

MARIA LUIZA RAMOS*

UM MODELO POÉTICO **

* Professora Titular da Faculdade de Letras da UFMG (aposentada).

** Este artigo foi publicado em 21 de março de 1970 no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. Sua transcrição neste número dedicado a narrativa se faz em caráter excepcional, atendendo a um pedido da Profa. Maria Luiza Ramos, em virtude da publicação do artigo "Farewell to the Angelus", de Aimara Cunha Resende, no último número desta revista, Ensaaios de Semiótica - 12 - Belo Horizonte, 1985.

Dentre as objeções que, ali e aqui, ainda se fazem ao estruturalismo, com respeito à sua aplicação no campo da crítica literária, uma das mais freqüentes é insistir-se em que o método não se pode prestar à análise de obras particulares, uma vez que pressupõe a existência de um conjunto de variantes.

Qualquer obra literária — um poema, por exemplo, para nos determos no produto mais representativo da criação artística por meio da palavra, implica unicidade e originalidade, o que o afastaria da esfera da investigação estrutural.

Esse argumento, entretanto, não procede.

Em primeiro lugar, unicidade não implica simplicidade. O uno pode ser complexo, e é freqüente encontrarmos poemas de intrincada organização interna, em que as diversas partes funcionam como variantes de um paradigma que, se se desenvolve em um número x de combinatórias em determinado poema, apresenta uma potência n de soluções virtuais. Essas soluções podem ser observadas em outros poemas do mesmo autor, ou em autores diferentes, de épocas também diversas.

Quer-nos parecer que um bom exemplo do que acabamos de discutir é este poema de Carlos Drummond de Andrade, que figura em "Rosa do Povo", a pág. 221 de Fazendeiro do Ar & Poesia até agora (Livraria José Olympio Editora, Rio, 1955):

ANOITECER

"É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta
mas de há muito não há pássaros;
são multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz - morte - mergulho
no poço mais ermo e quedo
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo."

Apesar de não ser um poema metrificado, observa-se que o poeta organizou em rigorosa disciplina as diversas estrofes, que são combinatórias da primeira e se consubstanciam na última, numa passagem do particular para o universal.

Consideremos, pois, de início, a estrofe paradigmática.

São três planos distintos, sendo que o primeiro - Plano A - compreende apenas o primeiro verso, o outro - B - vai do segundo ao sexto, cobrindo, pois, a maior parte da estrofe e o Plano C, finalmente, ocupa o último verso.

O paralelismo é perfeito entre as três primeiras estrofes e observamos que o Plano A evoca, revivendo-a, uma época passada, bem caracterizada por muitos outros poetas que celebraram a nora calma do crepúsculo.

É certo que a análise estrutural é sincrônica. Isto não significa, entretanto, que o crítico deva alienar-se no momento que considera, principalmente quando esse determinado momento ganha sentido por relações complexas de correlação e de oposição a outros que o antecederam. A sincronia, aliás, se compreende como uma perspectiva da diacronia, o que levou, provavelmente, Lévi-Strauss a escrever: "si j'ignore tout des temps modernes, la date de 1643 ne m'apprend rien." E Yvan Simonis, comentando essa passagem de La Pensée Sauvage (Claude Lévi-Strauss ou la "Passion de l'inceste - Introduction au structuralism, Au-

bier Montigne, Paris, 1968, p. 142), chama atenção para o fato de que uma data é um momento distinto de outras datas, e que ela é, sobretudo, membro de uma classe.

Assim, se este poema de Carlos Drummond de Andrade contém trapõe duas épocas, que caracterizamos como Plano A e Plano B, é indispensável que conheçamos perfeitamente a classe histórica em que o Plano A se insere, sem o que corremos o risco de cair no formalismo enumerativo de efeitos retóricos.

Esta estrofe de Fagundes Varela, por exemplo, se identifica com o primeiro verso de Drummond:

"Na torre estreita do pobre templo
Ressoa o sino da freguesia,
Abrem-se as flores, - Vésper desponta,
Cantam os anjos: - Ave Maria!"

Não se concebia o crepúsculo sem contemplação, sem êxtase do homem e da natureza, o que levou Gonçalves Dias, com epígrafe de Byron (Ave Maria! blessed be the hour!) a compor um hino à tarde, caracterizando-a como "Mãe da meditação":

"Hora do pôr do sol! - hora fagueira,
Qu'encerras tanto amor, tristeza tanta!"

e a liberdade que tal momento implica - liberdade interior, arrebatamento subjetivo - foi sentida por Alvares de Azevedo, quando invocou a estrela:

"Ergue-te! Eu vim por ti e pela tarde
Pelos campos errar,
Sentir o vento, respirando a vida,
E livre suspirar."

Do mesmo modo, o primeiro verso da segunda estrofe -

"É a hora em que o pássaro volta" - reporta-nos a esse contexto rural e bucólico, porque o pássaro é também símbolo metonímico de uma sociedade livre onde o homem é senhor de si mesmo e determina as suas ações - o partir e o voltar - com possibilidade de opção e confiança no renovar-se dos dias. Consideremos ainda "As Pombas", de Raimundo Correia:

"E à tarde, quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
Ruflando as asas, sacudindo as penas,
Voltam todas em bando e em revoadas..."

Sino, pássaro e descanso - os signos do primeiro verso de cada uma das três estrofes iniciais - situam o campo semântico deste soneto de Francisca Júlia:

"Desmaia a tarde. Além, pouco e pouco, no
poente,
O sol, rei fatigado, em seu leito adormece:
Uma ave canta, ao longe; o ar pesado estre-
mece
Do Angelus ao soluço agoniado e plangente."

O recolhimento não se verifica somente no plano material - a hora de repousar e de dormir - mas se dá também no plano espiritual, simbolizado metonimicamente pelo dobre do sino. O anoitecer do dia implica o despontar da alma, a elevação do homem a uma região mais pura e promissora.

O Plano B, entretanto, se inicia sempre por uma advertência que opõe a essa filosofia uma outra bastante diferente. É interessante que a palavra sino, bem como a palavra pássaro, e a outra, descanso, só adquirem valor de símbolo a partir do segundo verso de cada estrofe, em função do clima de ilogicismo que se instala: "... aqui não há sinos", "... de há muito não há pássaros." É evidente que o lugar em que o poeta se encontra, in

dicado pelo shifter "aqui" (ou deictico, segundo terminologia mais corrente), logo no início do verso, é um centro urbano de nossos dias, do qual as buzinas, as sirenes, os apitos e as multidões são, igualmente, símbolos metonímicos, sob a forma de sinédoque. Então não há sinos nem pássaro numa cidade? Claro que sim. O que não existe é tudo aquilo que esses objetos conotam, e que procuramos mostrar na primeira parte desta análise.

Observemos que, se os contextos sociais são diversos, a atitude do poeta diante do mundo é idêntica. Se de um lado há o ar que estremece, a hora fagueira, e a tarde, que desmaia, de outro encontramos "sirenes roucas", "apitos aflitos", "multidões escorrendo" e "corpo" que roda. Continuamos na esfera do pensamento mágico que, através do processo metafórico, humaniza as coisas, do mesmo modo que coisifica os homens.

É extraordinária a sutileza com que Drummond descobre a metamorfose de tudo e a traduz em um mínimo de palavras.

Poderia parecer — já que estamos mencionando o reduzido número de vocábulos — que a primeira estrofe, bem como a segunda e, um pouco menos, a terceira, apresenta excessivos adjetivos. Mas não é assim. Todos funcionam como epíteto, prolongando a percepção do substantivo a que se prendem e salientando-lhes o conteúdo formal, ao mesmo tempo em que estabelecem — na primeira estrofe sobretudo — o caráter mágico da visão poética. (Entendemos por "conteúdo formal", segundo Roman Ingarden — Das Literarische Kunstwerk — o elemento individualizador do nome, ou aquilo que lhe confere condição existencial. Assim, o substantivo denota um conceito que se atualiza neste ou naquele sentido, conforme a explicitação de seu conteúdo formal. Árvore, por exemplo, é uma potencialidade expressiva que se prende a um determinado conteúdo material e pode singularizar-se através da adjectivação: árvore frondosa ou árvore seca. Mas há nomes que trazem uma certa gama de aspectos formais implícitos, como arbusto, que já sub

entende árvore pequena)

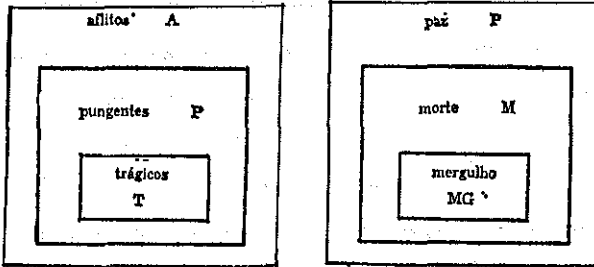
Voltemos à primeira estrofe. A rouquidão lembra o cansaço, a exaustão, qualidades que são próprias do homem ao fim de um dia de trabalho, e que se projetam nas sirenes. Em "apitos aflitos", verificamos o mesmo efeito que já notáramos em "Fazenda", um poema de Lição de Coisas que foi por nós analisado em Fenomenologia da obra literária (Forense, Rio, 1969). Uma palavra repete a antecedente não apenas no seu conteúdo formal, mas também nos seus elementos fônicos, o que permite um maior prolongamento do signo pelo verso. Desse modo, aflitos, é iteração sonora de apitos, o que gera uma imagem acústica. Também aí se observa a transferência da aflição do homem no momento de deixar o trabalho e buscar um meio menos penoso de regressar a casa. Mas aflição pode-se sentir em circunstâncias adversas, ou em situações felizes, de modo que o termo não é ainda bastante significativo daquilo que o poeta evoca. O adjetivo pungentes a define na sua dramaticidade e, finalmente, trágicos apresenta o clímax da gradação, pelo seu caráter de necessidade, do que não pode ser de outro modo. Além disso, o trágico aparece como situação-limite do humano, porque, no verso seguinte, os apitos que se tinham humanizado, se animalizam através do verbo uivar, que denota ação irracional. Dessa maneira, tudo se confunde e não há mais distância entre a coisa, o homem e o bicho. Nesse verso, temos de anotar ainda o adjetivo "escuro", epíteto sinestésico de "segredo". A escuridão conota incomunicabilidade, de modo que um segredo que é escuro torna-se muito mais indêssável.

Na segunda estrofe permanece o sentido de exclusão(só), anteriormente expresso na primeira (há somente buzinas) e o homem massificado retorna em "multidões compactas", outra expressão redundante do ponto de vista lógico, mas intencionalmente epitético, para que não se pense em multidões como conjunto de homens, mas em uma massa indivisível. Assim como, na primeira es-

trofe, uivando dá a medida do animal, nesta o escorrendo determina a total passividade do indivíduo massificado, que age em função do condicionamento social, do mesmo modo que o líquido es corre em função das circunstâncias do terreno. O correr, sim, é próprio do homem, que atua no sentido de um objetivo a alcançar. Finalmente, o símile que se segue mantém o campo semântico do contexto industrializado que se traduziu na primeira estrofe por buzinas, sirenes e apitos. O óleo é próprio da máquina, de modo que a imagem funde, mais uma vez, o homem e a coisa. E o óleo é espesso, outro epíteto muito feliz, que retoma o sentido de indivisibilidade, de massificação. Se multidão e óleo são a mesma substância, e este impregna o lajedo, também aquela se confunde com o solo em que pisa.

Na terceira estrofe, o Plano B, que estamos analisando, desenvolve-se no mesmo clima de exclusão verificada anteriormente, mas essa exclusão é implícita, sem um signo que objetivamente a expresse. Não se trata de sono, mas (somente) de extermínio. O campo semântico do contexto industrial é sustentado pela palavra rodar, tão inusitada para o comportamento humano quanto aquele escorrer da estrofe anterior. Aí ressurge também o caráter passivo do indivíduo, que é peça da engrenagem social. E a ação de rodar, como a de escorrer, é mecânica e elimina a consciência. Há um momento em que desejamos dormir, como há um momento em que desejamos comer. Se, entretanto, o desejo não é satisfeito na proporção da sua intensidade, transforma-se em mal-estar e, não raro, desaparece. Assim, quando o poeta diz que "o descando vem tarde", ele nos apresenta um crepúsculo diametralmente oposto àquele em que o próprio sol adormecia. Uma nova gradação se estabelece nesses versos: paz, morte, mergulho (no poço mais ermo e queda). O primeiro termo é muito rico em extensão e contém o segundo, que já é semanticamente mais limitado. Entretanto, morte é ainda um termo ambíguo, porque pode implicar o fim ou o

princípio da vida, a condenação ou a libertação do homem, segundo o ponto de vista filosófico de quem o considere. O poeta, então, delimita a morte ao seu aspecto puramente material, como fim. Pelos gráficos seguintes, ver-se-á como se processa a gradação poética, da extensão para a compreensão:

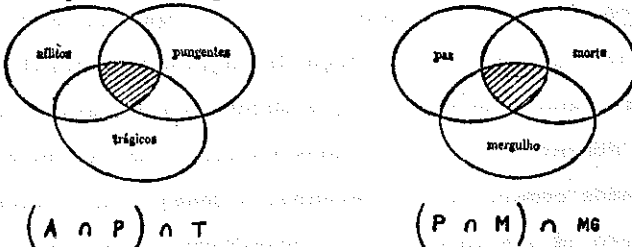


Valendo-nos da simbologia matemática, assim representamos as relações entre esses conjuntos:

$$A \{ \text{aflitos} \} , P \{ \text{pungentes} \} , T \{ \text{trágicos} \} .$$

Donde $A \supset P \supset T$.

Por este outro gráfico pode-se observar como se processa a interseção dos conjuntos:



Ainda na terceira estrofe, mais uma vez o epíteto surge como elemento de reafirmação da percepção do nome, porque porço já implica, por si mesmo, a solidão (ermo) e o silêncio (quedo).

Detenhamo-nos, agora, no Plano C, constituído pelo último verso de cada uma das três primeiras estrofes. Aí temos a perspectiva do poeta, o aparecimento do eu em situação. E é tão idêntico o campo semântico desse plano, que o poeta se vale sem-

pre dos mesmos signos, dispensando combinatórias. Por isso o verso se repete, funcionando como refrão. Assim como há uma ligação explícita entre o Plano A e o Plano B (a adversativa que estabelece a passagem de um a outro), entre o Plano B e o C verifica-se também um elemento consecutivo, só que de natureza diversa. Trata-se das tônicas graves que finalizam aquele plano - segredo, lajedo e queda - e que antecipam, pela rima fechada e pelo contexto semântico, o pronunciamento do poeta. Na primeira estrofe, e na terceira, o efeito é ainda mais evidente, pelo fato de todas as tônicas do penúltimo verso serem graves.

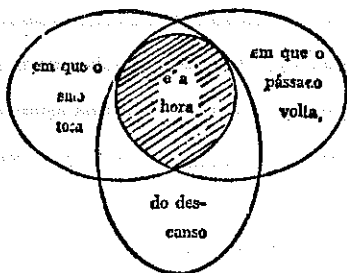
Uma vez estabelecido o paralelismo entre essas estrofes iniciais, e ressaltada a condição de variantes combinatórias dos diversos planos, acreditamos ser oportuna a sua representação simbólica.

Chamaremos A, B e C à reunião (U) dos conjuntos relativos aos planos da estrutura, e E às estrofes, ficando o expoente 1,2,3, para designar a sua ordem no poema, e o índice 1,2,3 etc. para indicar a ordem dos versos dentro de cada unidade estrófica:

$$\begin{array}{l}
 E_1^1 \left\{ \begin{array}{l} \text{É a hora em que o sino toca} \end{array} \right. \\
 E_1^2 \left\{ \begin{array}{l} \text{É a hora em que o pássaro volta} \end{array} \right. \\
 E_1^3 \left\{ \begin{array}{l} \text{É a hora do descanso} \end{array} \right.
 \end{array}$$

$$\text{Donde, } A = E_1^1 \cup E_1^2 \cup E_1^3$$

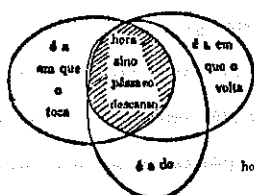
A interseção desses conjuntos denominaremos AF, conforme seja ela de natureza fônica, AMS, se for de natureza morfosintática, e AS se for semântica:



$$\text{Dando: } E_1^1 \cap E_1^2 \cap E_1^3, \text{ ou}$$

$$AF \text{ e } AMS = \{ \text{é a hora} \}$$

Quanto à interseção semântica, engloba maior número de elementos, que constituem o campo desse primeiro plano:



$$\text{Dando: } E_1^1 \cap E_1^2 \cap E_1^3, \text{ ou}$$

$$AS = \{ \text{hora, sino, pássaro, descanso} \}$$

$$\text{hora, sino, pássaro, descanso} \in AS \Rightarrow \left\{ \begin{array}{l} \text{moltecer, época passada,} \\ \text{contato rural, pessoa humana,} \\ \text{liberdade, religiosidade} \end{array} \right\}$$

Com relação ao Plano B, teremos o seguinte:

$$E_{2/1}^1 \left\{ \begin{array}{l} \text{mas aqui não há sinos;} \\ \text{há somente buzinas,} \\ \text{afreus roucas, apitos} \\ \text{afiltes, pungentes, trágicos,} \\ \text{ufvando escuro segrêdo;} \end{array} \right\} E_{2/1}^2 \left\{ \begin{array}{l} \text{mas de há muito não há pássaros,} \\ \text{só multidão compactas} \\ \text{escorrendo exaustas} \\ \text{como espesso óleo} \\ \text{que impregna o lajedo;} \end{array} \right\}$$

$$E_{2/6}^3 \left\{ \begin{array}{l} \text{mas o descanso vem tarde,} \\ \text{o corpo não pede sono,} \\ \text{ácipois de tanto rodar;} \\ \text{pede paz — morte — mergulho} \\ \text{no poço mais êrmo e quêdo} \end{array} \right\}$$

Lembrando que B representa a reunião desses conjuntos, e BF, BMS e BS a sua interseção (fônica, morfo-sintática e semântica), encontraremos o seguinte esquema:

$$B = E_{2/6}^1 \cup E_{2/6}^2 \cup E_{2/6}^3$$

$$BF = E_{2/6}^1 \cap E_{2/6}^2 \cap E_{2/6}^3, \text{ ou } BF \Rightarrow \{ \text{êdo} \}$$

$$BMS = \{ \text{mas} \}, \{ \text{não} \}, \{ \text{somente} \}, \{ \text{só} \}, \{ \emptyset \}$$

$$BMS = \{ \text{negação, exclusão} \}$$

Quanto à interseção puramente semântica, devemos subdividir o conjunto BS em três outros - BSa, BSb e BSc - por contar ele com elementos heterogêneos. Assim,

$$\begin{aligned}
 \text{BSa} &= \{ \{ \text{buzinas} \}, \{ \text{sirenes} \}, \{ \text{apitos} \}, \{ \text{óleo} \}, \{ \text{rodar} \} \}; \\
 \text{BSa} &\Leftrightarrow \{ \text{contexto industrial} \}. \\
 \text{BSb} &= \{ \{ \text{rouca} \}, \{ \text{afilos} \}, \{ \text{pungentes} \}, \{ \text{trágicos} \}, \\
 &\quad \{ \text{cruero} \}, \{ \text{compactas} \}, \{ \text{espasmo} \}, \{ \text{fimo} \}, \{ \text{cuêdo} \} \}; \\
 \text{BSb} &\Leftrightarrow \{ \text{depressão} \}. \\
 \text{BSc} &= \{ \{ \text{uivando} \}, \{ \text{escorrendo} \}, \{ \text{rodar} \} \}; \\
 \text{BSc} &\Leftrightarrow \{ \text{inconsciência, massificação, materialismo} \}. \\
 \text{BS} &= \text{BSa} \cup \text{BSb} \cup \text{BSc}; \text{BS} \Leftrightarrow \{ \text{época atual} \}.
 \end{aligned}$$

Devemos, agora, considerar a última estrofe, em que os três planos anteriormente analisados apresentam modificações.

A primeira delas é o aumento de extensão do Plano A, aumento esse que se verifica tanto no nível do significante - são os dois primeiros versos da estrofe, e não um como nas precedentes - quanto no nível do significado, em que hora aparece sem artigo definido e sem o aspecto circunstancial do presente, ganhando, pois, valor absoluto:

$\left\{ \begin{array}{l} \text{hora de delicadeza} \\ \text{gasalho, sombra, silêncio} \end{array} \right\}$

Do ponto de vista do estrato fônico, observa-se também, nesses dois versos, um processo de intensificação da realidade, através da aliteração da sibilante, que funciona como imagem acústica do sussuro crepuscular. Se, por um lado, o Plano A avulta na estrofe, por outro, o Plano B quase desaparece, assimilado pelo Plano C, que começa logo no terceiro verso: "Haverá disso no mundo?". E a fusão desses dois planos é muito significativa, pelo fato de o poeta encarnar o homem contemporâneo, sacrificado,

como Prometeu (a expressão "corvos bicando em mim" pode ser considerada uma lexia literária resultante do mito clássico), por toda a humanidade. O poeta deixa a situação de espectador para confundir-se com o indivíduo massificado que tem passado, futuro, mas não tem presente e, sim, degrado. Através dessa metáfora, comunica-nos a alienação do homem na sociedade atual e o extermínio de sua condição humana.

Do mesmo modo que houve uma extensão semântica de hora, no Plano A, que não implica mais o crepúsculo de um dia, mas um ideal de crepúsculo, verificou-se delimitação de extensão com relação ao Plano B, que se apresenta como contido no Plano C - como já salientamos - e que aparece definido pelo artigo: "É antes a hora dos corvos".

Não se trata mais do anoitecer dos dias, mas do anoitecer do homem, de sua degradação como pessoa, ou, em outras palavras, de sua coisificação. Ao declínio de extensão corresponde aumento de compreensão, e esse enriquecimento da compreensão se traduz no último verso pelo sim que aí aparece como elemento novo: "desta hora, sim, tenho medo".

O modelo que traçamos para as três primeiras estrofes poderia desenvolver-se infinitamente, pois é aberto a soluções virtuais, enquanto a última se nos afigura como a sua redução lírica.

Abstraindo-se desse poema um modelo ainda mais esquemático, poder-se-á dizer que os três planos - A, B e C - são constantes universais da poesia, cabendo ao poeta atualizá-los num contraponto criador e singular.

OBSERVAÇÃO: A utilização da simbologia matemática nos foi inspirada pelo curso de Semântica Estrutural recentemente ministrado pelo Prof. Bernard Pottier na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.