



João Francisco Pereira Nunes Junqueira

**Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos: o ritmo
como fator construtivo**

**São José do Rio Preto
2012**

João Francisco Pereira Nunes Junqueira

**Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos: o ritmo
como fator construtivo**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus São José do Rio Preto.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Susanna Busato

**São José do Rio Preto
2012**

Junqueira, João Francisco Pereira Nunes.

Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos: o ritmo como fator construtivo / João Francisco Pereira Nunes Junqueira. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2012.

114 f. ; 30 cm.

Orientador: Susanna Busato

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Versificação 3. Ritmo. 4. Geração de 45. 5. Ramos, Péricles Eugênio da Silva. I. Busato, Susanna. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.143.3(81).09

João Francisco Pereira Nunes Junqueira

Uma revisão da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos: o ritmo como fator construtivo

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Literaturas em Língua Portuguesa, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato - Orientadora
IBILCE - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"- São José do Rio Preto, SP

Prof^a. Dr^a. Diana Junkes Martha Toneto
IBILCE - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"- São José do Rio Preto, SP

Prof. Dr. Marcelo Tápia Fernandes
Casa Guilherme de Almeida - Centro de Estudos de Tradução Literária,
São Paulo, SP

São José do Rio Preto, 08 de Agosto de 2012

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos vão para todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram para que esta pesquisa fosse concluída. Especialmente para minha orientadora Prof^a Dr^a Susanna Busato pela dedicação durante toda a pesquisa e por suas oportunas correções da dissertação. Ao Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires por apoiar durante a graduação o início desta pesquisa.

Aos meus pais Waldo e Aristela pelo apoio durante todo o tempo de meus estudos, e também pela força dada pelos meus irmãos Trícia e Felipe, e por minha Tia Geny.

Aos meus amigos Cléber, Émerson, Ana Paula, Davi, pelas discussões que muitas vezes alimentaram a pesquisa. E a todos os colegas da pós-graduação que estiveram ao meu lado durante este período.

À UNESP, a todo o Programa de Pós-Graduação em Letras de São José do Rio Preto.

Agradecimento especial a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa, que foi fundamental para o desenvolvimento e conclusão da pesquisa.

Agradeço a Deus!

Resumo

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), objeto de estudo deste projeto, é um dos poetas mentores da “Geração de 45” em São Paulo. Estréia, em 1946, com a obra *Lamentação floral*. Este estudo tem como objetivo analisar a construção do verso na obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos e, a partir daí, evidenciar o uso pessoal que o poeta faz dos versos livres e brancos, muitas vezes dotados do ritmo binário (alternância binária), e o uso alternado de ritmos nos seus poemas metrificados. Dentre suas cinco obras poéticas, quatro são analisadas com a intenção de desdobrar os seus versos. São elas: *Lamentação floral* (1946), *Sol sem tempo* (1953), *Futuro* (1968) e *Noite da memória* (1988). As análises têm como base os manuais tradicionais de versificação (Said Ali, Rogério Chociay, entre outros), além de textos que trabalham os aspectos rítmicos da poesia moderna. Percebemos que é a partir da observação das rupturas que podemos enxergar a nova construção erigida pelo poeta. Seu verso, como de outros poetas da “Geração de 45”, tem como característica o uso de técnicas modernas aliadas à tradição poética. Entre elas, o uso da metrificação (na maioria das vezes o verso heptassílabo), e o uso de um ritmo constante em poemas com versos livres. Assim, Ramos aproveita a lição de Mário de Andrade, no que tange ao verso livre e, ao mesmo tempo, foge, em parte, do rígido padrão formal de outros poetas da “Geração de 45”.

Palavras-chave: Péricles Eugênio da Silva Ramos – Verso-livre – “Geração de 45”
– Versificação – Ritmo.

Abstract

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992), object of this project is one of the mentors of the poets "Geração de 45" in São Paulo. Debut in 1946 with the work Lamentação floral. This study aims to analyze the construction of the verse in the work of Péricles Eugênio da Silva Ramos, and from there to highlight the personal use of the poet is free verse and blank verse, often having the binary rhythm (alternating binary), and alternate use of metrical rhythms in his poems. Among his poetic works five, four are analyzed with the intention of deploying its verses. They are: Lamentação floral (1946), Sol sem tempo (1953), Futuro (1968) and Noite da memória (1988). The analyzes are based on the traditional manual of versification (Said Ali, Rogério Chociay, among others), as well as texts that work the rhythmic aspects of modern poetry. We realize that is based on the observation of breaks that we can see the new building erected by the poet. His verse, like other poets of the "Geração de 45", is characterized by the use of modern techniques combined with the poetic tradition. Among them, the use of metrics (mostly verse heptassílabo), and the use of a steady rhythm in poems with free verse. Thus, Ramos takes the lesson of Mário de Andrade, in regard to free verse and at the same time, escapes, in part, the rigid formal pattern of other poets of the "Geração de 45".

Keywords: Péricles Eugênio da Silva Ramos - Free-verse - "Geração de 45" - Versification – Rhythm.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	APRESENTAÇÃO E RECEPÇÃO DA OBRA DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS PELA CRÍTICA	12
2.1	A CRÍTICA NEUTRA	19
2.2	A CRÍTICA A FAVOR DA “GERAÇÃO DE 45”	21
2.3	A CRÍTICA CONTRÁRIA À “GERAÇÃO DE 45”	22
2.4	A CRÍTICA SOBRE A OBRA DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS	24
2.5	O VERSO DE PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS	28
3	LAMENTAÇÃO FLORAL	31
3.1	POEMAS EM VERSOS LIVRES	33
3.2	EPIGRAMAS	43
3.3	POEMAS METRIFICADOS	51
4	SOL SEM TEMPO	58
5	FUTURO	78
5.1	PARTE I – METAFÍSICA	79
5.2	PARTE II – MÁSCARA DE SOL	87
6	NOITE DA MEMÓRIA	95
6.1	POEMAS EM VERSOS LIVRES	96
6.2	POEMAS METRIFICADOS	100
7	CONCLUSÃO	111
	REFERÊNCIAS	113

1 Introdução

A presente dissertação tem por objetivo investigar o modo como a poética de Péricles Eugênio da Silva Ramos trabalha o ritmo nas obras: *Lamentação floral* (1946), *Sol sem tempo* (1953), *Futuro* (1966) e *Noite da memória* (1988). Acreditamos que o leitor ao compreender o processo de elaboração dos mecanismos rítmicos possa ter uma maior percepção da poesia de Péricles Eugênio e da poesia em geral.

Nascida no cerne da “Geração de 45”, sua primeira obra, *Lamentação floral*, carrega em seu corpo tanto modelos estéticos usados pelo grupo – no caso de Péricles Eugênio muito mais preso pelas imagens – quanto individualismos de forma, como o ritmo binário, muito empregado pelo poeta, e que o próprio, exímio conhecedor da literatura brasileira, diz não haver caso igual de rigor na poesia brasileira. Portanto, interessa à nossa pesquisa o modo como o poeta emprega a alternância binária em seus versos, pois acreditamos ser esse procedimento um fator construtivo importante em sua obra, e que lhe confere um posicionamento estético e crítico diante do fazer poético.

Nossa proposta de pesquisa se amplia para dois objetivos que se complementam. O primeiro deles é propor uma revisão da poesia do poeta passando por suas obras líricas, e, ao mesmo tempo, verificar o alcance do seu trabalho rítmico no exercício da técnica e da evolução de sua poética.

Acreditamos que ao fazermos as verificações verso a verso dos poemas não só damos conta de uma revisão de sua poesia como ajudamos a trazer à tona questões técnicas sobre a teoria da poesia, pois Péricles Eugênio da Silva Ramos, como estudioso do verso, não deixa de empregar em sua própria obra questões sobre o verso, como é o caso do já citado ritmo binário por ele empregado. Porém, alguns pontos devem ser esclarecidos em relação à postura adotada nas análises. O primeiro ponto diz respeito ao ritmo.

Segundo Said Ali, em sua *Versificação portuguesa*, “o ritmo é o que nos impressiona quer a vista, quer o ouvido, pela sua repetição freqüente com intervalos regulares. Condição essencial deste conceito é que nossos sentidos possam perceber com facilidade a reiteração” (ALI, 1999, p. 29). Ana Maria de Mello afirma que “a noção de ritmo tem por base o princípio da alternância [...]” (MELLO, 2002, p.125). Esta teorização do ritmo se completa com as palavras de Norma Goldstein, em sua obra *Versos, sons, ritmos*: “o ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (fortes) e não-acentuadas (fracas) [...]” (GOLDSTEIN, 2005, p.11).

Já Wolfgang Kayser transfere para o ritmo qualidades individualizantes: “o esquema métrico é o mesmo, o ritmo é diferente; pertence ao individual de cada poesia” (KAYSER, 1985, p.263). Afirma ainda Kayser que metro e ritmo devem se separar, pois determinar certo metro não significa determinar certo ritmo, embora os dois andem ligados. A poesia de Péricles Eugênio demonstra perfeitamente o que propõe Kayser, pois o poeta define o ritmo binário independente de qual seja o metro empregado nos poemas. Por exemplo, no poema “O mundo, o novo mundo” o metro irá variar de 8 a 20 sílabas poéticas, mas o ritmo irá se manter praticamente o mesmo em todo o poema.

Kayser reconhece o ritmo como “uma qualidade absolutamente própria do verso: é-lhe inerente uma energia especial, uma especial magia.” (KAYSER, 1985, p.263). Para Ana Maria Lisboa de Mello, o ritmo tornou-se relevante na construção literária e com valor de significação apenas no século XX. A valorização da oralidade foi o fator que influenciou toda uma nova teoria do ritmo. Ana Maria de Mello também observa o que Henry Meschonnic diz sobre o estudo do ritmo: “se há algo que coloca o estruturalismo em crise, mais do que a gramática gerativa e a pragmática, é a teoria do ritmo. Com ela, a significação transborda o signo; ao mesmo tempo, o ritmo resiste à rigidez taxionômica e retórica.” (MELLO, 2002, p.126). E ela fecha a citação com palavras do próprio Meschonnic: “Empiricamente o ritmo está em tudo, fora da linguagem e na linguagem.” (MESCHONNIC apud MELLO, 2002, p.126).

Vale ressaltar que o ritmo, e principalmente o ritmo binário, torna-se a formalidade hegemônica nas obras *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, e não deixa de ocorrer nas obras posteriores do poeta. Outro fato a se notar é a estrutura global usada pelo poeta em suas obras, que também a dota de ritmo, ou seja, enquanto o ritmo binário se distribui de forma a alternar, dentro do verso, uma sílaba fraca e outra forte (0 2, U _, esquema iâmbico), ou uma sílaba forte seguida de uma fraca (2 0, _ U, esquema trocaico), o poeta do mesmo modo quase sempre distribui em suas obras poemas metrificados seguidos de poemas em versos livres ou vice-versa.

O ritmo binário muitas vezes empregado pelo poeta, tanto nos poemas em versos livres quanto nos poemas metrificados, é algo inerente à linguagem de sua poesia. O ritmo nem sempre nasce do poema, mas se configura como uma forma poética independentemente do motivo do poema. Ressaltamos que outros ritmos estão presentes nos seus poemas. Porém, em nossa visão, o ritmo binário irá ser a escolha do poeta por uma característica própria da sua poesia.

No caso das obras *Lamentação floral* e *Sol sem tempo* os poemas metrificados quase sempre são versos de sete sílabas (redondilha maior), e, em menor número, versos de cinco sílabas (redondilha menor). Já no caso específico de *Noite da memória* esta sequência se dará pela ocorrência de um poema em verso livre, outro heptassílabo, em seguida um octossílabo.

Na poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, não há espaço para rimas, que surgem esporadicamente em alguns versos. Portanto, devemos salientar que dentre os moldes estéticos da “Geração de 45”, já citados acima, o individualismo sempre permanece como figura principal, onde o próprio poeta reorganiza o metro a seu gosto. A falta das rimas nos seus versos heptassílabos faz com que sejam dotados de uma estranha estrutura, acabando com aquela melodia fluida da redondilha maior, e rompendo com sua função original e tradicional. O verso de sete sílabas (redondilha maior) sempre foi, segundo os críticos, o “metro preferido para as quadras e trovas populares, cantigas de roda e de desafio” (TAVARES, 1969, p. 202). Isto pela sua fácil absorção quando usada de forma rimada.

Um dos paradoxos existentes na obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos fica pela contradição entre a complexidade de versos e imagens presas a um ritmo que, segundo Said Ali, em sua obra *Versificação portuguesa*, é o mais simples: “A fórmula mais simples é a da alternância binária, com que se podem fazer versos de qualquer extensão, começando com a forte os parissílabos 2 0 2 0 2 0..., e os imparissílabos com a fraca 0 2 0 2 0 ...” (ALI, 1999, p.31). Péricles Eugênio, dentro deste ritmo, faz versos desde 2 sílabas poéticas até versos de 22 sílabas, demonstrando, portanto, a veracidade das palavras de Said Ali sobre as possíveis extensões silábicas da alternância binária. Porém, não podemos deixar de lado a possibilidade de estes versos longos serem na verdade a união de versos menores, com medidas iguais ou diferentes. Esta flutuação da medida dos versos, no caso dos poemas em versos livres, dá uma maior relevância às pausas finais de cada verso, colaborando para dar ênfase na criação das imagens nos poemas. Estes detalhes serão vistos mais à frente no trabalho.

Outro paradoxo encontrado na obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos é o uso feito pelo poeta dos versos livres com o ritmo constante, e, por outro lado, o uso do poema metrificado com vários ritmos alternados.

Para que possamos desenvolver um estudo do ritmo na poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, nos apoiamos nas observações feitas por Said Ali na sua obra *Versificação Portuguesa*; nos conceitos de verso e métrica e suas particularidades tratadas na obra *Teoria do Verso*, de Rogério Chociay; e na obra *O Verso Romântico*, do próprio poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos.

O primeiro passo tomado foi determinar alguns caminhos a serem seguidos nas análises dos poemas. O principal deles foi a escolha da visão explorada por Said Ali em relação à presença da sílaba semiforte na construção do ritmo no verso. Para Said Ali

as sílabas constitutivas do ritmo, isto é, as fortes, distam em geral umas das outras pela interposição ora de uma, ora de duas fracas. Podem estas elevar-se a três, permanecendo inalteradas em virtude de pausa depois da primeira ou segunda. Proferidas ligadamente, uma delas, quase sempre a intermédia, soa como semiforte por contraste, valendo no verso como forte propriamente dita. (ALI, 2006, p.31)

Abaixo seguem exemplos das três situações exploradas por Ali. No primeiro temos a interposição de uma sílaba fraca entre duas fortes:

Ver/des/ cam/pos/, ver/des/ ma/res, 1-3-5-7

(RAMOS, 1972, p. 4)

Con/tem/pla o/ ve/lho/ tron/co 2-4-6

(RAMOS, 1972, p. 21)

Nestes dois versos observamos a alternância binária que é usada pelo poeta. No primeiro caso temos o andamento trocaico (sílabas forte/fraca) e, no segundo caso, o andamento iâmbico (sílabas fraca/forte).

O segundo exemplo demonstra a interposição de duas sílabas fracas entre fortes:

Gi/ram/ bus/can/do/ teus/ bra/ços. 1-4-7

(RAMOS, 1972, p. 46)

Neste verso há a presença de dois intervalos de sílabas fracas entre as fortes. No exemplo seguinte temos o intervalo de três fracas seguidas:

Ou/vi/a/-se um/ ru/mor/ de/ mui/tos/ ven/tos 2-6-10

(RAMOS, 1972, p. 129)

No caso mencionado as dificuldades começam a aumentar já que algumas sílabas podem ser acentuadas ou não. No advérbio “muitos” o acento pode ser aceito sem problemas já que impulsiona o vocábulo “vento”, além disto, está naquela posição intermédia da qual afirma Said Ali, assim, no trecho acima transcrito, ganha força. Já na sílaba “se-um”, também intermédia, se seguirmos o pensamento de Ali ela deve ser acentuada, pois não vemos nenhuma pausa que justifique uma quebra do discurso. Assim, não podemos dar-lhe o mesmo valor que as sílabas fracas “a” e “ru”, que estão ao lado de sílabas fortes.

Já no exemplo seguinte a situação é diferente:

tão/ gran/de ê/sse/ tro/pel/ sô/bre/ meu/ so/lo, 2-(4)-6-(8)-10

(RAMOS, 1972, p. 70)

Neste exemplo, se dermos relevo ao intervalo entre as sílabas finais de “tropel” (forte) e a sílaba inicial de “solo” (forte) teremos três sílabas fracas, contudo o vocábulo “sobre” retém força em sua primeira sílaba “sô”. A dúvida seria se há neste caso duas sílabas fortes ou a sílaba “sô” perde força. Segundo as leis da versificação, no encontro de duas sílabas fortes é a primeira que enfraquece, mas no caso em questão “tropel” tem maior relevância no verso, tanto por estar numa classe de palavra “mais importante” quanto por ser a chave semântica do verso após o vocábulo “solo”. Nossa escolha seria em dar força à sílaba “bre” do vocábulo “sobre”, teríamos assim saciada a posição intermédia. No nível semântico o ritmo daria ênfase ao vocábulo “tropel”. E, ao mesmo tempo, teríamos um verso mais encorpado sonoramente do que apenas acentuar as duas sílabas fortes. Exemplos como este de mudança de acentos nos vocábulos surgem em vários versos do poeta, como será visto mais adiante neste trabalho.

A escolha feita pelo pensamento de Said Ali foi nossa opção, mas o verso sempre pode ter transformadas suas características iniciais, em busca de novos caminhos. Pensar num acento pré-definido não será nossa abordagem neste trabalho.

O uso da sílaba intermédia como semi-forte tem muita importância em nossas análises por dois motivos principais: 1) o poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, ao instituir em vários de seus poemas a alternância binária (sílabas fraca/forte ou forte/fraca) dá seu apreço a favor deste recurso; 2) o próprio poeta, no prefácio à obra *Teoria do Verso* de Rogério

Chociay, diz estar de acordo com Said Ali em relação às acentuações das sílabas pretônicas e das metatônicas em palavras proparoxítonas.

Pelo motivo de nem todos os estudiosos da versificação estarem de acordo com este fato, a escolha não é tão simples. Rogério Chociay, na sua *Teoria do Verso*, não reconhece o acento semiforte no encontro de três sílabas fracas seguidas, ou nas palavras proparoxítonas. Para ele o que existe nestes casos é a alternância quaternária. Ainda segundo Chociay, as sequências que envolvem vocábulos proparoxítonos - como em “pícaros azuis”, “lindíssimas estrelas”, “pálida sonâmbula”, etc... – não podem ser desdobradas em duas sequências binárias. Chociay cita o seguinte exemplo de Cesário Verde:

A música dulcíssima do vento

U __ U U U __ U U U __ U

(CHOCIAY, 1974, p.7)

Para Rogério Chociay, o exemplo acima de Cesário Verde comporta duas sequências quaternárias, portanto, propõe a leitura do verso com acentuação relevante em 2-6-10. Isto contraria a posição que alguns estudiosos, como já afirmamos acima, entre eles Said Ali e o próprio Péricles Eugênio da Silva Ramos. Este, no prefácio da obra *Teoria do Verso* de Rogério Chociay, diz discordar em apenas um ponto com Chociay no que diz respeito à não “evidenciabilidade métrica de uma sílaba semiforte em vocábulos proparoxítonos.” (CHOCIAY, p. VIII). Péricles Eugênio da Silva Ramos usa como exemplo alguns versos de Manuel Bandeira, que faz rimar em alguns casos duas palavras proparoxítonas ou impõe um andamento trocaico ou iâmbico que necessita de acentos em palavras proparoxítonas. Nos versos abaixo do poema “A dama branca”, de Manuel Bandeira, o acento secundário é fundamental para a consumação do ritmo e manter a medida do verso:

Era desejo? – Credo! De **tísicos**?

Por histeria... Quem sabe **lá**?...

A Dama tinha caprichos **físicos**:

Era uma estranha vulgívaga.

(BANDEIRA, 1974, p.171)

Nos versos acima, os proparoxítonos “tísicos” e “físicos” rimam em suas sílabas tônicas sem problema algum, mas já o proparoxítono “vulgívaga” rima com o advérbio “lá”, sendo assim, para a rima se concretizar, “lá” induzirá que um acento forte ocorra em “vulgívagà”. A teoria de um único acento em vocábulos proparoxítonos não é hegemônica dentro da construção de poemas, que sempre acarreta certas mudanças acentuais, como veremos durante todo o trabalho. Por nossa parte parece ser claro que as duas percepções têm suas vantagens e desvantagens, mas nos ficou evidente que é a partir da obra que teremos o respaldo para seguir um determinado caminho. Se optamos pela visão de Said Ali e de Péricles Eugênio da Silva Ramos, entre outros, é porque o verso do poeta nos guiou a isto. Se observarmos novamente o verso de Cesário Verde podemos perceber que a assonância entre o “a” do vocábulo “música” e a sílaba “a” do vocábulo “dulcíssima” poderiam dar força a estas sílabas e termos uma acentuação diferente àquela proposta no exemplo acima:

A **música dulcíssima** do vento

U _ U _ U _ U _ U _ U

Teríamos assim um pentâmetro iâmbico, e não apenas um decassílabo com acentos em 2-6-10. Contudo, a atmosfera da música doce do vento se perderia dentro do ritmo martelado do andamento binário. É a partir da leitura reiterada e a averiguação dos versos de um poeta, que conseguimos definir um caminho mais coerente na busca de sua poética.

Este desencontro entre os estudiosos do verso reflete bem a situação sempre presente no estudo da versificação. Não há uma definição precisa, a matéria sempre se mantém aberta, deste modo, tanto a postura de Said Ali quanto a de Rogério Chociay estão certas diante do metro. Sobre este ponto, as palavras de Ossip Brik, em seu ensaio “Ritmo e sintaxe”, são esclarecedoras:

por isso será em geral mais correto falar não de sílabas fortes ou fracas, mas de sílabas acentuadas ou não-acentuadas. Teoricamente, cada sílaba pode ser acentuada ou não, tudo depende do impulso rítmico. Por isso, distinguir as fortes, as semifortes, as levemente fortes, as fracas, etc., e tentar penetrar assim, na diversidade do movimento rítmico, não poderia ser senão uma empresa estéril. Tudo depende do ritmo do discurso poético que tem como consequência a distribuição em linhas e sílabas. (TOLEDO, 1970, p.133)

No caso específico da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, a presença da sílaba semiforte central dentro de uma sequência de três sílabas fracas tende a ser a mais coerente, pois assim se realiza o andamento binário em seus poemas, quando não haja a presença de pausas ou eventos linguísticos que necessitem do enfraquecimento da sílaba. Um dos fatos que nos levou a pensar deste modo foi a mudança, em alguns casos, do acento tônico dentro de alguns vocábulos, como observamos no verso acima. Estes novos acentos passaram da posição tônica para uma posição átona. Nesta nova posição os acentos passaram a corresponder à situação de sílaba semiforte entre fracas. Estas mudanças acentuais nunca são prévias, apenas dentro do jogo entre os vocábulos no verso é que se dão estas variações.

Os exemplos citados somente vêm demonstrar o que Wolfgang Kayser afirma em sua obra *Interpretação da obra literária*: a leitura da acentuação na poesia varia de leitor para leitor. Tentar encontrar o padrão original usado pelo autor não é fácil ao analista. Deve haver, portanto, para um melhor resultado a procura por recorrências para que surja dos versos uma estrutura rítmica. Dentro dos poemas metrificados com sete sílabas de Péricles Eugênio da Silva Ramos os ritmos que surgem são: binário (sempre no sistema chamado troqueu, uma forte seguida de uma fraca, com eventuais catalexes, versos com final agudo); 2-4-7, o mais comum; 2-5-7, também bem comum, mas não tanto como o anterior; e o 1-4-7, com um menor número de ocorrências.

O uso do ritmo binário em poetas brasileiros foi ressaltado pelo próprio Péricles Eugênio, em sua obra *O verso romântico*. O poeta cita o caso de ritmo binário na poesia de Silva Alvarenga, mas o fato é restrito e não se realiza da forma sistemática proposta por Péricles Eugênio em *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*. O exemplo fornecido é um rondó, número XXVI, todo em redondilho maior no esquema trocaico _ U _ U _ U _ (U), o U em parênteses são as eventuais ocorrências de catalexes. Como exemplo, segue a primeira quadra, escandida, do rondó de Silva Alvarenga:

Puro |Zé|fi|ro a|mo|ro|so
Abre as |a|sas |li|son|jei|ras,
E en|tre as |fo|lhas |das |man|guei|ras
Vai |sau|do|so a|dor|me|cer|

(ALVARENGA apud RAMOS, 1959,

Para Péricles Eugênio, o caso de Silva Alvarenga é excepcional. O poema, em forma de rondó e com as rimas devidamente estabelecidas, diferencia-se muito dos poemas irregularmente estruturados por Péricles Eugênio. Este parece fazer, com a falta de rima (os versos brancos) e o ritmo com acentuação regular ou irregular (dependendo do poema) de seus versos heptassílabos, uma espécie de crítica irônica ao poema tradicionalmente “bem construído”, ou seja, Péricles Eugênio recupera o verso de sete sílabas, mas não da forma comumente usada. Mesmo a variação de acentos em seus versos heptassílabos diferencia-se da variação acentual comum destes versos. O poeta parece claramente usar o sistema silábico-acentual em seus versos de sete sílabas.

Seja como for, a presença do ritmo na poesia do poeta paulista revela-se de forma rígida, mesmo quando não binário, pois os versos se distribuem em ritmos bem claros. Péricles Eugênio baseia-se nos preceitos de Mário de Andrade em relação ao verso moderno, que diz o seguinte no número 1 da *Revista Nova*, em 1931: “a licença de não metrificar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas para fazer verso livre”. E continua dizendo que havia na poesia do momento “uma desritmação bôba, uma falta pavorosa de contribuição pessoal” (ANDRADE, 1931. p. 102-103). E é exatamente isto que Péricles Eugênio combate, pois em sua obra existe um personalíssimo uso do ritmo que visa tratar o verso livre de forma séria, e não apenas um enfileirar de versos sem um número pré-estabelecido de sílabas, ou seja, o uso do verso livre deve estar ligado a certo ritmo.

A alternância binária proposta por Péricles Eugênio da Silva Ramos em vários poemas da sua obra trata da construção do verso, alternando sílabas fracas e fortes, que, usando a denominação greco-latina, chamamos de iâmbica, e trocaica quando se alternam sílabas fortes e fracas. O uso das denominações greco-latinas neste trabalho em nenhum momento quer corresponder ao padrão quantitativo presente na versificação de línguas antigas como o grego e o latim. Apenas mantemos estas nomenclaturas com um intuito didático, pois sempre lhes serão dadas a concepção do método silábico ou silábico-acentual dos versos da língua portuguesa moderna. Cabe ressaltar que Péricles Eugênio da Silva Ramos, além de poeta, foi um estudioso da poesia (em várias línguas), e, principalmente, um estudioso da construção do verso. Portanto, não podemos, e isto seria ingenuidade, deixar de perceber que o poeta, ao construir sua própria poesia, não deixe de usar todo seu conhecimento e técnicas sobre poesia. Tanto é assim que, em relação à alternância binária, como já citamos, o poeta diz não conhecer rigor igual na poesia brasileira.

Também devemos observar que dentro da totalidade da obra do poeta podemos dividir seus poemas em dois grupos: os mais ‘cerebrais’, e os que sofrem um claro influxo da emoção. Em alguns poemas metrificados, ou amparados com a alternância binária, temos a sensação de uma mecanização do verso, ou, em poemas em versos livres, o fluir dos versos não se escora o suficiente para sentirmos a força rítmica do poema.

A abordagem rítmica da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos instituiu o sentido de construção, e nosso objetivo é tentar desdobrar os seus versos o mais livre possível da influência de uma leitura interpretativa pessoal. É claro que se trata de uma tarefa impossível, pois uma visão exterior à obra sempre é posta em jogo em seu estudo. Mas nosso objetivo aqui é uma abordagem da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos que evite ao máximo aspectos linguísticos exteriores ou pré-concebidos em relação ao verso, a não ser que isto seja necessário a sua compreensão.

O estudo do ritmo em poesia pode variar, e varia, de um poeta para outro. Nos poemas de Péricles Eugênio da Silva Ramos a acentuação silábica ainda tem grande importância dentro do verso. O poeta muitas vezes se ampara na construção da sua poesia preso aos parâmetros da poesia tradicional, mesmo que a negando em vários momentos, mas nunca a deixando de lado, ao contrário do que foi sendo observado em grande parte da poesia moderna, e principalmente na poesia contemporânea, que se tem creditado ao ritmo um aspecto “espiritual” individual ou interior do poeta - e estas são as palavras frequentemente usadas. Grandes poetas fizeram grandes poemas usando desta espiritualidade rítmica, e não estavam errados em usá-las. A falta do ritmo acentual, em poetas menores, contudo, pode gerar, em grande medida, aquele enfileirar de palavras e frases da qual já asseverava Mário de Andrade na década de 30 do século passado.

2 Apresentação e recepção da obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos pela crítica

Péricles Eugênio da Silva Ramos nasce em Lorena, cidade do estado de São Paulo, no dia 24 de outubro de 1919, e falece no dia 14 de maio de 1992 na cidade de São Paulo. Graduou-se no ano de 1943 em ciências jurídicas e sociais pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, onde recebe o prêmio *Duarte de Azevedo de Direito Civil*. Também exerceu uma ampla atividade jornalística, entre algumas, como redator-chefe do *Correio Paulistano* em 1963 e como colaborador do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Na esfera pública paulista, obteve vários cargos, entre eles: Diretor Executivo do Conselho Estadual de Cultura; Secretário de Estado-Chefe da Casa Civil (1976); e Secretário do Governo (1977 a 1979).

No meio acadêmico, ponto que nos interessa, Péricles Eugênio da Silva Ramos destaca-se como tradutor, crítico literário e poeta.

Como tradutor, Péricles Eugênio abarca a tradução de obras em várias línguas, sendo elas tanto em verso quanto em prosa. O maior destaque vai para as suas traduções dos sonetos e de *Hamlet* de William Shakespeare. Ainda para a língua inglesa traduziu poemas de Lord Byron, W. B. Yeats, Shelley, John Keats, Walt Whitman. Do espanhol, destaque para os poemas de Góngora. Poemas de François Villon, do francês. Além da tradução de vários poemas de poetas gregos e latinos.

Em relação à tradução em prosa, podemos destacar sua *Anatomia da crítica* de Northrop Frye, além de *Moby Dick* de Herman Melville, uma tradução d'*Os melhores contos* de James Gould Cozzens e a novela curta *Cavalo pálido, cavaleiro pálido* de Katherine Anne Porter.

A crítica literária de Péricles Eugênio da Silva Ramos também é um ponto forte em sua carreira acadêmica. Muitos dos seus textos foram publicados em suplementos literários e artigos de jornais. Em livros, os destaques são *O amador de poemas*, *O verso romântico* e *Do barroco ao modernismo*, obra que lhe valeu o Prêmio Jabuti de crítica literária em 1968.

Em nossa pesquisa, alguns ensaios presentes na obra *O verso romântico* serão usados como aparato teórico e guia das análises do ritmo nos poemas e na construção dos versos. Entre um dos mais interessantes para nosso objetivo está o ensaio “Os princípios silábico e silábico-acental”. Neste ensaio Péricles Eugênio faz um estudo comparativo entre os dois métodos de construção do verso, o sistema silábico e o silábico-acental. Durante o texto o poeta critica a postura de grande parte dos tratadistas em sempre creditar ao verso em língua portuguesa a predominância do verso silábico em contraposição ao verso silábico-acental

presente nas línguas germânicas. Durante o texto, Péricles Eugênio traça um diálogo com o crítico alemão Wolfgang Kayser, cujo livro *Fundamentos da interpretação e da análise literária* faz comparações entre estas duas formas de versificação. Para isto, Kayser se serve de versos de William Shakespeare e de alguns versos de Camões. De Shakespeare, retira uma linha do monólogo de *Hamlet*, que vê como sendo um pentâmetro iâmbico, ou seja, a sequência de cinco iâmbos (alternância de uma sílaba fraca seguida de uma sílaba forte).

To be or not to be that is the question
 To be |or not| to be| that is| the question

(RAMOS, 1959, p.23)

E exemplifica o sistema românico com uma quadra de um soneto de Camões, que explica ser formado por versos decassílabos, pois ao contarmos até o último acento tônico do verso contamos um total de dez sílabas poéticas, com um acento fixo na sexta sílaba (que o classifica como um decassílabo heróico). Diz, também, ser natural ocorrer nestes versos outros acentos, porém com acentuação variada.

Al|ma |mi|nha |gen|til |que |te |par|tis|te
 Tão |ce|do |des|ta |vi|da, |des|con|ten|te,
 Re|pou|sa |lá |no |céu |e|ter|na|men|te
 E |vi|va eu |cá |na |te|rra |sem|pre |tris|te.

(RAMOS, 1959, p.23)

Para Péricles Eugênio parece claro:

Kayser glosa o que viu nos manuais correntes de metrificação portuguesa, que se referem a esses dois característicos de nosso verso: um número de sílabas que se contam até a última tônica, e a fixação de mais um acento, ou raramente mais alguns acentos, no interior de cada linha, e assim mesmo em posição incerta na maioria dos casos. Tendo-se guiado por esses compêndios, não é de admirar que haja repetido, noutros termos, a conhecida oposição entre os sistemas

silábico e silábico-acental de versificar: por um lado, um número fixo de sílabas e acentos internos em número variável; por outro lado, fixação do número e oposição de sílabas acentuadas e inacentuadas. (RAMOS, 1959, p.24).

Se seguirmos as observações de Péricles Eugênio, porém, iremos verificar que estes postulados, tão enrijecidos nos tratados de versificação, perdem muitas vezes o caráter simplista que às vezes lhes é dado. No caso do verso de *Hamlet*, Péricles Eugênio, guiado pela escansão de George Thomson, vê o verso como não sendo puramente iâmbico, mas sim sofrendo uma inversão no 4º pé (inversão do acento, anáclase):

To be |or not |to be |**that is** |the question

Este tipo de mudança ocorre comumente no verso decassílabo (ou pentâmetro) inglês, principalmente no 1º pé, podendo ocorrer em outros pés, como verificamos acima. O termo usado pelos metricistas nesta situação é chamado de “substitution”. Este “princípio salvador”, como afirma Péricles Eugênio, foi a saída encontrada para resolver vários casos de quebra do “blank verse” inglês, que é uma forma de verso dos mais tradicionais na língua inglesa. Na coletânea de poetas em língua inglesa *Albatross book of verse*, diz-se o seguinte: “blank verse may be defined as (1) any unrhymed regular measure or (2) unrhymed verse in iambic pentameter.” (UNTERMEYER, 1960, p. 650). Vejamos mais alguns casos em versos de *Hamlet*, exemplificado por Péricles Eugênio:

__ U U _ U _ U _ U _
Costly thy habit as thy purse can buy
 U _ _ U U _ U _ U _
 The wind **sits in** the shoulder of your sail
 U _ U _ _ U U _ U _
 But this most foul, **strange and** unnatural
 U _ U _ U _ _ U U _
 Why thy canonized bones, **hearsed** in death
 U _ U _ U _ _ U _ U
 Affection! pooh! you speak **like a green girl**

(RAMOS, 1959, p.25)

Na escansão acima percebemos bem as inversões nos “blank verse” ou pentâmetros iâmbicos inglês. Logo no primeiro verso, percebemos uma inversão no primeiro pé, também há inversões nos outros versos. Posto assim, o princípio do acento silábico-acentual no verso germânico exposto por Wolfgang Kayser perde força, pois, embora tenhamos um pentâmetro, já não existe aquela regularidade de acentos. Deste modo, o verso deixa de ser puramente iâmbico, e aceita acentos variados (sistema silábico).

Péricles Eugênio da Silva Ramos continua suas investigações agora abordando os versos de Camões, ele volta nos dois versos finais da quadra já citada acima, e propõe a seguinte escansão:

U _ U _ U _ U _ U _ U
 Repousa lá no céu eternamente
 U _ U _ U _ U _ U _ U
 E viva eu cá na terra sempre triste.

(RAMOS, 1959, p.25)

Nesta escansão temos dois pentâmetros iâmbicos. Já o primeiro verso da quadra, segundo Péricles Eugênio, constituiria num pentâmetro iâmbico com inversões no 1^o e 2^o pés:

_ U _ U U _ U _ U _ U
Alma minha gentil que te partiste

Péricles Eugênio cita outros exemplos da poesia em língua portuguesa para salientar a ocorrência do princípio silábico-acentual. Esta discussão levantada por Péricles Eugênio serve para modificar um pouco a forma de pensar a construção do verso em língua portuguesa. Pois, se este método silábico-acentual pode ser utilizado no decassílabo português (um verso longo), também será verificado em versos menores como nos tradicionais heptassílabo e pentassílabo (redondilha maior e menor, respectivamente). Do heptassílabo o poeta cita no ensaio alguns versos do rondó XXVI, de Silva Alvarenga:

Canta a|legre |nesta |gruta, 1-3-5-7

E |me es|cu|ta o |va|le e o |mon|te: 1-3-5-7
 Se |na |fon|te |G|lau|ra |ve|jo, 1-3-5-7
 Não |de|se|jo |mais |pra|zer|. 1-3-5-7

(RAMOS, 1959, p.30)

Do verso em cinco sílabas propõe alguns da seção IV do “I Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias:

Meu |can|to |de |mor|te, 2-5
 Gue|rrei|ros|, ou|vi|: 2-5
 Sou |f|ilho |das |sel|vas, 2-5
 Nas |sel|vas |cres|ci|; 2-5
 Gue|rrei|ros, |des|cen|do 2-5
 Da |tri|bo |tu|pi. 2-5

(RAMOS, 1959, p.29)

Todos os versos dos dois trechos rigorosamente silábicos-acentuais, ou seja, o silabismo tradicional destas medidas de versos sofrem alteração. Visto assim, fica exposto o que o poeta quer esclarecer: diferenciar o verso germânico do verso português é cair na mesmice dos manuais.

Por nossa parte, a discussão acima serve como anteparo teórico para estudar o próprio verso de Péricles Eugênio. Nos capítulos seguintes desta Dissertação, iremos perceber que a estrutura do ritmo elaborado pelo poeta foge da simples acentuação do sistema silábico, e busca apoio nos acentos secundários (sílabas semi-fortes) para construir seu verso. Abaixo seguem dois exemplos de versos decassílabos de Péricles Eugênio, em que percebemos o predomínio do sistema silábico-acentual. Nestes versos existem mais acentos relevantes do que propõe os manuais em relação ao decassílabo:

os |pés| fe|riu |à |mar|gem| do| ca|mi|nho, 2-4-6-8-10

um |nô|vo |ho|mem| so|b um |nô|vo| sol|. 2-4-6-8-10

(RAMOS, 1972, p. 4)

Os versos fazem parte do poema “O mundo, o nôvo mundo”, que abre a obra *Lamentação floral*. No livro seguinte do poeta, *Sol sem tempo*, iremos nos deparar com dois poemas heptassílabos, “Canção da tarde imóvel” e “Noturno 2.º”, que se constituem inteiramente dentro do padrão silábico-acentual, o que contraria totalmente o padrão silábico, típico deste verso. Conhecido por sua tradição como o verso das canções populares, o heptassílabo (redondilha maior) recebe nas mãos de Péricles Eugênio uma roupagem diferente. Citaremos, como exemplo, dois versos de cada poema (no capítulo referente a *Sol sem tempo* veremos com mais vagar estes dois poemas):

Canção da tarde imóvel

(...)

Sô|bre as| cha|mas|, rei|na o| so|no: 1-3-5-7

so|nha a| luz|, pa|ra|li|sa|da. 1-3-5-7

(RAMOS, 1972, p. 34)

Noturno 2.º

Bra|sa ou| rê|lho|, sô|pro ar|den|te, 1-3-5-7

pu|ra an|gús|tia! a| som|bra| quei|ma. 1-3-5-7

(...)

(RAMOS, 1972, p. 44)

Se levarmos em conta o que afirmamos acima, que os versos em sete sílabas são na sua grande maioria silábicos, ou seja, com a acentuação variável de verso para verso, estes poemas contrariam a regra e estabelecem uma estrutura rigidamente silábico-acentual. Assim, ao fazermos esta relação entre o verso decassílabo e o heptassílabo de Péricles Eugênio da Silva Ramos, inferimos que o poeta desdobra os dois versos se apoiando no sistema silábico-

acentual. Sua busca por um ritmo próprio, que será na grande maioria o andamento binário, leva-o a pensar seu verso dentro de um padrão que se estabelece dentro de várias medidas.

Cabe salientar que o uso do ritmo binário foi requisitado pelo poeta, em grande parte, nos seus poemas em versos livres, como forma de ordenar os versos dentro de um padrão rítmico. Este padrão usado nos versos livres desde *Lamentação floral* parece-nos influenciar a confecção dos poemas metrificados. Aqui, nestes dois poemas heptassílabos, o poeta praticou-os como uma nova forma. O novo arranjo das rimas e a acentuação silábico-acentual dão uma nova aparência aos versos de sete sílabas. Uma nova melodia nasce dos versos, não mais dos Cancioneiros, mas uma música nova, mais caracterizada na poesia moderna. O que nos leva a pensar em denominar este verso apenas como heptassílabo (o mesmo ocorrendo com o pentassílabo – redondilha menor) e não como redondilha maior, pois as características se mostram bem diferentes.

Esta discussão toda nos servirá para esclarecer o verso de Péricles Eugênio da Silva Ramos quando formos analisá-lo nos capítulos seguintes.

Embora o objetivo da pesquisa seja analisar os poemas do próprio poeta, o uso dos seus textos teóricos ainda continua sendo uma referência crítica da poesia brasileira, principalmente nos aspectos técnicos e formais do verso.

Como poeta, Péricles Eugênio da Silva Ramos publicou cinco livros de poesia, *Lamentação floral* (1946), *Sol sem tempo* (1953), *Lua de ontem* (1960), *Futuro* (1968) e *Noite da memória* (1988). Para nossas análises, serão abordadas as quatro obras fundamentalmente líricas do poeta: *Lamentação floral*, *Sol sem tempo*, *Futuro* e *Noite da memória*. Excluimos das análises o livro *Lua de ontem*, pois entendemos que este livro faz parte de outra vertente do poeta, a da chamada “poesia-verdade”, que consiste, segundo o próprio poeta, em uma poesia “clara e marcada pela presença da terra, tão clara que pôde suportar, em minha terra natal, o teste de Po Chu-i, isto é, o da compreensão por qualquer pessoa” (RAMOS, 1972, p. xii).

Lamentação floral, de 1946, obra de estréia do poeta, é publicada dentro do movimento literário comumente chamado de “Geração de 45”. Obra de fundo lírico, *Lamentação floral* desbrava o caminho pelo qual o poeta não deixará de percorrer durante todos seus livros posteriores, principalmente em *Sol sem tempo* (1953), considerado uma continuação do livro predecessor. Em seu livro *Futuro* (1968), o lirismo vem acompanhado de um forte senso de construção imagética, como percebemos nos versos iniciais do poema “Beira-piscina 1”,

O azul do céu na piscina,
 o ouro do dia; a môça de ouro,
 escorrendo azul da pele úmida:
 definitiva como o Sol, tão natural
 como a laranja no gramado.

(RAMOS, 1972, p. 123).

Após vinte anos de silêncio, surge *Noite da memória* (1988), última obra lírica do poeta. O livro é composto, basicamente, por um ciclo de poemas que representam as vinte e quatro horas de um dia. De modo geral, a poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos com o transcorrer do tempo manteve aquele padrão típico da “Geração de 45”. Em tempos de concretismo, de poesia social, de pós-modernismo, o poeta se mantém fiel ao caminho aberto com *Lamentação floral*. E sem utilizar grandes mudanças estéticas, depura seu verso, principalmente o verso livre, e não deixa de utilizar os poemas metrificados em seus livros.

A obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos ainda não foi profundamente estudada por nenhum crítico. O que existem são artigos e críticas curtas, mas não sem qualidade, sobre a obra do poeta. Tentaremos em seguida dar um panorama da recepção sofrida por alguns dos livros do poeta, e também da sua inserção dentro da “Geração de 45” perante a crítica. Como iremos observar, juízos de valores positivos e negativos são atribuídos a Péricles Eugênio da Silva Ramos, assim como à “Geração de 45”.

Mas antes de situarmos criticamente a obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos dentro da “Geração de 45”, façamos um panorama do que foi o momento em questão visto do ponto de vista de alguns estudiosos e críticos. Para isto iremos dividi-la em três partes: uma primeira observada de forma neutra, por autores como Alfredo Bosi, em sua obra *História concisa da literatura brasileira*, e Luciana Stegagno-Picchio, em sua *História da literatura brasileira*. Definimos estes dois autores como parte de uma crítica neutra pelo fato de ambos apresentarem os dois lados da “Geração de 45”, com seus aspectos positivos e negativos. Um segundo momento, em que os poetas-críticos da “Geração de 45” se propõem a falar de si próprios e dos seus antecessores da *Semana de 22*. Aqui daremos voz a Fernando Ferreira de Loanda. Por último surgirá uma crítica contra a “Geração de 45”, nela passaremos por textos de dois críticos, José Guilherme Merquior e Carlos Felipe Moisés, ambos batem – com uma crítica ferrenha - de frente com a “Geração de 45”.

2.1 A crítica neutra

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (2006), abre o item intitulado “Poesia e programa: a ‘geração de 45’”, afirmando que nos principais autores da década de 30

[...] as cadências intimistas se resolviam amiúde em metros e em formas tradicionais (decassílabo, redondilha maior; soneto, elegia, ode...). A reelaboração de ritmos antigos e a maior disciplina formal nada continham, porém, de polêmico em relação ao verso livre modernista [...] (BOSI, 2006, p. 464).

E mesmo Mário de Andrade – um dos principais vultos da *Semana de 22*, e, segundo Bosi, “nosso melhor leitor de poesia até 1945” (BOSI, 2006, p.464), já dizia ser lúcido o tratamento dado com simpatia à linguagem artística, e deixar de lado algumas aventuras modernistas já, naturalmente, superadas. Embora muito do que observamos acima seja o que propõe a “Geração de 45” – mostrando os elos que os unem, estes intensificando “os cuidados métricos e a dicção nobre da sua própria poesia” (BOSI, 2006, p.464), sentem-se diferentes o suficiente para se contraporem à literatura de 22. Ainda para Bosi os resultados da *geração* seguiram por dois caminhos: um negativo por subestimar “o que o modernismo trouxera de liberação e de enriquecimento à cultura nacional” (BOSI, 2006, p. 464); outro positivo quanto ao resgate de problemas importantes para a poesia, que, mesmo enveredando por “soluções díspares”, foram “mais conscientes do que nos tempos agitados do irracionalismo de 22” (BOSI, 2006, p.464-465).

Seguindo em sua análise, Alfredo Bosi define o formalismo do grupo como limitado à “redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências intencionalmente estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético [...]”. (BOSI, 2006, p. 466) Por fim, Bosi diz ser a “Geração de 45” uma nova versão da maneira parnasiano-simbolista, tão negado pela *Semana de 22*, mas que em 1945 recebe um novo conteúdo vinculado ao existencialismo do entre-guerras, “de filiação surrealista, o que lhe conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade [...]”. (BOSI, 2006, p.466)

Por caminho parecido ao de Alfredo Bosi percorre a estudiosa italiana Luciana Stegagno-Picchio, que no décimo quinto capítulo (“As letras brasileiras de 1945 a 1964”) de sua *História da literatura brasileira*, após um rápido panorama do pós-guerra brasileiro

(primeiro item do capítulo), entra no segundo item, o que mais nos interessa, em uma conceituação da “Geração de 45”. Sua visão neutra, como a de Bosi, escava os mesmos problemas já apontados por este, vamos a um levantamento geral das idéias de Luciana Picchio.

A estudiosa seleciona, como mestres dos poetas de 45, autores

[...] que iam de Rimbaud aos surrealistas, de Fernando Pessoa a Jorge Guillén, de Rilke a Valéry, de Antonio Machado a Juan Ramón Jimenez e ainda de Ungaretti a Montale, com recuperações de poetas brasileiros da geração precedente: Bandeira, Drummond, Murilo Mendes. (PICCHIO, 2004, p. 591).

Além disto, os de 45 propunham como literatura a união de um rigoroso artesanato a uma visão universalista. Porém, cabe salientar que, para Picchio, assim como para Bosi, a volta à disciplina e ao artesanato poético já era pregado pelos próprios modernistas, como, por exemplo, Mário de Andrade. E para fechar, Picchio assume, assim como Bosi, um dúbio caminho para a “Geração de 45”, afirmando:

As definições negativas de neoparnasianismo, de esteticismo exangue, marcham paralelas àquelas, positivas, de decoro poético, de rigor formal, de culto da beleza, de agudo senso da medida, de intelectualismo estético, de neoclassicismo, de poesia visual mais que auditiva [...] (PICCHIO, 2004, p.592).

2.2 A crítica a favor da “Geração de 45”

Finalizada esta visão neutra da “Geração de 45”, damos início à segunda parte da crítica, esta feita pelos próprios poetas desse período, muitos deles também críticos. O texto escolhido foi o prefácio de Fernando Ferreira de Loanda para sua *Antologia da moderna poesia brasileira* (1967). Antologia esta formada por poemas de 26 autores, desde poetas como Manuel Bandeira, passando por Vinícius de Moraes, João Cabral, Péricles Eugênio, até chegar a Afonso Félix de Sousa.

O prefácio nos interessa por ser um resumo claro e preciso do que se pensava sobre a *Semana de 22* e sobre os autores de 45.

O prefácio de Loanda é mordaz. Abaixo temos algumas palavras do autor, que, após comprometer a poesia de 22 com o rompimento definitivo com o passado, e assim perder muito da soma de experiências poéticas, logo de início afirma:

Todos os ismos são radicais, e a tal ponto que, em 1922, os engajados na malograda geração perderam – e perderam-se – a noção do valor poético, chegando a um primarismo desabonador. O que se fazia era de proveito imediato, com intenção promocional ou de escandalizar. (LOANDA, 1967, p. 9).

E, por fim, afirma haver pouco a dizer sobre estes poetas, e que, se sobrou algo, foram apenas anedotas ou pseudonacionalismos.

Em 1945, com a explosão da bomba atômica e a morte de Mário de Andrade (poeta ainda influente até o momento), surge uma nova poesia, formada pela mistura de equilíbrio e seriedade. Conseqüentemente, como meio de divulgação desta poesia, surge a *Revista Orfeu* no Rio de Janeiro, em 1947, e, no mesmo ano, a *Revista brasileira de poesia*, em São Paulo. E qual será esta nova poesia? Esta era a questão feita por Domingos Carvalho da Silva no número 6 da *Revista Orfeu* (1949). Ele próprio, citado por Loanda, em seguida daria uma resposta:

Há de ser a que está sendo construída por aqueles que, realmente, representam a geração agora entrada na maturidade literária, aqueles que – por deliberação ou instinto – se mostram capazes de salvar do modernismo o que não era acidental e temporário e do passadismo o que era formalidade e preconceito. (SILVA apud LOANDA, 1967, p.10).

No fim do prefácio, Loanda é um pouco contraditório, pois após desferir palavras ferinas contra os poetas da *semana*, assume uma posição amena e conclui dizendo: “nada temos a polemizar nem a destruir” (LOANDA, 1967, p.10).

2.3 A crítica contrária à “Geração de 45”

Agora, vamos à visão daqueles que eram contra o modo de pensamento dos da “Geração de 45”.

Carlos Felipe Moisés, em seu artigo “Geração, gerações”, põe em dúvida o termo *geração* em relação ao grupo formado em 45, pois para ele o termo prevê em seu fundo histórico a presença de um conflito, gerado pelo embate de uma nova geração com a geração antecedente, ou seja, entre a “Geração de 45” e a “Geração de 22”. Mas para Moisés não houve conflito algum, e se instituído um, foi apenas por ser charmoso promover um clima de discórdia entre as gerações. Em sua visão do momento, após uma exaustiva pesquisa e leitura de praticamente toda obra poética lançada entre 1940 a 1949 (cerca de uma centena de livros), o que realmente ocorreu foi:

O que temos, na verdade, no lapso que vai de 1922 a 1945 – para ficarmos com as datas consagradas pela periodologia instituída – é o cumprimento do ciclo que vários historiadores da cultura designam por ‘sístole-díastole’, isto é, um momento de expansão e arrojo, caracterizado por avanços e ousadia extrema, como aconteceu ao redor da Semana de Arte Moderna, ao qual se segue, como nos anos 40, um momento de contração e recolhimento, francamente conservador, seja na forma do recuo, seja na da maturação. Quando os jovens da geração de 45 introduzem a sua ‘novidade’, os grandes nomes de 22 viviam exatamente este segundo momento, e sua plenitude (MOISÉS, 2001, p.166).

Para Carlos Felipe Moisés as arengas criadas entre os autores, e suas respectivas gerações, estão muitas vezes presas às nomenclaturas, ao conflito respaldado por um nome de prestígio, e por um inimigo de peso, além da presença de um *lobby* persistente. Tudo isto, segundo Moisés, dá à História mais um ‘ismo’. E fechando suas idéias, Moisés acredita que na “Geração de 45” se concentraram todos os pecados líricos da raça, pois não há *geração* posterior que não tenha malhado impiedosamente a “Geração de 45”.

Outro texto contrário aos poetas de 45 é o artigo de José Guilherme Merquior intitulado “Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45”. É um ataque duro à “Geração de 45”. Já em suas primeiras frases afirma o autor:

A chamada geração de 45 é, do ponto de vista do valor literário, uma dege(ne)ração. Do seu programa, frustrado desde a primeira hora, não ficou nenhum resultado no plano do monumento, do definitivo, do que vem para permanecer e, por isso mesmo, justifica seus autores. (MERQUIOR, 1996, p.48).

É com este espírito que Merquior dá seqüência ao seu texto, chegando ao ponto de escrever frases para descrever os poetas como a seguinte: “Os poetas de 45 eram comportados. Bons meninos: em nenhuma hipótese, capazes de fazer pipi na cama da literatura.” (MERQUIOR, 1996, p.48-49). Em relação aos poemas em si, Merquior afirma serem construídos com falsidade de pensamento; diz também serem as imagens poéticas “raras”, mas de anemia e abstração, os poetas não chegando a serem meditativos, tornam-se meditabundos. Após uma lenta e dolorosa descrição dos métodos empregados pelos poetas, Merquior parte para a obra de alguns destes, mas nenhum é satisfatório para sua opinião. Por exemplo, diz ser Bueno de Rivera pouco sólido, Domingos Carvalho da Silva nos melhores instantes sem perspectivas, Lêdo Ivo frágil e de fraqueza surrealista, Geir Campos é tido, segundo Merquior, como a maior denúncia da falsidade da geração, além de ser “[...] a mais infeliz tentativa de escapar – pelos temas – à falência da linguagem.” (MERQUIOR, 1996, p.54). Também Paulo Mendes Campos e Tiago de Melo não escapam das palavras ferinas de Merquior, um por não ter nenhuma força especial e o outro por ser banal e “[...] o canto de marreco da lírica de 45” (MERQUIOR, 1996, p.55). Apenas João Cabral tem seu respeito, embora Merquior não esteja satisfeito com sua inclusão dentro da “Geração de 45”; seguem suas palavras a respeito deste: “[...] não sabemos se é por ingenuidade ou malícia que se situa João Cabral entre os autores desta geração.” (MERQUIOR, 1996, p.55).

Nesta rápida explanação sobre a crítica da “Geração de 45”, percebemos que não há um consenso de valor estético, para a época não era fácil classificar algo que ainda estava em movimento, conquanto acreditamos serem as palavras de Bosi e Picchio as mais sensatas sobre o momento, pois fora do conflito, e com o tempo, muitas das inverdades ficaram mais fáceis de serem averiguadas.

2.4 A crítica sobre a obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos

Como expresse anteriormente, gastaremos agora algumas palavras sobre o que a crítica diz especificamente sobre a obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Como um dos principais membros da “Geração de 45”, Péricles Eugênio, conseqüentemente, por metonímia, terá três tipos de crítica: uma neutra, outra a favor e uma contra.

Infelizmente, a crítica sobre a obra de Péricles Eugênio ainda é pouco extensa, quase sempre são destinadas poucas páginas ao autor. Os textos mais relevantes, e os maiores, são aqueles feitos pelos próprios partidários da *geração*. Muito do que foi escrito sobre o autor está, na maioria das vezes, vinculado a sua intensa participação dentro da “Geração de 45”. Abaixo tentaremos dar uma visão geral do que se tem escrito sobre Péricles Eugênio da Silva Ramos.

A crítica neutra, quase sempre, é aquela expressa em histórias da literatura, em que o crítico-historiador expõe um movimento literário ou um autor e sua obra utilizando generalizações positivas e negativas com o intuito muito mais de apresentar o momento ou o autor do que produzir análises mais aprofundadas das obras.

Podemos iniciar com uma obra já utilizada acima, da pesquisadora italiana Picchio, que inclui a obra de Péricles Eugênio numa linha entre “[...] o do arabesco barroco (Shakespeare, Góngora) e ornamental (Simbolismo, Crepúsculo, Art Nouveau)” (PICCHIO, 2004, p. 595). Também define a obra de Péricles Eugênio como paradigmática, por partir do “esteticismo puro e de um artesanato de elevado nível (o vocábulo aristocrático, o uso do mito-símbolo, o sentimento do tempo)”, em *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, e chegar em *Lua de ontem* a uma atitude participante da “poesia-verdade”. (PICCHIO, 2004, p. 595).

Em relação a Péricles Eugênio, na obra *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi, citando o nome do poeta (BOSI, 2006, p.468), dá ênfase a um dos poemas deste – “Canto das cinzas” –, cuja qualidade o faria figurar entre os bons poetas da língua. Já em sua obra *A literatura no Brasil* (Era modernista), Afrânio Coutinho evidencia o caráter de ‘canto’ (COUTINHO, 1968-71, p.220), além do plasticismo da obra de Péricles Eugênio. Também reitera o uso predominantemente da alternância binária na poesia do poeta até a obra *Lua de ontem*. Péricles Eugênio também mereceu algumas linhas na obra *A literatura brasileira* de José Aderaldo Castello, onde é tido, a partir do livro *Lamentação floral*, como um poeta com ‘limpidez de expressão’ e ‘apuro formal’ (CASTELLO, 1999, p. 425), além de estar dentro de uma tendência geral da *geração*, que é a feição clássica (greco-latina).

Além destas obras citadas acima, temos aquele segundo tipo de crítica, a favorável ao poeta, feita quase sempre em artigos curtos, e em alguns casos por críticos que também foram poetas da época, como, por exemplo, Domingos Carvalho da Silva.

Começemos com Sérgio Milliet que, em seu *Panorama da moderna poesia brasileira*, traça algumas páginas referentes à obra de Péricles Eugênio, definindo-o como solene (sem falsidades), sóbrio, e próximo do parnasianismo, contudo sem os efeitos artificiais e truques na construção dos versos. Interessante é sua opinião sobre a qualidade que Péricles Eugênio tem em enobrecer o vulgar “e transformar uma solicitação carnal em prece [...]” (MILLIET, 1952, p.101). Em seguida, Milliet passa rapidamente por alguns dos poemas da obra *Lamentação floral*, sempre com uma opinião positiva do poeta. Por fim fecha a rápida análise enfatizando o aprumo técnico do poeta, muito diferente do “instintivismo e a ignorância da maioria dos poetas da geração pós 22 [...]” (MILLIET, 1952, p. 103). Construtivas também são as palavras que José Geraldo Moutinho, em sua obra *A fonte e a forma* (50 ensaios sobre literatura brasileira contemporânea), sobre o artigo referente ao livro *Futuro*, de Péricles Eugênio. O texto curto, em duas páginas, além de descrever a quarta obra de Péricles Eugênio, deslinda algumas palavras gerais sobre a obra do poeta, que aqui nos interessa mais. Diz ele ser a obra de Péricles Eugênio sedutora pelo seu sabor, e por seu acabamento poético singular, e aqui cabe lembrar as análises feitas sobre o ritmo em *Lamentação floral*. Por fim, Moutinho chama a atenção pela carga leve de idealismo na obra de Péricles Eugênio, que “não continua a lavrar os sulcos ou os micro-sulcos ultra-amanhados de uma lamentável distância que separa o desejo da realidade”. (MOUTINHO, 1977, p.79)

Outra autora a exprimir alguns comentários a respeito de Péricles Eugênio é Dulce Salles Cunha Braga, que o define como “o poeta de forma depurada, que compreendeu bem a necessidade de disciplina formal para a expressão pura da idéia e que podemos afirmar sem medo de erro é o que maior conhecimento dessa técnica possui no Brasil” (BRAGA, 1996, p.188). Ao passar por alguns poemas de *Lamentação floral*, Dulce Salles vai deixando registradas algumas características do poeta, tais como: sua clareza expressional, a presença de grandes temas – mesmo que tratados hermeticamente, a união de elementos folclóricos e universais resultando em conceitos filosóficos. A autora ainda argumenta em seu texto contra a inclusão de Péricles Eugênio, feita por alguns críticos, junto a poetas parnasianos ou neoparnasianos, para ela não há ponto de contato, pois Péricles Eugênio busca evidenciar em sua obra questões rítmicas ao contrário do primado métrico dos parnasianos. Nas palavras da autora, “na realidade, é um problema que não se coloca em relação a Péricles Eugênio da Silva Ramos. Não existe primado formal em Péricles, cuja poesia é dramática, sem a

serenidade da parnasiana; é de motivo e não de tema; de projeção e não de intenção. Essencialmente lírica”. (BRAGA, 1996, p.192)

Uma das críticas mais longas acerca de Péricles Eugênio é feita por Domingos Carvalho da Silva em seu artigo “Dois estudos sôbre um poeta” presente na obra *Eros e Orfeu*. Neste artigo, Domingos Carvalho fala sobre duas obras de Péricles Eugênio, *Sol sem tempo* e *Lua de ontem*. Domingos classifica Péricles Eugênio como um esteta atual, e diz mais:

Nele a vocação, o temperamento, a educação e o instinto de poeta se unem, de tal modo, ao conhecimento técnico de seu ofício que, como resultado, os seus poemas se deslocam do plano transitório das modas e escolas para o debate, menos efêmero, dos problemas ligados à essência e aos fins da própria poesia. (SILVA, 1966, p.77).

Domingos Carvalho segue seu texto proferindo palavras que enobrecem a obra de Péricles Eugênio, em certo momento fala sobre o fato de muitos classificarem a poesia deste como sendo marmórea, em dois sentidos: fria e modelada. Mas, logo à frente, cita um poema de Péricles Eugênio intitulado “Citação do Humano” (*Sol sem tempo*), onde uma sensibilidade de intensa emoção vocabular nos faz rever o adjetivo marmóreo em relação à sua obra. Seguem os versos iniciais do poema:

Citação do humano

Povo de areia, despertasse ainda,
espumando sangue e humanidade!

Onde o que canta é ânsia de ser noite, de ser alma,
não sofrem que a loucura os contamine
os conjurados em redor da luz solar:

fria abominação das águas rasas,
dêles é o reino, pois condenam sem ouvir;

escondem que estar vivo é ser abismo,

girar suspenso entre relâmpagos e trevas.

(...)

(RAMOS, 1972, p.35)

Outro ponto interessante no artigo é a auto-definição que Péricles Eugênio faz de si próprio na dedicatória de um livro oferecido a um amigo, dizendo ser “intransigentemente 45”. A seguir Domingos Carvalho dá uma definição do que é ser de 45, afirmando:

[...] colocar acima de regionalismos, academismos, versilibrismos, modernismos e outros preconceitos peremptos o clima de objetividade artística, o espírito de pesquisa estética, sem desprezo por nenhuma solução de amplitude literária ou humana que, de qualquer modo, valorize o poema e possa contribuir para a criação de uma poesia liberta das fronteiras municipais e de circunstâncias puramente episódicas. (SILVA, 1966, p.78-80).

Domingos Carvalho fecha seu artigo com um estudo sobre a obra *Lua de ontem*. Diz ser esta uma celebração do Homem, mas não o homem como herói mítico, e sim como aquele ser com nome e perfil individual, que devastou sertões, ergueu pelourinhos, e edificou cidades. Domingos Carvalho mostra-nos outra face de Péricles Eugênio, além daquela cheia de símbolos da morte, uma face que cultiva a existência humana, a imortalidade do homem, e que somente pode ser assegurada nos registros dos escribas e dos poetas.

Há ainda, em relação à obra de Péricles Eugênio, aquela crítica destrutiva, que já havíamos salientado anteriormente. Entre seus representantes temos Wilson Martins, que em seu artigo chamado “20 poetas” (presente em sua coletânea *Ponto de vista*) tenta nos demonstrar que as ‘pesquisas’ técnicas de Péricles Eugênio acabam por influenciar a sua obra, e a transformá-las em meros exercícios de composição. Para W. Martins os únicos momentos nos quais Péricles Eugênio consegue se destacar são aqueles em que o poeta se desliga do apuro técnico, e se deixa levar pela emoção. Também classifica muitos dos poemas como parnasianos ao contrário, ou seja, um mau parnasianismo, “[...] em que o brilho metálico das linhas do poema não cobre mais a carne quente da poesia” (MARTINS, 1991, p. 177).

Merquior (1996) também partilha de opinião próxima a de Wilson Martins em relação a Péricles Eugênio ao afirmar as seguintes palavras: “Têm uma anemia interior, como se a

circulação do poema fosse quase empurrada; e um jeito declamatório de vã solenidade” (MERQUIOR, 1996, p.53). Parece-nos que estes dois críticos enxergam no poeta um retrocesso de forma e tema, devido a seus estudos técnicos sobre poesia. O ponto interessante desta crítica apresentada acima é a variação de valores sofrida pela obra do poeta ao ser deslocada de “um artesanato de elevado nível” (PICCHIO, 2004) à “anemia interior” dita por Merquior.

2.5 O verso de Péricles Eugênio da Silva Ramos

Antes de finalizarmos a leitura que a crítica faz à obra de Péricles Eugênio, convém fazer uma apreciação do que é dito especificamente sobre o verso construído pelo poeta. Achamos melhor expô-la separadamente, pois é o ponto que mais nos interessa, devido a nossa busca do ritmo empregado pelo poeta.

Vamos partir de Cassiano Ricardo, que, na “orelha” da *Poesia quase completa*, de Péricles Eugênio, afirma que este constrói o verso heptassílabo (redondilha maior) com ausência de rimas. E cita os versos iniciais do poema “Magnólia tonta”, de *Sol sem tempo*:

Ardam tetos contra a noite,
 rocem flancos na cambraia:
 na água negra dos caminhos
 onde a sombra de teus passos?

(RAMOS, 1972, p. 45).

Para Cassiano Ricardo, o poema “é um bonito exemplo do redondilho maior sem rima”. E acrescenta dizendo que o poema termina como começou: “brincando com o leitor que, ao invés de se sentir logrado por falta de rima, se sente encantado por essa falta. Falta de rima bem mais graciosa que a presença da rima” (RAMOS, 1972, “orelha” do livro). E finaliza o trecho afirmando algo que compartilhamos de maneira plena: “substituição definitiva do ‘rimar’ pelo ‘ritmar’”. (RAMOS, 1972, “orelha”)

Sérgio Milliet, no *Panorama da moderna poesia brasileira*, já citado anteriormente, cita alguns exemplos de versos elaborados por Péricles Eugênio. Cita “um decassílabo, a que se juntam no início duas sílabas soltas para marcar o movimento em chegada: *Triste – Triste é a beleza que nasceu da argila*” (MILLIET, 1952, p. 102). Também discute o caso de um

verso alexandrino utilizado pelo poeta em que um corte inesperado aumenta a ênfase ao adjetivo, núcleo da imagem.

Escrava, ó branca
lua ensanguentada de desejo,

Nas palavras de Milliet: “fortalecendo pelo o ‘enjambement’ o contraste da brancura da lua com o rubor do desejo, em vez de escrever”:

Escrava,
Ó branca lua/ ensanguentada/ de desejo;”

(MILLIET, 1952, p.102).

Milliet também dedica algumas palavras sobre o verso mais comum de Péricles Eugênio, o heptassílabo. Cita os dois versos iniciais do poema “VBI TROIA FVIT”,

Nos campos onde foi Tróia,
em pensamento me achei,

e faz o seguinte comentário: “uma inversão feliz dá ao verso de sete sílabas, monótono e sentimental na nossa língua, um ritmo largo e quase épico” (MILLIET, 1952, p.102). Ainda em relação a este verso heptassílabo elaborado por Péricles Eugênio, Domingos Carvalho da Silva (1966) diz: “a insistência na redondilha maior é talvez uma das manifestações dessa fidelidade ao espírito de nossa poesia, que ele cultivava numa linguagem digna, sem enxertos e regionalismos” (SILVA, 1966, p. 77).

Dulce Salles Cunha Braga (1996) em poucas linhas dá seu parecer sobre o verso de Péricles Eugênio, diz: “no emprego de versos, usa o de sete sílabas, repudiado pelos adoradores da forma, quando não o livre, cujo emprego data do simbolismo” (BRAGA, 1996, p. 192).

Ao fim deste panorama crítico nos ficou claro que a poesia nos momentos de novidade sofre um forte embate entre o novo e o tradicional, assim como ocorreu durante a “Semana de 22”. Outro ponto a ser analisado refere-se especificamente à poesia de Péricles Eugênio cuja obra ainda sofre certa carência de estudos. A consequência disto pode ser a sua inclusão em

partidarismos estéticos da qual o poeta não participa, mesmo sendo membro da “Geração de 45”.

Neste capítulo tentamos de forma breve dar um panorama da produção e recepção da obra poética de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Podemos agora partir em direção ao nosso objetivo principal neste estudo, que é rever os poemas do poeta evidenciando a construção rítmica dos versos, pois entendemos ser, como já foi afirmado, uma das principais preocupações de sua poética. Esperamos que nos capítulos seguintes, dedicados especificamente às obras poéticas do poeta, possamos fazer uma revisão de sua poesia e concluir satisfatoriamente nosso objetivo.

3 *Lamentação floral*

Publicado em 1946, o livro *Lamentação floral* lança o poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos no rol dos poetas brasileiros. Este livro de fundo lírico traz no seu corpo grande parte da técnica poética que será usada pelo poeta em suas obras posteriores. Portanto, acreditamos estar em *Lamentação floral* a chave para a compreensão da poesia de Péricles Eugênio, pois, mesmo sofrendo mudanças, seus outros livros não deixarão de trabalhar temas, estruturas sintáticas, imagens, ritmos, que estão presentes na construção de *Lamentação floral*.

O livro é composto de 26 poemas. Nele há poemas em versos livres e poemas metrificados, além de alguns poemas que mesclam o verso metrificado ao verso livre. Entre os 26 poemas da obra *Lamentação floral* destacamos a presença de 5 epigramas, que iremos analisar no segundo item deste capítulo.

A seguir, e usando os numerais de 1 a 26 para indicar os 26 poemas do livro, podemos visualizar a seguinte estrutura:

1 - Verso livre	13-Verso heptassílabo
2 - Verso heptassílabo	14 - Verso livre
3 - Verso livre	15 - Verso heptassílabo
4 - Verso heptassílabo	16 – Verso heptassílabo
5 - Verso livre	17 - Verso livre/heptassílabo
6 – Verso heptassílabo e pentassílabo	18 - Verso livre
7 – Verso livre	19 – Verso livre
8 - Verso livre	20 - Verso heptassílabo
9 - Verso heptassílabo	21 - Verso livre
10 – Verso livre	22 - Verso heptassílabo
11 - Verso livre	23 - Verso livre
12-Verso livre	24 – Verso livre
	25 - Verso livre

26 - Verso livre

Convém ressaltar que a descrição acima tem como parâmetro o metro, ou seja, a contagem das sílabas poéticas até a última tônica do verso, e nos dá apenas uma visão geral da obra. O verso heptassílabo, não só nesta, mas também nas outras obras do poeta, é recorrente na maioria dos poemas metrificados de *Lamentação floral*. Há, porém, a ocorrência de outros metros que iremos observar com mais vagar durante as análises.

Antes de partirmos para os poemas, cabe observar que usaremos as seguintes regras de identificação da medida e ritmo dos versos:

Ten <u>tei</u> for <u>jar</u> a <u>ro</u> sa a <u>lhei</u> a à <u>mor</u> te,	2-4-6-8-10
a <u>RO</u> SA, a <u>que</u> la, a <u>dés</u> po <u>ta</u> de <u>sóis</u> ,	2-4-6-(8)-10

(RAMOS, 1972, p. 67)

Acima temos dois versos decassílabos, com acentos internos nas sílabas 2-4-6-8. As sílabas fortes estão sublinhadas, e as sílabas que estiverem entre parênteses, como o caso da sílaba 8 do segundo verso, são tidas como semi-fortes classificadas como forte.

Iremos fazer a divisão deste capítulo em três partes: poemas em versos livres, poemas metrificados e um item específico sobre os epigramas. A divisão é apenas didática, pois em cada parte pode ocorrer tipos diferentes de versos.

Abordaremos primeiramente os poemas em versos livres (12), em seguida os epigramas (5) e, por fim, os poemas metrificados (9).

Assim, nosso objetivo neste capítulo é iniciar uma revisão da poesia de Péricles Eugênio com ênfase no ritmo, e trabalhar, partindo do pensamento de críticos como Bandeira, Eliot e o próprio Péricles Eugênio sobre o verso livre, com o intuito de compreender o funcionamento do verso livre pensado pelo poeta. Do mesmo modo iremos trabalhar com o verso medido do poeta. Com isso acreditamos que possamos ajudar o leitor a ver o funcionamento das “amarras” do verso livre, e não deixar de valorizar o estudo da métrica como forma de compreensão da poesia.

Sobre a importância do estudo dos aspectos rítmico e métrico em poesia, Aguinaldo José Gonçalves, no prefácio da obra *Os metros do Boca*, de Rogério Chociay, diz:

as questões da métrica não estão ligadas ao processo de fabricação do poema; mais que isso, são *determinantes* na constituição do verso. Ignorá-las poderia ser comparado à

ignorância das normas gramaticais da Língua pelo estudioso da Literatura ou seria ignorar a própria consciência do que constitui um verso por um estudioso de poesia. E isto não se restringe ao estudo da considerada poesia clássica de formas fixas. A métrica é imprescindível para o estudo do discurso poético, incluindo, com certeza, as chamadas “formas livres” de composição. (CHOCIAY, 1993, p. 8)

Ainda no prefácio, Gonçalves faz uma afirmação que vai ao encontro da nossa posição em relação à poesia de Péricles Eugênio, ao fazer o vínculo “dos verdadeiros mestres da modernidade” com a tradição poética. Diz o crítico: “seus trabalhos revelam profunda consciência da tradição e com ela dialogam ‘inventando’ o novo, mas numa dimensão dialética em relação aos cânones do passado.” (CHOCIAY, 1993, p. 9).

As palavras seguintes de Gonçalves relacionadas a poetas modernos servem perfeitamente para definir o uso métrico utilizado por Péricles Eugênio em sua poesia. Afirma o crítico que “de maneira alguma houve uma negação das formas metrificadas regularmente. Elas se mantêm no interior dos grandes textos poéticos, também *dialogando* com as novas formas de disposição dos versos.” (CHOCIAY, 1993, p. 9).

O processo dialético do poeta com a tradição poética inicia-se em *Lamentação floral*, e não vai ser deixado de lado até a sua última obra, *Noite da memória*.

3.1 Poemas em versos livres

O verso livre ainda é um campo aberto à pesquisa, várias são as tentativas de defini-lo. Como o caminho para a poesia ainda permanece aberto, o desenvolvimento do verso livre permanece vivo. Antes de partirmos para os poemas de Péricles Eugênio, vamos ver como alguns críticos, e entre eles o próprio Péricles Eugênio, trabalham a questão do verso livre. Nossa escolha foi por estudiosos que discutem o verso livre em uma percepção próxima a do próprio poeta.

Em sua obra crítica *Do barroco ao modernismo*, Péricles Eugênio traz ao leitor as duas definições mais comuns do verso livre:

Quando se fala em “verso livre”, dois sentidos, pelo menos, podem acorrer-nos à idéia: o de “verso livre” clássico, que é a

simples heterometria ou uso de versos de diferentes medidas no poema, e o do “verso livre” tal como veio a fixar-se a partir do decadismo e do simbolismo francês: neste, o verso não obedece aos padrões regulares, seja no número de sílabas, seja na fixação dos acentos internos. Muitas regras sobre como deveria ser usado o verso livre foram formuladas de início, mas o tempo reduziu toda essa teorização às duas evasões a que já nos referimos: a evasão à regularidade rítmica dos tipos de verso cristalizados nas metrificações tradicionais do idioma e a evasão à regularidade dos limites silábicos, que podem ser largamente excedidos, até alcançar o que Manuel Bandeira, em sua conhecida “Poética”, chama “ritmos inumeráveis. (RAMOS, 1979, p. 237).

A poesia de Péricles Eugênio caminha pela primeira vertente apresentada. Como iremos ver em vários exemplos durante toda a pesquisa, o poeta se aproveita das medidas clássicas da poesia e faz algumas alterações com o fim de buscar seu próprio esquema rítmico ou métrico. Na advertência de sua *Poesia quase completa* já afirmava Péricles Eugênio: “mostra isso que o autor não procurava repetir ninguém, mas pelo contrário moldar seu próprio verso livre em bases rítmicas binárias, como sinal de que ouvira a advertência de Mario de Andrade sobre a ‘desritmação boba’ que andava grassando pelo verso livre” (RAMOS, 1972, p. xiii).

Outro poeta, e também crítico, a levantar questões em relação ao verso livre é T. S. Eliot, que, em seu artigo “Reflexões sobre o verso livre” de 1917, afirma o seguinte: “se o verso livre é uma genuína forma de verso, terá uma definição positiva. E só consigo defini-lo por negativas: (1) ausência de esquema, (2) ausência de rima, (3) ausência de metro.” (ELIOT, 1992, p. 10). Eliot após esta afirmação se autoquestiona no terceiro ponto de sua definição, já que para ele não há como imaginar um verso que não se possa escandir. Também há no artigo de Eliot informações importantes sobre a rima, que podem nos ajudar a entender os versos brancos de Péricles Eugênio. O uso da rima na poesia de Péricles Eugênio é pouco explorado. Segundo Eliot, a rima teve um excesso de devoção, o que dificultou a absorção do leitor dos versos brancos. A seguir, suas palavras sobre o não uso da rima na poesia:

a rejeição da rima não é um salto para a facilidade; pelo contrário, impõe à língua um esforço muito mais severo. Quando se põe de lado o eco reconfortante da rima, o sucesso ou o desaire relativamente à escolha das palavras, à estrutura da frase, à seqüência, é imediatamente mais óbvio. Eliminada a rima, o poeta fica logo sujeito às normas da prosa. Eliminada a rima, muita música etérea se desprende do vocábulo, música que até agora soou despercebida na vastidão da prosa. (ELIOT, 1992, 15).

Esta música etérea da qual fala Eliot é o que encontramos na poesia de Péricles Eugênio.

Outro poeta a tecer considerações sobre o verso livre é Manuel Bandeira. No livro de suas memórias, *Itinerário de Pasárgada*, o poeta faz alguns comentários em relação ao verso livre. O que mais nos chama a atenção é a dificuldade encontrada pelo poeta em elaborar seu próprio verso livre. Diz Bandeira: “o verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente [...] ora, no verso-livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dêle sem virtude de verso medido” (BANDEIRA, 1957, p. 36-37).

A partir destas considerações e reflexões, podemos iniciar a verificação dos poemas de Péricles Eugênio e nos atentarmos para estas relações entre o metro tradicional reelaborado do poeta, e sua busca por um ritmo com características próprias.

O poema que abre o livro e a obra de Péricles Eugênio ao leitor se intitula “O mundo, o novo mundo”. Constituído no característico verso livre e branco do poeta, possui o andamento sustentado no ritmo binário, além da presença de versos que variam entre 8 e 20 sílabas poéticas. Este poema, ao lado do poema “Lamentação floral”, parece em nosso entender um dos principais dentro do livro *Lamentação floral*, pois nele observamos várias características que são as principais na obra do poeta, seja pelo ritmo elaborado, seja pelo tema metapoético utilizado.

O MUNDO, O NÓVO MUNDO

com |seu|ru|mor|de|con|cha|sob|a|for|ma|si|len|cio|sa, 2-4-6-8-10-(12)-14
 por|que|sem|olhos|de|se|ja|sse|ver|al|ém|do|que|se|vê|, 2-4-(6)-8-10-12-(14)-16
 os|pés|fe|riu|à|mar|gem|do|ca|mi|nho, 2-4-6-(8)-10
 di|la|ce|rou|as|mãos|nas|grim|pas|da|mon|ta|nha. (2)-4-6-8-(10)-12

Um|deus,|po|rém|–|sim,|foi|um|deus|-, 2-4-6-8
 pe|na|li|za|do|o|so|co|rreu|no|mei|o|da|jor|na|da, (2)-4-(6)-8-10-(12)-14
 o|fe|re|cen|do|-|lhe,|na|voz,|os|olhos|com|que|vi|sse, (2)-4-6-8-10-12-14
 as|a|sas|com|que|o|vale|do|mis|tério|trans|pu|se|sse. 2-4-6-(8)-10-(12)-14

E|can|ta|o|so|co|rri|do,|e|em|su|a|voz|um|nô|vo|sol|gra|vi|ta, 2-(4)-6-8-10-12-14-16
 co|mo|o|que|luz|no|céu,|po|rém|mais|quen|te, (2)-4-6-8-10
 co|mo|o|que|a|pa|ga|es|trê|las,|mas|sem|cor|po. (2)-4-6-8-10

Ei-|lo|que|can|ta,|e|um|nô|vo|mar|se|en|cres|pa; (2)-4-6-8-10
 ei-|lo|que|can|ta,|e|um|nô|vo|ho|mem|nas|ce, (2)-4-6-8-10
 um|nô|vo|ho|mem|sob|um|nô|vo|sol|. 2-4-6-8-10

Ei-|lo|que|can|ta;|e|uma|só|lín|gua|e|co|a|pe|la|Tô|rre|de|Ba|bel|; (2)-4-(6)-8-10-12-14-16-18
 ei-|lo|que|can|ta!

E|sur|ge|o|mun|do,|o|nô|vo|mun|do,|sô|bre|o|tú|mu|lo|da|es|fin|ge.

(2)-4-6-8-10-12-14-16-18-20

(RAMOS, 1972, p. 4).

O verso livre empregado por Péricles Eugênio da Silva Ramos tenta se fundamentar em características próprias, sendo uma delas, fundamentalmente, a presença do ritmo binário. Sobre o poema acima, afirma o poeta, no prefácio de sua obra *Poesia quase completa*, que “já no 1.º poema de *Lamentação floral*, de resto, como em muitos outros dêsse livro, eu havia sistematizado o meu próprio verso livre, fazendo-o flutuar de oito a vinte sílabas, num ritmo sustentadamente binário.” (RAMOS, 1972, p.xiii). Após a escansão, verificamos que realmente existe a variação dos versos de 8 a 20 sílabas poéticas que propõe o poeta. Todos os

versos são construídos com número par de sílabas, o que gera um andamento iâmbico ao poema. Mas, ao escandirmos os versos acima (e isto serve para outros poemas), notamos certa dificuldade em algumas passagens. Como, por exemplo, no trecho “Ei-lo que canta...”, que em uma situação normal teria como acentuação de sílabas fortes o advérbio “ei-|lo” e o verbo “can|ta”. Somos levados, porém, pelo o andamento rítmico, a acentuar o pronome “ei-|lo”, dando uma nova entoação a esta locução, e deste modo evitar a quebra de ritmo que vinha sendo empregado desde o início do poema.

Caso esta solução não seja aceita como fator e o leitor mantenha o acento em “ei-lo”, podemos identificar aí aquele recurso usado na métrica inglesa chamado “*substitution*”, da qual fizemos referências no capítulo anterior. Ou seja, o andamento iâmbico sofre uma modificação no primeiro pé, o que não implica a descaracterização do verso e do andamento.

Ei-|lo |que |can|ta, e um |nô|vo |mar |se en|cre|pa; 1-4-6-8-10

ei-|lo |que |can|ta, e um |nô|vo |ho|mem |nas|ce, 1-4-6-8-10

Outro ponto que reforça esta idéia pode ser pelo fato dos acentos semi-fortes sempre variarem de posição, ou seja, ao alternar posições entre sílabas fortes e semi-fortes entre os versos o poeta cria uma cadeia sonora que envolve a leitura e nos faz acentuar com mais intensidade certas sílabas. Observando o primeiro trecho do poema percebemos que as sílabas semi-fortes ocorrem em situações diferentes, com poucas repetições. A sexta sílaba por duas vezes é tida como semi-forte, o mesmo ocorre na décima segunda sílaba.

Por|que |ten|ta|sse |de|ci|frar |os |sig|nos |da |ma|té|ria, 2-4-(6)-8-10-(12)-14

com |seu |ru|mor |de |con|cha |so|b a |for|ma |si|len|ci|o|sa, 2-4-6-8-10-(12)-14

por|que |sem |o|lhos |de|se|ja|sse |ver |a|lém |do |que |se |vê], 2-4-(6)-8-10-12-(14)-16

os |pés |fe|riu| à |mar|gem |do |ca|mi|nho, 2-4-6-(8)-10

di|la|ce|rou |as |mãos |nas |grim|pas |da |mon|ta|nha. (2)-4-6-8-(10)-12

Esta estrutura continua por todo o poema. Acreditamos que esta cadência rítmica iâmbica mova o leitor no movimento do poema a acentuar com maior relevância sílabas que não seriam acentuadas em outras situações.

Esta mesma regularidade de acentos ocorre em:

Eu |Te a|gra|de|ço, ó |meu |se|nhor |que |não |com|preen|do 2-4-6-8-(10)-12

e que repousas, todo vivo, num sarcófago de luz, (2)-4-6-8-(10)-12-(14)-16
 impenetrável como o azul do prado eterno, (2)-4-(6)-8-10-12
 onipotente com teus ossos de montanha: (2)-4-(6)-8-(10)-12

No poema “Painel do inoperante” encontramos uma estrutura rítmica análoga ao poema “O mundo, o nôvo mundo”. O poema é curto e os versos livres se comportam de forma visivelmente irregular em seu desenho na página:

PAINEL DO INOPERANTE

O cavaleiro empunha a lança e vai cravá-la (2)-4-6-8-10-12
 na adormecida que o ribeiro leva (2)-4-(6)-8-10
 como um lírio
 à flor das águas. (1)-3-5-7

Iara ou mulher, donzela com seu véu de tule, 1-4-6-(8)-10-12
 os lábios de amaranto e o púbis como um fruto. 2-(4)-6-8-(10)-12

Daqueles seios jorrará o sangue: 2-4-(6)-8-10
 os olhos do assassino já fáíscam de alegria, 2-(4)-6-8-10-(12)-14
 enquanto seu corcel se empina de aflição, 2-(4)-6-8-(10)-12
 crescendo em meio à noite
 como um deus 2-4-6-8-10
 que retornasse inútilmente
 à sua origem. (2)-4-6-8-(10)-12

(RAMOS, 1972, p. 16).

Este poema de fundo shakespeariano (porque é sutil a alusão a Ofélia, personagem da tragédia *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, cujo trágico destino foi tão explorado pela poesia lírica) vem demonstrar mais uma vez a qualidade de imagens ligadas a versos engendrados dentro do ritmo binário. Para o poeta são dois exercícios de criação: um imagético e outro

rítmico. A liberdade dos versos livres transpõe-se também para o texto, já que o poeta parece fazer alusões (além da citada passagem da morte de Ofélia) a Iara, que é algo do imaginário folclórico brasileiro, ou uma influência ultra-romântica, no estilo de Álvares de Azevedo, no quarteto final, ou mesmo um classicismo grego-latino ao comparar o assassino com um deus que voltasse a suas origens. Este deus em minúsculo nos remete mais ao mundo antigo, e não ao Deus cristão dos tempos modernos.

Outro poema relevante da obra é o poema que leva o nome do livro “Lamentação floral”. Rico em imagens, este poema desenvolve no aspecto rítmico algo equivalente ao poema “O mundo, o novo mundo”. Segue o poema:

LAMENTAÇÃO FLORAL

A Ruy Affonso Machado

<i>Por que não fã la nem se ex pli ca,</i>	2-4-(6)-8
<i>é do lo ro sa e fo ge co mo o ven to.</i>	(2)-4-6-(8)-10
<i>Tar de, fan tas ma de ou ro!</i>	1-4-6
<i>A fôr ça da ma gi a nas man drá go ras des pon ta,</i>	2-(4)-6-(8)-10-(12)-14
<i>ao tre mu lar do he lé bo ro e do goi vo;</i>	(2)-4-6-(8)-10
<i>e há bá sa mos em flor ,</i>	2-(4)-6
<i>e a zul res plen de o céu ,</i>	2-4-6
<i>e lu as tres noi ta das ge mem nos pom bais .</i>	2-(4)-6-8-(10)-12
<i>Tris te. Tris te é a be le za que nas ceu da ar gi la,</i>	1// 1-4-8-10
<i>é tris te, por que cri a a in quie ta çã o.</i>	2-4-6-(8)-10
<i>Cre pús cu lo de san gue.</i>	2-(4)-6
<i>Um di a a mais que foi, que foi a pe nas.</i>	2-4-6-8-10
<i>A mar ga. A mar ga co mo a los na,</i>	2-4-(6)-8
<i>por que tu do pro me te e na da pro por cio na.</i>	3-6-8-12
<i>Ah! Na da pro por cio na que se po ssa a na li sar ,</i>	(1)-2-4-6-8-10-12
<i>in fer no li mi ta do por si mes mo.</i>	2-(4)-6-8-10

Um <u>ba</u> que <u>de</u> cris <u>tai</u> s a <u>lém</u> da se <u>rra</u> :	2-(4)-6-8-10
o <u>sol</u> , o <u>sol</u> mo <u>rreu</u>], ti <u>ra</u> no <u>de</u> <u>âm</u> bar.	2-4-6-8-10
<i>Ah!</i> no <u>ssa</u> <u>vi</u> da, tam <u>bém</u> e <u>la</u> ,	1-4-8
ao <u>ser</u> <u>ge</u> <u>ra</u> da <u>já</u> tra <u>zi</u> a <u>co</u> mo <u>sê</u> lo	2-4-6-8-(10)-12
<u>u</u> ma cer <u>te</u> za – o <u>gran</u> de <u>so</u> no...	1-4-6-8
La men <u>tai</u> -vos por i <u>ss</u> o, mor <u>tai</u> s !	3-6-9
No ca <u>mi</u> nho que as <u>tre</u> vas con <u>fun</u> dem,	3-6-9
vê de o <u>so</u> nho, que in <u>cên</u> dio de <u>ro</u> sas...	3-6-9

(RAMOS, 1972, p. 25)

O poema é composto de 24 versos, e nele, um dos mais belos da obra, Péricles Eugênio introduz quase que integralmente o ritmo binário. Em alguns versos com ritmos diferentes notamos sinais que justificariam esta mudança: no terceiro verso ocorre a primeira mudança, pois o fato de ser um verso exclamativo pode diferenciá-lo ritmicamente, como ocorre em outros momentos da obra. Embora isto não signifique que não possa haver versos binários exclamativos. Nos últimos três versos do poema o ritmo também muda, e o interessante a notar é o conteúdo dos versos, que falam de trevas e confusão, e a isto se pode ligar a mudança de ritmo, pois a treva confunde o caminho que leva aos sonhos, ou seja, onde há dúvida na personagem do sujeito lírico existem ritmos diferentes, e onde, por outro lado, há certeza permanece o ritmo, como dizem os versos seguintes:

*Ah! nossa vida, também ela,
ao ser gerada já trazia como sêlo
uma certeza – o grande sono...*

Se entendermos que o ritmo produz sentido e conteúdo para criar unidade, a falta dele pode nos caracterizar certa carência típica dos tempos modernos. O pensamento do poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz pode nos ajudar a entender a falta desta ordem espiritual que é o ritmo: “O mundo moderno perdeu o sentido e o testemunho mais cru desta ausência de

direção é o automatismo da associação de idéias, que não está regido por nenhum ritmo cósmico ou espiritual, mas pelo acaso”. (PAZ, 1996, p.20). Esta citação serve para percebermos que o trabalho rítmico feito por Péricles Eugênio em sua obra o exclui da idéia de “automatismo da associação de idéias”. E, pelo contrário, o inclui em um caminho diferente, muito mais vinculado à tradição da poesia em si, do que a absorção do poeta por seu tempo. O vínculo à tradição não o exclui da categoria de poeta moderno, ao contrário, introduz Péricles Eugênio no rol dos autores que por meio do conhecimento da poesia tradicional e suas técnicas trabalha ironicamente a forma poética na modernidade.

A poesia de Péricles Eugênio está alicerçada num *ethos* poético que não se insere numa percepção moderna do mundo, ou seja, não se aproxima dos paradigmas do caos, do movimento, da cidade, enfim não elege para si essa estrutura urbana como modelizadora da sua poesia. A poesia de Péricles Eugênio aponta para um *ethos* mais espiritual, mais voltado ao paradigma floral, como sinônimo do sublime, da beleza como enunciadora da encarnação do espírito e do mistério do mundo. No entanto, como afirmamos acima, a apresentação do universo elaborado pelo poeta não deixa de ser moderno em sua concepção técnica.

Ainda em relação à estrutura do poema, fica evidente uma distribuição entre versos em letra itálica e não itálica, que ocorre nos versos de número 1 ao número 22, pois por fim aparecem dois versos (23-24) fora desta seqüência, eles parecem ser uma conclusão do poema. Também percebemos dois temas paralelos no texto, um relacionado a algo que exaspera o eu-lírico, e que corresponde aos versos em itálico, e um outro entremeado de florações e a presença da morte, que são compostos das letras não itálicas. Há apenas uma exceção que são os versos 19-20-21, que mesmo estando em itálico estão relacionados ao segundo tema, o específico à morte. Cabe salientar que, se o que exaspera o eu-lírico for a própria morte, então os dois temas se cruzam, criando um só, mas mesmo assim não dá para negar uma mudança de tom entre os versos em itálico e os não itálicos.

Nos versos em itálico, como afirmávamos, surge em relação ao eu-lírico um movimento de exasperação, pois algo (uma mulher, ou quem sabe a própria morte?) para ele é doloroso, cria a inquietação, amargura, nada proporciona, um inferno limitado por si mesmo. Nos versos 1 e 2 o eu-lírico expõe discursivamente a caracterização de algo, que não fala nem se explica ao eu-lírico. Isto, a ele, causa dor e é como o vento, que aqui carrega dois sentidos: o de ser invisível, e por desaparecer como mágica. Comparação muito bem construída, pois o poeta a partir de apenas um substantivo, o vento, designou duas de suas qualidades ao objeto do poema, que tanto fere o eu-lírico. Se pensarmos em outro sentido, na questão formal unida

ao conteúdo do verso, teremos nestes dois versos aquilo que Octavio Paz vai chamar de “conteúdo qualitativo e concreto” (PAZ, 1996, p.13), pois para ele

O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. O metro, ao invés disso, é medida abstrata e independente da imagem. (PAZ, 1996, p.13).

Os dois versos iniciais, embora compostos de 8 e 10 sílabas poéticas, respectivamente, modelos muito usados na poesia em língua portuguesa, apresentam uma sequência rítmica que os une dentro da alternância binária. Seguem os versos:

Por|que |não |fa|la |nem |se ex|pli|ca, 2-4-(6)-8

é |do|lo|ro|sa e |fo|ge |co|mo o |ven|to. (2)-4-6-(8)-10

Se efetuarmos a leitura levando em conta apenas o ritmo, e para isto unirmos a última sílaba fraca do primeiro verso “ca” com a primeira fraca do segundo verso, que é o verbo ser “é”, teremos uma leitura dinâmica dos versos e não presa à metrficação, que no caso emperraria a leitura. E esta mesma característica vai ocorrer em quase todo o poema, dentro de cada grupo de versos, como nos versos abaixo:

A |fôr|ça |da |ma|gi|a |nas |man|drá|go|ras |des|pon|ta, 2-(4)-6-(8)-10-(12)-14

ao |tre|mu|lar |do he|lé|bo|ro e |do |goi|vo; (2)-4-6-(8)-10

Ao unirmos a última sílaba fraca do vocábulo “despon t a” com a primeira sílaba fraca do verso seguinte “ao”, teremos novamente uma nova forma de se ler o poema, não vinculado à metrficação usual, mas, sim, colocando o ritmo do poema como fio condutor.

O que pretendemos com estes exemplos é mostrar que Péricles Eugênio não cria apenas imagens, sem qualquer tipo de fundo, e, sim, as funde a certo ritmo, no caso o binário, para que a recorrência rítmica defina o objeto poético, e dê equilíbrio entre forma e conteúdo.

No poema, o primeiro grupo de versos não itálicos mostra uma verdadeira floração. O fim da tarde (imagem recorrente em sua obra) emerge como um fantasma, e a partir disto, num aparente movimento estático, os versos seguintes constroem uma paisagem repleta de flores e luzes, com o gemer de luas tresnoitadas nos pombais.

O verso seguinte (9), em itálico, começa com algo que já demonstramos em outro momento, que é o uso repetido do vocábulo “triste”, que prepara com sua repetição o verso decassílabo. A palavra “triste” surge por três vezes nos versos 9 e 10, como que para confirmar que o ser oriundo da argila (seria a mulher? O mito da criação do barro?) causa a tristeza daquele que a persegue.

A seguir temos os versos 11 e 12 onde o poeta remonta ao crepúsculo, e ao fim da tarde, que parece ser algo dolorido para este, pois, como já afirmamos antes, são várias as referências dentro da obra do poeta onde o fim da tarde aparece como um momento melancólico, a hora em que, metonimicamente, se refere ao fim da vida, à velhice, à morte. Por isso, parece-nos que este crepúsculo é de sangue.

O último poema de *Lamentação floral*, “Epitáfio”, fecha como uma lápide o livro. O poema, em versos livres, embora possua algumas regularidades métricas, se encaixa no tema da metapoesia:

EPITÁFIO

As <u>on</u> das <u>nas</u> cem,	2-4
as <u>on</u> das <u>mo</u> rrem,	2-4
num <u>só</u> mi <u>nu</u> to;	2-4
<u>mas</u> o <u>pen</u> sa <u>men</u> to	1-3-5
<u>po</u> de e <u>ter</u> ni <u>zá</u> - las.	1-3-5
As <u>ro</u> sas <u>nas</u> cem,	2-4
as <u>ro</u> sas <u>mo</u> rrem;	2-4
<u>mas</u> o <u>pen</u> sa <u>men</u> to	1-3-5
<u>po</u> de <u>con</u> ce <u>bê</u> - las i mor <u>tais</u> .	1-3-5-7-9
Por i sso eu <u>vos</u> ti <u>rei</u> do <u>mar</u> ,	2-4-6-8

ó |va|gas! 2

Por |i|sso eu |vos |ti|rei |do |lô|do, 2-4-6-8

ó |ro|sas! 2

Po|rém |vos |fiz |e|té|reas, |fla|me|jan|tes, 2-4-6-8-10

pa|ra |bri|lhar|des |sô|bre a |poei|ra em |que |me |tor|na|rei|. (1)-4-6-8-10-12-14

(RAMOS, 1972, p. 29).

Neste último poema do livro, o poeta usa o ritmo binário em todos os versos (e estes, como se vê pela escansão, são todos livres, perfazendo-se entre 2 e 14 sílabas). Apenas existe uma mudança do ritmo no início do último verso.

Mais uma vez, como se vê à exaustão nos poemas de Péricles Eugênio, a regularidade do ritmo binário como que compensa a irregularidade métrica, explorando, através da medida variada dos versos, a sutileza da massa sonora e conseguindo, com isso, cadências variadas de ritmo e musicalidade. Observa-se, nos 8 primeiros versos, certa recorrência métrica (versos de 4 e 5 sílabas), tendo-se à primeira vista a sensação de se estar lendo um poema metrificado à moda tradicional. No entanto, talvez ao mimetizar a elevação do tema e das imagens que são exploradas, surgem os versos livres, que parecem dar ao poema uma segunda forma, mais dinâmica, mas, ao mesmo tempo, tensa e contraditória. Pois isto, a nosso ver, se coaduna com os dois temas fundamentais que são explorados no texto: a passagem do tempo e a finitude da vida humana *versus* a atemporalidade (ou intemporalidade, ou eternidade) da obra de arte. Estes são recorrentes na poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos e apontam para certa concepção clássica (*ars longa, vita brevis*) de que a arte eternizaria a contingente e perecível existência humana. Pois somente a imperecibilidade da poesia, extraída das experiências vitais do artista e dos elementos da natureza (ondas e rosas, imagens sobejamente exploradas no livro) é que compensaria a fugacidade da vida humana sobre a terra.

O trabalho rítmico neste poema não deixa de ironizar a forma poética, pois o poeta utiliza medidas diferentes de versos ao mesmo tempo em que mantém um andamento constante, com o ritmo trocaico nos versos ímpares e o ritmo iâmbico nos versos pares.

Concluimos com este poema alguns exemplos que demonstram um pouco da construção do verso livre de Péricles Eugênio, na obra *Lamentação floral*. Como já havíamos afirmado, as três partes que formam este capítulo se comunicam, e no item sobre os epigramas também nos deparamos com o verso livre do poeta e com sua forma de organizá-lo. As

análises pretendem dar um panorama de como são estruturados ritmicamente os poemas em *Lamentação floral*. Nos capítulos posteriores ainda iremos nos deparar com um pouco mais do verso livre de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

3.2 Epigramas

Neste item vamos discutir os cinco epigramas que estão presentes na obra *Lamentação floral*. Como iremos observar, a partir de algumas definições dadas ao epigrama, o poeta deforma sua estrutura tradicional e o trata em alguns momentos de forma hermética, objetivando uma estética um pouco mais pessoal.

No seu *Dicionário de termos literários* Massaud Moisés diz que “ao longo de sua história, o epigrama tende a apresentar a seguinte estrutura: no geral, uma quadra, dividida, segundo o poeta alemão Lessing (século XVIII), em duas secções, o *nó*, que visa a incitar a curiosidade do leitor, e o *desenlace*, que a satisfaz [...]” (MOISÉS, 1974, p. 191). Segundo o *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa* Caldas Aulete o epigrama é definido como uma “breve composição em verso sobre qualquer assunto. Pequena poesia satírica, que termina por um pensamento conceituoso ou dito agudo” (AULETE, 1980, p.1308). Para Hênio Tavares, em sua obra *Teoria literária*, teremos a inclusão do epigrama no gênero satírico e humorístico, que teria no conteúdo a meta de “ridicularizar ou zombar dos vícios e das pessoas, ou despertar o riso. Daí poder revestir-se de intuitos moralizantes objetivos ou apenas caricaturescos”. (TAVARES, 1969, p. 144). Segundo Lessing, o único epigramatista verdadeiramente poeta, trata-se do latino Marcial (40/43? – 101/102?). Nos exemplos abaixo, de epigramas de Marcial, reconhecemos as definições vistas a pouco nos dicionários e na *Teoria literária* de Hênio Tavares. O que demonstra que foi este tipo de poema que gerou estas mesmas definições. Seguem dois exemplos:

Epigrama

(Tradução de Castilho)

A minha Júlia querida
 Leva uma hora antes que ceda;
 Custa a dar-se por batida;
 Faz-se de manto de seda;

Diz que amor e ovos moles
 São em tudo tais e quais:
 Que devem tomar-se aos goles,
 E cansam sendo demais.

De ovos e amor pouco entendo;
 Só sei que odeio a fadiga;
 E que amores de remendo
 Não valem nem uma figa.

(MESQUITA, 1958, p. 86).

Epigrama

(Tradução de Bocage)

Se me lembro, Élia, tiveste
 De belos dentes a posse:
 Numa tosse dois te foram,
 Foram-te dois noutra tosse.

Segura, noites e dias,
 Podes tossir a fartar;
 Podes, que tosse terceira
 Já não tem que te levar.

(MESQUITA, 1958, p. 87).

Os epigramas de Péricles Eugênio da Silva Ramos carregam apenas a espiritualidade do gênero, mas em nenhum momento se aproximam das sátiras e maledicências que observamos na obra de Marcial. Segundo Moisés, o epigrama, ao cristalizar-se como forma literária, “ampliou o raio de seus temas, abrangendo o culto à liberdade, o ódio aos tiranos, o vinho e o amor, a sátira” (MOISÉS, 1974, p. 190). Em relação às definições apresentadas, no máximo nos apegaríamos à do dicionário Caldas Aulete, no trecho que diz ser o epigrama

“uma composição em verso sobre qualquer assunto” e à definição de Moisés vendo a amplitude dos temas no epigrama.

Além dos cinco epigramas incluídos em *Lamentação floral*, vamos encontrar apenas outros dois nas obras posteriores de Péricles Eugênio, um em *Sol sem tempo* e outro em *Lua de ontem*. Portanto, o emprego sistemático dos epigramas fica restrito à obra *Lamentação floral*.

Os cinco epigramas possuem como título o respectivo número de indicação, e todos contêm um subtítulo que nos apresenta o tema abordado nos textos. O “Epigrama N.º2” é o mais singelo, com apenas um verso concentra um alta carga de poeticidade:

Epigrama N.º2

Terra natal

Infância, irmã dos pássaros.

(RAMOS, 1972, p. 13).

Nele o poeta emprega um movimento iâmbico ao verso hexassílabo,

In|fân|cia, ir|mã |dos |pá|ssaros. 2-4-6

O epigrama revela o espírito simples da infância e de nossa terra natal, época de liberdade como a dos pássaros, que nos sugere os voos sem destinos e livres das amarras do mundo adulto. O único verso, além da alternância binária, é esdrúxulo, pois “pássaro” é uma palavra proparoxítona. A acentuação das sílabas tônicas ocorre todas na vogal “a”, com o som anasalado e fechado em “infância” e “irmã”, e o som agudo e aberto na palavra “pássaro”. O efeito do “a” aberto em “pássaros” é potencializado após o uso de duas sílabas tônicas nasais, ou seja, há uma espécie de oclusão para depois uma explosão de liberdade no vocábulo “pássaros”.

O mesmo podemos afirmar sobre o “Epigrama N.º5” que mantém as mesmas características do “Epigrama N.º2”, tanto da imagem que potencializa a luz da paixão como a luminosidade dos horizontes concentrados no rosto do ser, quanto do andamento iâmbico que

é mantido pelo poeta. Dividido em três versos, este epigrama é praticamente uma frase prosaica disposta em versos:

Epigrama N.º5

Paixão

Os horizontes
luminosos
concentraram-se em teu rosto.

Os <u>ho</u> ri <u>zon</u> tes	(2)-4
<u>lu</u> mi <u>no</u> sos	(1)-3
<u>con</u> cen <u>tra</u> ram- <u>se em</u> teu <u>ros</u> to	(1)-3-(5)-7

(RAMOS, 1972, p.28).

O “Epigrama N.º3”, diferentemente dos demais, versa sobre uma temática folclórica, colocando um mito amazônico ao lado de um mito germânico. Há no epigrama certo tom jocoso que o aproxima de um fundo popular, e pode estar refletido no andamento rítmico constante nos versos. Dentre os poemas heptassílabos da obra, este é o único com o mesmo ritmo (2-4-7). Neste poema surge uma das poucas rimas usadas por Péricles Eugênio (“*amarela*” – “*donzela*”).

Epigrama N.º3

Suspeita

Por certo a Iara é morena,
por certo a acácia é amarela;
mas quem me pode dizer

se Lorelei é donzela?

Por <u>cer</u> to a <u>Ia</u> ra é mo <u>re</u> na,	2-4-7
por <u>cer</u> to a a <u>cá</u> cia é a <u>ma</u> <u>re</u> la;	2-4-7
mas <u>quem</u> me <u>po</u> de <u>di</u> zer	2-4-7
se <u>Lo</u> re <u>lei</u> é don <u>ze</u> la?	2-4-7

(RAMOS, 1972, p. 18).

Os dois epigramas restantes, N.º1 e N.º4 são aqueles que podemos classificar como mais densos em relação às imagens. No “Epigrama N.º4”, com o subtítulo “*Pêndulo*”, o poeta faz um balanço entre a imagem do sonho em contraposição à imagem da realidade:

Epigrama N.º4

Pêndulo

No pensamento o sonho,
esta beleza aflita que não morre;

no chão, porém,
como um sinal definitivo,
uma gôta de sangue
e um punhado de cinzas...

(RAMOS, 1972, p.23).

No <u>pen</u> sa <u>men</u> to o <u>so</u> nho,	(2)-4-6
<u>es</u> ta <u>be</u> le <u>za</u> a <u>fl</u> ita <u>que</u> não <u>mo</u> rre;	(1)-4-6-(8)-10
no <u>ch</u> ão, <u>po</u> r <u>ém</u> ,	2-4
<u>co</u> mo um <u>si</u> nal <u>de</u> fi <u>ni</u> ti <u>vo</u> ,	(1)-4-(6)-8
u <u>ma</u> <u>g</u> ô <u>ta</u> <u>de</u> <u>san</u> gue	3-6

e um |pu|nha|do |de |cin|zas... 3-6

Nos dois versos iniciais o poeta versa sobre o sonho, e classifica-o como “beleza aflita que não morre”. No quarteto, posiciona a proximidade do fim de um ser ao relacioná-lo com a gota de sangue e as cinzas. Aparentemente, o epigrama parece ser construído em versos livres, mas observando-o por partes veremos que o dístico inicial é formado por um verso hexassílabo (heroico quebrado do decassílabo) e um decassílabo heroico, com acento em 6-10. Segundo Rogério Chociay, em sua *Teoria do verso*, o hexassílabo “teve emprego bastante intenso nas estrofes heterométricas do tipo 10/6 (odes e canções clássicas, p.e.). Desse uso junto ao heroico adveio-lhe o nome de heroico quebrado, como também heroico menor. Os poetas logo perceberam suas possibilidades expressivas, vindo a empregá-lo também como verso autônomo, o que acontece inclusive entre modernos” (CHOCIAY, 1974, p. 86). No caso presente, Péricles Eugênio usou o hexassílabo quebrado junto do decassílabo, mas inverte sua posição colocando-o antes deste. Normalmente o quebrado viria depois do verso maior, como no seguinte exemplo de Bocage:

Enquanto alerta, circulando os ares,
 O fatal cabo montas,
 Ó tu, que os raios, os tufões, os mares
 Audaz e insano afrontas!

(CHOCIAY, 1974, p. 88).

Na sequência do epigrama há um quarteto, que nos parece ser dois versos dodecassílabos separados por um *enjambement*. Em um único verso ficariam do seguinte modo:

no |chão, |po|rém, |co|mo um // si|nal |de|fi|ni|ti|vo, 2-4-(6)// 8-(10)-12

u|ma |gô|ta |de |san// gue e um |pu|nha|do |de |cin|zas... 3-6// 9-12

O primeiro verso seria um dodecassílabo, pois não faz a cesura no local premeditado pelo alexandrino clássico. Já o segundo verso prescreve o verso alexandrino, que é a união de dois versos hexassílabos.

Esta estrutura ocorre em outros momentos do livro *Lamentação floral*. Os versos iniciais do poema “Segunda elegia lunar” traz uma construção muito parecida a do “Epigrama N.º4”:

Não este solo ingrato,
 Este rochedo avaro de memórias,
 Em que, por meu castigo, a névoa me sufoca,
 Não este solo ingrato, este rochedo avaro de memórias!

Não |es|te |so|lo in|gra|to, 4-6
 Es|te |ro|che|do a|va|ro |de |me|mó|rias, 4-6-10
 Em |que, |por |meu |cas|ti|go, a |né|voa |me |su|fo|ca, 4-6//8-(10)-12
 Não |es|te |so|lo in|gra|to, es|te |ro|che|do a|va|ro |de |me|mó|rias! 4-6-10-12-16

(RAMOS, 1972, p. 21)

Nos versos acima temos o hexassílabo vindo antes do decassílabo, na sequência um alexandrino (com a cesura no local exato), e o quarto verso é uma união dos dois versos iniciais, e neles há uma constituição rítmica marcada no seguinte esquema:

___ / _ / Não/ es|te/ so/lo in|gra/
 ___ / _ / to es|te |ro|che/do a|va/
 ___ / _ ro/ de/ me|mó/rias!

Também no poema “Lamentação floral” surge um trecho com estrutura semelhante. Aqui o poeta usa um decassílabo seguido de dois hexassílabos, e depois um verso dodecassílabo, mantendo o padrão que já observamos em outros poemas, além de sustentar o ritmo binário:

Ao tremular do heléboro e do goivo;
 E há bálsamos em flor,
 E azul resplende o céu,
 E luas transnoitadas gemem nos pombais...

Ao |tre|mu|lar |do he|lé|bo|ro e |do |goi|vo; (2)-4-6-(8)-10

E há |bál|sa|mos |em |flor|, 2-(4)-6
 E a|zul |res|plen|de o |céu|, 2-4-6
 E |lu|as |trans|noi|ta|das |ge|mem |nos |pom|bais|... 2-(4)-6-8-(10)-12

E noutro momento deste mesmo poema ocorre o que chamamos acima de heroico quebrado invertido, também no ritmo binário:

Cre|pús|cu|lo |de |san|gue. 2-(4)-6
 Um |di|a a |mais |que |foi, |que |foi |a|pe|nas. 2-4-6-8-10

(RAMOS, 1972, p. 25)

Com relação ao alexandrino, a estrutura utilizada por Péricles Eugênio em alguns dos seus poemas também é encontrada em outros poetas modernos que tendem a descaracterizar o verso tradicional e recriá-los como uma nova espécie de verso, que é o que chamamos de verso livre. Como exemplo desta descaracterização do verso, podemos observar o poema “Toante” de Manuel Bandeira:

Molha em teu **pranto** de aurora as minhas mãos **pálidas**.

Molha-as. Assim eu as quero levar à **boca**,

Em **espírito** de **humildade**, como um cálice

De **penitência** em que a **minhalma** se faz **boa**...

(RAMOS, 1959, p. 48)

O próprio Péricles Eugênio comentou sobre estes versos no ensaio “O verso alexandrino”, presente no livro *O verso romântico*, afirmando:

o que cumpre assinalar, no entanto, é que entre os parnasianos e poetas posteriores os alexandrinos irregulares vêm em geral misturados com alexandrinos regulares, estes sempre em maior número, os outros como exceção. Em Bandeira, no entanto, os

alexandrinos irregulares perdem por vezes esse caráter avulso, para alastrar-se em curiosas composições silábicas. (RAMOS, 1959, p. 48).

Para finalizar, vamos observar o que ocorre no “Epigrama N.º1”, que leva como subtítulo a palavra “*Jornada*”:

Epigrama N.º1

Jornada

Ó dançarinos,

ó dançarinos que dançarinais à flor das horas próximas
- gestos alados entre espumas de cristal -,
é certo, podeis rir dos pés que se cansaram
sôbre a distância amarga das estradas:
mas vêde, pelo solo,

a marca de seus passos...

(RAMOS, 1972, p. 10).

O “Epigrama N.º1”, como observamos abaixo, não deixa de ter as mesmas regularidades métricas e rítmicas dos outros epigramas:

Ó |dan|ça|ri|nos,

1-4

ó |dan|ça|ri|nos |que |dan|ça|ri|nais |à |flor |das |ho|ras |pró|ximas 1-4-8-10 // 12-14-16

- ges|tos |a|la|dos |en|tre es|pu|mas |de |cris|tal| -, 1-4-6 // 8-12

é |cer|to, |po|deis |rir |dos |pés |que |se |can|sa|ram 2-6 // 8-12

sô|bre a |dis|tân|cia a|mar|ga |das |es|tra|das: 1-4-6-10

mas |vê|de, |pe|lo |so|lo, 2-(4)-6

a |mar|ca |de |seus |pa|ssos...

2-(4)-6

No segundo verso acreditamos que haja um verso decassílabo seguido de um hexassílabo. A questão é que falta ao decassílabo o acento na sexta sílaba para o classificarmos como um decassílabo heroico, e, conseqüentemente, o hexassílabo que o segue de quebrado heroico. O equilíbrio deste longo verso com 16 sílabas poéticas, porém, parece-nos ocorrer mais pelo fato da presença destes dois versos unidos, do que a configuração de um longo verso com estas 16 sílabas poéticas. Em seguido surgem dois versos alexandrinos, e depois um decassílabo heroico e dois quebrados de heroico. E poderíamos ver nas marcas dos passos dos dançarinos a marca do verso do próprio poeta.

Ao fim das verificações dos epigramas de Péricles Eugênio, ficamos com um resultado claro: o poeta utiliza apenas alguns versos para compô-los, como o hexassílabo, o decassílabo, o alexandrino (dodecassílabo, quando não respeitada a cesura), o verso heptassílabo, e em alguns momentos o tetrassílabo.

Em relação ao tema dos epigramas, há ditos espirituosos, como a relação entre os pássaros e a infância no “Epigrama N.º2”, ou uma espécie de brincadeira entre Iara e Lorelei, mitos folclóricos da Amazônia e da Alemanha respectivamente, no “Epigrama N.º3”. Já no “Epigrama N.º4” temos um poema extremamente denso, cerrado de imagens simbólicas e que fogem do padrão dos epigramas. Com isto, somado aos exemplos anteriores, vamos percebendo a intenção do autor de nos aproximar e de nos afastar ao mesmo tempo da tradição poética. Para aquele leitor que procurasse nos epigramas de Péricles Eugênio o típico poema satírico, como nos de Marcial, iria se sentir um pouco decepcionado, já que o que temos aqui é um epigrama reestruturado, de acordo com a forma pré-estabelecida pelo poeta.

3.3 Poemas metrificados

O livro *Lamentação floral* possui 9 poemas metrificados. Nesta parte tentaremos dar um visão de como o poeta organiza estes poemas. Como já afirmamos anteriormente, os poemas metrificados de Péricles Eugênio geralmente são os heptassílabos. Em *Lamentação floral* apenas há uma quebra deste metro, que ocorre no poema “Os olhos de João-ninguém”, em que o poeta alterna versos heptassílabos e versos pentassílabos, com a exceção de um verso tetrassílabo (“fonte selada!”), como podemos ver no trecho abaixo:

OS OLHOS DE JOÃO-NINGUÉM

Passam demônios rugindo
juntinho às ondas do mar:
que será do marimbondo
apaixonado das conchas?

No mato escondeu-se a bruxa,
por detrás do tronco sêco;
na lagoa há vinte sapos,
vinte sapos verde-negros.

Papoulas da infância
- fonte selada! –
em tórno a teu corpo
maduro de sono.

“Meu neto, meu neto,
não pegue na flor,
que a flor é veneno.”

(...)

(RAMOS, 1972, p. 8)

O primeiro poema heptassílabo a surgir no livro é intitulado “*VBI TROIA FVIT*”, o título nos remete a uma passagem da *Eneida* do poeta latino Virgílio.

O poema é formado por 23 versos, distribuídos em pequenas estrofes que variam de 1, 2, 4 e 6 versos. Não há rimas, como geralmente ocorre na poesia de Péricles Eugênio. O título do poema está diretamente relacionado aos versos 3 e 13, pois é sua possível tradução do latim para o português. Abaixo está um dos versos escandido e com a marcação rítmica:

Tró|a, |Tró|a, on|de |te en|con|tras? 1-3-(5)-7

Mas o que mais nos interessa neste poema é a presença do ritmo que se desenvolve de três maneiras: em grande parte no ritmo binário, no esquema troqueu (sílabas forte/fraca); o ritmo com acentuação tônica em 2-4-7; o ritmo com acentuação tônica em 2-5-7.

Segue agora todo o poema escandido e com a marcação rítmica:

VBI TROIA FVIT

Nos <u>cam</u> pos <u>on</u> de foi <u>Trói</u> a,	2-4-7
em <u>pen</u> sa <u>men</u> to me a <u>chei</u> :	(2)-4-7
- <u>Trói</u> a, <u>Trói</u> a, <u>on</u> de te en <u>con</u> tras,	1-3-(5)-7
que <u>não</u> te <u>ve</u> jo no <u>mun</u> do?	(2)-4-7
<u>Ver</u> des <u>cam</u> pos, <u>ver</u> des <u>ma</u> res,	1-3-5-7
<u>Tu</u> do <u>ver</u> de ao <u>teu</u> <u>re</u> dor ;	1-3-(5)-7
<u>mas</u> num <u>lei</u> to de <u>ver</u> be <u>nas</u>	(1)-3-(5)-7
<u>fal</u> ta a <u>be</u> la a <u>dor</u> me <u>ci</u> da,	1-3-(5)-7
<u>com</u> seu <u>cor</u> po des <u>nu</u> da <u>do</u>	(1)-3-(5)-7
<u>pe</u> la <u>noi</u> te dos <u>fan</u> tas <u>mas</u> .	1-3-(5)-7
E as <u>on</u> das re <u>lem</u> bram <u>co</u> xas,	2-5-7
e as <u>né</u> voas re <u>cor</u> dam <u>sei</u> os.	2-5-7
<u>Trói</u> a, <u>Trói</u> a, <u>on</u> de te en <u>con</u> tras?	1-3-(5)-7
<u>On</u> de, <u>on</u> de, <u>que</u> <u>não</u> <u>sei</u> ?	1-3-5-7
<u>On</u> de os <u>mu</u> ros de teu <u>pei</u> to?	1-3-(5)-7
<u>On</u> de as <u>nu</u> vens de teu <u>co</u> lo?	1-3-(5)-7
<u>Trói</u> a, <u>Trói</u> a!... <u>On</u> de, <u>on</u> de?...	1-3-5-7
<u>Ver</u> des <u>cam</u> pos. <u>Ver</u> des <u>ma</u> res	1-3-5-7

Do tran qüi lo pro mon tó rio,	(1)-3-(5)-7
as se rei as do pa ssa do	(1)-3-(5)-7
es fu ma ram- se no a bis mo,	(1)-3-(5)-7
na bô ca le van do um lí rio,	2-5-7
um tre vo nas mãos le van do.	2-5-7

(RAMOS, 1972, p. 4-5).

Vale a pena ressaltar, como já foi citado, que os versos de sete sílabas usados por Péricles Eugênio se diferenciam da forma normalmente usada pela ausência de rima. O poeta parece se aproveitar destes versos para fazer suas experiências em relação ao ritmo. Não é difícil encontrar nos seus poemas em versos livres um rigor em relação ao ritmo, como, por exemplo, no poema de abertura, em que as sílabas poéticas dos versos flutuam de 8 a 20, enquanto o ritmo mantém-se sempre binário. Em “*VBI TROIA FVIT*” a métrica não consegue prender o ritmo, que flui pelo menos de três formas distintas, como já foi dito. A mudança rítmica, contudo, não é feita neste verso da forma tradicional, mas sim uma mudança de acentos que soa artificialmente. Nos exemplos a seguir perceberemos como o poeta organiza pequenos grupos de ritmos, que vão variando ao longo dos poemas. Logo no quarteto inicial de “*VBI TROIA FVIT*” temos um ritmo demarcado com o andamento 2-4-7, mas com uma exceção no terceiro verso, esta mudança nos proporciona uma espécie de ponte para a mudança rítmica que irá ocorrer em seguida no poema:

Nos cam pos on de foi Trói a,	2-4-7
em pen sa men to me a chei :	(2)-4-7
- Trói a, Trói a, on de te en con tras,	1-3-(5)-7
que não te ve jo no mun do?	(2)-4-7

Após estes versos o ritmo do poema fica preso no andamento trocaico por seis versos:

Ver des cam pos, ver des ma res,	1-3-5-7
Tu do ver de ao teu re dor ;	1-3-(5)-7
mas num lei to de ver be nas	(1)-3-(5)-7
fál ta a be la a dor me ci da,	1-3-(5)-7
com seu cor po des nu da do	(1)-3-(5)-7

pe|la |noi|te |dos |fan|tas|mas. 1-3-(5)-7

Em seguida há novamente aquilo que chamamos de ponte, dois versos com ritmo diferente (2-5-7) mudam o andamento do poema, para logo em seguida voltarmos ao ritmo binário, e novamente ao ritmo 2-5-7 que fecha o poema:

E as |on|das |re|lem|bram |co|xas, 2-5-7

e as |né|voas |re|cor|dam |sei|os. 2-5-7

Trói|a, |Trói|a, on|de |te en|con|tras? 1-3-7

On|de, |on|de, |que não |sei|? 1-3-5-7

On|de os |mu|ros |de |teu |pei|to? 1-3-(5)-7

On|de as |nu|vens |de |teu |co|lo? 1-3-(5)-7

Trói|a, |Trói|a!... |On|de, |on|de?... 1-3-5-7

Ver|des |cam|pos. |Ver|des| |ma|res 1-3-5-7

Do |tran|qüi|lo |pro|mon|tó|rio, (1)-3-(5)-7

as |se|rei|as |do |pa|ssa|do (1)-3-(5)-7

es|fu|ma|ram-|se |no a|bis|mo, (1)-3-(5)-7

na |bô|ca |le|van|do um |lí|rio, 2-5-7

um |tre|vo |nas |mãos |le|van|do. 2-5-7

É claro que o poema pode ser lido com acentuações diferentes, dependendo principalmente do espírito do leitor, mas neste poema se nós leitores lermos de acordo com a acentuação tônica estabelecida pelo poeta, teremos uma musicalidade interessante, cujo andamento no poema, a partir do ritmo, se tornará mais rápido ou mais lento. Peguemos alguns exemplos para ilustrar melhor estas mudanças. Os versos seguintes estão no ritmo binário:

Ver|des |cam|pos, |ver|des |ma|res, 1-3-5-7
tu|do |ver|de ao |teu |re|dor|; 1-3-5-7

Nota-se que as sílabas tônicas recaem todas nos números ímpares, mantendo, portanto, uma alternância forte-fraca. A leitura destes versos se dá de forma simples, basta acentuar uma sílaba e na seguinte desacentuar, deste modo, o ritmo logo se estabelece sem grandes dificuldades. Este andamento em forma de marcha, que segue até o verso “pela noite dos fantasmas”, é quebrado nos dois versos seguintes, onde o poeta introduz um ritmo diferente, se levarmos em conta a acentuação:

E as |on|das |re|lem|bram |co|xas, 2-5-7
e as |né|voas |re|cor|dam |sei|os. 2-5-7

Aqui as tônicas caem nas sílabas poéticas de número 2-5-7, e isto determina uma nova leitura dos versos, esta se torna mais pomposa e cadenciada, e somente com a leitura em voz alta se poderá experimentar este efeito.

Estas mudanças do ritmo entre os versos funcionam como forma de quebrar a monotonia acentual do poema, que influi na leitura, pois introduz uma melodia ao variar os acentos.

Também podemos perceber que o uso do ritmo constante em alguns momentos potencializa a presença das imagens nos poemas. Por exemplo, nos versos abaixo a repetição insistente da pergunta “onde?” conduzida pelo andamento binário tenta materializar a imagem da cidade perdida. É um ir e vir que impregna na mente do leitor, e tenta recuperar a cidade de Tróia.

Trói|a, |Trói|a, on|de |te en|con|tras? 1-3-7
On|de, |on|de, |que |não |sei|? 1-3-5-7
On|de os |mu|ros |de |teu |pei|to? 1-3-(5)-7

On|de as nu|vens |de |teu |co|lo? 1-3-(5)-7

Trói|a, |Trói|a!... |On|de, |on|de?... 1-3-5-7

Embora em alguns poemas a variação rítmica ajude a dar ênfase nas imagens, muitas vezes sentimos que há certo padrão na elaboração do ritmo utilizado por Péricles Eugênio. Esta estrutura adotada no poema “*VBI TROIA FVIT*” também vale como padrão para outros poemas metrificados do livro *Lamentação floral*. No trecho inicial do poema “Marinha” encontramos as mesmas variações do poema acima:

MARINHA

Quan|to es|fôr|ço |pro|me|ti|do, (1)-3-(5)-7

quan|tos |náu|fra|gos |ao |lar|go! (1)-3-(5)-7

Nem |sem|pre as |on|das |mur|mu|ram, 2-4-7

nem |sem|pre a|rru|lhas |de a|mor|. 2-4-7

Cor|po |de |le|nho |cons|tan|te, 1-4-7

mei|go |ba|tel |que |con|du|zo: 1-4-7

in|fla |teu |pei|to |de |ve|la, 1-4-7

que as |va|gas |já |vêm |ro|lan|do 2-5-7

es|com|bros |de |pu|ro |céu|. 2-5-7

(RAMOS, 1972, p.15)

Ou como neste trecho do poema “Núpcias”, em que o poeta dispõe um verso com ritmo 2-4-7 e em seguida três versos no ritmo binário:

Ter|nu|ra hu|ma|na |que |plan|ges 2-4-7

sô|bre as |on|das, |sô|bre a es|pu|ma: 1-3-5-7

as |es|trê|las |des|fa|le|cem (1)-3-(5)-7

ne|sse |ros|to |côr |de |pra|ta. 1-3-5-7

Mo <u>r</u> reu a <u>v</u> ir gem nas á guas,	2-4-7
<u>s</u> ur ge a es <u>p</u> ô/sa, <u>ch</u> ão de <u>n</u> u vem!	1-3-5-7
<u>N</u> os teus o lhos, bem- a <u>m</u> a da,	(1)-3-(5)-7
<u>r</u> e nas <u>c</u> e ram <u>f</u> ô lhas <u>m</u> ur chas.	(1)-3-5-7

(RAMOS, 1972, p. 24-25)

O que queremos demonstrar com isto é que o poeta faz as variações rítmicas comuns ao verso heptassílabo, mas o faz de forma pré-estabelecida, pois em todos os exemplos há uma proporção entre os ritmos ao repetirem-se em locais determinados dentro do poema.

Vejamos outro exemplo, agora do poema “Sabbat”:

No <u>r</u> os to de <u>v</u> e lho <u>b</u> ru xó	2-5-7
sem lá bios lhe <u>s</u> il va a bô ca:	2-5-7
es <u>t</u> i lhas de <u>l</u> u a <u>m</u> or ta,	2-5-7
so <u>l</u> u ços de a go ni <u>z</u> an tes.	2-(5)-7
<u>A</u> ver <u>b</u> e na es <u>p</u> e ta <u>l</u> ou -se,	(1)-3-(5)-7
<u>f</u> oi a ro sa <u>p</u> e los a res;	1-3-5-7
<u>s</u> u a <u>v</u> oz, por <u>s</u> o b as <u>f</u> ô lhas,	(1)-3-5-7
<u>f</u> êz- se <u>n</u> e gra de pa <u>v</u> or	1-3-(5)-7

(RAMOS, 1972, p. 26)

Também em “Canção cruel” nos deparamos com estrutura semelhante:

CANÇÃO CRUEL

U ma lá gri <u>m</u> a nos o lhos,	(1)-3-(5)-7
<u>u</u> m so <u>l</u> u ço <u>n</u> a gar <u>g</u> an ta:	(1)-3-(5)-7
que im <u>p</u> or ta, for <u>m</u> o sa <u>m</u> i nha,	2-5-7
- ca <u>l</u> han dra do so nho a <u>m</u> ar go-	2-5-7

que im por ta que os ho mens mo rram	2-5-7
can tan do can ções de gue rra?	2-5-7
Que im por ta, ca mé lia ton ta,	2-5-7
que im por ta que a noi te san gre,	2-5-7
se as tre vas já se des fa zem	2-(4)-7
nu ma chu va de es me ral das?	(1)-3-(5)-7

(RAMOS, 1972, p. 6)

Em todos estes exemplos percebemos que a mudança rítmica mantém um padrão, e isto ocorre não apenas nos trechos exemplificados, mas no todo do poema. Esta espécie de partitura musical é a marca dos poemas metrificados do poeta, que varia de poema para poema, mas que mantém certa regularidade.

No capítulo seguinte veremos como o poeta continua a construção do seu verso heptassílabo, pois em *Sol sem tempo* encontramos uma grande quantidade de poemas com esta medida.

4 *Sol sem tempo*

O livro *Sol sem tempo* foi publicado em 1953, e é considerado tanto pela crítica, quanto pelo próprio poeta como uma sequência do estilo de trabalho iniciado em *Lamentação floral*, seja pelo tratamento dado ao verso livre e aos poemas metrificados, que em sua maioria são heptassílabos, seja pela imagética de fundo lírico abordada nos poemas.

Nosso objetivo neste capítulo é apresentar a obra *Sol em tempo* em suas principais características e construir um diálogo com o livro anterior do poeta, *Lamentação floral*, e ver como estas duas obras se relacionam, organizando assim uma visão geral desta primeira fase da poesia de Péricles Eugênio. Para isso, em alguns momentos deste capítulo, utilizaremos poemas da obra anterior que nos ajudem a compreender melhor os poemas de *Sol sem tempo*.

Rico em imagens com fundo simbolista, valorizando as sinestésias e certo hermetismo nos poemas, o livro contém 34 poemas, distribuídos, assim como em *Lamentação floral*, em poemas metrificados e poemas em versos livres, entre eles há um epigrama. A novidade fica por conta da presença de dois noturnos entre os poemas. Em todos os poemas percebemos claramente o influxo da obra anterior. Neste capítulo daremos ênfase a alguns poemas que acreditamos serem as referências dentro do livro, ou por serem uma espécie lírica diferente das utilizadas pelo poeta até então, como é o caso dos dois noturnos, ou por serem poemas metrificados numa forma rítmica diferente da abordada em *Lamentação floral* (que será verificada nos poemas “Canção da tarde imóvel” e “Noturno N.º2”), ou pelo padrão mantido aos versos livres de um livro para o outro. Neste último caso utilizaremos o “Poema do sementeiro”, amparado pelo poema “Propiciação”, do livro anterior *Lamentação floral*, pois acreditamos que sua abordagem ajudará a compreendermos melhor um aspecto da obra do poeta.

O poema que abre o livro trata-se de um dos noturnos que citamos acima. Compreendido como forma de composição musical, o noturno trabalha com um tom meditativo e com o devaneio. Como espécie lírica, o noturno possui características próprias. Na obra *Teoria literária* de Hênio Tavares, encontramos a seguinte definição feita por Gayol Fernandez: o noturno

é um poema lírico peculiar do movimento pré-modernista hispano-americano. Caracteriza o noturno: a intensidade lírica, o ritmo métrico de peculiar tom elegíaco, e a densidade

melancólica que utiliza frequentemente, como elemento estético, a sombra sugestiva da noite, à maneira de manto de tristeza (TAVARES, 1969, p. 299).

Podemos dizer que todas estas características podem ser encontradas no poema de Péricles Eugênio, que segue abaixo:

Noturno

Divago pisando trevas:
côr de sândalo, côr de gôndola,

trajando estranha roupagem,
quase bruma, quase alheio,
do sono o verso nasceu.

Quem o fêz? Secreta mágoa,
ou a mão de um anjo oculto?

Cegueira de olhos velados,
perdida graça da origem,

que sabe a flor da raiz?

(RAMOS, 1972, p. 31)

O poema vai tecendo por imagens uma divagação sobre a origem do poema, que se situa num ambiente exótico e sugestivo, como se brotasse; é evidente a relação lírica da origem associada à “mágoa” ou ao “anjo oculto”, elementos abstratos, que invadem a reflexão sobre a poesia, como a reproduzir o plano místico em que a palavra poética se situa.

O poeta logo no primeiro verso introduz o leitor neste mundo de devaneio e sugestão da noite: “divago pisando trevas”. O segundo verso qualifica a cor desta treva, porém, nos fica a dúvida se o eu-lírico se refere ao perfume do sândalo ou à cor de sua madeira, e se há em relação à gôndola uma relação direta ou se o eu-lírico tenta criar para esta treva a atmosfera

dos canais venezianos. Está construída aqui a sugestão, elemento necessário para essa poesia sobreviver ao mundo caótico da realidade. Também há no segundo verso uma mudança métrica, já que todo o poema é composto de versos heptassílabos, com exceção deste verso que possui 8 sílabas poéticas. Abaixo segue o trecho inicial do poema escandido:

Di va go pi san do tre vas:	2-5-7
cô r de sân da lo, cô r de gôn dola,	1-3-6-8
tra jan do es tra nha rou pa gem,	2-4-7
qua se bru ma, qua se a lhei o,	1-3-5-7
do so no o ver so nas ceu .	2-4-7

O segundo verso com 8 sílabas contém um andamento que sugere o movimento dactílico (sílabas forte/fraca/fraca), este ritmo era o comumente usado na poesia elegíaca grega.

cô r de sân da lo, cô r de gôn do la,	1-3-6-8
--	---------

/ _ / _ _ / _ / _ _

O movimento acentual dos vocábulos proparoxítonos, próximos na sua sonoridade das nasais, vogais fechadas acentuadas, mimetiza o balanço em ondas do sono, figurativizado pela “gôndola” e pelo “sândalo”, perfume que se faz sentir da madeira da embarcação e que também cria uma atmosfera mística para essa indagação sobre a origem do poema.

Nos três versos seguintes o eu-lírico descreve sua roupagem. Tudo nos parece surgir como névoa, como se viesse do mundo dos sonhos, como nos explicita o verso “do sono o verso nasceu”. O poeta cria para a origem do verso um ambiente místico, o que está coerente com a estética de fundo simbolista na qual o poeta se insere.

A segunda parte do “Noturno” questiona sobre a origem deste verso nascido do sono. Novamente temos apenas dúvidas e incertezas, pois o eu-lírico coloca como possíveis fontes ou uma mágoa que faça gerar este verso, ou a mão de um anjo oculto. E para potencializar o obscurecimento, o eu-lírico expõe tudo como “cegueira de olhos velados”. E afirma estar perdida a graça desta origem. E arremata o poema com um verso contundente “que sabe a flor da raiz?” O eu-lírico faz durante o poema um caminho por trevas, sobras, dúvidas, roupagens

estranhas, mas, por fim, expõe tudo de forma clara ao nos descrever esta relação entre a flor e a raiz, que poderia ser uma metáfora do inconsciente e do consciente do homem. O que o eu-lírico ao longo do poema tenta desvendar é se a poesia nasce do mundo dos sonhos ou do mundo vígil.

O “Noturno” de Péricles Eugênio vincula-se perfeitamente à forma lírica homônima, por conta do tom soturno com que indaga sobre a própria poesia. O poeta sempre trabalha em suas obras com formas líricas tradicionais, como foi o caso dos cinco epigramas em *Lamentação floral*.

O epigrama presente em *Sol sem tempo* intitula-se “Epigrama das águas tranqüilas”. Ritmicamente rompe um pouco com aquele padrão visto no capítulo anterior, e introduz outros metros. Percebemos um ritmo cadenciado no seguinte esquema 2-4, 1-4, e 1-5. Segue o poema e a escansão:

Epigrama das águas tranqüilas

Nenhum ruído:

asas oblíquas,
passa uma andorinha

e risca as águas.

Nuvens, ó alvas! que serenidade!
os olhos ouvem.

(RAMOS, 1972, p. 49)

Ne|nhum |ru|i|do: 2-4

a|sas |o|blí|quas, 1-4

pa|ssa u|ma an|do|ri|nha 1-5

e |ri|ca as |á|guas. 2-4

Nu|vens, |ó |al|vas! |que |se|re|ni|da|de! 1-4-(6)-10
 os |o|lhos |ou|vem. 2-4

No quinto verso, se lermos com uma pausa após o ponto de exclamação, teremos o padrão rítmico dos versos anteriores, como podemos ver no esquema abaixo:

_ / _ / _
 / _ _ / _
 / _ _ _ / _
 _ / _ / _

/ _ _ / _ ! / _ _ _ / _ !
 _ / _ / _

O tema do epigrama remete à serenidade da vida, que o poeta faz figurativizar por uma cena da natureza da qual recorta a andorinha e as águas, e faz do toque das asas do pássaro no vôo raso e rápido o único ruído, que é nenhum ruído de tão suave. O poema nos faz lembrar o epigrama da obra anterior, sobre ser a “infância irmã dos pássaros”. Os versos parecem ser lançados isoladamente, de forma a se tornarem mais leves, contudo, sem perder a unidade temática. O verso inicial é curto: “nenhum ruído:”. O primeiro verso insere uma imagem de silêncio, que o poeta escolhe dizer inserindo a palavra “ruído”, para fazê-la presente, em contraste com a imagem de serenidade. Isso causa um efeito maior, uma vez que, depois, com os dois pontos instaurados na sintaxe do verso, segue a continuação da imagem, que contrasta, pois um pássaro risca a água com suas asas; isso gera ruído, que é silenciado pela discrição e pela delicadeza da imagem.

Como o primeiro verso isoladamente totaliza uma estrofe só, depois dele, mesmo com os dois pontos que prediz uma explicação, há um espaço que gera um suspense. E é esse suspense gerado que vai construindo com os demais elementos do poema esse “silêncio visual”.

Na sequência há a descrição do voo do pássaro, que passa por nós leitores velozmente. O ritmo destes dois versos ao acentuarem as sílabas tônicas iniciais e finais cria um espaço

átono no centro do verso que nos parece deixar os versos mais leves e rápidos durante a leitura.

asas oblíquas,

passa uma andorinha

Após este voo da andorinha há um espaço e a água é riscada pela sua asa. Estas estrofes curtas potencializam a serenidade e o silêncio da andorinha. O poema mantém uma regularidade entre as estrofes, já que utiliza por duas vezes uma estrofe com um verso seguido de um dístico. A rima toante e a confluência sonora das vogais entre as palavras iniciais de cada verso dessa estrofe congregam o sentido da imagem nela própria. Ou seja: “oblíquas” se tornam as “andorinhas” no seu vôo; entre “asas” e “passa” percebemos a confluência da percepção que capta e representa na linguagem a sugestão do movimento do pássaro: “asa” tem qualidade de movimento, juntamente com o verbo “passa”, indicando a ação da asa no corpo da andorinha, porque é a asa que sai riscando a água, conforme a estrofe seguinte.

Para se perceber a rapidez deste pássaro os olhos devem estar muito preparados, pois se não há ruído, como perceber, senão através dos olhos. Deste modo, como diz o eu-lírico, “os olhos ouvem”.

Outra característica de *Sol sem tempo* são os poemas metrificados, e outra vez, teremos o padrão heptassílabo, o mesmo usado pelo poeta em *Lamentação floral*. No primeiro capítulo de nossa pesquisa fizemos referência a dois poemas metrificados de *Sol sem tempo*, “Canção da tarde imóvel” e “Noturno 2.^o”. Ambos possuem características muito semelhantes que se destacam dos outros poemas heptassílabos restantes da sua obra, pois são apenas os dois poemas construídos inteiramente dentro da alternância rítmica binária. Além disto, nossa leitura dos poemas os faz tomar como uma espécie de díptico, assim como na pintura. Pensamos nos dois, lado a lado, formando uma pequena obra por si só. Teríamos de um lado a visão da ‘tarde’ e a claridade que dela se expande, e por outro lado a ‘noite’, típico do noturno, como foi visto acima. Mas antes vamos voltar aos rondós de Silva Alvarenga, que nos ajudarão a compreender melhor estes dois poemas de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

O rondó, segundo Hênio Tavares (1969), é um poema de forma fixa de origem francesa (*rondeau*). Existem algumas modalidades de rondós. A utilizada por Silva Alvarenga é o rondó arcádico que, além de utilizar os versos de redondilha maior como estrutura métrica, tem a estrutura estrófica formada por “uma quadra que se repete entre duas quadras ou uma oitava”. Em relação à estrutura rítmica: “na quadra que se repete como estribilho ou refrão, as

rimas são encadeadas; nas outras estrofes também o são, porém entre o 1.º e o 4.º versos, ou 5.º e 8.º se forem oitavas (além do 1.º e 4.º).” (TAVARES, 1969, p. 311). Exemplifiquemos com o trecho inicial do rondó XXI “A noite” de Silva Alvarenga:

Ouve, ó Glaura, o som da Lira ,	A
Que sus pira lagrimosa,	A
Amor osa em noite escura ,	B
Sem vent ura , nem praz <u>er</u> .	B
Já caiu do oposto monte	C
Sombra espêssa nestes <i>vales</i> ;	D
Ouçó aos ecos de meus <i>males</i>	D
Esta fonte responder <u>.</u>	C
São iguais a praia, a serra ;	E
Dua côr o bosque, o <i>prado</i> :	F
Triste o ar, feio, enlutado	F
Vem a terra escurec <u>er</u> .	E
[...]	

(ALVARENGA apud TAVARES, 1969, p. 311).

As rimas encadeadas estão marcadas com negrito, e ocorrem de duas maneiras: rima no final do verso com o interior do verso seguinte (no refrão), e nos quartetos interpoladas por uma rima paralela (marcada em itálico). Também observamos que as sílabas finais dos quartetos e do refrão rimam (sílabas sublinhadas).

Em sua antologia dos poetas mineiros, da época do arcadismo brasileiro, intitulada *Poesia do ouro* (1964), Péricles Eugênio faz a seguinte afirmação sobre a estrutura formal dos rondós de Silva Alvarenga:

Mas a forma que adotou para os rondós, com seu esquema rítmico uniforme dos heptassílabos, sempre feridos na terceira sílaba, não lhes concede variedade; pelo contrário, essa mesmice métrica (artificial em português para o redondilho, que é desde os velhos tempos dos Cancioneiros um verso de caráter puramente silábico, e não silábico-

acentual como fêz Silva Alvarenga) até que perturba, com sua batida, a percepção do sentido das poesias (RAMOS, 1964, p. 236).

Realmente os rondós em sete sílabas de Silva Alvarenga na sua grande maioria sofrem a marcação acentual na terceira sílaba de cada verso, peguemos alguns exemplos desta forma dos trechos iniciais de três de seus rondós:

O Beija-Flor

Dei/xo, ó/ <u>Glau</u> /ra, a/ tris/te/ <u>li</u> /da	3-7
Sub/mer/ <u>gi</u> /da em/ do/ce/ <u>cal</u> /ma;	3-7
E a/ mi/ <u>nha</u> <u>al</u> /ma ao/ bem/ se en/ <u>tre</u> /ga,	3-7
Que/ lhe/ <u>ne</u> /ga o/ teu/ ri/gor/.	3-7

O Amante Infeliz

Glau/ra!/ <u>Glau</u> /ra!/ Não/ res/ <u>pon</u> /des?	3-7
E/ te es/ <u>con</u> /des/ nes/tas/ <u>bre</u> /nhas?	3-7
Dou/ às/ <u>pe</u> /nhas/ meu/ la/ <u>men</u> /to;	3-7
Oh/ tor/ <u>men</u> /to/ sem/ i/ <u>gual</u> /!	3-7

A Lua

Co/mo/ <u>vens</u> / tão/ va/ga/ <u>ro</u> /sa,	3-7
Ó/ for/ <u>mo</u> /sa e/ bran/ca/ <u>Lu</u> /a!	3-7
Vem/ coa/ <u>tu</u> /a/ luz/ se/ <u>re</u> /na	3-7
Mi/nha/ <u>pe</u> /na/ con/so/ <u>lar</u> /.	3-7

Observamos que existe uma recorrência métrica estabelecida nos poemas, e esta forma se repete por todos os versos dos três poemas. E podemos ir mais longe e afirmar que mais do que um esquema com acentuação nas terceiras sílabas, estes versos têm muitas vezes um andamento trocaico (alternância de sílabas fortes e fracas, respectivamente), como o próprio Péricles Eugênio da Silva Ramos afirma no final do seu ensaio “Os princípios silábico e

silábico-acentual”, presente em sua obra *O verso romântico* (1959). No seguinte trecho do rondó “A noite”, de Silva Alvarenga, a alternância trocaica se mostra claramente:

A Noite

Ou/ve, ó/ Glau/ra, o/ som/ da/ Li/ra, 1-3-5-7
Que/ sus/pi/ra/ la/gri/mo/sa, 1-3-5-7
A/mo/ro/sa em/ noi/te es/cu/ra, 1-3-5-7
Sem/ ven/tu/ra/, nem/ pra/zer/.

Partindo destes exemplos acima, podemos considerar que o próprio Péricles Eugênio vai usar este recurso em seus poemas. Porém, o poeta moderno usa-o com uma função muito definida: ou, como na maioria das vezes, para estruturar seus versos livres, ou para construir sentido através do seu uso nos poemas. No exemplo seguinte, temos o seu poema “Canção da tarde imóvel”, de *Sol sem tempo*, para podermos observar que todos os acentos caem nas sílabas ímpares dos versos, e configuram um ritmo binário trocaico:

Canção da tarde imóvel

Sonha a luz, |pa|ra|li|sa|da: 1-3-5-7
uma |gar|ça, a|brin|do as |a|sas, 1-3-5-7
pre|nun|cia, |bre|ve, a |lu|a: 1-3-5-7
pro|fe|cias |tão |sen|tidas, 1-3-5-7
pro|fe|cias |de ha|ver |as|tros, 1-3-5-7
quem| as |ou|ve, |si|len|cia. 1-3-5-7
Es|pe|rança, |deu|sa |ra|sa! 1-3-5-7
Não |há |noi|te, |tu|do é a|go|ra. 1-3-5-7
Ei|s |a |tar|de! Ei-|la |cor|pó|rea, 1-3-5-7
qua|se a|fli|ta, |de |tão |nu|a, 1-3-5-7

tar|de |ple|na. On|de o |fu|tu|ro? 1-3-5-7

Sô|bre as |cha|mas, |rei|na o |so|no: 1-3-5-7

so|nha a |luz, |pa|ra|li|sa|da. 1-3-5-7

(RAMOS, 1972, p. 34)

Se levarmos em conta que os versos em sete sílabas são na sua grande maioria silábicos, ou seja, com a acentuação variável de verso para verso, este poema de Péricles Eugênio da Silva Ramos contraria esta regra e estabelece uma estrutura rigidamente silábico-acentual. O que precisa ser esclarecido aqui, em relação à crítica feita pelo poeta sobre o artificialismo da poesia de Silva Alvarenga, é que este acaba usando a mesma fórmula para uma enorme quantidade de seus rondós, tornando-os muitas vezes cansativos ao leitor. No poema de Péricles Eugênio a estrutura acentual não é tão sentida, pois o posicionamento das rimas, além de poucas e sutis, estão fora de um determinado padrão. As rimas de Silva Alvarenga estão nas sílabas acentuadas, o que promove um aspecto nada inesperado aos ouvidos do leitor, por conta disso é que podem os poemas gerarem um desconforto pela repetição. Este não é o caso da poesia de Péricles Eugênio, pois a não marcação sistemática das rimas em sílabas acentuadas oferecem ao verso uma quebra de expectativa, o que enriquece a construção da imagem e oferece à métrica um papel formador da imagem.

O que poderíamos nos perguntar agora é: o que nos traz de sentido o uso reiterado deste andamento feito pelo poeta no poema “Canção da tarde imóvel”? Se no prefácio à sua *Poesia quase completa* (1972) o poeta gozava de ser um dos precursores do uso da alternância binária na poesia brasileira, ele assim dizia por verificar no caso excepcional de Silva Alvarenga apenas um uso fortuito desta estrutura. Cabe-nos aqui verificar o caso de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Ao usar uma estrutura recriminada em outro poeta, pelo seu artificialismo, o poeta nos faz crer que ele a usou consciente desta, e buscou outra solução para a quebra do formalismo. Pode haver certo exagero em nossas palavras, pois o poeta não usou em seus poemas heptassílabos, pelo menos na totalidade dos versos, senão duas vezes a alternância binária. Dum total de 35 poemas heptassílabos encontrados nas suas quatro obras líricas abordadas nesta pesquisa, apenas dois poemas possuem a alternância binária por inteiro, e em outros

cinco poemas o ritmo é usado em grande parte dos versos dos poemas, mas ainda sofrendo algumas variações.

Se em Silva Alvarenga a rima não foi suficiente para quebrar o aspecto artificial da acentuação, na poesia de Péricles Eugênio o novo arranjo das rimas e a acentuação silábica dão uma nova aparência aos versos de sete sílabas. Uma nova melodia nasce dos versos, não mais dos Cancioneiros, mas uma música nova, mais caracterizada na poesia moderna.

Os dois versos iniciais ainda resgatam alguns vestígios daquela melodia silábica presentes na canção popular, pois rimam perfeitamente. Além disto, estas rimas fazem o papel de pequenas colunas que sustentam o todo do poema, se não há rimas, paralelas ou alternadas, padronizadas, como em Silva Alvarenga, há rimas esparsas dentro do poema que tornam o discurso poético funcional. Quando parece que o poema vai perder força ou divagar por outro caminho sonoro, uma rima surge para trazer à tona a sensação musical. A acentuação binária neste caso serve de guia para o poema, se não houvesse estas poucas rimas, o poeta teria, quem sabe, que modificar em alguns versos o ritmo empregado para angariar uma poeticidade musical no poema.

Observando melhor o poema, iremos perceber que o poeta vai um pouco além ao escolher este ritmo. Peguemos por início o título do poema “Canção da tarde imóvel”. Há aqui pelo menos três informações importantes para entendermos o poema: primeira, é uma “canção”, e no caso presente, como o primeiro verso é repetido no final do poema, tomamo-la como o modelo da canção redonda, espécie lírica utilizada entre os trovadores provençais; segundo, “tarde”, vocábulo recorrente na obra do poeta, é um lugar-comum, mas o interessante é observar que o uso do vocábulo “tarde” é visto como um momento de “epifania” dentro dos poemas, algo atemporal, o momento que representa o instante anterior à morte, que ficaria representada pela noite na poesia de Péricles Eugênio; terceira, no vocábulo “imóvel” podemos identificar o ritmo constante do poema, sempre acentuando a terceira sílaba.

Por fim, temos uma equivalência entre a imobilidade do ritmo silábico-acental e o tema. Esta “tarde”, pontual, sem aberturas para a noite, e onde o futuro é uma indagação, se sustém imóvel. O poeta reforça esta estrutura abrindo e fechando o poema com os mesmos versos: “sonha a luz, paralisada”. As rimas se dispõem entre *paralisada/asas/rasa/paralisada, lua/nua, sentidas/silencia, agora/corpórea*. Nem todas estas rimas são formadas pelos mesmos encontros de consoantes e vogais, quase sempre apenas as vogais se repetem. O poeta ao distribuir estas rimas de forma irregular dentro do poema retira-lhe a imobilidade sonora, não o deixando cansativo, enquanto isto mantém o vínculo profundo entre o tema e a

estrutura rítmica. Tudo tende a paralisar o poema, como o uso reiterado da assonância em “a”, que também nos passa a sensação de brancura, da claridade existente nas tardes. Reforça esta idéia a imagem das garças brancas, além de termos a imagem comum de garças estáticas sobre as árvores no final das tardes. Abaixo temos um esquema dos dois primeiros versos do poema onde percebemos a assonância da vogal “a”:

- 1 Sonha a luz, paralisada:
 o a u a a i a a
- 2 uma garça, abrindo as asas,
 u a a a i a a a

No poema o sentido da tarde paralisada vai se concretizando aos poucos, as profecias de haver astros, ou seja, da noite chegar com sua lua, não há, pois as profecias são escutadas e logo silenciadas, a esperança neste caso é uma “deusa rasa”, e se não há “noite, tudo é agora”. E a seguir, a aflição da tarde se mostra na sua secura, tanto do discurso, que recorre aos mesmos vocábulos em vários momentos, quanto, como afirmamos acima, das várias assonâncias no “a” aberto, que parece nos demonstrar certa estaticidade.

Por outro lado, o poema “Noturno 2.º” é uma descrição voraz da noite, nele tudo parece queimar e arder. A noite é triste. E sem descanso, um ser, ou um grupo, pois temos um ‘nós’ indefinido, tem que velar corpos negros esparramados pelo chão. Ao mesmo tempo, este alguém se sente culpado e envergonhado, preso a um castigo, que não nos é revelado. O ser se angustia e grita por ajuda, mas não há resposta, somente o cantar do galo, anunciando o fim, pois não houve salvação. Vemos neste noturno uma representação da morte, o eu-lírico parece estar preso a uma espécie de inferno, onde tudo queima e não existe salvação.

Lembremos que na “Canção da tarde imóvel” a esperança é uma “deusa rasa”, o que foi prenunciado lá ocorre aqui, e todos estão perdidos por não haver quem os salve. A imobilidade da noite, assim como daquela tarde, está presente também aqui. Novamente temos a mesma acentuação rítmica na primeira, terceira, quinta e sétima sílaba poética, que corrobora as mesmas idéias já expostas na “Canção da tarde imóvel”:

Noturno 2.º

<u>Bra</u> sa ou <u>rê</u> lho, <u>sô</u> pro ar <u>den</u> te,	1-3-5-7
<u>pu</u> ra an <u>gús</u> tia! a <u>som</u> bra <u>quei</u> ma.	1-3-5-7
<u>Tris</u> te é a <u>noi</u> te, ah! <u>sem</u> des <u>can</u> so!	1-3-5-7
<u>Que</u> vi <u>gí</u> lia <u>nos</u> a <u>cu</u> sa!	1-3-5-7
<u>Cul</u> pas <u>sur</u> das, <u>cor</u> pos <u>ne</u> gros	1-3-5-7
<u>es</u> ti <u>ra</u> dos <u>pe</u> lo <u>chã</u> o ;	1-3-5-7
<u>es</u> ta é a <u>lâ</u> mi <u>na</u> : re <u>tin</u> ta!	1-3-5-7
<u>Quem</u> nos <u>li</u> vra <u>dos</u> des <u>po</u> jos,	1-3-5-7
<u>da</u> ver <u>go</u> nha, <u>do</u> cas <u>ti</u> go?	1-3-5-7
<u>Quem</u> nos <u>li</u> vra, en <u>quan</u> to é <u>noi</u> te?	1-3-5-7
<u>Quem</u> nos <u>li</u> vra?! O <u>ga</u> lo <u>can</u> ta.	1-3-5-7
<u>Não</u> e <u>xis</u> te <u>sal</u> va <u>ção</u> .	1-3-5-7

(RAMOS, 1972, p. 44-45)

Além disto, no poema anterior a assonância aberta da vogal “a” demarca o tom do poema, aqui as vogais fechadas vão prevalecer, dando um tom inverso ao do poema anterior, tudo é sombrio, grande parte dos acentos cai na vogal “u”, além da presença de consoantes nasais, fricativas e oclusivas, que visam presentificar a aridez da noite. Vejamos no esquema os dois primeiros versos e o quinto verso:

- 1 Brasa ou rêlho, sôpro ardente,
 a ou e u o a e i

- 2 pura angústia! a sombra queima.
 u a u a o a e a

5 Culpas surdas, corpos negros

u a u a o o e o

São dois poemas sem esperanças, sem soluções, não há futuro para a tarde, assim como para a noite. A percepção do sujeito transforma esse cenário temporal em algo repleto de angústia. Seria, portanto, um lugar-comum a ser reiterado no âmbito do lírico, para o exercício formal, segundo a técnica buscada pelo poeta. A noite, contudo, se mostra muito mais claramente, como algo destruidor, ao contrário da tarde, que, com seu aspecto alvo, acaba por fim não nos dando a sua chave. Percebemos algo de melancólico, que também pode ser observado em outros poemas do poeta.

Se o poeta, através da repetição vocabular, tenta dar concretude à tarde dentro do poema, sendo através das aliteraões e assonâncias, o mesmo faz com a noite, usando recursos sonoros contrários.

Uma comparação fônica entre os dois poemas também nos mostra o quanto estão opostos os sentidos buscados, pois na “Canção da tarde imóvel” a grande quantidade de assonâncias dos sons “a” e “e” dão um tom muito mais aberto e claro ao poema, como se estivéssemos no meio da claridade da tarde. O “a” também corresponde à abertura total da boca na pronúncia, a vogal “e” é a segunda mais aberta. E mesmo quando ocorre o surgimento de consoantes que bloqueiam total ou parcialmente a passagem de ar, como os fonemas oclusivos e constrictivos, quase sempre existe uma vogal aberta ao lado para amenizar este impacto.

O ritmo estanque nos dois poemas, sempre com as acentuaões 1-3-5-7, o uso reiterado de vocábulos dentro de um mesmo campo semântico nos poemas faz parte do processo de materialização das imagens.

Na obra de Péricles Eugênio, os poemas quase sempre se entrelaçam, ou seja, os temas e as formas líricas são retomados em vários momentos, por isso muitas vezes um poema pode ajudar a compreender melhor outro poema, até mesmo de obras diferentes como é o caso do poema “Propiciaão”, de *Lamentação floral*, e o “Poema do semeador”, de *Sol sem tempo*. Tentaremos agora demonstrar estas relações entre estes dois poemas.

O “Poema do semeador”, entre os poemas em versos livres de *Sol sem tempo*, é um dos que mais se destaca, pois, quando presente em alguma antologia de poesia brasileira, Péricles Eugênio quase sempre é representado por este poema. O poema trabalha com temas recorrentes na obra do poeta, como a floração, a fecundação, atmosfera erótica, tudo ligado à

imagens difíceis de serem absorvidas. Os dois versos finais são de riqueza simbólica muito forte. Segue o poema:

Poema do sementeador

Áspera é a terra, o esforço não tem prêmio,
porém à sombra do pomar – rubro pomar! – dos pêssegos do sol
em ti eu vejo, ó torso
de haste, o lírio nunca ausente.

Nenhuma flor, é certo, aponta em meu caminho,
mas desde que teus seios desabrocham na aridez,
em pensamento ressuscito a graça de uma vide
ou faço resplender, à luz do ocaso,
o rosto em fogo das romãs.

Áspera é a terra:
porém quando te despes, calmo trevo,
contaminado pelo aroma de jasmims sem consistência
ergue-se no ar
um canto nupcial de pólen tontos;
e ao embalo dos astros renascendo,
eu sementeador,
confiante no futuro,
lavro meu campo ensagüentado de papoulas
com touros côr de mar ou potros como luas.

(RAMOS, 1972, p.31-32)

O “Poema do sementeador” é um típico poema de Péricles Eugênio, tanto pelas imagens, e temas, quanto pelo ritmo, sempre amparado pelo andamento binário. Em relação às imagens temos uma grande valorização das metáforas utilizando frutas e flores. No poema, logo no segundo verso, temos:

porém à sombra do pomar – rubro pomar! – dos pêsegos do sol

Depois vão surgindo outros exemplos desta construção, como as seguintes:

o rosto em fogo das romãs.

(...)

porém quando te despes, calmo trevo,
contaminado pelo aroma de jasmins sem consistência

No final do poema ainda temos o seguinte verso:

lavro meu campo ensagüentado de papoulas

Imagens como estas acima servem para colocar em relevo um aspecto, digamos metapoético, já que valorizam o cultivar, a fecundação destas espécies naturais com o fim da reprodução, não somente dos vegetais, mais da própria poesia. O ambiente destes acontecimentos sempre é árido, e para o eu-lírico conquistar sua floração ou reprodução quase sempre necessita da presença de uma força maior, que no “Poema do sementeiro” fica por conta do embalo dos astros renascidos. O caráter sexual deste poema não pode ser deixado de lado. Esta relação tem uma função natural muito mais como fim reprodutivo, do que uma erotização vulgar dos seres envolvidos. A relação sexual para o eu-lírico é um ato mágico.

Em relação ao ritmo empregado pelo poeta, notamos que os versos livres são formados tanto por sílabas poéticas pares, quanto por sílabas poéticas ímpares. Esta variação métrica não impede que o ritmo binário seja utilizado em ambos os casos. Nas sílabas pares o andamento iâmbico, nas sílabas ímpares o andamento trocaico. Apenas em três versos o ritmo binário não prevalece. Segue abaixo a escansão do poema:

Ás|pe|ra é |a |te|rra, o es|fôr|ço |não |tem |prê|mio, 1-3-5-7-(9)-11

po|rém |à |som|bra |do |po|mar – |ru|bro |po|mar|! – dos |pê|sse|gos |do |sol|

[2-4-6-(8)-9-12-14-(16)-18]

em |tí |eu |ve|jo, ó |tor|so

2-4-6

de |has|te, o |lí|rio |nun|ca au|sen|te.

1-3-5-7

Ne|nhu|ma |flor, é |cer|to, a|pon|ta em |meu |ca|mi|nho, 2-4-6-8-10-12
mas |des|de |que |teus |sei|os |de|sa|bro|cham |na |ari|dez|, 2-4-6-(8)-10-(12)-14
em |pen|sa|men|to |re|ssus|ci|to a |gra|ça |de u|ma |vi|de (2)-4-(6)-8-10-(12)-14
ou |fa|ço |res|plen|der|, à |luz |do o|ca|so, 2-(4)-6-8-10
o |ros|to em |fo|go |das |ro|mãs|. 2-4-(6)-8

Ás|pe|ra é a |te|rra: 1-3-5
po|rém |quan|do |te |des|pes, |cal|mo |tre|vo, 2-6-8-10
con|ta|mi|na|do |pe|lo a|ro|ma |de |jas|mins |sem |con|sis|tên|cia (2)-4-6-8-(10)-12-(14)-16
er|gue-|se |no |ar 1-3-5
um |can|to |nup|cial |de |pó|lens |ton|tos; 2-(4)-6-8-10
e ao |em|ba|lo |dos |as|tros |re|nas|cen|do, 3-6-10
eu |se|me|a|dor|, 1-(3)-5
con|fi|an|te |no |fu|tu|ro, (1)-3-(5)-7
la|vro |meu |cam|po en|san|güen|ta|do |de |pa|pou|las 1-4-(6)-8-(10)-12
com |tou|ros |côr |de |mar |ou |po|tros |co|mo |lu|as. 2-4-6-8-10-12

Observando o poema, notamos que, assim como o ritmo, o poeta emprega certa estrutura recorrente, pois verificamos que no início das três estrofes há um verso marcado pelo efeito da escassez,

Áspera é a terra, o esforço não tem prêmio,
(...)
Nenhuma flor, é certo, aponta em meu caminho,
(...)
Áspera é a terra,
(...)

Em seguida a estes versos, há um verso marcado por uma adversidade,

porém à sombra do pomar – rubro pomar! – dos pêssegos do sol
(...)
mas desde que teus seios desabrocham na aridez,
(...)

porém quando te despes, calmo trevo,
 (...)

Nos versos abaixo, os versos finais do poema, identificamos como fortemente simbólicos, neles ocorrem 12 sílabas poéticas, o primeiro um dodecassílabo, pois não efetua a cesura na sexta sílaba, mas o segundo poderíamos classificá-lo como um verso alexandrino. Nele ocorre a presença de dois versos hexassílabos:

com <u>tou</u> ros <u>cô</u> r de <u>mar</u>	2-4-6
ou <u>po</u> tros <u>co</u> mo <u>lu</u> as	2-4-6

O poema inicia com um quarteto, e nele o eu-lírico trabalha a aspereza da terra, contudo, uma aspereza relativizada pela sombra rubra do pomar de pêssegos de sol. Na sequência o eu-lírico vê um torso feito um caule de um lírio sempre presente. Neste ponto percebemos que o poeta tenta trazer certa humanização para a flor.

O texto segue agora com um quinteto, onde percebemos que a falta das flores pode ser recuperada pelo pensamento do eu-lírico, desde que seios desabrochem na aridez. Como não relacionar este trecho com a inspiração que move o poeta a escrever seus versos, pois estes seios trazem luz ao poeta, e o vermelho das romãs, como o pomar rubro, presentifica a semeadura que desabrocha em versos.

Nos versos seguintes a aridez da terra é contrabalanceada pelo desabrochar do calmo trevo, porém a terra é polinizada, construindo o enlace nupcial, e a reprodução dos seres. E o semeador embalado pelos astros, e confiante em seu futuro, lavra a terra, como o verso é lavrado. As papoulas são a espécie utilizada, mas não são simples papoulas, e sim, papoulas “com touros cor de mar ou potros como luas”.

Como havíamos afirmado acima, o poema “Propiciação”, de *Lamentação floral*, se aproxima muito do “Poema do semeador”. Podemos dizer que o “Poema do semeador” é mais sucinto em suas imagens, já em “Propiciação” as imagens são mais profundas. O vínculo temático entre os dois poemas se realiza. O erótico aparece entremeado ao rito da fecundação, além de ser analogicamente atribuído ao homem e à natureza. No aspecto rítmico, os dois poemas trabalham como veremos mais abaixo com estruturas próximas uma da outra. Vejamos o poema “Propiciação”:

PROPICIAÇÃO

Por fim choveu,
e nas águas dissolveu-se a amargura das coisas.

Atenta, ó companheira
de beleza enlouquecida pelo sol,
dispensadora da recusa taciturna:
as árvores ainda não brotaram,
as sementes no solo não germinam.
Ah! é preciso propiciar a terra,
para que as ervas rebentem e haja flôres.
Escuta: praticaremos hoje mesmo o rito mágico,
e em teu ventre mais branco do que a lua ou do que o gesso
acordaremos o mistério da fecundação.

Teus seios permanecem neutros como as penhas de granito;
teu dorso é como as glebas sem consôlo,
onde fantasmas vegetais se estorcem lamentosos:
teu corpo é como a árvore sem frutos.

Ouve porém:
quando os raios de sol atravessarem ramos florescidos,
talhando estátuas de luz,
entre elas nascerá teu filho,
sôbre as relvas odorantes:
e as pétalas receberão as abelhas,
e os frutos estarão maduros para o bico dos pássaros.

Unamo-nos sôbre o solo,
para que a terra inveje nosso amor
e lhe venha o desejo das florações divinas,
sombreadas pelas nuvens sem tosquia:
em teu busto errarão minhas mãos,

generosas como a chuva.

Olha! Já o louro ventre da manhã
começa a refletir-se pelas fontes:
e em teu regaço delicioso como as plumas,
neste conchego saboroso como a noite e imenso como o sono,

esperarei até que a terra propiciada reverdeça.

(RAMOS, 1972, p. 5-6).

No início do poema, assim como em “Poema do sementeiro”, temos uma cena preparatória para algo diferente, a partir da dissolução da “amargura das coisas”, ou seja, assinala um estado de dissolução para poder construir outro estado em oposição, ou ainda, assinala o passado de miséria para acentuar um presente que aponta para um futuro de fortuna:

Por fim choveu,
e nas águas dissolveu-se a amargura das coisas.

No verso 3 surge um ente feminino cuja beleza se entontece ainda mais com os raios do sol, e também um ser que recusa algo que seja taciturno, portanto, nos parece um ser que queira se reproduzir sem os queixumes – amarguras - da vida. Também há no “Poema do sementeiro” um torso que surge vinculado à haste de um lírio.

Nos versos seguintes, de 6 a 9, surgem imagens da natureza:

as árvores ainda não brotaram,
as sementes no solo não germinam.
Ah! é preciso propiciar a terra,
para que as ervas rebentem e haja flôres.

O poeta descreve uma situação em que o solo ainda não está apropriado para a reprodução. Neste instante poderíamos relacionar este trecho com o verso do “Poema do sementeiro” que diz “nenhuma flor, é certo, aponta em meu caminho”. Portanto, é preciso

propiciar a terra, e para isto é preciso um rito mágico, que será acordado do mistério, através da fecundação de um ventre branco, mais branco do que a lua ou de que o próprio gesso:

Escuta: praticaremos hoje mesmo o rito mágico,
e em teu ventre mais branco do que a lua ou do que o gesso
acordaremos o mistério da fecundação.

O poeta, em algumas passagens (como na citada acima), cria um discurso para relatar a situação, embora não tão metafórico como em outros momentos. Ainda assim, o autor deixa transparecer comparações, como, por exemplo, a do “ventre” mais branco que a “lua” ou o “gesso”.

Nos versos seguintes o poeta traça imagens que mostram o corpo sem vida do ente feminino, e através de analogias e recorrências cria um ambiente de secura. Para o poeta não basta dizer que os seios do ente são neutros como penhas de granito, isto tem que ser intensificado com o dorso sem consolo, onde vivem fantasmas vegetais, e por fim com mais uma recorrência analógica - “teu corpo é como a árvore sem frutos” - para fechar a idéia.

O bloco seguinte, com os versos:

Ouve porém:
quando os raios de sol atravessarem ramos florescidos,
talhando estátuas de luz,
entre elas nascerá teu filho,
sôbre as relvas odorantes:
e as pétalas receberão as abelhas,
e os frutos estarão maduros para o bico dos pássaros.

Tece um diálogo entre o eu-lírico e o ente feminino, dizendo que o filho desta nascerá quando a natureza já estiver verdejante. É como se a fecundação da mulher se transpassasse toda para a fecundação da natureza. A gravidez seria o verdejar dos ramos florescidos, e o nascimento do filho o madurar dos frutos prontos para serem bicados pelos pássaros, ou das flores que receberão as abelhas. Estas imagens são bastante recorrentes na literatura. Uma nota especial cabe aos versos 18 e 19, com uma forte imagem, de estátuas de luz entre os galhos das árvores. Péricles Eugênio tem esta capacidade de fazer com que simples fatos ganhem uma

alta carga de euforia na projeção do futuro. O *eidós* poético parece se alimentar de imagens carregadas do paradigma da natureza, fazendo emergir daí o lírico.

No próximo bloco de versos,

Unamo-nos sôbre o solo,
para que a terra inveje nosso amor
e lhe venha o desejo das florações divinas,
sombreadas pelas nuvens sem tosquia:
em teu busto errarão minhas mãos,
generosas como a chuva.

Acontece a união do eu-lírico e do ente feminino, esta união não é algo banal de uma relação com fim apenas prazeroso, mas um ritual que serve como exemplo para que toda a natureza, invejando o casal, floresça divinamente. O amor é novamente reiterado como algo sagrado. O diálogo permanece entre os seres, o que, aliás, ocorre no início de todos os blocos de versos (“Atenta, ó companheira”, “Teus seios permanecem”, “Ouve porém”, “Unamo-nos sôbre o solo”, “Olha!”). Imagens recorrentes no romantismo e no parnasianismo.

Recordando as categorias de Alfredo Bosi, analogia e recorrência, o poeta não deixa de usá-las, e é isto que mantém o poema estruturado e unido, dando-nos no final uma imagem perto da materialização. Segundo Bosi, “pela analogia, o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso da matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras” (BOSI, 2000, p. 38). Já em relação à recorrência afirma Bosi: “re-iterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma fase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva” (BOSI, 2000, p. 41).

É neste ponto sobre a recorrência que acreditamos prefigurar a questão do ritmo. Pois esta re-iteração do andamento binário, unida a estas outras re-iterações citadas acima é que ajuda a configurar a típica poesia de Péricles Eugênio. Há uma “floração” de metros alimentada pelo andamento binário. A euforia temática se transfere para a euforia métrica.

Nos versos finais, a manhã desponta, como já vimos anteriormente, e seu reflexo brilha nas fontes, e no regaço do ente feminino já não há mais a dureza do granito, mas sim, a delícia das plumas, que serviram de aconchego saboroso para a espera pela terra propiciada, ou da mulher fecundada.

Neste ir e vir entre homem e natureza o poeta descreve o rito de fecundação. A mulher que gera um filho, que é fecundada, traz em seu ser toda uma representação da criação natural. O poeta parece defender a idéia de que, se vista como parte da natureza, a mulher deve se reproduzir, unir-se ao homem. Todo o jogo erótico, como a chuva sendo para a fecundação da natureza, o que o esperma do homem é para a fecundação da mulher, pode ser levantado como imagem deste poema. O poeta, para não vulgarizar um tema para ele tão nobre, usa de comparações com a natureza.

Por fim há uma espera tanto para a natureza quanto para o homem, a fecundação, vista assim, e enriquecida pelas imagens e pela espera, deixa de ser algo transitório, mas importante pelo seu caráter de representação da união de todo o funcionamento da natureza.

Ao terminarmos esta verificação entre os dois poemas, percebemos o quanto a obra *Sol sem tempo* ainda trabalha com os temas e estruturas do livro anterior *Lamentação floral*. Tentamos no capítulo anterior e neste dar uma visão das duas obras mostrando um pouco dos seus aspectos rítmicos e imagéticos.

5 *Futuro*

O quarto livro de Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Futuro*, foi publicado em 1968. Dividido em duas partes, a primeira delas recebeu o nome de Metafísica, contém poemas compostos entre os anos de 1965 e 1966. A segunda parte, com o nome de Máscara de sol, contém poemas entre os anos de 1961 e 1964. Assim, a obra não mantém a ordem cronológica de composição dos poemas.

Este livro diferencia-se dos anteriores por ser todo composto por poemas em versos livres, com exceção do poema metrificado “A um frade franciscano”. Segundo José Geraldo Moutinho, em sua obra *A fonte e a forma*, de 1977, “um dos aspectos que a crítica certamente assinalará neste livro é o que chamo a ambivalente postulação por dois polos que dilaceram a sua temática. Um deles é o passado, simbolizado pela recorrência dos temas ao nível da infância. O outro é justamente o futuro, monema que dá ao livro seu título e que é recidivo em vários poemas, como caráter dominante a mascarar algum caráter recessivo” (MOUTINHO, 1977, p. 79).

Estes dois pólos propostos por Moutinho vão ser trabalhados com maior relevo em cada uma das partes do livro. Na primeira, Metafísica, temos a presença massiva deste “monema” *futuro*, que dá tom aos poemas. O poeta desenvolve a idéia do futuro que se estabelece entre nós relacionando, principalmente, objetos, astros, frutas, tudo que é matéria do mundo real e que possa demonstrar a passagem do tempo. Na segunda parte, Máscara de Sol, o passado, tema principal, surge quase sempre vinculado à infância, os poemas tornam-se mais longos e as medidas dos versos aumentam, em comparação aos poemas da primeira parte, mais curtos e com versos menores.

A abordagem rítmica dos poemas nos mostra que o verso livre em *Futuro* traz, além de características das obras anteriores (presente na segunda parte do livro), o início de um novo caminho na construção dos versos por parte do poeta. Os versos nos poemas da primeira parte tornam-se mais curtos e o uso do *enjambement* passa a ser utilizado com maior expressão. Este processo será aprofundado na obra seguinte *Noite da memória*.

O presente capítulo consta de duas partes, a primeira tece comentários sobre a parte inicial do livro, Metafísica, e a segunda sobre a parte final do livro *Futuro*, Máscara de sol.

5.1 Parte I – Metafísica

Nesta primeira parte do livro *Futuro* vamos dar relevo a alguns poemas da obra que acreditamos ser importantes para compreendermos algumas características do livro.

Nesta primeira parte do livro encontramos três poemas com o título de “Natureza morta”, que, para Moutinho, “são breves meditações concernentes à ‘essência’ (digamos assim para simplificar) de alguns frutos, a cereja, a laranja, a maçã. As relações do poeta com as duas primeiras são mediadas por certa impossibilidade de fruição” (MOUTINHO, 1977, p.78). Também compartilhamos a visão de Moutinho, pois realmente na “Natureza morta 1”, relacionada à cereja, o poeta traça uma visão desta fruta que não se concretiza, ou seja, ela não é funcional para aquilo que é natural à sua essência, ela se furta, e transforma-se em pedra, não porque deixou de ser cereja, mas porque se transformou em uma cereja empedrada, morta, como um ser encarcerado dentro de um quadro.

Natureza morta 1

cereja

Negra é a cereja
quando se furta à bôca
e se converte em pedra,
por se negar, não porque seja.

Negra quando foge
a reluzir diante das mãos
com sua côr de sangue:
do mesmo sangue que circula
nas veias do homem
e vai nutrindo escassamente
a sêde, tal como se fôsse
alguma água exígua, alguma
água feita de tristeza.

(RAMOS, 1972, p. 125)

O poeta para organizar a idéia desta cereja, não-cereja, impossibilita-a de existir, seja por transformá-la em pedra ao não ser digerida, seja comparando-a ao sangue humano, que corre escondido por nossas veias e nos alimenta exigualmente, e, como diz o poeta, o sangue como representação da dor.

Em relação ao ritmo, percebemos que o poeta irá trabalhar neste poema com uma marcação rítmica clara, o que é uma característica permanente em sua obra. Nesta “Natureza morta 1” há um andamento com os acentos principais nas quartas sílabas poéticas de cada verso, com exceção de dois versos. Também notamos que até a quarta sílaba o poeta expõe o núcleo principal do verso e a seguir um adjunto que explica as relações, como observamos no esquema abaixo:

Ne|gra é a |ce|re|ja
quan|do |se |fur|ta à |bô|ca
 e |se |con|ver|te em |pe|dra,
por |se |ne|gar, |não |por|que |se|ja.

O mesmo ocorre nos seis versos seguintes. Neles o poeta cria a mesma relação que observamos acima:

a |re|lu|zir |dian|te |das |mãos|
 com |su|a |côr |de |san|gue:
 do |mes|mo |san|gue |que |cir|cu|la
 nas |vei|as |do ho|mem
 e |vai |nu|trin|do es|ca|ssa|men|te
 a |sê|de, |tal |co|mo |se |fô|sse

No primeiro quarteto, até a quarta sílaba poética, a cereja torna-se negra quando ocorre a ação dos verbos furtar, converter e negar. A partir da quarta sílaba surgem os complementos dos verbos: “à boca”, “em pedra” e “não porque seja”. O mesmo movimento vai ocorrer nos versos acima da segunda estrofe. Em nosso entender, e como já foi discutido, estas estruturas assentadas na categoria da recorrência apresentada por Bosi, se justificam como forma de “amarrar” o poema, e tentar materializar as imagens.

No penúltimo verso do poema o poeta faz uma interessante relação sonora marcada pela acentuação silábica na leitura do verso, o ritmo se impõe aqui para dar ênfase à imagem aludida entre os vocábulos ‘alguma’, ‘água’ e ‘exígua’. A sequência de sinalefas, que termina unindo os dois versos finais, cria no leitor uma sensação de mutação entre os vocábulos ao nos passar a ligeira sensação de sentirmos a presença desta água, que não tem forma precisa, assim como os vocábulos. Esse procedimento também pode nos remeter à transmutação da cereja nesta pedra cor de sangue.

al|gu|ma á|gua e|xí|gua, al|gu|ma
 á|gua |fei|ta |de |tris|te|za.

Também vale ressaltar o uso feito pelo poeta do pronome indefinido feminino ‘alguma’ finalizando o verso, o que pode criar no leitor certo estranhamento. O estranhamento faz parte do jogo, e o efeito deste *enjambement* retoma a construção sintática do início do verso. Neste caso o jogo sonoro confere sentido ao uso, mas nos versos seguintes retirados do poema “Abrir de malvas”, do livro *Noite da memória*, Péricles Eugênio usa o mesmo recurso sem o jogo sonoro, e ainda faz a preposição “a” ser a sílaba tônica principal do verso, para que se realizem os versos octossílabos. Embora o poema “Abrir de malvas” seja todo metrificado e “Natureza morta 1” em versos livres, nossa proposta é demonstrar que o efeito do *enjambement* passa a ser utilizado em ambos os tipos de versos: metrificados e versos livres.

(...)
 arda – relâmpago – nos céus,
 nos céus que imaginamos **a**
 se arquearem, pensamentos puros
 para marcar o grande instante:
 (...)

(RAMOS, 1988, p. 28)

Na segunda “Natureza morta” o mote do poema é uma laranja, ela se esconde dentro das sombras da sala. Segundo Moutinho “a laranja, depositada num cenário noturno, assume a

função maligna de criatura anfíbia, que surge do pacífico reino vegetal para impor-se como besta mitológica” (MOUTINHO, 1977, p. 78). Segue o poema:

Natureza morta 2

laranja

É a mesma sala,
sombria de terrores e suspeitas,
coberta pela noite;
os móveis conhecidos,
o armário, a mesa, as cadeiras,
vidros e louças;
nave quadrada, barca de sombras
que se desfarão nem bem se fira
o interruptor.

Mas enquanto não há luz
neste mundo cifrado
cheio de presságios, mêdos,
veladas ameaças,
sinto espreitar-me, no escuro,
viscosa – viva – maligna,
ninho da raça dos dragões,

sinto espreitar-me, pupila,
esfera vegetal, musgo de sóis,

sinto espreitar-me

asiática, longínqua, edênica

a laranja, traição dourada,
a laranja a olhar em chamas,

cólera redonda.

(RAMOS, 1972, p. 131)

Mas o que deve ser ressaltado neste poema, assim como em outros do livro, é que Péricles Eugênio dá existência à matéria comum de forma muito pessoal, ou seja, esta laranja viscosa e maligna, que causa cólera, e espreita com o olhar em chamas, esta laranja é concebida pela vivência poética particular do poeta. O que assombra o eu-lírico nas duas primeiras naturezas mortas é o fato de ambas as frutas não se concretizarem em suas realidades primárias, e sim em sua realidade poética. Na verdade, parece que o “terror” não está no objeto em si, mas no próprio sujeito que sente ser espreitado pela fruta reluzente, que deixa de ser fruta para se tornar um signo de ameaça. Deste modo, tanto a cereja, quanto a laranja, passam a ser frutas percebidas no mundo a partir de um modo único.

Os versos do poema sofrem forte variação métrica e mantêm um padrão rítmico variando entre o andamento binário (trocaico e iâmbico) e o andamento terciário. Na primeira estrofe percebemos bem esta variação:

É a mes ma sa la,	1-3-5
som bri a de te rr o res e sus pei tas,	2-4-6-8-10
co ber ta pe la noi te;	2-4-6
os mó veis co nhe ci dos,	2-4-6
o ar má rio, a me sa, as ca dei ras,	2-4-7
vi dros e lou ças;	1-4
na ve qua dra da, bar ca de som bras	1-4-6-9
que se des fa rão nem bem se fi ra	1-3-5-7-9
o in te rru p tor .	1-3-5

Na última estrofe os dois versos eneassílabos possuem o mesmo ritmo, e o verso final, um pentassílabo, assim como o primeiro verso do poema, fecha o texto e recupera aquela idéia da redondilha em abrir e fechar um poema com o mesmo verso, porém, neste caso ocorre apenas o fechamento com um verso da mesma medida e mesmo ritmo:

a la ran ja, tra i ção dou ra da,	1-3-5-7-9
a la ran ja a o lhar em cha mas,	1-3-5-7-9

có|le|ra |re|don|da.

1-3-5

Poderíamos inferir que esta volta do metro e do ritmo tenta mimetizar a circularidade da laranja.

Ao lado das três naturezas mortas, existe, na primeira parte de *Futuro*, um ciclo de 11 poemas que também recebe o título “Futuro”. Deste ciclo destacamos três poemas que trabalham com visões diferentes do futuro. Em “Futuro 1” o poeta versa sobre o tempo que corre por nós em direção ao futuro, mas que não percebemos; no poema “Futuro 4” o tema é o futuro da obra de arte, o poeta tenta demonstrar que na obra de arte vive o artista, mesmo estando este último morto.

Voltando ao poema “Futuro 1”, temos uma descrição do futuro como algo que paira no ar, mas que não percebemos, nem vemos a forma. Este padrão será empregado nos outros poemas do ciclo, como forma que concretizar o futuro que nos ronda.

Futuro 1

Alguma coisa paira no ar,
inquieta, viva, móvel:
olhos que nos contemplam,
olhos que nós não vemos.

É o futuro entre luzes,
o amanhã feito árvore
(não semente sem galhos)
o amanhã com seus ninhos.

Aqui tão próximo,
rosto de criança
e olhos de pássaro,
o amanhã nos vê.

Êle nos vê,
nós não o vemos:
escuros como abismos,

cegos como o Sol,
 noite adensada em carne,
 perdidos de raízes pela terra.

(RAMOS, 1972, p. 123)

O poeta faz durante o texto com que o mundo ao nosso redor sirva como forma ao futuro, este que nos espreita, mas que nós não conseguimos enxergar. Apenas podemos ver o futuro a partir de suas consequências, como na situação da árvore, que deixa de ser semente e torna-se um ser cheio de galhos, onde os pássaros se aninham. Neste desenvolvimento da semente em árvore, e da árvore como habitat de ninhos onde vivem os pássaros, presencia-se a ação do tempo.

Os versos utilizados pelo poeta neste poema são na sua maioria o hexassílabos, como ocorre nos quatro versos da segunda estrofe:

É o fu tu ro en tre lu zes,	1-3-6
o a ma nhã fei to ár vore	1-3-6
(não se men te sem ga lhos)	1-3-6
o a ma nhã com seus ni nhos.	1-3-6

Nestes versos os acentos dão a sensação de enxergarmos a própria árvore. A medida dos versos são maiores quando se relacionam às partes maiores das árvores, como sua galhada e sua raiz.

No “Futuro 4”, encontramos o tema da meta-poesia, pois o eu-lírico trabalha com os arquétipos do poeta, e vislumbra um leitor hipotético no futuro. O poeta reconhece sua função, e se vê, assim como a própria poesia, presentificado no futuro, se não em carne, pelo menos através de sua obra poética.

Futuro 4

Está dormindo aquele que fez
 êste vaso alado,
 azul-cobalto;

há mais de um século repousa
aquêle que moldou
êste vaso côr de céu noturno,
côr de noite dissolvida em índigo.

Está dormindo e não está,
brumoso mago,
o que na terra fêz o vaso:
enquanto o vaso permanece,
possesso, peremptório,
- parreira azul
de sonhos densos, acordados –
a projetar na sala
uma nervosa,
persuasiva, ríspida presença.

O vaso existe, tem a vida
das coisas simples, das amoras, das framboesas,
redondo (em vôo imóvel)
como o peito das gaivotas:
paira no tempo, em quarta dimensão,
vindo de tardes anteriores;
e eis que se instala no futuro,
azul como as futuras noites,
veloz como o radar.

Vejo homens do futuro olhando-o, êsses que ainda
ignoram que serão e quem serão.
Eu sei porém, eu fui e sou; eu que serei,
tal como o vaso,
com o barro e a espátula,
com minha prancha azul de modelar palavras,
com êste meu vaso tão sonoro e imaterial
a derramar noite de fonte sôbre o dia, sôbre a noite.

(RAMOS, 1972, p. 128-129)

O poema trabalha com a presença imaterial do artista na matéria concebida, ou seja, se o vaso do poema existe há mais de um século, com ele permanece presente um pouco do artesão que o concebeu. O eu-lírico do poema trabalha com esta ideia porque sendo também ele um artesão, só que um artesão que modela palavras, sua obra irá existir no futuro, assim como o próprio eu-lírico, que será lido por leitores que, até mesmo, podem ainda não terem nascido.

O vaso azul, cor de cobalto, tem o mesmo significado dos vasos que peregrinam pela poesia ocidental, na poesia brasileira podemos vê-lo na poesia de um Alberto de Oliveira em poemas como “Vaso grego” e “Vaso chinês”. No poema “Futuro 4”, Péricles Eugênio, a partir do eu-lírico, dialoga com tradição poética ao descrever o seu próprio “vaso”. O vaso como representação da poesia, que é a herança e vínculo do poeta ao mundo, deixa aberto ao leitor uma tênue forma de recuperar a ausência física do poeta.

Outro ponto forte desta primeira parte do livro *Futuro* é o poema “Beira-piscina 1”, nele o poeta utiliza os mesmos recursos dado ao ciclo “Natureza morta”:

Beira-piscina 1

O azul do céu na piscina,
o ouro do dia; a môça de ouro,
escorrendo azul da pele úmida:
definitiva como o Sol, tão natural
como a laranja no gramado.

Não há dragões. Nem sofrimento.
A vida é o céu azul, o sol na
 água, a môça nos meus olhos.
Um deus em minha pele, ébrio
 do instante,
segura as rédeas, com firmeza,
dos rubros e selvagens, disparados
cavalos do futuro.

Todo o tempo,
concreto, é sol e água.

A môça nos meus olhos, dom
do instante,
clarão no ar; o ar,
chispa que brilha: ferrão
que foge trêmulo,
se na água o céu desaba
sem sequer mover-se.

(RAMOS, 1972, p. 123-124)

O poema tem dois focos, um é a presença da mulher a banhar-se na piscina, e outro é a presença do eu-lírico que a observa “ébrio do instante”. Eu-lírico que poderíamos aproximar ao do poema “A uma passante” de Charles Baudelaire (1821-1867), pois ambos tentam retirar do instante fugaz toda a essência do momento. Segue um trecho de “A uma passante”:

[...]
Nobre e ágil, tendo a perna assim de estátua exata.
Eu bebia perdido em minha crispação
No seu olhar, céu que germina o furacão,
A doçura que embala e o frenesi que mata.

Um relâmpago e após a noite! – Aérea beldade,
E cujo olhar me fez renascer de repente,
Só te verei um dia e já na eternidade?

[...]

(BAUDELAIRE, 2002, p. 107)

O quinteto inicial do poema “Beira-piscina 1” é feito de um entrelaçar de comparações que vão dando concretude às imagens. “O azul do céu na piscina” é o azul das águas, pois são idênticos na cor, da mesma forma ocorre com “o ouro do dia”, que é a luz do sol incidindo

sobre a moça, que por receber a luz torna-se sol. Desta mesma moça escorre o azul, pois sua pele está úmida das águas azuis da piscina. Nos dois versos finais do quinteto o poeta recupera a mesma imagem da laranja feita em “Natureza morta 2”. A laranja por ser amarela é comparada à cor do sol, também amarela, assim, a laranja no gramado torna-se a imagem da luz do sol no gramado. Contudo, esta laranja não traz o sofrimento ou é o ninho de dragões, como ocorre no poema “Natureza morta 2”, aqui ela é apenas utilizada como referência por sua cor amarela.

Péricles Eugênio seguindo no poema constrói mais uma relação entre vida-céu-sol-moça, “A vida é o céu azul, o sol na / água, a moça nos meus olhos”. Em seguida cria a imagem do tempo que não para. Mesmo ébrio pela situação, os cavalos do futuro levam os sentimentos à frente, somente existe de concreto o sol e a água, o resto é o reluzir destas duas matérias. Por fim, o ar que brilha, foge tremulamente, e na água desaba o céu, mas sem haver choque, pois os dois são compostos do mesmo azul que nos fere como o clarão do ar.

Acreditamos que os poemas acima possam revelar um pouco do tom desta primeira parte da obra *Futuro* de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

5.2 Parte II – Máscara de sol

A segunda parte de *Futuro* possui poemas compostos entre 1961-1964, neles, como já afirmamos, a presença do tema da infância, ou melhor, do passado longínquo cobre os poemas. Além disto, segundo Moutinho, “a tensão entre futuro e infância, tema dominante na segunda parte do livro ‘Máscara de sol’, onde se galvaniza em poemas como ‘A velha tia’, ‘Dos tempestuosos mortos’, ‘Vínculo’, ‘Magnólias e chamas’, se resolve frequentemente em apelos a uma sensualidade rica, percutindo os sons de uma arte pudica que visa justo” (MOUTINHO, 1977, p. 79).

Já no poema inicial, “Roteiro”, o eu-lírico se vê perdido e sem objetivos, e questiona-se sobre onde ir. Esta falta de objetividade é reforçada pela objetividade simples e perene das assertivas sobre o mar, a estrada e o céu nos versos 5, 6 e 7.

Roteiro

Vãos, longínquos, dissipados,
Pesam-me os anos que passaram:

Como deixei à margem do caminho

Faces e noites desfolhadas!

As águas correm para o mar;

A estrada morre na montanha;

Atrás da serra cai o céu;

E sigo – para onde?

(...)

(RAMOS, 1972, p. 145)

Uma observação que podemos fazer a este poema é sua relação com o poema “O filho pródigo” da obra anterior de Péricles Eugênio, *Lua de ontem*. Assim como o poema “Roteiro”, “O filho pródigo” abre a obra e define uma situação do eu-lírico em relação ao restante do livro. No poema “O filho pródigo”, o eu-lírico depois de percorrer o mundo volta para sua casa, e sentado à beira do caminho se vê novamente carregado de forças para se restabelecer como poeta. Aqui, em “Roteiro”, o movimento se inverte e o eu-lírico busca um novo caminho. A terceira saída encontrada é o voo para dentro do próprio passado, uma viagem interna que prevê o ser dentro do mundo.

O poema “O filho pródigo” versa sobre aquele que sai da casa paterna em busca de uma vida nova, com a ânsia de conhecer o mundo, e acaba por gastar todo dinheiro que seu pai lhe havia dado como herança. Sem recursos e passando fome, retorna à casa do pai, e se vê novamente regalado. Do mesmo modo, no poema de Péricles Eugênio o eu-lírico na personagem do filho pródigo é aquele que sai em busca de sua poesia, forjando sua própria “Rosa”, vocábulo que representa a construção poética, e que poderíamos relacionar às suas duas primeiras obras *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*. A busca parece ter um preço ao eu-lírico, preço pago com as cinzas e as sete chagas. De volta ao lar paterno, o eu-lírico se vê resgatado, agora poderá soluçar tranqüilamente. Tudo isto não significa, contudo, o fim da poesia, pois o regresso indica um novo caminho e uma nova forma para a criação poética, trabalho que será construído com base no seu local de origem.

No poema, o eu-lírico se desgarrar do seu passado lírico, representada pela ‘rosa’ forjada, a ‘rosa déspota de sóis’. Esta idéia é reforçada pelo pronome demonstrativo ‘aquela’ em itálico que nos conduz a pensar nas obras anteriores do poeta, presas exclusivamente no

verso lírico. Assim, desenraizando-se do poema, o eu-lírico sente-se livre na reconstrução e lapidação da cidade de Lorena, sua cidade natal. A construção estética caminha junto à construção da cidade em versos. Aridez de pedras sobre pedras. Convém ressaltar que ao afirmarmos o afastamento do lirismo nos poemas isto não quer dizer uma diminuição da qualidade poética ou a aproximação, digamos, apenas de versos em prosa, somente propomos um eu-lírico que parte da cidade para construir os versos. E não ao contrário, um eu-lírico nos moldes clássicos ou um eu-lírico hermético presente na poesia moderna.

O filho pródigo

Tentei forjar a rosa alheia à morte,
a ROSA, *aquela*, a déspota de sóis,

ou sua sombra, ao menos uma pétala:
construí-a de asas, luas e brilhantes,
para trazer na mão
alguma cinza – pobre cinza! -
e sete chagas.

Agora, que paguei o preço do resgate,
agora posso reinstalar-me na minha alma;

e posso,
agora posso –
comer o pão do sacrifício,

sentar-me à beira do caminho;

e, de regresso ao lar paterno,

soluçar de manso.

(RAMOS, 1972, p. 67)

Embora o poeta proponha uma "poesia-verdade" em *Lua de ontem*, neste poema inicial é nítida a influência lírica das obras anteriores.

No poema "Roteiro" o eu-lírico novamente está à beira do caminho em busca de um novo objetivo. O poema, como o próprio título diz, pode ser o roteiro do próprio Péricles Eugênio, que se lança no lirismo absoluto em *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, depois, em sua volta pródiga, vai fundo na "poesia-verdade" de *Lua de ontem*, o que o faz se reencontrar como poeta. Em seguida, o poeta se vê novamente perdido, em busca de um novo caminho, a solução pode estar no seu próprio poema "Roteiro", que em seu final afirma o poeta:

(...)

Sigo como um pássaro cinzento,

 como um pássaro

 molhado,

levando a mais,

 nos longes da memória,

um som de fonte

em noites intranquílias,

e uma visão de lágrimas

nuns olhos já distantes.

(RAMOS, 1972, p. 145)

Portanto, podemos dizer que a escolha do poeta se encontra em mergulhar dentro de sua própria memória, e construir um debate entre a tristeza do presente e a intranquilidade do passado.

Observando outros poemas desta segunda parte do livro *Futuro* encontramos um tom bíblico que percorre os versos e passa ao leitor certo teor reflexivo sobre a vida, e o dia-a-dia, como vemos no trecho abaixo do poema "Sermão do tempo":

(...)

De muitas vestes cobre-nos o velho Rei:

cada dia que passa deixa sôbre nós

a poeira da alegria e da tristeza,
 as roupas de veludo, linho ou sêda
 ou de tecido mais grosseiro e pobre,
 com que através da vida vestiremos a alma
 e que nos hão de distinguir até morrermos.

(...)

(RAMOS, 1972, p. 146)

Ou nestes versos do poema “Réquiem para Maria”:

Entre as rosas, os mármore e os lampadários,
 ali jazias sôbre a essa,
 enquanto o padre celebrava o ofício:
 na tampa de teu féretro
 o Crucifixo era um sinal de paz,
 e eram sinal de paz também,
 as andorinhas que revoavam junto à cúpula,
 bem sôbre o altar.

(...)

(RAMOS, 1972, p. 149-150)

Ou nestes versos marcantes do poema “Em louvor de justos e injustos”, que lembram o sermão da montanha:

(...)

Bem haja pois aquêles que me fere,
 porque me força a ver com olhos antes enevoados;
 bem haja aquêles que me calunia,
 porque me faz pensar nas injustiças;
 bem haja aquêles que me expulsa de meu lar,
 porque me lembra de que há albergues a construir;
 bem haja aquêles que sorteia a minha túnica,

porque me obriga a fazer vestes para os nuns.

(...)

(RAMOS, 1972, p. 153)

Além disto, há dois poemas dedicados a padres. Um se chama “A um frade franciscano” e o outro, “Magnólias e chamuscas”, foi feito como homenagem a ordenação de um novo padre (J. Deretz).

O poema citado acima, “A um frade franciscano”, é o único poema metrificado do livro. Trata-se de um poema heptassílabo com variação rítmica, mas com o uso de um mesmo ritmo em versos com construções sintáticas semelhantes:

A um Frade Franciscano

Ao lon/ge/ bri/lham/ as/ co/vas, 2-4-7

quan/do a/ mor/te é/ no/ssa ir/mã/. 1-3-5-7

Por/ ti/, meu/ Frei/ João/ Ma/ri/a, 2-4-7

a/ chu/va/ se/ fêz/ mais/ tris/te; 2-5-7

por/ ti/, que es/tás/ per/to e/ lon/ge, 2-4-7

as/ es/trê/las/ bri/lham/ mais/, 3-5-7

o/ pom/bo/ se/ fêz/ mais/ sim/ples, 2-5-7

a/ al/ma/ se/ fêz/ mais/ al/ma 2-5-7

e a/ noi/te/ se/ fêz/ mais/ noi/te. 2-5-7

És/ a es/trê/la/ no ho/ri/zon/te, 1-3-5-7

a/ mão/ de/ Deus/ quan/do/ se a/bre 2-4-7

de/rru/ban/do/ ro/sas/ bran/cas, 1-3-5-7

as/ san/dá/lias/ da/ re/nún/cia, 3-7

a/ te/rra/ no/ co/ra/ção/, 2-5-7

as/ fon/tes/ can/tan/do/ na al/ma; 2-5-7

És/ o/ que/ dor/me/ na/ gra/ma, 1-4-7

o/ que/ con/ver/sa/ com as/ nu/vens, 2-4-7

o/ que/ com/preen/de as/ for/mi/gas, 2-4-7
 o ir/mão/ da/ vi/da e/ da/ mor/te. 2-4-7

A categoria da recorrência apresentada por Bosi no capítulo anterior novamente pode nos ajudar a entender o funcionamento do poema. Péricles Eugênio entrelaça unidade rítmica à unidade sintática. Na segunda estrofe do poema ocorre um exemplo claro do processo,

Por ti, meu Frei João Maria, 2-4-7
 a chuva **se fêz mais** triste; 2-5-7
por ti, que estás perto e longe, 2-4-7
 as estrêlas brilham mais, 3-5-7
 o pombo **se fêz mais** simples, 2-5-7
 a alma **se fêz mais** alma 2-5-7
 e a noite **se fêz mais** noite. 2-5-7

Este tipo de construção acima trabalha com a presentificação da imagem pela repetição sintática, e esta repetição gera a repetição do ritmo. Os sintagmas mesmo sendo diferentes vão reforçando uma mesma idéia, e o campo semântico dos vocábulos vão sendo transferidos para a imagem do Frei João Maria. O verso central, com um ritmo acentual diferente, faz a modulação da melodia e quebra o formalismo dos versos inserindo uma nova expectativa na leitura.

O mesmo efeito pode ser retirado da estrofe final do poema:

És **o que** dorme na grama, 1-4-7
o que conversa com as nuvens, 2-4-7
o que compreende as formigas, 2-4-7
 o irmão da vida e da morte. 2-4-7

Novamente os sintagmas vão elaborando a imagem de Frei João Maria. Não podemos deixar de ressaltar que este modelo apresentado pode ser encontrado em vários momentos da obra de Péricles Eugênio.

O poema que encerra esta segunda parte do livro *Futuro*, e finaliza o livro, intitula-se “Ressentimento”. Nele ouvimos a voz do poeta através do eu-lírico cantar a existência da

poesia, ou da arte, como forma de conquistar o tempo e gerar a eternidade, assim como o vaso azul do “Futuro 4” que existe por tantos anos.

Nos versos abaixo o poeta compara a vida natural com seu fim certo e o pensamento que pode gerar por artifício do artista um novo mundo, onde o “Homem” é um novo deus criador:

(...)

Dizem: tôdas as árvores cairão,
nem há na terra fôlha que não deixe o ramo;
contudo, enquanto exista o pensamento,
existirão florestas, árvores em tempo imóvel,
de fôlhas verdes ou douradas:
e nesse reino, o reino do Homem,
nem deixaremos de existir,
nem o verdor perecerá, nos corpos e nas frondes.

(...)

(RAMOS, 1972, p. 157)

Este novo “Homem”, o mesmo homem que está presente nos seguintes versos do poema “O mundo, o nôvo mundo” que abre a obra *Lamentação floral*, é o poeta que canta e gera seu próprio universo:

Ei-lo que canta, e um nôvo mar se encrespa;
ei-lo que canta, e um nôvo homem nasce,
um nôvo homem sob um nôvo sol.

Voltando ao poema “Ressentimento” Péricles Eugênio finaliza-o, assim como a obra, com versos de grande “fanopéia cromática” (usando o termo de Cassiano Ricardo) ao descrever em palavras o poder de criação do poeta:

Quem sonha o eterno gera eternidade:
deuses sintamo-nos portanto,
com um rosto de ouro, os olhos de ouro, o corpo de ouro,

porém de um ouro-chama, um ouro luz-e-espírito,
um ouro que flameje, imortalmente, asas de cisne rumo ao Sol.

(RAMOS, 1972, p. 158)

A obra poética de Péricles Eugênio, podemos afirmar, é uma obra que sempre mantém uma temática unida entre suas obras. No exemplo acima, verificamos que o primeiro poema de *Lamentação floral*, de 1946, e o último poema de *Futuro*, de 1968, tratam de forma muito próxima o mesmo tema, o da criação poética. Ainda em *Lamentação floral*, no poema “Epitáfio”, que encerra a obra, podemos encontrar versos que poderiam estar perfeitamente lado-a-lado a alguns versos do poema “Ressentimento”:

Epitáfio

As ondas nascem,

As ondas morrem,

Num só minuto;

Mas o pensamento

Pode eternizá-las.

Ressentimento

Dizem: tôdas as árvores cairão,

nem há na terra fôlha que não deixe o ramo;

contudo, enquanto exista o pensamento,

existirão florestas, árvores em tempo imóvel,

de fôlhas verdes ou douradas.

(RAMOS, 1972, p. 157)

(RAMOS, 1972, p. 29)

Após nossas verificações dos poemas não podemos deixar de concordar mais uma vez com Moutinho em relação à obra *Futuro*: “não pesa sobre esta poesia uma carga excessiva de idealismo, ela não continua a lavrar os sulcos ou os micro-sulcos ultra-amanhados de uma lamentável distância que separa o desejo da realidade. Ao afirmar ‘para quem não se estende / não existe o leito, / para quem não a viva / não existe a vida’, o poeta dá precedência evidentemente aos sentidos sobre o intelecto...” (MOUTINHO, 1977, p. 79).

O próximo passo é verificar a última obra de Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Noite da memória*.

6 *Noite da memória*

Depois de vinte anos da publicação de *Futuro*, em 1968, surge, em 1988, *Noite da memória*, o quinto e último livro de poemas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. A estrutura da obra segue as vinte e quatro horas do dia. Começando ao meio-dia, existe um poema para cada hora do dia, além disto, existem mais dois poemas entre cada uma destas horas, um poema heptassílabo e outro octossílabo. Formam, assim, uma tríade: um poema em verso livre que representa uma hora do dia, um poema heptassílabo e um poema octossílabo. Com a exceção de dois momentos do livro, este esquema permanece em toda a obra.

Na apresentação do livro, José Geraldo Moutinho destaca as metáforas relacionadas à temporalidade. Para ele o livro “fluiu manso, mas inexorável, como areia na ampulheta” (RAMOS, 1988, orelha). E afirma que “quase autônomos no contexto, como semente no âmago do fruto – os vinte-e-quatro poemas compostos em louvor da rotação articulam a dança neutra das horas...” (RAMOS, 1988, orelha).

O uso cíclico das horas e dos metros típicos da cantiga é apresentado na epígrafe da obra feita pelo próprio poeta. Diz Péricles Eugênio: “... e o silêncio fez-se noite, uma noite de memórias. E veio a lembrança das horas do dia, e uma recordação mais longínqua: a das velhas cantigas de amigo, refeitas com doses outrora inexistentes de sensualidade e reflexão” (RAMOS, 1988, p. 5).

Pensando a obra em seu conjunto, declara o poeta na epígrafe: “em geral, pediu-se aos deuses o dom de ver e de, vendo, interpretar a vida. Possam eles ter-se mostrado compassivos!” (RAMOS, 1988, p. 5).

Nestes vinte anos de silêncio poético, Péricles Eugênio não deixa de criar. E cria, principalmente, com suas traduções. Para José Geraldo Moutinho, este recolhimento

corresponde simetricamente acendrado convívio recriador, florescido em traduções de Keats e de Villon, de Yeats e de Góngora, de Byron – diálogo enriquecedor da sensibilidade e da inteligência de um poeta intimamente vinculado às fontes legítimas da tradição. Assim certos poemas deste livro levam epígrafes extraídas da mais recuada lírica portuguesa, as cantigas de amor: Dom Diniz, João Zorro, Martim Codax... (RAMOS, 1988, orelha).

A presença das citações destes autores é refletida na obra, pois os poemas heptassílabos e octossílabos são as medidas recorrentes na métrica trovadoresca, e que, podemos dizer, são recuperadas nos poemas medidos de *Noite da memória*.

O verso livre utilizado pelo poeta em *Noite da memória* diferencia-se em alguns pontos daquele proposto em suas obras anteriores. Com versos mais curtos e *enjambements* inesperados, podemos classificar estes versos livres como os mais modernos do poeta. Embora haja momentos em que as estruturas antigas retornem, como no caso do poema “Quatro horas da madrugada”, onde podemos perceber uma construção dos versos muito semelhante à utilizada nos epigramas do livro *Lamentação floral*.

Na sequência do capítulo faremos observações em relação aos versos livres, e, em seguida, aos versos metrificados usados em *Noite da memória*.

6.1 – Poemas em versos livres

O verso livre apresentado por Péricles Eugênio, como afirmamos anteriormente, muda um pouco de feição ao utilizado em suas outras obras, principalmente em *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*. No poema abaixo, “Meio-dia”, que abre a obra e inicia o ciclo de um dia, os versos deixam de ser tão longos e passam a sofrer maior variação métrica. Também ocorrem vários *enjambements* com maior intensidade em seus cortes. Segue o poema:

Meio-dia

No ar
um sumo de sol,
difuso, exacerbado, ácido:
em vão procuram-se as
imateriais,
ruivas laranjas.

Em vão; e com seu gume
a luz
nos corta a pele,
como um ferrão de abelha.

Desfeita em claridade
 no céu revoa, tonta,
 a grande abelha
 de âmbar e éter:

o sol e a sua imagem. Meio-dia,
 esse cavalo de ouro,
 em fúria, a relinchar.

(RAMOS, 1988, p. 7)

O poema inicia com um verso dissílabo seguido de alguns *enjambements*, inclusive um deles, no quarto verso, feito sobre um artigo definido plural. Esta interrupção cria um efeito de suspensão, e dá maior ênfase à imagem da imaterialidade do verso seguinte composto apenas do vocábulo “imateriais”, que descreve, mas não diz muito, pois ainda não sabemos o que é imaterial. Apenas vamos descobrir o que é procurado (“ruivas laranjas”) no sexto verso. Este movimento de suspensão e cortes permanece em todo o poema. E cria um maior impacto na passagem do verso “de âmbar e éter:” para o terceto final, pois o primeiro verso do terceto deveria ser a continuação de sentido do verso final do quarteto anterior, já que os dois pontos indicam uma explicação. Porém, ao ser usado no terceto final, o verso “o sol e a sua imagem” serve tanto para caracterizar a imagem da “grande abelha / de âmbar e éter” quanto a imagem do “cavalo de ouro,/ em fúria a relinchar”.

Este novo movimento entre os versos cria uma espécie de montagem no sentido do texto, como se imagens poéticas fossem se desgarrando a cada verso, e aglutinando-se para criar um sentido final ao término da leitura. E isto pode ser observado tanto no poema “Meio-dia” quanto na maioria dos outros poemas em versos livres do livro. No trecho abaixo do poema “Vinte e três horas ou retorno” temos estas mesmas características:

Arde a chama;
 e enquanto arde
 ignora o que seja
 não arder.

Assim arde

a consciência,
 arde,
 e não quer apagar-se,
 não quer fazer-se
 noite ou sombra.

(...)

(RAMOS, 1988, p. 50)

Também poderíamos citar os versos finais do poema “Quinze horas” para reforçar este efeito de montagem poética, com uma imagem seguindo outra e construindo um quadro final.

No céu o sol maneja o seu tridente
 atiçador de chamas,
 ruivo demônio:
 e vibra a luz,
 e os pássaros se calam,
 e no campo azul,
 tal como Joana d’Arc no seu poste
 arde o demônio alegremente.

(RAMOS, 1988, p. 18)

O poeta para construir a imagem desta hora quente do dia transforma o sol num demônio com seu tridente, e serve-se de Joana d’Arc queimando em uma fogueira para reforçar o efeito. Este recurso utilizado por Péricles Eugênio pode ser entendido como uma figura de linguagem denominada amplificação. Segundo Hênio Tavares, em sua *Teoria literária*, a amplificação consiste “em explicar as particularidades do assunto, desenvolvendo-o pormenorizadamente. Entre os vários processos podemos lembrar: o desenvolvimento da definição, o emprego do exemplo, o uso das comparações e contrastes, o auxílio das provas e razões, a glosa” (TAVARES, 1969, p. 357). A nós parece ser o uso das comparações o método principal usado por Péricles Eugênio em grande parte de sua obra. O uso das comparações requer do artista certo conhecimento intrínseco para que haja recursos

de exemplos a serem comparados. Este método pode ser visto com grande resultado na *Divina comédia* de Dante. Em sua ida ao inferno, Dante, para descrever as “maravilhas” vistas, busca nas comparações uma forma de transmitir aquilo que via com seus próprios olhos. E para isto não deixava de citar passagens da mitologia greco-latina, e passagens do *Velho Testamento*.

Voltando ao poema “Meio-dia”, percebemos que a mudança empregada por Péricles Eugênio no ritmo dos seus versos é determinada por esta mudança na aplicação do *enjambement*. Por exemplo, nos seis versos iniciais do poema, se não respeitarmos os cortes entre os versos e compormos apenas dois versos a partir dos seis, vamos perceber a presença de versos com quinze sílabas poéticas:

No/ ar/ um/ su/mo/ de/ sol/, di/fu/so, e/xa/ce/r/ba/do/, á/cido: 15 sílabas
em/ vão/ pro/cu/ram/-se as/ i/ma/te/ri/ais/, rui/vas/ la/ran/jas. 15 sílabas

Nos versos seguintes do poema também ocorre a mesma estrutura. Embora tenhamos uma pausa depois do “em vão”, e em seguida o verso dissílabo “a luz”, veremos que a marcação dos versos está sustentada por versos hexassílabos:

Em/ vão/; e /com/ seu/ gu/me	6 síl.	Em/ vão/; e/ com/ seu/ gu/me	6 síl.
a/ luz/	2 síl.	a/ luz/ nos/ cor/ta a/ pe/le,	6 síl.
nos/ cor/ta a/ pe/le,	4 síl.	co/mo um/ fe/rrão/ de a/be/lha	6 síl.
co/mo um/ fe/rrão/ de a/be/lha.	6 síl.		

Com o decorrer da obra percebemos que o poeta em vários poemas mantém este padrão apresentado acima.

Antes de passarmos para o próximo poema, vale a pena fazer um comentário sobre os versos finais do poema “Treze horas”:

É pre ci so co lhê- las,	3-6
for ça é de vo rar as cha mas:	1-5-7
an te má s ca ra da vi da	3-7
o fo go la vra em tu do, a té na som bra, a té	2-4-6//8-10-12
em no ssos den tes.	2-4

Este trecho demonstra bem o trabalho rítmico do poeta, nos três primeiros versos o ritmo varia de verso para verso. O quarto verso poderíamos descrever como um alexandrino, pois respeita a cesura da sexta sílaba. Sintaticamente, no segundo hexassílabo do alexandrino, a ênfase do verso não cai na décima segunda sílaba, apenas o acento tônico do verso. O sentido completa-se com o verso seguinte: “em nossos dentes”. Esta descaracterização do verso nos parece ser a busca do poeta pelo seu próprio verso livre, ou seja, Péricles Eugênio construiu seu verso alexandrino dentro do metro tradicional, com a cesura na sexta sílaba e acento tônico na décima segunda, mas a sintaxe com um corte inesperado no advérbio “até” deixa o verso com seu sentido irregular perante a tradição, mas em concordância com o projeto estético, com base no uso do *enjambement*, utilizado pelo poeta em *Noite da memória*. No poema “Quatro horas da madrugada” iremos nos deparar com situações como esta que acabamos de apresentar, além de versos construídos próximos da forma utilizada em alguns dos epigramas da obra *Lamentação floral*. Nos versos abaixo temos a recorrência de versos hexassílabos, decassílabos e dodecassílabos:

Quatro horas da madrugada

Lá fo ra, dos jar dins	2-6
que as ja ne las a ber tas não pro cla mam,	3-6-10
mal so be o a ro ma dos jas mins, car nal ,	2-4-8-10
per di do co mo a lu a de ou tros mun dos.	2-6-8-10
E o tem po que não pa ssa,	2-6
a es cu ri dão em gru mos, pe ga jo sa,	4-6-10
as tre vas co mo a ca sa do u ni ver so,	2-6-10
re don da, o ni po ten te, in di ssi pá vel.	2-6-10
Noi te cor pó rea: e xis ti rá a luz ,	1-4-8-10
ou tu do – di a e som – é um so nho da me mó ria?	2-4-6-8-(10)-12
Me mó ria, sol dos vi vos,	2-4-6
em vão pro cu ro no ho ri zon te – que ho ri zon te?	2-4-6-8-10-12
e sse teu cor po a la do,	1-4-6

e|sse |teu |cor|po a|go|ra |ne|gro-a|zul |co|mo os |fan|tas|mas. 1-4-6-8-10-14

(RAMOS, 1988, p. 67)

Verificando de perto os versos, notamos a prevalência do andamento iâmbico. Há duas quebras nos versos decassílabos, uma no segundo verso que recebe acento na terceira sílaba e outra no nono verso que inicia com acento forte. Os outros versos decassílabos estão estruturados em uma forma mais comum, com variações naturais entre as sílabas 2-4-6-8. Nos dois versos dodecassílabos do poema um (décimo verso) poderia ser considerado alexandrino clássico, já que respeita a cesura na sexta sílaba. No segundo dodecassílabo (décimo segundo verso) a cesura não ocorre, não se realizando assim um alexandrino perfeito, mas apenas um verso dodecassílabo. A questão que podemos levantar neste instante seria se estes versos, que fogem do padrão métrico tradicional, não seriam os verdadeiros versos livres do poeta? É claro que os decassílabos de Péricles Eugênio que respeitam o andamento iâmbico também rompem ao dar acentos relevantes em sílabas fora daquele padrão tradicional do esquema heróico (6-10) e o sáfico (4-8-10). A idéia comum de ver os poemas em versos livres como apenas o uso de metros diferentes em um mesmo poema não satisfaz a essência do verso livre. Como já foi observado, a busca do verdadeiro verso livre teria que partir do metro tradicional, e ser reestruturado – reconstruído - de acordo com o objetivo estético de cada poeta.

Em relação aos versos hexassílabos presentes no poema, podemos entender como o heroico quebrado de decassílabo. Em capítulo anterior observamos como ele funciona, e aqui o poeta novamente o utiliza.

Embora tenhamos abordado apenas alguns poemas da obra em seu conjunto, os poemas em versos livres de *Noite da memória* irão manter o padrão apresentado nos poemas acima, com maior relevância para a estrutura verificada no poema “Meio-dia”. O importante é observar que Péricles Eugênio não deixa de trabalhar com estruturas apresentadas em seus primeiros livros. A obra do poeta busca novos caminhos, mas carrega como bagagem todo seu passado poético.

6.2 - Poemas metrificados

Como já foi afirmado, na obra *Noite da memória* volta a presença dos poemas metrificados. No livro anterior, *Futuro*, há apenas um poema medido (heptassílabo). Em *Noite*

da memória, porém, ocorrem 14 poemas octossílabos, 8 poemas heptassílabos, e 1 poema pentassílabo, o restante, 51 poemas, são todos em versos livres.

Partindo dos poemas octossílabos, faremos agora uma verificação de como funciona este verso de Péricles Eugênio. O uso do verso octossílabo na poesia do poeta ainda não havia sido usado sistematicamente como o feito em *Noite da memória*. Antes de partimos para os poemas é interessante notar as características comuns a este verso.

Em sua *Teoria do verso*, Rogério Chociay afirma ser o verso octossílabo introduzido na poesia trovadoresca por influência francesa. Esta afirmação nos ajuda a pensar as epígrafes usadas no início dos poemas como uma tradição trovadoresca na poesia de Péricles Eugênio. As epígrafes, em alguns dos poemas heptassílabos e octossílabos, são versos retirados da poesia de poetas trovadores portugueses, entre eles: João Zorro, D. João Soares Coelho, D. Dinis, Martim Codax, Paio Gomes Charinhi, João Baveca, Juião Bolseiro. Também comenta Chociay sobre o quase abandono deste verso durante o classicismo, e que o verso octossílabo

ganhou impulso novo em Portugal, após Castilho, que dele afirma: ‘o metro de oito syllabas pode-se dizer que ainda não é usado em portuguez. Nada, talvez, escrito n’elle, afora uma ou duas tentativas de José Anastacio da Cunha, que porventura o estreou, e uma ou duas minhas, sem continuação nem imitador; razão porque, a sua harmonia se não acha ainda devidamente fixada, nem o ouvido nacional por ora se lhe ageita. / Todavia, quando mais e melhor cultivado este metro (a julgarmo-lo pelos seus elementos, e pelo que os Franceses d’elle teem chegado a fazer), pode vir a ser muito apreciado. (CHOCIAY, 1974, p. 91).

A previsão de Castilho se realiza, diz Chociay (1974), pois durante o romantismo os poetas brasileiros e portugueses aos poucos foram se familiarizando com o verso octossílabo, e acabam por explorar todas suas possibilidades. O uso transcende o romantismo e é usado na poesia brasileira por parnasianos e simbolistas.

Como exemplificação do verso octossílabo romântico, Chociay se vale dos seguintes versos do poema “O emprazado” de Almeida Garrett, e do poema “A tempestade” de Gonçalves Dias:

O emprazado

Da guerra d'el-rei almançor	2-5-8
Virá co'essa armas sangrando,	2-5-8
Ou foi que na estrada algum bando	2-5-8
O quis, por má-traça, matar!	2-5-8

A tempestade

Bem como serpentes que o frio	2-5-8
Em nós emaranha, - salgadas	2-5-8
As ondas s'estanham, pesadas	2-5-8
Batendo no frouxo areal.	2-5-8

(CHOCIAY, 1974, p. 92-93)

É importante notar os acentos que marcam os versos, todos estão posicionados nas mesmas sílabas poéticas, o que determina composições silábico-acentuais. Chociay afirma ser Guerra Junqueiro quem notabiliza o verso octossílabo com a cadência acentual 4-8. A partir de então, o verso passa a girar em função destes acentos. E cita os seguintes versos de Guerra Junqueiro:

Todo esse vômito de horrores	1-4-8
E de catástrofes sombrias,	4-8
Profundo atlântico de dores,	2-4-8
Negro Himalaia de agonias.	1-4-8

(CHOCIAY, 1974, p. 93)

Nos versos acima percebemos a cadência acentual permanente na quarta e oitava sílabas, contudo existem nas outras posições variações de acentos, dando movimento ao poema. Nos versos dos dois poetas românticos a acentuação sem mudança enrijece o verso.

Entre os parnasianos e simbolistas vai prevalecer o esquema adotado por Guerra Junqueiro, ou seja, prevalectimento de acentos na quarta e oitava sílabas, e variações nos outros acentos. Para Chociay:

a influência da literatura francesa durante o Parnasianismo e o Simbolismo é uma das razões aventadas para a explicação do súbito gosto pelo octossílabo entre nós. Não esqueçamos, aliás, de que as fontes de Castilho foram os manuais franceses. De um modo ou de outro, se o uso na poesia trovadoresca não fora suficiente para impô-lo, a verdade é que o verso de oito sílabas realmente se consagrou após as lições do mestre, vindo a ter uso intenso entre os simbolistas e, inclusive, entre alguns modernos, como Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Jorge de Lima. (CHOCIAY, 1974, p. 94).

Ainda em relação ao trecho acima, Chociay comenta sobre o caso de Cecília Meireles, que em seus poemas octossílabos não mantém um esquema padronizado, e cita os seguintes versos de Cecília para demonstrar que o acento na quarta sílaba não foi utilizado em todos os versos, talvez a poeta desejasse que o efeito do “desequilíbrio dos mares” se transpusesse para a variação dos acentos nos versos, liberdade que a métrica moderna dispõe:

No desequilíbrio dos mares,	5-8
as proas giraram sozinhas...	2-5-8
Numa das naves que afundaram	1-4-8
é que tu certamente vinhas.	3-6-8

(CHOCIAY, 1974, p. 94)

Partindo agora para os poemas octossílabos de Péricles Eugênio presentes em *Noite da memória*, iremos perceber que o poeta utiliza o padrão de acentos na quarta e oitava sílabas, e variações nos outros acentos. Construções como essa acima de Cecília Meireles não vão ser encontradas em seus poemas. No máximo teremos alguns versos esparsos fora deste padrão, como ocorre no poema “Fuga”, em que não há o acento na quarta sílaba e sim na terceira:

Fuga

<u>C</u> o mo um <u>sei</u> o que se re <u>tra</u> i	1-3-8
se o <u>to</u> ca <u>m</u> ão a <u>ven</u> tu <u>ro</u> sa,	2-4-8
a <u>ho</u> ra é de <u>luz</u> <u>qua</u> se a <u>ssus</u> <u>ta</u> da,	1-4-8

mais/ ne/gro a/té/ do/ que o/ fu/tu/ro.

2-4-6-8

(RAMOS, 1988, p. 59)

Podemos dizer que nos poemas octossílabos de Péricles Eugênio há mais influência do verso parnasiano do que uma utilização da medida em busca de novas formas, como a feita por Cecília Meireles. São casos como esses que podem fazer a crítica ver nos poetas da “Geração de 45” um retrocesso aos moldes parnasianos.

A tradição do verso octossílabo, como observamos na citação de Chociay, é uma repercussão da lírica trovadoresca introduzida, principalmente, por Castilho (via poesia francesa), em nossas letras. Péricles Eugênio não deixa de trabalhar, em *Noite da memória*, com a tradição poética, muito embora a obra tenha sido publicada em 1988. Em suas outras obras, como foi observado nos outros capítulos desta dissertação, também nos deparamos com formas tradicionais da poesia, mesmo que sofrendo mudanças em direção ao caminho específico almejado pelo poeta.

O padrão utilizado por Péricles Eugênio em seus poemas octossílabos pode ser exemplificado com o poema “A palma”, em que temos como padrão o acento na quarta e oitava sílabas poéticas, e algumas variações nos acentos restantes:

A palma

Den/tro/ de um/ la/go/ tur/vo/, den/so, 1-4-6-8

En/tre o/ mais/ fun/do e o/ mais/ à/ luz/, 1-4-6-8

Qua/se/ sem/ ar/, qua/se/ sem/ for/ça, 1-4-5-8

Em/ vão/ lu/ta/vas/ por/ sa/ir/. 2-4-6-8

E/ per/se/gui/a/-te o i/ni/mi/go, 4-8

E/ mais/ e/ mais/ se a/pro/xi/ma/va: 2-4-(6)-8

A/ mão/, re/lâm/pa/go/ de/ fa/cas, 2-4-8

En/fim/ ras/gou/ a/ tu/a/ car/ne. 2-4-6-8

A/in/da a/ssim/, na/ luz/ pe/que/na, 2-4-6-8

Sen/tis/te um/ lai/vo/ de/ tri/un/fo 2-4-8

- um/ fu/gi/ti/vo a/mar/go/ lai/vo – 4-6-8

Ao/ ver/ as/ á/guas/, na/ pe/num/bra, 2-4-8

Se i/lu/mi/na/rem/ de/ ver/me/lho. 4-8

(RAMOS, 1988, p. 10)

Verificando o poema, percebemos que o andamento iâmbico é a principal característica rítmica, porém nos quatro versos iniciais ele ocorre apenas no verso “em vão lutavas por sair”. O terceiro verso, com duas sílabas tônicas seguidas, pode nos passar a sensação da possibilidade do octossílabo ser a união de dois versos tetrassílabos. Isto apenas ocorre por estar presente na quarta sílaba um vocábulo monossílabo, ou um vocábulo oxítono. Neste caso específico, além da vírgula que demarca a pausa, temos uma estrutura sintática idêntica entre os dois trechos, advérbio + preposição + substantivo, criando uma espécie de eco no verso.

Estas repetições sintáticas são comuns na obra de Péricles Eugênio, e não deixam de ser usadas em *Noite da memória*. A vantagem do uso fica por conta da manutenção do ritmo, ou seja, para um poeta que emprega uma construção própria de ritmo, o uso de versos com as mesmas características serve para estruturar uma ordem iniciada.

A seguir temos um exemplo do poema “In memoriam”, que possui um padrão sintático muito parecido e impõe assim certo ritmo, no caso específico, o iâmbico:

(...)

Fi/ca/ram/ fon/tes/ pés/ de/ lu/a, 2-4-6-8

fi/ca/ram/ vo/zes/ pe/la/ noi/te, 2-4-6-8

fi/ca/ram/ ros/tos/ que/ se es/fu/mam, 2-4-6-8

fi/ca/ram/ vo/zes/, tan/tas/ vo/zes. 2-4-6-8

(...)

(RAMOS, 1988, p. 40)

Do mesmo modo ocorre neste trecho do poema “Sobre um penhasco”:

(...)

E/ <u>ve</u> /jo as/ <u>on</u> /das/, <u>es</u> /tes/ <u>sím</u> /bolos	2-4-6-8
de/ <u>lon</u> /gas/ <u>nu</u> /vens/ <u>que</u> / se/ <u>par</u> /tem,	2-4-6-8
de es/ <u>pá</u> /dua e/ <u>sei</u> /os/ <u>cor</u> / de/ <u>céu</u> /,	2-4-6-8
de/ <u>cur</u> /vas/ <u>fê</u> /meas/ <u>que</u> / re/ <u>ce</u> /bem.	2-4-6-8

(...)

(RAMOS, 1988, p. 36)

Outro ponto importante da obra *Noite da memória* é a presença dos poemas heptassílabos. Medida conhecida do leitor de Péricles Eugênio, como já dissemos, representada em 8 poemas na obra. Neles a acentuação rítmica é muita próxima a apresentada em *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, que consiste na variação rítmica de verso para verso dentro do poema, porém, mantendo certo padrão nas mudanças acentuais dos versos. No poema abaixo, “Cabelos, os meus cabelos”, embora um pouco longo, percebemos o movimento rítmico variado dado aos versos. Ressaltamos os oito versos iniciais do poema que mantêm praticamente (com a exceção do quarto verso) o mesmo andamento, para logo em seguida começarem a sofrer variações que irão até o fim do poema:

Cabelos, os meus cabelos

*Cabelos, los meus cabelos,
El-rei m'enviou por elos.
João Zorro*

Ca/ <u>be</u> /los/, os/ <u>meus</u> / ca/ <u>be</u> /los,	2-5-7
que/ <u>fon</u> /tes/ de/ <u>ne</u> /gro es/ <u>pan</u> /to!	2-5-7
des/ <u>cen</u> /do/ por/ <u>mi</u> /nhas/ <u>cos</u> /tas	2-5-7
com/ se/ <u>gre</u> /dos/ de/ flo/ <u>res</u> /ta:	3-7
meus/ <u>pei</u> /tos/, meus/ <u>pei</u> /tos/ <u>al</u> /tos,	2-5-7
são/ <u>to</u> /chas/ em/ <u>mei</u> /o às/ <u>tre</u> /vas,	2-5-7

ar/ <u>den</u> /do/ com/ <u>seus</u> / per/ <u>fu</u> /mes,	2-5-7
quei/ <u>man</u> /do/ com/ <u>fo</u> /gos/ <u>cla</u> /ros;	2-5-7
<u>tra</u> /go u/ma/ <u>lu</u> /a/ nos/ <u>om</u> /bros,	1-4-7
cas/ <u>ca</u> /tas/ <u>pe</u> /lo/ meu/ <u>cor</u> /po,	2-4-7
e as/ <u>som</u> /bras/ <u>da</u> / ma/dru/ <u>ga</u> /da	2-4-7
no/ <u>to</u> /po/ de/ <u>mi</u> /nhas/ <u>co</u> /xas.	2-5-7
Meus/ <u>pei</u> /tos/, meus/ <u>pei</u> /tos/ <u>nus</u> /,	2-5-7
pa/ra o a/ <u>ma</u> /do os/ <u>te</u> /nho/ <u>vir</u> /gens:	3-5-7
<u>se</u> e/le os/ pu/ <u>de</u> /sse/ co/ <u>lher</u> /,	1-4-7
<u>du</u> /ros/ <u>ra</u> /mos/ de a/le/ <u>crins</u> /!	1-3-7
Te/ <u>ri</u> /a em/ <u>cor</u> /po/ des/ <u>nu</u> /do	2-4-7
a/ ter/ <u>nu</u> /ra/ do/ bom/ <u>Deus</u> /,	3-7
as/ <u>mãos</u> / de/rra/ <u>man</u> /do/ <u>tri</u> /go	2-5-7
<u>so</u> /bre/ pa/ <u>pou</u> /las/ dor/ <u>mi</u> /das.	1-4-7
Ca/ <u>be</u> /los/, os/ <u>meus</u> / ca/ <u>be</u> /los,	2-5-7
el/- <u>rei</u> / os/ man/ <u>dou</u> / bus/ <u>car</u> /	2-5-7
<u>pa</u> /ra os/ pren/ <u>der</u> / em/ seu/ <u>lei</u> /to:	1-4-7
meu/ <u>cor</u> /po, o/ <u>tris</u> /te/, vai/ <u>jun</u> /to.	2-4-7
Não/ <u>mais</u> / ve/ <u>rei</u> / os/ meus/ <u>bos</u> /ques,	2-4-7
não/ <u>mais</u> / os/ <u>tre</u> /vos/ em/ <u>flor</u> /:	2-4-7
mi/ <u>nh</u> 'al/ma/ <u>ge</u> /me/ na es/ <u>tra</u> /da,	2-4-7
a/ <u>noi</u> /te/ <u>cen</u> /do os/ ca/ <u>mi</u> /nhos.	4-7
<u>Quer</u> / el/- <u>rei</u> / os/ <u>meus</u> / ca/ <u>be</u> /los,	1-3-5-7
e/ <u>quer</u> / tam/ <u>bém</u> / o/ meu/ <u>cor</u> /po:	2-4-7
ar/de/ <u>rei</u> / nas/ ma/dru/ <u>ga</u> /das,	3-7
<u>ro</u> /sa aus/ <u>te</u> /ra em/ <u>gra</u> /ve/ <u>lei</u> /to.	1-3-5-7
Meu/ <u>al</u> /vo/ <u>cor</u> /po/ des/ <u>nu</u> /do,	2-4-7

de/ser/to a/va/ro/ de es/tre/las, 2-4-7
 um/ so/nho/ de a/rei/as/ bran/cas 2-5-7
 em/ bran/cas/ du/nas/ a/ pi/que... 2-4-7

Ar/de/rei/ nas/ ma/dru/ga/das, 3-7
 so/fren/do a/mar/gos/ ca/ri/nhos: 2-4-7
 meu/ co/ra/ção/, o in/fe/liz/, 4-7
 sus/pi/ra/, pom/bo/ fe/ri/do. 2-4-7

Ca/be/los/, os/ meus/ ca/be/los, 2-5-7
 el/rei/ de/se/ja o/ meu/ cor/po: 2-4-7
 san/gra/rei/ so/bre/ seus/ li/nhos 3-7
 co/mo u/ma/ ro/la/ fle/cha/da. 1-4-7

Ca/be/los/, os/ meus/ ca/be/los, 2-5-7
 meus/ pei/tos/, meus/ pei/tos/ al/tos, 2-5-7
 meu/ vir/gem/ cor/po/ des/nu/do 2-4-7
 já/ não/ se/rá/ pa/ra o a/ma/do. 2-4-7

(RAMOS, 1988, p. 13-14)

Como observamos, esta mudança acentual não trabalha com silabismo puro, que seria a variação de acentos de verso para verso. Notamos, e os versos iniciais são importantes para confirmar, um uso repetido da acentuação no ritmo 2-5-7. Também há trechos em que o poeta varia os acentos de forma esquemática, como nos dois seguintes:

(...)
 Meu/ al/vo/ cor/po/ des/nu/do, 2-4-7
 de/ser/to a/va/ro/ de es/tre/las, 2-4-7
 um/ so/nho/ de a/rei/as/ bran/cas 2-5-7
 em/ bran/cas/ du/nas/ a/ pi/que... 2-4-7

(...)

Ca/be/los/, os/ meus/ ca/be/los,	2-5-7
meus/ <u>pei</u> /tos/, meus/ <u>pei</u> /tos/ <u>al</u> /tos,	2-5-7
meu/ <u>vir</u> /gem/ <u>cor</u> /po/ des/ <u>nu</u> /do	2-4-7
já/ <u>não</u> / se/ <u>r</u> á/ pa/ra o a/ <u>ma</u> /do.	2-4-7

No primeiro trecho a mudança de acento no terceiro verso tira a monotonia do andamento. Como não há rima, a mudança do acento da sílaba poética cria uma variação na melodia dos versos. O mesmo ocorre no segundo trecho, depois de dois versos com a mesma acentuação, o poeta muda o acento da quinta para a quarta sílaba, porém, mantendo o mesmo ritmo. Mas, ao usar o vocábulo “amado” para finalizar o verso, cria uma rima com “altos” e fecha o poema como se formasse um acorde musical.

Também poderíamos aproximar tematicamente o poema “Cabelos, os meus cabelos” de uma cantiga de amigo, já que, além da métrica (verso heptassílabo), o eu-lírico se apresenta como a amada. Hênio Tavares, em sua *Teoria literária*, assim define a cantiga de amigo: “nas *cantigas de amigo* os trovadores simulavam ser as suas amadas os autores. Elas se dirigiam ao namorado, lembrando-lhe a saudade que dele sentiam ou o receio que tinham da possível volubilidade do seu amor”. (TAVARES, 1969, p. 55). Nos versos abaixo temos a presença da amada como o eu-lírico do poema:

Meus peitos, meus peitos nus,
para o amado os tenho virgens:
se ele os pudesse colher,
duros ramos de alecrins!

[...]

Cabelos, os meus cabelos,
meus peitos, meus peitos altos,
meu virgem corpo desnudo
já não será para o amado.

(p. 13-14)

A questão da saudade também é trabalhada em alguns momentos do poema:

Não mais verei os meus bosques,
 não mais os trevos em flor:
 minh'alma geme na estrada,
 anoitecendo os caminhos.

(p. 13)

Voltando à epígrafe feita por Péricles Eugênio para a obra *Noite da memória*, que citamos no início deste capítulo, o poeta comenta sobre os poemas serem recordações das velhas cantigas, porém “refeitas com doses outrora inexistentes de sensualidade e reflexão” (RAMOS, 1988, p. 5).

A sensualidade se apresenta em versos como:

[...]

meus peitos, meus peitos altos,
 são tochas em meio às trevas.

[...]

e as sombras da madrugada
 no topo de minhas coxas.

Meus peitos, meus peitos nus,
 para o amado os tenho virgens.

[...]

(p.13)

O eu-lírico, personificado na amada, também não deixa de dar um caráter reflexivo ao poema, já que durante todo o texto a amada entristece-se por não poder se entregar ao amado, pois está subjugada aos desejos de “el-rei”.

Ainda há, em relação aos poemas metrificados, um poema pentassílabo presente em *Noite da memória*. O poema se chama “Tanto quanto”, e apresenta um andamento essencialmente trocaico em quase toda sua extensão. O uso do verso com cinco sílabas, também comumente chamado de redondilha menor, provém da poesia galego-portuguesa. A

redondilha menor, segundo Chociay, (1974) é “uma quadra de versos pentassílabos, com esquema rímico ABBA, empregada por exemplo na *cantiga*, poema em que a quadra final faz um retorno rímico e temático à primeira (*mote*), razão por que esta forma foi entendida como redonda, donde a palavra *redondilhas*” (CHOCIAY, 1974, p. 85). No poema de Péricles Eugênio o funcionamento dos versos é diferente. Não podemos chamar seu poema de redondilha, pois não trabalha com todas essas características apresentadas acima por Chociay. Embora no poema tenhamos as quadras, duas por estrofe, ainda assim não se realizam as rimas no esquema ABBA. Em três momentos existem rimas, mas apenas entre dois versos e em quadras diferentes, como abaixo, no trecho inicial do poema. Aproveitamos e incluímos o esquema do andamento trocaico utilizado nos versos:

Tanto quanto

<u>Tan</u> to o <u>di</u> a é e <u>xa</u> to	A	1-3-5
<u>quan</u> to a <u>noi</u> te é <u>va</u> ga;		1-3-5
<u>mais</u> a <u>som</u> bra é <u>tris</u> te		1-3-5
<u>do</u> que o <u>di</u> a é e <u>xa</u> to;	A	1-3-5
<u>me</u> nos <u>do</u> ce é a <u>ro</u> sa		1-3-5
<u>do</u> que a <u>noi</u> te é <u>va</u> ga;	B	1-3-5
<u>co</u> mo a <u>los</u> na <u>tra</u> va,	B	1-3-5
<u>tal</u> a <u>som</u> bra é <u>tris</u> te.		1-3-5

(...)

(RAMOS, 1988, p. 17)

Percebemos, a partir do exposto, que Péricles Eugênio, assim como fez com outros metros e formas poéticas, traduz o efeito tradicional da redondilha para o seu gosto poético moderno.

Ao verificarmos os poemas metrificados em *Noite da memória* percebemos que Péricles Eugênio utiliza medidas típicas da lírica trovadoresca, porém sem abandonar sua busca estética por uma poesia de fundo simbolista, um tanto hermética, e que, principalmente, tente descrever um universo poético a partir de experiências pessoais do próprio poeta.

7 Conclusão

Concluimos a apreciação de nossa proposta de estudo com a percepção de que Péricles Eugênio da Silva Ramos mantém um padrão rítmico que sofre poucas mudanças entre seus quatro livros abordados. Por outro lado, observamos que o metro, principalmente nos poemas em versos livres, sofreu mudanças razoáveis das duas obras iniciais *Lamentação floral* e *Sol sem tempo*, para as duas últimas obras do poeta *Futuro* e *Noite da memória*.

Outro ponto importante foi concluir que a poesia de Péricles Eugênio é elaborada, embora modernamente, a partir de formas tradicionais da poesia, como o uso do verso heptassílabo, o verso octossílabo, os epigramas, os noturnos, e mesmo no verso livre do poeta, percebemos que há recorrências entre o metro utilizado e algumas características de sua função tradicional original. Porém, não podemos deixar de acentuar o trabalho irônico feito pelo poeta a partir da tradição. Se há a presença de metros tradicionais em sua obra, quase sempre estes mesmos metros surgem com características novas, concebidas de acordo com o modelo estético elaborado por Péricles Eugênio, como foi visto durante os capítulos anteriores.

O texto apresentado não tinha como meta expor uma análise definitiva das obras, mas levantar algumas considerações que devem ser refletidas entre aqueles que estudam poesia, e principalmente a poesia moderna, pois é comum entre estudantes de obras ou autores modernos haver certa isenção de leituras e análises da poesia tradicional. Como observamos aqui, para uma melhor compreensão da leitura dos poemas, foi necessário recuperar técnicas e estruturas tradicionais. É somente a partir da tradição poética que um poeta pode criar uma obra moderna, sem cair num vazio estético. A tradição sempre caminha junto à modernidade. Poesia é tradição/tradução ao mesmo tempo.

Nas análises alguns aspectos tiveram maior destaque no desenvolvimento, como o estudo do ritmo acentual. Observamos que o poeta trabalha mais com o sistema silábico acentual, do que o sistema silábico. Foi verificado o uso específico dos versos heptassílabos e octossílabos, metros que o poeta não abandonou durante toda sua trajetória poética.

Também houve a tendência de entender que o verso livre de Péricles Eugênio da Silva Ramos não é tão dotado de liberdade como se parece, pois o ritmo binário os liga em certa regularidade rítmica; contrariamente, nos versos metrificadas o ritmo é mais “solto”, pois resultante da combinação de binários e outros acentos rítmicos.

O uso sistemático do ritmo contraria a visão feita durante o século XIX, que o via como uma categoria secundária dentro dos estudos da poesia, somente com a poesia moderna vai ganhar destaque e importância.

Em nossa opinião, o estudo da obra de Péricles Eugênio ainda tem muito a oferecer, a presente pesquisa enfatizou o aspecto rítmico dos poemas, pois acreditamos que este seja um recurso estético importante na construção da obra do poeta paulista. Esperamos que mais uma trilha esteja aberta em direção à sua poesia.

Referências:

- ALI, S. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.
- AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Primor, 1980
- BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRAGA, D. S. C. O soneto e os poetas de hoje. In: _____. *Autores contemporâneos brasileiros: depoimento de uma época*. São Paulo: Giordano, 1996. p.179-213.
- BRIK, O. “Ritmo e sintaxe”, in TOLEDO, D. de O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1970. p.131-139.
- BUENO, F. da S. (Org.). *Dicionário escolar da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: FENAME, 1970.
- CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1999, (v.II).
- CHOCIAY, R. *Os metros do Boca*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, Ltda, 1974.
- COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Americana, 1968-1971.
- ELIOT, T. S. *Ensaios escolhidos*. Tradução de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.
- KAYSER, W. *Interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1985.
- LOANDA, F. F. de. (Org.). *Antologia da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- MARTINS, W. *Pontos de vista: crítica literária (1954-1955)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991 (v. 1). p.176-177.

- MELLO, A. M. L. de *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: Edipuc RS, 2002.
- MERQUIOR, J. G. Falência da poesia ou Uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In: _____. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.48-56.
- MESQUITA, A. (Org.) *Poesia*. São Paulo: Brasileira, 1958.
- MILLIET, S. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- MOISÉS, C. F. Geração, gerações: breve introdução à poesia brasileira contemporânea. *Rodapé: crítica de literatura contemporânea*, São Paulo, n. 1, p. 159-169, novembro de 2001.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MOUTINHO, J. G. N. *A fonte e a forma: 50 ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- PAZ, O. Verso e prosa. A imagem. In: _____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.11-50.
- PICCHIO, L. S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- RAMOS, P. E. da S. *Poesia quase completa*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.
- _____. *Noite da memória*. São Paulo: Art Editora, 1988.
- _____. *Do barroco ao modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1967.
- _____. *O verso romântico*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959.
- _____. (Org.). *Poesia do ouro*. Os mais belos versos da “Escola mineira”. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- SERRÃO, J. (Org.). *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Portugália, 1964.
- SILVA, D. C. da. Dois estudos sobre um poeta. In: _____. *Eros e Orfeu*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966. p.75-86.
- TAVARES, H. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.
- UNTERMAYER, L. (Org.). *Albatross book of verse*. Great Britain: Collins, 1960.