrada confere ao enunciado tal valor que ela se encontra, particularmente nos poetas e sobretudo em composições que tenham de produzir certos efeitos.”

Tal como as espécies literárias do gênero Poesia, o elenco da Rima, por sua vez, mobiliza um número considerável de denominações relativas aos seus diversos manejos: Alguns exemplos apenas: ACATALÉTICA - com palavras paroxítonas; AGUDA - com vocábulos oxítonos ou monossilábicos; ALEJADA, ALITERADA, ALOFÔNICA, AMPLIFICADA, ANTITÉTICA, ARCAICA, ARTIFICIAL, ASSOANTE, BARÍTONA, BISESDRÚXULA, CAUDADA, COMPLETA, CONSOANTE, CONSONÂNTICA, CONTINUADA, COROADA, CRUZADA, DATÍLICA, DERIVADA, DISSILÁBICA, DISTANTE, ECOANTE, EM

ECO, EMPARELHADA, ENCADEADA, ENTRELAÇADA, EQUÍVOCA, ERUDITA, EXÓTICA, EXPLETIVA, EXTERNA, FALHA, FECHADA, FEMININA, FIGURADA, FONÊMICA, GEMINADA, GRAVE, IÂMBICA, ÍMPAR, ISOSSILÁBICA, LEONINA, etc, etc, etc.

Os “Dicionários de Rimas”, a exemplo do que citamos alhures, costumam esmerar-se pela riqueza de informação e excelente metodologia, para o bom desempenho da consulta. Começam, portanto, com substantivos monossilábos: À, chá, fá, K, lá, pá, pá, Sá, xá; e vão, num crescendo: dissílabos, trissílabos, quadrissílabos e daí para os verbos, substantivos, adjetivos, etc. Vale a pena ter um, para os momentos de maior dificuldade. A sugestão é válida, pois somente assim é possível verificar a fertilidade de vocábulos, por exemplo, terminados em ia, im, osa, or, entre muitos outros.

II.3.4 - A ESTROFE

O termo designa cada uma das séries ou grupos de versos que entram na composição do poema, que se distingue preferencialmente quando este é composto segundo as características tradicionais de metro e rima. Neste esquema, uma estrofe pode conter de dois a dez versos: dístico e perelha, terceto, quarteto e quadra, quinteto e quintilha, sexteto e sextilha, sétima, oitava, nona, década e décima.

Além desse tipo de estrofe, que se classifica de isométrica, ou seja, composta de versos metrificados, há, também, a estrofe heterométrica, composta de versos livres de várias medidas ou metros. Como “blocos poéticos”, as estrofes facilitam tanto a leitura, quanto a análise do poema.

Se bem que o dístico seja considerado a estrofe mínima, devemos contudo reconhecer que existem poemas de um só verso (ou linhas), como este, intraduzível, de Giuseppe Ungarete:

M'illumino d'imenso

II.4 - OS PROCESSOS DE REITERAÇÃO

II.4.1 - A REITERAÇÃO

A reiteração é um recurso estilístico que consiste, por excelência, em dar relevo ou intensificar os principais significados do tema ou da matéria em composição. É famoso o exemplo de repetição no poema “Mundo mundo vasto mundo”, de Carlos Drummond de Andrade:

Mundo mundo, vasto mundo
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução
Mundo mundo, vasto mundo,
mais vasto é o meu coração.

II.4.2 - A ANÁFORA

Essa figura consiste na repetição de uma só palavra ou frase no começo de vários versos de um poema, como neste “Salmo Perdido”, em “Terra de Ninguém”, de Dante Milano:

Creio num deus moderno,
num deus sem piedade.
Um deus moderno, deus da guerra
e não de paz, etc.

II.4.3 - A ALITERAÇÃO

Empregada por coincidência ou para efeitos de onomatopéia ou de harmonia imitativa, a aliteração consiste numa “seqüência de fonemas consonantais idênticos ou congêneres, dentro da mesma unidade métrica, sobretudo em

sílabas tônicas iniciais” (“Pequeno Dicionário de Arte Poética”, Geir Campos). Exemplos, como nesta passagem do “Minuano”, em “Poemas de Bilu”, de Augusto Meyer:

As ondas roxas do rio rolando a espuma
batem nas pedras da praia o tapa claro...

Ou de Eugênio de Castro, citado por Nelly Novaes Coelho:

Cítolas, cítaras, sístros
soam suaves, sonolentos,
sonolentos e suaves,
em suaves,
suaves, lentos lamentos
graves
suaves...

II.4.4 - A ONOMATOPÉIA

A melhor definição de onomatopéia, aplicada ao gênero poesia, está, ao nosso ver, no “Pequeno Dicionário de Arte Poética”, de Geir Campos: “Nome dado à FIGURA que resulta quando se repetem ou combinam palavras cujos sons, numa espécie de HARMONIA IMITATIVA, dão idéia exata ou aproximada do objeto ou ação a que se refere o texto, fazendo valerem sobretudo as consoantes (fricativas sugerem fuga, sopro; sibilantes, deslissamento, atrito; guturais, rolamento, confusão; explosivas, pancada, choque), como em “Noite de São João”, um dos poemas de Jorge de Lima, que começa:

Vamos ver quem é que sabe
soltar fogos de São João?
Foguetes, bombas, chuvinhas,
chios, chuveiros, chiando,

chiando
chovendo
chuvas de fogo!
Chá-Bum!

II.4.5 - O ECO

Segundo Geir Campos, o eco ou ressonância consiste “numa espécie maligna de HOMOTELÊUTON, de efeito desagradável ao ouvido”. Como “artifício poético”, no entanto, ele acompanha a saída mais fácil para o extravasamento espontâneo da verve popular. O exemplo é de Gregório de Matos:

Que falta nesta cidade? - Verdade!
Que mais, por sua desonra? - Honra!
Falta mais que se lhe ponha: - Vergonha!

II.4.6 - O PARALELISMO

O paralelismo é um velho recurso poético no qual são repetidos os versos e estrofes do mesmo poema. Exemplo: “E agora, José?”, de Carlos Drummond de Andrade.

II.4.7 - O REFRÃO (ou Estribilho)

Nas cantigas populares ou nos poemas eruditos, é a repetição de um ou mais versos entre uma estrofe e outra, como reforço de uma lembrança, de uma idéia ou mesmo de sons, palavras e locuções familiares á uma época, incidente, fato social, folclórico, etc. Como sinônimo de estribilho, o refrão tem raízes populares no modo coloquial de situar acontecimentos afetivos, no repouso melódico da frase e na repetição fragmentária. Há copiosos exemplos de refrão na moderna poesia brasileira, com Jorge de Lima, Manuel Bandeira, entre outros.

II.5 - OS PROCESSOS BÁSICOS DA IMAGEM (TROPOLOGIA)

Um poema pode se elaborar sem a intervenção de um metro ou de rimas, enquanto não pode nascer sem aquela magia interior que se manifesta sob a forma de imagens ou de metáforas (D. Lewis & Y. Peres, citados por Nelly Novaes Coelho, in “Literatura & Linguagem”). As figuras não são adornos supérfluos. Constituem a própria essência da arte poética. São elas que liberam a carga poética encoberta no mundo, a que a prosa retém cativa (Jean Cohen, idem).

II.5.1 - O SÍMILE

O símile ou comparação, em poesia, é sempre regido por conectivos ou partículas comparativas: “como”, “tal como”, “assim como”, “tal qual”, etc. O termo real se polariza ou adere ao termo ideal, assim correspondidos no processo da comparação, onde ambos, embora figurem na mesma linha do verso, são termos independentes. O símile é um processo bastante usado, por mais chocantes que pareçam os termos de comparação. Como nesta “Elegia quase ode”, de Moacyr Félix:

Como se feras, vejo as ruas
agachadas no dorso de uma aurora

II.5.2 - A IMAGEM

Enquanto no símile os dois objetos do poeta - o real e o ideal - se distinguem um do outro como dois jogadores de clubes diferentes, na imagem, o segundo objeto é que passa a ser o primeiro. Há uma identificação mais profunda entre os

dois termos. São eles, por assim dizer, inseparáveis. No caso da imagem, entretanto, o objeto em foco, ao invés de ser “como”, “tal” ou “assim como”, ele próprio toma a forma e a substância do objeto ou do termo ideal. A amada, por exemplo, é luz, estrela, ar ou distância. E não como se fosse. “Amor é fogo que arde sem se ver” (Camões).

II.5.3 - A METÁFORA

A metáfora, como sua própria raiz já indica, fica além do símile e da imagem, e é neste locus por vezes indeterminado, quando se trata da linguagem poética, que vamos encontrá-la sujeita às mais variadas interpretações. Acentua-se ainda mais esta dificuldade, na ausência de um elemento real como ponto de partida. Deste modo, esse recurso estilístico de que tanto se fala, um dos mais importantes, sem dúvida, na poesia de todos os tempos e origens, ele está mais para a intuição e a criatividade, do que mesmo para a lógica. Projetando-se “além” do texto e do contexto em que ficam inseridos a obra e o autor de um poema, a metáfora transporta em suas asas outros significados que extrapolam da simples referência, por mais concreta que ela seja, como é o caso da “pedra”, no famoso poema de Carlos Drummond de Andrade. Uma verdadeira pedra no caminho, inclusive para tantos que hajam tentado, e ainda tentam, desvendar-lhe a ressonância, o impacto e a temperatura ou “os círculos concêntricos de som e luz”, segundo a visão crítica de George Whalley. Nem o concretismo, com todo o seu empenho de fugir aos “sintomas” do passado, conseguiu escapar ao magnetismo semântico dessa palavra. Cassiano Ricardo: “Que estruturas são essas? O símbolo, a imagem, o mito, a imaginação pictográfica... Bem pensando, o poema concreto, tal como o praticam DÉCIO PIGNATARI, HAROLDO e AUGUSTO DE CAMPOS, não deixará (paradoxalmente), de ser uma metáfora gráfica: uma admirável metáfora gráfica.”

Não é de estranhar a constatação do criador de “Martim-Cererê”, para quem toda poesia é metáfora.

II.5.4 - A METONÍMIA E A SINÉDOQUE

Não se deve confundir a metonímia com a metáfora, pois a figura metonímica tem o seu objeto real e a este objeto se acha ligada pela nomeação ou “transformação” daquilo ou de algo que com ele se relacione (de causa a efeito, de matéria a objeto, de continente a conteúdo, de ação a sujeito, do genérico ao específico, etc.). Como Waterloo, que substitui a derrota de Napoleão Bonaparte no poema “O Livro e a América”, de Castro Alves:

O Livro - este audaz guerreiro
que conquista o mundo inteiro
sem nunca ter Waterloo...

Sinédoque é a figura do todo que nomeia a parte, ou da parte que nomeia o todo. Vela por barco; água por lágrima, etc. Dirigindo-se a uma área específica do ensino de Literatura, alguns mestres advertem tanto para o significado (lógico) das palavras, quanto para a significância destas como instrumentos de poesia, onde a semelhança aparente metáfora/metonímia/sinédoque, confunde os leitores. Será, portanto, fundamental observar as diferenças entre os planos de idealização e a realidade em foco.

II.5.5 - O SÍMBOLO

Como significado ou representação de algo, o símbolo, em poesia, concretiza-se em, ou passa de metáfora a símbolo pela repetição ou pela incorporação de elementos afetivos, estéticos, entre outros, com força necessária para fixar, geralmente numa só palavra, o terror ou a beleza dos fenômenos evocados. Nelly Novaes Coelho exemplifica o “corvo” como símbolo da morte e do jazigo, citando Bocage. Na galeria dos animais - escreve o professor e crítico Othon M. Garcia - quantos não são os símbolos ou personificações de sentimentos, idéias, vícios e virtudes do homem? A águia, talento, perspicácia e também velhacaria; o cágado e a lesma, lentidão; o cão, servilismo e também fidelidade ao homem, seu senhor; o chacal, voracidade feroz; a coruja, sabedoria; o camaleão, mimetismo e versatilidade de opiniões; o leão,

coragem e bravura; a lebre, ligeireza; o rouxinol, canto melodioso; o touro, força física; a pomba, inocência indefesa; a víbora, malignidade... Símbolos... Símbolos... (“comunicação em prosa moderna”, othon m. garcia, 7ª ed. fundação getúlio vargas).

II.5.6 - A ALEGORIA

Figura inseparável da fábula e da parábola, a alegoria detém um poder de transfiguração total. Suas normas, como espécie de figura, remontam a Quintiliano, que a dividia em pura (a um passo do enigma) e mista, esta última provida de indicações marginais possibilitando a associação da coisa descrita com a subentendida (PDAP, Geir Campos, etc). Com mais pormenores, explica Nelly Novaes Coelho, ob. cit.: “Na transfiguração alegórica já não se trata de um termo real, mas de um todo real (A) que se oculta sob um todo ideal (B). Na alegoria o plano literal vale por si, mas só adquire a sua real significação quando transposto para o plano figurativo. Veja-se, por exemplo, o soneto de Olavo Bilac, “Sahara Vitae” (= o Saara da vida), onde temos - no plano literal da figuração poética - a visão de uma caravana que atravessa o deserto e que é exterminada pelo simum, vento muito quente e avassalador que sopra do centro da África para o norte. Pode-se afirmar que tal soneto é todo ele expresso com signos reais (= a caravana, o céu, o sol, o simum, etc.), porém o valor essencial de sua mensagem poética repousa em seu plano significativo transliteral: a visão da vida humana como uma dura e sofrida caminhada para a morte. Aceito nessa perspectiva, ele passa a ser lido como uma série de sugestivos signos metafóricos.”

Caindo em desuso e transformando-se desde a Antigüidade Clássica e a Idade Média, a alegoria assume, na prosa, “formas especiais” como o apólogo, a parábola e a fábula.

II.6 - NOVOS PROCESSOS ESTILÍSTICOS

II.6.1 - A SINESTESIA

A língua não é só um código arbitrário; ela é principalmente, um código de arbítrios. Aos poetas, com data histórica para as grandes transformações deste século nas conquistas do simbolismo, foram concedidos, pela primeira vez, direitos, por assim dizer, extraordinários para um rompimento definitivo com as fórmulas convencionais da prosa e da poesia. Contextualiza-se, em tais rupturas com o convencional, a utilização de processos como a sinestesia. Ela consiste, unicamente, no efeito de transpor as qualidades (áudio-visuais, táteis, gustativas, etc.) de um fenômeno para outro. Gosto verde, cor sonora, doce esperança e amarga decepção, são alguns exemplos de sinestesia.

II.7 - AS FIGURAS DE PENSAMENTO

As figuras reconhecidas como de pensamento são: ANTÍTESE (“confronto de dois elementos antagônicos”, como ardor e frio, etc. PARADOXO (um mesmo elemento que produz efeitos opostos: “Teu mesmo amor me mata e me dá vida” (Camões); PERSONIFICAÇÃO (“prosopopéia”) (atribuição de qualidades inerentes ao homem a seres inanimados, seres abstratos ou a animais); e INVOCAÇÃO (apelo do poeta a alguém ou alguma coisa). Exemplos:

Antítese:

Maior amor nem mais estranho existe
que o meu - que não sossega a coisa amada
e, quando a sente alegre, fica triste,
e, se a vê descontente, dá risada...(VM

.....
Tanto de meu estado me acho incerto,
que em vivo ardor tremendo estou de frio;

sem causa, justamente choro e rio;
o mundo todo abarco e nada aperto. (Camões)

Paradoxo:

Teu mesmo amor me mata e me dá vida. (Camões)

Há metafísica bastante em não pensar em nada.
(FP)

Personificação (“prosopopéia”):

Negra, imensa, disforme,
enegrecendo a noite, a desdobrar-se pelas
amplidões do horizonte, a cordilheira dorme.
Como um sonho febril no seu sono ofegante,
na sombra em confusão do mato farfalhante,
tumultuando, o chão corre às soltas, sem rumo,
trepá agora alcantis por escarpas a prumo,
erica-se em calhaus, bruscos como arrepios;

Mais repousado, além levemente se enruga
na crespa ondulação de cômoros macios:
resvala num declive; e logo, como em fuga
precípite, através da escuridão noturna,
despenha-se de chofre ao vácuo de uma furna.

(“Fugindo ao Cativoiro”, Vicente de Carvalho)

Invocação:

Deus! Ó Deus! Onde estás que não respondes?
(Castro Alves)

Senhor Jesus! O século está podre.
Onde é que vou buscar poesia?
(Jorge de Lima)

II.8 - A NATUREZA DAS CLASSES DE PALAVRAS

Este espaço do nosso Livro poderia estar sendo preenchido com novas achegas sobre o indispensável “equipamento” do mestre que fosse obrigado, por profissão, a conhecer e analisar um poema, de acordo com as palavras e seus valores representativos. Indicamos para isso, no entanto, os livros “Comunicação & Literatura”, de Nelly Novaes Coelho, e “Comunicação em prosa moderna”, de Othon M. Garcia. Isto, é claro, só deve ser indicado, de preferência, a críticos e professores de Literatura. Aos produtores ou artistas, cabe apenas saber que para qualquer tipo de construção e/ou desconstrução poética, haverá ou não um modelo diferente de análise, enquanto que deixa de existir, praticamente, um juízo de valor que recomende a qualidade de um poema para um determinado modelo de análise. Introduzido de vez pelo Estruturalismo, qualquer objeto de análise, poema ou estrutura poemática, vai do mais simples ao mais complexo (como se demonstra na parte final deste volume).

**VAMOS VER O INVERSO DO VERSO?
(ou a “ponte do verbal para o icônico?”)**

A paronomásia rompe o discurso (hipotaxe), tornando-o espacial (parataxe), criando uma sintaxe não-linear, uma sintaxe analógico-topológica. Num poema, a paronomásia horizontal (aliteração, coliteração) cria a melodia, enquanto que a paronomásia vertical é responsável pela harmonia. A rima constitui a paronomásia vertical mais comum. “Un coup de dés”, de Mallarmé, e os poemas concretos, trabalham com paronomásias audiovisuais horizontais e verticais. A repetição dos sons sempre é uma repetição que se dá no tempo. Esta repetição dos sons no tempo cria uma rede especial rítmica - um diagrama, uma sintaxe topológica. Ritmo é ícone. O som com marcação de tempo é ritmo, assim como é ritmo a marcação espaço-temporal (na dança, no cinema ou numa cadeia de montagem) e a espacialização do espaço (na arquitetura ou na pintura). O ritmo é um ícone relacional. Resumindo, a similaridade sonora gera semelhanças e correspondências espaciais - e aqui nós temos o fundamento principal da sintaxe icônica subjacente na poesia e em certos tipos de prosa, com as obras Tristram Shandy, Ulisses e Finnegans Wake. A paronomásia seria a ponte verbal para o

icônico; por esta mesma razão, é considerada “poética”, “literária” e, principalmente, “não-científica”... Sim, muitos acreditam que a ciência é essencialmente verbal. Parecem não se dar conta do fato de que a ciência verbalizada nada mais é do que uma tradução da ciência icônica (“Semiótica & Literatura), Décio Pignatari, CM Cortez & Moraes, 2ª ed., SP, 1979).

POESIA INFORMATIZADA

Heitor Luiz Murat (RJ), inserido no volume “Momentos de Crítica Literária” (VII-Campina Grande-Paraíba) com trabalho sob o título “Arte Informática: novos rumos da inteligência artificial”, assim resume suas primeiras experiências: a poesia (3):

Minhas primeiras experiências se realizaram na PUC/RJ com um sistema gerador de quadrados mágicos de palavras. Quadrados mágicos de palavras são conjuntos de letras que formam palavras tanto na horizontal quanto na vertical. Por exemplo:

**E L O
M A R
A R A**

O problema combinatório se torna interessante se introduz restrição de formação de palavras existentes na língua portuguesa. A crítica pode ser feita por alguns algoritmos simples que eliminam combinações impossíveis na língua portuguesa, em conjunto com consultas a um dicionário armazenado em memória.

A medida que aumentávamos o tamanho do lado do quadrado os problemas aumentavam. Em particular quando o lado é de cinco letras surgem problemas bem complexos de tratamento de sufixos, prefixos e radicais.

Quando o problema se tornou de uma complexidade insuperável, recolhemos todos os sistemas construídos e aplicamo-los à análise de poesias.

Os quatro grande sistemas empregados foram:

- os geradores de rimas**
- os analisadores métricos**
- os analisadores rítmicos**
- os analisadores de conceitos**

O primeiro sistema nada mais era que um dicionário de rimas que foi rapidamente abandonado tendo em vista que meus poemas normalmente não rimam. (...) o sistema está sempre a serviço do autor e o controle esteve sempre comigo. O computador é usado como um servo. Ressalto isto para dissipar os usuais temores de que a máquina poderia estar me dirigindo ou escravizando.

Antecedentes da poesia informatizada na Semana de 22: Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia.

III PARTE

O MOSAICO E A ESFINGE

III.1 - O MOSAICO E A ESFINGE

No “mosaico cultural” dos tempos modernos, com a liberdade de expressão motivando o aparecimento de novos conceitos para avaliar o passado, suas fórmulas e modelos ultrapassados, a literatura e as artes começaram a mover-se dentro de uma atmosfera mais livre e mais renovadora. Os movimentos de vanguarda (vanguarda natural), ingressavam no Brasil (transformando-se, às vezes, em vanguarda provocada), trazendo consigo palavras-chaves do tipo “convencional” e “progressista”. Surgem então os primeiros inovadores, tocados pelos substantivos do automatismo criador dos poetas surrealistas. Reconheciam eles, aos poucos, que já havia passado a época das carruagens e do chapéu de palhinha.

Os primeiros anos do século XX, em nosso país, indicam, assim, a presença de um volume considerável de boas informações do Velho Mundo, trazidas - como não poderia deixar de ser - por brasileiros que estudavam na Europa. O ponto alto de tais informações, oriundas sobretudo do universo artístico, foi sintetizado por Graça Aranha, em sua histórica conferência no teatro Municipal de São Paulo, sob o título de “A Emoção Estética na Arte Moderna”. Dizia o autor de “Canaã”: “Cada um é livre para criar e manifestar o seu sonho, a sua fantasia íntima desencadeada de toda regra, de toda a sanção. O cânon e a lei são substituídos pela liberdade absoluta que nos revela, por entre mil extravagâncias, maravilhas que só a liberdade sabe gerar. Ninguém pode dizer onde o erro ou a loucura na Arte, que é a expressão do estranho mundo subjetivo do homem.

Com estas palavras decisivas foi, portanto, inaugurada a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, e as correntes e movimentos artísticos e literários posteriores, voltados para a terra e para o homem do planeta de Makunaíma, consertaram os rumos do barco ou da “canoa transformadora” (como os Dessana classificam sua viagem do nada para o mundo de seus antepassados), em direção dos temas e valores nacionais.

Após o ano de 1922, três foram os movimentos de

poesia de vanguarda no Brasil: a poesia concreta, o poema/processo e o praxismo. A poesia concreta “era feita com palavras isoladas no espaço branco da página, criando, entre suas relações, um ideograma significante” (“Vocabulário Técnico de Literatura”, Assis Brasil, id). Abolia-se o verso pelos “signos plásticos”. Uma fusão das artes perseguindo soluções contemporâneas da ciência e da tecnologia. No poema/processo, a poesia é um ato simultâneo à criação do poema. O poema deixa de ser mero suporte da poesia. Aqui, sendo projeto, o poema/processo vai além do “concretismo” porque dispensa a contribuição da palavra. Dissocia ele a Poesia (estrutura) do Poema (processo). Separa o que é língua de linguagem dentro da literatura. A Era da Informática se coloca (ou antecipa) a leitura descontínua da vida moderna, face ao computador. No praxismo, um movimento que se realiza mais em torno de seu criador (Mário Chamie), numa espécie de jogo entre o verso e a palavra, dá-se ênfase especial às soluções fônicas, “segundo três condições de ação: a) o ato de compor; b) a área de levantamento da composição; e c) ato de consumir” (idem). Clodomir Monteiro, ao nosso ver, com mais de cinco livros de poemas publicados, segue de perto e recria os passos do mestre. Seu último livro, intitulado “AcreDito”, condiciona uma textura de fundo épico sobre o drama do seringueiro acreano.

Devemos lembrar que existem ainda, além de composições não-versejadas, ou de tosca estrutura poemática, a experiência de poesia manipulada (Roberto Pontual), a poesia ambiental, o poema ou a poesia marginal, uma contrafala que prova a existência de temas, coisas e linguagens proibidas; e, entre tantas outras correntes mais, a poesia alternativa, uma versão de marginal que rejeita a tradição burguesa do suporte consagrado pelo uso de determinado papel, tipo de impressão, etc., que elitiza ou encarece bastante a edição de uma obra, além de condená-la ao semi-ineditismo das tiragens limitadas a 500 ou 1000 exemplares, insuficientes para atingir, sequer, um modesto público de leitores.

Como se vê, entretanto, a poesia e o poema, agora, já não ficam sujeitos a regras, fórmulas, esquemas, doutrinas, teorias, princípios éticos, religiosos, preconceitos de cor, raça ou estigmas de enfermidades congênitas ou adquiridas. O poeta

investiga, recolhe e atinge seus pontos de ligação com atividades, sistemas e lazes que a muitos podem parecer “desligados” de seu próprio universo. Por exemplo, no poema “gOOl... círculo azul aO sul dO azul”, Silva Freire, de Mato Grosso, acompanha, joga e conta a estória completa de uma partida de futebol, em poesia. Seu poema torna-se o campo, a bola, os goos, a torcida, a alegria, o sucesso e a vida de uma tarde de jogo, em pleno estádio. Todos os OO do poema funcionam técnica e artisticamente como a bola que reúne, movimentada e aglutina as equipes em disputa. Mas, como vimos também, os movimentos de vanguarda eles próprios se amarram a determinados esquemas e normas, pelas quais são regidos. Qual a saída pra isso? Sensíveis ao fator liberdade, subjacente ao diálogo entre a Esfinge e o Caminhante, poetas resolvidos pelo “não a tudo isso”, SE PINTAM, de vez em quando, para a guerra. Combatem rótulos e agridem comentários sobre. Para eles, o “sem compromisso” soa, também, como um terrível compromisso. Querem estar de fora, mas não por fora de tanta parafernália de convenções e atitudes fabricadas. O que é poesia, afinal? Síntese de música e palavra? Tropicália ou tropicalismo? Pau-brasil? Independentes, marginais, alternativos, cósmicos, pelados, cabeludos - que nomes sugerem ou exprimem corretamente a aproximação de um sismo ou a morte de um ismo?

A invenção, na esfera das ciências exatas, ainda se depara com barreiras praticamente inacessíveis: como anular a gravidade e converter água em combustível? Em poesia, por sua vez, ainda se trava uma luta sem quartel e sem fronteiras pela abolição de suportes convencionais como o verso, a palavra, o livro, o papel, etc. Sendo ela um forte enunciado de conflitos e estranhezas que podem ser identificadas nas demais artes, do desenho comum ao Cinema (este como resumo de todas as artes conhecidas), daí vai que seja permitido experimentar ousadias para externar seus conteúdos de impacto, onde valem materiais, objetos e áreas até bem pouco de uso exclusivo das artes visuais, da música, da escultura, do marketing, do vídeo game, do artesanato, dos cordelins de feira, entre outros. Indo talvez além nos modos de fazer e refazer da comunicação “poética”, basta lembrar que um “marginal” da categoria de Sebastião Nunes, consegue povoar o arcabouço de um soneto clássico com enxertos polivalentes de escabrosa

atualidade, montando sátiras bem ao gosto de nossa época. Para uma fuga estratégica do texto convencional, têm-se armado, assim, um contexto imaginário, ou, com mais freqüência, um intertexto, quer no sentido de “destruição” que lhe dá Kristeva, quer no de “conclusões da cultura precedente e suas exigências que não podem ser eliminadas”, como quer Humberto Eco. De qualquer maneira, porém, esses processos ajudam a explicar as idéias que separam o poema da poesia, a palavra do verso, entre tantas outras colocações de grupos e movimentos literários.

Essa dúvida interna da Poesia, de geração para geração, de poeta para poeta, de escritura para escritura, a partir de rebeldes “históricos” e do ilustrativo Dada, continua abrindo passagem em direção a outros sistemas ainda não totalmente explicados, mas plenamente justificados em nome do poético. Será, portanto, na diferença entre palavra e signo que se inaugura, aqui, um espaço maior e mais livre para a libertação do estético, do semântico e do morfológico. Cessa a expectativa e começa o verdadeiro jogo de armar a Cidade dos Homens, segundo a paisagem, o clima, a vegetação e o rumo dos ventos. Seja-nos concedido, pois, darmos início à reconstrução de um mundo geral e solidário ao entendermos poesia não como deleite, mas como tensão.

O grande incêndio de Roma, único poema real, aliás, do Imperador Nero, teve seus movimentos iniciais acompanhados ao som da lira. A reconstrução de Roma, movimento físico ao inverso do primeiro, que a destruiu, mas sempre tensão e expectativa, mobilizou a pedra, o músculo e toda uma argamassa disponível. Situado em seu tempo, um poema alternativo, que nasce de uma transição, não ficaria bem se tirado ao som da lira ou do sistema off-set: ele necessita dos temperos mecânicos do prelo, do mimeográfico primitivo ou da máquina Remington, de tipos quebrados. O poema/processo incorpora os fatos correntes e os dados estatísticos; ele é digitado ou construído; sua leitura ou consumo é múltiplo, como de todos os signos. A tensão que se estabelece entre o ver e o visto, entre o signo e o significado, entre a linguagem e a precisão (de comunicar, exprimir poeticamente) deriva, com certeza, da necessidade de fixar, no espaço e no tempo, o objeto focalizado. Mais do que isso, porém, ela deriva da

necessidade que sentimos de povoar nosso espaço interior de novos objetos e novas “perspectivas” que não estão devidamente representadas ou nomeadas.

Os signos, partículas ou módulos de nosso cotidiano, lideram a permanência e a impermanência dos mitos, sejam eles políticos, literários ou do consumo diário. A Coca-Coca, por exemplo, é um símbolo e um mito de palatibilidade, como antes fora o soneto para a nossa visão e os nossos ouvidos. Como se vê ainda, é da essência das coisas e da poesia elevada à categoria de Esfinge, porque nunca se esgota a leitura de seus significados, que vem este sopro constante de fogo e ar frio. De destruição e modelagem. De volta à disponibilidade ou de novos estímulos vocais, subvocais. Ao contrário do remoto parente que deixamos no mesolítico, nós dispomos hoje de lápis, papel, tinta, luz elétrica, cartolina, régua, água encanada, compasso, isopor, serpentina, transporte, rádio, recortes de jornal, televisão, fotografia, sucatas, objetos sem uso, e até uma nuvem que estiver passando na hora, pode servir para amortecer a queda de certas imagens.

Para uma leitura científica do mundo, no entanto, seria recomendável, já a nível acadêmico, a formação, pelo menos, de um modesto acervo bibliográfico no qual não poderiam faltar os “Papéis Coligidos”, de Charles Sanders Peirce (cuja vida, “poética” e “desligada”, foi um modelo de seriedade e desprendimento); os estudos de Poética reunidos sob o título de Formalismo Russo, Sausurre, entre outros. Mas todo esse trabalho pode ser evitado com a leitura do livro “Semiótica & Literatura”, de Décio Pignatári. A velha estória de Newton e a maçã, recontada por esse autor como exemplo, em três fases distintas, da principal classificação dos signos, ilustra bem nossa “postura” singular em face de outras “quedas” incessantes que se operam, como no poema de Huidobro, enquanto que ninguém, salvo os poetas e as crianças, são capazes de percebê-las no seu dia-a-dia.

OS TRÊS MOVIMENTOS DE VANGUARDA

POESIA CONCRETA

Ela teve o mérito de indicar caminhos e soluções à poesia brasileira, metida, na época, numa espécie de beco-sem-saída.

Para Décio Pignatári, o poeta é um designer da linguagem, configurador de mensagens.

ODE

CAMPO

BODE

(jorge tufic, 1956, SD do “Jornal do Brasil”)

Poesia concreta: produto de uma evolução de formas. Implica uma dinâmica, não uma estática. Teoria e prática se retificam e se renovam mutuamente, num circuito reversível. Certo: compreender a obra em progresso como uma dialética. Errado: paralisar para compreender (Haroldo de Campos).

POESIA PRAXIS

Trata-se mais de um estilo e de uma técnica criada pelo poeta Mário Chamie, do que propriamente de uma escola. Um modo pessoal, cuja teoria pode conduzir a outros modos pessoais de escrever ou construir o poema, sem, contudo, levar à imitação pura e simples de um modelo.

agiotagem

Um
dois
três

o juro: o prazo

o pôr/ o cento / o mês / o ágio

p o r c e n t á g i o

Mário Chamie

O POEMA/PROCESSO

Seu idealizador: Wladimir Dias Pino.

A linguagem adotada nos seus manifestos e a técnica de seus poemas são quase os mesmos da poesia concreta, só que os do processo procuram sair do código lingüístico para outros códigos visuais, além da linguagem como a entendemos:

UBI TROIA FUIT - P. J. RIBEIRO

EXEMPLOS DE ANÁLISE

A análise de texto atomiza o texto poético, fragmenta-o em seus vários elementos constitutivos. Destrói de início a beleza e a emoção do poema, para que, numa síntese final, com suas partes outra vez reintegradas no todo, o poema surja aos nossos olhos muito mais rico em suas significações e muito mais belo em sua dimensão criadora. Exemplifiquemos com um poema-minuto de Cassiano Ricardo realizando uma das várias análises possíveis de serem feitas com “Serenata Sintética”:

Lua

morta

Rua

Torta

Tua

porta

O título já nos abre caminho para a compreensão do chamado núcleo ideativo (também conhecido por fulcro temático ou simplesmente tema) do poema, de onde fluem os três pequeninos blocos poéticos (“lua morta”, “rua torta” e “tua porta”), isto é, uma situação amorosa ou um encontro de amor. Concretista “avant la lettre”, Cassiano Ricardo realiza neste poema-minuto a síntese concretizadora de uma situação, onde a rima, o ritmo e a estrutura gráfica exercem cada uma por si - uma nítida função constitutiva no todo. Senão vejamos. O poema flui de uma situação amorosa. O poeta vive uma experiência que envolve simultaneamente uma madrugada, momento em que a lua já desapareceu (“lua morta”); uma rua em curva (“rua torta”) e uma atração amorosa (“tua porta”). Utilizando a arte da alusão (= o recurso de utilizar apenas índices de determinada situação), Cassiano Ricardo fala desse encontro de amor, trazendo ao nível do poema apenas três elementos do espaço que o cercava: “lua”, “rua”, “porta”. A essencialidade das rimas resulta não apenas da perfeita identificação dos sons, “lua/rua/tua” e “morta/torta/porta”, mas

principalmente da íntima relação existente dentro da situação criada entre as realidades expressas pelas palavras rimadas. A ausência do luar, a quietude da rua e a porta da amada são as realidades participantes do seu estado amoroso. Note-se ainda que esse estado torna-se uma presença muito mais objetiva, nítida e significativa no poema, pelo fato de vir expresso apenas por nomes (= três substantivos e três adjetivo), o que evidentemente intensifica de tal maneira o valor das realidades em si que a ação ou o estado que as liga (e que seriam expressas pelo verbo) não se faz necessária, está implícita. O ritmo unitário (células rítmicas de uma célula poética) marca os passos lentos e solitários ecoando na rua deserta. A estrutura gráfica, com a disposição pictórica das linhas se deslocando da esquerda para a direita e voltando à esquerda, reforçam visualmente a inscrição do poema num contexto de situação (= poema que registra um fato, uma ação, uma ênfase, enfim). O poeta desvenda - com um mínimo de palavras - um episódio amoroso de maneira mais eloqüente, sem dúvida, e incisiva, do que se todo um processo tivesse sido descrito com minúcias (NNC, ob. cit.).

| | | |
|--------------|-------|------|
| ra | terra | ter |
| rat | erra | ter |
| rate | rra | ter |
| rater | ra | ter |
| raterr | a | ter |
| raterra | | terr |
| araterra | | ter |
| raraterra | | te |
| rraraterra | | t |
| erraraterra | | |
| terraraterra | | |

perguntamos: seria contraditório se o Leitor - convencionalmente grafado com L maiúsculo quando nos

referimos à Poesia Concreta - permanecesse no campo da evidência, da constatação pura de que se trata de um arranjo matemático de letras e/ou Espaços em Branco (EB), de tal forma que se tem a impressão de ‘campo lavrado’, ‘cavado’, ‘aterrado’ - um cemitério -, onde a visualização do t lembraria um grande número de cruces? (Não nos esqueçamos de que os túmulos, no cemitério, não obedecem a um alinhamento rígido). (“Na poesia interessa o que não é poesia”, Hygia Therezinha Calmon Ferreira, início de análise do poema de Décio Pignatári, com duração de mais quatro páginas e meia, Instituto de Biociências, letras e Ciências Exatas, uni. Est. Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 1980).

o ho
m
e
m
n o
e s
p
a ço

(jorge tufic)

análise: poema figurativo, concreto, que sugere ou procura mostrar o homem no espaço, livre da gravidade e, possivelmente, guarnecido por algum equipamento especial de proteção contra a radioatividade. Figurativo porque se desenha, com as próprias letras que lhe serviriam de título. E concreto porque limitado referencialmente ao seu próprio objeto e objetivo. Os poetas concretos ortodoxos poderão considerá-lo, no entanto, pré ou pós concreto, senão apenas um poema figurativo. Contudo, há nele bastante plástica e conteúdo para várias outras colocações.

Como objeto de análise, qualquer poema ou estrutura poemática vai da mais simples a mais complexa (como em tudo).

BIBLIOGRAFIA

1. Accioly, Marcus, “Poética”, manifesto, 1982, Recife-Pe.
2. Brasil, Assis, “Vocabulário Técnico de Literatura”, Ed. De Ouro, 1979.
3. Coelho, Nelly Novaes, “Literatura & Linguagem”, Ed. Quíron, 1986, SP.
4. Campos, Geir, “Pequeno Dicionário de Arte Poética”, Ed. Conquista, 1960.
5. Cegalla, Domingos Paschoal, “Novíssima Gramática de Língua Portuguesa”.
6. Enciclopédia Mirador Internacional”, 1981, Brasil.
7. Pound, Ezra, “ABC da Literatura”, Ed. Cultrix, 3ª ed., 1982.
8. Ricardo, Cassiano, “Algumas Reflexões sobre Poética de vanguarda”, Liv. José Olímpio Editora, 1964.
9. Silva, Alencar, “Poesia Reunida”, ed. Puxirum, 1986, Manaus-Am.
10. Tufic, Jorge, “Da Inquietação Lógico-Discursiva ao Poema-Visual”, Rev. Do Conselho Estadual de Cultura, Ano 2, nº 2, Manaus-Am.

11. Xavier, Raul, “Vocabulário de Poesia”, Imago-MEC, 1978.