

JOSÉ CLAUDIO ORTIZ

OS CAMINHOS DA IMAGEM

UNESP
2001



*

UNESP

1910001029



JOSÉ CLAUDIO ORTIZ

OS CAMINHOS DA IMAGEM

(Estudo dos procedimentos imagéticos em alguns textos da
Literatura Brasileira)

OS CAMINHOS DA IMAGEM

(Estudo dos procedimentos imagéticos em alguns textos da
Literatura Brasileira)

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo José Gonçalves

UNESP

São José do Rio Preto

2001



JOSÉ CLAUDIO ORTIZ

DADOS CURRICULARES

JOSÉ CLAUDIO ORTIZ

OS CAMINHOS DA IMAGEM

NASCIMENTO: 27/02/1955 - PENÁPOLIS - SP

FILIAÇÃO: José Ortiz Araújo

Maria Luiza de Souza Ortiz

(Estudo dos procedimentos imagéticos em alguns textos da
Literatura Brasileira)



T 1.029/02

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do Título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

UNESP

São José do Rio Preto

2001



DADOS CURRICULARES

JOSÉ CLAUDIO ORTIZ

NASCIMENTO: 21/02/195 – PENÁPOLIS – SP

FILIAÇÃO: José Ortiz Arellano

Maria Luíza de Souza Ortiz

**1969/1972 – Curso de Licenciatura em Letras (Vernáculo),
na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Penápolis.**

**1974 – Curso de Aperfeiçoamento em Estudos
Lingüísticos-Literários, na Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras de Penápolis.**

**1976/1993 – Professor Especialista em Teoria da Literatura,
na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Penápolis.**

**1979 – Curso de Especialização em Teoria da Literatura, na
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Penápolis.**

**1986/1987 – Curso de Especialização em Teoria da
Literatura, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de
Penápolis.**

**1989/1993 – Curso de Pós-Graduação em Teoria da
Literatura, nível de Mestrado, no IBILCE de São José do
Rio Preto – UNESP.**

**1993/2001 – Professor Mestre em Literatura Brasileira na
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Penápolis.**

**1995/2001 - Curso de Pós-Graduação em Teoria da
Literatura, nível de Doutorado, no IBILCE de São José do
Rio Preto – UNESP.**



AGRADECIMENTOS:

O resultado atingido por mim, neste trabalho, só foi possível graças à colaboração de diversas pessoas que, direta ou indiretamente contribuíram para que o meu ideal fosse realizado. A minha gratidão a todos e, em especial:

à minha esposa, Maria Amélia, que sempre me incentivou, desde a elaboração da Dissertação de Mestrado, até o momento presente, sempre sendo ouvinte e leitora atenta de minhas reflexões;

aos meus filhos, Júnior e Luís Fernando, pelas horas de afastamento e pouco de dedicação que lhes ofereci durante a realização das disciplinas de crédito e durante a elaboração desta tese;

ao Professor Doutor Aginaldo José Gonçalves, que pacientemente aceitou minha maneira de ser e minha postura ideológica, tanto quando da

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
DAS JUSTIFICATIVAS:	1
DOS MÉTODOS E PROCEDIMENTOS:	6
<i>Os Procedimentos:</i>	6
<i>Dos métodos e teorias:</i>	9
A LINGUAGEM	15
O SIGNO	18
O MITO	30
LINGUAGEM E IMAGEM	58
DENOTAÇÃO E CONOTAÇÃO.	60
A IMAGEM	70
OS PÓLOS METAFÓRICOS E METONÍMICOS DA LINGUAGEM	75
A METÁFORA: DO TERMO “IMPRÓPRIO” À CONJUNÇÃO DE SEMAS.....	79
A METÁFORA: DO ROMPIMENTO COLONIAL À DESESTRUTURAÇÃO	95
POEMA BARROCO.....	103
POEMA ÁRCADÉ:.....	117
À GUISA DE CONCLUSÃO:.....	132
A METÁFORA DO SÉCULO XIX: A NATUREZA COMO IMAGEM.....	138
POESIA ROMÂNTICA INDIANISTA:.....	142
TEXTO RELATIVO AO “SPLEEN”:.....	157
TEXTO RELATIVO À POESIA SOCIAL:.....	171
POEMA RELATIVO AO MOVIMENTO SIMBOLISTA:	186
PROCURANDO COMPREENDER A METÁFORA DO SÉCULO XIX.....	199
A MODERNIDADE: CRITICIDADE, DESMETAFORIZAÇÃO E METALINGUAGEM	203
A FASE HERÓICA DO MODERNISMO	206
A REFLEXÃO SOBRE A PALAVRA POÉTICA:	227
A REMETAFORIZAÇÃO DA LINGUAGEM POÉTICA:.....	260
REFLEXÕES SOBRE A METÁFORA DA MODERNIDADE:.....	276
CONCLUSÃO.....	279
BIBLIOGRAFIA.....	292

especial, com a formulação e conceitualização da metáfora na perspectiva na poesia moderna brasileira revela um certo "desassossego" em relação aos comportamentos metafóricos da atualidade.

A preocupação expressa na época, de acordo com o já afirmado, fundamentava-se no respeito da influência da chamada "cultura de massas" na elaboração poética e, sobretudo, no comportamento

INTRODUÇÃO

Das Justificativas:

O presente trabalho resulta do aprofundamento de certas reflexões, postulações e constatações ocorridas quando da elaboração da dissertação de mestrado. Na época a preocupação estava voltada para a análise dos reflexos do influxo dos veículos da "mídia" sobre a produção imagética em alguns poemas da literatura moderna brasileira. Já naquela, a preocupação com o lugar da imagem e, em

especial, com a formulação e conceituação da metáfora na perspectiva da poesia moderna brasileira revela um certo "desassossego" em relação aos comportamentos metafóricos da atualidade.

A preocupação expressa na época, de acordo com o já afirmado, fundamentava-se no aspecto da influência da chamada "cultura de massas" na elaboração poética e, sobretudo, no comportamento imagético frente ao processo invasor e "assenhador" dos "mass media". No entanto, ao circunscrever-se a apenas três poemas da obra A rosa do povo, de Carlos Drummond de Andrade, a pesquisa atingiu apenas uma parte do universo lingüístico-literário e imagético da Literatura Brasileira. Tornava-se necessário, então, que a reflexão procurasse rastrear as transformações ocorridas com a elaboração imagética ao longo da História Literária Brasileira. Para isso tornava-se necessário que se elaborasse um processo de seleção, tomando-se alguns momentos histórico-culturais nos

quais ocorrera uma mudança desequilibradora com relação ao procedimento imagético. Através da análise de algumas "ilhas culturais"¹ e comportamentos sócio-lingüísticos característicos a essas produções procurar-se-á estabelecer um percurso específico para cada momento histórico-literário, uma vez que se percebia que o comportamento sociológico, associado ao caráter ideológico, impunha-se como mais uma componente na elaboração poética, realizar-se-á a seleção de alguns momentos desta história literária, com textos que explicitem de maneira sistemática as intenções da pesquisa

A proposta de reflexão sobre estes dois aspectos da criação literária – a imagem e a intenção sócio-política – exige a análise de aspectos tais como a linguagem, a intenção sócio-política e a desmitificação

¹ C f. BOSI, Alfredo – História concisa da literatura brasileira. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 13. Em *Literatura e situação*, o professor Alfredo Bosi comenta sobre o aspecto particular que os ciclos de ocupação e exploração deram à Literatura Brasileira nos primeiros séculos de nossa colonização. Esta visão implica ainda hoje na existência de subsistemas regionais, que possuem grande importância para o estudo da literatura brasileira.



do aparato da metáfora e de outros procedimentos imagéticos que se aproximam do processo metafórico, como elementos que capacitam a transformação do universo lingüístico e do próprio comportamento poético em "reverberações" que extrapolam os limites da significação lingüística.

A linguagem é presa, desde sua origem, a um comportamento inovador, mas também bastante socializado em razão de seu relacionamento com os procedimentos sociais do mundo político-cultural que a gera. É ainda marcada pelos processos de intenção sócio-cultural que permeiam as relações humanas. Essa mesma linguagem faz com que imagens surjam e se transformem, podendo algumas até mesmo perder seu poder de nomear seja poética, seja magicamente o mundo.

Em decorrência desses comportamentos inovadores e estagnadores da linguagem, observa-se que o mecanismo retórico se reveste de procedimentos



diversos daqueles que originariamente determinaram o surgimento de um valor semântico específico para um certo signo, redundando em um certo tipo de tropo. Assim, é necessário que se repense a linguagem a partir do prisma das interações que o universo cultural e social exercem sobre a própria linguagem e sobre o "fazer poético". Sob este aspecto, as imagens continuarão a exercer seu poder de fascínio e transmutação do universo factível, velar-se-ão e revelar-se-ão ao simples toque, mas seus mecanismos de elaboração e significação estarão para sempre modificados.

Também os procedimentos metafóricos, de forma bastante marcante, deverão ser repensados a partir de sua inserção no universo social e politizado reelaborado pelo homem, levando em consideração não somente mecanismos formais e cristalizados, mas ainda suas relações intratextuais, intertextuais e extratextuais. Enfim, a imagem metafórica não poderá,

neste contexto, ser interpretada da maneira cristalizada pela retórica clássica, mas como um processo reestruturador da própria linguagem enquanto elemento recriador da ordem.

Não se pode mais pensar em comportamentos generalizantes para a compreensão da variabilidade imagética, é necessário que se reflita agora sobre o valor, sobre o efeito que o surgimento de uma imagem pode provocar no universo semântico-literário de uma obra. Hoje não basta mais identificar uma "figura", é preciso saber compreender sua função no contexto maior da obra, saber avaliar seu efeito na produção de rompimento de expectativas do leitor ou de conjunção de processos semânticos na geração de significados mais complexos.

Dos métodos e procedimentos:

Os Procedimentos:



A busca de parâmetros determinantes do procedimento imagético ao longo dos vários momentos da literatura brasileira visará estabelecer a coexistência de fatores que extrapolam os planos comumente empregados no estudo das imagens. Para isso deverá prender-se ao emprego e utilização de textos literários brasileiros que permeiam toda a evolução literária das chamadas "ilhas culturais".

A seleção dos textos deverá buscar na diacronia os momentos de reflexão sobre a evolução lingüístico-imagética, procurando encontrar textos que exibam não apenas valor "literário" ou poético, mas também um acentuado pendor para a análise do universo humano. Alguns momentos dessas "ilhas culturais", como o Realismo-Naturalismo e o Parnasianismo, serão ignorados em razão do caráter acentuadamente marcado para o pendor referencial ou em função do uso cristalizado dos procedimentos imagéticos. O abandono das imagens geradas pelo



momento literário chamado Realismo-Naturalismo não decorrerá exclusivamente de seu uso "referencial" mas porque prende-se essencialmente à produção narrativa, que é teoricamente metonímica.

Porquanto o eixo de reflexões prenda-se à busca do rompimento com a norma, é necessário que se considere que a norma aqui considerada é aquela estabelecida pela retórica, tida como clássica, e não pelos dispositivos lingüísticos normatizadores. Os textos serão selecionados unicamente sem função da observação de algumas "dominâncias"² que atravessem o texto e o façam particular naquele universo. Assim, a grosso modo, a escolha deste poema em detrimento daquele será feita em razão da busca de um comportamento pouco explorado por outros em outras situações. A escolha poderá parecer aleatória ou sectária, mas após a análise deverá ser desvendado o

² Por "dominâncias" utilizar-se-á o conceito expresso por Roman Jakobson, no ensaio "A dominante", na qual analisa-se os procedimentos comuns a um determinado período histórico e artístico.



comportamento que estabeleça as relações entre a linguagem literária e o universo mítico-cultural gerador de imagens.

A pesquisa desenvolver-se-á, inicialmente, na procura de textos literários que englobem posturas que apresentem comportamentos inovadores, torna-se a afirmar, ou significativos em sua época para permitir a pesquisa e/ou constatação de aspectos que impliquem tanto nos aspectos formais quanto no plano sócio-cultural da obra. Com isso, o estabelecimento de padrões de produção imagética que permeiam um determinado texto ou momento histórico-literário, deverá colocar em evidência os comportamentos lingüísticos e literários que marcaram as variações imagéticas dentro de um determinado contexto literário.

Dos métodos e teorias:



Como a reflexão sobre a linguagem poética incidirá sobre o plano das relações sógnicas, torna-se necessária uma reproposição da análise do signo lingüístico. Este não mais será analisado em sua dualidade, conforme o proposto pela Lingüística, mas no plano de sua tridimensionalidade – o material, o psíquico e seu valor de contextualização ou sua intencionalidade sócio-política.

Neste sentido, a visão das influências do plano mítico associada ao caráter sócio-político de todo discurso humano serão de extrema importância, uma vez que o abandono ou desinteresse pelo valor sócio-contextual do signo poderá implicar em representativa perda ou empobrecimento das imagens ou das mensagens inicialmente elaboradas.

Para que se perceba com clareza esta influência da ideologia, ou, mais precisamente, do valor sócio-contextual deverão ser trabalhadas traduções, versões ou adaptações livres de textos artístico-



literários, uns presos à preservação da mensagem, outros marcados pela desconsideração por estas mesmas determinantes sócio-contextuais que estabelecem a desestruturação total dos mesmos. Obviamente que este procedimento deverá fundamentar-se naqueles processos nos quais exista uma intenção marcada de buscar fora do texto aquilo que ele significa, mas também de fazer com que os símbolos gerados não sejam só símbolos de alguma coisa, mas que remetam a algo que extrapole a simples convenção simbólica, que se tornem símbolos "para".

Além da visão crítica proposta por Northrop Frye, em Anatomia da crítica, quando da análise do símbolo, também a postura semiótico-estruturalista dos críticos franceses da década de 70 será de grande utilidade à proposta de trabalho, principalmente se se levar em conta o percurso significativo reelaborado por Roland Barthes a partir das posturas teóricas de L. Hjelmslev, reelaboração esta que se reflete na proposta

da conotação e denotação, conforme o primeiro coloca em Elementos de semiologia. Neste sentido é fundamental que se observe a importância que dados como a contextualização e a ideologização dos discursos assumem no universo artístico.

As propostas de Octavio Paz, quer sobre o universo imagético quer sobre o caráter histórico-cultural na elaboração da obra literária deverão nortear a análise e interpretação das dominantes geradoras das imagens. As reflexões expressas na obra O arco e a lira serão auxiliares precisos na pesquisa da imagem.

A utilização dos pressupostos colocados em Semântica estrutural, de A. J. Greimas, deverá contemplar a importância dos vários níveis isotópicos da linguagem enquanto elemento gerador de metáforas com graus crescentes de complexidade. Obviamente que o estudo deverá desprezar os planos mais simples do processo isotópico, procurando estabelecer a

correlação entre o sistema semântico e o sistema sócio-cultural.

Também as reflexões a respeito do signo lingüístico enquanto elemento ideologizado, expressas por Bakhtin, em Marxismo e filosofia da linguagem, servirão para nortear os encaminhamentos teóricos, buscando através delas a descoberta dos procedimentos que extrapolam as visões convencionais tanto do signo lingüístico quanto do processo criador da imagem.

Como a proposta de análise e pesquisa refere-se a um universo mais amplo e organizado de maneira específica, é necessário que o percurso crítico a se estabelecer exerça um papel preponderantemente questionador das estruturas sintagmáticas dos textos analisados, abandonando aquilo que se chamaria de conotação popular ou imagens simples (metáforas de primeiro grau), para apegar-se às transformações

profundas que ocorrem na passagem para o nível poético.

Assim, o método adotado deverá ser o analítico-dedutivo, procurando encontrar a cada texto analisado não só sua configuração verbal, mas também suas "significâncias"³ e as intenções de uma época que subjazem nas entrelinhas. Esta postura não deverá significar a transformação do texto em pretexto para elocubrações sociológicas ou semânticas a respeito da arte ou o reflexo de uma época na arte, mas permitirá a "descoberta" das pretensões socioculturais ocultas em cada segmento do texto, até sua transformação em elemento de permanência e atualização do mesmo texto no plano histórico-cultural e também no plano artístico, tornando-o elemento representativo de comportamentos estéticos.

³ Por significâncias entender-se-á toda proposta de geração de significados, no texto literário, que não se circunscreva apenas ao signo e a seu sentido convencional, mas àquelas que transformem sintagmas completos em elementos geradores de sentido contextual.



permite sua apreensão sem qualquer outro processo de motivação entre o signo e a coisa nomeada ou representada.

O signo lingüístico, tal como é proposto por Ferdinand de Saussure, apresenta-se como uma realidade dúplice mas unidirecional. É realidade dúplice enquanto congrega um fator físico (o significante) e um fator psíquico (o significado); é unidirecional quando a convenção lhe atribui valor pré-determinado, em

CAPÍTULO I

A LINGUAGEM

O estudo de qualquer procedimento imagético, em cada uma das espécies de arte, deverá ater-se, acima de tudo, aos procedimentos da linguagem ou da possibilidade de converterem-se os seus signos em signos verbais. Tais comportamentos lingüísticos apresentam-se, num primeiro momento, como elementos referenciais aos quais a denotação

permite sua apreensão sem qualquer outro processo de motivação entre o signo e a coisa nomeada ou representada.

O signo lingüístico, tal como é proposto por Ferdinand de Saussure, apresenta-se como uma realidade dúplice mas unidirecional. É realidade dúplice enquanto congrega um fator físico (o significante) e um fator psíquico (o significado); é unidirecional quando a convenção lhe atribui valor pré-determinado, em situação de comunicação. No entanto, a produção dos discursos engloba, além da elaboração individual, compreendida aqui como a fala saussuriana, e dos signos convencionais de um idioma, ao qual está preso o emissor, também a uma intenção à qual se chamará de ideologia.

A linguagem, tomada como fator de coesão social, é um instrumento cultural ideologizado, enquanto elemento que permeia as relações entre os diversos segmentos da sociedade e dialético porque

coloca em interação constante estruturas ideológicas às vezes conflitantes, no entanto é necessário entender-se o caráter dialético da linguagem como o não-rompimento entre a lógica e o possível verossímil. Compreendido desta última forma, o caráter dialético da linguagem deverá ultrapassar o caráter da univocidade signica para atingir os planos da linguagem estruturada poeticamente. As variantes estruturais que uma determinada língua apresenta em seus vários estratos representados por seus segmentos ou classes sociais atestam o caráter sócio cultural que o discurso e sua linguagem comportam. Ideologia não é só o comportamento maniqueísta da classe dominante, que institui seus padrões lingüísticos como norma a ser seguida e, também, responsável pelo processo de ascensão social do indivíduo, mas também o comportamento daqueles que mesmo marginalizados nos processos comunicativos exprimem-se em um determinado idioma, buscando uma forma particular e



“subversiva” de utilizar os procedimentos normativos e normatizados de uma língua natural particular.

O signo

Assim, é necessário que se avalie o signo lingüístico sob uma nova perspectiva, buscando agora nele os aspectos relacionados ao engajamento histórico-social-cultural que subsiste em todos os procedimentos humanos, *corpus* de nosso estudo, para que o mesmo possa servir de forma adequada aos procedimentos que se pretende analisar.

A partir das modernas teorias semióticas, o signo não pode ser mais considerado como elemento estático, assim como também não o pode as estruturas discursivas que o mesmo permite elaborar.

O signo lingüístico, conforme é conceituado por Saussure, é extremamente funcional para a compreensão dos mecanismos de funcionamento da linguagem, enquanto elemento estático e preso a um

processo sincrônico. Ao adotar-se o procedimento de elaboração de estruturas lingüísticas cada vez mais complexas, quer na linguagem quotidiana quer na linguagem literária, faz com que a língua se associe a vastas transformações determinadas pelo uso social da mesma e em contato com posturas socioculturais não previstas no código ou nas normas preestabelecidas pelas classes dominantes, o conceito associativo de um significante "preso" a um significado parece tornar-se insatisfatório para análises mais complexas.

É necessário, portanto, que se passe a entender o signo lingüístico como o conjunto de uma expressão e um conteúdo, que existe como virtualidade de realização semântica. Poder-se-ia dizer que a virtualidade semântica corresponde àquilo que o mesmo Saussure convencionou denominar como *valor*, ou seja, (o papel que o signo assume ao ser colocado em determinada situação comunicativa.) Entretanto tal papel deixa de ser funcional a partir do momento que a

linguagem assume uma postura típica das reflexões de ordem conotativa, em razão dos possíveis “valores” que passam a ser determinados também por posturas culturais, prendendo o texto a uma realidade mítico-cultural-sociológica que foge aos comportamentos padronizados da lingüística frásica proposta por Saussure.

“Os signos também são objetos naturais, específicos, e, (...), todo produto natural, tecnológico ou de consumo pode tornar-se signo e adquirir, assim, um sentido que ultrapasse suas próprias particularidades. Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e retrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. *Tudo que é ideológico possui um valor semiótico.*”⁴

Ora, se “tudo que é ideológico possui um valor semiótico”, conforme afirma Bakhtin, o emprego

⁴ BAKTIN, Mikail. Marxismo e filosofia da linguagem. p.32.



quotidiano dos signos pressupõe sempre um procedimento dialético, no qual, através do processo de constante interação, aos signos convencionalizados pelo uso formal da língua e os valores ideológicos de cada indivíduo, acrescenta-se um novo valor de uso um novo valor semântico. Tal comportamento decorre de sua cultura e de seu maior ou menor afastamento dos padrões institucionais aceitos que cada indivíduo ou grupo de indivíduos acrescenta aos mesmos no momento de sua emissão.

Desta forma, os signos lingüísticos deixariam de possuir um valor puramente referencial em uso cotidiano, passando a assumir um valor semiótico que permitirá ao mesmo ser questionado em determinados segmentos sociais de acordo com as intenções latentes no próprio discurso. Neste sentido é importante que se observe a vasta gama de variações semânticas ocorridas nos momentos de exceção política, como aconteceu nos anos "60", na sociedade

brasileira. Naquele momento, a censura do regime militar fez com que grande parcela da população, principalmente aquela mais politizada e ligada aos movimentos em prol da liberdade política e de expressão, desenvolvesse um "linguajar" típico, buscando novas formas de dizer aquelas "palavras de ordem" que se haviam tornado proibidas. Assim ocorre com palavras como "subversivo", que naquela década tornou-se dominante para quase toda população brasileira, no sentido de designar todo e qualquer indivíduo ou procedimento que se posicionasse de forma contrária àquela prescrita pelo pensamento dominante instituído pelo sistema vigente.

Esses momentos, ou seja, os períodos de exceção ensejam também o surgimento de jargões pessoais que, carregados de substrato ideológico, procuram transmitir posturas que não poderiam ser aceitas de forma direta pelo regime; esse é o caso do emprego sígnico pessoal, "*melancilófilo*", utilizado por

um antigo professor que pretendia rotular aqueles que sob um procedimento pretensamente patriótico valorizavam os pressupostos do regime marxista ou comunista (indivíduos verdes por fora, mas vermelhos e negros por dentro).

O signo, do ponto de vista de Bakhtin, revela não apenas idéias, mas também posturas políticas e, muitas vezes, político-partidárias. O signo passa, assim, a possuir juntamente com uma postura monolítica, na qual a referencialidade aponta para um sentido comum a toda a população que se utiliza de um mesmo signo, mas também um valor ideológico, decorrente de um processo histórico, cultural, social e dialético, que introduz variantes de sentido, algumas nem sequer previstas pelo código, mas que se incorporam ao fazer lingüístico de toda uma comunidade.

O processo de semantização sócio-cultural pressupõe, no entanto, todo um comportamento mítico



do indivíduo que se utiliza do mesmo, pois são os procedimentos culturais interiorizados que fazem possíveis a conjunção de um sentido "esdrúxulo" a um significante que não possuía tal conceito. Talvez seja este o procedimento básico da elaboração metafórica, em termos de fala corrente ou quotidiana.

Por outro lado, dever-se-á refletir também sobre o papel que os eixos paradigmáticos e sintagmáticos exercem sobre a elaboração discursiva, situação na qual os processos de sinonímia e homonímia determinam as possibilidades de realização e compreensão de um dado discurso. No entanto, no sentido em que se reflete sobre ideologia aqui, não é possível aceitar apenas tais procedimentos pois não importam as virtualidades significativas e similares a um dado termo, mas precisamente suas possibilidades de conjunção com outros sentidos que extrapolem a pura referencialidade do mesmo.

Tome-se um fragmento de uma canção de Caetano Veloso, divulgada na década de 60 "*Os olhos do cobra verde / como foi que não arreparei (sic) / Se arreparasse a mais tempo / Não amava a quem amei*". Ora, numa análise superficial do trecho perceber-se-á que existe nele um processo de reincorporação do mítico e do cultural de nossa sociedade, moldada nos preceitos judaico-cristãos. No entanto, tal constatação não revela muito da intenção subjacente ao texto apresentado, pois a questão, neste caso, associa valores míticos a valores ideológicos que extrapolam a simples ação sinonímica, principalmente se se relacionar a canção ao período político-cultural de sua elaboração.

No sentido mítico, o símbolo serpente (cobra, no caso) remete-nos não só a valores ligados a tradições judaico-cristãs, como erro, "pecado", mas também ao caráter furtivo da serpente. Ao associá-la ao contexto histórico e cultural do período, ver-se-á

que a postura político-ideológica assume uma característica particular fazendo com que o texto remeta-se aos detentores do poder na época.

O signo lingüístico, em especial, passa a possuir um padrão semântico que extrapola o simples nível dos valores intrínsecos que lhes são atribuídos pela lingüística frásica. Os valores quer posicionais quer culturais que lhes são apostos prescindem de um componente que o torne mais maleável, entendendo-se aqui como maleável o termo que passa a pertencer a um universo mais semantizado do que aquele no qual o emissor seleciona determinados signos de acordo com sua própria capacidade e os transmite na esperança de que o seu receptor também comungue dos mesmos sentidos.

Ora, os signos lingüísticos caracterizam-se pela existência de um nível de ambigüidade relativa que os faz variar de indivíduo a indivíduo. Assim, as

"amarras"⁵ que ligam um significante a um significado remetem a um comportamento extremamente unívoco, pressupondo que o receptor e o emissor possuam uma única imagem mental do ser nomeado pela imagem acústica. A aceitação do elemento ideológico como componente sígnico permite-nos compreender o porquê de determinadas estruturas semióticas.

A ambigüidade que surge, em lugar de fazer prevalecer o ruído na comunicação, como seria esperável, torna possível ao significante aludir a virtuais referências que tanto o emissor quanto o receptor carregam em seu universo lingüístico, sempre associado a valores míticos e remetendo a uma "semeiose" contínua. Assim é possível compreender como certas estruturas lingüísticas e imagéticas acabam caindo em desuso ou mesmo assumindo um valor puramente convencional. O rompimento do processo de

⁵ O conceito aplicado à expressão "amarras", refere-se de forma específica à idéia de que não existe, mesmo na linguagem referencializada, a potencialidade de ocorrer apenas um sentido, considerado básico, para os signos de uma língua. A

estranhamento que é instituído pelo comportamento histórico-cultural, ao banalizarem-se determinados tipos de construção, torna desmotivadas as "palavras" do emissor, exigindo que o receptor refaça todo um percurso semiótico para recuperar os possíveis sentidos que uma determinada estrutura sintática ou certa palavra tenha adquirido naquele universo específico.

Saussure pressupunha a existência de uma imagem mental associada a uma imagem acústica para que ocorresse a existência de um signo lingüístico, no entanto, aquela, apesar de guardar certos valores unívocos, não é comum a todos os usuários de um determinado código lingüístico, permitindo que exista um certo desvio do conteúdo veiculado originariamente. As referências que os indivíduos possuem de um determinado significante variam de acordo com seus processos mentais e de seu grau de inserção em universo cultural específico.

aceitação desta posição acarretaria o fechamento do discurso humano e, pior,



A univocidade sónica poderia levar o receptor de uma mensagem a agir como indivíduo incapaz de perceber as variantes de um mesmo objeto dentro de uma determinada cultura. A pretensa univocidade referencial, à qual a um determinado significante deve corresponder uma imagem mental específica, esbarra num fator fundamental que é aquele no qual o universo de usuários de um determinado significante comungam visões diferentes de uma mesma realidade. À imagem acústica de árvore deverá corresponder a imagem mental de uma árvore (arbor), conforme previa Saussure, entretanto essa mesma imagem mental deverá variar de indivíduo para indivíduo, dependendo das experiências existenciais que cada um deles tenha da referência exigida.

O conceito atualizado nestas relações dependerá, pois, não apenas do elemento bifronte, o signo, nem também do valor que o mesmo signo possui

levaria a língua a um estado de total estagnação.



em determinada situação de comunicação, dependerá principalmente da visão cultural e mítica que se tenha do mesmo. Assim, signos que não possuam tradição no código de um povo jamais serão assimilados satisfatoriamente pelos usuários, como também poderão gerar certa entropia no discurso, por não serem possíveis as referências reais a respeito do signo.

O mito

Toda e qualquer reflexão a respeito do signo lingüístico e da linguagem pressupõe uma reflexão mais acurada a respeito do valor do mito. É fundamental que se reflita a respeito do mito em razão do mesmo adquirir um valor de fundador da linguagem, principalmente se se pensar nos pólos metafóricos e metonímicos da linguagem.



os sujeitos. As criações mitológicas das civilizações primitivas revelam toda a riqueza do pensar mítico associado à linguagem nomeadora, nas quais o poder demiúrgico que a "palavra" assume no universo cultural humano a faz instituir a ordenação do caos e a formular uma lógica adequada ao mesmo. É através de uma mente privilegiada e um comportamento lingüístico extremamente poético que a Idade de Ouro da Grécia foi capaz de criar toda aquela rica e poética visão do Universo desconhecido que se convencionou denominar mitologia grega. Após o exercício metafórico e mítico dos gregos nenhuma outra civilização ocidental foi capaz de transmutar a realidade em peças tão bem elaboradas, quanto os procedimentos reorganizadores do "caos" mental humano .

O defrontar-se com realidades inomeadas faz com que o homem procure associar aquilo que não conhece com o universo de saber a que pertence. Estabelece então correlações, similitudes entre ambos

os objetos, criando uma conjunção significativa entre aquilo que vê e aquilo que imagina ser. Tal comportamento é bastante visível nas situações chamadas de "personificações", nas quais os elementos desconhecidos adquirem *status* humano ou quase humano, numa realidade mítica, sem, entretanto, perder sua aura sobre-humana, passando a existir como "realidade" própria. Um exemplo fascinante deste comportamento, em literaturas de língua portuguesa, é o episódio do Gigante Adamastor, na epopéia lusitana Os Lusíadas⁶.

⁶ O trecho do poema épico que nos chama a atenção quanto ao comportamento mítico de renomear o mundo de acordo com a própria compreensão é:

.....
 "Porém já cinco Sóis eram passados
 Que dali nos partíramos, cortando
 Os mares nunca de outrem navegados
 Pròsperamente os ventos assoprando,
 Quando ùa noite, estando descuidados
 Na cortadora proa vigiando,
 Ùa nuvem que os ares escurece,
 Sôbre nossas cabeças aparece.
 Tão temerosa vinha e carregada
 Que pôs nos corações um grande mêdo;
 Bramindo, o negro mar de longe brada,
 Como se desse em vão nalgum rochedo.
 - Ó Potestade, disse, sublimada:
 Que ameaço divino ou que segrêdro
 Êste clima e êste mar nos apresenta
 Que mor cousa parece que tormenta?

Não acabava, quando ùa figura
 Se nos mostra no ar, robusta e válida
 De disforme e grandíssima estatura;
 O rosto carregado, a barba esqualida,
 Os olhos encovados, e a postura
 Medonha e má e a côr terrena e pálida;
 Cheios de terra e crespos os cabelos,
 A bôca negra, os dentes amarelos.
 Tão grande era de membros que bem posso
 Certificar-te que êste era o segundo
 De Rodes estranhíssimo Colosso,
 Que um dos Sete milagres foi do mundo.
 Cum tom de voz nos fala, horrendo e grosso,
 Que pareceu sair do mar profundo.
 Arrepiam-se as carnes, e o cabelo,
 A mi[m] e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!"

CAMÕES, Luís de - **Obra completa**, pp. 122-123.

Muitos teóricos têm procurado associar o mito de Adamastor à realidade geográfica do encontro das águas do Oceano Pacífico com o Atlântico, ao extremo sul da África, mas tal transcodificação "acabada" do episódio não é capaz de sobrepor-se ao nível mítico que envolve a passagem angustiada dos navegadores portugueses pelo Cabo Horn. Na estrutura da epopéia portuguesa o antigo Cabo das Tormentas não é apenas um dado geográfico que se tornou personagem e adquiriu capacidade de agir, de possuir "alma"; tornou-se verdadeiramente um ser mítico com atributos de personagem "real", assim como as sereias e o Gigante Polifemo na Odisseia.

Portanto, a partir destas reflexões é necessário que se procure estudar e entender o fenômeno mítico sob dois aspectos básicos e interdependentes, o mito enquanto elemento capaz de transcodificar o universo factível em elemento gerador de imagens e o mito enquanto "realidade"



antropológica. Tanto no primeiro como no segundo caso, não se poderá simplesmente procurar estabelecer a transcodificação de um pelo outro, eliminando o "teor particular" ou peculiar de cada um deles e as suas relativas independências.

O mito, sob o ponto de vista antropológico, espécie de recordação atávica, recobre uma área de atuação e influência extremamente ampla, é um dos componentes essenciais à elaboração e transformação de imagens do universo cultural humano. O mito é a própria imagem em nosso universo quotidiano. Nas civilizações primitivas, ou melhor, nas mais antigas os homens criaram narrativas maravilhosas nas quais ocorre a atuação de forças e seres sobrenaturais que exercem poder sobre os destinos humanos, fazendo também com que fatos incompreensíveis às mentes primitivas recebam uma explicação muitas vezes ligada à religião.



As narrativas épicas circunscrevem-se a esse plano, como se pode perceber nas epopéias indianas, nas narrativas épicas célticas e gregas. Mais modernamente é o que ocorre com a epopéia lusitana Os lusíadas, na qual a figura de Vasco da Gama ultrapassa sua escala humana, justificando a pretensa origem divina dos portugueses, apesar daquele jamais perder sua essência de humanidade.

“A palavra grega (...) (mythos) aplica-se a toda história que se narra, tanto o assunto de uma tragédia ou o enredo de uma comédia, como o tema de uma fábula de Esopo. Opõe-se o mito ao logos, como a fantasia à razão, a palavra que narra à que demonstra. Logos e mythos são os dois pólos complementares da linguagem, duas funções igualmente fundamentais da vida do espírito. O logos, sendo um raciocínio, busca convencer; acarreta, no ouvinte, a necessidade de julgar. O logos é verdadeiro, se é justo e conforme a ‘lógica’; é falso se dissimula alguma burla secreta (um ‘sofisma’). Mas o ‘mito’ não tem outro fim senão ele próprio. Acredita-se ou não nele, à vontade, por um ato de fé, se parece ‘belo’ ou verossímil, ou simplesmente se se deseja acreditar. Assim é que o mito atrai, em torno de si, toda a esfera do irracional no pensamento humano: é, pela sua própria natureza,

aparentado com a arte, em todas as suas criações.
(...)”.⁷

Esta distinção entre *mythos* e *logos* aponta diretamente para uma realidade, proposta por Walter Benjamin, a respeito da laicização da arte, quando a mesma perde seu valor “cultural”. A perda da “aura” mítica faz com que a arte tenda à sua massificação. No entanto, o mito segundo a visão de Pierre Grimal é a própria base para todo o processo elaborador da arte, ele não é apenas “aparentado” à arte; é, sim, a sua própria essência, dando-lhe os motivos e os modelos de sua permanência no tempo e no espaço humanos. A destruição das conexões míticas da arte, em prol de uma simplificação para torná-la mais compreensível ou acessível para as grandes massas, esbarra num elemento bastante simples, a consciência atávica que faz com que homens das mais diferentes épocas e culturas procurem no pensar mítico os elementos

⁷ GRIMAL, Pierre. A mitologia grega. pp. 8/9



básicos para sua compreensão do universo factual que o cerca.

Esta visão será útil em outro momento, no entanto, com o que se preocupa agora é o valor demiúrgico, em termos de linguagem, que o mito incorpora no estudo da linguagem e dos signos.

Considerando-se o valor fundante, isto é, promotor de sentidos e signos que o mito possui na fala humana, não se poderá analisar apenas como uma estrutura semântica, mas sim como uma estrutura semiótica, que a cada momento vai estabelecendo áreas mais complexas e difusas de valores significantes e mais profundas no aspecto de nomeação do universo material do homem. Os mitemas resultantes de tal procedimento parecem fazer com que os valores intrínsecos do componente mítico desapareçam, perdendo-se com isso as próprias raízes da manifestação. Hoje, grande parte das manifestações míticas, podem não ser compreendidas a contento.

Mantém-se, no entanto, o comportamento que justifica certas opções místicas que se confundem com o próprio pensar mítico.

Ao ocorrer tal comportamento, a "motivação" mítica que justificava a existência de um procedimento ou a compreensão mítico-cultural desaparece, quebrando as próprias amarras que conectam o signo e o mito. Tanto o signo quanto o mito passam a ser elementos desprovidos de qualquer motivação imediata, apesar de manterem em si os comportamentos ideológicos que lhes deram origem.

O mito, enquanto estrutura básica da nomeação do inominável, revela-se como elemento fundamental para o entendimento do funcionamento das imagens. É nele que o elo vinculador de uma dada metáfora com o elemento que a gerou são compreensíveis e assimiláveis, no entanto, possui o mito ainda outra característica estrutural básica para o

entendimento da linguagem em geral e, em especial da linguagem literária.

Ao nomear o Universo tangível do homem comum, ou mais precisamente do homem primitivo, o *mythos* faz com que se rompa o *logos* ao estabelecer-se coordenadas semântico-culturais que aproximam duas realidades de um mesmo denominador lingüístico. Assim, a linguagem quotidiana reveste-se de uma "aura" de maravilhoso que seu uso contínuo faz desaparecer ou esmaecer, tornando as correlações até certo ponto ininteligíveis para aqueles que pouco ou quase nada dominam da cultura geradora de uma língua natural específica.

É o mito que faz com que uma dada cultura possua expressões específicas, às quais não cabe a chamada tradução literal, pois a realidade expressa não encontra correspondência exata entre aquele que criou a mensagem e aquele que a decodifica em outra língua. Numa tradução interlingual é possível e necessário que

se façam as adaptações necessárias para que universo mítico-cultural que se expressa seja mantido, no entanto é bastante comum nas "traduções intralinguais" a ocorrência do mesmo comportamento, fazendo com que expressões que nada ou quase nada tenham de ambíguas torne-se literalmente geradora de confusões semânticas em razão do padrão cultural que se utiliza na interpretação de um dado texto.

Exemplo típico desta confusão lingüística, ocorre com algumas adaptações de músicas populares norte-americanas que marcaram o protesto de toda uma geração da década de 60 e 70 para o português, na qual a transposição lingüística acaba deturpando todo o sentido original do texto transposto. Tal comportamento pode ser encontrado na transposição realizada para a letra da música de Simon e Garfunkel "The sound of silence", que na versão "country" brasileira transformou-se na letra "É por você que canto". O substrato ideológico da versão original,

voltado exclusivamente para os questionamentos a respeito dos processos de urbanização e descaracterização do ser humano diante das luzes feéricas da "urbe" moderna, transformou-se numa postulação patética do indivíduo que chora a ausência da mulher amada.

Ora, se na transposição se tivesse levado em conta aquilo que se denomina de substrato mítico-cultural, jamais a versão nacional poderia ter destruído as belas imagens questionadoras que a letra original apresentava, fazendo da própria estrutura lingüística uma forma de representar as dúvidas e percalços que atribulavam a visão de mundo do homem na época.

O desnudamento e/ou destruição dos elos mítico-culturais que acompanham um dado texto literário ou uma dada expressão lingüística revelam-se elementos empobrecedores dos valores semânticos mais profundos de uma dada língua, fazendo com que a

"historicidade" da expressão seja uma obrigatoriedade constante em todo e qualquer trabalho.

Historicidade, signo e mito conformam o trinômio que permite à linguagem estabelecer seus comportamentos fundamentais para seu processo significativo. Em momento algum qualquer destes elementos poderá ser ignorado sob pena de realizar-se uma compreensão descaracterizada das intenções básicas latentes no texto observado. O poder nomeador da linguagem mítica só se torna capaz de adquirir *significâncias* quando a visão de mundo de seu criador expressa-se através de signos. Estes, por sua vez, apresentando-se como elementos bifrontes, exigem que seus significados ou imagens mentais correspondam a um determinado conjunto de sons ou sinais impressos, carregando em si um universo de valores culturais e ideológicos.

A linguagem humana é, assim, um elemento baseado em processo de conotação. Ao

emitirmos qualquer mensagem acionamos um verdadeiro processo semiótico conotativo, através do qual as correlações enformam-se em sintagmas conotados complexos, nos quais a o caráter sócio-cultural, o mito, a cultura, o saber, e a História se conjugam para estabelecerem os valores e os sentidos daquilo que é transmitido, conforme coloca Roland Barthes em Elementos de semiologia. Em momento algum a linguagem humana é totalmente denotativa, a não ser naqueles em que a palavra se encontre em situação pura de dicionário.

“(...) A conotação, por ser ela própria um sistema, compreende significantes, significados e o processo que une uns aos outros (significação), e é o inventário destes três elementos que se deveria primeiro empreender em cada sistema. Os significantes de conotação, que chamaremos conotadores, são constituídos de signos (significantes e significados reunidos) do sistema denotado; naturalmente, vários signos denotados podem reunir-se para formar um só conotador - se for provido de um só significado de conotação; ou melhor, as unidades do sistema conotado não têm forçosamente o mesmo tamanho que as unidades do sistema denotado; grandes fragmentos

de discurso denotado podem constituir uma única unidade do sistema conotado (é o caso, por exemplo, do tom de um texto, feito de múltiplas palavras, mas que remete, todavia, a um só significado).”⁸

O processo conotativo proposto por Barthes é, de uma forma bastante funcional, a instituição da existência de um substrato nomeador que faz com que os signos assumam valores semânticos a partir de sua inclusão em um determinado universo. Assim, o caráter histórico e sócio-cultural subjacente a todo processo comunicativo do ser humano será permeadora de uma mensagem que subjaz no interior do texto, fazendo com que as virtuais significações sejam recuperadas a qualquer momento da história humana. São elementos que permanecem no texto e associam-se ao universo cultural dos possíveis leitores que, num trabalho centrípeto investem na significação os valores que acreditam comportar os signos que frui.

⁸ BARTHES, Roland. Elementos de semiologia, pp. 96/97.



Para Roland Barthes, o processo de conotação é muito mais que um procedimento lingüístico básico, é ele o responsável pela transformação e preservação das mensagens ao longo do tempo.

"(...) Seja qual for o modo pelo qual a conotação 'vista' a mensagem denotada, ela não a esgota: sempre sobra 'denotado' (sem o quê o discurso não seria possível) e os conotadores afinal são sempre signos descontínuos, 'erráticos', naturalizados pela mensagem denotada que os veicula. Quanto ao significado de conotação, tem um caráter ao mesmo tempo geral, global e difuso: é, se se quiser, um fragmento de ideologia: o conjunto das mensagens em português remete, por exemplo, ao significado 'Português'; uma obra pode remeter ao significado 'Literatura'; estes significados comunicam-se estreitamente com a cultura, o saber, a História; é por eles que, por assim dizer, o mundo penetra o sistema; a ideologia seria, em suma, a forma (no sentido hjelmsleviano) dos significados de conotação, enquanto a retórica seria a forma dos conotadores."⁹

Para melhor compreender-se a importância da ideologia, da cultura e do mito que subjaz a todo e qualquer texto, tomemos como modelo a letra da

canção "The sound of silence", de Paul Simon e a versão apresentada pela dupla Leandro e Leonardo, sob o título de "É por você que canto":

The sound of silence

Hello darkness, my old friend.
In my brain still remains
I've come to talk with you again.
Withing the sound of silence
Because a vision softly creeping.
In restless dreams I walked alone
Left its seeds while I was sleeping.
Narrow streets of cobblestone
And the vision that was planted
Neath the halo of street lamp
I turned my collar to the cold and damp.
When my eyes were stabbed by the flash
Of a neon light, that split the night.
And touched the sounds of silence.

And in the naked light I saw
Ten thousand people, may be more
People talking without speaking

⁹ BARTHES, Roland. Elementos de semiologia, pp. 96/97.



People hearing without listening
People writing songs that voices never share.
And no one dares
Disturb the sounds of silence.

"Fool", said I, "you do not know
Silence like a cancer grows.
Hear my words that I might teach you,
Take my arms that I might reach you."
But my words, like silent raindrops, fell
And echoed in the wells of silence.

And the people bowed and prayed
To the neon god they made
And the sign flashed out its warning
In the words that it was forming.
And the signs said:
"The words of the prophets are written
On the subway walls, and tenement halls,
And whispered in the sounds of silence."¹⁰

Como é possível observar-se o texto é pleno de sentidos conotados, que são determinados por

¹⁰ SIMON, Paul. apud Pop Music: Curso de Inglês, p.11



elementos culturais comuns à década de sessenta, quando a sociedade alternativa, marcada pela ideologia pacifista e antimecanicista dos "hyppies", questionava os valores propostos pela sociedade de massa e consumista. As imagens que surgem em tal contexto funcionam como índices das posturas da época, mostrando o quanto o homem do período encontrava-se angustiado e desorientado pela evolução dos processos mecânicos. Expressões como "*people talking without speaking*" ou "*people hearing without listening*" são verdadeiros oxímoros, que colocam em evidência a dialética das ações humanas servem como marcas precisas da negação da comunicação associada à criação de elementos míticos de uma nova era. Os deuses surgem aqui nos grandes centros urbanos, fazendo nulas as tentativas de comunicação entre os homens.

A adaptação cantada pela dupla Leandro e Leonardo,

É por você que canto

Quanto mais o tempo passa

Mais eu gosto de você.

Este seu jeito de me abraçar,

Este seu jeito de olhar p'ra mim

Foi que fez com que eu

Gostasse logo de você,

Tanto assim.

É por você que canto.

Quanto mais você me abraça,

Mais eu gosto de você.

Cada beijo que você me dá,

Faz meu corpo todo estremecer.

Sem você eu sei que não teria

Nenhuma razão p'ra viver.

É por você que canto.

Pode tudo transformar,

Pode tudo se perder,

Pode o mundo virar contra mim,

Aconteça seja lá o que for,

Cada dia que passar

Eu quero ainda mais

Seu amor.

É por você que canto.

Observemos que a transposição demonstra uma total desconfiguração ou anulamento dos comportamentos imagéticos originais, fazendo desaparecer as relações paradoxais e oximóricas que o texto original apresentava, justamente por ignorar, ou melhor, não observar os valores culturais e ideológicos imanentes ao texto inicial, com isso destrói as imagens que valorizam a letra de "The sounds of silence". A dubiedade sugerida pelo jogo de palavras "*People talking without speaking/ People hearing without listening*", especialmente pela contraposição estabelecida entre *talking/speaking* e *hearing/listening*, desaparecem na versão criada pela dupla "country". Ora, em qualquer dicionário, veremos que ambas as palavras se equívalem no nível paradigmático, no entanto, na construção original adquirem um valor

imagético extremamente paradoxal, no sentido de estabelecer correlações entre o falar e nada dizer, ou então, do ouvir e nada escutar. O nível referencial não estabelece, com precisão, as diferenciações que o contexto propõe ao receptor. Assim, podemos predicar para a imagem, independentemente de sua origem e suas finalidades, que a mesma deva possuir um substrato sócio-cultural e vivencial, pois só assim poderá permitir que a conexão emissor/receptor seja realizada de forma completa e ideal.

O próprio título do canção da dupla Simon e Garfunkel já introduz um elemento de "estranhamento", que parece remeter tanto o texto quanto o receptor a

um nível de "transracionalidade"¹¹ problematizadora, pois é, até certo ponto, paradoxal afirmar-se a existência de qualquer ruído, quanto mais sons naquilo que representa a ausência de qualquer evidência sonora. Tal comportamento também não ocorre com a versão, que se preocupa exclusivamente apenas com os valores musicais do texto, procurando adequar todo um universo de questionamento dialético da realidade a simples normas de harmonia e ritmo.

Obviamente, a reflexão sobre os efeitos da versão livre de uma criação poética, poderia esbarrar, no caso preciso das duas versões do letra de *Sounds of silence* e *É por você que eu canto*, na afirmação de que a segunda tende a se simplificar e apagar os

¹¹ O conceito de **transracionalidade** aqui empregado fundamenta-se nas reflexões de O. Brik, no ensaio *Ritmo e sintaxe*, quando o mesmo emprega a expressão com o sentido de um texto no qual apenas os sons adquirem valor semântico – cf. “*Os mestres da língua poética transracional separam essa última da língua falada e levam-na ao domínio dos sons convencionais e das imagens rítmicas. Se a estrutura semântica do verso não tem importância, se a significação das palavras nada representa, não é necessário manejar as palavras: os simples sons são suficientes.*” Neste caso, o conceito de transracionalidade prende-se ao fato da proposição oscilar entre o *non-sens* e a semântica coloquial. Assim, o conceito de transracionalidade aqui empregado liga-se ao aspecto de um certo procedimento “estranhante” que faz com que os “possíveis sentidos” do texto ou da expressão linguística exijam a plena



comportamentos ideológicos em razão de ser uma construção musical que procura mais ser apenas sentida do que fruída. Podemos encontrar comportamentos semelhantes quando tomamos certas traduções literais. Este é o caso do "Soneto XX", de Shakespeare, do qual será apresentada a versão original, uma versão traduzida literalmente e outra realizada de forma poética

XX

A woman's face with Nature's own hand painted

Hast thou, the master-mistress of my passion;

A woman's gentle heart, but not acquainted

With shifting change, as is false womwn's fashion;

Na eye more bright than theirs, less false in rolling,

Gilding the object whereupon in gazeth;

A man in hue, all 'hues' in his controlling,

Which steals men's eyes and women's souls amazeth.

And for a woman wert thou first created;

Till Nature, as she wrought thee, fell a-donting,

atenção para sua decodificação adequada àquilo que se abstrai do texto em questão.

And by addition me of thee defeated,
By adding one thing to my purpose nothing.
But since the prick'd thee out for women's pleasure,
Mine be thy love, and thy love's use their treasure.¹²

O soneto oscila constantemente, entre um tom de recuperação de uma significação ora masculina, ora afeminada de um ser que não se revela de maneira efetiva. Assim a visão do sentimento de amor que domina o soneto shakespeareano parece ser aquele que na leitura semiótica chamaríamos de plano da mentira, pois o ser nomeado ora revela características prototípicas do ser feminino e em outros momentos revela-se como um indivíduo verazmente feminino. Ao lado dos valores semânticos do cotidiano, revela-se outro comportamento que é aquele no qual se desvela todo o aparato ideológico que repousa nas simples frases e que uma leitura ou tradução literal pode

¹² SHAKESPEARE, William. **Sonetos**. São Paulo: Melhoramentos, s/d [Tradução de Jerônimo de Aquino] (Edição bilingüe). p. 60.



ignorar como é o caso da reestruturação do texto apresentada a seguir:

XX

Pintadas pela mão da própria Natureza,
São faces de mulher as tuas, meu querido;
Coração de mulher, também, mas com certeza,
Firme, sincero; não, como o delas, infido.
Que o delas mais sutil, menos infiel, assela
Teu olha, com luz de ouro, o objeto onde se fita.
O homem que és, na feição, feições muitas revela:
Viris olhares rouba e as mulheres excita.
A Natura te fêz mulher, mas, ante o porte
E a compleição que tens, ficou estonteada
E, pois, modificou-te, e deu-me a triste sorte
De nunca poder vir a ter-te por amada.

Mas a tua amizade - o prazer dos prazeres -

Não me deixa nutrir inveja das mulheres.¹³

A versão acima parece desprezar a visão do gentil-homem inglês contemporâneo a Shakespeare, visão esta que valoriza a ambigüidade enquanto

¹³ SHAKESPEARE, William - op. cit. p. 61.



elemento característico de uma casta social na visão lírica de Shakespeare. Enquanto a versão acima gera uma visão andrógina do homem, que se metamorfoseia em mulher, justamente por ignorar os valores ideológicos presentes no texto, uma versão mais poética, guardando os valores da ambigüidade presentes no texto, revela toda a sensação de dubiedade que permeia o soneto, conforme a versão abaixo, presente nas obras completas de Shakespeare.

XX

Teu rosto é de mulher, que a Natura pintou,
Tu, que da paixão minha és o amado e a amada;
Teu doce coração é de mulher, embora
De traidoras tais os ardis ignore;
Mais brilha o teu olhar, menos falso ao mover-se:
Em tudo quanto pousa o seu fulgor refulge;
Um homem no matiz, que os matizes domina,
Dos homens capta o olhar, as mulheres fascina.
No começo, mulher, a Natura te fez.
Mas sua obra ao fazer, dela se apaixonou;
E a ti acrescentando a mim desconcertou,

Uma nada te ajuntando inútil a meus fins;

Pronto para o prazer das mulheres, meu faz

Teu amor e seu fruto o bem que elas desejam.¹⁴

capítulo II

Linguagem e imagem

A linguagem humana é considerada, do ponto de vista da estruturação semântica, um processo altamente denotativo; no entanto, se observarmos com mais atenção veremos que este mesmo comportamento prende-se a situações variáveis. O processo denotativo puro acaba prendendo-se apenas à situação na

¹⁴ SHAKESPEARE, William – Obra completa. (obras líricas), p. 823. V. III



possibilidade da denotação somente enquanto a palavra estiver em situação de dicionário, uma vez que cada termo ou verbo apresenta uma possibilidade previamente codificada para seu emprego. No entanto, ao apresentarmos tais elementos em situação de uso, na função assumida pela fala saussuriana, veremos que se torna necessária que o contexto determine os valores assumidos pelos signos utilizados em situação de comunicação efetiva.

CAPÍTULO II

Linguagem e imagem

A linguagem humana é considerada, do ponto de vista da estruturação semântica, um processo altamente denotativo, no entanto, se observarmos com mais atenção veremos que este mesmo comportamento prende-se a situações variáveis. O processo denotativo puro acaba prendendo-se apenas à situação da linguagem enquanto virtualidade, ou seja, existe a

possibilidade da denotação somente enquanto a palavra estiver em situação de dicionário, uma vez que cada termo ou verbete apresenta uma possibilidade previamente codificada para seu emprego. No entanto, ao apresentarmos tais elementos em situação de uso, na função assumida pela fala saussuriana, veremos que se torna necessário que o contexto determine os valores assumidos pelos signos utilizados em situação de comunicação efetiva.

Assim, a tão decantada denotatividade do signo lingüístico torna-se apenas índice de virtualidades comunicativas, oferecendo ao receptor sugestões de significação que podem ou não ser atualizadas de acordo com a intenção do emissor. Toda a carga existencial que o signo lingüístico comporta determina que um mesmo sinal possua infinitas possibilidades de significação, dependendo da forma como é empregado, da situação histórico-social em que é emitido, bem como das marcas regionais que determinam seu uso.

A conotação é, por sua vez, um processo que rompe com os valores convencionais da linguagem primária, estabelecendo então parâmetros de uma postura secundária, na qual os segmentos de significação enformam-se como verdadeiros eixos de significâncias, que num processo de aprofundamento de complexidade remete o receptor a um segundo sistema, constituído todo ele das experiências e dos padrões iniciais da linguagem. A linguagem deixa, assim, de ser uma expressão da língua natural para tornar-se um *sistema modelizante secundário*, apesar de ainda não se colocar como arte.

Denotação e Conotação.

A postura de L. Hjelmslev a respeito da estrutura do signo lingüístico abre-nos a possibilidade de entendermos de forma esquemática o funcionamento do processo primário ou natural de significação. Ora, se o signo lingüístico representa um

processo de conjunção de uma expressão a um conteúdo (*uma expressão relacionada a um conteúdo*) é possível compreendermos o processo de significação como sendo um processo aberto no qual à expressão determinada associa-se um eixo paradigmático virtual, que dependerá não somente dos procedimentos de língua utilizados por uma comunidade, mas também da maneira como o usuário do signo se posiciona frente aos valores factuais que se lhe apresentam por meio daquela expressão.

Vemos assim que o valor proposto no capítulo I, o valor sócio-cultural, histórico e vivencial de um signo, torna-se um elemento de capital importância dentro do sistema de significação proposto por Hjelmslev.

Entretanto continuamos ainda presos a um processo unidirecional que conjuga "significantes" a um único ou, quando muito, a diversos significados preestabelecidos pela convenção lingüística. Sabemos,

contudo, que tal situação só será válida se a linguagem estiver numa situação de total imobilidade, pois ao tornar-se interativa os signos deixam de possuir um direcionamento convencional para tornar-se elementos de uma elaboração conotativa.

Nesta nova situação os significantes da linguagem modelizante secundária passam a constituir-se em unidades mais amplas que o simples signo isolado. É nas expressões lingüísticas mais amplas que o processo conotativo passa a se organizar, estruturando-se em sintagmas complexos que se revelam como expressões básicas para a atribuição de novos conteúdos. É aqui, também, que se inicia o processo artístico, constituindo-se a conotação como o fundamento para a elaboração das imagens.

A estrutura sintática do discurso não corresponde, na língua modelizante secundária, à estrutura semântica proposta por Saussure, ou seja, num discurso conotado raramente a significação

atingida restringe-se a um único signo. Ao contrário, quanto mais complexa a estruturação de um texto, maior será a tendência do discurso exigir segmentos cada vez amplos e mais complexos para atualizar a apreensão do significado ou conteúdo da mensagem. Em um universo discursivo cada vez mais complexo há uma tendência constante em fazer com que os procedimentos de relação significativa se realizem por meio de estruturas sintáticas complexas. A complexidade da estrutura sintática não se restringe aqui a comportamentos retóricos de inversões (anástrofes, hipérbatos, sínqueses), mas à exigência de entender-se sempre o texto como um macro-signo no qual todos os micro-signos tornam-se dêiticos para a realização de um processo de significação enformado pelo próprio contexto.

Assim, a estrutura elementar de significação em um processo de produção conotativa não pode depender exclusivamente de uma relação

unidirecional de significantes e significados, no entanto não deve, também, vincular-se a um procedimento de transracionalidade. Naquele a mensagem estará enormemente empobrecida, em razão do "amarramento" das palavras e de seus sentidos, vistos como elementos unilaterais; neste a dificuldade de compreensão será geradora de "ruídos" e da possibilidade de anulação do discurso. Em ambos os casos ocorrerá uma relativa perda de comunicação que negará o próprio valor do processo comunicativo.

A conotação, neste caso, assumirá o papel fundador da linguagem modelizada, estabelecendo os valores virtuais dos signos. Associando-se ao pensar mítico, a conotação estabelecerá o processo básico da nomeação do universo sensível, estabelecendo processos de conjunção de similaridades e contigüidades que moldarão este mesmo universo à imagem e semelhança do homem que o observa e o nomeia.

Obviamente o processo conotativo e mítico tenderá a diluir-se. As conexões que deram origem à nomeação metafórica se apagarão e tornarão os signos elementos puramente denotados, nos quais o unidirecionamento significativo tornar-se-á preponderante e destruirá as possíveis manifestações de motivação que porventura existiram entre o signo e sua representação.

Assim compreendida, a Denotação será o evidenciamento de um processo estanque, compartimentado, no qual as significações são apenas virtualidades. O signo, em situação de dicionário, mostra-se então tão somente como virtualidade, sua significação dependerá unicamente de suas potencialidades, só efetivadas em situação real de comunicação. Neste caso, seu valor situacional, relacional e referencial entram em franco funcionamento e projetam suas significações

determinadas pelo contexto que lhe deu origem e no qual, e só nele, existem.

Conotativamente, os signos lingüísticos existem apenas quando se projetam num processo de significância, dir-se-ia de isotopia conforme é sugerido do A. J. Greimas, em Semântica estrutural, por meio do qual cada unidade de expressão possui um valor individual e um valor virtual, referendado pelo contexto que o acolhe. Tal valor só se expõe quando é operacionalizado num universo lingüístico mais amplo e complexo, que contém em si as marcas das possibilidades de atualização dos conteúdos que se supõe existam "em gérmen" no interior do discurso.

O processo de significância, conforme proposto por Julia Kristeva, só pode existir quando uma

"teia" de significações se entretece¹⁵ e transforma os micro-signos em macro-signos, com conteúdos semânticos decorrentes de valores quer situacionais, quer culturais, quer míticos. Aqui é preciso compreender que entende-se por micro-signos aquelas estruturas mínimas de significação, representadas geralmente por valores referenciais em um dato texto. A conjugação dos mesmos em unidades significativas maiores assume o valor de macro-signos que se tornam conotadores por excelência, gerando novos sentidos ou significados.

O procedimento conotativo, apesar de bastante diluído, é corrente na linguagem prosaica, uma vez que as palavras não "*nascem amarradas*". Qualquer outra conexão ou referência não prevista no código dos usuários de uma língua natural desencadeia

¹⁵ O sentido no qual se emprega, aqui, a expressão "entretece", utiliza a concepção lingüística de João Cabral de Melo Neto, no poema "Tecendo a manhã", no qual o valor assumido por um elemento corresponde à teia que o mesmo estabelece entre seus iguais, ou seja, o valor semântico de um signo dependerá exclusivamente das relações estabelecidas com todos os outros signos do contexto. – cf. MELO NETO, João Cabral de – **Educação pela pedra**, in *Obra completa*, p.345.

um processo de significância que somente os valores paradigmáticos e sintagmáticos tornam possível prever. O fluxo de conceitos que se atualizam em tais processos abre perspectiva para uma plurissignificação que só se realiza e adquire significação quando um conjunto específico de dados, comuns tanto ao remetente quanto ao destinatário se atualizam simultaneamente.

O comportamento básico para a realização comunicativa de uma semeiose conotativa prende-se a uma consciência referencial dos valores dos signos nela implicados. De fato, somente a partir dos conceitos primários ou primitivos dos signos utilizados na mensagem transmitida é que nos é possível apreender os novos valores assumidos por uma estrutura semântica complexa como o é o processo conotativo.

O processo conotativo é então um elemento, até certo ponto, gerador de rompimentos para com o automatismo dos discursos mais objetivos.



A desautomatização da linguagem prosaica assume neste mesmo processo um comportamento até certo ponto paradoxal, pois é através deste que a mensagem busca sempre novos receptores e é capaz de gerar novos sentidos, renovando os aspectos que o uso comum havia cristalizado, enquanto a própria linguagem tende a tornar automatizados os seus próprios rompimentos.

CAPÍTULO III

A IMAGEM

(Redução dos tropos a um designador
comum)

Considerando-se que a linguagem
constativa é um dos constituintes fundamentais para a
elaboração poética, principalmente por se colocar como

CAPÍTULO III

A IMAGEM

(Redução dos tropos a um designador comum)

Considerando-se que a linguagem conotativa é um dos constituintes fundamentais para a elaboração poética, principalmente por se colocar como

uma alteração privilegiada na relação significante/significado, fazendo com que ambos se equivalham na geração de um novo significado, apesar do uso dito *impróprio* do signo lingüístico quando da elaboração de imagens "mais ousadas". Compreendendo-se a elaboração imagética como um procedimento estruturador de um novo universo lingüístico, não se deve gerar novos signos com esse processo, uma vez que todas as virtualidades culturais do significante utilizado são mantidas. A criação de um novo signo em uma semeiose conotativa redundaria em uma total transracionalidade que descaracterizaria a imagem criada e tornaria ininteligível a mensagem enviada.

Apesar das palavras "não nascerem amarradas" a um significado único, as mesmas tecem uma teia virtual de possibilidades significativas que não se esgotam em sua própria menção, mas se ligam a múltiplos sentidos resultantes das sonoridades,

posicionamentos e valores culturais arraigados pela tradição e pelas vivências e expectativas do emissor e do receptor.

Ao romper com o uso convencional dos signos, a imagem torna-se elemento de estranhamento, fazendo, muitas vezes, que elementos totalmente disjuntos se conjuguem em uma única e grandiosa *significância*. Ora, o uso convencional da linguagem faz com que o significado de palavra "pedra"¹⁶ seja apenas aquele que a língua de um indivíduo dicionarizou, jamais em uma circunstância dessas poderá se atualizar um sentido como "*dor*". No entanto, a preponderância dos valores culturais, vivenciais e ideológicos do indivíduo em uma situação de mensagem conotativa deverá permitir-lhe compreender a palavra "pedra"

como *dor*, *dureza*, *sustentação*. Em momento algum, entretanto, a palavra pedra poderá deixar de ser o que é realmente no mundo cultural e lingüístico para tornar-se outra coisa, retomando as idéias de Octavio Paz, jamais o signo, em situação imagética, poderá deixar de ser "isto" para tornar-se "aquilo", o signo será, sim, "isto" e "aquilo" concomitantemente.

Assim, no conhecido e problematizador poema drummondiano, "No meio do caminho", as pedras nele expressas serão eternamente *pedras*, as mesmas tornam-se também outras possibilidades que se atualizam tão somente no contexto que as gerou. Primordialmente os signos utilizados por Carlos Drummond de Andrade serão pedras para todos os possíveis receptores de seu poema problematizador,

¹⁶ Obviamente que ao nos referirmos à palavra *pedra*, deixamo-nos envolver pelas reflexões do poeta e crítico Octavio Paz, em seu ensaio "A imagem", no entanto importa-nos também entender que as imagens geradas por Carlos Drummond de Andrade, em seu poema perturbador "No meio do caminho", estão diretamente ligadas a um processo de forte conotação, permitindo ao leitor decodificá-la de acordo com suas competências lingüísticas. Por outro lado, a tradição do signo **pedra** na cultura ocidental, faz com que o mesmo seja constantemente reinterpretado, ultrapassando os simples limites dos valores pré-estabelecidos, gerando um perfeito processo de semiose, que permite à **pedra** sê-la e, no entanto,

mas serão também aqueles valores semânticos previstos pelo código interno do texto, carregado este de valores culturais e vivenciais. É neste momento que o "isto" e o "aquilo", que o projeto cultural do ocidente não permite que se unam, tornam-se um só elemento.

Tão somente assim, num processo de significância os signos lingüísticos, fundamentais à elaboração da obra literária e ao procedimento comunicativo coloquial, podem romper com as "amarras" do uso convencional. Portanto, não será um único signo que será o responsável pela geração da imagem, como é comum ocorrer nas proposições mais ingênuas a respeito dos tropos, mas a imagem ou a figura só poderá ocorrer quando um conjunto de circunstâncias, entre elas o próprio relacionamento sígnico, a "teia" dos sentidos, permitir o rompimento com os cânones dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos da linguagem.

ser uma gama enorme de outros elementos que não apagam o valor primeiro do

Os Pólos Metafóricos e Metonímicos da Linguagem

O estabelecimento do processo conotativo decorre do possível conhecimento de que "isto" não é como um dos fundamentos da elaboração imagética remete-nos às considerações das relações de similaridade e contigüidade que abrangem o pensamento lingüístico. A linguagem, entendida como um comportamento humano nomeador do universo, funciona a partir de um sistema de disjunção e não de conjunção de semas, em um determinado classema. A consciência do receptor a respeito de um determinado signo só se estabelece a partir da antinomia criada pela língua e não pela conjunção de semelhanças ou de proximidades semânticas. Neste sentido parece-nos salutar observar os comportamentos imagéticos dos poetas barrocos, que entendiam ser oriundo dos

objeto pedra.

paradoxos, dos oxímoros e antíteses o sentido de suas produções artísticas.

Assim, como na estética Barroca, a consciência do valor de uma dada imagem ou signo decorria do possível conhecimento de que "isto" não é "aquilo", também na linguagem quotidiana o sentido de "claro", por exemplo, só é possível a partir de um conhecimento prévio do que é "escuro". No entanto as relações de sinonímia e de homonímia acabam determinando na fala diária uma rede de relações que nos permite substituir um signo por outro correspondente, no intuito de facilitar sua apreensão pelo destinatário da mensagem.

A aceitação do sentido atualizado de um signo ocorre a partir do momento em que as múltiplas possibilidades de significação de um determinado elemento gráfico aconteça como uma só virtualidade que se oporá a todas as outras previstas pelo indivíduo e por seu código lingüístico. Obviamente, a estrutura

elementar da significação que opõe termos presentes à sua ausência, enquanto elemento não-marcado, só ocorrerá quando o plano das virtualidades substitutivas posicionar um dado componente num continuum espacial e temporal que nos permita compreendê-lo dentro um contexto dado.

O comportamento dos eixos metafóricos e metonímicos, tal como ocorre na linguagem quotidiana pode funcionar como o "alicerce" da imagem, no entanto sua aplicação aos procedimentos poéticos mais avançados exige que se reconsidere o conceito de metáfora e de metonímia, ligando ambos de maneira subliminar ao conceito de transracionalidade. Ora, as metáforas e metonímias de cunho popular ou utilizados pelos meios de comunicação de massa, sempre trabalharam com as correlações de semelhança entre o termo "próprio" e aquele que passa a ser utilizado como substitutivo do mesmo; a linguagem poética pressupõe que as relações entre uma realidade e sua



metaforização seja estabelecida por um procedimento que rompa com as expectativas do leitor e só se atualize a partir da existência de uma "trama" de significações estabelecidas pelo próprio contexto.

Conforme são colocadas pela retórica clássica, a metáfora e a metonímia parecem ser faces de uma mesma moeda, ou seja, a idéia de substituição¹⁷ de um termo "próprio", por outro "impróprio", só se justifica na diferenciação de uma imagem pela outra quando percebermos que o primeiro rompe com a possível racionalidade da língua, fazendo com que signos portadores de semas disjuntos se apresentem como substitutivos, portanto criando a metáfora; enquanto o outro busca encontrar entre os termos designadores uma relação de contido/conteúdo, a metonímia. Ora, se aceitarmos as propostas veiculadas por obras didáticas sobre as figuras, serão

¹⁷ A utilização do termo **substituição**, prende-se, no texto, ao fato de que algumas teorias retóricas, principalmente a desenvolvida por Heinrich Lausberg, em **Elementos de retórica literária**, elabore o conceito de metáfora e metonímia como uma forma de substituição.

tão simples as relações imagéticas estabelecidas pelos poemas da modernidade?

Percebe-se já partir de alguns comportamentos imagéticos dos românticos uma tendência à desmontagem das imagens, para recriá-las de forma inusitada, fazendo com que o receptor passe a observar todo o processo de desestruturação que antecipa a formulação imagética, estabelecendo os elos e as analogias inerentes ao texto e seu próprio contexto.

A busca de comportamentos padrões para a metáfora e a metonímia na estrutura do poema moderno deverá passar antes por uma análise dos procedimentos destes *tropos* através da evolução do conceito dos mesmos nos procedimentos retóricos.

A metáfora: do termo "impróprio" à conjunção de semas.

A Retórica tradicional procurou sempre estabelecer o comportamento metafórico como um processo que funcione a partir de uma estrutura de similaridades existentes entre a nomeação "metafórica" e o termo original. Utilizando a terminologia de Lausberg, a metáfora será a utilização de um termo "impropre" por outro "propre", resultando tal "substituição" em um conjunto de situações de semelhança entre aquilo que se nomeia e a imagem que se cria.

Em termos bastantes simples, a metáfora da Retórica Clássica resume-se no uso de uma palavra no lugar de outra, que é mais pertinente. Este procedimento retórico tende a tornar o processo metafórico tão-somente um comportamento sinonímico no qual utilizamos palavras que possuam certa semelhança de sentido para substituímos aquelas que são precisas mas que não se enquadram naquilo que elaboramos.



Em um mundo com constantes modificações torna-se difícil estabelecer, em condições de discurso, tanto coloquial quanto poético, o que seja um termo próprio ou impróprio, principalmente se levarmos em conta a necessidade, cada vez maior, que temos de nomear os objetos do mundo que nos cerca e que proliferam infinitamente mais rápido do que nosso poder de criar novas palavras.

Assim, expressões como o símile e a comparação tornam-se também procedimentos metafóricos que nada guardam da grandiosidade da metáfora, nem mesmo seu imenso poder nomeador.

Também a proposta de entender-se a metáfora como uma comparação abreviada não encontra funcionalidade no comportamento analítico da mesma, se abordada a partir dos parâmetros dos modernos comportamentos lingüísticos, uma vez que, nessa situação, ou temos uma metáfora ou nos defrontamos com uma comparação elítica. Entretanto, o

procedimento acima aludido aproxima-se mais formalmente do *símile* do que da verdadeira metáfora.

O exemplo de metáfora utilizado em muitos compêndios didáticos, principalmente em gramáticas, não se enquadra de maneira nenhuma em um conceito de metáfora complexa. O emprego da expressão "A tarde louca", como forma de exemplificar a metáfora é totalmente ineficaz, uma vez que o processo de antropomorfização estabelecido revela-se muito mais um caso de predicação imprópria do que realmente uma metáfora. O epíteto impertinente, no caso, demonstra o processo de aproximação de elementos inadequados para uma caracterização, mas não um procedimento de reorganização dos valores dos signos.

Para Jean Cohen, a impertinência de uma dada predicação cessa de ocorrer quando, por um processo semântico, o termo substituído é recomposto de tal forma que o sentido original da expressão seja reconquistado. Assim, para o exemplo dado acima,

quando o sentido de amarela ou ensolarada voltar a se manifestar na expressão, o desvio foi rompido e a impertinência deixou de atuar na estrutura lingüística apresentada.

A Retórica Antiga procurou circunscrever a metáfora em dois níveis, um representado pela capacidade de argumentação, prendendo-se assim à arte de bem falar, e outro, à problematização do chamado embelezamento da arte, ou arte do bem escrever, fazendo com que metáfora torne-se tão-somente um ornamento, sem o qual a mensagem torna-se empobrecida. É bem verdade que o empobrecimento da mensagem ocorre sem suas metáforas e seus tropos, no entanto, reduzir toda a riqueza do procedimento metafórico a um lugar comum, que é o comportamento das imagens enquanto elementos de ornamento é mais empobrecedor da mensagem que sua ausência.

A semantização dos procedimentos analíticos, na Teoria Literária, trouxe ao campo da retórica comportamentos mais eficazes no estudo dos chamados tropos. A postura do grupo francês liderado por J. Dubois abre um caminho novo para os estudos retóricos, conferindo aos mesmos um estatuto científico que parece haver sido ignorado por teóricos anteriores. A transformação da metáfora, principalmente, num aparato predominantemente semântico permite sua compreensão ao nível tanto formal quanto ideológico, que certamente toda elaboração comporta.

A metáfora não poderá ser mais vista como um simples processo de nomeação imprópria, conforme apontava Lausberg, mas sim como um processo de nomeação no qual tanto o processo de similitude, quanto o de disjunção tornam-se operantes e operacionais, pois passa-se a analisar a figura não mais pelo que a mesma representa "semanticamente" em um dado texto, mas sim pela forma como ocorre o

afastamento entre aquilo que é representado e o termo utilizado para fazê-lo. Quanto mais semas comuns forem encontrados entre o termo de partida e o termo de chegada menos funcional será a metáfora, pois a mesma estará reafirmando de forma banal ou inexpressiva aquilo que ela procura "revelar", no entanto, o maior afastamento ou o menor número de semas comuns faz com que a metáfora exerça com toda sua amplitude a função que lhe é atribuída no texto, ou seja, fazer com que o leitor reflita com mais empenho naquilo que lhe é apresentado e busque encontrar os valores figurativos e ideológicos que se posicionam por trás daquele comportamento.

A metáfora neste contexto deixará de ser um mero elemento predicante sobre um dado termo, para tornar-se ela mesma o elemento evocador dos valores apresentados pelo objeto inicial da metáfora. Aquela perde, por assim dizer, o espaço da extensão, pois não mais se entende a metáfora como o termo que

se soma a outro ou a ele se compara, mas sim como o elemento "estranhante" que passa a ocupar um lugar determinado no discurso poético em razão do valor que o mesmo termo adquire em contato com a "teia" que se estabelece no discurso.

A utilização do conceito de metáfora, como costuma acontecer nos compêndios escolares¹⁸, tornando-a simples elemento de predicação sobre determinado signo, leva, forçosamente, à análise de um outro comportamento, retomado em Estrutura da linguagem poética, por Jean Cohen; aquele do processo de predicação, em especial, o chamado epíteto.

¹⁸ cf. "**Metáfora** é o emprego de um termo com um sentido que se lhe associa por força de uma comparação de ordem subjetiva. A comparação, porém, fica subentendida, não é expressa. Observe-se o seguinte trecho do escritor Vergílio Vázee : 'Despertam de súbito, ao *alagamento* tépido *da luz*, as cultura adormecidas...'. O artista, após descrever o aparecimento gradativo do sol, *diante da luz que se alastrava pelas plantações*, associou (associação puramente subjetiva) o caminhar da luz à sensação que se tem diante do avançar das águas numa inundação. Houve uma comparação, um confronto inteiramente pessoal e emotivo (nisso repousa o valor artístico da metáfora); mas graças a essa associação, a força das águas e o efeito que causam transferem-se para a luz, ou seja, a luz passa a ter capacidade de comunicar também o efeito poderoso e material das águas que inundam: 'alagamento da luz'; na palavra "alagamento" está a metáfora." – ANDRÉ, Hildebrando A. de – **Gramática ilustrada**. P.345.

O epíteto, enquanto tomado em termos de pura morfologia, encontra-se em situação ou comportamento semelhante à do adjetivo, ambos predicam a respeito de um termo da oração ou da mensagem, conforme observa Jean Cohen na obra citada¹⁹. Ora, se palavra e figura se equivalem na frase é necessário que se delimitem os campos de atuação de cada uma delas, seja para refletir a respeito da redundância semântica que esta traz ao discurso, seja para compreender o aspecto restritivo ou explicativo que aquela institui ao termo a que se liga. Na

¹⁹ Cf. "Hoje, a palavra 'epíteto' só tem valor gramatical. Antigamente, tinha um sentido duplo, gramatical e também retórico. Por 'epíteto' designava-se, no sentido retórico, uma figura da qual Fontanier dá a seguinte definição, por oposição ao epíteto normal, chamado adjetivo: 'Mas em que o epíteto difere do adjetivo propriamente dito? A diferença está suficiente indicada pela própria definição de epíteto. O epíteto e o adjetivo juntam-se ambos ao substantivo, ambos para modificar a idéia principal com idéias secundárias. Mas o adjetivo é necessário, imprescindível mesmo para a determinação ou complemento de sentido, e não se pode dizer nunca que ele é *dispensável*. O epíteto, pelo contrário, às vezes é apenas útil, servindo só para o ornamento ou a energia do discurso, ou é julgado até *dispensável* e redundante. Se eliminarmos o adjetivo de uma oração. Ela fica incompleta ou apresenta um sentido diferente. Se eliminarmos o epíteto, a oração poderá permanecer inteira, mas ficará talvez solta ou enfraquecida. 'Essa é a regra geral, segundo Roubaud, para distinguir o epíteto do adjetivo, e aplicá-la-emos ao exemplo seguinte: 'O espírito *sombrio* entristece, por assim dizer, os objetos mais risonhos. A *pálida* morte bate tanto na porta do pobre como na porta dos reis'. Tiremos a palavra *sombrio* da primeira frase: esta não tem mais sentido. Tiremos a palavra *pálida* da segunda: o sentido permanece, mas a imagem fica desbotada. Portanto, a palavra *sombrio* é puramente adjetivo na primeira frase, e a palavra

realidade, se nos apegarmos à proposta de Fontanier, retomada por Cohen, veremos que o procedimento sugerido não consegue resolver adequadamente a distinção, uma vez que o mesmo parece ignorar ou relevar para segundo plano o conceito de *necessariedade* da palavra poética. Tanto o epíteto quanto o adjetivo fazem-se necessário à significação mais ampla do texto, não sendo cabível a retirada quer de um quer de outro.

O adjetivo enquanto elemento sígnico, incluído na oração, traz à mesma verdade universais, inquestionáveis, que se somam ao processo de significação. O epíteto, por sua vez, invoca verdades particulares, que se aplicam apenas em parte ao termo predicado. É justamente por seu caráter de redundância parcial que a retirada do epíteto de uma estrutura textual faz com que a própria estrutura semântica se torne "desbotada". O "desbotamento" ou

pálida é epíteto na segunda." – COHEN, Jean – Estrutura da linguagem

a "frouxidão" da imagem decorre do fato de se destruir a "teia" de conexões, quer semânticas quer culturais que se instituem no texto.

No caso do exemplo citado por Cohen, a retirada do adjetivo *sombrio*, que restringia o sentido geral do termo *espírito* transforma a afirmação inaceitável por não possuir uma plausibilidade quer semântica quer lógica. O predicativo *sombrio* afirma-nos uma verdade universal que simplesmente restringe o sentido da mensagem, comportando até, se necessário, um processo de comprovação do fato afirmado. Diante de tal fato, fica-se preso ao comportamento da fala coloquial que poderá até redundar em prosa, mas jamais será poesia. O processo de transformação da linguagem coloquial em poesia estará ligado definitivamente ao processo de estranhamento, o que não ocorre com a predicação normal ou adjetiva.

A redundância semântica existente no epíteto opera por um procedimento aparentemente elementar, a repetição de semas preexistentes no termo predicado. No entanto, a restrição que se institui é bastante ideologizada, uma vez que o predicado que é ressaltado resulta de uma "invenção" particular do emissor.

A incapacidade do adjetivo epitético em resolver sua função chama a atenção do receptor principalmente por sua inoperância, mas a reflexão que esta situação deflagra determina o surgimento de um processo de *significância* que tende a expandir o valor da expressão ou mensagem. O processo de *significância* determinará, então, um procedimento isotópico que fará com que a expressão de partida retorne sobre si mesma. Este voltar-se sobre si mesmo faz com que o desvio pareça paradoxal por afirmar aquilo que convencionalmente é aceitável, mas ao romper com a plausibilidade convencional a expressão

passa a gerar um processo de isotopia, que só se completa quando o leitor ou receptor assume a cumplicidade com o emissor e aceita os valores que são instituídos.

Além da metáfora, talvez seja o epíteto aquele que melhor expressa a correlação da imagem com a ideologia. "Por isso, expressões como 'o verde esmeralda' ou 'o anil azul' (Mallarmé) são figuras de invenção, achados particulares do poeta. (...) Porém, a intenção de cada um confirma que o mesmo adjetivo perde seu poder quando se comporta normalmente".²⁰

A teorização a respeito dos chamados "tropos" ou figuras, quando realizada de forma descontextualizada tende a enveredar por caminhos puramente teóricos e pouco funcionais. A revelação da

²⁰ - COHEN, Jean. op. cit. p. 117



"erudição retórica" poderá levar a extremos²¹ que não serão favoráveis à compreensão do verdadeiro papel da imagem no texto poético, torna-se, na maioria das vezes, um simples processo de identificação e enumeração que pouco ou nada oferece à compreensão da imagem, de seu valor, ou, ainda, da mensagem poética transmitida.

Para Cahim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, a metáfora pode ser considerada o tropo por excelência em razão de fundir em um só elemento as partes do "foro" e as partes do "tema". Ora, a imagem entendida como elemento de fusão entre realidades diversas parece comportar e abarcar todos os tropos fazendo-os atuarem como procedimentos fundamentais

²¹ - cf. "Pois, na verdade, se a antiga retórica é menos tola do que disseram os estilistas, ninguém pensa seriamente em recuperar todos os seus resíduos: é preciso evitar *bricolages*. Como observou muito justamente Gérard Genette, havia nos retóricos clássicos 'uma fúria de dar nomes, modo de se engrandecerem e justificarem, multiplicando os objetos de seu saber'. (...) O fato é que essas nomenclaturas intermináveis constituíram, se não a causa profunda, pelo menos o sinal manifesto do declínio da retórica. Também não causará excessivo espanto o desprezo com que Charles Bally se referia a esses 'termos técnicos e rebarbativos' que 'não são somente pedantes e pesados (*catacrese, hipálage, sinédoque, metonímia, etc.*)', mas ainda 'não dizem o que querem dizer e não designam tipos definidos'. DUBOIS, J. (org.). Retórica geral. Pp.17/18.

não só para a construção da "Bela Linguagem", mas também para permitir a transformação da linguagem em elemento recriador de um universo que pouco a pouco perde suas características. A imagem poética torna-se, assim, o procedimento através do qual o emissor transforma realidade empíricas em fatos poéticos, utilizando-se de processos substitutivos e conjuntivos de visões particulares.

Portanto, para melhor compreender o processo de evolução imagética na arte literária brasileira, faz-se mister que se tomem alguns textos literários que se revelem fundamentais à intenção da pesquisa e que englobem as diversas transformações estético-culturais que permeiam a história da literatura brasileira, abarcando as primeiras produções artísticas, partindo da produção literária de um Brasil colonial até as produções no Modernismo.

Para isso, faz-se necessário dividir as sucessivas fases literárias brasileiras em Período



Colonial, englobando o Barroco literário e o Arcadismo; Século XIX, com o Romantismo e Simbolismo; e Século XX ou Modernidade com poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

CAPÍTULO IV

A METÁFORA: DO ROMPIMENTO COLONIAL À DESESTRUTURAÇÃO

O Período Colonial Brasileiro reveste-se de características bastante peculiares, quer do ponto de vista cultural, quer do estético. As "ilhas culturais", propostas por Alfredo Bossi, refletem de forma extremamente marcante a influência dos fatores sócio-culturais e econômicos bastante específicos, aliados aos

CAPÍTULO IV

**A METÁFORA: DO ROMPIMENTO COLONIAL À
DESESTRUTURAÇÃO**

O Período Colonial Brasileiro reveste-se de características bastante peculiares, quer do ponto de vista cultural, quer do estético. As "ilhas culturais", propostas por Alfredo Bosi, refletem de forma extremamente marcante a influência dos fatores sócio-culturais e econômicos bastante específicos, aliados aos

comportamentos estéticos também particulares e marcantes de um período histórico-literário, durante a vida cultural brasileira dos séculos XVII e XVIII, não se podendo dissociar o homem público e real daquele que produzia uma obra poética. As coordenadas histórico-culturais que delineiam os movimentos nativistas estabelecem posturas estéticas e ideológicas que extrapolam as conquistas literárias do período, trazendo aos textos então produzidos matizes do processo de determinação e criação de uma "inteligência brasileira".

As concepções artísticas da época, aliadas ao procedimentos sócio-políticos comuns no período histórico, evidenciam o processo de uma evolução cultural que distingue dois tipos de homens históricos, que se posicionam no ambiente conturbado da pós-renascença. Obviamente, os reflexos filosófico-sociais deverão refletir-se nas artes, uma vez que as mesmas não são fenômenos isolados do contexto. Este mesmo

contexto traz à imagem os comportamentos ideológicos que afetam o mundo social do homem moderno. O contraste da ruptura e permanência da tradição greco-latina, que no ambiente histórico reflete-se como a ruptura com os dogmas arraigados pela Cristandade, leva à elaboração de uma arte literária deveras interessante, principalmente na estética barroca.

O poeta "enquista-se" numa redoma imagética, dificilmente rompida ou mesmo captada em toda sua intensidade. Os cânones rompidos pela escalada do cientificismo, principalmente a partir da invenção do relógio divulgam uma postura antitética na qual o poema constrange-se entre duas realidades que determinam o procedimento metafórico primordial do movimento barroco – a metáfora antitética. A sensação de inelutabilidade ante o passar inexorável do tempo leva ao preceito horaciano do "*carpe diem*". As metáforas surgidas em tal procedimento enformam-se no tom da banalização da vida e do universo diante da

irrecuperabilidade do tempo, criando paradoxos como a gratuidade das ações humanas diante da majestuosidade do divino que, no entanto, é negada pela crença no vazio *post-mortem*.

As metáforas refletem, então, a angústia do ser que, deserdado de seus mitos mais caros em um mundo que só lhe aponta o túmulo, busca ainda um ponto de ancoragem num universo humano em derrocada. As metáforas antitéticas assumem um comportamento ímpar, o universo imagético não mais se povoa de imagens que se constróem pela similaridade, mas sim pelo comportamento de fazer próximas as duas visões radicais do mesmo processo. A aproximação de duas realidades antitéticas não atualizam um "*termo impróprio*", utilizado no lugar de um "*termo próprio*", mas geram um terceiro sentido que não é nenhum daqueles que serão apresentados pelo poema.

O comportamento bipolar que a metáfora assume neste contexto aproxima-se formalmente da estrutura elementar da significação proposta por Roman Jakobson. A presença concomitante do sema positivo e do negativo, em uma mesma situação comunicativa, leva o receptor a elaborar uma nova significação que não se prende ao termo neutro ou intermediário entre ambos, mas sim à consciência da angústia que atinge os agentes do processo em questão.

A metáfora que se constitui então não é aquela modelada a partir dos cânones da Retórica Clássica, mas a metáfora poética proposta por Aristóteles. O poeta, quer barroco quer árcade, não quer persuadir o receptor, mas sim fazê-lo compreender o estado de espírito que o atinge no momento. A metáfora é, então, o comportamento lingüístico que faz com que palavras deixem de ser simples receptáculos de sentido para tornarem-se



objetos que presentificam o mundo das idéias enquanto elementos concretos.

Para que se possa compreender melhor o comportamento imagético que domina o período marcado pela reflexão colonial de nossa literatura é necessário que se tome um poema de Gregório de Matos, carregado de imagens barrocas e outro de Cláudio Manuel da Costa, relativamente composto por uma "mediocridade áurea", para que se entenda o funcionamento da imagem enquanto elemento gerado pelas contingências do momento histórico-ideológico vivido pelo poeta, enquanto homem histórico.

A metáfora árcade, se é que existe, melhor seria chamá-la de imagem árcade. A proposta teórica do Arcadismo privilegia a quase ausência de imagens no corpo do poema, no entanto, a própria busca da "*aurea mediocritas*" faz a obra partir para um procedimento que exige do receptor um comportamento de cooptação com o emissor. O poeta



revela-se então um artesão que procura persuadir o seu leitor de toda a simplicidade da vida, quase ascética que o mesmo imprime ao poema. É, então, o poema não mais uma realidade despida de imagens, mas é ele sua própria imagem, propondo-se como uma ascese. Predomina aqui a imagem que se estrutura a partir de micro-imagens, revelando-se como uma verdadeira alegoria. A extrema simplicidade só é atingida pelo emprego de linguagem despojada de qualquer pretensão supostamente imagética.

No entanto, o processo de rompimento, estabelecido pelos escritores dos séculos coloniais, aprofunda-se a ponto de gerar uma verdadeira desmetaforização da linguagem. Não ocorre neste caso aquilo que seria de se esperar, supondo-se que o ser da Poesia é a presença de imagens metafóricas, mas, ao contrário, surge a recuperação da metáfora, não mais como ornamento, como queria a Retórica poética,

mas sim como um elemento renomeador do universo,

Poema Barroco

recuperando o caráter mítico da imagem.

A D. JOÃO D'ALENCASTRE TOMANDO POSSE
DO SÃO GOVERNADOR DESPOLEIA O POETA COM
AS QUEIXAS DO SEU ANTECESSOR E,
CURIOSO²⁴

Quando Deus rogou ao mundo
De mão de Faraó a criação
A "pal. munda" amado, e a criação
Faraó se tornou de realeza e dia

Faraó de Faraó, dia de criação
Faraó de Faraó, dia de criação
Faraó de Faraó, dia de criação
Faraó de Faraó, dia de criação

Faraó de Faraó, dia de criação
Faraó de Faraó, dia de criação
Faraó de Faraó, dia de criação
Faraó de Faraó, dia de criação

Quando Deus rogou ao mundo
De mão de Faraó a criação
A "pal. munda" amado, e a criação
Faraó se tornou de realeza e dia

(MATOS, Gregório do.)

O poema acima, carregado de imagens que

se contrapõem e expõem, expressa de maneira

bastante clara o ponto crucial das imagens no

movimento literário, de um lado encontra-se a

preocupação do mesmo em questionar os

condicionamentos do homem subordinado política e

²⁴ MATOS, Gregório do. "O Poeta e o Faraó".

Poema Barroco

A D. JOÃO D'ALENCASTRE TOMANDO POSSE
DO SEO GOVERNO OBSEQUEA O POETA COM
AS QUEYXAS DO SEU ANTECESSOR E
CUNHADO²²

Quando Deus redimiu da tirania
da mão de Faraó endurecido
o Povo Hebreu amado, e esclarecido,
Páscoa ficou de redenção o dia.

Páscoa de flores, dia de alegria
Àquele povo foi tão afligido
O dia, que por Deus foi redimido;
Ergo sois vós, Senhor, Deus da Bahia.

Pois mandado pela alta Majestade
Nos remiu de tão triste cativoiro,
Nos livrou de tão vil calamidade.

Quem pode ser senão um verdadeiro
Deus, que veio estirpar desta cidade
O Faraó do Povo Brasileiro.

(MATOS, Gregório de.)

O poema acima, carregado de imagens que se contrapõem e expõem, expressa de maneira bastante clara o ponto crucial das imagens no movimento Barroco, de um lado encontra-se a preocupação do mesmo em questionar os condicionamentos do homem subordinado política e

²² - MATOS, Gregório de - Obra poética. P. 186.

ideologicamente a um colonizador; por outro cria imagens como forma de burlar, através de uma linguagem rebuscada e plena de referências mítico-religiosas, o sistema opressor da Igreja Católica.

O poema abre-se com uma proposição temporal que coloca a mensagem num momento mítico, ligado às tradições religiosas judaico-cristãs. A presença de um agente divino atuante sobre os seres humanos ligados a problemas terrenos metaforiza de forma marcante a dualidade barroca, de um ser voltado ora para o celestial ora para o terreno; no entanto, neste momento a metáfora funciona simplesmente como um elemento de persuasão, para que o receptor da mensagem posicione-se como indivíduo que, sabedor de suas potencialidades submeta-se a uma entidade superior. O emprego do verbo *redimir*, que exige complemento, coloca-o num plano abstrato que faz com que os complementos que lhe são apostos adquiram um efeito metafórico-metonímico, revelando

toda a incapacidade do homem em gerir seu próprio destino. Ora, tal comportamento expõe de forma clara o efeito da ideologia dominante no período, fazendo com que o livre-arbítrio seja relegado a segundo plano e torne o ser humano tão somente um títere, quer das normas eclesiásticas, quer do próprio sistema político dominante.

A palavra *mão*, colocada no sentido metafórico do poder, é reforçada pelo termo *Faraó*, que conota o poder emanado do plano temporal (o senhor supremo no plano terreno) e do plano espiritual (reflexo da divindade celestial). Tal comportamento faz com que a ambigüidade do homem seja evidenciada, expondo de maneira precisa a postura ideológica do momento. O sentido de dominação expresso pelos termos *tirania*, *mão*, *Faraó* encontra em *endurecido* a possibilidade da negação dos valores humanos, pressupostos pelo verbo *redimir*. O complemento

verbal, *povo hebreu*, é também colocado como símbolo que remete par ao sofrimento e à submissão.

Neste sentido a palavra *mão* percorre um caminho que passa gradativamente da metonímia para a metáfora, uma vez que num primeiro momento podemos tomá-la como sendo a representação de uma parte do corpo pelo todo. No entanto, a função metonímica aqui não funciona, pois a imagem extrapola os limites da parte pelo todo, adquirindo um valor extremamente metafórico ao assumir um valor semântico que lhe excede o simples ato, quase referencial, daquele que enfeixe o poder para transformar-se no próprio símbolo que remete para o poder. A análise da metáfora *mão*, desdobra seus valores imagéticos, principalmente quando associada ao verbo *libertar*. A conjunção dos dois complexos semânticos faz com que se torne necessária a inclusão dos conceitos ideológicos, quer populares quer literários, que povoam o universo semântico-ideológico

da literatura ocidental. A simples utilização metonímica do termo jamais poderia gerar o processo de significância que deflagra o seu emprego metafórico.

A colocação dos pares opositivos, representados pelos termos *Faraó* e *povo hebreu*, que se realiza nos domínios da cultura e das tradições míticas herdadas pela cultura cristã do Ocidente, redonda na elaboração do quarto verso do quarteto, pois a libertação hebraica é tida como *redenção*, termo ambíguo que tanto pode remeter para a interpretação de libertação como para o perdão oriundo de uma entidade maior, de caráter divino.

Interpretando-se a metáfora aristotélica como o procedimento que procura buscar nos termos disjuntos um momento de conjunção, vê-se que o poema, pelo menos neste primeiro momento evolui para um processo de criação imagética que vai buscar na cultura particular do indivíduo as possibilidades de elaboração da significância.

No aspecto formal observa-se que as rimas, além da reiteração sonora, operam por um sistema de oposições marcante, gerando pares opositivos como *tiranía / dia* e *endurecidos / esclarecidos*. O discurso remete-se então a dois níveis de significação, opondo submissão (*tiranía, endurecido*) à libertação (*dia, esclarecido*). O procedimento metafórico torna-se complexo, pois a aproximação dos elementos metafórico-antitéticos revela-se no plano das conotações culturais, fazendo com que a mensagem resolva-se a partir do momento que os dados vivenciais do receptor se encarnem na realidade ideológica do mundo representado.

Aparentemente a aproximação dos opostos, tão cara aos poetas barrocos, realiza-se não como elemento gerador de puras antíteses, mas de metáforas antitéticas nas quais o alcance das significâncias criadas ultrapassa de maneira ilimitada os níveis da simples marcação *positivo* vs *negativo*. O que

se vê avultar nesta situação não é somente a oposição entre o tirano e o tiranizado, mas sim a criação de um processo alegórico no qual se evidencia a confrontação/confusão mental do homem subordinado aos ditames do mundo em que vive.

A segunda estância²³ abre-se com um verso que dá continuidade à estruturação da estância inicial. O verso de abertura *Páscoa de flores, dia de alegria* repropõe a idéia de redenção, através da redundância semântica, pois as locuções *de flores* e *de alegria* retomam o sentido de libertação e/ou perdão do verso final da primeira estância. Recolocam-no, agora, num plano mais imagético onde *de flores* e *de alegria* assumem o valor de *feira*. A assunção de valores metafóricos a dois elementos que predicam um mesmo nome, dividido em duas realidades lingüísticas *Páscoa*

e *Dia*, fazem com que o potencial imagético redunde em um plano restritivo, evidenciando o valor comum que possuem ambos predicados. A metáfora que se cria então é de natureza totalmente diversa dos processo comparativos reduzidos, pois o remeter-se a dois fatores complementares (*de flores* e *de alegria*) faz com que o processo criativo enverede para o nível das significações culturais, prendendo o poema aos padrões de uma metáfora antitética.

A seqüência da estância recoloca a problematização sobre o caráter dúbio da existência humana, com a evidenciação do aspecto mundano, através do sintagma *povo afligido* e do aspecto divino, termo *Deus*.

A dubiedade do espírito barroco, tão bem marcada no texto, reforça-se ao se examinar a

²³ . cf. "Na Literatura Portuguesa: O termo *estância* significou originariamente a pausa que sucede a um período rítmico e lógico do discurso poético, mas passou cedo a designar esse próprio período seguido dessa pausa. Este sentido último é o que, ainda hoje, tem a palavra, considerada sinónimo, desde há muito, de estância. Todavia a estância não exige, por definição, pausa final, como a estância; nem, portanto, reclama a coincidência do período rítmico com

estrutura desta estância, onde as inversões violentas (sínqueses) fazem com que o significado torne-se altamente ambíguo, uma vez que a estrutura sintática dos versos dois e três é desarticulada, em razão dos processos de ordem inversa, o que gera, no plano primário da significação, o paradoxo de ser o dia da libertação um dia de aflição, ao associar-se a *dia de alegria*. Entretanto, se o associar a *àquele povo*, o predicativo fará com que recupere o sentido básico e lógico do texto - *povo afligido* -, marcando desta maneira a precisa oscilação entre o homem e a divindade.

A inversão sintática aqui apresentada, recoloca de maneira inteiramente imagética a noção horaciana do *carpe diem*. Cabe ao homem saber aproveitar o momento em que vive e no qual os fatos acontecem de maneira totalmente eufórica. A aparente disforia que surge com a inversão sintática desaparece

o período lógico.” (COELHO, Jacinto do Prado (org.) – Dicionário de



quando se reestrutura o texto e faz com que os predicados sejam atribuídos aos elementos que realmente os comportam.

O quarto verso - *Ergo sois vós, Senhor, Deus da Bahia*. - apresenta um novo agente ao poema. O termo *Deus* não se refere mais ao agente divino que antes determinara o destino dos homens, é agora a simples determinação de um ser inominado, mas caracterizado como senhor absoluto do mundo material. Neste comportamento observa-se que a criação imagética desenvolve-se por um processo de inversão, pois há a passagem do símbolo para uma realidade quotidiana que parece, mais uma vez, empolgar tanto o nível místico quanto o nível laico.

A utilização do lexema *Senhor*, antecedendo ao sintagma *Deus da Bahia*, abre um campo relativamente vasto de significâncias, uma vez que o procedimento invocativo expresso pelo lexema

literatura, 3. Ed. Porto. Figueirinhas. 1973. p. 309)



atualiza no texto as possibilidades metafóricas da transformação do divino em humano, senhor do mundo material.

Observe-se que os segmentos apositivos propostos ao agente atual são, num mesmo momento, caracterizadores de um poder temporal - *da Bahia* - e do poder espiritual - *Deus* - , tendo-se em vista que o termo *Senhor*, enquadrado no esquema bíblico, coloca num mesmo patamar o ser divino e o humano. O agente representa, a um mesmo tempo, a simbolização daquilo que é humano, mas que recebe a unção divina, ou seja, é ser iluminado.

O primeiro terceto funciona como um explicitador dos apostos ao novo agente, explicitações estas que refazem o percurso significativo do *Deus da Bahia*. É ele colocado então como um representante do poder do rei - *alta majestade* - e como um preposto divino - *nos remiu* -. Ora, se se observar o valor semântico implícito no verbo *remir* ver-se-á que o

mesmo remete imediatamente ao valor semântico do perdão ou libertação, ligando a dois níveis de realidade humana, o perdão tanto ao nível da materialidade humana quanto ao nível da espiritualidade. Esta idéia é reforçada pelo último verso quando o verbo *remir* é retomado como contexto puramente humano, dissolvendo a ambivalência do estado humano.

O último terceto coloca-se como o questionamento das posturas anteriores, mas como uma reflexão que se posiciona como a afirmação peremptória do ideário repassado nos primeiros versos. A retomada da postura bíblica da divindade idealizada como o Deus libertador, faz com que se volte ao primeiro verso do poema. Esta idealização propõe a divindade como um Deus vingador - *Senhor Deus dos Exércitos* - que se encarrega de exterminar o mau, retornando à abertura do poema, que coloca o termo *Faraó* em evidência.

Os comportamentos imagéticos do poema são bastante claros, evidenciando todavia que a metáfora aqui utilizada não se enquadra no sistema ornamental, proposto pela Retórica Renascentista, mas como um procedimento que busca encontrar na dessemelhança elementos que permitam ao homem renomear o mundo de acordo com sua visão, ou seja, de acordo com a ideologia dominante em sua época e, também, sua ideologia particular enquanto homem histórico.

As metáforas funcionam através de um sistema de conjunção de semas de classemas disjuntos. A realidade que surge não decorre somente de interação entre *símbolos*, mas da interação de elementos disjuntos que carregam para o poema as realidades ocultas no sistema significativo das palavras. Com isso o poeta consegue renomear o mundo, dando-lhe a feição de suas próprias angústias e desejos.

No poema barroco os signos procedem de uma forma bastante particular, pois as imagens são formadas a partir da conjunção de dois procedimentos utilizados na produção simbólica, conforme coloca Northrop Frye. Num primeiro momento, o leitor é projetado para as referências extratexto, numa clara organização centrífuga, mas no aprofundamento dos sentidos do poema, o mesmo leitor vê-se forçado a cada vez mais penetrar nos sentidos ocultos do poema, atualizando os sentidos re-velados nas entrelinhas pela ação centrípeta assumida pelos signos.

Poema árcade:SONETO 10²⁴

Destes penhascos fez a natureza
O berço, em que nasci: oh quem cuidara,
Que entre penhas tão duras se criara
Uma alma terna, um peito sem dureza!

Amor, que vence os Tigres, por empresa
Tomou logo render-me, ele declara
Contra o meu coração guerra tão rara,
Que não me foi bastante a fortaleza.

Por mais que eu mesmo soubesse o dano,
A que dava ocasião minha brandura,
Nunca pude fugir ao cego engano:

Vós, que ostentais a condição mais dura,
Temei, penhas, temei, que Amor tirano,
Onde há mais resistência, mais se apura.

(Cláudio Manuel da Costa)

O soneto representa uma retomada do tema da ambigüidade do amor, criando uma certa visão alegórica do sentimento, que oscila entre certa placidez arcádica e agressividade da meio, representado este pela natureza agreste. A mensagem transmitida é simples e acessível, sem qualquer presença de imagens, no entanto, o procedimento metafórico institui-se no poema a partir do momento em que a

ambigüidade dos termos propostos mostram-se como elementos deflagradores de possíveis significâncias. Associa-se a este procedimento o caráter mistificante do mítico, ao fazer uso da metáfora antropomórfica, comumente conhecida como apostrofação.

A abertura do poema, marcadamente realizada por elementos da função emotiva, emprega dêiticos que remetem o receptor ao universo particular do eu-lírico. Dêiticos como – *nasci* –, a interjeição *oh*, fazem com que o poema se reporte a um mundo eminentemente pessoal, rompendo com posturas mais esteticistas do momento árcade. No entanto, os demais elementos procuram representar um procedimento extremamente referencial com relação à paisagem, ligando-se a aspectos da nacionalidade, de forma mais precisa ao universo factual das Minas Gerais.

A placidez arcádica rompe-se para descortinar um cenário que aparenta certo aspecto

²⁴ apud CÂNDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo - Presença da literatura



revolto, no qual a paisagem, que deveria ser bucólica e idílica, revela-se um mundo conturbado, alegorizando os sentimentos do "eu-lírico". Ora, se o Arcadismo busca tematizar as regiões bucólicas da Arcádia, como justificar a presença de penhascos, brenhas e penhas, elementos que não fazem parte de uma placidez aparente, mas de um universo no qual a natureza passa gradativamente a representar os sentimentos humanos.

Começa a se delinear no poema um procedimento que procura, a um mesmo tempo, recuperar os valores da metáfora retórica mas também os comportamentos de uma metaforização da leitura do universo que parece romper com os procedimentos da Retórica Clássica.

O amor vai se impondo ao poema enquanto se torna sentimento desejado, mas incômodo ao "eu-lírico". Ao procurar demonstrar a persistência deste sentimento, o mesmo aproxima dois níveis



significativos, opondo o material ao abstrato. A natureza assume o papel primordial na compreensão do texto, pois a mesma apresenta-se, em alguns momentos, como uma alegoria dos sentimentos humanos, tomados como o amor e a oposição a ele.

A primeira estância caracteriza-se por um predomínio de termos relacionados ao plano concreto-natural – *penhascos, berço, brenhas, peito* – que se opõem a elementos abstratos – *alma, dureza*. Este processo disjuntivo abre a possibilidade para se estabelecer, no plano semântico, a significação básica do sentimento amoroso, colocado aqui como algo *tormentoso*, extremamente selvagem, conforme o valor dos predicados que lhe são propostos, oriundos estes do plano concreto-natural.

A impessoalidade que atinge o segundo verso caracteriza-se como um aparente vocativo, com certo tom emotivo. O processo emotivo-apelativo gera um procedimento de concretização, justificando a

sensação de abismo que se instaura na primeira estância. A idéia de elemento perturbador coloca-se de vez na estância, com o surgimento da antítese com valor metafórico, representada pelo sintagma *brenhas tão duras* e *peito sem dureza*. Nestes dois sintagmas observa-se a existência de um eixo dominante, marcado pelos predicados de *brenhas* e *peito*, o elemento dureza, tornando o elemento natural *duro* ou no plano conotativo, insensível e o aspecto humano como sensível e maleável.

A imagem instaura-se ao observar-se que os dois elementos caracterizadores do mundo natural e do mundo sentimental propõem-se como colocações metafóricas da realidade, realidade que se amplia e realiza a conjunção de proposituras diversas, ao se submeterem ao texto como elementos opositivos, pois tanto *brenhas* quanto *peito* remetem à significação de elemento ocultador.

Levando-se em conta o último sintagma, apresentado no quarto verso da estância – *um peito sem dureza!* – observa-se que o mesmo prepara o surgimento do primeiro verso da estância seguinte, pois a imagem culturalmente aceita para *peito* é aquela de elemento protetor do órgão depositário do amor. Enquanto este é humano e sensível defronta-se com aquele, *brenhas duras*, que também é elemento protetor, não dos sentimentos humanos mas das variações da natureza.

Ressalte-se que a primeira estância é fortemente emblemática, fazendo com que o receptor da mensagem coopte com o emissor, recebendo aquele uma mensagem que aparente ser desmetaforizada, mas que se revela altamente imagética em razão dos valores quer semânticos, quer sócio-culturais que o texto propõe.

A metáfora oriunda deste primeiro segmento revela-se duplamente funcional, pois

enquanto procura fazer com que o receptor defronte-se com uma linguagem despida de imagens faz com que o mesmo enverede por processos de significação que só se justificam a partir do momento que de encare as possíveis significações que o conjunto de sintagmas privilegia.

É com o amor que a segunda estância se abre, não o amor submisso, caracterizador de um sentimento facilmente ocultável, mas de um elemento rompedor dos esquematismos do procedimento idílico.

Na estância anterior já se preparava a caracterização a ser desenvolvida na segunda estância, aqui o sentimento amoroso é visto como elemento avassalador, ao qual todas as forças se rendem, quaisquer que sejam elas.

Comprobatório da afirmação acima é o sintagma *que vence os Tigres*, colocando o elemento nominal *Tigres* como símbolo da ferocidade e da força. No entanto, esta significação cultural associa-se ao

valor dados aos elementos naturais da primeira estância, quando se atribui aos elementos provenientes da natureza o predicado de dureza. Assim também é o *tigre*, representante material e natural da inelutabilidade ante o sentimento amoroso.

O verbo – *vence* – complementado indica a submissão ou sujeição do objeto. A transitividade do mesmo verbo coloca seu objeto em posição de inferioridade ante o universo marcado pelos sentimentos, pois este universo “sentimental” faz tudo se curvar a ele, impossibilitando qualquer tendência à fuga.

Os dois únicos elementos concretos ou concretizadores da estância – *Tigres* e *Fortaleza* – assumem-se como símbolos do poder, apresentando este último certa ambivalência ou ambigüidade em razão das multissignificâncias que pode assumir. No caso em questão a transformação do elemento predicator em predicante no poema faz com que se

instaure certa dúvida sobre seu real valor. Tanto pode representar a presença da força, do vigor, como pode ser encarado como espaço físico protetor. Independentemente do valor que assuma no poema, o signo *Fortaleza* torna-se um símbolo que dirige o leitor para uma virtualidade significativa, o ser se curva ao amor, independente de sua força ou dos aparatos utilizados para sua defesa.

Um elemento abstrato – *guerra rara* – permite decodificar o termo *fortaleza* como espaço físico relacionado aos aspectos bélicos, ainda que o elemento caracterizador de *guerra* faça a correlação com outro plano de significação, mostrando o aspecto pouco tradicional do termo. A ação destina-se ao coração que deverá render-se a algo mais alto, porém não mais sublime.

O poema operou até o presente momento por um procedimento de rompimento de expectativas, atualizando semas nem sempre culturalmente aceitos

ou previsíveis para o ato. Todo o aparato lingüístico funcionou até então como forma de induzir o leitor a analisar o sentimento do amor de uma forma puramente "singela", no entanto, é apenas aparente a simplicidade da "descrição" do amor. O *locus amoenus*, esperável nos poemas arcádicos não se realiza, em seu lugar surge o *locus horrendus*, que se metamorfoseia em predicados atribuídos ao amor. A retomada do tema da incompreensibilidade do amor, presente tanto em Camões quanto em Gregório de Matos, opera por um comportamento altamente metafórico, procurando fazer com que a sensação do "eu-lírico" seja assumida como uma imagem complexa, ou seja, a metáfora aqui revela-se como um procedimento ideológico que faz com que o receptor seja persuadido daquilo que sente o emissor.

Estas duas estâncias iniciais fazem uso da metáfora, não como forma de ornamento, como predicava a Retórica Clássica, mas como uma forma

sutil de fazer com que leitor e emissor compactuem na análise e caracterização de um sentimento que é ao mesmo tempo facilmente aprendido mas dificilmente apreensível.

A impessoalidade relativa que dominara as duas primeiras estâncias encontra seu elemento de oposição na estrofe representada pelo primeiro terceto. Se, nas estrofes anteriores iniciais, apesar do predomínio da terceira pessoa, os dêiticos, "shifters" na lingüística poética de Todorov, remetem a uma função eminentemente emotiva, no primeiro terceto os verbos voltam-se para a primeira pessoa – *eu conhecer, pude fugir* – colocando em evidência a consciência do "eu-lírico".

Continua ainda no terceto a tentativa de transmitir a fragilidade do homem frente ao sentimento do amor. A apresentação de tal aspecto surge já na primeira estrofe quando do surgimento do sintagma *peito sem dureza*, retorna na segunda estrofe com *Que*

não me foi bastante a fortaleza e persiste no primeiro terceto *A que dava ocasião a minha brandura*. Neste sentido é intensamente proposta a fragilidade humana, colocada sempre no final da estrofe no primeiro segmento do soneto, entretanto tal comportamento não ocorre no primeiro terceto, ocupando lugar central, o que demonstra uma variação do caráter do desenvolvimento do poema.

Nesta estrofe observa-se um redimensionamento dos termos ou elementos nominais, agora já não há mais substantivos concretos, tão somente elementos caracterizadores, tomados como nomes a entidades abstratas, tais como dano, brandura e engano.

O segundo terceto assume um tom claramente invocatório, fazendo com que elementos inanimados assumam um valor bastante próximo da chamada função mágico-encantatória. O "eu-lírico" refere-se a seres que não possuem qualquer

característica humana, no entanto, são tratados como portadores de sensações humanas. Novamente o poema remete o leitor a seu verso inicial, estabelecendo um elo bastante marcante, uma vez que é a natureza que deve assumir o ônus do sentimento, assumindo com isso o valor de elemento conotador da fragilidade humana.

Na perspectiva da leitura realizada não se pode dizer que o poema em questão seja tipicamente arcádico, principalmente se se levar em conta a tendência ao despojamento retórico do movimento. No entanto, há de se observar que a pretensão arcádica parece não se realizar totalmente neste soneto em razão do processo de gradativa metaforização que domina todo o contexto, expressando uma postura a um mesmo tempo ideológica (valorização da natureza nacional) e retórica (tendência a procurar persuadir o receptor). As metáforas que surgem então são carregadas de valores dúplices, tornando o poema

alegórico em dois sentidos, primeiro ao fazer com que a natureza assuma as sensações humanas e, em segundo lugar, por fazer com que o receptor coopte com o emissor, aceitando sua pretensa simplicidade.

O emissor ausente, mas representado por um "eu-lírico" voltado ao princípio do "bom selvagem", parece ser a própria síntese da natureza. O homem aqui representado é o homem livre em suas tentativas de presentificar o universo natural, ordenado à sua semelhança. A simplicidade ousada e assumida do "pastor" verifica-se, não no plano de suas ações, mas principalmente no plano de suas palavras, estas são signos aos quais, em sua individualidade, retirou-se toda e qualquer possibilidade de representar outros universos semânticos senão aqueles propostos por seus valores contextuais, assim poder-se-ia afirmar com bastante exatidão que predomina no soneto a quase completa referencialidade. Entretanto, não é esta a realidade que se presentifica na leitura de seus valores

"centrípetos", tais valores revestem-se de plena multissignificação quando tomados enquanto tecitura verbal, são eles os responsáveis pela existência de um substrato semântico e ideológico da "simplicidade dourada" dos poetas árcades.



À GUIA DE CONCLUSÃO:

Observando-se a leitura crítica dos poemas do período colonial é possível perceber-se que ambos se caracterizam por um processo de ruptura. A ruptura esta que é realizada do ponto de vista da linguagem, uma vez que tanto o poema barroco quanto o árcade não se prendem às estruturas verbais que marcam as reflexões do período colonial brasileiro.

Enquanto o poema barroco procura um procedimento imagético que rompe com o processo de "concreção" da metáfora, fazendo-a refletir a angústia de um homem que se vê dividido entre duas realidades diversas, portanto sua temática é puramente abstrata, trata de sentimentos humanos só apreensíveis a partir do substrato ideológico que permeia o universo barroco. As imagens que surgem são basicamente voltadas para revelar a profunda dicotomia existente entre o ser e parecer ser, isto é, o poema barroco faz

do universo humano um vasto laboratório de pesquisas lingüísticas e imagéticas, decorrentes de seu comportamento ambíguo, fendido entre o plano espiritual e o plano material. Como suas reflexões voltam-se puramente ao plano espiritual, mas não místico, é necessário que suas metáforas antitéticas privilegiem o aspecto abstrato do universo, tornando suas imagens mais complexas e nem um pouco "ornamentais" conforme queriam os teóricos retóricos do período.

Ao contrário, o poema árcade, ocultando-se por sob um manto de quase total referencialidade, busca revelar o mundo através de suas posturas materiais, por isso utiliza-se de metáforas concretas, que muitas vezes beiram à estratégia metonímica. No entanto, é a metáfora árcade talvez uma das mais bem elaboradas no contexto colonial, uma vez que sob o manto anteriormente alegado, faz com que o homem árcade, carregado de sensações de nostalgia por um

momento irrecuperável, debruça-se sobre as mesmas e encontre nelas o reflexo de uma profunda preocupação com a linguagem, despindo-a de possíveis variantes significativas.

A metáfora árcade é totalmente despida de valores ornamentais, no entanto prende-se fortemente ao paradigma da Retórica Aristotélica para a qual a função da imagem é persuadir o receptor, levando-o a aceitar a função referencial como sendo a dominante no texto, mas a criação alegórica de um universo plácido, com "*locus amenous*" (que não é o caso do poema de Cláudio Manuel da Costa), desfaz a insinuação de ser a linguagem clássica puramente despida de imagens.

Pelos poemas analisados depreende-se que o período colonial brasileiro foi um momento histórico-estético fortemente marcado pelo comportamento ideológico na elaboração do texto literário, seja pela visão satírica de um Gregório de Matos, seja pela

postura estético-política de Cláudio Manuel da Costa. Em ambos percebe-se o direcionamento para a elaboração de uma poesia voltada para os problemas nacionais, sejam eles de valor puramente críticos ou de comportamento basicamente nacionalista. A natureza inexistente no poema barroco, mas revela-se luxuriante e agressiva no poema árcade, como a desmitificar a placidez e o recolhimento "estudado" dos poetas do Arcadismo Brasileiro.

A paisagem no segundo poema não é mais simples moldura a acolher os pares amantes, mas elemento que vivifica e presentifica as sensações humanas, revelando-se uma extensa alegoria das sensações do eu-lírico.

No poema barroco a metáfora constrói-se a partir da aproximação dos opostos, trazendo para a linguagem poética, não só o dístico barroco – "Concordia Discors" – mas também a reflexão sobre um universo elaborado a partir da aproximação dos opostos

para gerar a significação desejada. Tal comportamento não ocorre com o arcadismo, seu poema cria um conjunto de imagens singelas que teorizam o procedimento da elaboração alegórica como um conjunto de micro-metáforas.

No período colonial as imagens constróem-se a partir de um movimento centrípeto, seus procedimentos realizam-se sempre projetando o leitor em um universo sígnico interno. O papel referencial dos signos não são abandonados em razão do valor que os sentidos primários ou dicionarizados exercem na elaboração imagética, mas ao assumir o papel de sintagmas conotadores, os signos do sistema primário passam a ter um sentido exclusivamente determinado pelo contexto, carreando para os poemas todo o potencial de significações estabelecidos pelo sistema sócio-cultural e histórico-"partidário" que determina os sentidos da produção artística num momento em que a consciência de nacionalidade começava a se delinear



com maior intensidade no panorama sócio-político brasileiro.

CAPÍTULO V

A METÁFORA DO SÉCULO XIX: A NATUREZA COMO IMAGEM.

O século XIX reveste-se de capital importância para a literatura e as artes como forma de recuperar o papel da ideologia nacionalista nas então reorganizadas nações europeias. A busca da recuperação dos valores cavaleirescos da Idade Média, refletem-se numa criação literária carregada de

valores históricos. A mesma entretanto caracteriza-se como um total rompimento com os postulados classicizantes, dominantes no período estético anterior. A verdadeira transformação ocorre com relação às posturas político-sociais, valorizando as classes sociais que então começam a se organizar social e politicamente, bem como a mitificação de valores socioculturais que caracterizam ou deveriam caracterizar o verdadeiro herói nacional.

CAPÍTULO V

A METÁFORA DO SÉCULO XIX: A NATUREZA COMO IMAGEM.

O século XIX reveste-se de capital importância para a literatura e as artes como forma de recuperar o papel da ideologia nacionalista nas então reorganizadas nações européias. A busca da recuperação dos valores cavaleirescos da Idade Média, refletem-se numa criação literária carregada de

valores históricos. A mesma entretanto caracteriza-se como um total rompimento com os postulados classicizantes, dominantes no período estético anterior. A verdadeira transformação ocorre com relação às posturas político-sociais, valorizando as classes sociais que então começam a se organizar social e politicamente, bem como a mitificação de valores socioculturais que caracterizam ou deveriam caracterizar o verdadeiro herói nacional.

Enquanto isso no Brasil vivia-se ainda o estertores agônicos do chamado movimento árcade, somando-se a ele os influxos positivos de um "nativismo mineiro", que dava aos autores do período o papel e o valor de verdadeiros agentes de transformação da ideologia nacional. Somente após a Independência política é que a nação passa a buscar os novos valores estéticos europeus, fundando uma literatura na qual o nacionalismo parece buscar nos modelos, não europeus mas dos cronistas do século

XVI, os "motes" para cantar a nacionalidade. A ausência de heróis "dignos", como os cavaleiros medievais é substituído pelo elemento autóctone, principalmente se for levado em consideração o aspecto da chamada lusofobia que determinou os comportamentos ideológicos e estéticos do Brasil, no período pós 22 (entendendo-se claramente como o período pós-independência política).

Se de ponto de vista temático, parece ocorrer uma verdadeira revolução estético-ideológica, no aspecto formal verifica-se uma adequação dos cânones retóricos aos anseios da nova arte literária que surge. O romantismo brasileiro, considerando-se a produção poética, revela-se em três vertentes extremamente interessantes para a análise imagética, pois os posicionamentos indianista, a arte literária do lúgubre, do macabro, do anormal, denominada pelos historiadores literários como "mal do século" e a poesia condoreira, principalmente a realizada por Castro Alves,

revelam os comportamentos ideológicos adotados pelos
Poesia Romântica Indianista:
 poetas de então.

O canto de Praga²

III

Para o mar sem limites
 Santaerva, sem folhas, e sem
 Hatos (pauzes), robustos, gigantes:
 Vozes molas, molas, molas

Tua melodia dos cimos pendente
 Brilha, brilha, brilha, brilha
 Deixa, deixa, deixa, deixa
 A e a qual, mola, mola, mola

Para o mar sem limites
 Santaerva, sem folhas, e sem
 Hatos (pauzes), robustos, gigantes:
 Vozes molas, molas, molas

Para o mar sem limites
 Santaerva, sem folhas, e sem
 Hatos (pauzes), robustos, gigantes:
 Vozes molas, molas, molas

Para o mar sem limites
 Santaerva, sem folhas, e sem
 Hatos (pauzes), robustos, gigantes:
 Vozes molas, molas, molas

Para o mar sem limites
 Santaerva, sem folhas, e sem
 Hatos (pauzes), robustos, gigantes:
 Vozes molas, molas, molas

Para o mar sem limites
 Santaerva, sem folhas, e sem
 Hatos (pauzes), robustos, gigantes:
 Vozes molas, molas, molas

Para o mar sem limites
 Santaerva, sem folhas, e sem
 Hatos (pauzes), robustos, gigantes:
 Vozes molas, molas, molas

Vozes molas, molas, molas

² Dias, Gonçalves - *Poesia Romântica* - Poesia e prosa completa - Pp. 110-11.

Poesia Romântica Indianista:

O canto do Piaga²⁵

III

Pelas ondas do mar sem limites
Basta selva, sem folhas, i vem;
Hartos troncos, robustos, gigantes;
Vossas matas tais monstros contêm.

Traz embira dos cimos pendente
Brenha espessa de vário cipó –
Dessas brenhas contêm vossas matas,
Tais e quais, mas com folhos; é só!

Negro monstro os sustenta por baixo,
Branças asas abrindo ao tufão,
Como um bando de cândidas garças,
Que nos ares pairando – lá vão.

Oh! quem foi das entranhas das águas,
O marinho arcabouço arrancar?
Nossas terras demanda, fareja...
Esse monstro... – o que vem cá buscar?

Não sabeis o que monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha, a mulher!

Vem trazer-vos crueza, impiedade –
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a maça valente,
Profanar Manitôs, Maracá.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribo Tupi vai gemer;
Hão-de os velhos servirem de escravos
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!

Fugireis procurando um asilo,
Triste asilo por ínvio sertão;
Anhangá de prazer há de rir-se,
Vendo os vossos quão poucos serão.

Vossos Deus, ó Piaga, conjura,

²⁵ DIAS, Gonçalves – Primeiros cantos, in **Poesia e prosa completa**. Pp. 110/111.



Susta as iras do fero Anhangá.
Manitôs já fugiram da Taba,
Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá!
(DIAS, Gonçalves)

Este texto caracteriza perfeitamente a postura que os escritores românticos, chamados de indianistas, adotaram para falar do período medieval ou seu correspondente brasileiro. Através do sonho (pesadelo?) do Piaga, espécie de áugure entre os índios, o poema demonstra, ou melhor, vaticina os efeitos apocalípticos que a chegada do homem branco terá sobre a civilização e cultura indígenas.

O poema abre-se com uma referência a um aspecto que sugere um elemento conhecido pelo relator, as matas de sua pátria. A correlação ocorre quando se realiza a conjunção de dois semas simultaneamente presentes em signos disjuntos – *ondas do mar sem limites e basta selva* – que remetem à idéia de verde, sema que conjuga tanto o signo mar quanto o signo selva. A metáfora que começa a se instaurar é diluída pela posposição do predicado *sem*

folhas, remetendo o leitor a outro nível mais isotópico, onde a selva torna-se mastros das naus, num processo de correlação entre a realidade vivenciada pelo relator e o campo imagético gerado pelo poema.

Além do predicado *sem folhas*, concorre para a reestruturação da imagem o sintagma *í vem*, atribuindo ao verso o sema da mobilidade, que expande a significação da proposta por justapor à selva um aspecto dinâmico. Neste primeiro momento defronta-se o leitor com o conceito de metáfora enquanto elemento nomeador do universo nomeável, mas ainda inominado.

Este conceito remete o analista à proposição de Ernest Cassirer, que vê a nomeação metafórica como uma forma de o homem submeter o universo factível à sua própria condição e

compreensão.²⁶ A maneira possível de transmitir suas experiências vividas àqueles que o ouvem, é tornar o universo que o cerca de certa maneira compreensível, dentro das coordenadas que sua intuição e sua formação cultural. É o que se percebe neste primeiro momento do poema, diante de um elemento desconhecido, que à sua estrutura mental ainda não se adaptou, é necessário que o áugure faça dele um elemento que procure similaridades com o seu próprio universo, buscando entre os elementos conhecidos, aqueles que possam concretizar as informações passadas.

No caso do poema, a construção de uma imagem metafórica da paisagem marinha que se lhe descortina, opera por um processo de reintegração dos

²⁶ - cf. "A partir desta crença no poder físico-mágico encerrado na palavra, a evolução espiritual da humanidade teve que percorrer longo caminho, até chegar à consciência de seu poder espiritual. De fato, a palavra, a linguagem, é que realmente desvenda ao homem aquele mundo que está mais próximo dele que o próprio ser físico dos objetos e que afeta mais diretamente sua felicidade ou sua desgraça. Somente ela torna possível a permanência e vida do homem na comunidade; e nela, na sociedade, na relação com um 'tu', também assume forma determinada o seu próprio eu, sua subjetividade." - CASSIRER, Ernest - Linguagem e mito. P.78

valores primitivos dos elementos naturais, despindo-os das passíveis transformações, daí a selva ser apresentada como troncos despídos de folhas. Está-se frente a uma metáfora que procura nomear o mundo por um procedimento que determina as imagens de acordo com aquilo que elas se pareçam.

Num segundo momento, a retomada dos elementos caracterizadores reforça o sema de mata, que surgira nos dois primeiros versos, quando a metáfora anteriormente aludida referencializa-se pela proposição de caracterizadores da mata – *Hartos troncos, robustos, gigantes*. A metáfora concretizante que se estabelece, a partir de elementos naturais, coloca em destaque a valorização da mentalidade primitiva que nomeia o mundo cognoscível através da realidade captada e participada, ou seja, frente a um universo invulgar o relator apresenta-o da forma como o capta, assim é que na primeira estrofe as naus

exploradoras tornam-se a selva com suas centenárias árvores reproduzindo os monstros das caravelas.

A estrofe seguinte retoma a caracterização do elemento inominado na primeira estrofe. Agora, a caracterização coloca-se em outro plano, apesar de manter a metaforização ligada aos fatores naturais. O cipó pendente reforça o nível semântico, atualizado na estrofe anterior, a materialização complementa-se com a colocação de um novo elemento, a embira, que retoma o nível da comparação com o mundo natural da selva e propõe um aspecto imagético que concretiza o objeto. O comportamento lingüístico modifica-se também, pois a predicação que antes fora feita pelo sema negativo *sem folhas*, nesta estrofe o predicativo apresenta-se com sema positivo, *mas com folhas*, reforçando o plano material da imagem. A conjunção adversativa aposta ao sintagma nominal – *mas* – coloca-se como a negação afirmativa do que lhe sucede, criando o paradoxo de afirmar negando.

A imagem que prevalece nesta segunda estrofe é a da continuidade da anterior, formando a visualização do cordame do navio, pois a embira pendente dos cimos, sem folhas, remete-nos alegoricamente ao plano referencial das cordas. O processo de caracterização que se estabelece ao nível desta criação imagética funciona a partir de um elemento disjuntor, a pretensa similaridade que caracterizaria a metáfora retórica, transforma-se em elemento que se afirma pela sua ausência, ou seja, o relator afirma o que não é o elemento visualizado por ele.

Neste caso a metáfora opera por um processo mais complexo que a simples nomeação do universo, mas a partir do processo da nomeação primitiva cria os fatores que denunciam o procedimento imagético a partir da ruptura com os fatos visuais. Esta metáfora é uma criação puramente mental, uma vez que sua compreensão só é possível quando o receptor

passa a atuar como elemento capaz de reproduzir no mundo das idéias os dados factíveis apresentados pelo relator.

Na terceira estrofe, o nível imagético volta-se para a realidade aérea e marítima, com o predomínio do primeiro. A imagem que surge – *Branças asas abrindo ao tufão* – recorre novamente ao plano natural, criando uma metáfora com características metonímicas. A evocação do objeto ocorre pela relação de contigüidade entre o representante – Brancas asas – e seu representamen – velas.

A associação entre *brancas asas* e *Negro monstro os sustenta por baixo* remete a leitura ao campo significativo que se delineia nas estrofes iniciais, a referencialidade que o texto atinge até este momento é por demais significativa para ser considerada apenas uma linguagem simples, coloca-se a visão do Piaga como um fato alegórico, ou seja, é a união de diversas imagens ao nível conotativo, gerando

a imagem das naus que se aproximam com as velas abertas, pois é à imagem da vela aberta ao vento que os versos finais da terceira estrofe remetem.

É necessário que se observe que a visão aérea predominante nesta estrofe procura contrastar com um elemento inicial, presente no primeiro verso. O sintagma *negro monstro* opera pela reiteração de elementos propostos em estrofes anteriores, reforçando a metáfora criada pela similaridade anterior. No entanto, a alusão ao signo monstro, demonstra a inabilidade do relator em transmitir aquilo que vê, buscando na metáfora mítica a expressão adequada para o elemento inominável.

As três estrofes iniciais correspondem ao primeiro momento do poema, no qual acontece a apresentação gradativa e metafórica do elemento estranho que se coloca para a mentalidade primitiva. Cada uma das estrofes deste segmento do poema constitui-se em uma realidade própria e autônoma, mas

que só adquire valor quanto passa a atuar como elementos de *puzzle*, que se vai formando e adquirindo valor semântico. A junção dos vários segmentos vai formando a imagem das caravelas, trazendo o elemento dominador – os *monstros*. A montagem cria uma grande metonímia, através da qual a relação continente/conteúdo coloca em evidência o elemento conquistador.

Por esta relação imagética gerada pode-se perceber que os limites entre a metáfora e a metonímia, pelo menos no caso deste poema, é bastante tênue, porque poderá se interpretar a visão inicial do áugure como simplesmente um procedimento imagético simples. No entanto, se for considerado como um processo metafórico, ver-se-á que a relação estabelecida entre o plano natural (*uma marinha*) e aquilo que se pretende transmitir (*a presença dos conquistadores*), gera uma metáfora complexa, pois não há nenhum elemento que permita estabelecer a



correlação entre as imagens da floresta com os conquistadores que chegam.

A quarta estrofe torna os elementos animizados, retomando a dinamização que se colocara na terceira estrofe, com o verso *Que nos ares pairando – lá vão*. A indefinição gerada pelo verso inicial, com o pronome – *Quem* -, propõe um agente que não se mostra, mas introduz uma ação hipotética que remete ao nível conotado de uma transformação marcante – *Oh! quem foi das entranhas das águas / O arcabouço marinho arrancar?*. Esta transformação já se marcara na estrofe anterior, quando do surgimento do termo *tufão*, que carrega em seu nível semântico a significação de transformações radicais, mudanças de estado.

Nesta estrofe, a proposta de mudança se adensa quando os semas de *entranhas das águas*, *arcabouço marinho*, *arrancar* presentificados nos versos iniciais, denotando as transformações que pretendem

alterar a realidade do mundo concreto que se descortina aos olhos do profeta selvagem.

Os versos seguintes reforçam a indefinição, remetendo-se ao nível da ação. Esta propõe um agente que se caracteriza agora como um ser extraordinário – *monstro* – com elementos predicativos próprios dos animais – *fareja* – e humanos – *demandas* – que, apesar de elementos verbais, remetem a elementos caracterizadores em função da própria ação que designam. Ao tomar o elemento desconhecido como monstro, o poema põe em evidência caracteres culturalmente cristalizados como ferocidade, desumanidade e irracionalismo.

A estrofe parece cindir-se em duas partes isométricas e semelhantes. Na primeira parte, os versos iniciais estabelecem correlação com os fatos descritos nas estrofes anteriores, nas quais o nível material representa, de maneira concisa, as formas de captação do real desconhecido pela mentalidade

primitiva. Aqui o monstro assemelha-se a um animal imenso das profundezas marinhas, fazendo uma recorrência ao nível mítico dos antigos marinheiros, para os quais os seres desconhecidos saíam do mar para destruir suas embarcações e, por extensão, sua estrutura de vida.

A segunda parte abre perspectiva para o elencamento das misérias que irão assolar as nações indígenas. Esta postura é autorizada pelos verbos *demanda* e *fareja*. Associados ao verbo *buscar* geram significações de uma possível ação que degradará aqueles a quem se dirige, tornando válido e coerente o termo representante do actante.

As estrofes seguintes passam a propor as desgraças que irão recair sobre a nação indígena. A origem da infelicidade é divina, sendo o deus negativo – *Anhangá* – a representação de todo o mal que se abaterá sobre os indígenas, males como a desestruturação familiar, a destruição dos guerreiros e

a escravidão. Estes males são apresentados de forma gradativa, assim como foi montada a imagem das caravelas, que metaforicamente tornaram-se os conquistadores. Cada estrofe corresponde a um tipo de malefício, que vai do nível físico até atingir aquele correspondente ao aspecto moral ou sentimental.

Na quinta estrofe a destruição coloca-se nos dois níveis: o físico corresponde à morte ou desaparecimento dos guerreiros (*Vem matar vossos bravos guerreiros*) e o moral, dizendo respeito à desestruturação familiar (*Vem roubar-vos a filha, a mulher*). A apresentação de tais elementos revela-se como uma metáfora extremamente conceitual, uma vez que tais elementos representam, em termos de poema, os bens maiores que uma nação poderia possuir.

Na sexta estrofe, a desagregação atinge somente o nível moral, com a profanação da religião da tribo Tupi (*Profanar Maniôtês, Maracás*). Novamente o aspecto formal da metáfora revela-se como uma

conjunção de elementos puramente intelectualizados que geram uma metáfora bastante complexa. Outro aspecto moral, o da negação da liberdade, representada pela escravidão que atingirá a todos os Tupis, é apresentado pela sétima estrofe. No entanto, na oitava estrofe, a perda volta a ser denunciada no nível físico e moral, vaticinando a transformação dos tupis em párias, exilados em seu próprio mundo.

A nona estrofe recoloca a problematização da participação divina como forma de exorcizar o mal representado pelo feroz Anhangá. O Piaga assume a função do vate romântico, ou seja, é ele o intermediário entre o divino ou celeste e o terreno, é como áugure que o pajé pode, com o auxílio da intervenção divina, fazer com que o mal se afaste. A sua ação, no entanto, é anulada – *Manitôs já fugiram da Taba* - restando apenas símbolos marcantes da ruína e da desgraça.

Texto relativo ao "spleen":

Apesar de ter utilizado predominantemente, até o presente momento, textos em versos, de autores consagrados em seus momentos estéticos, para compreender-se a criação imagética no segundo momento romântico, mais precisamente o momento do "Mal do Século" ou do "Spleen", será empregado um texto narrativo, retirado à obra Noite na taverna, de Álvares de Azevedo.

O Texto:

SOLFIERI

(Álvares de Azevedo)

Sabei-lo. Roma é a cidade do fanatismo e da perdição: na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o crucifixo lívido. É um requintar de gozo blasfemo, que mescla o sacrilégio à convulsão do amor, o beijo lascivo à embriaguez da crença!

Era em Roma. Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão por aquele céu morno, o fresco das águas se exalava como um suspiro do leito do Tibre. A noite ia bela. Eu passeava a sós pela ponte de... As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas se faziam ermas, e a lua de sonolenta se escondia no leito de nuvens. Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura. Era uma forma branca. - A face daquela mulher era

como de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas.

Eu me encostei à aresta de um palácio. A visão desapareceu no escuro da janela... e daí um canto se derramava. Não era só uma voz melodiosa: havia naquele cantar um como choro de frenesi, um como gemer de insânia: aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte.

Depois o canto calou-se. A mulher apareceu na porta. Parecia espreitar se havia alguém nas ruas. Não viu ninguém: saiu. Eu segui-a.

A noite ia cada vez mais alta: a lua sumira-se no céu, e a chuva caía às gotas pesadas: apenas eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de água, como sobre um túmulo prantos de órfão.

Andamos longo tempo pelo labirinto das ruas: enfim ela parou: estávamos num campo.

Aqui, ali, além eram cruzes que se erguiam de entre o ervaçal. Ela ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno dela passavam as aves da noite.

Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão: a urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz.

O frio da noite, aquele sono dormido à chuva, causaram-me uma febre. No meu delírio passava e repassava aquela brancura de mulher, gemiam aqueles soluços, e todo aquele devaneio se perdia num canto suavíssimo.

Um ano depois voltei a Roma. Nos beijos das mulheres nada me saciava; no sono da saciedade me vinha aquela visão...

Uma noite, e após uma orgia, eu deixara dormida no leito a condessa Barbara. Dei um último olhar àquela forma nua e adormecida com a febre nas faces e a lascívia nos lábios úmidos, gemendo ainda nos sonhos como na agonia voluptuosa do amor. Saí. Não sei se a noite era límpida ou negra; sei apenas que a cabeça me escaldava de embriaguez. As taças tinham ficado vazias na mesa; aos lábios daquela criatura eu bebera até a última gota o vinho do leite...

Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o; era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal-apertados... Era uma defunta!... e aqueles traços todos me lembraram uma idéia perdida...- Era o anjo do cemitério! Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por quê, eu achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. Pesava como chumbo...

Sabeis a história de Maria Stuart degolada e do algoz, "do cadáver sem cabeça e do homem sem coração" como o conta Brantome? - Foi uma idéia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo os despede à noiva. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz do tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso - cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já frouxa nas janelas. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. Luz sombria alumiou-os como a de uma estrela entre névoa, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beiços azulados... Não era já a morte: era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou...

Nunca ouviste falar de catalepsia? é um pesadelo horrível aquele que gira ao acordado que emparedam num sepulcro; sonho gelado em que sentem-se os membros tolhidos, e as faces banhadas de lágrimas alheias, sem poder revelar a vida!

A moça revivia pouco e pouco. Ao acordar desmaiara. Embucei-me na capa e tomei-a nos braços coberta com seu sudário como uma criança. Ao aproximar-me da porta topei num corpo, abaixei-me, olhei: era algum coveiro do cemitério da igreja que aí dormira de ébrio, esquecido de fechar a porta...

Saí. Ao passar a praça encontrei uma patrulha.

- Que levas aí?



A noite era muito alta: talvez me cressem um ladrão.

- É minha mulher que vai desmaiada...

- Uma mulher!... Mas essa roupa branca e longa? Será acaso roubador de cadáveres?

Um guarda aproximou-se. Tocou-lhe a fronte: era fria.

- É uma defunta...

Ceguei meus lábios ao dela. Senti um bafejo morno. - Era a vida ainda.

- Vede, disse eu.

O guarda chegou-lhe os lábios: os beijos ásperos roçaram pelos da moça. Se eu sentisse o estalar de um beijo... o punhal já estava nu em minhas mãos frias...

- Boa noite, moço, pode seguir, disse ele.

Caminhei - estava cansado. Custava a carregar o meu fardo; e eu sentia que a moça ia despertar. Temeroso de que ouvissem-na gritar e acudissem, corri com mais esforço...

Quando eu passei a porta ela acordou. O primeiro som que lhe saiu da boca foi um grito de medo...

Mal eu fechara a porta, bateram nela. Era um bando de libertinos meus companheiros que voltavam da orgia. Reclamaram que abrisse.

Fechei a moça no meu quarto, e abri.

Meia hora depois eu os deixava na sala bebendo ainda. A turvação da embriaguez fez que não notassem minha ausência.

Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la.

Dois dias e duas noites levou ela de febre assim... Não houve sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio.

A noite saí; fui ter com um estatuário que trabalhava perfeitamente em cera, e paguei-lhe uma estátua dessa virgem.

Quando o escultor saiu, levantei os tijolos de mármore de meu quarto, e com as mãos cavei aí um túmulo. Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a ao meu peito muda e fria, beijei-a e cobri-a adormecida do sono eterno com o lençol de seu leito. Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele.

Um ano - noite a noite - dormi sobre as lajes que a cobriam... Um dia o estatuário me trouxe a sua obra. Paguei-lha e paguei o segredo...

Não te lembras, Bertram, de uma forma branca de mulher que entrevistes pelo véu do meu cortinado? Não te lembras que eu te respondi que era uma virgem que dormia?

- E quem era essa mulher, Solfieri?

- Quem era? seu nome?

- Quem se importa com uma palavra quando sente que o vinho queima assaz o lábio? quem pergunta o nome da prostituta com quem dormiu e sentiu morrer a seus beijos, quando nem há dele mister por escrever-lho na lousa?

Solfieri encheu uma taça e bebeu-a. Ia erguer-se da mesa quando um dos convivas tomou-o pelo braço.

- Solfieri, não é um conto isso tudo?

- Pelo inferno que não! por meu pai que era conde e bandido, por minha mãe que era a bela Messalina das ruas, pela perdição que não! Desde que eu próprio calquei aquela mulher com meus pés na sua cova de terra, eu vo-lo juro! - guardei-lhe como amuleto a capela de defunta. Ei-la!

Abriu a camisa, e viram-lhe ao pescoço uma grinalda de flores mirradas.



- Vede-la? murcha e seca como o
crânio dela!²⁷

A Leitura:

O conto acima revela-se como um texto no qual as imagens procuram estabelecer uma correlação direta com o mundo idealizado pelo narrador. As ações, poucas e quase descritivas, não determinam o comportamento padrão esperável de uma narrativa. É, entretanto, um longo processo de construção de uma imagem do ser amado. O processo gradativo que vai se instaurando no conto remete o leitor a um comportamento de assimilação e convivência com o narrador, o qual busca estabelecer parâmetros particulares que rompem os aspectos da normalidade. O conto, sob este aspecto, constrói-se sob o prisma da anormalidade, do lúgubre, do tétrico.

²⁷ AZEVEDO, Álvares de - Noite na taverna. São Paulo, Atual, 1992. [projeto editorial Samira Youssef Campedelli]. p.24 a 31



Pensando-se nas características do conto fantástico, pode ser observado no conto a tendência, que José Guilherme Merquior, chamou em Memórias póstumas de Brás Cubas, a gênero cômico-fantástico ou literatura menipéia. Apesar do crítico empregar a nomenclatura para caracterizar uma obra posterior ao conto estudado, é necessário que se veja que há elementos relativamente conjuntivos ao processo criador do conto "Solfieri".²⁸

O conto tal como se nos apresenta em sua narratividade poderia ser enquadrado nos parâmetros da narrativa "gótica", no entanto tal posicionamento

²⁸ cf. "O gênero cômico-fantástico, também conhecido como literatura *menipéia*, tomou corpo, na literatura ocidental, desde o fim da Antigüidade: sua realização mais perfeita são as sátiras em prosa de Luciano de Samosata (séc. II), autor dos *Diálogos dos Mortos* (sic). Os principais atributos da literatura cômico-fantástica são: a) a ausência de qualquer distanciamento enobecedor na figuração dos personagens e de suas ações – aspecto pelo qual o literatura cômica-fantástica se distingue nitidamente da epopéia e da tragédia; b) a *mistura do sério e do cômico*, de que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência, etc.; c) a absoluta liberdade do texto em relação aos ditames da verossimilhança; nos diálogos de Luciano, como no romance de seu contemporâneo Apuleio (*O asno de ouro*) ou na obra de Rabelais, as *fantasmagorias* mais desvairadas convivem sem transição com os detalhes mais veristas; d) a frequência da *representação literária de estados psíquicos aberrantes*: desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios (...); e) o uso constante de *gêneros intercalados* – p. ex. as cartas ou novelas – embutidos na obra global (...)" – MERQUIOR, J. G. – *De Anchieta a Euclides* (breve história da literatura brasileira). P.167.

simplista não exerce verdadeira caracterização, pois é o grotesco, o ignóbil que parece predominar no conto acima.

Apesar de alguns dos elementos elencados por Merquior não possuírem eco no conto de Álvares de Azevedo, é possível perceber-se a existência de padrões comportamentais que reavivam o sentido daquilo que é *fantástico*. As personagens encarnam os vícios de uma sociedade cortesã desregrada, na qual os valores, quer humanos quer espirituais são banidos do convívio das mesmas (*"Sabei-lo. Roma é a cidade do fanatismo e da perdição: na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o crucifixo lívido. É um requintar de gozo blasfemo, que mescla o sacrilégio à convulsão do amor, o beijo lascivo à embriaguez da crença!"*). Por outro lado, o texto parece construir uma estrutura imagética na qual, para o narrador, a cidade amada (Roma) e a mulher amada constituem-se em um único elemento. Neste

momento defronta-se o leitor com um procedimento bastante alegórico, pois a cidade cortesã assume os mesmos valores da mulher amada; para o narrador tanto a cidade de Roma quanto a mulher amada revestem-se de uma pátina de anormalidade fazendo com que os rompimentos com a plausibilidade do conto seja questionável. Entretanto, tanto para o leitor quanto para o narrador, que acabam compactuando para restabelecer a plausibilidade destruída pelo inusitado da metáfora criada, os procedimentos descritos como ações da personagem narradora e da personagem feminina avultam como formas de valorizar os aspectos psíquicos aberrantes. A sugestão de necrofilia está intimamente ligada ao delírio do narrador, em momento algum há o oferecimento de qualquer elemento de coerência entre as afirmações de Solfieri e aquilo que o mesmo descreve como elementos comprobatórios de sua ação. A dubiedade, após o reencontro de Solfieri com a suposta mulher

amada, passa a dominar toda a narrativa, fazendo com que se alternem momentos de lucidez e de completa anormalidade. A indicação do elemento comprobatório para indicar a veracidade da narrativa não consegue romper o "clima de *locus horrendus*", estabelecido na primeira aparição da mulher misteriosa.

A descrição inicial da mulher, por Solfieri, traz ao conto um dos *topói* do ultra-romantismo. O *topos* da heroína romântica, de *pálida a luz da lâmpada sombria* incorpora-se à descrição da mulher ("(...) *A face daquela mulher era como de uma estátua pálida à lua(...); (...) A luz do tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos(...)*"), estabelecendo uma leitura intra-estética, mas em gêneros literários diferentes, que faz com que o comportamento dominante na poesia do chamado *spleen* reviva na prosa. Este comportamento revela-se determinante para estabelecer o comportamento

imagético que deverá predominar na narrativa enquanto um todo.

Segundo Roman Jakobson, a metáfora é uma marca característica do poema, sendo a metonímia a marca fulcral da narrativa, entretanto no conto em questão o que predomina é todo um processo elaborador de uma metáfora, que parece, em certos momentos assumir o tom de uma profunda alegoria. Ao longo de toda a narrativa a mulher misteriosa vai gradativamente assumindo os valores conotados da cidade de Roma, e mais, assume também o valor de amor, elemento que de forma anagramática está contido na denominação da própria cidade. Eis o ponto fundamental do conto, de forma metafórica os valores decadentes da cidade passam a dominar o comportamento aspectual da personagem feminina, levando o leitor a perceber que o narrador não apresenta uma apologia do amor quase platônico, que dominara o período romântico que o antecederá, mas

um amor carnal e carregado de valores cortesãos que é a própria razão de ser do conto.

Assim, pode-se dizer que a ideologia decadente da sociedade, vislumbrada pelo narrador, é marca fundante de um novo procedimento imagético. A imagem se constrói não apenas de elementos sensíveis do universo que cerca o narrador, mas sim de toda a variegada conturbação que domina os pensamentos do homem histórico. O que se observa no conto não é a construção de uma metáfora pouco complexa, mas um procedimento metafórico que exige a integração dos elementos lúgubres e tétricos de um momento de desilusão do homem para com o mundo que sonhara.

Na realidade, pode-se observar ainda que o amor, que surge no conto como elemento de destruição e de geração da anormalidade, é o amor pela não-vida, pois Solfieri encanta-se e entrega-se àquilo que a musa do conto representara desde o primeiro contato, a morte.

narrativa, O ambiente de anormalidade que domina todo o conto, com a apresentação de personagens lascivos, sensuais e desregrados, estabelece os parâmetros de análise dos comportamentos imagéticos do mesmo. O estabelecimento de uma "terra de ninguém" no plano da consciência narrativa, com personagens alternando-se entre momentos de lucidez e de completa ilogicidade, faz com que a narrativa encaminhe-se para o elemento fundamental da criação artística, a tênue linha que separa o lógico do ilógico.

Finalmente pode-se concluir que a imagem produzida pela geração "byroniana" ou do "mal du siècle" é uma imagem bastante simplificada, do ponto de vista estrutural, uma vez que a mesma busca em elementos intratextuais e também naqueles extratextuais os elementos dominantes para a elaboração metafórica. Também aqui a metáfora não pode ser entendida como a substituição de um termo por outro, principalmente por, no transcorrer da

narrativa, os três elementos metafóricos jamais deixarem ser eles próprios e conjuntamente ser o outro, isto é, em momento algum Roma deixa de ser cidade santa, como a mulher deixa de ser a mulher. No entanto, na conjunção dos três elementos cruciais do conto, a mulher é concomitantemente ela mesma, a cidade de Roma e o índice da morte, que acompanha a geração literária do ultra-romantismo.

A repouso sublime das montanhas gigantes,
De América distante dos pampas do Sul,
Ao canto das ventos nas palmeiras brilhantes
A luz transparente de um céu todo azul.

A filha das montanhas - criança moribunda -
Se inclina indolente ao vento tilintar
À frente das Andes inclina serena,
E o arjuntado humilde se estende a seus pés.

As brisas das montanhas ainda lhe ondulam
Nos cabelos varfêlhos do arco de arco,
Lembrando o passado seus seios pulsam,
E a força líquida volta aos olhos.

Sua vida também ergue-se de um tempo que teve
Faltando-lhe o solo dor sob uma cruz.
E em clima outrora - sua carga de dor
Sua alma resolve-se em um vórtice de luz.

Embalam-lhe os sonhos, na tarde serena,
De cheiros agrestes de vento sereno,
E a vida arrojada uma game onírica
E a voz dos tropeiros em terra canção.

Se o gesto da noite no espaço fútil

ALVES, Carlos - Os encontros, in O livro completo, p. 110-111

Texto Relativo à Poesia Social:

Poema:

AMÉRICA²⁹

Acorda a pátria e vê que é pesadelo

O sonho da ignomínia que ela sonha!

Tomás Ribeiro

À tépida sombra das matas gigantes,
Da América ardente dos pampas do Sul,
Ao canto dos ventos nas palmas brilhantes,
À luz transparente de um céu todo azul,

A filha das matas – cabocla morena –
Se inclina indolente sonhando talvez!
A frente nos Andes reclina serena.
E o Atlântico humilde se estende a seus pés.

As brisas dos cerros ainda lhe ondulam
Nas plumas vermelhas do arco de avós,
Lembrando o passado seus seios pululam,
Se a onça ligeira boliu nos cipós.

São vagas lembranças de um tempo que teve!...
Palpita-lhe o seio por sob uma cruz.
E em cisma doirada – qual garça de neve –
Sua alma revolve-se em ondas de luz.

Embalam-lhe os sonhos, na tarde saudosa,
Os cheiros agrestes do vasto sertão,
E a triste araponga que geme chorosa
E a voz dos tropeiros em terna canção.

Se o gênio da noite no espaço flutua

²⁹ ALVES, Castro – Os escravos, in *Obra completa*. p. 220/221.



Que negros mistérios a selva contém!
Se a ilha de prata, se a pálida lua
Clareia o levante, que amôres não tem!

Parece que os astros são anjos pendidos
Das frouxas neblinas da abóbada azul,
Que miram, que adoram ardentes, perdidos,
A filha morena dos pampas do Sul.

Se aponta a alvorada por entre as cascatas,
Que estrêlas no orvalho que a noite verteu!
As flôres são aves que pousam nas matas,
As aves são flôres que voam no céu!

.....
Ó pátria, desperta... Não curves a fonte
Que enxuga-te os prantos o Sol do Equador.
Não miras na fímbria do vasto horizonte
A luz da alvorada de um dia melhor?

Já falta bem pouco. Sacode a cadeia
Que chamam riquezas... que nódoas te são!
Não manches a fôlha de tua epopéia
No sangue do escravo, no imundo balcão.

Sê pobre, que importa? Sê livre... és gigante,
Bem como os condores dos píncaros teus!
Arranca êste pêso das costas do Atlante,
Levanta o madeiro dos ombros de Deus.

Recife, junho de 1865.

(Castro Alves)

A Análise:

A chamada poesia condoreira, da qual Castro Alves é um dos maiores representantes, incorpora procedimentos estéticos que antecipam a chamada poesia realista ou social. A opção pelos deserdados pela sorte, no caso os escravos, rompe com

a tradição literária romântica pois abandona o herói ou personagem dimensionados em momentos literários anteriores, tomando uma etnia como motivo de canto. No entanto, a opção pelo negro é tão somente um comportamento ideológico de questionamento das crises pelas quais a sociedade brasileira passava então.

O negro, para a poesia condoreira, não é simplesmente o escravo, é o índice de revolta de uma sociedade que se mostra incapaz de compreender as transformações sócio-políticas pelas quais a nação passa. Por outro lado, a opção pelo negro revela-se um modismo em Castro Alves, principalmente em função dos efeitos da Guerra do Paraguai, quando grande parcela de escravos negros voltam como heróis de guerra.

O paradoxo do negro heróico/negro escravo não coaduna com a revalorização da terra brasileira. É necessário que este novo herói nacional seja analisado sob outro prisma, postura que lhe tire as

características de "raça inferior", por isso o poeta abolicionista "branqueia" o negro, permitindo com isso que o mesmo se torne motivo de canto e aceito pela burguesia branca que dominava o cenário da corte imperial.

Não é o escravo submisso e sofrido que se canta nos poemas condoreiros e abolicionistas, mas um povo capaz de romper com as amarras da escravidão e demonstrar à sociedade de então toda sua pujança, capaz de arrostar as diferenças e preconceitos e alçar-se à altura dos mitos nacionais de então. A ideologia dominante transforma a nação brasileira numa nação negra, na qual os valores sociais, afetivos e políticos anseiam pela liberdade plena. Pelas reflexões "condoreiras" o escravo negro é um indivíduo que já se encontra totalmente apto a conquistar sua liberdade, fundamentando-se neste aspecto nas transformações sociais observadas nos heróis abolicionistas romanos, gregos e judeus.

Está aí a verdadeira marca do romantismo abolicionista, a idealização de uma civilização tropical, na qual etnias das mais diversas origens possam conviver de forma pacífica e fraterna, apesar do verdadeiro despreparo de algumas para viver o espírito irradiado pela Revolução Francesa: Liberdade, Igualdade, Fraternidade, associada esta aos valores do Cristianismo Católico; apregoados este pelas constantes referências aos temas bíblicos.

O plano da estrutura do poema revela uma surpreendente isometria em seus versos. A utilização de versos undecassílabos nada revelaria de interessante se não se tratasse de um poema romântico, que busca encontrar a liberdade total. A métrica pouco usual nas literaturas de língua portuguesa, valoriza o sentido social do poema, pois sua estrutura rítmica aproxima-se dos cancioneiros galego-portugueses, voltando-se basicamente para o povo.

A elaboração do cenário assumirá vital importância para a estruturação de uma imagem que marcará a própria estruturação do conceito de pátria. O caráter superlativo, bastante comum na chamada Literatura Informativa ou dos Viajantes, retomada na fase indianista do Romantismo, volta a atuar no processo estético do movimento. Os conjuntos *matas gigantes*, *América ardente* criam um universo mental que pautará pelo "gigantismo" e pelo retorno à natureza, como elemento modulador dos demais participantes.

O caráter superlativo que se instaura nos primeiros versos da estrofe encontra ressonância naquilo que, para o poema, se instituirá como elemento maior da índole humana, a liberdade natural, marcada por um signo caracterizador de transformações (*vento*), apesar de arrefecido pelo signo *cantos*. A conjunção de ambos os signos cria uma realidade que extrapola os limites do humano e tende ao espaço, local onde se

realiza a conjunção do vate, ser *iluminado*, que sonha o espaço etéreo como campo das libertações.

O universo semântico que então se constitui, na primeira estrofe, é elaborado gradativamente por pequenas referências à natureza e ao mundo idealizado, fazendo com que o receptor passe a avaliar a realidade elaborada de uma forma que necessita da compactuação entre leitor e o "eu" poemático. Neste primeiro momento não ocorrem metáforas em seu sentido restrito, mas ilações metonímicas que estabelecem a tese de ser a América a pátria da liberdade.

A segunda estrofe abre-se com o surgimento de um elemento humano, decorrente este do grandiosidade da terra instituída como cenário da narratividade³⁰ do poema. A figura da mulher como herdeira de uma tradição de liberdade, ainda não se

³⁰ Entenda-se aqui a expressão **narratividade** como o comportamento no qual se privilegia as transformações e mudanças de estados presentes em todo processo de comunicação humana.

afigura de maneira determinada, mas estabelece um processo de sustentação no qual pode-se observar ser a personagem feminina não um ser humano real mas uma realidade mítica que, alegoricamente, transforma-se na própria terra descrita na estrofe anterior.

Ideologicamente marcada como um universo a ser conquistado, a mulher é a própria América, assim como ocorrera com a personagem Iracema, do romance homônimo de José de Alencar.

Ideologicamente marcado pelo movimento abolicionista o poema institui a "musa" não mais como a indígena bela e selvagem nem como a beleza européia cantada pelos versos dos poetas ultraromânticos, tal como a idealização da mulher "*pálida à luz da vela*", mas como a resultante de um processo de miscigenação étnica, que, conforme já se afirmou anteriormente comporta em si todos os caracteres das três raças fundadoras da etnia brasileira. A personagem é um ser que apresenta as características dos povos

"instituidores" da etnia brasileira, ou seja, é ela a conjunção dos caracteres de todos os povos que inicialmente colaboraram para a criação de um ser humano padrão dos ideais românticos de homem, mas apresenta-os de forma particular, revelando-os de forma particular e dissociados uns dos outros. Traz por isto os elementos étnicos do branco e do índio, mas também as características do negro "cruzado" com o branco. A intencionalidade da criação da figura "mítica" da nova mulher romântica é bastante clara. A natureza exuberante criada na primeira estrofe e retomada como símbolo humano desta mesma natureza dirige o leitor à aceitação da tese de que se este universo "grandiloquente" é capaz de aceitar tanto a miscegenação quanto os elementos primários deste processo, as teses escravagistas não podem encontrar eco em um povo e uma nacionalidade que se marca pela amplidão (*céu todo azul*), pela indolência e pela

idealização criadora e libertadora desta mesma realidade.

A grandeza "moral" da personagem simbólica envolve tanto o universo físico quanto o espiritual, fazendo com que os elementos telúricos se subjuguem ao humano. No entanto, à medida que o poema se desenvolve, observa-se que os parâmetros estabelecidos pelo poema tornam-se cada vez mais "ousados", pois gradativamente as características de cada elemento forjador da nacionalidade vão se avolumando e estabelecem a grandeza do homem brasileiro dentro um universo reinventado a partir de posturas ideológicas, filosóficas e políticas.

Na terceira estrofe, os valores dos primeiros habitantes da terra americana se agigantam. É o elemento indígena que se declara no processo simbólico estabelecido, a própria seleção do sintagma "*nas plumas vermelhas do arco dos avós,*" faz com que o conceito de raça vermelha, mais comum aos

modernos seja apresentada de forma clara e inquestionável.

A quarta estrofe continua com o processo de simbolização do verdadeiro elemento humano, senhor das matas e da terra americana. Agora surgem os valores europeus, marcados pelos símbolos do cristianismo (*uma cruz*), associados às idealizações da mulher romântica, "*doirada*" e o símile *qual garça de neve*. O universo simbólico que começa a se instaurar não é gerador de grandes imagens, pois os signos utilizados como símbolos não remetem para uma outra significação senão a daqueles esperáveis pelo leitor. Em termos teóricos, não ocorre no poema até o presente momento um processo de estranhamento que exija ao leitor uma reflexão mais profunda sobre o comportamento sógnico.

Uma reflexão rousseuniana, a do bom selvagem, toma o texto, fazendo com que a natureza exuberante e libertadora num primeiro momento torne-

se elemento indicador das paixões humanas. Não são os homens factuais que se apaixonam pela "bela mulher" do poema, mas sim os elementos naturais que lhes despertam a tristeza e assumem o papel do amante da mesma. A quinta, sexta e sétima estrofes expõem os comportamentos adotados pelos elementos naturais para justificar tanto a paixão quanto a sensação de perda que ronda a jovem mulher que sintetiza em si todos os caracteres do índio, do branco e do negro.

As imagens que se criam, então, no poema buscam estabelecer a correlação entre os homens e o cenário. No entanto, não há complexidade nas imagens como seria de se esperar ao tratar de assuntos tão complexos quanto a liberdade, o amor e a relação homem/natureza. Observando-se criticamente o poema, neste segmento, percebe-se que as metáforas são bastante simples, aproximando-se muito mais do procedimento comparativo do que necessariamente da

metáfora complexa. Os comportamentos imagéticos não se colocam aqui como símbolos para alguma coisa, mas sim elementos substitutivos de algo. Utilizando-se a postura de Northrop Frye³¹, as imagens desenvolvidas ao longo do poema colocam-se como símbolos de alguma coisa. Na realidade as imagens propostas pelo poeta romântico fazem o leitor projetar-se para fora do universo textual, buscando encontrar no seu próprio mundo as referências das palavras que ele julga serem portadoras de um sentido extra-dicionarizado. As imagens não parecem ser elementos que ligam uma realidade imagética a outras possibilidades, justamente por ignorar o papel de tecitura verbal que caracteriza o poema enquanto palco onde ocorrem as imagens, pelo

³¹ - cf. "Sempre que estamos lendo, vemos que nossa atenção se move ao mesmo tempo em duas direções. Uma direção é exterior ou centrífuga, e nela ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança da associação convencional entre elas. A outra direção é interna ou centrípeta, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. Nos dois casos lidamos com símbolos, mas, quando ligamos um sentido exterior a uma palavra, temos, em adição ao símbolo verbal, a coisa representada ou simbolizada por ele. (...) Quando estamos tentando compreender o contexto das palavras, contudo, a palavra 'gato' é um elemento num corpo maior de sentido. Não é primariamente um símbolo 'de' nada, pois em tal sentido não representa mas liga. (...)". FRYE, Northrop – **Anatomia da Crítica**. p. 77.

contrário simplesmente fazem buscar seu sentido mais próximo daquilo que é considerado real, portanto externo ao texto, fazendo com que tanto o leitor quanto o elaborador realizem um processo constante de retirada do contexto, numa postura claramente centrífuga.

A intencionalidade do poeta não pode ser levada em conta aqui, uma vez que a mesma deixou de existir a partir do momento que o texto tornou-se domínio de outros homens que não aquele que o produziu. Assim as imagens românticas buscam a grandiloquência para suprir sua carência de plurissignificação, mas revelam-se sempre metáforas comparativas, com pouca repercussão entre os comportamentos imagéticos.

Neste poema, as imagens mais ousadas prendem-se a comportamentos metafóricos antropomorfizadores, destacando-se a apostrofação. A invocação dos elementos telúricos faz com que a poesia

emocional do romântico ceda espaço para um comportamento lingüístico chamado por Roman Jakobson, em seu ensaio "Lingüística e poética", de função mágico-encantatória.

A instituição de valores anímicos a seres que não os possuem faz com que o poema adquira um valor de elemento encantatório, tornando grandiloqüente, mas as imagens continuam sendo bastante simples, não exigindo do leitor nada mais que a compactuação para a aceitação das propostas imagéticas apresentadas no poema. Assim o procedimento imagético do poema reveste-se tão somente de um caráter grandiloqüente, incapaz de fazer com que as imagens criadas provoquem no leitor ou fruidor outra reflexão senão aquela de aceitá-las e não questioná-las, nem sequer aquilo que poderiam pretender atingir.

Poema Relativo ao Movimento Simbolista:

O Poema:

Cárcere das almas

Ah! Toda a alma num cárcere anda presa,
Soluçando nas trevas, entre as grades
Do calabouço olhando imensidades,
Mares, estrelas, tardes, natureza.

Tudo se veste de uma igual grandeza
Quando a alma entre grilhões as liberdades
Sonha e, sonhando, as imortalidades
Rasga no etéreo o Espaço da Pureza.

Ó almas presas, mudas e fechadas
Nas prisões colossais e abandonadas,
Da Dor no calabouço, atroz, funéreo!

Nesses silêncios solitários, graves,
que chaveiro do Céu possui as chaves
para abrir-vos as portas do Mistério?!

(SOUZA, Cruz e – **Últimos Poemas**)

O soneto simbolista apresenta muitos pontos de contato com as composições poéticas do período parnasiano, principalmente no tocante às posturas formais, como a isometria, a preferência pelo soneto, pelas palavras raras. Entretanto, ao observar-se o plano semântico dos mesmos nota-se que ocorre uma mudança radical no plano dos comportamentos,

enquanto os parnasianos procuram formular um procedimento metafórico bastante simples, preocupando-se com a aparente simplicidade da linguagem poética, os simbolistas tornam-se mais ousados, fazendo com que as metáforas assumam comportamentos mais complexos, aproximando-as do sentido do símbolo, principalmente do símbolo que remete o leitor para algo que se encontra, concomitantemente, na situação centrífuga e centrípeta.

Dentro deste comportamento, o poema já apresenta em seu próprio título um comportamento metafórico que remete o receptor a um universo extremamente carregado de valores culturais e ideológicos.

O título do poema instaura, logo de início, o caráter modalizante do comportamento a ser adotado em todo seu transcorrer. É uma metáfora com nível de complexidade aparentemente complexo, mas de uma

complexidade intermediária, pois o procedimento de correlação entre o plano interno e externo do poema faz com que o leitor vá gradativamente desvelando os sentidos implícitos no sintagma "Cárcere das almas", onde por um processo de simples analogia e de sinonímia se observa que se cria uma metáfora de ordem abstrato-concreta, isto é, a partir da instituição de um aparato ideológico simples no qual facilmente se depreende que cárcere corresponde ao signo prisão. A instituição do predicado das almas cria um certo procedimento estranhante, como existir uma prisão ou um cárcere que seja capaz de encarcerar elementos puramente abstratos. É justamente neste momento que a metáfora revela sua complexidade, determinando que o leitor faça um processo de leitura constante entre o texto (o poema) e seu contexto (o universo cultural e ideológico).

O verso inicial do primeiro quarteto, ao abrir com um postura exclamativa institui a presença da

função apelativa que, associada à dominante poética, faz o poema projetar-se no plano das "referências" intelectualizadas que retoma a proposição do título do poema e passa a ampliá-la com a apresentação de outros elementos que integram o nível mítico e o real do homem.

A miticidade do homem não incorporado ao mundo em que vive, tão comum aos poetas barrocos, é retomada pelos românticos, que não conseguem resolvê-la de maneira funcional e explícita. É revigorada no comportamento simbolista, fazendo com que o plano espiritual, tão caro aos primeiros, e o plano material-religioso, dos segundos, se fundam em um universo mítico que beira, em certos momentos, a quase completa ilogicidade, ou melhor, à tendência de criação de uma poesia transracional. A transracionalidade neste primeiro momento é bastante sutil, uma vez que associa num mesmo campo semântico duas realidades aparentemente dialéticas, de

um lado o plano espiritual, marcado pelo lexema *alma*, por outro o plano material, representado pelo signo *cárcere*.

A justaposição de ambos os signos em um único plano, apesar do paradoxo elaborado, faz surgir uma realidade ampliadora dos sentimentos do homem, englobando a todos em seu campo de significação. A imersão do homem na totalidade deste universo estranho é refletida e determinada pelo dêitico *toda*, fazendo com que o processo torne-se abrangente. O universo não diz respeito a um único ser, mas à sua totalidade enquanto espécie, a posposição do artigo ao pronome faz com que seu poder de referência e abrangência atue de forma globalizante, incluindo todo o nível espiritual humano em seu campo de dominação.

A metáfora que se começa a criar neste momento do poema parte para um processo de concreção, transformando a visão psicológica da prisão em elemento mensurável, porque palpável e visível.

Sob este aspecto o corpo deixa de ser o repositário de um elemento abstrato para tornar-se o elemento de reclusão de um aspecto puramente espiritualizado. O comportamento metafórico não é aqui ainda totalmente complexo, mas passa a deixar de lado o procedimento da aproximação de elementos aparentemente similares, para buscar elementos que se integram a um plano mais filosófico e ideologizado.

Os elementos oferecidos pelo poema no seu segundo verso determinam a visão que deverá ser observada no desenvolvimento da proposta temática do soneto. A utilização do verbo *soluçar*, no gerúndio, acompanhado do verbo *olhar*, no mesmo modo verbal, faz com que o "tônus" do poema reflita a instabilidade do homem frente a um universo que parece não ser aceito pelo primeiro. A metáfora que se cria então é bastante complexa, fazendo com que se evidencie a pequenez do homem frente ao mundo que observa. O sistema de oposição que se cria com o emprego do

signo *trevas* opondo aos signos *imensidades, mares, estrelas, tardes, natureza* faz se avaliar a inaceitação que o homem apresenta, em seu plano espiritual, das limitações impostas pelo lado material.

A matéria que compõe o ser humano, restringe-lhe a ação, colocando-o, no entanto, em contato com elementos marcantes de seu universo sensível, remetendo-o constantemente ao nível das grandezas inacessíveis porque revestem-se estas de valor filosófico e espiritual. Neste universo gerado pelo soneto, o sintagma "(...) *imensidades, / Mares, estrelas, tardes, natureza.*" conjuga elementos de ordem concreta e abstrata, alguns de ordem concreto-abstrata, como "*estrelas*" e "*natureza*", justamente por congregar valores simbólicos e valores referenciais, fazendo com que a inacessibilidade do mundo observado se torne maior e mais sensível.

A utilização do signo "*grades*" introduz um sema de espacialidade, que reforça os signos "*cárcere*",

do primeiro verso e "*calabouço*", do terceiro, tornando ainda mais angustiante a situação do prisioneiro em seu receptáculo. O signo "*grades*" representa um elemento de divisão espacial, impondo a idéia de um "exterior" e um "interior". No entanto, esta visão de espacialidade pode ainda ser ampliada, se observar-se que a projeção do signo, em seu aspecto material realiza a divisão do universo em planos e espaços delimitados. O universo, para a alma encarcerada, divide-se em espaços modulados pela abrangência da segmentação da possibilidade de visão do ser.

A segunda estrofe reitera o comportamento explicitado na primeira quadra, quando a alma se desintegra em visões múltiplas das liberdades sonhadas. A sequencialidade do quarteto faz com que aquilo que era elemento de aprisionamento torne-se proposta de libertação. A oposição entre aquilo que se sonha (*liberdades*) e a realidade opressiva (*grilhões*) rompe com o posicionamento de subserviência e faz

com que a prisão torne-se elemento de libertação. O paradoxo instaurado revela-se então gerador de um procedimento metafórico bastante complexo, pois aquilo que, para o poema inicialmente, era motivo de angústia, torna-se agora a forma de atingir-se a plenitude, buscando no universo espiritual os elementos de sua própria libertação. No entanto, a libertação só se torna possível quando o mundo material reveste-se de uma certa ilogicidade. É através do ato do sonho que se encontra a forma de conjugar em um mesmo sentimento aquilo que era material, *grilhões*, e aquilo que se torna a própria razão de ser do elemento analisado, a libertação total, rompendo procedimentos quer materiais, quer espirituais.

A visão niilista do universo humano reinstala-se no primeiro terceto. A imagem da passividade da alma e de seu receptáculo é instaurada a partir do momento em que o mesmo terceto não possui sequer um verbo. A ausência de nomeação de

ações transforma o processo de libertação em algo altamente contemplativo, ao mesmo tempo faz com que um processo de magia e encantamento ocorra, com a utilização do vocativo do primeiro verso do terceto. O emprego da chamada função mágico-encantatória, de Roman Jakobson, faz com que o poema procure presentificar em seu processo de enunciação o elemento abstrato dominado pela inércia do fazer.

Os conjuntos sígnicos, representados por *presas, mudas e fechadas, colossais e abandonadas*, e por fim pelo símbolo *Dor*, sequenciado por um grupo, também representativo, de predicados atribuídos ao termo *calabouço* instituem um processo de oposição entre realidades que se enformam em estados que remetem o leitor ao verdadeiro caráter da prisão, fazendo com que ela se revele em todos os planos da atividade do eu-lírico enclausurado no receptáculo inadequado a seus anseios.

O universo do poema continua ainda se constituindo de elementos de aprisionamento, mas de um aprisionamento simbólico, uma vez que aquilo que se aprisiona até o presente momento é algo altamente volátil, *alma*, que pode romper com as amarras que a prendem sem qualquer outra modificação estrutural.

Assim, o segundo terceto abre-se de forma a explicitar que o processo de libertação sonhado é um comportamento basicamente passivo, no qual o elemento nomeado no poema não é o gerador, mas sim o resultado de uma ação doada por outrem.

O tom disfórico que domina o soneto revela-se também no plano fonético, uma vez que a predominância de sons vocálicos eminentemente reprodutores de sensações de fechamento e disforia carregam para o soneto a significação de um universo semântico desagregado em razão da inoperância do ser frente à própria condição humana. A utilização da

correspondência que Rimbaud³² encontra para os sons e as cores, parece reproduzir de maneira clara e concreta os sentimentos expressos pelo poeta ao selecionar as vogais de sua obra.

Assim, com o Simbolismo, o conceito tradicional de metáfora, que se ligava a uma única expressão ou, quando muito, a um pequeno conjunto de signos, procurando-se interpretá-lo à luz dos valores sígnicos referenciais, exige do leitor um novo comportamento. Uma nova postura metafórica passa existir. Com a adoção de um procedimento metafórico diversificado, como é o caso do soneto, a própria estrutura vèrsica torna-se uma metáfora, refletindo a respeito de sua elaboração (procedimento metalingüístico) e da importância dos signos e seus significados revelarem-se tão somente a partir de si mesmos. Aqui, no soneto "Cárcere das almas", o

³² Cf. Voyelles

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes, / A, noir corset velu des mouches éclatantes. / (...). apud PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**, p. 233.

próprio poema revela-se uma metáfora altamente complexa, pois só a partir de sua apreensão enquanto elemento totalizante de significâncias é possível compreendê-lo.



Procurando compreender a metáfora do século XIX

O século XIX revela-se um período bastante rico para o desenvolvimento da metáfora, porquanto a soma rica de movimentos estéticos faz com que os mais variados tipos de procedimento metafórico venham à tona. Do ponto de vista funcional, pode-se perceber que a mesma se inicia com o procedimento primitivo, nomeador da metáfora, até atingir o comportamento abstratizante da metáfora simbolista.

O comportamento ideologizante ou ideologizado da metáfora oitocentista prende-se ainda a posturas extremamente subjetivas, nas quais o lastro reorganizador da imagem ainda é bastante tênue. Poder-se-ia dizer que as resoluções imagéticas do "Oitocentos" decorrem antes de mais nada das convenções culturais e sociais que se refletem na arte da época, do que realmente de um procedimento

reflexivo sobre a condição do "ser-estar" do homem no mundo.

De forma genérica, a imagem funciona ainda sob a correlação da similaridade entre os diversos comportamentos nomeadores do mundo. Em algumas situações estão mais próximas de um funcionamento sinonímico, como é o caso da metáfora condoreira. Ao leitor não é cobrada a postura duplamente funcional da relação semântica literária, do processo centrífugo e centrípeto. A imagem resolve-se facilmente com a retirada do leitor ao mundo referencial, após o que a mesma se revela facilmente àquele que a quer ler.

Seccionando o Oitocentos em duas formas produtivas de texto, ver-se-á que o período correspondente ao Indianismo brasileiro e ao Condoreirismo vale-se de uma postura ideologizada, marcada por posturas até quase políticas, na buasca de fazer com que o leitor compactue com aquilo que é

apresentado pelo poema. Em ambos vê-se a tendência a romper com um determinado tipo de relação, seja de ordem política, seja de ordem social, mas a postura torna-se desvanecida a partir do momento em que ocorre tão somente um "arroubo literário" e a imagem gerada torna-se elemento mediatizado. No entanto, a imagem esbarra no posicionamento modulador de uma linguagem que se quer rompedora, como martelos a arrebentar o arcabouço das instituições, mas fica-se quase que somente no arrebatamento grandiloquente. Neste momento predomina inteiramente a postura ideológica dos criadores de poesia, quase sem nenhuma preocupação com o caráter "simbólico" da imagem.

O outro momento, para o qual convergem a literatura do "spleen" e a poesia simbolista, também parece fazer uso do comportamento imagético fundamentado no posicionamento cultural. As significações culturais pouco usuais são as selecionadas

para a criação imagética, no entanto o comportamento ideológico parece diluir-se no afã de elaborar-se símbolos que reproduzam o intelecto do poeta, chegando a gerar certas posturas simbólicas que aproximam-se da alogicidade proposta por O. Brik.

CAPÍTULO VI

A MODERNIDADE: CRITICIDADE, DESMETAFORIZAÇÃO E METALINGUAGEM

O século XX, mais precisamente a modernidade, revela-se como o momento no qual as conquistas realizadas quer pelo Romantismo quer pelos movimentos estéticos do fim do Oitocentos, são incorporadas e reestruturadas na busca de uma forma particular de dizer o mundo como um todo e, em

especial, o panorama nacional. Obviamente que a postura ideológica estará fortemente marcada no momento histórico-estético da descoberta de uma linguagem brasileira, principalmente pelas grandes transformações sociais pelas quais passa o Brasil.

A postura machadiana da introdução da reflexão problematizadora encontra profundos ecos na modernidade, fazendo com que os autores elaborem uma poética de descrença que acaba subvertendo a

CAPÍTULO VI

A MODERNIDADE: CRITICIDADE, DESMETAFORIZAÇÃO E METALINGUAGEM

O século XX, mais precisamente a modernidade, revela-se como o momento no qual as conquistas realizadas quer pelo Romantismo quer pelos movimentos estéticos do fim do Oitocentos, são incorporadas e reestruturadas na busca de uma forma particular de dizer o mundo como um todo e, em

especial, o panorama nacional. Obviamente que a postura ideológica estará fortemente marcada no momento histórico-estético da descoberta de uma linguagem brasileira, principalmente pelas grandes transformações sociais pelas quais passa o Brasil.

A postura machadiana da introdução da reflexão problematizadora encontra profundos ecos na modernidade, fazendo com que os autores elaborem uma poesia de descrença, que acaba sucumbindo a uma postura deveras paradoxal. Nela observa-se o comprometimento do homem com o mundo em que vive, no entanto tal comprometimento tende levá-lo a uma total descrença no homem e no universo, apesar de observar-se uma crença final na capacidade humana, pois a mesma é necessária para que se sobreviva.

Num panorama bastante marcado pelas posturas ideológico-filosóficas, a poesia passa a ser o campo no qual as profundas transformações sociais e



políticas pelas quais passa o mundo encontram possibilidade de reflexão e, talvez, redimida pelo próprio canto a espécie humana reencontre aquilo de humanidade que foi sendo perdido ao longo de sua transformação e evolução.

Sob o aspecto de linguagem, é interessante notar-se que a mesma assume proporções consideráveis, buscando demonstrar as fases pelas quais a função significativa passa para fazer com que os signos assumam sua força poética no contexto em que estão sendo utilizados. Num primeiro momento a referencialidade é responsável pela caracterização do

A fase heróica do modernismo

A leitura dos poemas contidos na obra *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, revela a existência de um substrato estético-lingüístico que se propõe como verdadeiro manual poético, no qual os comportamentos esperáveis da primeira fase do modernismo brasileiro são colocados de forma bastante precisa, evidenciando a importância que a linguagem coloquial, o cotidiano e, por extensão, a referencialidade assumem neste modelo estético brasileiro.

Sob o aspecto da linguagem, é interessante notar-se que a mesma assume proporções consideráveis, buscando demonstrar as fases pelas quais a função significativa passa para fazer com que os signos assumam sua força poética no contexto em que estão sendo utilizados. Num primeiro momento a referencialidade é responsável pela caracterização do

elemento ou fato ao nível ontológico; em seguida o nível ontológico é substituído por uma postura conotada onde as significações passam a se apoiar mais nos valores contextuais estabelecendo-se uma visão mais aprofundada, mas ainda necessitando de uma valorização, que irá acontecer quando toda a carga de significações culturais fixar a significação fundamental do texto, desvendando sua mensagem básica.

A obra em questão apresenta posturas que nos chamam a atenção principalmente com relação ao conceito tradicional de poema, que postula que o mesmo só passa a ter existência real a partir do momento em que alguém o lê, evidenciando o ritmo e seus valores melódico-tônicos. Os poemas de Libertinagem adotam, além de um universo semântico-lingüístico bem característico, beirando ao ideal do prosaísmo do modernismo, tratando de temas relativos ao cotidiano do poeta, de um cotidiano vivencial e histórico do poeta e de um cotidiano com tom

E dão aos homens que passam preocupados ou
tristes uma lição de infância.³³

À primeira leitura o poema "Camelôs" abre a perspectiva para duas leituras concomitantes, que parecem distinguir-se, mas acabam se complementando. De um lado, a observação de um texto poético no qual o quotidiano assume caráter dominante, evidenciando aquilo dito anteriormente por Hugo Friedrich sobre a matéria do canto lírico moderno, ou seja, o que resta a cantar são os detritos da cidade grande com sua "fauna" particular. Assim o motivo do canto ora em questão enquadra-se perfeitamente nessa visão, pois nada há de mais prosaico do que camelôs expondo seus produtos em praças de grandes cidades.

Por outro lado, podemos perceber que o texto adotado apresenta certo tom nostálgico, tentando recuperar um segmento vivencial do enunciador, para isso propõe elementos que povoaram sua vida

³³ - BANDEIRA, Manuel - op. cit. P. 205.

pregressa, instaurando um caráter aparentemente eufórico no canto, com um tema feito de matéria de memória, mas que se revela disfórico pelos valores que atribui a símbolos gerados e que acabam por se tornar extremamente míticos, relacionando-se a um determinado momento da vida de todo ser humano, que é o maravilhar-se ante às "bugigangas" expostas pelo camelô ou pelas vitrinas das lojas. Assim o poeta também se revela um "demiurgo" ao reordenar o mundo caótico das lembranças, instaurando o universo mítico no qual o cotidiano, com sua linguagem e seus valores sociais, assume estatuto de ordenação poética.

Adotando a postura de procurar estabelecer o caráter prosaico-nostálgico do texto partir-se-á da exploração do título do poema. Nele observamos a existência de um substrato cultural que recobre toda uma área de significação e instaura o prosaísmo e, ao mesmo tempo, o maravilhoso infantil, pois o termo "*Camelôs*" recobre valores que põem em evidência o

dia a dia de uma cidade voltada para sua tarefa, mas que encontra a possibilidade de gerar um universo também orientado para uma poeticidade de convivência urbana. Assim "*camelôs*" é tornado um símbolo em seu sentido literal, procurando valorizar aqueles elementos que possuem o dom da palavra e com ele o dom da persuasão.

O valor do objeto-título é ainda hipotético, pois seu aspecto genérico não precisa de imediato a orientação temática a ser adotada, revelando-se uma virtualidade que deverá ser presentificada no decorrer da leitura do poema.

O verso de abertura do poema inicia-se por uma expressão bastante significativa - "*Abençoado seja...*" -, que nos remete por sua semelhança ao texto bíblico das bem-aventuranças. A intertextualidade instaurada parece-nos abrir caminho a um contexto mítico no qual as ações que se seguirão procurarão atingir o nível do maravilhoso cristão, mas a

expectativa é quebrada pela apresentação do "actante-objeto" da transitividade do verbo apresentado. O surgimento do elemento laico, representado pelo camelô potencializa uma comunicação de elementos despidos de qualquer mistério bíblico, mas voltados para elementos pragmáticos, marcados pelo elemento semântico "*tostão*".

O nível do maravilhoso bíblico quebrado com o surgimento do lexema "*camelô*", é transformado no maravilhoso cotidiano, com o elemento predicativo "*de brinquedos*" que faz com que o poema se encaminhe para a seqüência de versos nos quais os aspectos infantis serão evidenciados. Nesta linha de interpretação o termo "*camelô*", que ocupa lugar de destaque na diagramação do verso, revela-se um vendedor de sonhos, restaurando o nível do maravilhoso que se havia quebrado com a proposição da expressão *de tostão*. Abre-se a imagem para um processo semântico duplo, indicando ao mesmo tempo

o caráter pragmático do agente e o nível depreciativo dos sonhos que o camelô vende.

O valor nominal assumido pelo primeiro verso do poema contrasta paradoxalmente com o valor cultural que o termo camelô comporta, pois o sentido de vendedor ativo, capaz de dominar o processo comunicativo e de realizar qualquer tipo de transação não se coaduna com a realidade passiva adotada no primeiro verso. Esta impressão será compensada nos versos seguintes, nos quais os verbos *vende*, *tropa*, *bate*, *jogam* e *escreverão*, plenos de ação procuram compensar o valor negativo atribuído ao agente inicial. Entretanto o poder actancial de *camelô* é somente em parte recuperado, pois na realidade o único verbo que o possui como agente é *vende*, que já se encontrava subentendido no primeiro verso com a utilização da expressão "*o camelô de brinquedos de tostão*".

Os demais versos, a partir de uma construção paralelística - "*O que...*" -, evidenciam um

agir hipotético do camelô, pois seus próprios agentes colocam-se de maneira peremptória, atraindo para si a ação, assim os elementos *macaquinho*, *cachorrinho*, *homenzinhos* e *perereca* negam a proposta de ação que poderia ser assumida pelo camelô. A ação vista desta forma parece retirar ao agente maior qualquer poder actancial, visto a valorização dos objetos demonstrar que a capacidade de mercador, assumida pelo verso dois é relativizada, sendo os agentes seguintes os verdadeiros responsáveis por sua comercialização. É também interessante observar que os elementos que mantêm o valor de ação humana nesta primeira parte do texto são assumidos pelos dois versos (o de abertura e o de fechamento) que abrem espaço para o nível actancial.

É assim que os termos *balõezinhos de cor* e *canetinhas-tinteiro* recuperam o valor humano do fazer, pois são ações que propõem um comportamento típico e exclusivo do universo humano - *vender* e *escrever*.



O verbo "*escrever*" traz à tona um aspecto primordial de certos poemas de Libertinagem - aquele do questionamento da comunicação e, por extensão, do fazer poético. Neste primeiro segmento do texto evidencia o fazer comunicativo como algo negado ao ser humano, representado pelo camelô, pois todas as ações do texto colocam-se como prática de seres inumanos, mas animizados.

A única ação humana comunicativa expressa-se pelo sintagma "*que jamais escreverão coisa alguma*", observando-se que este fazer já traz em si sua própria negação, representada pelos lexemas *jamais* e *coisa alguma*.

A negação apresentada acima associa-se ao comportamento verbal adotado nos versos anteriores e coloca em evidência o nível negativo de uma procura da poeticidade coloquial, feita de comportamentos que chamaríamos espontâneos, mas que são capazes de estabelecer um nível de maravilhoso e de reordenação

do universo que valoriza o aspecto quotidiano do fazer humano.

O caráter circense, quase que burlesco, de que se reveste o camelô, é proposto no verso "*Alegria das calçadas*", colocando ao mesmo nível o comportamento quase que espontâneo do ser humano, todavia representado por um elemento abstrato - "*alegria*", e a proposição de um universo marcado pelo convencionalismo de um ambiente urbano: "*das calçadas*". Com a aproximação desses dois valores, o poema ressalta o aspecto da recuperação de um universo que, apesar de subentendido no primeiro segmento, formula-se pela descoberta do maravilhoso do mundo urbano, colocando-o como marco da necessidade da visão infantil.

Desta maneira, a rudeza do ambiente urbano é quebrada, surgindo a possibilidade de que uma poeticidade ou possibilidade de fazer poético reste nos resíduos de humanidade dos centros urbanos.

A práxis do camelô em seu sentido literal começa a se recuperar a partir do verso "*Uns falam pelos cotovelos*", no qual o caráter comunicativo se propõe de forma incisiva. Os termos propostos como caracterizadores colocam-se como a recuperação, na poesia, do falar quotidiano - o falar "*pelos cotovelos*", com o possível *non-sense* desse linguajar. O emprego do verbo *discendi* (falar), seguido de uma indicação gráfica, contrasta com a diagramação do texto, que separa em estrofes distintas o querer-fazer do fazer. Com isso o poeta consegue fazer com que o agir e o ato se distanciem espacialmente, mostrando que o processo elaborador submete-se a comportamentos negadores de nexos.

A introdução do discurso direto no poema quebra sua estrutura formal, mas valoriza a tendência ao *non-sense* da fala do camelô. Isso já fora pressuposto no verso anterior, com o emprego da expressão "*pelos cotovelos*", mas sua reafirmação em

um segmento próprio do poema, onde a não-racionalidade do texto torna-se evidente, faz com que o leitor atente para o valor significativo das palavras e veja como a linguagem cotidiana pode estabelecer valores para o poema, que são normalmente negados por posturas mais tradicionalistas.

O paradoxo estabelece-se com o verso seguinte, pois "*Outros, coitados, têm a língua atada*" retoma o nível inicial, através do qual se negava a capacidade de comunicação do ser humano. O paradoxo se aprofunda quando se observa que o poder de ação do camelô é negado pela expressão "*língua atada*", ou seja, numa "profissão" onde o poder comunicativo é de suma importância, o homem tem esse dom negado, evidenciando que o "poder-fazer" é marcado por uma estruturação na qual a presença daquilo que é magia faz com que os "atores" se igualem em sua ação.

A confrontação instituída pela apresentação de duas variantes de um mesmo fazer - o que fala



pelos cotovelos e os que têm a língua atada - remetem-nos a um nível de contestação entre dois momentos estéticos - Parnasianismo e Modernismo -, encarando-se como Modernista o camelô que "*fala pelos cotovelos*", não se prendendo a normas clássicas de produção literária, incorporando ao fazer literário o poder do quotidiano, com seu quase *non-sense* e suas palavras repletas de valores poéticos. O Parnasiano - os que "*têm a língua atada*" -, no entanto, é incapaz de dominar a língua de uma forma espontânea e nega-se a produzir qualquer ato poético no qual o quotidiano exerça influência.

Pode-se, no entanto, considerar a postura adotada como um procedimento poético onde a confrontação ocorre no plano de posicionamentos valorizadores do espontaneísmo e do não-espontaneísmo. O discurso do camelô representa a proposição de uma poesia espontânea que se aproveita de todos os procedimentos lingüísticos para sua

elaboração. O camelô mudo é o anti-espontaneísta que, ao buscar a elaboração mais adequada do discurso, revela-se incapaz de produzir qualquer mensagem.

Em ambos os tipos há uma predominância, a manipulação da magia - "*Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo de demiurgos de inutilidades*". O caráter mítico que o texto adquire então torna-o uma apologia do que se chamaria "quotidiano", demonstrando que a poeticidade desse fator necessita ser reorganizada para que possa fazer com que os valores infantis retornem à mente e ao agir do homem urbano, daí a necessidade do surgimento do termo "*demiurgo*", mesmo que de "*inutilidades*". O valor mítico de infância de que se reveste este segmento do texto é proposto por dois sintagmas nominais - "*tino ingênuo*" e "*de inutilidades*", bem recuperam os valores infantis, pois mostram a elaboração do cotidiano sob a ótica de uma criança, para quem a simplicidade e os valores materiais



comportam todo um universo de magia e maravilhas, que empolga a realidade, transcendendo-a.

É no sentido da transcendência que os versos finais do poema retomam o verso inicial do poema. A bênção representada pelo camelô revela-se agora como a reconquista da ingenuidade e da simplicidade - "*os mitos heróicos da meninice*" - que os homens da cidade grande perderam através de seu contato com os valores urbanos - "*no tumulto das ruas*".

É necessário que se atente para o fato de que o ser abençoado no início assume um papel mais atuante neste segmento, pois os dois verbos que abrem cada um dos versos finais propõem-se como elementos responsáveis por uma nova ordenação do universo, fazendo do camelô o Mestre e o Doador de bens que foram esquecidos pelo homem. Completa-se assim a valorização dos simples e do popular como algo capaz de gerar o mundo - o demiurgo -, não um demiurgo

investido de valores divinos, mas de valores infantis que façam o homem comum recuperar o maravilhoso da vida.

O poema todo, além de repropor uma reconquista da simplicidade infantil, parece, e de fato o faz, propor um comportamento poético onde o camelô, como um demiurgo moderno, faz com que a lição de poesia seja apreciada no seu todo, observando que a simplicidade faz surgir a poeticidade do cotidiano. Neste sentido, a diagramação do texto chama a atenção pelo fato de que nos momentos cruciais do poema, onde o questionamento sobre o poema se torna mais intenso, ocorram pausas gráficas bem marcadas, representadas por espaços em branco na folha, evidenciando os fatos que se apresentam entre tais segmentos.

O poema sob o aspecto da leitura proposta mostra-se como elemento preocupado com um ato metalingüístico, ao procurar desvendar o agir poético.



O termo "*camelô*" presente em todo o texto coloca-se com aquele que corresponde ao poeta, buscando por sua capacidade comunicativa ou por sua negação, estabelecer os critérios básicos para a construção do poema.

Em ambos os casos predomina um fazer positivo, no qual a teoria poética que servirá de lastro ao poeta moderno, contemporâneos ou não ao homem histórico Manuel Bandeira, coloca-se de maneira inequívoca e evidencia-se o poder que o cotidiano e o emprego de sua linguagem possuem enquanto caráter lírico.

A lição que se abstrai em termos poéticos, das proposições do poema, sempre representadas pela figura do camelô, remete-nos ao nível de uma produção poética que irá buscar o motivo de seu canto naquilo que a postura clássica da poesia negara ou ignorara, ou seja, ao poeta moderno o motivo existe em todos os fatos, principalmente naqueles que reconstróem a

ingenuidade e a simplicidade maravilhosa daquilo que, sob a perspectiva pragmática, é inutilidade. Portanto é sobre o residual que o poeta deve erigir seu canto, justificando-se nesse sentido o emprego da linguagem coloquial, porque assim todas as palavras são "boas", portadoras virtuais de poeticidade.

Pela leitura do poema observa-se que o poema dito "poético" recupera para a poesia um aspecto que lhe fora negado pela postura clássica e acadêmica, ou seja a utilização plena da linguagem qualquer que seja ela, depreende-se que a chamada poesia moderna é um "corpus" que institui a reflexão sobre a poética e também sobre seu modo de "cantar" o instante. Esse canto esbarra em um ponto, a nosso ver fundamental para a nova ordem - o aspecto da modernidade, termo externamente vago, mas que coloca a problematização do código poético, exigindo que o poeta transfira para o universo da recriação fatos cotidianos, da vida humana em sociedade, que foram

rejeitados pelo próprio homem e por aqueles que, à guisa de transcender o banal da realidade, consideraram menos nobre a atividade humana.

O caráter metalingüístico do poema utilizado ressalta a existência de um aspecto que muitos chamaram de a "crise da poesia" ou a sua morte, mas se esqueceram que é a própria crise que faz com que a poesia se eleja como a única maneira de reorganizar o caos moderno, dando aos homens uma pequena porção do maravilhoso, do ingênuo, do fútil de sua existência, a exemplo do "camelô" que, ao vender suas "inutilidades", reconquista na alma humana os resquícios de meninice. Entretanto, há nos poemas de Libertinagem um forte tom de desconfiança, desconfiança que se revela com relação ao estabelecimento de um discurso altamente espontâneo.

Esta desconfiança revela-se na figura do camelô mudo em oposição ao extremamente falante, num momento em que a comunicação, mesmo aquela

que nada tem a dizer (o discurso, em diálogo direto do camelô que fala pelos cotovelos), tornara-se a tônica, exigindo do poeta um canto mais elaborado, que seja capaz de revelar a tensão entre o fazer poético e as dominantes da vida quotidiana.

Neste sentido, a poesia torna-se um discurso revolucionário, ao colocar-se como o demiurgo que reorganiza o caos moderno e aponta as formas de recuperar a poeticidade da vida, ao recuperar a palavra naquilo que ela possui de mais motivador, ou seja, o elemento capaz de reorganizar e renomear o mundo, fazendo com que as convenções cristalizadoras desapareçam.



A reflexão sobre a palavra poética:

O poema:

RESÍDUO

De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
Ficou um pouco.

Ficou um pouco de luz
captada no chapéu.
Nos olhos do rufião
De ternura ficou um pouco
(muito pouco).

Pouco ficou deste pó
de que teu branco sapato
se cobriu. Ficaram poucas
roupas, poucos véus rotos
pouco, pouco, muito pouco.

Mas de tudo fica um pouco.
Da ponte bombardeada,
de duas folhas de grama,
do maço
- vazio - de cigarros, ficou um pouco.

Pois de tudo fica um pouco.
Fica um pouco de teu queixo
no queixo de tua filha.
De teu áspero silêncio
um pouco ficou, um pouco
nos muros zangados,
nas folhas, mudas, que sobem.

Ficou um pouco de tudo
no pires de porcelana,
dragão partido, flor branca,
ficou um pouco
de ruga na vossa testa,
retrato.

Se de tudo fica um pouco,
mas por que não ficaria
um pouco de mim? no trem
que leva ao norte, no barco,



nos anúncios de jornal,
um pouco de mim em Londres,
um pouco de mim algures?
na consoante?
no poço?

Um pouco fica oscilando
na embocadura dos rios
e os peixes não o evitam,
um pouco: não está nos livros.

De tudo fica um pouco.
Não muito: de uma torneira
pinga esta gota absurda,
meio sal e meio álcool,
salta esta perna de rã,
este vidro de relógio
partido em mil esperanças,
este pescoço de cisne,
este segredo infantil...
De tudo ficou um pouco:
de mim, de ti; de Abelardo.
Cabelo na minha manga,
de tudo ficou um pouco;
vento nas orelhas minhas,
simplório arroto, gemido
de víscera inconformada,
e minúsculos artefatos:
campânula, alvéolo, cápsula
de revólver... de aspirina.
De tudo ficou um pouco.

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,
e sob as ondas ritmadas
e sob as nuvens e os ventos
e sob as pontes e sob os túneis
e sob as labaredas e sob o sarcasmo
e sob a gosma e sob o vômito
e sob a solução, o cárcere, o esquecido
e sob os espetáculos e sob a morte escarlate
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes
e sob os gonzos da família e da classe,
fica sempre um pouco de tudo.
Às vezes um botão. Às vezes um rato.

Carlos Drummond de Andrade³⁴

Leitura do Poema:

O poema proposto abre, a partir de seu próprio título, a possibilidade de encará-lo sob duas formas distintas:

- a) de um lado a alternativa dita participativa, na qual se pressupõe o poder de se reestruturar o mundo a partir da junção de seus fragmentos, representado aqui obviamente pela expressão nomeadora do texto - *Resíduos*; e
- b) por outro lado, vê-lo como a busca poética de reconstruir-se o poder lúdico e mítico das palavras, quer poéticas, quer prosaicas. Assim a palavra *Resíduo* seria tomada como a fragmentação da lógica lingüística e da própria realidade, para com ela reelaborar-se o universo poético a que aspira o criador.

³⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. A rosa do povo, in Poesia completa e prosa, p. 163-165.



É no último sentido que se pretende trabalhar o texto, pois a própria nomeação já se revela uma violação consciente da estruturação formal da língua. O valor "dicionaresco" da palavra *resíduo* apresenta-o como sendo um elemento morfológico da classe dos adjetivos, mas no poema o mesmo apresenta-se como pertencente à classe dos substantivos, pois nomeia uma realidade criada a partir da "mimese" poética.

O termo, tomando-o ao nível metalingüístico, apresenta características daquilo que permanece após o trabalho de desagregação ou corrosão de um dado objeto ou de uma realidade objetiva. A objetividade do título, composto apenas por um lexema, acaba revelando-se ambíguo, mostrando tão somente a fuga à prolixidade verbal, conforme pode se observar numa leitura rápida do poema. O predomínio de frases curtas e, muitas vezes nominais, revelam o processo elíptico do fazer, que redundando no



abandono do verbo ou em sua presença recordada apenas pela força assumida pela sua omissão.

A primeira estrofe do poema abre-se com um verso caracterizado por um dêitico que remete o receptor a um plano geral, já realizado, marcado pelas expressões *De tudo* e *ficou*. Tais expressões representam sucessivamente a ligação com o todo ou o cósmico e determina o posicionamento do "eu"-observador numa situação privilegiada, ao postar-se num futuro ao plano da enunciação e daí observar os efeitos do tempo sobre a realidade. É nele ainda que se observa a primeira alusão à fragmentação, pois a realidade é aí dividida em fragmentos que não mais se unem. O processo de reorganização para reconstruir o que já foi age através de um método de "bricolagem" no qual a junção dos fragmentos gerará um novo universo.

Ao refletir-se sobre o poema de forma "metalingüística" vê-se que o mesmo aborda a criação

poética como um conjugar de *restos* pois o que se observa é que restou pouca coisa à poesia para realizar seu "canto". A ela resta apenas o residual, aquilo que a sociedade de consumo relegou por não satisfazer seus anseios de mostrar uma pretensa modernidade. Tal comportamento já se encontra explicitado por Hugo Friedrich em Estrutura da lírica moderna, no sentido de analisar-se o que restou à poesia e ao poeta para cantar.

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos - das coisas e dos homens - não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela conduz o fruidor ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se - como ponto de partida para a liberdade - absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções - repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu.³⁵

³⁵-- FRIEDRICH, Hugo. op. cit. p. 16-17



No primeiro verso anulam-se as coordenadas temporais, pois o verbo ficar (*ficou*) assume um certo caráter de presentificação daquilo que já foi e, no entanto, ainda subsiste por sua alusão simplesmente.

É importante notar que os elementos substantivos que surgem nesta primeira estrofe, quatro ao todo, três são predominantemente abstratos - *medo*, *asco*, *gritos* -, como a demonstrar que a ação poética é feita aqui pela ausência de um elemento atuante, actante no dizer de A. J. Greimas, visível.

O predomínio de seres abstratos faz o leitor refletir mais produtivamente quando este observa o aspecto morfo-semântico com que a linguagem se estrutura, mostrando que o novo fazer poético faz-se com palavras e não com idéias, situações ou fatos, conforme o poeta anuncia em versos iniciais da obra A rosa do povo. Referimo-nos particularmente aos poemas "Consideração do poema" e "Procura da

poesia", em que se valoriza a palavra em detrimento daquilo que se poderia chamar de fatos ou acontecimentos.

A alusão à rosa, único elemento "concreto" da primeira estrofe, remete-nos àquela sensação que denominaríamos como sabor medievalesco³⁶. Aqui podemos tomar a expressão *Da rosa ficou um pouco...* justamente como a valorização daquilo que já tendo sido não é mais, apesar de manter sua influência sobre o presente, ou seja, o diálogo entre um conceito tradicional de poesia que no mundo residual não tem mais razão de ser, mas que continua a marcar o universo poético e um conceito novo de poesia, que busca no cotidiano seu assunto de canto.

Nesta linha de pensamento poderíamos retomar a expressão *gritos gogos* para dela inferirmos algumas considerações sobre o agir poético. A ação

epitética do adjetivo *gago* associa ao substantivo *gritos* um valor de quebra do que é tradicional. A poesia lírica, conforme determina a tradição clássica é *um cantar melódico* que não se coaduna com gritos; sua associação com o elemento culturalmente tido como repetitivo e travado, representado pelo epíteto *gagos*, faz com que vejamos a nova poesia como algo isorrítmico. Assim esta nova poesia representa uma tendência diferenciada pois não mais se enquadra nos conceitos de uma lírica, no sentido tradicional, por não mais poder ser um "canto" e nem pode ser considerada como épica, pois seu lugar não é a praça, dirigindo-se ao povo. É ela uma poesia reflexiva, atestando-se isso pelo predomínio de substantivos abstratos, que exigem do fruidor uma maior preocupação para com as idéias que são transmitidas e não com a pura referencialidade do texto.

³⁶ cf. ECO, Umberto. "A expressão 'o nome da rosa' foi usada na Idade Média significando o infinito poder das palavras. A rosa subsiste por seu nome, apenas; mesmo que não esteja presente ou nem sequer exista." – comentário de orelha da obra O nome da rosa.



Na segunda estrofe, os complementos apresentados destinam-se ao nível abstrato, como na primeira estrofe. Quando não são puramente abstratos mostram-se como conceitos absolutos aos quais não é possível haver um questionamento, pela dificuldade de sua apreensão no mundo material dos homens. Tanto *luz* quanto *ternura* embaralham duas sensações que se haviam tornado "topos" da linguagem poética. Representam elementos que adquiriram valor eufórico, por se mostrarem como aquilo que destruía as sensações lúgubres, são vistas também com meros resíduos que se associam a situações pouco humanas, quando não se apresentam como elementos pouco significantes na nova ordem de valores humanos.

Os elementos concretos que surgem agora mostram-se como valores metonímicos da participação humana na elaboração do caos do mundo moderno - *chapéu, olhos, rufião*. Este valor assumido demonstra que a própria característica humana revela-se tão



somente como uma imagem daquilo que o Poeta gostaria de encontrar no seu mundo. Estes elementos imagéticos tornam-se elementos disfóricos, instituindo a sensação de descrença no homem e em sua sociedade. Tal postura evidencia-se pela posição de destaque que a expressão *muito pouco* possui no sintagma, como a propor uma negação daquilo que se crê ser um valor humano.

Os valores humanos que foram assumidos são agora revelados como negativos, pois aquilo que poderia ser considerado como estrutura básica da poesia, a *ternura* e a *luz* mostram-se associados a elementos que são sua própria negação e demonstram que a insensibilidade apregoada no poema "O Elefante" é uma característica dominante do mundo que se emoldura por atos que não justificam mais um cantar lírico voltado para os aspectos tão somente subjetivos e "amorosos", que é como se procura compreender a lírica a grosso modo. Neste sentido,

podemos nos remeter ao poema "O morto de Mênfis", no qual o poeta assume uma postura bastante semelhante àquela aqui apresentada:

A arma branca
e o alvo preto
Não cabem
no soneto.
A mão
que move o fuzil
destrói o til
da canção.³⁷

Conforme é possível inferir-se, a preocupação com o quê cantar é uma constante na poesia drummondiana, principalmente se tivermos em conta que esta busca é a razão própria de uma poesia que se quer atual, pois é necessário que esse canto tenha o presente como matéria, *"O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente"*, conforme coloca Carlos Drummond de Andrade no poema "Mãos dadas", da obra Sentimento do mundo.

³⁷ ANDRADE, Carlos Drummond. *Versiprosa II*, in op. cit. p. 540.

um fator de A terceira estrofe adota a postura do questionamento daquilo que é concreto, mas que se acaba revelando como caracteres humanos em razão de um comportamento de contigüidade, ou seja, tanto pó quanto roupas mostram-se como caracterizadores de uma nova ordem, na qual as coisas são analisadas em razão de sua injunção sobre o mundo dos seres humanos, transformados estes pelas imposições de uma nova civilização. Estes elementos são, na realidade, fragmentos de uma outra realidade, a realidade massificada dos modernos centros urbanos e quase desmerecem os valores poéticos assumidos pelo poeta do quotidiano.

Entretanto tal postura deve ser revista. Se considerarmos o material do canto moderno, o lexema *pó* assume alto valor conotativo, pois ao recobrir o prosaísmo do *branco sapato* faz com que o mesmo torne-se unificador da realidade fragmentária, aspecto reforçado por *rotos*, que demonstra que ainda existe



um fator de unificação entre o fazer e o ser do mundo cotidiano. Assim colocado, pode-se interpretar o lexema *pó* como a imagem da poesia, que de maneira tênue é capaz de redescobrir elementos a cantar, como um pó tênue (*pouco, pouco, muito pouco*), que recobre todo o aspecto da realidade.

O lexema *pó* tende a propor-se como uma pátina que recobre todo o universo humano, conjugando realidades às vezes tão diversas, mas que sob o efeito do poético tornam-se realidades dignas de canto. A contenção do lexema *pó* na palavra *poesia* faz com que o leitor volte-se ao papel que a Poesia desempenha no dia a dia humano.

Novamente o poema coloca que a poeticidade pode se fazer presente em todos os momentos da realidade, desde aqueles que demonstram ausência de humanidade - *ponte bombardeada*, passando por elementos do mundo

natural - *duas folhas de grama* - até atingir os resíduos do mundo civilizado - *do maço / - vazio - de cigarros*.

Percebe-se neste comportamento que o poema trabalha exclusivamente num plano natural, ou seja, naquilo que é exterior ao homem, como a apontar que a poeticidade mantém-se no mundo moderno, ainda que apenas na aparência. O poema ainda é marcado por valores formais que se modificados poderão transformar a poesia em alguma coisa que não seja mais ela. É isso que ele demonstra neste primeiro momento do poema, conservando os valores tradicionais da poesia, apesar do emprego do versilibrismo, ainda que seja apenas no tocante à estruturação estrófica e da utilização das medidas tradicionais para este tipo de estruturação poética. Veja-se: a primeira estrofe possui quatro versos; a segunda, cinco; a terceira também cinco.

A partir deste ponto, a estruturação formal vai se tornando mais ousada, abandonando o nível

gradativo de elevação da quantidade de versos por estrofe. Esse procedimento associa-se a uma transformação no modo de cantar, não é mais o mundo externo que é objeto do canto, mas o homem torna-se sua matéria e com ele vem o domínio das ações humanas que o poema passa a questionar, observando que se age agora pela captação daquilo que é externo - (...) *de teu queixo*, e daquilo que é interno - *áspero silêncio e zangados*.

As metáforas que agora surgem são altamente singularizadoras, tendo em vista a função da sinestesia em *áspero silêncio* e das antropomorfizações assumidas em *muros zangados* e *folhas, mudas*. O poema como que parece querer determinar um novo comportamento à poesia, pois o aparente "non-sense" evidencia o valor do "eu", que seleciona o que falar e como fazê-lo. O surgimento de *silêncio* coloca em evidência a impossibilidade do cantar, pois as palavras não dizem mais nada e mostram-se incapazes de captar

o mundo que as cerca e de renomeá-lo, pois até a natureza encontra-se muda, incapaz de assumir seu valor como elemento demiúrgico.

A alusão a *que sobem* recupera e transforma um mito da poesia, que fora considerada como elemento de esferas superiores, uma verdadeira dádiva dos deuses, que atingia os homens para fazê-los reconciliarem-se com sua própria condição. Hoje a poesia ou o cantar não desce mais das regiões superiores da realidade, mas sobem de regiões humanas, descaracterizadas e atinge um universo que não mais está doado ao homem. Esta reflexão atribui ao poema um valor reivindicatório, no sentido de fazer-se uma poesia que, apesar de destinada à reflexão e por isso muda, deverá acordar os homens.

A linguagem, nesta sexta estrofe, direciona-se a um nível altamente simbólico, caracterizando-se por um posicionamento voltado para o aspecto material dos objetos que compõem a



realidade - *o pires de porcelana, o dragão partido e a flor branca*. A compreensão simbólica destes elementos fez-se a partir da postura gerativa de sentido, na qual o signo passa por três momentos básicos, conforme coloca Northrop Frye, em Anatomia da crítica, no ensaio "Crítica ética: teoria dos símbolos". Acreditarmos que o elemento *pires* aqui empregado carrega uma carga semântica que ultrapassa o simples nível das significações primárias; aproximando da produção de símbolos que remetem o leitor para algo, conforme afirma Northrop Frye no fragmento abaixo e não que represente ou simbolize unicamente:

Sempre que estamos lendo, vemos que nossa atenção se move ao mesmo tempo em duas direções. Uma direção é exterior ou centrífuga, e nela ficados indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança da associação convencional entre elas. A outra direção é interna ou

centrípeta, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam. Nos dois casos lidamos com símbolos, mas, quando ligamos um sentido exterior a uma palavra, temos, em adição, ao símbolo verbal, a coisa representada ou simbolizada por ele.³⁸

Na verdade, a força simbólica do lexema *pires* só é dada a partir do momento em que a associação à expressão *de porcelana* ocorre; é quando vemos surgir no contexto mais amplo todo um universo cultural que nos remete ao campo semântico de Oriente, ou seja, da cultura chinesa, com sua proverbial serenidade e maneira poética de ver a própria realidade, além de conjugar num mesmo sintagma as noções dos opostos que se juntam num mesmo conjunto de valores. Esta sensação amplia-se quando elementos simbólicos maiores da mesma cultura são apostos ao lexema *pires*, carreando para o texto todo o

³⁸ - FRYE, Northrop - op. cit. p. 77



contexto mítico que *dragão* e *flor* possuem no ambiente cultural chinês.

A exterioridade que marca este nível, projeta o poeta para uma realidade extrapessoal, à procura de elementos empíricos que se tornem constitutivos de um novo "cantar", entretanto o que é encontrado é tão somente o fragmentário, marca de um universo que se especializa e se reparte em elementos nem sempre "dignos" de cantar.

A estrofe presta-se, ainda, para demonstrar o percurso clássico da simbolização que, partindo de campos concretos e empíricos, representado pelo termo *pires*, atinge o nível abstrato pela carga semântica implícita nas expressões que se seguem e funcionam como restritores da idéia inicial. Assim é que *porcelana*, *dragão* e *flor branca* funcionam como semas culturais para revalorizar o lexema *pires*, instituindo uma relação conotativa que nos remete a outro nível cultural que amplia a significação inicial e nos propõe um outro



caminho a ser seguido pela nova poesia. Este caminho é aquele da captação daquilo que é prosaico e fragmentado, tendo em vista o determinante *partido* que mostra a destruição dos mitos tradicionais seja na poesia, seja na fala coloquial.

Neste sentido é interessante a transformação que ocorre na expressão recorrente, quase um refrão - *De tudo fica um pouco* - que nesta estrofe vemos transformar-se em *Ficou um pouco de tudo*, quebrando a expectativa do leitor. Este marcava-se pela reiteração de um dado comportamento. Nesta transformação podemos sentir que o poema passa a desconfiar dos comportamentos que tendem a se tornar cristalizados, sejam eles a nível de estrutura formal ou de estrutura léxica. A poesia é feita pelo rompimento das normas, pondo a nu a preocupação com a "descoberta" de uma linguagem que se mostra comunicativa ao mesmo tempo que procura renovar-se

constantemente para evitar sua própria cristalização e desgaste.

Os três versos finais da estrofe apresentam um comportamento lingüístico *sui-generis*, se tomados em confronto com as demais estrofes anteriores, pois vemos emergir nele a presença de uma função que não havia sido ainda detectada em outras circunstâncias - a função conativa - que parece trazer para o poema a preocupação com o destinatário da mensagem. É necessário observarmos que este comportamento em nada seria diferente se fosse restrito apenas ao pronome *vosso*, por o mesmo já ter sido apresentado anteriormente com os possessivos *teu*, *tua*, da estrofe anterior.

A marca maior deste procedimento apelativo surge quando o lexema *retrato* assume a função de vocativo, fazendo uma invocação a um ser ausente e mais, um elemento totalmente inanimado. O uso dessa variante da função apelativa, denominada



por R. Jakobson como função mágico-encantatória, faz com que o nível mítico popular emergja no poema e mostre a capacidade demiúrgica das palavras, que se tornam capazes de fazer com que aquilo que não é humano adquira valores de humanidade.

Todavia a capacidade aludida não se revela verdadeiramente antromorfizadora, mas como uma força reificadora, transformando o ser humano em mero objeto. De fato, se atentarmos mais detidamente para o valor assumido pelo lexema veremos que o termo *retrato* assume uma função dupla de recordar ao homem que ele está submetido à possibilidade de reprodutibilidade mecânica, com isso torna-se completamente despersonalizado, sujeito às regras da banalização, como também demonstra que as palavras perderam a sua capacidade de nomear e instituir a "*poiesis*", através da perda de sua "aura" mítica de elemento organizador do universo cultural humano,

recorrendo ao sentido do termo *dragão*, da mitologia chinesa, capaz de organizar o caos primitivo.

Neste sentido é interessante observarmos a expressão que antecede a esse vocativo - *de ruga na vossa testa* - no qual o termo *ruga* assume uma carga semântica ambígua, fazendo-nos refletir sobre seu valor como dado contextual do poema e, em especial na estrofe, em razão de poder se referir tanto ao fato da passagem do tempo como à idéia de preocupação. Assumido no primeiro aspecto, poderíamos considerar o "eu-lírico" como um ser "velho", que não se adapta ao mundo que surge no seu horizonte cultural, entretanto parece-nos mais promissor assumirmos o lexema *ruga* como marca de uma preocupação, ligada aos valores negativos que a palavra e o universo começam a assumir na visão do "eu" que fala no poema.

De fato, considerando-se os valores que a palavra assumiu só poderá restar ao "cantor" a preocupação com o destino de seu canto, visto que

todas as suas posturas míticas fragmentaram-se e tornaram-se incapazes de reconstruir o mundo de uma maneira poética e lúdica.

Na estrofe seguinte, de número sete, a abertura por meio de uma estrutura condicional - *Se de tudo fica um pouco*, retorna o sentido de dúvida ou preocupação assumido na estrofe anterior e institui o questionamento do valor da subjetividade, expresso pelo sintagma *de mim*, em confronto com os elementos materiais que compõem o mundo do "eu-lírico". O ser residual em que se tornou deixa suas marcas por onde passa - *trem, barco, anúncios de jornal, Londres*, como a indicar que a realidade é capaz de deixar-se tomar por aquilo que a toca. A poesia pode ser encontrada em todos os lugares onde exista um ser capaz de captá-la e com isso fazê-la surgir de fatos que nem sempre seriam considerados poéticos. À lista de elementos materiais, o poema evoca outros, de origem mais psíquica que marcam a própria origem do conceito

de beleza, o nível mental daquele que observa e sente o mundo - *algures, consoante*. Com este último elemento o poema reflete sobre o próprio material da poesia, uma vez que as próprias palavras já carregam em si sua carga de poeticidade.

O último elemento proposto - *poço* - pressupõe a aceitação da idéia de ser isolado, solitário mesmo, que marcará o poeta e sua poesia. Conotativamente o termo *poço* evoca uma situação de recolhimento e mesmo de fechamento que parece determinar o modo de existir da poesia. A partir da nova ótica do poeta, o ato de "poetar", no mundo moderno, é marcado pelo recolhimento não sobrando espaço para os grandes poemas épicos. O "epos" cede seu espaço para uma poesia mais "serena", mais reflexiva até mesmo para o seu próprio elaborar-se.

A estrofe seguinte novamente apresenta um processo de desestruturação do comportamento anterior, o que há de residual não mais impregna os



objetos, mas paira no ar - *oscilando* - à espera de quem o recolha. Nota-se, nesta estrofe, que para o poeta os resíduos do mundo e da poesia permanecem em lugares naturais, intocados pelo aspecto cultural do mundo humano, como se pode perceber pela relação antitética assumida pelos termos *rios* e *peixes* - representantes daquilo que é natural - e *nos livros* - marca do universo cultural humano. Neste sentido o poema parece abdicar do conceito de poesia que fora proposto por Carlos Drummond de Andrade em "Procura da Poesia", quando diz:

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

A poesia laudatória que o poeta nega não tem mais lugar no mundo moderno, por isso é necessário buscar naquilo que ainda não foi conspurcado pela sociedade os motivos e a razão para o "canto".

Ao assumirmos o lexema *tudo* como elemento metafórico caracterizador da poesia vemos que a mesma encontra-se em todos os momentos do poema, restando sempre, apesar de em dados momentos ocorrer em elementos que não são mais os clássicos do fazer literário, como o *medo*, o *asco*, os *gritos*, o *pó*, as *roupas*, a *ponte*, entre outros. Entretanto a rosa permanece, mesmo que seja pela simples alusão a si própria.

Na estrofe seguinte o poema passa a elencar os elementos dos quais se poderá tirar a poesia. Nela misturam-se seres do mundo natural e aqueles elaborados pelos homem - *tudo no mundo moderno tornou-se objeto do canto lírico* - cabendo ao poeta saber interpretá-los e dar-lhes o estatuto de Poesia.

Chama-nos a atenção o ressurgimento do termo *partido*, desta vez associado ao vidro do relógio que se fragmenta em mil esperanças. É interessante

porque o lexema demonstra um certo pendor para referir-se a elementos que caracterizam o ambiente humano, mostrando que a fragilidade das instituições humanas é total e sua fragmentação delinea-se como a única possibilidade de continuar a existência do canto. Observe-se que neste sentido podem-se incluir as palavras, elementos típicos da humanidade, mas que não conseguem mais transmitir seus sentidos fundamentais. Tornou-se necessário parti-las, submetê-las a um processo de corrosão para que aquilo que ainda possuem de lúdico possa ser recuperado pelo ato de cantar.

A décima estrofe remete-nos a certas posturas futuristas e de outros movimentos da vanguarda européia do início do século passado. Tenta-se negar o valor da tradição e do passado na elaboração poética, pois isto poderia revelar certos aspectos da individualidade do poeta, quando o que se pretende é o canto do presente, dos homens do

presente. Essa evocação das vanguardas ocorre em função do surgimento do lexema *memória*, portador de semas de passado e personalização, inadmissíveis para o canto moderno. Nisto não há poesia, segundo o poema expressa, sendo comprovável por sua própria estrutura sintática, pois o verso *E de tudo fica um pouco* encontra-se elidido do resto da estrofe por uma pausa bem marcada, rompendo assim sua correlação com uma poesia mais emotiva, voltada para os valores individuais.

Esse aspecto é bem visível quando se utiliza da função emotiva, determinada pela interjeição *Oh*, tão ao gosto dos poetas de períodos literários anteriores que expressavam sua emotividade pelo predomínio das interjeições e recorrências à memória, fazendo uma poesia mais para si do que para os outros.

A última estrofe, ao adotar uma estrutura paralelística em seus versos, indica que aparentemente toda a poesia moderna será construída de



comportamentos iguais, entretanto é nela que se elenca os elementos novos para se cantar, evidenciando que tudo é motivo de "canto". A poesia não é apanágio de apenas seres "eleitos", mas de homens comuns que procuram algo em que possam continuar acreditando.

Neste cantar o poeta conjuga elementos do mundo natural e do mundo artificial, fazendo da poesia a própria realidade humana e demonstrando que as palavras ainda são capazes de significar, apesar de sua aparente incomunicabilidade, pois nelas estão os poemas que esperam ser escritos e só cabe a nós, homens modernos, sermos capazes de descobri-los.

Sob a face da poesia as palavras significam e silenciam, sendo todas "boas" para fazer poemas, capazes de fazer eclodir tudo aquilo que parece esquecido pelos homens, mas que espera apenas a "chave" para que se revele e faça ressurgir *o mundo*

mais poético / onde o amor reagrupa / as formas naturais.

O último verso do poema parece ser sua síntese, ou seja, alude à dupla capacidade da poesia - fazer um canto belo (*Às vezes um botão*) e com isso fazer renascer a esperança dos homens ou fazer uma arte corrosiva, destruidora de mitos (*Às vezes um rato*).

O poema parece fazer opção por este último elemento - o *rato* - pois durante toda sua elaboração o que se viu foi o processo corrosivo agindo sobre as palavras e sobre a própria poesia, desnudando-lhe os sentidos e valores mais reservados. Colocando em evidência a necessidade de um cantar que faça a rosa perdida nas formas cristalizadas ressurgir e trazer um pouco de esperança aos homens em suas atividades prosaicas - *Às vezes um botão* - prenúncio de algo novo que faça o homem continuar acreditando porque é necessário acreditar.

A poesia é a rosa que o povo busca e que se mantém escondida à espera de quem a descubra, conseguindo com a descoberta romper com os procedimentos que aviltam o ser humano. Seu perfume sempre resta, sejam quais forem as condições a que o homem se submeta.



A Remetaforização da Linguagem Poética:

O Poema:

O Vento no Canavial³⁹

Não se vê no canavial
nenhuma planta com nome,
nenhuma planta maria,
planta com nome de homem.

É anônimo o canavial,
sem feições como a campina;
é como um mar sem navios,
papel em branco de escrita.

É como um grande lençol
sem dobras e sem bainhas;
penugem de moça ao sol,
roupa lavada estendida.

Contudo há no canavial
oculta fisionomia:
como em pulso de relógio
há possível melodia,

ou como de um avião
a paisagem se organiza,
ou há finos desenhos nas
pedras da praça vazia.

Se venta no canavial
estendido sob o sol,
seu tecido inanimado
faz-se sensível lençol,

se muda em bandeira viva,
de cor verde sobre o verde,
com estrelas verdes que
no verde nascem se perdem.

Não lembra o canavial
então, as praças vazias,
não tem como têm as pedras
disciplina de milícias.

³⁹ - MELO NETO, João Cabral de - **Paisagens com figuras**, in **Obra completa**. pp. 150/151

É solta sua simetria:
como a das ondas na areia
ou as ondas da multidão
lutando na praça cheia.

Então, é da praça cheia
que o canavial é a imagem:
vêm-se as mesma correntes
que se fazem e desfazem,

voragens que se desatam
redemoinhos iguais,
estrelas iguais àquelas
que o povo na praça faz.

A análise:

A composição destaca-se por sua forma de elaboração, basicamente estruturada a partir da quadra, com um ritmo marcadamente discursivo no qual a métrica tradicional da composição popular revela-se através do verso heptassílabo. É interessante notar-se que a disposição horizontal do verso é quase precisamente o dobro de sua marcação vertical.

O que parece caracterizar o poema é a visualização sincopada que marca o poema em seu campo espiritual e diagramático, refletindo-se de maneira menos marcante no nível sintagmático. A

própria estruturação diagramática remete o leitor diretamente ao fundo geográfico que é o canavial e a quase total ausência de elementos humanos implicados numa relação dialética.

O poema "O vento no canavial" inicia-se por uma quadra sintaticamente delimitada por um período constituído por três sintagmas nominais e um sintagma verbal nos quais a elipse verbal atribui um carácter de oralidade ao primeiro segmento do poema. O que chama a atenção para esse tipo de procedimento não é a estrutura indeterminativa do sujeito, mas a reiteração do procedimento negativo que caracteriza o primeiro segmento da quadra.

O processo de encadeamento das partes constitutivas do discurso inicial é feito através da justaposição paralelística, não correspondendo a nenhuma caracterização a não ser pela lógica da enunciação, o que irá também influir em seu nível semântico. Tal procedimento só é explicável se

tomarmos os sintagmas nominais paralelos apenas como uma redundância ou reiteração positiva, não mais como elementos sintáticos ampliados de elementos de nível puramente semântico.

No nível morfológico, o que causa estranhamento é a passagem do substantivo próprio *Maria* para substantivo comum. A mudança de classificação morfológica pode revelar-se inútil para a análise do nível formal da linguagem, mas se observarmos que essa transformação altera fundamentalmente o valor semântico do termo, veremos que ela nos dá a possibilidade de proposição de dois nível isotópicos para a linguagem cabralina no poema.

O nível semântico parece ser constituído por dois eixos semânticos, sendo o dominante o da negação, atestado pela presença marcante dos semas negativos de *não* e de *nenhuma* e outro eixo montado sobre o aspecto do antropomórfico, como é visto em

planta maria e planta com nome de homem. A existência de um processo de descaracterização gradativa dos seres envolvidos no espaço existencial do canavial faz com que o mesmo canavial seja compreendido como a representação de um universo confuso, no qual as plantas perdem suas características particulares, tornando-se apenas um único elemento, bastante próximo de um processo de massificação.

A idéia de massificação, de perda total de identidade é retomada logo no primeiro verso da segunda quadra, com o sintagma nominal "*é anônimo o canavial*". A inversão sintática deste verso gera um efeito dúbio ao nível semântico devido à semelhança posicional com a primeira quadra. No entanto, tal situação não se prende unicamente ao aspecto sintático-semântico mas também a um predomínio do nível negativo que é reiterado em todos os seus versos de forma velada, conforme os lexemas "*anônimo*", "*sem feições*", "*campina*", "*mar sem navios*", "*papel em*

branco de escrita". Neles há a ocorrência de um sema dominante sobre os demais, que é o da descaracterização.

A existência dessa predominância descaracterizadora faz com que aflore dois níveis de significação. O primeiro liga-se ao aspecto material representado pelas expressões como "*sem feições*" e outras, à exceção de anônimo que nos remete ao aspecto moral, que é o segundo nível de significação, e é o predominante em razão das significações conotadas.

A terceira quadra continua a ter como predominância a negação caracterizadora. No entanto, o caráter não-antropomórfico das estruturas anteriores começa a se mesclar com semas antropomórficos permitindo ao leitor a passagem a um nível significativo mais complexo, no qual também se deixa o nível da total imobilidade para se passar para uma virtualidade de mobilidade, em razão daquele não coadunar com o

próprio título do poema, uma vez que vento nos transmite culturalmente o valor de elemento em movimento.

Elementos como *sem dobras, sem bainhas, penugem de moça ao sol, roupa lavada estendida* além de nos remeter ao aspecto da falta de características dos elementos implicados nas ações sugeridas pelo texto, também atribuem um aspecto de possibilidade de ação ou de caracterização dos mesmos elementos.

A quebra do comportamento sintático das quadras anteriores ocorrido na quarta e naquela que lhe sucede aponta já para uma possibilidade de caracterização, entrevista nos elementos elencados na terceira quadra, mas marcadamente propostos na quarta quadra. A abertura da estrofe através da conjunção adversativa exige do leitor uma reflexão a respeito das afirmativas das estrofes anteriores, no sentido de observar-lhes a possibilidade de sua não realização.

A quarta e quinta quadras constituem-se numa verdadeira estrofe, em seu sentido antigo, com unidade semântica e sintática. Estas apresentam um procedimento caracterizador como virtualidade material, entretanto essa mesma virtualidade nos remete a um nível simbólico no qual a imagem dominante é a mecanicidade gerada pelo homem, mas que o acaba transformando em um ser similar a todos os demais, sem qualquer coisa que o faça afastar-se de um mundo mecanizado e por isso mesmo "mediatizado". Tais considerações prendem-se às imagens anunciadas como possibilidade de canto, de movimento ou de caracterização ("*possível melodia*").

A *oculta fisionomia* deste universo sócio-cultural liga-se a artefatos mecânicos que se apresentam tão somente como uma reiteração (*pulso de relógio / há possível melodia*) algo difusa no universo visual (*ou como de um avião / a paisagem se*

organiza), mas perceptível a nível de manifestações sensíveis do ponto de vista do universo psicológico.

É ao nível destas quadras que se prepara a passagem isotópica do discurso cabralino, o clasema presente em Canavial que até agora englobara os semas de negação e descaracterização é transformado. A utilização de sememas que exprimem mobilidade positiva e caracterização, mesmo que estas sejam de fundo mecânico, como ocorre com os lexemas *relógio* e *avião*.

É, pois, de grande importância para o nível isotópico, proposto para o estudo, a presença destas duas quadras. Os elementos nelas presentes são caracterizadores materiais de um nível semântico onde já se pode observar a relação disjuntiva de mobilidade vs. imobilidade. A referência a tais elementos são todas de fundo marcadamente material, ainda que tal materialidade caracterizante funcione a partir de um sema que pode ser considerado negativo para o

processo de humanização que se instaura a partir de então.

A sexta e sétima quadras apresentam um procedimento quase paralelístico no plano sintático, pois a semelhança sonora do elemento iniciador de ambas as quadras institui certa dubiedade ao contexto a nível da significação profunda do texto. A colocação condicional expressa pela quadra seis amplia-se para um nível actancial reflexivo que faz a narratividade enveredar para uma possível confusão, principalmente pelos semas presentes em *se muda em bandeira viva / de cor verde sobre verde / com estrelas verdes que / no verde nascem, se perdem*.

O canavial passa a ser visto, então, como ser auto-determinante, pois o plano actancial passa a se realizar pela própria ação de seu objeto. Este rompimento com o eixo da imobilidade institui a possibilidade de realização do ser humano enquanto entidade autônoma, capaz de romper com os

esquematismos massificantes representados pela incapacidade do canavial em caracterizar-se.

O nível semântico opera por um sistema particular de disjunção, no qual os semas que são distintivos apresentam-se por meio de semas conjuntivos. Este procedimento gera uma variante semântica que chamaríamos de disjunção-conjuntiva, ou seja, a diferenciação de elementos através de sua conjunção ou aproximação.

O próprio termo que encerra sintaticamente a estrofe englobada pelas quadras carrega em si o sema da desqualificação, pois pode-se perceber que a perda aí proposta só é possível de ocorrer quando realizada entre elementos que possuem o mesmo predicado.

A oitava quadra introduz de forma definitiva a figura humana através das expressões *praças vazias* e *disciplina de milícias*. É importante que se observe que a caracterização do canavial como elemento humano

decorre de sua capacidade de ação, ou melhor, de sua capacidade de interação com os outros e com o próprio meio. A utilização da expressão metonímica *praças*, numa relação construído/construtor, revela-se na realidade uma imagem simbólica, mais precisamente um símbolo que nos remete para um processo de “significâncias” mais profundo, ao mesmo tempo que carrega para o texto todo o valor cultural que o termo comporta na arte literária brasileira.

Além da recorrência às imagens já consagradas pela nossa cultura, a metonímia *praças* institui o *topos* ideal da revolução, mas antes de tudo o local por excelência do protesto, da relação dialética entre os homens e os fatores que o impedem de realizar-se como elemento humano pleno.

A nona estrofe não apresenta um comportamento semântico muito diferente da nova estrutura que se instaurara a partir das estrofes seis e sete. A manutenção de um processo de negação

sistemática ainda é mantido, apenas a significação final é que se modifica, se antes se negava qualquer possibilidade de caracterização, agora o fator negado é aquele da idéia de imobilidade no conjunto. Todos os elementos que caracterizam o eixo semântico da imobilidade, como *praças vazias*, *disciplina de milícias*, *simetria* são negados em seu nível existencial através da priorização do aspecto do extremamente mutável, daquilo que é impossível reproduzir-se mais de uma vez.

O aspecto imponderável da transformação é apresentado pelo lexema *ondas* que denota movimento não previsível. Os elementos apositivos, de ordem circunstancial e predicativa, que colocam para ondas nos remetem ao aspecto da transformação total. Tal transformação se instaura a partir dos elementos naturais (*ondas na areia*) até atingir o nível sócio-político (*as ondas da multidão / lutando na praça cheia*). A passagem do nível material, concreto da

imagem para o nível psicológico (quase mítico), no qual as relações só ocorrem a partir da relação centrípeta e centrífuga do leitor, instaura um processo de concreção no qual as imagens se tornam mais complexas ao mesmo tempo que aparentam ser mais facilmente compreensíveis pelo receptor.

O processo de massificação do homem que se instaurara nas cinco primeiras quadras se transforma completamente. O ser humano, a partir da sexta quadra, se coloca como um indivíduo passível de ações, mesmo que essas ações se coloquem como resultado dos anseios de uma população ou grupo social (*ondas da multidão*). O actante no poema continua a ser um elemento plural, ou seja, é um sujeito coletivo que age para atingir seus objetivos.

As duas estrofes finais apresentam um comportamento comum, no qual a dinamicidade, negada quase de forma peremptória no início do poema, torna-se o elemento de redenção do homem e

do canavial. Os elementos que nos levam a essa dinamicidade são imagens culturais, de fundo gradativo, que se apresentam e se diluem no texto até atingir o símbolo maior que nos remete à idéia de revolução representada pelo classema *vento*.

O conjunto de informações culturais que o classema *vento* carrega em seu campo de significação é priorizado pelos verbos que indicam ação e reação, como *desfazem*, *desatam*. Assim, é o processo da ação e reação, ou melhor, da reação dialética entre o homem e o universo que o cerca é que realiza sua caracterização, transformando-o em ser capaz de agir por seus próprios meios a partir da destruição daqueles elementos que fazem a sua massificação.

O poema pode ser dividido em dois segmentos bem distintivos, nos quais cada um desempenha um papel fundamental no sentido de destruir uma imagem estereotipada do homem e criar

outra imagem, agora mais humanizada, que se realiza a partir de um processo de conscientização plena.

Na primeira parte do poema, quadras de um a cinco, predomina a imobilidade. Nesta parte constatamos a existência de um ser social apático, alheio a toda reformulação. É o homem-planta. Tal ser é descaracterizado, anônimo, confundido com seu próprio objeto de trabalho, apesar de sua dimensão histórica, atestada por expressões como *mar sem navios, campina e papel em branco de escrita*. Todos esses elementos expressam a idéia de dimensão e força oculta e durável, que só poderá ocorrer a partir do momento em que o ser humano apático, que é sua predicação dominante, se conscientize de sua força histórica e transforme-se em agente de seu próprio processo de transformação.

No segundo segmento surge o verdadeiro agente do poema - o vento - elemento culturalmente conotativo que se decodifica como revolta ou

inaceitação de um "*status quo*". Aqui o homem, através dos semas conotados pelo classema *vento* e por suas outras variantes como *correntes*, *voragens* e *redemoinhos*, transforma-se em ser capaz de participar de um movimento histórico, desde que os elementos de insatisfação o tenham tocado e reuna-se em classes capazes de subverter a ordem imposta pelo sistema dominante.

Assim o vento conotado, além de revolta e insatisfação, revela-se como o ser humano capaz de se fazer agente e caracterizador da História de seu mundo e de sua classe.

Reflexões Sobre a Metáfora da Modernidade:

O século XX revela-se como um momento de total rompimento com todas as formas cristalizadas e canonizadas de elaboração imagética. O comportamento ideologizante que subjaz à criação de

uma linguagem artística, revela-se na modernidade brasileira como a adequação do que se chamaria a politização da linguagem, as imagens tornam-se mais densas e carregadas de valores intra e extratextuais, levando o fruidor a perceber que todo o aparato retórico que antecede ao período não satisfaz para compreender e explicitar o mecanismo criador.

As metáforas, principalmente, elaboradas sob a égide da modernidade brasileira carregam a angústia do homem moderno, que vê se perderem os grandes mitos de sua infância, de sua postura ideológico-filosófica no mundo em que vive, por isso rompe-se com o que se chamaria de metáfora simples e adota-se a perspectiva de uma elaboração mais complexa. O aparato metafórico reveste-se de uma importância fundamental, no qual não se deve observar apenas as possíveis significações que a palavra ou o signo lingüístico comporta na situação de elemento poético, mas também sua postura em conflito com um



mundo que se modifica e destrói gradativamente os antigos motivos de "canto".

Na modernidade, a metáfora se constrói a partir de um processo centrífugo e centrípeto constantes, no qual o leitor é remetido para o interior e exterior do texto, buscando em cada um deles as possíveis variantes para a plena compreensão do que se lê. Tanto a referência quanto a conotação tornam-se peças importantes para a apreensão do sentido, conforme queriam os retóricos tradicionalistas. Hoje, não existe mais sentido no poema, ao contrário, o mesmo funciona a partir de significâncias que são geradas a partir dos mecanismos de coesão textual. Nesta situação, não se deve prender apenas a pequenas extensões sintagmáticas, mas todo o texto é responsável pelo surgimento de possíveis estranhamentos no universo semântico. Enfim, na modernidade o próprio texto poético é sua própria referência e sua chave de transcendência.



CONCLUSÃO

A reflexão a respeito dos procedimentos imagéticos, e em especial, o comportamento da metáfora coloca em evidência o papel preponderante da postura sócio-político-cultural sobre a produção das grandes variações semânticas que determinam o processo de poetização da linguagem. Sem a utilização do contexto sócio-cultural as metáforas e as imagens, de uma forma genérica, jamais conseguiriam atingir os processos semióticos que lhes são peculiares. É através da conjunção duma postura sócio-cultural, de um processo de estranhamento, da conotação que se cria um procedimento de geração de sentidos que

ultrapassa os valores puramente referenciais de um contexto sígnico.

O comportamento metafórico, também comum, apesar de forma simples na linguagem cotidiana, é o que se poderia chamar de "pedra de toque" nas grandes transmutações que se operam na passagem da linguagem coloquial para a linguagem literária. Se naquela, a metáfora torna-se uma forma de aproximar pares semelhantes sob a ótica do emissor, nesta o processo revela-se muito mais complexo, estabelecendo vínculos inusitados entre aquilo que se diz e aquilo que realmente é. A metáfora poética não é apenas o mecanismo nomeador do universo como acontece com a metáfora mítica, mas concomitantemente uma forma particular do emissor e receptor captarem o mundo que os cerca sob uma perspectiva diferente que faz com que, muitas vezes, os opostos se conjuguem e criem significâncias bastantes inovadoras e inusitadas.



Não basta, no entanto, que a metáfora ou a imagem revele-se tão somente como um rompimento da norma, pois não é na realidade o que ocorre com a imagem literária, é, antes de tudo, uma recriação integral do signo lingüístico, no qual o termo de origem não perde seu valor referencial, mas a partir dele e de seu valor textual outras virtualidades semânticas passam a existir naquele texto e tão somente nele.

O comportamento comum de tentar-se utilizar as imagens de um texto literário em outro, em razão de seus efeitos altamente singularizadores no texto primitivo não é eficaz, uma vez que as circunstâncias geradores de seus valores imagéticos e literários ocorrem apenas no texto de sua aparição inicial e qualquer outra tentativa revela-se infrutífera. A utilização das imagens geradas por João Cabral de Melo Neto no poema "O vento no canavial" são funcionais apenas nele, a utilização daquelas em outros contextos

não atingirá o efeito que se deseja ou que foi conseguido no poema em questão.

Assim, pode-se afirmar que a imagem e, em especial, a metáfora são ocorrências singulares que decorrem da postura ideológica do poema, bem como de uma série de circunstâncias, também particulares, que permitem que um dado signo seja ele e outra coisa em um mesmo contexto poético. A ocorrência de uma metáfora realmente funcional é um fato único, apesar de poder ser infinitamente retomada, desde que o contexto em que a mesma ocorra seja capaz de guardar as intenções iniciais do poema. Não se pode afirmar que sejam as intenções do poeta, enquanto homem histórico, que persistem no poema, mas sim as resultantes do micro-universo gerado pela constelação de signos, pois uma vez terminada, a obra deixa de apresentar os valores daquele que a criou para assumir valores e intenções próprias.

O aparato ideológico produzido e reproduzido na obra de arte mantém-se constante, referendando situações e emoções ocorridas apenas uma vez, mas que as figuras continuam reproduzindo indefinidamente para aqueles que realmente conseguem abstrair as sensações e intenções presentes. Assim, é de extrema importância a consciência dos valores sócio-culturais e filosóficos que deram origem ao texto, não para fazê-los a justificativa da existência da obra, mas para que o fruidor encontre parâmetros sobre os quais se apoiar para a recepção plena da mensagem transmitida.

Pode parecer paradoxal, mas os momentos de exceção, ideologicamente marcados por grandes angústias filosóficas, como no Barroco, ou por intensa repressão político-ideológica são os mais férteis na produção de metáforas mais complexas. Nestes momentos a intenção de repropor o universo a partir de uma postura mimética mais complexa e mais ligada



a comportamentos sócio-culturais-ideológicos preciso, que reproduzam as experiências vivenciais do criador e de todos os seus contemporâneos, exige da obra de arte literária a utilização de imagens extremamente complexas que se abram a poucos leitores, geralmente aqueles mais afeitos à reflexão filosófica a respeito do mundo experienciado, ou que comungue com o produtor dos mesmos ideais políticos.

As imagens nesta situação procuram tornar-se máscaras que recubram o universo sócio-político-cultural de uma sociedade, procurando burlar o sistema opressor e atingir aqueles que comportilham do mesmo ideal expresso pela e pela sociedade politizada do momento histórico. Talvez seja interessante refletirmos, neste momento, a respeito da colocação de Octavio Paz, no ensaio "A consagração do instante":

"As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto. Sem



o conjunto de circunstâncias a que chamamos Grécia não existiriam nem a *Iliada* nem a *Odisséia*; mas sem esses poemas tampouco teria existido a realidade histórica que foi a Grécia.”⁴⁰

É assim com o comportamento metafórico da literatura brasileira, muitas obras e muitos comportamentos imagéticos surgem associados a posturas político-culturais e muitas vezes passam a caracterizar esse mesmo período. É nos momentos de intensa crise, quer filosófica (Ecos do Barroco), quer político-ideológica (Modernismo) que as metáforas brasileiras revelam-se verdadeiramente criativas e expressam de maneira inequívoca as profundas transformações da realidade e da postura do homem brasileiro.

No movimento Barroco, é necessário que a arte expresse as grandes angústias, o descontentamento do homem comum com o universo que o cerca. O sentimento de perda de um bem ou de um ideal revelam-se com bastante clareza nas imagens

⁴⁰ PAZ, Octavio. “A consagração do instante”, in *Signos em rotação*. P. 52



geradas por Gregório de Matos, quer em seus poemas laicos, quer em seus poemas místicos. Neles observa-se a busca da expressão da desilusão do homem para com as aparências de uma sociedade que se mostra em derrocada.

No Modernismo, as transformações sociais, políticas e culturais pelas quais passou o Brasil levam à produção de imagens que revelam o encantamento e a desilusão do homem frente à modernização de sua sociedade. O encantamento e a desilusão produzem a sensação ambígua de crença e descrença no universo redimensionado pelo poder humano, revelando com isso a angústia e a preocupação com os destinos de sua arte e de sua cultura. Também o destino do próprio homem histórico é questionado em razão de não se saber quais os rumos que a humanidade tomar.

Por outro lado, a preocupação em mascarar uma realidade vivida mas que não pode ser expressa em sua plenitude e fazê-lo através de imagens simples

tornaria o texto ou obra produzida alvos da censura do sistema. Assim é necessário que se utilizem imagens que criem a ilusão de uma normalidade para que o verdadeiro conteúdo da mensagem consiga ser retransmitido, burlando assim os esquematismo da repressão do sistema político.

Os movimentos do final do século XVIII e aqueles que marcam o percurso da arte literária brasileira da passagem da situação colonial carregada de valores nativistas até o movimento romântico, que no Brasil não foi capaz de romper totalmente com os esquematismos estabelecidos pelos padrões europeus, revelam-se pouco esclarecedores do funcionamento da imagem na literatura brasileira. Do ponto de vista do Arcadismo, do Romantismo e do próprio Parnasianismo, apesar do não estudo deste último, observa-se uma tendência à preservação do conceito tradicional de imagem, com uma preocupação maior com a tendência



para a grandiloquência do que realmente para o efeito duplamente revelador da metáfora.

O período histórico-cultural é marcado por grandes transformações políticas, filosóficas e sociais, mas, principalmente no Romantismo quando a eleição de um "herói" necessitou da montagem de uma metáfora que sintetizasse as "provocações" histórico-culturais do momento histórico. A utilização quer do índio tanto quanto do escravo revelam-se posturas até certo ponto falsas, pois os heróis assim criados perdem sua "aura" original, assumindo posturas bastante europeizadas, nem sequer tornam-se motivos do canto indianista ou condoreiro ou anti-escravagista, são antes motivos que se perdem ao longo de uma elaboração imagética bastante simples, permanecendo tão somente como a visão ideal de um ser humano a ser criado. O índio e o escravo, ao contrário do que se percebe na evolução histórica, são simples simulacros de um ideal, que se representam por figuras



extremamente frágeis por recorrem a todo momento à atividade centrífuga, apagando com isso, muitas vezes, o valor imagético que o texto poderia produzir.

As posturas político-culturais expressas no período romântico indicam a ânsia do homem ou da humanidade na busca dos valores universais da dignidade e liberdade, quer de expressão, quer de movimentação. A eleição das etnias marginalizadas e submetidas à escravidão revela justamente o contrário dos valores apregoados pela revolução burguesa, no entanto tal opção não valoriza nem sequer as verdadeiras características dos heróis eleitos pelos poetas românticos. Tanto o índio quanto o escravo não são homens reais, observáveis e observados no quotidiano da época, mas seres que possuem caracteres específicos das elites dominantes, o escravo e o índio são apenas motes, elementos deflagradores do canto mas não são o canto.



Ao contrário, as transformações ocorridas em sua quase totalidade, principalmente durante a modernidade não são aceitas pela intelectualidade, da qual os poetas são os representantes mais diretos, e precisando burlar o sistema repressor procuram formas inusitadas para revelar o panorama vivenciado, daí a importância da metáfora moderna que se revela a um mesmo tempo mítica, recuperando o papel nomeador ou renomeador do universo, e poética, por transmitir o mesmo universo de uma forma velada que seja capaz de levar o leitor a refletir mais profundamente sobre aquilo que se descortina a seus olhos, enquanto produz comportamentos capazes de burlar os mecanismos da repressão.

A metáfora contemporânea é, por isso, uma imagem mais bem elaborada, capaz de fazer com que cada leitor debruce-se sobre as possíveis significações implícitas do que é apresentado. Busca ainda revelar

um mundo que, direta ou indiretamente, está em conflito com as novas formas de revelar a realidade, pois os grandes mecanismos da "mídia" fazem com que a realidade seja banalizada e atenua a crueldade das posturas políticas do sistema que domina o mundo.

José Aguiar, 1966, 794 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia e prosa completa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1973. 1315 p.

AZEVEDO, Álvares de. Noite na taverna. 1. ed. São Paulo: Atual, 1992. 94 p. (Série "Outras Palavras")

SANDEIRA, Manuel. Poesia completa & prosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1974. 745 p.

DIAS, Gonçalves. Poesia e prosa completas. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1993. 1345 p.

MATOS, Gregório de. Obra poética. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. [Edição James Amado; preparação e notas de Emanuel de Araújo]. 2 volumes.

MELO NETO, João Cabral de. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1994. 836 p.

SHAKESPEARE, William. Obra completa. 1. ed. Rio de

BIBLIOGRAFIA

1 - OBRAS LITERÁRIAS:

ALVES, Castro. **Obra completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1966. 794 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa completa**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. 1315 p.

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. 1. ed. São Paulo: Atual, 1992. 94 p. (Série outras palavras)

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa & prosa**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974. 745 p.

DIAS, Gonçalves. **Poesia e prosa completas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. 1245 p.

MATOS, Gregório de. **Obra poética**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. [Edição James Amado; preparação e notas de Emanuel de Araújo]. 2 volumes.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 836 p.

SHAKESPEARE, Willian. **Obra completa**. 1. ed. Rio de



Janeiro: Nova Aguilar, 1989. (3 volumes)[Versão e anotações de F. Carlos de Almeida, Cunha Medeiros e Oscar Mendes].

SOUZA, Cruz e. **Cruz e Souza**, poesia. Rio de Janeiro. Livraria Agir Editora, 1967. (Coleção Nossos Clássicos – vol. 4).

2 - OBRAS TEÓRICAS:

ARISTÓTELES. **Obras**. 1. ed. (1ª Reimpresión). Madrid: Aguilar, 1982. 1182 p. (Tradución del griego, estudio preliminar, preâmbulos y notas por Francisco de P. Samaranch).

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. 122 p. (Biblioteca Tempo Universitário -36) [Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva].

ANDRÉ, Hildebrando A. de. **Gramática ilustrada**. 3. ed. Rev. Aum. São Paulo: Moderna, 1986. 360 p.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 2. ed. Rev. São Paulo: Perspectiva, 1976. 510 p. (Coleção Estudos 2).

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 242 p. [Trad. Antonio



- de Padua Danesi; Ver. Rosemaru Costhek Abílio].
- BAKHTIN, Mikail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 6. ed. São Paulo: HUCITEC, 1992. 196 p. [Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira]. (Col. Linguagem e Cultura - vol. 3).
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**, Notas sobre a historicidade da lírica moderna. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 159 p. (Debates - crítica vol.196).
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**. Fundamentos semióticos. 1. ed. São Paulo: Atual, 1988. 172 p. (Série Lendo).
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. 106 p. [Trad. Anne Arnichand e Alvaro Lorencini].
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 1130 p. [Trad. Alexei Bueno et alli].
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. [Trad. Álvaro Cabral].
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. 1. ed. São Paulo: Cultrix/Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977. 220 p.

- BRAYNER, Sônia. **Carlos Drummond de Andrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 282 p. (Coleção Fortuna Crítica).
- CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. Caderno de análise literária. 1. ed. São Paulo: Ática, 1985. 95 p. (Série Fundamentos).
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira - I**. Das origens ao romantismo. 5. ed. rev. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973. 386 p.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. 132 p. [Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman).
- COELHO, Jacinto do Prado (dir.). **Dicionário de literatura** (3 vol.). 3. ed. Porto: Figueirinhas, 1973.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. 254 p. [Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa] (Coleção Debates - 104).
- DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. 1. ed. Campinas: Papirus, 1991. 373 p. [Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães].
- DUBOIS, Jacques (org.). **Retórica da poesia**. Leitura linear. Leitura tabular. 1. ed. São Paulo: Cultrix/Ed.



Da Universidade de São Paulo, 1980. 311 p. [Trad. Carlos Felipe Moisés].

_____. **Retórica Geral**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1974. 277 p. [Trad.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 1. ed. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989. 93 p. (Repensando a língua portuguesa).

_____. **Linguagem e ideologia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990. 87 p. (Série Princípios - 137).

FONTAINE, Jacqueline. **O círculo lingüístico de Praga**. 1. ed. São Paulo: Cultrix/Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978. 140 p. [Trad. João Pedro Mendes].

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. (da metade do século XIX a meados do século XX). 1. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 349 p. [Trad. Marise M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias)]. (Problemas Atuais e suas fontes; 3).

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Quatro ensaios. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1973. 362 p. [Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos].

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado**. Relações homológicas entre texto e imagem. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 1994. 334 p.



GREIMAS, A. J. - (org.). **Ensaio de semiótica poética** com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud. 1. ed. São Paulo: Cultrix; Ed. Da Universa de São Paulo, 1975. [Trad. Heloysa de Lima Dantas].

_____. **Semântica estrutural**. 1. ed. São Paulo: Cultrix ; Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973. [Trad. Haquira Osakape e Izidoro Blikstein].

_____. **Sobre o sentido**. Ensaio semióticos. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 1975. 296 p. [Trad. Ana Cristina Cruz Cezar e outros].

GUINSBURG, J. (org.). **O classicismo**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. 389 p. (Coleção Stylus - 9).

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. 256 p. [Trad. Margot P. Malnic]. (Coleção Estudos - 14).

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**. Construção e interpretação da metáfora. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986. 112 p. (Série Documentos).

HJELMSLEV, Luis. **El lenguaje**. Madrid: Gredos, 1968. 185 p. [Trad. María Victoria Catalina].

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da**

- linguagem.** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. 147 p. (Coleção Estudos - 43).
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação.** 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1970. [Trad. Isidori Blikstein].
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária.** (Introdução à ciência da literatura). 6. ed. Rev. Coimbra: Arménio Amado, 1976. 505 p. [Trad. Paulo Quintela]. (Coleção Studium).
- LAUSBERG, Heirinch. **Elementos de retórica literária.** 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1982. 294 p. [Trad. R. M. Rosado Fernandes].
- LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes** (2 vol.). 2. ed. Rev. e Amp. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.
- LOPES, Edward. **Discurso, texto e significação.** Uma teoria do interpretante. 1. ed. São Paulo: Cultrix/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. 111 p.
- _____. **Metáfora** (da retórica à semiótica). 1. ed. São Paulo: Atual, 1986. 112 p. (Série Documentos).
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico.** Lisboa: Estampa, 1978. 479 p. (Coleção Teoria nº



41).

LUCAS, Fábio. **Do barroco ao moderno** (vozes da literatura brasileira). 1. ed. São Paulo: Ática, 1989. 198 p.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, s/d. 203 p. (Biblioteca de Ciências Humanas - vol. 5).

MANNONI, O. **Chaves para o imaginário**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. 336 p. [Trad. Lígia Maria Pondé Vassalo]. (Epistemologia e pensamento contemporâneo, 4).

MARTINET, André. **Elementos de lingüística geral**. 2. ed. Rev. e aum. Lisboa: Sá da Costa, 1970. 223 p. [Trad. Jorge Morais-Barbosa].

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides** (breve história da literatura brasileira). 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. 241 p.

_____. **Verso universo em Drummond**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. 261 p.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1970.

_____. **Signos em rotação**. 1. ed. São Paulo:

Perspectiva, 1972. 319 p. [Trad. Sebastião Uchoa Leite]. (Coleção Debates - 48).

PERELMAN, Chaïm; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação** – a nova retórica. 1. ed. (3ª tiragem). São Paulo: Martins Fontes, 1999. 653 p. [Prefácio Fábio Ulhôa Coelho; Tradução: Maria Ermantina Galvão].

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 1022 p. [Trad. Oscar Mendes].

POUND, Ezra. **A arte da poesia**. Ensaios de Ezra Pound. 1. ed. São Paulo: Cultrix/ Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976. 164 p. [Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes].

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**: através de textos comentados. 6. ed. São Paulo: Ática, 1981. 335 p.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. 1. ed. Porto: Rés, s/d. [Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães].

RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1973. 338 p. [Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini].

ROSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das**

línguas. 1. ed. Lisboa: Estampa, 1981. 163 p.
[Trad., intr., notas: Fernando Guerreiro].

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral.**
2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970. 279 p. [Trad.
Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein].

SCHNAIDERMAN, Bóris (org.). **Semiótica russa.** 1. ed.
São Paulo: Perspectiva, 1979. 307 p. [Trad. Aurora
Fornoni Bernardini; Bóris Schnaiderman e Lucy Seki].
(Coleção Debates -162).

SENNA, Marta de. **João Cabral:** tempo e memória. 1.
ed. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: INL, 1980. 209
p.

SIMON, Iumna Maria. **Drummond:** uma poética do
risco. 1. ed. São Paulo: Ática, 1978. 210 p. (Ensaio:
43).

TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond:** a estilística da
repetição. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio,
1976. 214 p.

TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo lingüístico de
Praga:** estruturalismo e semiologia. 1. ed. Porto
Alegre: Globo, 1978. 426 p. [Trad. Zênia de Faria,
Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo]. (Coleção
literatura: teoria & crítica).

----- . **Teoria da literatura:** formalistas



russos. Porto Alegre: Globo, 1971. 279 p. [Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt].

VOLPE, Galvano della. **Crítica do gosto** (dois volumes). Lisboa: Presença, s/d. [Trad. António Ribeiro].(Biblioteca de Ciências Humanas - 7).

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel** (estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987. 220 p. [Trad. José Paulo Paes].

Palavras-chave: Retóricas; Imagem; Literatura Brasileira.

ORTIZ, José Claudio. Os caminhos da imagem: estudo dos procedimentos imagéticos em alguns textos da Literatura Brasileira. São José do Rio Preto. 2001. 271 p. Tese (Doutorado em Letras) – IBILCE, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Esta pesquisa pretende esboçar alguns comportamentos relativos ao procedimento imagético ocorridos em momentos culturais marcantes da literatura brasileira, principalmente aqueles associados às "ilhas culturais", propostas por Alfredo Bosi, em História concisa da literatura brasileira, obviamente procurou-se inicialmente refletir sobre os comportamentos da linguagem e da influência dos momentos histórico-sociais, buscando encontrar as possíveis referências ideologizantes que marcaram o período. Assim adotou-se o comportamento de analisar-se textos literários relativos ao Barroco, ao Arcadismo, aos diferentes momentos do Romantismo, e às ditas fases do Modernismo Brasileiro.

Palavras-chave: Retórica; Imagem, Literatura Brasileira.



ORTIZ, José Claudio. The way of image: a study of imagery procedures in some Brazilian Literature texts. São José do Rio Preto. 2001. 271 p. Tese (Doutorado em Letras) – IBILCE, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

The present work intends to outline some behaviors related to the imagery procedures, which took place in several important cultural moments of Brazilian literatura, especially those associated with the "cultural islands" proposed by Alfredo Bosi in his História concisa da literatura brasileira (Concise History of Brazilian literature). In the beginning, we obviously tried to think about language patterns and the influence of historical-social moments, trying to find the possible ideological references that characterized the period. Thus, we set out to analyze literary texts belonging to the Baroque, New Classicism, the different moments of Romanticism and the so-called stages of Brazilian Modernism.

Key words: Rhetoric, Image, Brazilian Literature.



