

**LER**

**PARA**

# **POESIA**

**ENSAIOS DE ANÁLISE POÉTICA**

**ILANE FERREIRA CAVALCANTE  
GIRLENE MOREIRA DA SILVA  
(ORGANIZADORAS)**

**IFRN**  
Editora

ILANE FERREIRA CAVALCANTE

GIRLENE MOREIRA DA SILVA

(ORGANIZADORAS)

# PARA LER POESIA

ENSAIOS DE ANÁLISE POÉTICA

**IFRN**  
*Editora* ■■■■

NATAL, 2013

Presidenta da República **Dilma Rousseff**  
Ministro da Educação **Henrique Paim**  
Secretário de Educação Profissional  
e Tecnológica **Marco Antonio de Oliveira**

**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia  
do Rio Grande do Norte**

Reitor **Belchior de Oliveira Rocha**  
Pró-Reitor de Pesquisa e Inovação **José Yvan Pereira Leite**  
Coordenador da Editora do IFRN **Paulo Pereira da Silva**  
Conselho Editorial **Samir Cristino de Souza (Presidente)**  
**André Luiz Calado de Araújo**  
**Dante Henrique Moura**  
**Jerônimo Pereira dos Santos**  
**José Yvan Pereira Leite**  
**Valdenildo Pedro da Silva**

Todos os direitos reservados

Divisão de Serviços Técnicos. Catalogação da publicação na fonte.  
Biblioteca Mons. Raimundo Gomes Barbosa (MRGB) - IFRN

P221 Para ler poesia : ensaios de análise poética. / Ilane Ferreira Cavalcante, Girlene Moreira da Silva (organizadoras). – Natal : IFRN, 2012.  
100 p. ; il.

ISBN: 978-85-8333-064-6  
Vários autores

1. Poesia – Estudo e ensino. 2. Análise da poesia. 3. Literatura brasileira – Poesia. I. Cavalcante, Ilane Ferreira. II. Silva, Girlene Moreira da.

CDU 82.0-1

**DIAGRAMAÇÃO**

Jorge Henrique de Medeiros Santos

**CAPA**

Charles Bamam Medeiros de Souza

**REVISÃO LINGUÍSTICA**

**CONTATOS**

Editora do IFRN  
Rua Dr. Nilo Bezerra Ramalho, 1692, Tirol. CEP: 59015-300  
Natal-RN. Fone: (84) 4005-0763  
Email: editora@ifrn.edu.br

*A todos os que amam poesia.*

*Aos alunos da licenciatura em Letras Espanhol do IFRN*



*Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível, que lhe deres:*

*'Trouxeste a chave?'*

*Carlos Drummond de Andrade*



## PARA LER POESIA: REFLEXÕES SOBRE ANÁLISE POÉTICA

Este é um livro que reúne uma série de ensaios de análise poética. Analisar um poema é um exercício de leitura. Como tal, não basta decodificar o texto, ou indicar as figuras de estilo encontradas ou a estrutura do texto. É preciso compreender o porquê, naquele texto, da presença daquelas figuras de linguagem e daqueles recursos sonoros utilizados pelo poeta. Muitas vezes, ao trabalhar com literatura em sala de aula, os alunos nos perguntam: será que o poeta pensou realmente nisso ao elaborar o poema? Na verdade, isso não é tão relevante. O mais importante é que, tenha sido intencional ou não, o recurso está lá e, com certeza, ele contribui para a construção do todo. Mas, não convém que nos enganemos, pois, em geral, o poeta sabia, sim, e pensou, sim, em utilizar aquele recurso com a finalidade de gerar um determinado efeito.

Ao trabalhar com análise poética com uma turma de alunos de licenciatura em Letras, que estão iniciando sua formação docente e seu contato mais teórico com a literatura, precisamos estar atentos ao fato de que o trabalho com o texto poético precisa estimular a criatividade, mas deve atender a um certo rigor teórico; permitir o desenvolvimento da liberdade de expressão do aluno, mas respeitar os limites que o texto impõe. Enfim, é preciso ter o cuidado de manter os alunos em constante equilíbrio no processo de leitura, pesquisa e interpretação de textos.

Este livro é resultado de uma experiência nesse sentido. Os ensaios resultam de orientações oriundas de experiências que nasceram em sala de aula e se estenderam para além da disciplina, sob os auspícios do grupo de pesquisa em Multireferencialidade, educação e linguagem, na linha de pesquisa “Diálogos literários: literatura de língua espanhola e sua relação com outras linguagens e outras literaturas”.

Para esses alunos, promoveu-se uma orientação para elaborar uma análise poética que tentasse captar o que o texto oferece, trabalhando as chaves de leitura a partir de seu conhecimento de mundo, somado, é claro, também, a uma boa pesquisa sobre estilo, sobre o

autor e sobre tudo o que poderia favorecer a sua interpretação. Já dizia o poeta, que as palavras nos interrogam: “trouxeste a chave?”. Essa chave se faz a partir da leitura integrada de todos os elementos que compõem o texto.

O professor Antonio Candido, referência imprescindível na leitura literária no Brasil, tem um texto em que ele faz um *Exercício de leitura* (1975). Vamos retomá-lo aqui, porque ele pode ser um guia interessante no exercício da análise poética. Ele inicia seu texto afirmando:

Quase sempre é mais fácil lidar com os elementos “difíceis” do texto, mesmo porque muitas vezes é o leitor que os faz parecer tais. O presente artigo procura sugerir a conveniência do contrário, isto é, que a análise correta se torna mais acessível, tanto para o professor quanto para o aluno, quando começamos realmente pelo que há de mais evidente e corriqueiro.<sup>1</sup>

O autor nos lembra que, quando estamos muito preocupados em desvendar os mistérios do texto, acabamos por não nos concentrar no que está mais à nossa vista, no mais óbvio. Esses elementos óbvios, no entanto, são os que nos permitirão chegar às entrelinhas e aos elementos mais complexos do texto. Por isso, precisamos sempre começar por eles. E ele continua, dizendo:

O jovem contista pensa que a verdadeira demonstração de força consiste em descrever um estado de alma complexo, uma tempestade ou o estouro da boiada; mas O. Henry dizia que a prova dos nove seria descrever uma galinha atravessando um pátio. Aí, não há fuga para a grandiloqüência nem camuflagem por meio do patético, mas a nua capacidade de escrever, - e é o que importa.

Portanto, a simplicidade e a qualidade de uma leitura, de uma análise poética, de uma interpretação, ou como se queira chamar, consiste em fazer um exame a partir dos indícios, daquilo que o texto nos apresenta, lendo os elementos constitutivos do texto. Primeiro a

<sup>1</sup> Todas as citações do texto de Antonio Candido, foram retiradas da seguinte referência: CANDIDO, Antonio. Exercício de leitura. In: Revista Texto, no. 1. Araraquara. 1975. Disponível em <http://www.cesargiusti.bluehosting.com.br/Apoio/exercicio.htm> Acesso em 21 de fev. 2012.

estrutura, em seus detalhes: a forma, o vocabulário, os sons, a pontuação, o ritmo, a categoria gramatical dos vocábulos, a estrofação, enfim, os elementos significantes do corpo do texto devem ser detalhadamente analisados e trazidos à luz pelo leitor.

Embora existam passos para analisarmos um poema, não há uma receita pronta para isso, são diretrizes complementadas com uma leitura sobre o estilo do autor que se está estudando ou o estilo de época a que ele pertence, ou mesmo sua biografia. Esses elementos podem ser muito úteis para nos ajudar a compreender aspectos mais detalhados do texto, mas eles não devem ser a nossa primeira preocupação, eles são sempre complementares quando se trata de análise de poemas.

Elaborar a análise, como dissemos, é um exercício. Esse exercício primeiro desvela a estrutura do texto, mas depois, é preciso elaborar uma síntese dessa análise, ou seja, estabelecer as correlações em um texto coeso e coerente. Este livro se propõe a apresentar uma série de exercícios de análise poética. São textos que apresentam maior ou menor aprofundamento, de acordo com a maturidade do pesquisador. A escolha de cada texto foi deixada ao encargo do grupo que o iria analisar. A única diretriz era o lirismo.

Durante o processo de escolha surgiram os mais diversos textos e nessa obra reunimos análises de poemas de Teresa D'Ávila e Lope de Vega, em seu idioma original, assim como a análise de um fragmento mais lírico, como o de *Os Lusíadas*, de Camões. Houve grupos, no entanto, que escolheram textos mais modernos, de Vinícius de Moraes e Cecília Meireles, ou mais geograficamente próximos, como o caso de Auta de Souza.

Para fazer um contraponto à análise dos professores em formação, convidamos a professora Ana Santana Sousa, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, a publicar um ensaio sobre um fragmento do poema *O Guesa*, de Sousândrade, trazendo conceitos teóricos inovadores.

Esperamos que a leitura seja prazerosa para todos!

*Girlene Moreira da Silva & Ilane Ferreira Calvalcante*  
(organizadoras)



## SUMÁRIO

A LÍNGUA BÍFIDA DO GUESA .....	13
LAÇO DE FITA: DESEJO(,) PRESENTE(,) E(M) POESIA .....	30
ENSAIO SOBRE O SONETO DA SEPARAÇÃO DE VINÍCIUS DE MORAES .....	38
ENSAIO POÉTICO: AUTA DE SOUZA - AUTA DE LUZ .....	46
UM OLHAR SOBRE A DEFINIÇÃO DO AMOR DE LOPE DE VEGA .....	58
A PAIXÃO DE TERESA: VIVO SIN VIVIR EN MÍ .....	65
NOS LAÇOS DA SAUDADE: UM ENSAIO SOBRE O POEMA RECADO AOS AMIGOS DISTANTES. ....	79
ESSÊNCIA E FORMA DE CANÇÃO, DE CECÍLIA MEIRELES .....	89
O EPISÓDIO “A MORTE DE INÊS DE CASTRO” NO CANTO DA OBRA “OS LUSÍADAS” DE LUÍS VAZ DE CAMÕES .....	94
A ROSA QUE EXCEDEU OS LIMITES DO ÓDIO .....	100



## A LÍNGUA BÍFIDA DO GUESA

Ana Santana Souza

Este texto é uma análise de *O Guesa*, de autoria do poeta maranhense Sousândrade (1832-1902). O poeta, através da errância do Guesa, transgride as fronteiras tanto dos territórios político-culturais, quanto dos gêneros literários, concebendo língua e Nação como entidades plurais, configuradas entre apropriações e perdas.

*O Guesa* é apontado pela esparsa crítica como a principal obra do poeta, cuja produção – incluindo ainda, entre outras, *Harpas Selvagens*, *Harpas Eólias*, *Novo Éden*, e as póstumas *Harpa de Ouro e Liras perdidas* – só não ficou totalmente no esquecimento graças a Augusto e Haroldo de Campos, que, nos anos de 1960, as resgatou primeiro em textos críticos publicados em jornais e depois em *ReVisão de Sousândrade*, livro publicado em 1964, reeditado em 1979 e 2002, em 3ª edição, comemorando o centenário de morte do poeta. O trabalho dos irmãos Campos repôs em circulação os textos de Sousândrade, esquecidos, ou rejeitados, pela crítica literária.

A linguagem fragmentária de *O Guesa*, com versos elípticos e sintéticos, pareceu estranha aos pares do autor. Em *Memorabilia*, de 1877, Sousândrade demonstrava ter ciência de que escrevia para uma outra época: “Ouvi dizer já por duas vezes que *O Guesa errante* será lido 50 anos depois; entristeci – decepção de quem escreve 50 anos antes” (SOUSÂNDRADE, 2002, p. 197). A não compreensão de sua obra fez do autor um estranho. Estrangeiro em outras culturas por onde suas andanças o levaram e estrangeiro em sua própria terra e época. O poeta é um nômade.

O nômade Sousândrade se confunde com o personagem que cria, o poeta é o próprio Guesa. Sua errância é tematizada no poema numa conjunção entre vida e obra.

*O Guesa* é um poema composto por treze Cantos, redigido ao longo de trinta anos - entre 1854 e 1884. Tendo inacabados os Cantos

VI, VII, XII e XIII, o poema narra a jornada do Guesa, jovem que deve ser sacrificado ao deus do Sol, conforme a antiga tradição dos índios muíscas da Colômbia. Antes de ser imolado, o Guesa deveria percorrer o Suna, caminho antes percorrido por Bochica, herói civilizador dos muíscas.

A travessia errante do herói se dá, principalmente, através de países da América do Sul – com ênfase para a extensão da cordilheira andina e para o Brasil, especialmente a Floresta Amazônica, Maranhão e Rio de Janeiro – América Central e do Norte (mais demoradamente Nova York) e, rapidamente, Ibéria e África. O canto II, que denuncia a degradação dos índios da Amazônia, e o X, sobre a escandalosa vida financeira nova iorquina, foram chamados pelos Campos (2002) de *Tatuturama* e *Inferno de Wall Street*, respectivamente. Ambos são descidas ao inferno e o autor escreve numa estrutura fragmentária e caótica, totalmente diferente dos outros cantos.

A análise d’*O Guesa* segue o viés do estranhamento. Realmente pareceram estranhas, na época, algumas características da obra, que surpreende pela rebeldia a uma classificação ortodoxa de gêneros e pelo moderno hibridismo. Num aparente caos, misturando diferentes línguas (inglês, francês, espanhol, latim e línguas indígenas), o autor cartografa a Nação América.

Embora o critério da língua não seja suficiente para definir o que é uma Nação (HOBSBAWN, 1990), o texto literário, entretanto, cartografa o pensamento do autor sobre a questão. No texto literário – sejam os de temática indianista de José de Alencar e Gonçalves Dias, ou os antropofágicos de Oswald e Mário de Andrade, ou os sem fronteiras de Guimarães Rosa, só para citar alguns – os arranjos linguísticos fornecem os traços híbridos da cultura brasileira.

A língua não é um sistema abstrato, reflete as transformações sociais. Portanto, sofre mutações. Sua significação é sempre contextualizada, dialógica e ideológica (BAKHTIN, 1995). Se usada como um critério para pensarmos em identidade, diremos, com Orlandi (1990), que a identidade é “um movimento”. Em suas considerações sobre o confronto discursivo entre o velho e o novo mundo, a autora propõe a passagem do conceito de língua para o de discurso. A noção de discurso “acolhe a de movimento e engloba a de contexto, pressupondo a relação da língua com as suas condições de existência, com

a sua produção” (ORLANDI, 1990, p. 172). Desse modo, a língua, não sendo um objeto exterior ao sujeito falante, não fala por si só. Não é transparente, é opaca e, como tal, depende da interpretação. Na análise do discurso, o interpretante considera que a linguagem e seus usuários, inclusive ele próprio, estão sujeitos a relações socioculturais, históricas e ideológicas. Pensando assim, todas as línguas, mesmo a vernácula, são estrangeiras. Dependem do tradutor.

Vejamos o que alguns “Tradutores” de Sousândrade falam sobre a obra do poeta maranhense. Campos (2002), analisando a estilística sousandradina em seus aspectos macroestéticos, identifica um “barroquismo” (expressão que alude a um sentido abstrato para não confundir com o Barroco, estilo histórico) manifestado nos cultismos léxicos e sintáticos, no arrojado processo metafórico, na recarga das figuras de retórica, no requinte da tessitura sonora e na opção por um fraseado de torneio original e inusitado que, completa o pesquisador (CAMPOS, 2002, p. 33), “se lança à importação constante de recursos sintáticos e morfológicos de extração estrangeira (greco-latina, francesa, anglo-germânica)”. Além disso, existem as interpolações idiomáticas (de palavras ou sintagmas) oriundas de fontes como o tupi, o quíchua, o espanhol, o italiano e o holandês.

Ao lado do “barroquismo”, Campos (2002) aponta um “imagismo” feito de impactos “olho-coisa” e “luz-movimento” (“Em sempre-móvel íris, verde-neve / Azul jacinto e as abrasadas rosas”).

Campos apontará ainda um estilo “metafísico-existencial” que funda o ser mediante a palavra, um estilo “conversacional-irônico”, cuja dicção é “crispada de inflexões mordazes e de jogos de palavras” e um estilo “sintético-ideogrâmico”, corporificado por “epigramas crítico-políticos, crítico-históricos, crítico-biográficos” (CAMPOS, 2002, p. 46) que caracterizam os episódios *Tatuturama* e *Inferno de Wall Street d’O Guesa*.

Nos aspectos microestéticos da obra sousandradina, Campos (2002) identifica uma insurreição sonora e invenções vocabulares. Quanto à sonoridade, o pesquisador afirma:

A arte sonora sousandradina responde a um conceito aberto de musicalidade, que tanto pode incluir uma calculada alquimia de vogais e consoantes, num sentido de harmonização pré-simbolista, de ‘poesia pura’, como incorporar a dissonância e o contraste,

o choque e a aspereza. É uma arte que não se volta apenas para o *acorde*, mas se deixa torturar até a ruptura ou a explosão pelo sentimento do *desacorde*. (CAMPOS, 2002, p. 91).

A conclusão a que chega Campos (2002) sobre a sonoridade sousandradina retoma as próprias palavras do poeta na introdução *Memorabilia* dos Cantos V a VII da edição nova-iorquina (1876): “adotei para ele [*O Guesa*], o metro que menos canta (...) a monotonia dos sons de uma só corda; adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música” (SOUSÂNDRADE, 2002, p. 90). Também o poeta se refere ao assunto em versos do Canto V:

Ele afinou as cordas de sua harpa  
Nos tons que ele somente e a sós escuta;  
(...)  
Não vos levaram ao desdém tão fácil  
Pelos gritos, que estão na natureza:  
Desacordes, talvez; d’esp’rança grácil,  
Talvez não; mas, selvagens de pureza!  
(...)  
Resulta insurreição, que a desalentem  
Céus e que a raios quebrem-lhes os braços?  
(Canto V, p. 101)

Essa insurreição sonora foi muito bem analisada por Campos (2002), principalmente no que se refere aos episódios infernais. O mesmo se diz das invenções vocabulares, com destaque para os compostos sousandradinos, as “palavras-montagem” com funções de “verdadeiras palavras-metáfora”. Campos observa que nas montagens, comumente, o poeta justapõe dois substantivos (*nuvens-sonhos*, *riso-tristeza*, *sono-luz*, *espuma-vida*, *brancura-força-sentimento*, etc.), mas pode-se encontrar também adjetivo mais adjetivo (lúcido-insano), além da composição com verbos (*florchameja*, *floresencham*, *terra-inundam*, *longe-olhando*). Há também os compostos híbridos, ou só com palavras estrangeiras ou com nomes próprios (*Freeloves-Califórnia*, *free-burglars*, *Roma-Manhattan*).

A questão dos compostos e neologismos era tema de reflexão, no século XIX, para homens como José Bonifácio de Andrada e Silva, cujo pseudônimo poético era Américo Elíseo. Sussekind (1994) informa que, para Bonifácio, a independência política traria uma nova época para a língua portuguesa. A adoção de novos vocábulos compostos traria “energia e laconismo”, como no grego, e “ardimento e concisão”, como no latim. Nesse rastro, Odorico Mendes, tradutor de Homero e Virgílio, procura com invenções vocabulares traduzir os compostos de Homero. Sousândrade, seu conterrâneo, se filia a essa tradição, multiplicando as possibilidades linguísticas do idioma. O discurso do poeta será numa língua de serpente: “(...) línguas sibilantes / Das de Milton serpentes doidas, vivas” (*O Guesa*, Canto III, p. 53).

Aludimos aqui à natureza bífida da língua da cobra, que remete ao entre-lugar, se pensarmos no que se inscreve na fissura. Também nos reportamos ao sentido do olfato, principal modo de percepção das serpentes. O olfato se localiza na língua, captando os odores do meio e desse modo encontrando o alimento.

A metáfora da língua da serpente, apesar de partir de um dado físico e natural, nos sugere pensar na língua híbrida d’*O Guesa*. Primeiro na tradição e modernidade já identificada pelos seus críticos e depois, também identificada pela crítica, na construção vocabular com elementos de idiomas diferentes. Poderíamos dizer que tradição e modernidade são dois orifícios linguísticos de captação do mundo a sua volta que se localizam na língua (no sentido de discurso), que vibra rapidamente, principalmente nos Cantos infernais, para atrair com a secreção grudenta da imaginação – enriquecida pela viagem geográfica, dos sonhos e das leituras do poeta – a maior quantidade de partículas que alimentem o poema, ele mesmo, uma serpente. Sua movimentação linguística formula a *performance* da linguagem numa direção do plurilinguismo que mistura diferentes linguagens, culturas e classes num movimento contínuo da língua que se dá na sua natureza dialógica.

Para Maingueneau (2001), o escritor é confrontado com uma “interlíngua”, termo através do qual o autor discute as relações, numa dada conjuntura, não só numa mesma língua, observando suas variedades como também entre ela e outras línguas, passadas ou contemporâneas. Segundo o autor, essa noção de interlíngua visa à hetero-

glossia extrema, ao “dialogismo”, proposto por Bakhtin (1981). Como se sabe, este conceito baseia-se no movimento duplo da linguagem em interação. Isto é, a linguagem se constrói a partir do processo de interação social e este, por sua vez, é construído pela linguagem. O dialogismo se dá num permanente diálogo entre os diversos discursos da sociedade, o que faz do texto um discurso labiríntico.

Duas características do discurso labiríntico, apontadas por Bolle (2004), são importantes para a nossa tessitura. Trata-se da fragmentação e da intertextualidade. Em *O Guesa*, a bricolagem de outros textos, outras vozes, históricas ou míticas, reais ou fictícias, recortados, fragmentados e postos em diálogo cria a rede labiríntica narrativa. Bolle (2004) analisa a questão da nação em Rosa a partir de uma afirmação de Antônio Cândido sobre *Grande sertão: veredas*. Nas palavras do crítico, citadas por Bolle, o romance “estabelece uma paridade entre o dilaceramento do narrador e o dilaceramento do mundo, que se condicionam e se reforçam mutuamente” (CÂNDIDO apud BOLLE, 2004, p. 264). A hipótese de Bolle será, portanto, de que Riobaldo expressa o dilaceramento da nação através de seu próprio dilaceramento e do modo despedaçado de narrar. Para essa empreitada, Bolle partirá da etimologia da palavra nação. Do latim *natio*, teve início o sentido de “nascimento”, assim a nação de Rosa terá a configuração da vida de Riobaldo.

O nascimento biológico de Sousândrade se dá próximo ao rio Pericumã, no estado do Maranhão, a 9 de julho de 1832. Mas, conforme declaração publicada no jornal *Publicador Maranhense*, de São Luís, em 19 de Janeiro de 1853, o autor muda-se para o Rio de Janeiro. Começa aí sua vida errante, pois daí viajará para a Europa e outros lugares. Doravante se identificará com o *Guesa* e com outros tantos personagens em quem vai se metamorfoseando durante a narrativa de *O Guesa*. O que assistimos acompanhando a trajetória de Sousândrade, o autor, e do *Guesa*, o personagem, foi o dilaceramento do Ser, que se reflete no dilaceramento do discurso narrativo e no dilaceramento da Nação. Todos expostos numa composição fragmentária, disjuntiva, despedaçada, como um edifício em ruínas.

Ao identificar-se com o *Guesa*, o poeta nomeia-se como tal, assim como também se designou com diversos epítetos e renomeou-se como Sousândrade, aglutinando numa forma proparoxítona os sobre-

nomes Sousa e Andrade. O poeta transmuda os nomes de parentes e contemporâneos na transposição para o poema e inventa um vocabulário próprio para designar pessoas e coisas. Exercendo o poder de nomear, ele exercita o aspecto metafísico da língua. Guimarães Rosa, em entrevista a Günther W. Lorenz (apud SOUZA, 1997, p. 286), declara: “É o aspecto metafísico da língua, que antes de tudo faz da minha linguagem, minha língua”. O escritor se referia à língua literária como agente de criação. Ilza Matias de Souza (1997), refletindo sobre essa metafísica na linguagem de Guimarães Rosa e Mia Couto, proclama:

Sentenças escatológicas, apocalípticas, cosmogônicas, sonhos, oblações, sacrifícios, anedotas, provérbios, estórias, histórias, lendas: narrativas que falam daquilo que no homem ultrapassa o homem. Melodia e palavras. Um sentido espiritual. Um ‘sermo’ interior. Uma espécie de fio invisível que permite aos narradores passarem de uma linguagem a outra. Diante dessas narrativas somos compelidos a enfrentar as contradições da herança colonial portuguesa, a começar pela língua que, de instrumento de dominação, pode transformar-se em instrumento de várias ‘cordas’, mescla de falares, sutilizados, transliteratizados, transcritos. (SOUZA, 1997, p. 291).

A autora está falando, repito, de Guimarães Rosa e Mia Couto. Poderíamos dizer que a autora fala também de Sousândrade. As leituras que na contemporaneidade se fazem de autores como Oswald e Mário de Andrade e Guimarães Rosa se prestam a leituras sobre Sousândrade, o que ratifica a modernidade do poeta. A errância e a inventividade linguística dos três encontramos no poeta maranhense. A América é o Sertão de Guimarães Rosa que é também o Brasil descoberto por Oswald e Mário. Não um Brasil, ou um Sertão ou uma América territorializada por fronteiras fixas, mas uma nação reterritorializada pela serpentinagem da desterritorialização.

Um aspecto da linguagem metafísica que sublinhamos em Sousândrade é o que se efetua pela via do humor. Essa abordagem muito aproxima o Andrade maranhense aos paulistanos Oswald e Mário de Andrade. O riso antropofágico é o elemento desestruturador d’*O Guesa*. Porém, a Nação de fronteiras deslizantes será mais dilacerada nos Cantos infernais. Os odores que a língua bífida da serpente captará serão de diversas espécies. Nos Cantos infernais, as línguas irão zunir como de comadres faladeiras:

(Cunhãmucus, respondendo às virtuosas)

-Vibram bífidas línguas,

Caninana e goaimêm

Fazem coro pistilos

Sibilos,

As comadres de bem.

(Canto II, p. 38)

As comadres cobras falarão em diferentes línguas. Nos Cantos do inferno, essas línguas são altamente híbridas. Construídas num corpus em que se ressalta a velocidade rítmica da língua e das imagens por ela construídas.

Acompanhar a *performance* linguística da obra é uma viagem sem fim. Não temos a pretensão de tal empreitada. Por isso, e até porque não haveria espaço suficiente nesta publicação, apresentaremos apenas alguns fragmentos ilustrativos do uso das vozes no poema.

As múltiplas vozes, identificáveis ou não, presentes no texto sousandradino remetem a uma dimensão dialógica, isto é, a uma heterogeneidade discursiva. É sempre em relação a um «outro» que o texto se constrói, seja uma heterogeneidade marcada, em que a fala do outro é introduzida por mecanismos visíveis como aspas, entre outros, ou uma heterogeneidade constitutiva do discurso, que remete ao debate com a alteridade, ainda que não haja marcas visíveis de citação (MAINGUENEAU, 1998).

Além de aspas, Sousândrade utiliza outros mecanismos para indicar a mudança de vozes. Exceto nos Cantos infernais, que tem outra forma de organização, nos demais Cantos é comum que as vozes apareçam antecedidas de recuo no lugar das aspas no primeiro verso de cada grupo de quatro ou mais versos. Demonstraremos essa estrutura, sem ênfase no significado do conjunto, com versos do Canto VI. A transcrição é longa, mas, mesmo assim, é apenas uma pequena mostra da variação de vozes no poema:

Do Guesa, o coração fora humilhado  
Ao cruel desincanto de um delírio ....  
Dos ecchos vão, dos valles o martírio  
Longas ondulações - vaga o passado:

“O tronco secular já não me estende  
A sombra docemente abaunilhada  
Nas calmas do verão;  
A mim nos campos meus não se desprende  
Mais o róseo sorrir da madrugada;  
Eu olho ao céu - o céu é solidão  
(Canto VI, p. 132)

(...)

“Oh, Equador! dos céus que volva a errante  
Descer os rios mudos, solitários  
Andar pelo areial,  
Gemer co’ a rola, a tarde deslumbrante  
Cheia de aromas, de suspiros vários,  
D’enlevos puros, incantado o vall’!”  
E ia os serros do sul subindo o Guesa  
Qual quem do mundo quer sair em vida  
E sobe altas regiões da natureza  
tN’azas de kóndor, não do suicida  
Prometheus voluntário, elle lá estava  
Do Gigante-de-pedra recostado  
Ao hombro árido - qual quem descansava  
Antes de trabalhar - oh, tão cansado!  
(Canto VI, p. 132-133)

(...)

- Que manhan bella que era essa manha!  
Nas noites de jasmíns, ao gênio infante  
Voltado para o mar, que tem-lhe o amante,  
Viu-se.

“Dos Orgams arde a barbakan

“Ao por do sol; os ecchos se respondem  
Pelos cumes que ficam solitários  
Mudos túmulos do ar, que não escondem,  
Qual morte, aos sonhos vãos, aos sonhos vários.

Dos valles oiço a voz - escuta, amigo,  
A harmonia dos ‘Martyres’, a joya  
Que há d’aurora e tristeza, e o desabrigo  
Da mais saudosa tarde, ó meu Sabóia!

“ - No valle é noite; os elos d’horizontes  
Cingem de negra eternidade a terra,  
Confusão do infinito! eu subo os montes;  
Rolam as luzes de longínqua esphera.

“Eu vi do desespero ímprombas causas;  
Do orgulho a mansidão; da terra amante  
O profundo gemer; e as tristes pausas  
Da morte; vejo...borboleta errante!

(Canto VI, p. 134)

(...)

“De Guanabara ao golfo enamorado,  
Que a verdura e o renegro morro abraça,  
Do firmamento ao céu avelludado  
Qual de jacina o azul-saudoso da aza.  
“Hi, dos ninhos que tem o homem no peito  
Os incantos, talvez, nunca fugiram,

Que é do templo do Sol sagrado affecto  
Que houve o Guesa dos seus, que s'extinguiram.”  
(Canto VI, p. 135)

Ainda que a voz épica e a voz do personagem ocupem, cada uma ao seu tempo, uma série contínua de versos, sendo o primeiro de cada grupo de quatro aberto ou pelo recuo (no caso da voz épica) ou, sem recuo, por aspas iniciais (no caso da voz em primeira pessoa), tais vozes, por vezes, não se distinguem. De um modo geral, as aspas se reiniciam a cada grupo de versos, ainda que na mesma sequência, e as finais só aparecem, independentemente da quantidade de versos, quando se inicia a voz em terceira pessoa. Também, a cada grupo de versos (geralmente quatro), o primeiro se iniciará com o recuo, até que finde a narrativa em terceira pessoa e volte a narrativa de primeira pessoa. Também aparecem vozes iniciadas por travessão, mesmo tendo aspas ou não. Note-se que, no grupo de seis ou nove versos, a estrutura muda. É uma terceira voz que ecoa do passado como num delírio.

Essa estrutura (principalmente em relação aos grupos de quatro versos) se mantém em grande parte do poema (com exceção dos fragmentos infernais), apresentando variações como as que identificamos em trechos dos Cantos III, VIII, XII, XIII. As partes agrupam, dentro da estrutura maior, um conjunto de versos, como se fossem Cantos, respectivamente, à lua, a uma mulher na África e à filha.

Em outros fragmentos, a estrutura muda para o narrador ceder a voz a um personagem nomeado. No Canto V (p. 94-96), intercala-se, numa intertextualidade com o *Cântico dos cânticos*, a voz feminina de Dulaleda:

‘Viajor sitibundo dos desertos,  
Salve, tu, que chegaste à fresca fonte!  
Este é da terra o centro e do horizonte,  
A amor aos céus e os corações abertos!  
Sou a flor negra, do Sharão a rosa,  
Sou o lírio dos valles; das profundas

Ondas, quase os das pombas gemebundas  
Meus olhos são, da luz fatal, umbrosa.  
‘Negra, negra eu sou, mas formosíssima  
Qual as tendas brilhantes de Kedar!  
Arde a myrra nos seios meus puríssima –  
Oh! dá confortos, que hei sede de amar!  
(...)  
‘Eu nas sombras suspiro da alameda,  
Sou eu a sesta, eu sou a voz que passa;  
Eu gemo qual as pombas – sou da raça  
Do escravo e do senhor – sou Dulaleda.  
‘É minha mãe a noite negra e rorida,  
Meu pae o dia claro de verão;  
Sou a saudade, sou a zona tórrida,  
Bella qual pavilhões de Salomão!

Dulaleda é a imagem da mulher negra. Sua fala é introduzida por aspas simples certamente para diferenciá-la da voz do narrador, que nos quinze versos antecedentes, era de primeira pessoa e indagava à personagem sobre sua “tristeza americana”. A flor negra, rosa de Sharão (ou Sarom, região de Israel), é mestiça porque é da raça do escravo e do senhor. Para Lobo (2005, p. 102), a imagem da mulher negra tem uma motivação amorosa e não social, não podendo, portanto, haver um tom abolicionista. Entretanto, é importante que se perceba que o poeta, mesmo investido do narrador de primeira pessoa, cedeu a voz à personagem em cinquenta e seis versos, o mesmo número que será dedicado, no Canto XI, à fala do grande Imperador Inca, Huayna. Além disso, em outro verso, não transcrito aqui, mas do mesmo conjunto da fala de Dulaleda, a voz anuncia: “Sou eu a apaixonada Brasileira”. A personagem é também associada à “zona tórrida”, expressão com a qual, em outros versos, o poeta se refere à sua terra natal, o que provavelmente é o que o leva a introduzir a voz de Dulaleda pela interpelação do narrador em primeira pessoa.

A voz concedida a uma terceira pessoa, diferente dos dois narradores, se repetirá outras vezes. No Canto XI, a voz épica que narra acontecimentos históricos contextualiza o Inca Huayna na história incaica e depois lhe atribui o discurso:

Oh, Inca Huayna! d'este templo à sombra  
A lei do coração rasga as do império!  
Um pae morre feliz; mas, o descombra,  
Que é d'inventário o ódio ódio funéreo  
(...)

N'essa dos prismas forma quíchua, bella  
Que não pelo veneno dos dulcôres,  
Mas pelo raio ou límpida scentelha  
De nativa expressão directa:

‘Amores,

‘Nas provas de Huarácu ambos (sorrindo  
‘Diz), herdeiros do Sol, fostes valentes:  
‘Nas luctas, nos jejuns; a flor cingindo  
‘Emblema de clemência; cognoscentes  
(Canto XI, p. 289)

Huayna é imperador Inca, pai de Huáscar e Atahualpa. Momentos antes de morrer, o velho pai divide seu reino entre os irmãos. Durante o inventário, transparece o ódio, duplamente indicado, pela conquista e colonização. O fragmento em que o velho pai se expressa diretamente tem cinquenta e seis versos, marcados cada um por aspas simples. Estas iniciam cada verso e só os fecharão no final do grupo de quarenta versos em que exalta a qualidade dos filhos. No meio do discurso a voz épica:

D'entre os dois filhos, em seu throno erguido,  
Mais ainda enternecendo o Inca dizia:  
(Canto XI, p. 290)

Em seguida, retorna o discurso do pai que em mais dezesseis versos fará recomendações e dividirá o império. No final, retorna a fala do narrador épico:

‘Na áurea Quito, Atahualhpa que floresça;  
‘Que em Kosko sancta, ao centro, Huáscar impere,  
(...)  
‘Desconhecido-Deus, que é Pachakámark,  
‘onde o legítimo e o bastardo estando...’  
Huáskar e Atahualhpa abençoando,  
Assim partiu-se d’elles Huayna-Kapak.  
(Canto XI, p. 290)

Note-se que a voz do narrador épico não se inicia com o recuo, como se pegasse o vácuo do silêncio do velho inca, cuja fala se interrompe pela chegada da morte, narrada pela voz épica.

Na sequência, a narrativa contará a queda de Tahuantinsúyu e, no Canto XII, teremos a mesma indicação de discurso da personagem. A fala do araucano Caupolican, “Não vencido da Europa”, é reproduzida, em quinze versos, no momento em que ordena o castigo ao espanhol (‘Encha do branco o estomago sequioso: / ‘Que oiro farte a quem sede de oiro há). Entre o décimo terceiro e o décimo quarto verso se intercala a voz do narrador (grifo nosso)

‘Cabeça à tras e escancarar a guela...  
‘Botem! - ‘ Ô!Ô! – Ao morto se apavora,  
De puna o olhar e d’onde foge a chama  
Qual relâmpago. ‘Em bem! Finda a carnagem  
‘Co’ a morte farta: e de Bio-Bio à margem  
‘Para dormir se deita e se recama’  
(Canto XII, p. 317)

Vê-se aqui a ordem de Caupolican e, em seguida, o narrador (fala sublinhada) intervém para observar que o prisioneiro morrera. A voz retorna ao personagem, que dá por encerrado o episódio.

O poeta maranhense parece ter sido, como reconhece Cuccagna (2004, p. 87), “o único dentre os seus contemporâneos brasileiros a reservar, em uma criação literária, um espaço tão amplo aos episódios” da conquista do império Inca. Cuccagna acredita que Sousaândrade, além dos textos de historiadores, deve ter usado informações extra-literárias colhidas enquanto retornava de sua experiência norte-americana. Talvez por isso o poeta tenha optado pelo discurso direto, como se reproduzisse uma escuta, ou, por outra, fosse testemunha dos fatos.

Quanto à estrutura dos Cantos infernais, estes seguem uma organização própria. As vozes se confundem num diálogo crispado de elipses e comunicações nervosas. Não se tem apenas dois narradores, e sim uma convulsão de vozes. Além de aspas e recuos, o poeta se vale de linhas em prosa antecedendo os versos, grifos e caixa alta para interpolações de palavras estrangeiras e nomes próprios e, ainda, na edição londrina definitiva, de duplo travessão para indicar a voz de outras personagens nos diálogos. Como diz Campos (2002, p. 64), “tudo é matéria dialogada: travessão simples ou duplos, em quase todas as estrofes, assinalam as falas das *dramatis personae*. Os breves textos em prosa que precedem as estâncias – títulos na expressão do autor – funcionam à maneira de resumos da ação ou marcações cênicas”. Também chamadas de rubricas, como informa Hildebrando (2003). Vejamos um exemplo retirado do Canto X:

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad-managers,  
Stockjobbers, Pimprokers, etc., etc., apregoando:)

- Hárlem! Erie! Central! Pennsylvania!  
= Milhão! cem milhões!! mil milhões !!!  
- Young é Grant! Jackson,  
Athinson!

Vanderbilts, Jay Goulds, anões!

(Canto X, p. 231)

Na rubrica, há a indicação dos personagens: os xeques que perseguem o Guesa disfarçados de empresários de estrada de ferro (*Railroad-managers*); especuladores (*Stockjobbers*); corretores alcoviteiros (*Pimprokers*) e muitos outros (etc., etc.), todos apregoando suas ofertas.

Nos Cantos infernais, o poeta pode ter tido como referência o *limerick*, verso cômico de tradição oral típico da poesia de língua inglesa. Lobo (2005, p. 151) explica o verso popular da Inglaterra: “o *limerick* é um verso cômico de extração popular e tradição oral, usado na Inglaterra em poemas com temas indecentes, jocosos, infantis, entre outros”. Nos Cantos infernais d’*O Guesa*, segundo a autora, Sousândrade utiliza diversos tipos de *limerick*: infantil; *nonsense*; sexual; político; literário; *tongue-twisting* (trava-língua).

Após o exposto, podemos concluir que no discurso de Sousândrade, a errância dos sujeitos nômades gera a estrangeiridade da língua. Se “minha pátria é minha língua”, como descobre Caetano Veloso (1984), no rastro de Fernando Pessoa, então, no discurso d’*O Guesa*, a Nação é heterogênea porque ocorre uma bricolagem de diferentes substratos míticos, históricos, linguísticos e estilísticos.

## REFERÊNCIAS

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br**: o romance de formação do Brasil. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Marina Yaguello. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. **ReVisão de Sousândrade**: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HILDEBRANDO, Antônio. A letra e a cena: a encenação do texto não-dramático. In: HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lisley; ROJO, Sara (org.) **O corpo em performance**: imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 17 – 29.

HOBBSAWN, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Tradução de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. João Pessoa: Idéia, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. **Termos-chave da análise do discurso**. Tradução de Márcio Venício Barbosa e Maria Emília A. T. Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. **O contexto da obra literária**. Enunciação, escritor; sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Terra à vista**. Campinas (SP): Cortez, 1990.

SOUSA, Ilza Matias de. Guimarães Rosa e Mia Couto, contradições da herança: a língua portuguesa como língua metafísica na criação literária. **Scripta**. V. I, n. 1, 1997. Belo Horizonte: PUC Minas, 1997. p. 286 - 294.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. O Guesa. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. **ReVisão de Sousândrade**: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SUSSEKIND, Flora. O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro. In: PIZARRO, Ana (org.) **América Latina**: palavra, literatura e cultura / Emancipação do discurso. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2.

## LAÇO DE FITA: DESEJO(,) PRESENTE(,) E(M) POESIA.

Marcela Rafaela Gomes de Souza  
Mikaely Lisiane Dias de Aquino  
Tatyanny Souza do Nascimento

O presente ensaio tem por objetivo fazer uma análise sobre o poema *Laço de Fita*, do escritor Castro Alves. Sua finalidade é apresentar sucintamente aspectos da metrificação, da rima e das figuras de estilo que se apresentam no poema. Pretendemos abordar algumas particularidades da poesia lírico-amorosa desse poeta. Para tanto, faz-se oportuno manifestar o erotismo e a sensualidade que está presente em *Laço de Fita*.

O poema supracitado foi escrito em 1868 e está no livro *Espumas Flutuantes*, publicado em 1870. Essa foi a única obra do autor publicada em vida. Castro Alves, além de cantar a paixão em seus poemas, também viveu esse sentimento. Em meados de 1866, ele se apaixona e se torna amante da atriz portuguesa Eugênia Câmara, a “dama negra”. Segundo alguns estudiosos e pesquisadores da vida e da obra do escritor, foi movido pela paixão por Eugênia que o poeta abolicionista compôs vários poemas lírico-amorosos.

Não podemos afirmar que Castro Alves escreveu o poema *Laço de Fita* motivado por tal paixão. No entanto, é possível dizer que este poeta da terceira geração do Romantismo no Brasil escrevia movido pelo sentimento que ele tinha, tanto pelas causas sociais e abolicionistas quanto pela paixão à poética.

Antônio Frederico de Castro Alves nasceu aos 14 de março de 1847, na Bahia, e morreu no dia 6 de julho de 1871, aos 24 anos, em Salvador. Morou em Recife e estudou Direito. Foi abolicionista, apaixonado pelas causas da justiça e da liberdade. É muito conhecido por

sua poesia de cunho social e considerado por muitos estudiosos um dos maiores nomes do Romantismo no Brasil.

Mestre do ritmo e da sonoridade, utilizava-se de muitas metáforas em sua poesia. Deu um tom especial à poesia lírico-amorosa: a sensualidade e o erotismo. Castro Alves era moderno para a sua época, por isso pode-se encontrar entre suas produções uma poesia romântica bem ousada como *Laço de fita*. Sua poética é geralmente marcada por um gosto pela natureza, pelo lirismo amoroso e pelas lutas sociais.

Em seu livro *Versos, Sons e Ritmos*, Norma Goldstein defende que:

Como toda obra de arte, o poema tem uma unidade, fruto de características que lhe são próprias. Ao analisar um poema, é possível isolar alguns de seus aspectos, num procedimento didático, artificial e provisório. (GOLDSTEIN, 2000, p. 11)

O autor afirma ainda que:

Cabe ao leitor ler, reler, analisar e interpretar. Ao analisar, é mais simples começar pelos aspectos mais palpáveis do poema, aqueles que saltam aos olhos - ou aos ouvidos. A seguir, é preciso estabelecer relações entre os diversos aspectos do texto para tentar interpretá-lo. Não há “receitas” para analisar e interpretar textos, nem isto seria possível, dado o caráter particular e específico de cada criação de arte. (GOLDSTEIN, 2000, p. 11)

A partir dessa leitura, podemos explicar que nossa análise aborda os “aspectos palpáveis” do poema como também busca estabelecer relações com a análise interpretativa.

Segundo a autora, na língua portuguesa, o sistema de metrificação consiste na contagem de “sílabas métricas”. O sistema é denominado de “silábico-acentual”, isto é, contamos o número de sílabas dos versos e em seguida verificamos quais as sílabas fortes, tônicas ou acentuadas que estão presentes em cada verso.

O poema *Laço de Fita* foi escandido seguindo essa regra, e obtivemos a seguinte escansão:

Não/ sa/bes,/ cri/an/ça/? 'Stou/ lou/co/ de~a/mo/res...

Pren/di/ meus/ a/fe/tos/, for/mo/sa/ Pe/pi/ta.

Mas/ on/de/? No/ tem/plo/, no~es/pa/ço/, nas/ né/voas?!

Não/ ri/as/, pren/di/-me  
Num/ la/ço/ de/ fi/ta.  
Na/ sel/va/ som/bri/a/ de/ tu/as/ ma/dei/xas,  
Nos/ ne/gros/ ca/be/los/ da/ mo/ça/ bo/ni/ta,  
Fin/gin/do~a/ ser/pen/te/ qu'en/la/ça~a/ fo/lha/gem,  
For/mo/so~em/ros/ca/va/-se~  
~O/ la/ço/ de/ fi/ta.

Meu/ ser/, que/ vo/a/va/ nas/ lu/zes/ da/ fes/ta,  
Qual/ pás/as/ro/ bra/vo/, que~os/ a/res/ a/gi/ta,  
Eu/ vi/ de/ re/pen/te/ ca/ti/vo/, sub/mis/so  
Ro/lar/ pri/sio/nei/ro  
Num/ la/ço/ de/ fi/ta.

E~a/go/ra~em/le/a/da/ na/ tê/nue/ ca/dei/a  
De/bal/de/ mi/nh'al/ma/ se~em/ba/te/, se~ ir/ri/ta...  
O/ bra/ço/, que/ rom/pe/ ca/dei/as/ de/ fer/ro,  
Não/ que/bra/teus/ e/los,  
Ó/ la/ço/ de/ fi/ta!

Meu/ Deus!/ As/ fa/le/nas/ têm/ as/as/ de~o/pa/la,  
Os/ as/tros/ se/ li/bram/ na/ pla/ga~in/fi/ni/ta.  
Os/ an/jos/ re/pou/sam/ nas/ pe/nas/ bri/lhan/tes...  
Mas/ tu/... tens/ por/ a/sas  
Um/ la/ço/ de/ fi/ta.

Há/ pou/co/ vo/a/vas/ na/ cé/le/re/ val/sa,  
Na/ val/as/ que~an/sei/a/, que~es/tu/a~e/ pal/pi/ta.  
Por/ que~é/ que/ ter/mes/te/? Não/ e/ram/ meus/ lá/bios...  
Bei/já/va-/te~a/pe/nas...  
Teu/ la/ço/ de/ fi/ta.

Mas/ ai!/ fin/do~o/ bai/le/, des/pin/do~os/ a/dor/nos  
N'al/co/va~on/de~a /ve/la/ ci/o/as/... cre/pi/ta,  
Tal/vez/ da/ ca/dei/a/ li/ber/tes/ as/ tran/ças

Mas/ eu/ ... fi/co/ pre/so  
No/ la/ço/ de/ fi/ta.  
Pois/ bem!/ Quan/do~um/ di/a/ na/ som/bra/ do/ va/le  
A/bri/rem/-me~a/ co/va/... for/mo/as/ Pe/pi/ta  
Ao/ me/nos/ ar/ran/ca/ meus/ lou/ros/ da/ fron/te,  
E/ dá/-me/ por/ c'ro/a...  
Teu/ la/ço/ de/ fi/ta.

O poema possui certa simetria, com períodos curtos e longos e está estruturado em oito estrofes de cinco versos, sendo que, conforme a metrificação, os três primeiros versos de cada estrofe são hendecassílabos (compostos por onze sílabas) e os dois últimos versos são formados por uma redondilha menor (compostos por cinco sílabas).

Observamos que os versos do poema são formados por rimas regulares, pois, conforme Goldstein (2000), as regras clássicas de metrificação são obedecidas. É determinada a posição da sílaba acentuada no final de cada verso e também é marcada a semelhança fônica no fim do segundo e do quinto verso do poema.

Os poemas que são formados por estrofes de cinco versos são denominados de Quintilha ou Quinteto. Conforme Goldstein (2000, p. 53), “a quintilha e a sextilha são estrofes que podem rimar livremente, sem obedecer a esquemas rígidos”. Por isso, notamos que a rima que se apresenta em *Laço de Fita* não está presente em todos os versos, justamente pelo fato do poema estar estruturado em quintetos.

Nesse sentido, podemos concluir que o poema não apresenta um esquema preciso de rimas. No entanto, temos um tipo de rima, a “rima B”, que perpassa todo o poema: pepita/fita; agita/fita; irrita/fita; infinita/fita; palpita/fita; crepita/fita; pepita/fita. Podemos dizer que essa rima reitera a imagem da fita como se, em uma trança, ela enlaçasse todas as estrofes.

Consideramos, ainda, que no poema há rimas externas, uma vez que a última palavra do segundo verso rima com a última da redondilha menor; rimas consoantes, pois dentro da rima externa observamos a repetição das consoantes “p”, “t”, e “f”, que são das palavras: pepita, fita, bonita, agita, irrita, infinita, palpita e crepita. E

rimas graves, pois todas as últimas palavras de cada verso são graves ou paroxítonas (a sílaba acentuada é a penúltima).

No poema há repetição das consoantes “n” e “m”, predominantemente no decorrer da primeira, segunda e quinta estrofes. Na segunda há aliteração em “f”, significante na sonoridade (fingindo/folhagem, formoso/fita); em “s” na segunda e na quinta; e, na terceira, repete-se constantemente o “r”. Não percebemos repetições significativas de vogais (assonância). As repetições da frase “laço de fita” se dá em todas as estrofes, com leves alterações em sua introdução, o que gera outras grades de conteúdo. Na primeira estrofe, a repetição da locução prepositiva “no” no terceiro verso - “Mas onde? No templo, no espaço, nas névoas?!” - pode, além de outras interpretações, enfatizar a paixão e a miragem da mulher amada por todos os lugares.

Diante de todas as análises que fizemos até agora, entendemos que Castro Alves utilizou tais recursos literários, como o da rima de palavras, de sílabas ou de letras para conferir um ritmo, uma sonoridade e uma musicalidade ao poema *Laço de Fita*.

Em *Laço de fita*, o eu-lírico surge em tom claramente ingênuo e simples, embora ainda sensual. Ele está envolvido em um laço de fita. Na verdade, esconde-se um fetiche, um desejo nesse laço. O “laço de fita”, usado por uma moça em meio a uma festa/um baile está em todas as estrofes do poema para enfatizar o objeto que despertou o desejo do eu-lírico por essa menina/mulher, que parece ser mais nova que ele – “Não sabes, criança? ‘Stou louco de amores...”. O laço é um adereço da “formosa Pepita”, objeto metonímico (parte de Pepita que mexe com a libido do eu-lírico).

O laço de fita é uma metáfora que se metamorfoseia em várias, é um laço, pois une, prende, encadeia. A utilização das metáforas surge a partir da segunda estrofe, o eu-lírico se utiliza de elementos da natureza para fazer uma relação com os cabelos de Pepita e sua sedução:

Na selva sombria de tuas madeixas,  
 Nos negros cabelos da moça bonita,  
 Fingindo a serpente qu’enlaça a folhagem,  
 Formoso enroscava-se  
 O laço de fita.

A serpente lembra o pecado, na tradição judaico-cristã. O pecado aqui era o homem mais maduro desejar uma menina.

Pepita é, ao mesmo tempo, apelido e metáfora. Difere da representação geral que os românticos pintavam da mulher: inatingível, intocável, virgem sonhadora. E ela, ao mesmo tempo em que é menina, é dona de uma selva de cabelos ondulados qual serpente. Os cabelos aparecem com uma imagem sensual. Para os românticos, os cabelos apresentam um dos aspectos do charme da mulher, o balançar deles, ou o desfazer do penteado, alude à sensualidade feminina que conquista e, no caso do poema, seduz o eu-lírico e o torna “cativo” dos encantos de Pepita.

Na terceira e quarta estrofes, o eu-lírico revela que está em uma festa, e então supomos que foi ali que ele conheceu a moça e a viu pela primeira vez. Temos também uma metáfora do pássaro que representa o eu-lírico. O “pássaro” que “voava” na festa se prendeu no laço de fita – o eu-lírico foi seduzido pelo adorno da moça:

Meu ser, que voava nas luzes da festa,  
Qual pássaro bravo, que os ares agita,  
Eu vi de repente cativo, submisso  
Rolar prisioneiro  
Num laço de fita.

Em vão o “pássaro” (eu-lírico) tenta soltar-se do laço de fita, mas ele tenta, “se irrita”, “se embate” (luta), “agita”, mas não consegue se desprender do laço, do amor, da paixão por Pepita.

Na quinta estrofe, o eu-lírico fala sobre os magníficos atributos que tem os astros, falenas, anjos e sua Pepita, que tem um laço de fita que o faz por ela morrer de amores.

Na sexta estrofe, o eu-lírico diz: “Há pouco voavas na célebre valsa”. Será que ele dançou com a moça, ou apenas a viu dançando com alguém? Ele coloca ainda na mesma estrofe: “Por que é que tremestes?”. Entendemos que o eu-lírico estava dançando com a moça e ela mostrou-se também seduzida por ele e desejava-o, e por isso treme estando com ele, na dança, ou em uma conversa, ou até mesmo em outro momento íntimo.

Na sétima estrofe, o eu-lírico descreve nos primeiros versos, excitado, o ambiente em que se encontrará com a amada quando terminar o baile. A “alcova” é o quarto da moça. O eu-lírico a imagina se despindo, desfazendo o laço de fita e o penteado à luz da vela, que ciosamente estala. Ainda na penúltima estrofe, por meio de uma antítese, o sujeito lírico reforça a condição de cativo do laço de fita:

Mas ai! findo o baile, despindo os adornos  
N’alcova onde a vela ciosa... crepita,  
Talvez da cadeia libertes as tranças  
Mas eu... fico preso  
No laço de fita.

Na última estrofe é manifesto que nem mesmo a morte poderá confinar o que ele sente pela moça. E faz um pedido à formosa Pepita: ele deseja que, na sua morte, lhe retirem seus títulos, “louros”, e lhe honrem com o laço de fita de sua amada:

Pois bem! Quando um dia na sombra do vale  
Abrirem-me a cova... formosa Pepita  
Ao menos arranca meus louros da frente,  
E dá-me por c’roa...  
Teu laço de fita.

O Poema *Laço de Fita* de Castro Alves é um exemplo de uma poesia que está carregada de sensualidade e erotismo. Através de uma linguagem ingênua e singela, o poeta baiano introduz uma poesia que não é apenas lírico-amorosa, mas que revela o tom sensual dos poemas desse poeta.

No poema, o eu-lírico narra sua paixão por uma moça que está em um baile e está usando como adorno nos cabelos um laço de fita. Nota-se que a figura feminina do poema é uma menina/mulher sensual que vai envolvendo o eu-lírico através desse adereço, que se torna um objeto de fetiche para ele.

É interessante analisarmos também que, no jogo da sedução, geralmente é o homem que seduz a mulher, mas no poema encontra-

mos uma inversão dos papéis. *Laço de Fita* mostra uma moça seduzindo um homem maduro, e toda essa sedução está “inocentemente” descrita em todos os versos.

Podemos concluir que, em *Laço de Fita*, Castro Alves demonstra toda sua habilidade no manejo com as palavras e recursos literários. Encanta-nos com a sensualidade e também com a sonoridade e musicalidade que está presente em todo o poema.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. **Espumas Flutuantes**. Apresentação e Notas de José De Paula Ramos Jr. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=989g9MK68HAC&printsec=frontcover&dq=%22Espumas+-Flutuantes%22&hl=pt-BR&sa=X&ei=9XVET9f3F4nZgAfirPjEBA&ved=0CD-8Q6AEwAA#v=onepage&q=%22Espumas%20Flutuantes%22&f=false>>. Acesso em: 21 fev. 2012.

CINTIA BARRETO (Brasil). **Castro Alves - Lírica Amorosa**. Disponível em: <<http://www.cintiabarreto.com.br/artigos/castroalves-liricaamorosa.shtml>>. Acesso em: 29 jan. 2012.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2000.

JORDÃO, Rose; OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. **Linguagens: estrutura e arte**. São Paulo: Moderna, 1999.

LÍGIA MYCHELLE DE MELO SILVA (Brasil). **A poesia sensual de Castro Alves: uma leitura do poema Laço de fita**. Revista Autor. Disponível em: <[http://www.revistaautor.com/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16&Itemid=30](http://www.revistaautor.com/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=16&Itemid=30)>. Acesso em: 29 jan. 2012.

O LAÇO de Fita Disponível em: <<http://www.luso-poemas.net/modules/news03/article.php?storyid=482>>. Acesso em: 29 jan. 2012.

# ENSAIO SOBRE O SONETO DA SEPARAÇÃO DE VINÍCIUS DE MORAES

Cássia de Paula Campos Calado  
Kátia Eliana Barboza da Costa  
Luana Jacinta Araújo dos Santos

Para darmos início a este ensaio, é importante que tenhamos conhecimento da estrutura básica de formação do gênero literário denominado soneto. O soneto costuma conter uma reflexão sobre um tema ligado à vida humana, por esse motivo, possui uma construção lógica com uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão, constituída pelo último terceto. Esta última etapa recebe o nome de “chave de ouro”, uma vez que se constitui como decodificadora do significado global do poema. Como os sonetos são poemas breves, isso exige do autor uma grande capacidade de síntese ao elaborar o “fazer poético”, junto com uma grande concentração emocional. Sua característica mais marcante é uma forma fixa de dois quartetos e dois tercetos, típica de um soneto italiano ou petrarquiano, além dos sonetos inglês ou Shakespeariano, com três quartetos e um dístico, e o soneto monostrófico, com uma única estrofe de 14 versos.

Neste ensaio é trabalhado um soneto do compositor, diplomata, dramaturgo, poeta, jornalista e crítico cinematográfico brasileiro Marcus Vinícius da Cruz de Melo Moraes (1913-1980). O “poetinha” carioca Vinícius de Moraes foi modernista da Geração de 1930, e sua obra consistia em duas fases: a primeira, transcendental, frequentemente mística, é resultante de sua fase cristã, devido à sua educação religiosa; e a segunda fase relata a explosão de uma poesia mais próxima do mundo material, com a difícil, mas consistente repulsa ao idealismo dos primeiros anos. O tema principal desse momento foi o amor em suas múltiplas manifestações: saudade, carência, desejo, paixão, espanto, separação. Nessa segunda fase, o escritor utilizava poemas

longos, com versos extensos, em linguagem abstrata e declamatória. Vinícius, embora apreciasse o soneto e seu teor clássico, aderiu às ideias dos modernistas de 1922, sendo aberto a novas propostas e incorporando características de diversos estilos de época ao seu texto, o que verificamos no soneto que será trabalhado mais adiante.

Vinicius de Moraes consolidou-se como grande sonetista da moderna literatura brasileira e ajudou a popularizar a forma. Outra característica marcante de seus poemas é a musicalidade, por isso a predileção por formas intensamente melódicas, como o soneto e a balada, além do uso de rimas e métricas como dados essencialmente musicais.

Percebemos nesse autor uma forte relação com o escritor do épico “*Os Lusíadas*”, Luis Vaz de Camões. Eles são considerados artífices da palavra, mesmo separados no tempo (século XVI – século XX) e no espaço (Europa – América do Sul), pois são unidos pelo fazer poético. Nos dois poetas observamos a predileção pela forma dos sonetos e a importância dada à figura feminina como desencadeadora de uma poesia que vive a paixão.

O soneto selecionado para análise neste ensaio chama-se *Soneto da Separação*, escrito por Vinícius de Moraes para uma de suas nove esposas, e musicado em parceria com outro ilustre autor e compositor, Tom Jobim.

## SONETO DA SEPARAÇÃO

Vinícius de Moraes

De repente do riso fez-se o pranto  
Silencioso e branco como a bruma  
E das bocas unidas fez-se a espuma  
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

De repente da calma fez-se o vento  
Que dos olhos desfez a última chama  
E da paixão fez-se o pressentimento

E do momento imóvel fez o drama.  
 De repente, não mais que de repente  
 Fez-se de triste o que se fez amante  
 E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante  
 Fez-se da vida uma aventura errante  
 De repente, não mais que de repente.

Este soneto de Vinícius de Moraes, ora analisado, possui uma exata formação do gênero no estilo soneto italiano ou petrarquiano, dois quartetos e dois tercetos. Sua simetria é perceptível, uma vez que possui versos longos de dez sílabas poéticas em todos os seus versos regulares. Contudo, o soneto em questão não obedece às regras clássicas estabelecidas pela métrica de determinação da posição das sílabas acentuadas em cada tipo de verso. Como poderemos perceber, as sílabas tônicas deste soneto relacionam-se para formação do ritmo, uma vez que foi criado para ser cantado e receber uma melodia.

Além dessas características, é necessário apontar que este soneto tem uma peculiaridade quanto ao esquema de rimas, que comumente é (AB) nos quartetos e (CD) nos tercetos. No *Soneto da Separação*, o autor optou por utilizar rimas externas formadas por paroxítonas, ou rimas graves. Assim, na primeira estrofe, as rimas “A” classificam-se como interpoladas, enquanto as rimas “B” denominam-se emparelhadas. Na segunda estrofe, as rimas “C” e “D” são cruzadas. Já, na terceira estrofe, as rimas “E” são interpoladas. Por fim, na quarta estrofe, as rimas “F” são emparelhadas. Vê-se a seguinte escansão, apresentação das sílabas tônicas sublinhadas e esquema rítmico do soneto analisado:

- |   |   |          |
|---|---|----------|
| 1 | De / re/ <u>pen</u> /te / do / <u>ri</u> /so / fez-se / o / <u>pran</u> /to       | <b>A</b> |
| 2 | Si/len/ci/o/so e / <u>bran</u> /co / co/mo a / <u>bru</u> /ma                     | <b>B</b> |
| 3 | E / das / <u>bo</u> /cas / u/ <u>ni</u> /das / fez-se a / es/ <u>pu</u> /ma       | <b>B</b> |
| 4 | E / das / mãos / es/ <u>pal</u> / <u>ma</u> /das / fez-se o / es/ <u>pan</u> /to. | <b>A</b> |

5	De / re/ <u>pen</u> /te / da / <u>cal</u> /ma / fez-se / o / <u>ven</u> /to	C
6	Que / dos / <u>o</u> /lhos / des/fez a / <u>úl</u> /ti/ma / <u>cha</u> /ma	D
7	E / da / pai/ <u>xão</u> / fez-se / o / pres/sen/ti/ <u>men</u> /to	C
8	E / do / mo/ <u>men</u> /to / i/ <u>mó</u> /vel / fez-se o / <u>dra</u> /ma.	D
9	De / re/ <u>pen</u> /te/, não / <u>mais</u> / que / de / re/ <u>pen</u> /te	E
10	Fez-se / de / <u>tris</u> /te / o / que / se / <u>fez</u> / a/ <u>man</u> /te	F
11	E / de / so/ <u>zi</u> /nho o / que / se / <u>fez</u> / con/ <u>ten</u> /te.	E
12	Fez-se / do / a/ <u>mi</u> /go / <u>pró</u> /xi/mo o / dis/ <u>tan</u> /te	F
13	Fez-se / da / <u>vi</u> /da / uma a/ven/ <u>tu</u> /ra / er/ <u>ran</u> /te	F
14	De / re/ <u>pen</u> /te/, não / <u>mais</u> / que / de / re/ <u>pen</u> /te.	E

A temática desse poema é antecipada pelo título. Temos a expectativa de que, ao longo do texto, esse tema seja desenvolvido, e de que se trate da separação de um casal de amantes, conforme pode ser inferido pelo título *Soneto de separação* e pelo fragmento “bocas unidas”.

Apesar de tudo acontecer muito “de repente”, a separação é apresentada como um processo no poema. A primeira estrofe apresenta o início do mesmo, momento no qual a segurança na felicidade (“riso”, “bocas unidas” e “mãos espalmadas”) se torna insegurança, aqui representada pelo “pranto”, “bruma”, “espuma” e “espanto”. A comparação do pranto que seria “silencioso e branco como a bruma” aproxima esses termos, ao passo que o mundo sem o(a) amado(a) é silencioso e branco, ou seja, vazio de sentido ou significado. Da mesma forma que a bruma no céu e a espuma do mar impedem que os navegadores tenham uma boa visão do que está à frente, os namorados estão distantes, por não terem uma visão clara um do outro. As “mãos espalmadas”, ou mãos acessíveis, transformam-se em “espanto”, reação súbita que reafirma a característica repentina dada por Vinícius de Moraes à separação, assim as mãos não se deixam mais aproximar, reforçando o distanciamento. Podemos conferir mais claramente o que foi dito na marcação do poema abaixo.

### SONETO DA SEPARAÇÃO

**De repente do (riso) fez-se o [PRanto]**  
**Silencioso e BRanco como a BRuma**

E das (bocas unidas) fez-se a [esPuma]  
E das (Mãos esPalMadas) fez-se o [esPanto.]  
De rePenTe da (calma) fez-se o [vento]  
Que dos olhos desfez a última chaMa  
E da (Paixão) fez-se o [PRessentiMento]  
E do (MoMento iMóvel) fez-se o [draMa.]  
{De rePenTe, não mais que de rePenTe}  
Fez-se de [TrisTe] o que se fez (aManTe)  
E de [sozinho] o que se fez (contenTe.)

Fez-se do (amigo PRóximo) o [disTanTe]  
Fez-se da (vida) uma [avenTura erranTe]  
{De rePenTe, não mais que de rePenTe.}

Legenda:

( ): situação antes da separação

[ ]: situação depois da separação

{ } : paralelismo

**Negrito:** repetições

Sublinhado: adjetivos

*Itálico:* assonâncias

LETRAS EM CAIXA ALTA: aliterações

No primeiro verso, há uma necessidade de complementação sintática e esta é atendida pelo verso seguinte. Isso quer dizer que ocorre um encadeamento, ou seja, os versos são completos com relação à métrica e ao ritmo, porém incompletos sintaticamente se isolados. O mesmo ocorre nos quinto e sexto versos. Essa característica do nível sintático significa, para a interpretação do poema, a complementaridade que existia entre o casal e que foi quebrada com a separação.

Por intervenção de um “vento” - algo que abalou as estruturas da relação - a metáfora camoniana (“amor é fogo que arde sem se ver”), retomada pelo poeta como a “última chama”, é apagada na segunda estrofe. O autor nos diz que a “última chama” estava em um lugar especial: os “olhos”. O olhar do outro é base da constituição do sujeito, assim, podemos dizer que o ser humano se aproxima ou se afasta da imagem que criou do próximo, não necessariamente o

que a pessoa é de fato. Devido à “bruma”, esses amantes não veem mais no outro a imagem pela qual se apaixonaram. Com isso, então, a “paixão” (um sentimento quente, avassalador, que carrega também a ideia de necessidade) torna-se “pressentimento”, que geralmente é entendido como um palpite negativo.

Vinícius de Moraes se preocupava bastante com o significado das palavras e respeitava as suas indicações morfológicas. Se considerarmos as partes constituintes da palavra, “pré-sentimento” é a mesma coisa que sentimento só que suposto, ou seja, ainda não se refere a nada concreto. O ato da paixão, um sentimento real, ao se converter em pressentimento, uma hipótese de sentimento, coloca em evidência o vazio que ficou com a partida do outro ser amado. Antes o casal apaixonado não via o tempo passar, para eles era um “momento imóvel”, porém depois sua convivência se torna dramática e angustiante.

Nos tercetos ocorre a conclusão do processo de separação. Em todo o poema, o autor apresenta primeiro a situação de como o casal era antes da separação e depois o que ocorreu logo após. Porém, especificamente no primeiro terceto, tal apresentação se apresenta em posição invertida. Dessa vez, os elementos representativos da separação (“triste” e “sozinho”) aparecem antes dos representantes da união (“amante” e “contente”), ocorrendo uma quebra no paralelismo. Essa marca pode ser uma forma de demonstrar, na estrutura do poema, que em um relacionamento nem tudo é perfeito, sempre existem as irregularidades. Percebemos que nessa estrofe os termos “triste”/ “contente” e “amante”/ “sozinho” formam uma espécie de antítese cruzada, pois estão em versos diferentes. Acreditamos que o primeiro par se remete ao estado psicológico dos namorados, enquanto o segundo a uma dimensão mais carnal, e o cruzamento dessas informações demonstra o entrelaçar das sensações do casal.

Ao final, os amigos próximos se tornaram distantes e o eu lírico percebe que o que ele chamava de “vida” não passa agora de uma “aventura errante”, sem objetivos, sem rumo certo. A repetição dos fragmentos “De repente” e “De repente, não mais que de repente”, ao longo do texto, reforça a falta de justificativas para o evento, pois o eu lírico não põe a culpa em ninguém, a separação simplesmente aconteceu. Essas repetições, bem como as de “fez-se” (ou “se fez”),

“de” (e suas flexões) denomina-se anáfora. Por exemplo, no primeiro e no quinto versos, a repetição do fragmento “De repente” dá ênfase ao súbito processo de separação, e no nono e décimo quarto versos, essa repetição é reforçada pelo acréscimo de “não mais que de repente”, reafirmando o inesperado término do relacionamento. O emprego da conjunção “e” repetidas vezes é chamado de polissíndeto, e funciona como aditivo das mudanças sofridas pela separação. Todos esses recursos auxiliam na musicalidade do soneto, além de transmitir ao leitor o sentimento do eu lírico a respeito da perda. Para reiterar a ausência de culpado pela separação, o autor não se utiliza de sujeitos nas orações do poema, recorrendo ao uso das únicas formas verbais encontradas no soneto, fez-se e desfez.

Dos recursos sonoros utilizados na composição desse soneto, destaca-se o uso de aliterações, que são repetições de sons consonantais específicos ao longo do poema (PRanto, esPuMa, esPanto, esPalMadas, BRanco, BRuMa, Bocas, chaMa, draMa, rePenTe, TrisTe, aManTe, conTenTe, PróxiMO, disTanTe, avenTura, erranTe). É relevante observar que as aliterações são, em sua maioria, formadas por consoantes oclusivas, o que nos levar a pensar novamente no golpe brusco da separação. Além disso, esse recurso marca o compasso do poema, dando musicalidade ao mesmo – forte característica das obras do autor.

O outro recurso de efeito sonoro do *Soneto de Separação* é a assonância, que se apresenta na repetição das vogais /e/ e /o/ ao longo do soneto (nãO mais quE dE rEpEntE, fEz-sE, sE fEz, risO, cOmO, dOs OlhOs, vEntO, mOmEntO imÓvEl, prEssEntimEntO, tristE, amantE, sOzinHO, cOntEntE, amigO prÓximO, distantE, avEntura ErrantE). Os sons das vogais fechadas /e/ e /o/ remetem a uma atmosfera depressiva, fazendo com que o poema tenha um tom melancólico.

Diante da análise realizada, consideramos o *Soneto de Separação* um poema aparentemente simples, devido à sua clareza em descrições e, ao mesmo tempo, rico em elementos que constituem um difícil processo de sofrimento e perda a que todos estamos sujeitos a passar.

## REFERÊNCIAS

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo. 4ª Edição, Série Princípios, 1987.

CRUZ, Luiz Santa. **O soneto na poesia de Vinícius de Moraes**. Outros Olhares. Disponível em: <[http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=1258](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=1258)> Acesso em: 25 de janeiro de 2012.

LITERÁRIOS, Ensaio cordialmente. **Vinicius de Moraes, O “Poetinha” Tipicamente Brasileiro**. 15 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://bel-leliteratura.blogspot.com/2010/10/vinicius-de-moraes-o-poetinha.html>> Acesso em: 25 de janeiro de 2012.

**Ensaio**. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ensaio>> Acesso em: 25 de janeiro de 2012.

CPV Educacional. **Antologia poética; Vinícius de Moraes**. Disponível em: <[http://www.cpv.com.br/cpv\\_vestibulandos/dicas/livros/Antologia\\_Poetica.pdf](http://www.cpv.com.br/cpv_vestibulandos/dicas/livros/Antologia_Poetica.pdf)> Acesso em: 25 de janeiro de 2012.

LIMA, Marcos Hidemi de; MARTINEZ, Márcia de Fátima. **Os sonetos a quatro mãos de Camões e Vinicius de Moraes**. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL3Art4.pdf>> Acesso em: 25 de janeiro de 2012.

# ENSAIO POÉTICO: AUTA DE SOUZA - AUTA DE LUZ

Cleuneide Rodrigues de Souza  
Maria Cristina de Souza

O presente ensaio cumpre a responsabilidade de analisar o poema *Ao Pé do Túmulo*, soneto da poetisa norte rio-grandense Auta de Souza, que em uma meteórica passagem de vida (1876 a 1901), nos brindou com seu excelente trabalho intitulado *Horto*, único livro publicado da poetisa, com cinco edições. A primeira edição do livro foi publicada no ano de 1900 e assinada pelo poeta Olavo Bilac<sup>1</sup> e a terceira pelo escritor Alceu Amoroso de Lima (Tristão de Ataíde)<sup>2</sup>, em 1970.

Auta foi consagrada pela crítica católica nacional e por vários nomes da literatura pela excelente contribuição no campo religioso, literário e musical. Em seu livro, é possível perceber traços marcantes da sua vida, registrados em cada verso dos seus poemas, de modo que a obra e a vida da poetisa se encontram numa sintonia poética, o que permite uma interação de linguagem simples e harmônica para o leitor.

Os temas mais cantados em seus versos perpassam pela melancolia, a exaltação às saudades e a infância marcada pelas sucessivas mortes de seus entes queridos. Auta de Souza nasceu em Macaíba/RN, em 1876, e faleceu em Natal/RN, no dia 7 de fevereiro de 1901, aos 24 anos de idade. Primeiro sofreu a morte de seus pais, acometidos pela tuberculose, que mais tarde viria também a tirar sua vida. A morte trágica de seu irmão Irineu Leão e outras sucessões de fatos trágicos viriam a corroborar para a cadência melancólica e saudosa dos poemas de Auta. No entanto, as poesias de Auta de Souza não cantavam

---

<sup>1</sup> Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (16 de dezembro de 1865 - id., 28 de dezembro de 1918), jornalista, poeta brasileiro e membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Escritor brasileiro.

<sup>2</sup> Alceu Amoroso Lima (11 de dezembro de 1893 - id, 29 de agosto de 1983), advogado, jornalista, crítico literário e escritor atuante militante como expoente do pensamento católico e fervoroso defensor dos direitos civis durante a ditadura militar.

apenas as tristezas e angústias vividas por ela. A alegria da infância, o amor doado por sua avó, a natureza e a religiosidade também são temas trazidos pela poetisa, enaltecendo e caracterizando sua personalidade poética como uma das mais plenas de espiritualidade, o que lhe conferiu mais tarde homenagens póstumas pela Associação Espírita Kardecista e o reconhecimento pela Academia de Letras.

Auta Henriqueta de Souza ou, como é mais conhecida, simplesmente Auta de Souza, foi uma poetisa que registrou seus sentimentos em mais de cem poemas, numa época em que o universo masculino era preponderante sobre o mundo feminino. Dona de uma linguagem simples e harmônica, produziu seus versos a partir de impressões e de experiências adquiridas em sua meteórica passagem pela vida. Seus versos perpassam as temáticas da morte, infância, natureza, religiosidade, dos seus medos, traumas e desventuras. Ficou órfã de mãe antes de completar três anos de idade e de pai antes dos seus cinco anos, ambos acometidos pela tuberculose. Logo após a morte dos pais, foi residir na cidade do Recife com os avós maternos, Francisco de Paula Rodrigues, que faleceu quando a poetisa tinha 6 anos de idade, e Silvana Maria da Conceição de Paula Rodrigues, conhecida como Dindinha, e com seus quatro irmãos. Mais uma vez a morte se apresenta na vida da poetisa, desta vez a perda de seu irmão Irineu Leão faz com que a poetisa internalize a dor da saudade, que mais tarde viria à tona por meio de seus versos tristes.

Durante sua estadia na cidade do Recife, estudou no Colégio São Vicente de Paula, no Bairro da Estância. Foi lá que Auta recebeu toda influência religiosa e desenvolveu suas habilidades poéticas, com a ajuda das religiosas francesas, que lhe instruíram com uma educação primorosa no campo da literatura, inglês, música, desenho e francês, o que lhe permitiu debruçar-se nas obras originais de Lamartine<sup>3</sup>, Victor Hugo<sup>4</sup>, Chateaubriand<sup>5</sup> e Fénelon<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine - representante clássico da poesia romântica francesa do século XIX.

<sup>4</sup> Victor Hugo (26 de fevereiro de 1802 - 22 de maio de 1885) foi um escritor francês, autor de *Les Misérables* (Os Miseráveis).

<sup>5</sup> François-René de Chateaubriand nasceu em Saint-Malo, França, em 1768. Foi um político, escritor, diplomata e historiador. Sua influência atingiu escritores como Lord Byron e Victor Hugo.

<sup>6</sup> François de Salignac de la Mothe, prelado e escritor francês que nasceu no castelo de Fénelon, em Périgord, a 6 de agosto de 1651.

No entanto, a sua permanência no Colégio Vicentino é interrompida, aos 14 anos, em virtude do aparecimento dos primeiros sinais da tuberculose, obrigando-a a abandonar os estudos e a voltar para sua terra natal, Macaíba/RN.

Nesse cenário, inicia-se uma longa viagem pelos interiores do Rio Grande do Norte em busca de melhores ares que possibilitassem a sua cura. Essa sucessão de acontecimentos dolorosos marcou, profundamente, sua alma, caracterizada por uma pureza cristalina, uma fé ardente e um profundo sentimento de compaixão pelos humildes, cuja miséria tanto a comovia. Era vista lendo para as crianças pobres, para humildes mulheres do povo ou velhos escravos as páginas simples e ingênuas da *História de Carlos Mágnio*, brochura que corria os sertões, escrita ao gosto popular da época.

Foi dona do seu próprio ensino, fora do colégio se mostrou autodidata, o que corroborou ativamente para o aprimoramento dos conhecimentos adquiridos no Colégio Vicentino. Auta de Souza tem um reconhecimento no campo espiritual, pois é tida como uma grande mentora espiritual pelos seguidores do espiritismo kardecista. Para eles, a poeta possui um espírito superior, que atuaria no “plano celeste” enquanto mentora e protetora espiritual. Esse reconhecimento surge a partir dos registros de poemas psicografados pelo renomado espírito Francisco Cândido Xavier.

Nesse sentido, surgem questionamentos acerca da veracidade das obras *post-mortem* da poetisa, manifestando, assim, posicionamentos críticos entre os que acreditam na produção poética *post-mortem* e os que descartam essas produções. Abre-se então possibilidade para uma obra além-horto, conduzida por registros que apresentam características literárias marcantes e peculiares às obras registradas em vida da poetisa.

Alguns dos seus poemas, antes de serem reunidos em *Horto*, foram publicados em meios de comunicação, tais como: *A Gazetinha* (Recife), *O País* (Rio de Janeiro), *A República*, *A Tribuna*, *Oito de Setembro* e também publicados nas revistas *Oásis* e *Revista do Rio Grande do Norte* (todos em Natal). Outros poucos poemas inéditos foram recolhidos e publicados nas edições seguintes do *Horto*. Um desses poemas, intitulado *Ao Pé do Túmulo*, será o objeto de estudo desse ensaio, e tem como objetivo a análise e apresentação de vários aspectos que marcam a musicalidade e cadência rítmica do poema.

## AO PÉ DO TÚMULO - Auta de Souza

Aos meus

Eis o descanso eterno, o doce abrigo  
Das almas tristes e despedaçadas;  
Eis o repouso, enfim; e o sono amigo  
Já vem cerrar-me as pálpebras cansadas.

Amarguras da terra! Eu me desligo  
Para sempre de vós... Almas amadas  
Que soluças por mim, eu vos bendigo,  
**Ó almas de minh'alma abençoadas.**

Quando eu daqui me for, anjos da guarda,  
Quando vier a morte que não tarda  
Roubar-me a vida para nunca mais...

Em pranto escrevam sobre a minha lousa:  
"Longe da mágoa, enfim, no céu repousa  
Quem sofreu muito e quem amou demais."

No que concerne ao estilo literário da poetisa, observa-se a preponderância do romantismo e do simbolismo, com tendências para outros estilos literários, tais como: Realismo, Naturalismo e Parnasianismo. Considerando a tendência ao Romantismo, observa-se, no poema em análise, a marcante exaltação ao tema da morte como refúgio de seus problemas, dando ênfase ao *escapismo*, aspecto bastante característico do Romantismo, ou seja, o eu lírico encontra na ideia da morte a solução para suas dores, um refúgio para seus conflitos interiores.

No que diz respeito às tendências do Simbolismo, a obra de Auta de Souza trás características como: a subjetividade, a ênfase em temas místicos e imaginários, a estética marcada pela musicalidade, além do caráter individualista, com presença constante do eu lírico marcado pela uso melódico e a cadência musicada nos momentos líricos do poema.

No entanto, Gomes afirma em seu ensaio poético sobre Auta

de Souza que:

Há controvérsia sobre o pertencimento literário de Auta de Souza – entre o romantismo e o simbolismo-, bem como sobre o caráter religioso de seus escritos, bem destacada pela pesquisadora Leão (1986), em sua dissertação de mestrado sobre Auta de Souza. Sua poesia faz ressoar temas universais, como a morte, a religiosidade e a infância. Os poemas geralmente tidos como meramente religiosos conseguem ganhar novos matizes em releituras de suas imagens, [...]. Então, ao lado da tristeza e do sofrimento, aparece a vontade de viver, e a vontade de escrever, de fazer da palavra fonte de vida. (GOMES, 2007, p. 166).

O tema dos seus poemas é mencionado pelo seu irmão, Henrique Castriciano de Souza<sup>7</sup>, na nota extraída da quinta edição do livro *Horto*, quando afirma:

Mas, sem a dor que lhe requintou a fé, Auta certamente não teria encontrado a forma com que deu cor e relevo às visões de seu misticismo. Assim, o *Horto*, em vez de uma coleção didática de salmos católicos, encerra, com a tristeza de um pobre ser cruelmente ferido pelo destino, perturbado em face do mistério da vida, a queixa universal do sofrimento humano. Nos últimos versos, nota-se a estranha serenidade espiritual a que chegou nos derradeiros dias, inspirando aos que a visitavam a mais religiosa veneração. Via-se-lhe, então, a alma através os olhos brilhantes sem torturas, sem lágrimas. Naquele corpo desfeito, tão leve que uma criança pudera conduzir, havia agora um coração resignado de mártir, sentindo profundamente o nada da vida, mas sem horror à morte. (CASTRICIANO apud SOUZA)

Para melhor traduzir o estilo romântico da poetisa, comparamos a última estrofe do soneto *Ao Pé do Túmulo*, com a décima estrofe do poema *Lembranças de Morrer* de Álvares de Azevedo<sup>8</sup>. Neles, observa-se a presença de aspectos que os caracterizam como tipicamente românticos e estabelecem uma intertextualidade na qual

<sup>7</sup> Henrique Castriciano de Souza - Nasceu em Macaíba, município do Rio Grande do Norte, foi advogado, professor emérito e fundador da Escola Doméstica de Natal, político e escritor simbolista.

<sup>8</sup> Manuel Antônio Álvares de Azevedo - Poeta introdutor do Romantismo no Brasil, nasceu em São Paulo em 1831 e faleceu em 1852. Obras Principais: Obras I (Lira dos Vinte Anos) 1853 e Obras II (Pedro Ivo, Macário, A Noite na Taverna, etc), 1855.

os poemas dialogam, manifestando o desejo de consecução após a morte, ou seja, percebe-se que eles solicitam uma homenagem ao falecer, com a concretização do epitáfio:

*Em pranto escrevam sobre a minha lousa:  
“Longe da mágoa, enfim, no céu repousa  
Quem sofreu muito e quem amou demais.”*

(AUTA, 2000, P.185)

*Descansem o meu leito solitário  
Na floresta dos homens esquecida  
À sombra de uma cruz e escrevam nela:  
Foi poeta, sonhou e amou na vida.*

(AZEVEDO, 1994, P.46)

Em nossa análise observamos que, tematicamente, as abordagens apresentadas nos poemas da poetisa seguem quase que obrigatoriamente a seguinte ordem hierárquica:

**Morte:** *Ao Pé do Túmulo*, A Morte de Helena, Quando Eu Morrer, Melancolia, Agonia do Coração, Ao Mar, Fio Partido, Morta, À Alma de Minha Mãe, Chorando e Morte do Meu Pai.

**Infância/Mulheres:** A Eugênia, As Mãos de Clarisse, A Júlia, Carlota, Clarisse, Antonieta, Angelina, Celeste e Regina Coeli, A minha Avó e Crianças.

**Religiosidade:** Ao Senhor do Bomfim, Natal, Adoração dos Reis, Consolo Supremo e Sancta Virgo Virginum: Prece, Jesus! Maria!

**Natureza:** Ao Cair da Noite, Ao Clarão da Lua, Ao Luar e Crepúsculo.

Nessa ordem, o tema morte é predominante. E assim não seria diferente, tendo em vista o fato de que os sucessivos acontecimentos em sua vida a marcaram profundamente, a ponto de serem traduzi-

dos em seus versos.

A composição poética apresentada acima trata-se de um Soneto Petrarquiano (modelo italiano), que se caracteriza pela organização estrutural em 14 versos agrupados em quatro estrofes que, segundo a classificação de estrofação, estão dispostos em dois quartetos (as duas estrofes iniciais) e dois tercetos (as duas estrofes finais).

Quanto à disposição das rimas, os versos do poema apresentam rimas externas, com a seguinte estrutura: nas duas primeiras estrofes as rimas são alternadas (ABAB), as letras marcam os sons coincidentes dando cadência ao poema, e nas duas outras estrofes as rimas apresentam-se dispostas com rimas emparelhadas (CCB e EED) e rimas interpoladas no último verso das duas últimas estrofes (CCD e EED). Apresentam também rimas toantes, no primeiro (IGO) segundo (IGO), quinto (IGO) e no sétimo (IGO) versos, e rimas consoantes nos demais.

Ainda analisando a qualidade das rimas no primeiro quarteto, observa-se a presença de rima entre o substantivo **abrigo**, com o adjetivo **amigo** e os adjetivos **despedaçadas** e **cansadas** rimando entre si. No segundo quarteto, observa-se a mesma disposição de qualidade rítmica, onde os verbos **desligo** e **bendigo** rimam, entre si, e os adjetivos **amadas** e **abençoadas**, como mostra as estrofes abaixo:

Eis o descanso eterno, o doce **abrigo**  
 Das almas tristes e despedaçadas;  
 Eis o repouso, enfim; e o sono **amigo**  
 Já vem cerrar-me as pálpebras cansadas.

Amarguras da terra! Eu me **desligo**  
 Para sempre de vós... Almas **amadas**  
 Que soluças por mim, eu vos **bendigo**,  
 Ó almas de minh'alma **abençoadas**.

No primeiro terceto, observa-se rima entre a locução adverbial **da guarda**, com o advérbio **tarda**. No segundo terceto, ocorre rima entre o substantivo **lousa** e o verbo **repousa**. Segundo o critério gramatical, percebemos que o advérbio **mais** rima com o advérbio

**demais**, como observa-se nas estrofes abaixo:

Quando eu daqui me for, anjos da guarda,  
Quando vier a morte que **não tarda**  
Roubar-me a vida para nunca mais...

Em pranto escrevam sobre a minha lousa:  
“Longe da mágoa, enfim, no céu repousa  
Quem sofreu muito e quem amou de mais.”

Analisando as estrofes acima, percebe-se, portanto, uma disposição de rimas ricas considerando-se o critério fônico nas classes de palavras distintas como exemplo, substantivo com adjetivo (primeiro quarteto) e substantivo com verbo (segundo terceto) e, rimas pobres considerando o critério gramatical nas classes de palavras semelhantes como, por exemplo, verbo com verbo e adjetivo com adjetivo, como mostra o segundo quarteto.

Alguns outros aspectos são relevantes alvos de investigação para inferir a musicalidade e o desfecho do poema, como os aspectos semânticos, aliteração, assonância, pontuação, repetição, metrificação, dentre outros.

A aliteração, entendida como a repetição da mesma consoante no interior de um ou mais versos, é percebida em todo o poema, com predominância na utilização das consoantes /m/ e /s/, produzindo um ritmo que caracteriza a sequência de ações que transmite a ideia de angústia e despedida, ritmando a trajetória da morte.

A assonância, através do uso repetitivo das vogais /a/ e /o/, que, junto à sequência das palavras e a sonorização das referidas vogais produzem a musicalidade de lamúria pelo fato da morte, com o propósito de musicar uma cadência de dor e clamor aos que ficam. Assim como a utilização dos recursos de pontuação, tais como: as vírgulas, ponto e vírgula, reticências, aspas, entre outros, que tem a intencionalidade de produzir no poema as matizes rítmicas e melódicas, como apresentam as estrofes abaixo:

Eis o **descanso** eterno, o **doce** abrigo  
Das **almas** tristes e **despedaçadas**;  
Eis o **repouso**, enfim; e o **sono** amigo

Já vem cerrar-me as pálpebras cansadas.  
 Amarguras da terra! Eu me desligo  
 Para sempre de vós... Almas amadas  
 Que soluças por mim, eu vos bendigo,  
 Ó almas de minh'alma abençoadas.

A repetição de palavras na mesma posição e em versos diferentes, tais como: “Eis o...” (primeiro verso); “Eis o...” (terceiro verso); e “Quando eu...” (nono verso); “Quando vier...” (décimo verso), chama a atenção e reforça a intencionalidade musical do poema, objetivando dar ênfase ao tema morte para demonstrar que ela está prestes a acontecer.

É interessante salientar a recorrência constante de metáforas, utilizadas na tentativa de dar outro sentido à morte, ou seja, ela se utiliza desse recurso para idealizar a morte como sendo algo positivo e prazeroso, desconstruindo o sentido da morte que, normalmente, caracteriza um sentimento de dor e sofrimento. Esse cenário pode ser visto na primeira estrofe: *Eis o descanso eterno, o doce abrigo/ Eis o repouso [...] o sono amigo/ [...] cerrar-me as pálpebras cansadas.*

No tocante à metrificacão do poema, notam-se versos decassílabos. A organização métrica estabelece a seguinte classificação: no primeiro quarteto, o primeiro e o último verso são heroicos, isto é, a sexta e a décima sílaba são tônicas. No segundo quarteto, todos os versos são heroicos. No tocante aos tercetos, apenas o primeiro apresenta versos heroicos nos dois primeiros versos. Essa organização reafirma a musicalidade através do esquema rítmico (E.R.), chama a atenção para a temática que está sendo abordada no poema.

Eis/ o /des/can/ <b>so</b> /e/TER/ <b>no</b> , /o/ do/ce a/BRI/ <b>go</b>	E. R. 10 (6-10) - Heroico
Das/ al/mas/ TRIS/tes /e/ des/pe/da/ÇA/ <b>das</b> ;	E. R. 10 (4-10)
Eis/ o/ re/POU/ <b>so</b> , en/fim; /e o /so/no a/MI/ <b>go</b>	E. R. 10 (4-10)
Já/ vem/ cer/rar-/me as /PÁL/pe/bras/ can/SA/ <b>das</b> .	E. R. 10 (6-10) - Heroico

A/mar/gu/ras /da/ TER/ <b>ra!</b> / Eu/ me/ des/LI/ <b>go</b> .	E. R. 10 (6-10) - Heróico
Pa/ra/ sem/pre/ de/ VÓS.../ Al/mas/ a/Ma/ <b>das</b>	E. R. 10 (6-10) - Heróico
Que/ so/lu/ças/ por/ MIM,/ eu/ vos/ bem/DI/ <b>go</b> ,	E. R. 10 (6-10) - Heróico
Ó/ al/mas/ de/ mi/NH'AL/ma a/ben/ço/A/ <b>das</b> .	E. R. 10 (6-10) - Heróico

Quan/do eu/ da/qui/ me/ FOR,/ na/jos/ da/ GUAR/ <b>da</b> ,	E. R. 10 (6-10) - Heróico
Quan/do/ vi/er/ a /MOR/te/ que/ não/ TAR <b>da</b>	E. R. 10 (6-10) - Heróico
Rou/bar-/me a /VI/da /pa/ra /nun/ca/ MAIS...	E. R. 10 (4-10)
Em/ pran/to es/CRE/vam/ so/bre a /mi/nha LOU/ <b>sa</b> :	E. R. 10 (4-10)
“Lon/ge/ da/ MÁ/ <b>goa</b> , en/fim, /no/ Céu/ re/POU/ <b>sa</b>	E. R. 10 (4-10)
Quem/ so/freu/ MUI/to e /quem/ a/mou/ de/MAIS.”	E. R. 10 (4-10)

Desta forma, o que se observa no poema é a composição de versos com ritmos constantes, bastante marcados pela regularidade do número de sílabas tônicas, o que permite uma intensificação de matizes rítmicas e melódicas, as quais contribuem, consideravelmente, para a musicalidade e cadência do poema.

Com isso percebe-se, ao longo do poema, que a organização orquestrada dos aspectos semânticos de aliteração, assonância, recursos de pontuação, repetição de palavras, uso de metáforas para personificar o eu lírico, a temática abordada e a metrificação, propiciam ao leitor a percepção rítmica e melódica do poema. Tudo isso, no entanto, produz uma musicalidade potencializada pela constante articulação desses aspectos semânticos, atribuindo ao poema analisado, como outros registrados no *Horto*, a versificação cadenciada de melancolia sobre a qual a poetisa se debruça. Ela reflete sobre seus próprios sofrimentos e angústias, sentimentos que compõem a essência do livro *Horto*. O título do livro constitui, também, aspecto semântico que corrobora com a musicalidade encontrada ao longo dos poemas, faz analogia ao Monte das Oliveiras, local de tormento e angústia onde Jesus Cristo foi preso e chorou por Jerusalém, e, portanto, reafirmando as angústias vividas e a religiosidade, também, tão presente nos poemas de Auta.

Podemos dizer que a obra de Auta de Souza é simples e profunda, dotada de suavidade, elegância e beleza, que perpassam o fio das palavras; dotada, também, de musicalidade e beleza na colagem das imagens e de uma angústia existencial além-horto. Percebe-se a busca por amparo no religioso, no sagrado visitado por uma carga de sensualidade, num eu-lírico, que reafirma a função emotiva predominante na maioria dos seus poemas caracterizados pelo uso dos verbos e pronomes em primeira pessoa.

A obra de Auta de Souza é constituída, portanto, de uma riqueza

za poética que perpassa as interpretações conduzidas neste ensaio, no qual buscamos analisar o poema *Ao Pé do Túmulo* numa perspectiva breve e direcionada a pressupostos acadêmicos.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Álvares de. Os melhores poemas de Álvares de Azevedo. Seleção de Antonio de Mello e Souza. Ed. 3. São Paulo: Global, 1994.

BIOGRAFIAS, O maior acervo de biografias espíritas da internet! **Auto de Souza** Disponível em < <http://www.espiritismogi.com.br/biografias.htm>> Acesso em 30 de jan/2012.

ESTAÇÃO LITERATURA Vagão-volume 3 (2009). Disponível em <<http://www.uel.br/pos/letras/EL>> Acesso em 27 de jan/2012.

GUEDES, Leandro. ASTRONOMIA. BLOG.BR. **François-René de Chateaubriand** – sobre ciência, inteligência e coração. Disponível em: <<http://astronomia.blog.br/?p=2504>> Acesso em 23 de fev/2012.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, Sons e Ritmos**. Ed. 14. Ática. 2006.

GOMES, Ana Laudelina Ferreira. **Ensaio Poético**. Revista da FARN, Natal, v.6, n. 1/2, p. 161-181, jan./dez. 2007.

Jornal de Poesia. Álvares de Azevedo. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/avz.html#inicio>> Acesso em 23 de fev/2012.

Jornal de Poesia. **Henrique Castriciano**. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/poesia.html>> Acesso em 23 de fev/2012.

**MAFUÁ Nº 10 - Revista de Literatura em Meio Digital**. Disponível em <<http://www.mafua.ufsc.br/numero10/capa10.html>> Acesso em 27 de jan/2012.

NETO, Moisés. Estudos Literários. **LITERATURA BRASILEIRA DO QUI-NHENTISMO AO PARNASIANISMO**. Disponível em <<http://www.moisesneto.com.br/estudos.html>> Acesso em 28 de jan/2012.

PORTAL DO ESPIRITO. **Os Expoentes da Codificação Fénelon**. Disponível em <<http://www.espirito.org.br/portal/artigos/mundo-espirita/expoentes-06.html>> Acesso em 23 de fev/2012.

RECH, Solange. **Teoria do soneto de Giacomo da Lentini ao século**

**XXI.** Palhoça/SC, 2008. UNISUL.

SOUZA, Auta de. **Horto Cem anos de poesia**, 5ª ed. Brasília: Auta de Souza, 2000.

UOL Educação. **Alceu Amoroso Lima**. Disponível em < <http://educacao.uol.com.br/biografias/alceu-amoroso-lima.jhtm> > Acesso em 23 de fev/2012.

UOL Educação. **Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine**. Disponível em <<http://educacao.uol.com.br/biografias/alphonse-marie-louis-de-prat-de-lamartine.jhtm> > Acesso em 23 de fev/2012.

UOL. PENSADOR.INFO. **Olavo Bilac**. Disponível em <[http://pensador.uol.com.br/autor/olavo\\_bilac/](http://pensador.uol.com.br/autor/olavo_bilac/)> Acesso em 23 de fev/2012.

UOL. PENSADOR.INFO. **Victor Hugo**. Disponível em <[http://pensador.uol.com.br/autor/victor\\_hugo/](http://pensador.uol.com.br/autor/victor_hugo/)> Acesso em 23 de fev/2012.

# UM OLHAR SOBRE A DEFINIÇÃO DO AMOR DE LOPE DE VEGA

Erivaneide Pereira da Silva

Nathalia Oliveira de Barros

“Desmaiar-se, atrever-se, estar furioso” é o primeiro verso de um poema do escritor espanhol Lope de Vega, publicado no livro *Rimas*, de 1602. Estamos nos referindo ao soneto 126, sobre o qual nos debruçaremos, neste ensaio, para realizar uma breve análise de seus aspectos estruturais e temáticos, inclusive apresentando diferenças e semelhanças entre o texto original (em espanhol) e sua tradução para o português.

Para ter uma visão mais completa e perceber as nuances do poema, consideramos necessário fazer um sucinto retrospecto da vida do escritor, reconhecido como um dramaturgo genial, mas que teve uma vida amorosa bastante conturbada, fato que influenciou diretamente em sua produção poética.

Lope Félix de Vega y Carpio nasceu em Madrid, em 1562, e era de família humilde. O escritor estudou na Universidade de Alcalá, mas não chegou a se graduar. Foi um dramaturgo genial – tendo para a Espanha a representatividade que Shakespeare tem para a Inglaterra. É também um excelente poeta, que escreveu sobre diversos temas, como o amor profano, o sentimento religioso, a dor pela morte de parentes queridos, a lírica popular, entre outros. (GARCÍA e ARTEAGA, 2009)

Em 1602, Lope publicou a primeira parte de *Rimas*, livro que contém poemas dominados pelo amor a *Lucinda* (Micaela de Luján) e as recordações de *Filís* (Elena Osorio), consideradas os dois grandes amores de sua vida, e com as quais teve relacionamentos muito complicados e marcados por separações traumáticas. Nos poemas destinados a Lucinda são lembrados os momentos chave do processo amoroso (o encontro, as angústias do pretendente apaixonado, a plenitude do amor, o ciúme, a ausência), canta-se a beleza da amada e são definidos os aspectos contraditórios do amor. E, no caso do soneto 126, iden-

tificamos a influência dessas experiências vividas por Lope e, mesmo trazendo um tópico já abordado por escritores de períodos anteriores ao Barroco, encanta os leitores desde que foi publicado pelo toque pessoal de Lope de Vega. (JIMÉNEZ e CÁCERES, 2008)

Quanto à linguagem usada por Lope em seus poemas, observamos que é mais direta e simples que a utilizada por outros escritores do Barroco, que usam uma linguagem mais rebuscada e cheia de artifícios (GARCÍA e ARTEAGA, 2009), levando muitas vezes o leitor a um exercício exaustivo de leitura para compreender a mensagem transmitida pelo texto.

Para seguir com nossa análise do poema selecionado, apresentamos o texto em espanhol (à esquerda) e a tradução selecionada (à direita) por ser bastante fidedigna ao original.

SONETO 126<sup>9</sup>

Lope de Vega

Desmayarse, atreverse, estar furioso,  
áspero, tierno, liberal, esquivo,  
alentado, mortal, difunto, vivo,  
leal, traidor, cobarde y animoso;

Desmaiar-se, atrever-se, estar furioso,  
áspero, terno, liberal, esquivo,  
alentado, mortal, defunto, vivo,  
leal, traidor, covarde e valoroso;

no hallar fuera del bien, centro y reposo,  
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,  
enojado, valiente, fugitivo,  
satisfecho, ofendido, receloso;

não ver, fora do bem, centro e repouso,  
mostrar-se alegre, triste, humilde, altivo,  
enfadado, valente, fugitivo,  
satisfeito, ofendido, receoso;

huir el rostro al claro desengaño,  
beber veneno por licor suave,  
olvidar el provecho, amar el daño,

furtar o rosto ao claro desengano,  
beber veneno qual licor suave,  
esquecer o proveito, amar o dano;

creer que un cielo en un infierno cabe,  
dar la vida y el alma a un desengaño,  
esto es amor; quien lo probó, lo sabe.

acreditar que o céu no inferno cabe,  
doar sua vida e alma a um desengano,  
isto é amor; quem o provou bem sabe.

<sup>9</sup> Tradução de José Jeronymo Rivera.

O poema de Lope de Vega é um soneto do tipo italiano ou petrarquiano, ou seja, está estruturado em quatro estrofes, sendo dois quartetos e dois tercetos. Nos dois quartetos, o poema traz uma lista de adjetivos para qualificar o amor; nos dois tercetos encontramos apenas dois adjetivos, pois o escritor constrói orações em cada verso afirmando características desse sentimento e estados de ânimo que a pessoa que ama assume, para isso faz uso de verbos no infinitivo principalmente.

Quanto ao esquema rítmico, percebemos um esquema clássico de sonetos no texto original em espanhol, que sofreu uma pequena modificação na tradução para o português. Em espanhol segue o esquema ABBA ABBA CDC DCD, porém, em função de uma diferença fonética da palavra “suave” nos dois idiomas, na tradução, essa palavra passa a constituir uma rima órfã e altera o esquema rítmico para ABBA ABBA CDC ECE. Além disso, podemos observar que as rimas são emparelhadas e interpoladas nos quartetos e cruzadas nos tercetos tanto no original quanto na tradução. Destacamos que as rimas são graves e externas. A seguir, podemos observar esses elementos, além das palavras sublinhadas no poema indicando os adjetivos utilizados, que aparecem em grande número nos dois quartetos e sobre os quais discorreremos com detalhes posteriormente.

1	Desmayarse, atreverse, estar <u>furioso</u> .	A	Desmaiar-se, atrever-se, estar <u>furioso</u> .	A
2	<u>áspero</u> , <u>tierno</u> , <u>liberal</u> , <u>esquivó</u> ,	B	<u>áspero</u> , <u>terno</u> , <u>liberal</u> , <u>esquivó</u> ,	B
3	<u>alentado</u> , <u>mortal</u> , <u>difunto</u> , <u>vivo</u> ,	B	<u>alentado</u> , <u>mortal</u> , <u>defunto</u> , <u>vivo</u> ,	B
4	<u>leal</u> , <u>traidor</u> , <u>cobarde</u> y <u>animoso</u> ;	A	<u>leal</u> , <u>traidor</u> , <u>covarde</u> e <u>valoroso</u> ;	A
5	no hallar fuera del bien, centro y <u>reposo</u> ,	A	não ver, fora do bem, centro e <u>repouso</u> ,	A
6	mostrarse <u>alegre</u> , <u>triste</u> , <u>humilde</u> , <u>altivo</u> ,	B	mostrar-se <u>alegre</u> , <u>triste</u> , <u>humilde</u> , <u>altivo</u> ,	B
7	<u>enojado</u> , <u>valiente</u> , <u>fugitivo</u> ,	B	<u>enfadado</u> , <u>valente</u> , <u>fugitivo</u> ,	B
8	<u>satisfecho</u> , <u>ofendido</u> , <u>receloso</u> ;	A	<u>satisfeito</u> , <u>ofendido</u> , <u>receso</u> ;	A
9	huir el rostro al <u>claro</u> desengaño,	C	furtar o rosto ao <u>claro</u> desengano,	C
10	beber veneno por licor <u>suave</u> ,	D	beber veneno qual licor <u>suave</u> ,	D
11	olvidar el provecho, amar el <u>daño</u> ,	C	esquecer o proveito, amar o <u>dano</u> ;	C
12	creer que un cielo en un infierno <u>cabe</u> ,	D	acreditar que o céu no inferno <u>cabe</u> ,	E
13	dar la vida y el alma a un desengaño,	C	doar sua vida e alma a um desengano,	C
14	esto es amor; quien lo probó, lo <u>sabe</u> .	D	isto é amor; quem o provou bem <u>sabe</u> .	E

Além disso, construímos uma tabela comparativa, através da qual podemos observar as rimas pobres e ricas presentes no poema. Percebemos que são mantidas na tradução as categorias gramaticais de todas as palavras responsáveis pelas rimas de todos os versos.

Apenas deixa de existir no texto em português uma rima rica entre os versos 10 e 12, que dá origem a uma rima órfã, já mencionada, mas esse fato não gera quaisquer perdas temáticas ou de sentido do poema. Podemos ver também que houve uma substituição de “*animoso*” no verso 4, que seria traduzido como “alegre”, mas é substituído por “valoroso” (outro adjetivo), o que não interfere na mensagem do poema e que provavelmente foi uma opção do tradutor para minimizar as alterações no esquema rítmico.

TABELA DE COMPARAÇÃO DAS RIMAS POBRES E RICAS							
ESPAÑOL				PORTUGUÊS			
RIMAS	VERSOS	PALABRAS	CATEGORÍA GRAMATICAL	RIMAS	VERSOS	PALAVRAS	CATEGORIA GRAMATICAL
POBRE	1	FURIOSO	ADJETIVO	POBRE	1	FURIOSO	ADJETIVO
	4	ANIMOSO	ADJETIVO		4	VALOROSO	ADJETIVO
POBRE	2	ESQUIVO	ADJETIVO	POBRE	2	ESQUIVO	ADJETIVO
	3	VIVO	ADJETIVO		3	VIVO	ADJETIVO
POBRE	6	ALTIVO	ADJETIVO	POBRE	6	ALTIVO	ADJETIVO
	7	FUGITIVO	ADJETIVO		7	FUGITIVO	ADJETIVO
POBRE	9	DESENGAÑO	SUSTANTIVO	POBRE	9	DESENGANO	SUBSTANTIVO
	11	DAÑO	SUSTANTIVO		11	DANO	SUBSTANTIVO
POBRE	12	CABE	VERBO	POBRE	12	CABE	VERBO
	14	SABE	VERBO		14	SABE	VERBO
RICA	4	ANIMOSO	ADJETIVO	RICA	4	VALOROSO	ADJETIVO
	5	REPOSO	SUSTANTIVO		5	REPOUSO	SUBSTANTIVO
RICA	5	REPOSO	SUSTANTIVO	RICA	5	REPOUSO	SUBSTANTIVO
	8	RECELOSO	ADJETIVO		8	RECEOSO	ADJETIVO
RICA	10	SUAVE	ADJETIVO				
	12	CABE	VERBO				

O número de sílabas poéticas também sofre alteração: o texto em espanhol é todo hendecassílabo, enquanto em português ele tem uma redução de uma sílaba poética, sendo decassílabo em todos os versos, como se pode observar abaixo.

Des/may/arse, a/tre/verse, es/tar /fu/RIO/so,  
as/pe/ro, /tier/no, /li/be/ral, /es/QUI/vo,  
a/len/ta/do, /mor/tal, /di/fun/to, /NI/vo,  
le/al, /traí/dor, /co/vari/de y/ a/ni/MO/so;

no /ha/lar /fue/ra /del /bien, /cen/tro y /re/PO/so,  
mos/trar/se a/le/gre, /tris/te, /hu/mil/de, /al/TI/vo,  
e/no/ja/do, /va/lien/te, /fu/gi/TI/vo,  
sa/tis/fe/cho, /ofen/di/do, /re/ce/LO/so;

huír/ el /ros/tro/ al /cla/ro /de/sen/GA/ño,  
be/ber/ ve/ne/no/ por/ li/cor /SUA/ve,  
ol/vi/dar/ el/ pro/ve/cho, /a/mar /el /DA/ño,

cre/er /que un/ cie/lo /en un /in/fer/no /CA/be,  
dar /la /vi/da /y /el alma /a /un /de/sen/GA/ño,  
es/to /es a/mor; /quien/ lo/ probó, /lo /SA/be.

Des/maiar/-se, /a/tre/ver/-se, es/tar /fu/RIO/so,  
ás/pe/ro/, ter/no/, li/be/ral/, es/QUI/vo,  
a/len/ta/do/, mor/tal/, de/fun/to/, VI/vo,  
le/al, /traí/dor/, co/vari/de e/ va/lo/RO/so;

não/ ver/, /foi/ra/ do/ bem/, cen/tro e/ re/POU/so,  
mos/trar/-se a/le/gre/, tris/te, hu/mil/de, al/TI/vo,  
en/fa/da/do/, va/len/te/, fu/gi/TI/vo,  
sa/tis/feito/, ofen/di/do/, re/ce/O/so;

fur/tar/ o/ ros/to aol cla/ro/ de/sen/GA/no,  
be/ber/ ve/ne/no/ qual/ li/cor/ su/A/ve,  
es/que/cer/ o /pro/ve/to, a/mar/ o /DA/no;

a/cre/di/tar /que o/ céu/ no /in/fer/no/ CA/be,  
do/ar/ sua/ vi/da e/ alma a um/ de/sen/GA/no,  
is/to é/ a/mor/; quem/ o /pro/vou/ bem/ SA/be.

Voltando-nos agora para o aspecto temático do soneto, identificamos que este traz uma definição de amor, na qual Lope de Vega trata este sentimento como algo contraditório, como pode ser observado no primeiro verso, em que o escritor contrasta o desmaiar-se com o atrever-se, ou seja, dizer que um indivíduo apaixonado pode ficar inconsciente, perder os sentidos, mas pode ter atitudes de total consciência que o levam a atrever-se na relação e a adotar posturas inesperadas.

Retomando os adjetivos sublinhados, verificamos que eles aparecem qualificando esse estado de quem ama, mostra que uma pessoa assume um grande número de características, ainda que estas sejam contraditórias entre si, e para mostrar isso, Lope faz uso de antíteses como áspero e terno, leal e traidor, defunto e vivo, valente e covarde.

Essas antíteses, bem marcantes nos dois quartetos, nos levam a crer que é como se não fôssemos capazes de controlar nossos sentimentos e estados de ânimo porque são superiores a nós, e que todo esse amor não nos deixa fazer nem pensar em nada mais, tudo está relacionado à condição de uma pessoa que ama e cria uma realidade paralela, repleta de paradoxos.

Passando aos dois tercetos, Vega confirma a contradição do amor de um modo mais profundo e doloroso. No primeiro, lemos nas palavras do escritor ideias como não querer ver quando estamos amando, ainda que evidente, um desengano; usa uma comparação na qual afirma que amar é beber veneno como se fosse um licor suave, contrastando um líquido mortal a uma bebida suave que pode ser degustada em um momento de felicidade ao lado da pessoa amada; e fecha o primeiro terceto com a noção paradoxal de esquecer o proveito, as coisas boas e amar o dano, as coisas negativas, a destruição.

No segundo terceto, é feita uma conclusão que mantém a estrutura cheia de oposições de todo o poema, iniciando com a percepção de que um céu, no sentido de paraíso, de felicidade plena, pode existir dentro de um inferno, que seria lugar de total sofrimento e angústia. No verso seguinte, o poeta afirma que amar é como dar a vida e mesmo a alma a um desengano, a uma desilusão, à perdição.

O último verso conclui o soneto usando uma catáfora, pois afirma “isto é amor”, retomando tudo que foi dito nos versos anteriores e definindo do que estava falando. Acrescenta que quem provou o que é esse sentimento sabe que todas as características descritas são verdadeiras.

Lembramos que escritores como Jorge Manrique, na Idade Média, e Francisco de Quevedo, no Barroco, também trataram o amor nessa perspectiva, considerando o aspecto contraditório desse sentimento, como podemos observar em dois trechos de poemas escritos por eles:

[...]  
Es placer en que hay dolores,  
dolor en que hay alegría,  
un pesar en que hay dulzores [...]

Jorge Manrique

[...]  
Es un descuido, que nos da cuidado,  
un cobarde, con nombre de valiente,  
un andar solitario entre la gente [...]

Francisco de Quevedo

(García e Arteaga. *Literatura Española y Latinoamericana*. p. 44 e 158)

Como podemos conceber um prazer em que há dor e um pesar no qual há doçura, do modo que traz Manrique? Ou um descuido que nos faz ter cuidado e ser covarde, mas levar o nome de valente, como escreve Quevedo? São definições de amor compreensíveis se considerarmos seu aspecto paradoxal, conforme apresentam Vega, Quevedo e Manrique.

E, realizando um breve passeio pela história, percebemos que essa concepção de amor veio desde a Idade Média e sofreu apenas algumas mudanças sutis na temática e outras no aspecto estrutural dos textos, passando pelo Renascimento e chegando ao Barroco. Na Idade Média, predomina o conceito de cortesia ou amor cortês, que considera a exaltação de um amor humano concebido como o serviço incondicional à mulher. São feitas homenagens poéticas à dama, que se mostra como um objeto inalcançável.

No Renascimento, as ideias do filósofo grego Platão são seguidas, surgindo o idealismo platônico; surge a concepção de que o amor puro pela mulher, pela arte ou pela natureza nos eleva à Divindade; em consequência, produz-se a idealização da natureza e do sentimento amoroso. (GARCÍA e ARTEAGA, 2009)

Alguns temas da poesia renascentista permanecem sendo abordados pelos poetas do século XVII, mas com maior insistência e artifício retórico. É o caso do amor, que continua como devoção à amada, sempre inalcançável e, por isso, cheio de melancolia e dor (concepção do italiano Petrarca).

No Barroco, o tratamento do amor segue a tradição inspirada em Petrarca, ainda que alguns tópicos sejam intensificados ou tratados na forma de paródia. É um período em que os escritores usam um rico jogo de palavras, metáforas, paradoxos, antíteses e hipérbolos, recursos que contribuem para intensificar os sentimentos que estão sendo tratados ou para construir paródias.

Podemos, portanto, concluir que o soneto de Lope de Vega nos mostra a concepção de amor vigente no período do Barroco e que tinha profundas semelhanças com a própria vida amorosa do escritor. Vega nos presenteia com um poema que reflete seus sentimentos, usando recursos típicos de sua época, como as antíteses e as metáforas; define o amor com suas contradições, como fizeram outros escritores, mas imprime na construção do texto seu toque pessoal.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES, Irlandé. **Lutar com palavras**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

**EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL**. Disponível em: <<http://sobrehistoria.com/el-siglo-de-oro-espanol/>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2012.

GARCÍA, Guillermo Hernández; ARTEAGA, José Manuel Cabrales. **Literatura española y latinoamericana**: de la Edad Media al Neoclasicismo. Madrid: SGEL, 2009.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. 14 ed. ver. e atualizada. São Paulo: Ática, 2006.

JIMÉNEZ, Felipe B. Pedraza; CÁCERES, Milagros Rodríguez. **Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana**. Madrid: EDAF, 2008.

**LA POESIA BARROCA**. Disponível em: <[http://www.materialesde-lengua.org/LITERATURA/PROPUESTAS\\_LECTURA/BARROCO/poesia.htm](http://www.materialesde-lengua.org/LITERATURA/PROPUESTAS_LECTURA/BARROCO/poesia.htm)>. Acesso em: 30 de dezembro de 2011.

**POEMA DEFINIÇÃO DO AMOR**. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/leitura-diaria/quem-e-lope-de-vega-que-estrela-nesta-sexta-nos-cinemas/>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2011.

**SONETO**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Soneto>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2012.

## A PAIXÃO DE TERESA: VIVO SIN VIVIR EN MÍ

Francisco Leilson da Silva  
Ruteneid Lellys Alves Inácio

### PARA “CONOCER” TERESA...

Motivados pela beleza da obra de uma mulher, Teresa D’Ávila, que viveu uma perspectiva mística de suas crenças, logo nos deparamos com uma poesia que trata de um desejo intenso e real de viver um grande enlace amoroso e espiritual, chamada “*Vivo sin vivir en mí*”. Esse poema se tornou tema do nosso ensaio. Para conhecer mais sobre a autora e os recursos que utilizou para declarar seus afetos em forma poética, observamos os variados aspectos, desde a forma da escrita do poema, até seus possíveis significados. Seja bem-vindo a uma viagem literária, mística e intensamente conflitante entre nossas convicções, uma íntima realidade espiritual e uma mulher intensamente apaixonada.

Teresa D’Ávila, Teresa de Jesus, Teresa, a Grande ou Teresa de Cepeda, nascida na Espanha, em 28 de Março de 1515, pertencia a uma família da Baixa Nobreza, tendo por pais Alonso Sánchez de Cepeda e Beatriz Dávila e Ahumada. Ela descreve que “*tener padres virtuosos y temerosos de Dios me bastara, si yo no fuera tan ruin*” (Ávila, 2009, p. 34). Para além dessa visão dura e empedernida, buscamos conhecer a autora, profundamente apaixonada por seu divino ideal, revelado em vida e transformado em letras.

A personalidade forte da autora começou a ser revelada desde cedo. Ainda criança, quis enfrentar os Mouros, que invadiram a Espanha. Ficou órfã aos doze anos e foi ser educada pelas irmãs agostinianas, quando começou um processo de busca pela sua identidade religiosa. Assim, enfrentou conflitos familiares e pessoais para chegar a realizar seu desejo de ser religiosa. Com vinte anos entrou para a clausura.

Segundo Herráiz (s.d.), a leitura foi uma prática muito importante para Teresa (nem imaginava que seria perseguida e proibida desse exercício pela inquisição de sua própria igreja), pois nos autores considerados santos ela se descobriu como uma mulher inconformada com seu contexto. Logo, chegou a declarar que tinha uma vida religiosa medíocre, então, a partir de suas experiências místicas se refez enquanto pessoa, pois desejava ir mais longe. Obstinada pela mudança de vida, reformou o Carmelo e trouxe uma perspectiva mais rígida da vivência religiosa. Essa posição lhe rendeu uma perseguição pelos nobres, e certa desconfiança por alguns seguimentos de sua própria instituição religiosa.

No último período de sua vida (1562- 1582), a poetisa se dedicou à fundação de novos conventos. Madre espiritual daquelas comunidades e, de forma paradoxal, também escritora, pois a mesma instituição que desconfiava de suas vivências no contexto real e espiritual passou a ordenar que escrevesse e, assim, registrasse sua vida, suas experiências místicas e o processo de fundação da sua ordem religiosa.

Em meio a tantas contraposições, a sua maneira peculiar de viver foi revelada. Era a escritora das antíteses, que percebia na vida pós-vida a realidade perfeita que a plenificaria, a realização da pessoa com o amado transcendente e perfeito que se fez escravo na sua vida e a libertou de toda a perspectiva pessimista do agora para receber o vindouro, o plenamente eterno. Mediante o contexto de superiora religiosa, conheceu um amigo, o santo católico João da Cruz, que se tornou seu confessor, responsável pela comunidade masculina do Carmelo, e desenvolveu uma grande amizade, denominada “matrimônio espiritual”. Ele foi um parceiro no seu processo de escrita.

O ato da escrita, para Teresa D’Ávila, se tornou materialização de sua ânsia apaixonada pelo divino, a concretização de uma vida de leitora incentivada por seu pai, útil à organização da ordem, e sinal de obediência às suas autoridades religiosas. Sua obra é composta pelos seguintes livros<sup>10</sup>: *Livro da Vida*, *Caminho de Perfeição*, *Fundações*, *Trinta Poesias* e *Moradas* (seu último trabalho em 1577).

A morte da “divina” autora não limitou sua obra, nem se encerrou nas vultosas bibliotecas da organização religiosa a qual pertencia. O ano de 1582 não estagnou seu desejo de fazer conhecido aquele a quem ela amava, sua ânsia por corresponder à sua necessidade de

<sup>10</sup> Afirma Herráiz (s.d.) que todos os livros de Tereza foram escritos no período de 1562 - 1577.

ser livre. Todos esses dados geraram o nosso interesse. Assim como atribuem à Teresa a observação de que “Entre as painéis, também se encontra Deus”, entre suas letras encontramos um espaço profícuo para nosso trabalho, suas gotas de afeto transformado em poemas de amor nos levam a compreender nossas limitações e nos fazem ir mais longe naquilo em que acreditamos.

O ensaio se torna um meio de externar o quanto um trabalho simples, conciso, e bem fundamentado nos provê uma nova visão dos nossos cânones pessoais. Olhar para Teresa a partir de um arcabouço teórico aponta todo um caminho de formação percorrida no estudo da teoria literária e nos faz escrever sobre aquilo que ela amou e vivenciou em suas convicções. Então, nosso breve estudo torna-se uma lâmparina para quem deseja conhecer mais da poetisa Teresa de Jesus.

## POESIA EM TERESA

Analisar a produção poética de Santa Teresa D’Avila proporciona um encontrar-se com o entrelaçar da escrita místico-religiosa, assim, a expressão da poetisa que busca o “divino encontro”, a vivência da expressão literária da possível plenificação da alma, daquilo que transcende o físico, que é relatado nos afetos direcionados aos céus, uma percepção de íntimo da relação espiritual entre vida terrena e realidade espiritual, a imanência do criador na criatura, e desejo de ser criatura plenificada no criador.

Segundo Stroparo (2006), a poesia místico-religiosa originada na Espanha e na França (séculos XVI-XVII) aponta para esse amor da paixão do corpo para efetivar uma união com Deus. Logo, a sensualidade se manifesta de forma latente para desvelar que, holisticamente, o ser limitado deseja a perfeição, mesmo estando em uma vida terrena, usando como recursos as metáforas, alusões e símbolos envoltos em um ideário religioso.

A primeira mulher “Doutora da Igreja<sup>11</sup>” (proclamada em 1975 pelo Papa Paulo VI) expressa sua vivência através do registro de sua vida. A motivação para sua escrita nos leva a perceber os

<sup>11</sup> Título em latim denominado: *Doctores Ecclesiae*. Pessoas cujo seus ensinamentos, pregações, escritos e vivência pessoais apontam para as virtudes do cristianismo. Todos eles foram considerados pelo catolicismo modelos de fidelidade à fé cristã e que contribuíram de alguma forma inovadora, segundo a doutrina católica, para questões da espiritualidade e doutrina cristã.

elementos que compõem a sua construção e revela elementos de uma mulher forte e decidida. Aquele que transcreve sua forma de desejar o objeto de seu amor, estabelecendo um paradoxo entre os gêneros, ou seja, assumindo um comportamento tipicamente masculino, pois ela toma a atitude de aprisionar o amado e seu amor em seu corpo feminino (a matéria lugar do amor humano, idealizado e intenso). Faz isso de uma forma mística, que segue a identidade de mulher como aquela que articula poderes mágicos, sendo estigmatizada como sedutora dos homens, como descrita por Duby (2001) ao estudar as mulheres do século XVII e descrever que o imaginário sócio-religioso as percebiam como um ser perigoso e demoníaco, reportando-nos a Eva, ou seja, àquela de quem se acreditava que as mulheres haviam herdado as práticas pecaminosas de misticismo, segundo o pensamento judaico-cristão.

A mística evidencia-se ao longo do tempo como uma prática feminina, mesmo no cristianismo, de modo particular no catolicismo. A santa católica se destacou, assim, estabelecendo a questão do masculino-feminino no ideário religioso. Por mais que a própria Igreja afirme que a Divindade é Espírito e não tem sexo, a autora se relacionava com Deus, homem, constituindo um “matrimônio espiritual”, manifestando explicitamente a relação do masculino que se entrelaça com o ser feminino, assim, se definindo como esposa do Altíssimo.

Talvez por isso, a Inquisição também a perseguiu. Ação da Igreja Católica que se desenvolveu ao longo dos séculos XV à XVIII, promovida pela Igreja Católica em busca de “bruxas e feiticeiras”, desconfiou de Teresa, pois sua vivência mística, sua posição determinada diante da reforma de sua ordem religiosa e o fato de ser mulher proporcionaram um alvo predileto aos seus superiores. Como justificativa para esta prática, Kramer e Springer<sup>12</sup> nos apontam:

E como as mulheres estão essencialmente ligadas à sexualidade, elas se tornam as agentes por excelência do demônio (as feiticeiras). E as mulheres têm mais convivência com o demônio porque Eva nasceu de uma costela torta de Adão, portanto nenhuma mulher pode ser reta (KRAMER e SPRENGER, 1484, p. 21).

<sup>12</sup> Autores do livro *Martelo das Feiticeiras* publicado em 1487, a obra pode ser classificada como um compêndio de como identificar uma bruxa, dividindo-se em três partes: primeira parte como identificar uma bruxa (disfarces, encantamentos e forma de engano); a segunda relata todos os tipos de más ações (classificação e esclarecimento de cada um); e a terceira ensina como inquirir e incriminá-las de forma legalizada.

A autora foi um marco da contradição dentro da fé católica, pois, no século XVI, o Estado Moderno ganhava forma e se estabelecia a Reforma e a Contra-Reforma. Ao mesmo tempo em que a própria igreja a persegue, ela reafirmava os dogmas e a fé na instituição romana. Na medida em que os reformadores protestavam e reivindicavam a relação direta com Deus, ela abria sua realidade privada, conceito que estava se formando nesse período, para defender e reafirmar que comungava dos mesmos preceitos, sem se importar com dúvidas e possíveis cerceamentos.

Mediante esse contexto, a poesia de Teresa revela que elementos dessa mulher oprimida pela sociedade fizeram-se presentes em seu percurso de escrita, pois era cativa do seu grande amor. Não se importou de supostamente ter nascido dessa costela torta de Adão e também se fez algoz, o aprisionou dentro de si. Assim, seu cárcere marca a antítese da liberdade de direito, conquistada na cruz do calvário. Ela se faz prisioneira por fidelidade ao amado a quem serve, sofrendo de forma profunda pela ausência do alvo da sua afeição.

O eu lírico sempre se apresenta para confessar que ama e recebe a correspondência do seu amado. Nem muros, nem proibições, nem altura a separam daquilo que ela acredita e assume para si como divina majestade. Dessa forma, Teresa é “una extraordinária productora y organizadora de imágenes y metáforas. Y no ha de sorprender que ella misma en alguna acuda a la comparación entre místico y poeta” (AGUINAGA, PUÉRTOLAS, ZAVALA, p. 305, 2000) e, por isso, transpassada pelo mundo espiritual, se faz em palavras.

Mediante os apontamentos, a santa se sente livre para escrever sobre outros temas, como o Natal, dedicatórias familiares, até mesmo cenas humorísticas (seu último poema trata de um pedido duplo a Deus: uma veste nova e que ele a livre de pessoas más), sem preocupação acadêmica, escrevendo de forma espontânea, abordando suas questões cotidianas.

Padre Silvério de Santa Teresa<sup>13</sup> aponta que a obra (os poemas) da escritora se estrutura em três momentos distintos, que reafirmam os temas supracitados. Dessa forma, a primeira fase trata da vivência mística (nove poemas), os poemas da segunda fase fazem referência à liturgia carmelita (treze poemas) e os da terceira fase estão

<sup>13</sup> A editora do Carmelo, ao publicar a obra completa de Santa Teresa, usa a referida divisão.

subdivididos em: o processo da entrada das jovens no Carmelo (oito poemas) e o último humorístico. O poema *“Vivo sin vivir en mí”* está enquadrado na primeira fase, por isso o nosso enfoque na questão amorosa e mística.

## TERESA EM POESIA

O poema *“Vivo sin vivir en mí”* é construído pela poetisa como a colcha de crochê nas mãos da hábil artesã que escolhe cuidadosamente as agulhas, as nuances de suas linhas e os pontos mais bonitos, com os quais vai tecendo a trama, à medida em que entrelaça ponto a ponto para dar forma e harmonia à obra.

Segundo Goldstein (2006), conhecer a estrutura de um poema é considerar separadamente “cada parte do todo”, sem esquecer em nenhum momento da sua “unidade orgânica”.

Ao primeiro contato com o poema em estudo, percebemos a distribuição do texto num conjunto de oito estrofes, constituídas por septilhas, ou sétimas, e de um terceto de abertura. Logo se percebe a relação existente entre os versos do terceto e as estrofes que se seguem: *“vivo sin vivir en mí”*, que sintetiza o viver do “eu” lírico e se relaciona com os dois primeiros versos das estrofes, como em *“vivo ya fuera de mí”* e *“vida, no me seas molesta”*.

O segundo verso, que fala de esperança e suas relações com essa palavra, tem um verso alternativo: *“y tan alta vida espero”*. A ideia que ele encerra é desenvolvida nos versos de três a seis de cada estrofe. Já o terceiro verso, *“que muero porque no muero”*, se relaciona com a morte libertadora, para a qual ela suplica. Os versos *“muerte no me seas esquiva”* e *“venga ya la dulce muerte”* são uma contradição que se repete ao final de cada estrofe e se torna enfática no mesmo contexto em que se intensificam a oração, o apelo e a evocação do “eu”.

A poetisa escolheu os versos octossílabos e a repetição do verso *“que muero porque no muero”* para criar o ritmo do poema. A autora conduz lentamente a memória do leitor e o seu conhecimento de mundo à prática cotidiana das orações nas ordens religiosas da Igreja Católica, quando as devotas repetem em uníssono um pequeno trecho da oração ou ladainha, que de fato é um exercício muito familiar à au-

tora. Pelo efeito sonoro da assonância, na repetição das vogais “ue” no terceiro verso e também do “i” no primeiro verso do terceto, a poetisa trabalha os sons fechados dessas vogais para ressaltar as palavras, anteriormente citadas, são as mais presentes no poema, como que anunciando o antagonismo que se estabelece ao longo do poema.

O esquema de rimas perfeitas e emparelhadas (ACCAABB- DEE- DDBB)<sup>14</sup> contribui para a sonoridade do poema, por meio das rimas externas e da rima fonicamente rica, que se percebe já no começo do verso, em “*muero*”, e que se repete em “*porque no muero*”. Além disso, há a alternância entre rimas pobres e ricas, como em “*amor/ Señor*”, que são vocábulos pertencentes à mesma classe gramatical, e “*letrero/muero*”, de categorias gramaticais diferentes, considerando também que ambas são rimas consoantes.

Essa organização dos versos em rimas com a marcação do acento tônico faz a música do poema soar mais alta aos ouvidos do leitor. Na língua espanhola, a “*ley del acento tónico*” determina que ele deve cair sempre na penúltima sílaba. Para isso, se o verso termina em palavra aguda se soma uma sílaba, se a palavra é proparoxítona/*esdrújula*, se retira uma sílaba. Nos versos regulares e octossílabos do poema, observam-se as pausas verbais, pelo menos duas pausas internas, que são marcadas pela vírgula, e uma pausa interna no verso repetitivo; “*que muero/porque no muero*”, motivada não pelo tamanho do verso, mas por razões sintáticas e, naturalmente, as pausas que marcam o final de cada estrofe – as estróficas.

Nesse contexto pessoal de fé, torna-se vital para a poetisa expressar sua angústia de viver no mundo como se não estivesse nele, enquanto espera a libertação de seu cativo, e ela o faz pelas ideias de vida e morte, que são opostas em: “*vivo ya fuera de mi después que muero de amor*”, mas que também se associam conforme o seu desejo: “*muerte, no me seas esquivia, viva muriendo primero*”.

A observação atenta ao léxico corrobora com a percepção que advém da primeira leitura do poema, quando o antagonismo entre “*vida*” e “*muerte*”, que ora se contrapõem, ora se harmonizam, orienta a eleição dos nomes e de seus caracterizadores, para estabelecer a “*isotopia*” desses dois campos semânticos, agrupados pela escolha do vocabulário e de seus usos e que são explicitamente trabalhados

<sup>14</sup> Repetição dessa organização de rimas em todo o poema.

por meio de um jogo de antíteses, que permeia todo o poema. Alguns vocábulos-base dão sentido ao texto: os substantivos (*prisón, destierros, amor, carga, hierros, esperanza, vida, muerte*) e alguns adjetivos (*divina, larga, duros, dulce, pesada, amarga*).

O uso dos caracterizadores atende à necessidade da autora em manter a rima perfeita quando utiliza com frequência uma figura de retórica<sup>15</sup>, muito presente na literatura de estilo barroco<sup>16</sup>, chamada hipérbato/*hiperbatón*, ao inverter a ordem natural dos termos da oração, como nos versos: “*y causa en mi tal pasión ver a Dios mi prisionero*”, que de outra maneira quebraria o esquema das rimas emparelhadas e, também ao inverter intencionalmente a ordem entre substantivos e qualificadores com o mesmo fim.

Ao longo do poema, surgem dois momentos que apresentam construções de versos exclamativos, nos quais a poetisa expressa seus queixumes, o que na língua espanhola se constitui numa figura de linguagem chamada “*mempsis*” “*qué vida tan amarga do no se goza el Señor!*” Aqui e em outro verso do poema lê-se: “do”, que é uma forma arcaica do espanhol para a palavra “donde”.

Do ponto de vista sintático, observa-se que, em alguns versos, os caracterizadores são relacionados com os seus sujeitos por meio de orações predicativas ou copulativas, nas quais o verbo de ligação ou cópula não tem sentido próprio, então o caracterizador é quem atribui sentido ao enunciado: “*larga es esta vida*”, e também pela construção subordinada comparativa de superioridade: “*...esta carga más pesada que el acero*”. É interessante ressaltar que, na oitava estrofe, o “eu” lírico faz uma pergunta retórica à própria vida, cuja resposta é o argumento que ele mesmo apresenta para perdê-la: “*...qué puedo yo darle a mi Dios... si no es el perderte a ti para mejor a Él gozarle?*”

Identificar a maneira como a autora emprega os verbos ajuda a compreender o sentido do poema. A presença marcante de verbos flexionados no presente do indicativo enfatiza a realidade e a particula-

<sup>15</sup> Nossas observações sobre figuras de linguagem e retórica foram fundamentas em Morales (1992) e Sarmiento (1997).

<sup>16</sup> Barroco é um estilo artístico (Séc. XVI-XVII) que influenciou as mais variadas ramificações da arte, no caso da literatura sua marca é uso das figuras de linguagem, assim, facilmente identificado na obra da autora em análise, como descrito, “a linguagem barroca compraz-se no suplemento, na demasia.” (SARDUY, 1979, p.176).

ridade do “eu” lírico: a vida ou exílio e a prisão de amor. Verbos flexionados no presente do subjuntivo são usados para expressar os desejos da vida elevada e verdadeira e da morte libertadora. Já os poucos verbos no imperativo negativo, em *“muerte, no me seas esquiva”* e *“vida, no me seas molesta”* servem para interpelar enfaticamente a morte e a vida, para que não se demorem, as quais nesses versos surgem como palavras soltas, como uma interrupção da estrutura sintática, o que caracteriza uma figura de linguagem denominada anacoluto.

Os poucos verbos no infinitivo, que no caso da língua espanhola não são flexionados, como em: *“sólo esperar la salida”* ou *“para ganarte, perderte”*; que neste segundo exemplo, pela regra culta, traria o pronome, que representando o complemento direto, se agrega ao infinitivo do verbo, ambos apontam para uma ação futura. Por fim, nenhum verbo no tempo pretérito é utilizado pela autora, o que pode sinalizar o distanciamento da poetisa para com a vida de outrora.

O poema é rico em figuras de linguagem. Ainda que abordadas diretamente no desenvolvimento da análise, se faz necessário citar outras, como a metáfora simplificada para comparar *“esta vida”* com *“estos destierros, esta cárcel, estos hierros”*, que também apresenta um paralelismo pela repetição da mesma construção sintática.

Várias hipérboles são empregadas quando o objetivo é supervalorizar as ideias para obter maior ênfase, como em: *“cuando el corazón le di puse en él ese letrado”* ou *“esta divina prisión...ha hecho a Dios mi prisionero”*.

Outro artifício de ênfase é a omissão de termos, orações e períodos que, se não repetidos, permitem que o texto flua naturalmente, e no poema a autora omite dois versos inteiros, que completam o sentido dos versos seguintes e enfatizam os seus sentimentos *“esta divina prisión del amor con que yo vivo”*, os quais se relacionam com os versos: *“ha hecho a Dios mi cautivo [...] y libre mi corazón”*, cuja estrutura foi produzida com a adição da conjunção “y”, que une as orações independentes.

Encadeamentos/*encabalgamientos/enjambements* são construções sintáticas que ligam um verso ao seguinte pela necessidade de completar o seu sentido e são frequentes no poema. Há muitas regras que estabelecem esses enlaces, entre elas: a união do substantivo com o adjetivo, com o complemento preposicionado ou com

o artigo; o verbo com seu advérbio e as regências verbais. A autora se mantém fiel a essas orientações sintáticas, tão consideradas em sua época: *“esta divina prisión del amor con que yo vivo” ou então “...qué puedo yo darle a mi Dios...”*

Para entender o poema, passeamos pela estrutura formal e rítmica. Embora fragmentada para efeito de análise, a unidade do texto é recuperada no momento da interpretação, porque todos os seus aspectos estão relacionados, uma vez que a poetisa amarra cada ponto do sentido de seu texto, utilizando-se de efeitos sonoros, rítmicos, de figuras de retórica e de construções sintáticas que dão vida ao poema, formando um todo harmônico, coeso e coerente. Essa articulação elaborada da linguagem poética atribui personalidade à obra, logo, cada poema é único e revelador da identidade da artesã que organizou as palavras com habilidade de exímia artífice das letras.

#### PERCEPÇÕES SOBRE A POESIA DE TERESA

O poema *“Vivo sin vivir en mí”* apresenta, em seu terceto introdutório, uma releitura mística e amorosa de uma afirmação do apóstolo Paulo: *“Eu vivo, mas já não sou eu; é Cristo que vive em mim”* (Gálatas 2, 20). A realidade de Teresa se encerrava em Cristo, então, a morte era o meio da realização do desejo de vida com aquele que ela amava. Por isso, ela chega ao ato de afirmar que registrou em seu coração uma placa que vive, mas sua vontade é ultrapassar esse véu carnal que a separa de Cristo, para se encontrar com seu esposo adorado.

Nesse universo de amor, se estabelece um paradoxo entre a liberdade e a prisão. O poema revela, pelos verbos na primeira pessoa, a ação do eu lírico: *“cuando el corazón le di”* nos mostra que não foi opção dela entregar o coração, foi o amado que a conquistou. Tomar uma decisão desse tipo aponta para um papel tipicamente do homem, porém é ela que define a situação e aprisiona a divindade em seu amor. Ela não é uma cativa de Deus, ele é quem está fechado pelo amor limitado de uma mulher, que muitas vezes considerava dizer loucuras. Assim, ela estava ligada ao céu, e ele, por corresponder a seus afetos, estava ligado à realidade terrena.

A poetisa proclama que essa relação de cárcere gera liberdade em seu coração. O eu prisioneiro proporciona os mais divinos prazeres, desde a paixão até a morte, para se encerrar nele, para plenificar uma vida unida e totalmente em seu Deus. Então, tudo que evita essa união causa dor e peso, por isso a vida termina sendo um eterno martírio, a militância de uma alma que deseja se encontrar com sua origem. A palavra vida na terceira estrofe *“¡Ay, qué larga es esta vida!”* deixa entrever a perda do brilho de viver e do amor que os cerca, por conseguinte, estabelece o paralelo corpo e alma, a matéria que aprisiona o espírito. O mesmo ocorre com a palavra *“hierros”*, pois a alma está metida em um lugar temporário, logo, ao livrar-se dessa carga, chegará através de sua leveza aos lugares altos, onde o afeto se encontra com o significado de sua existência.

No decorrer do poema, a palavra esperança ganha um duplo uso: ora ela é a razão do eu lírico se manter vivo (*“el vivir me asegura mi esperanza”*), ora é limitada pela dureza da vida (*“¡Ay, qué larga es esta vida! ¡Qué duros estos destierros!”*). Assim, o eu lírico expressa a dicotomia da dor de viver, porém se instala o anseio da glória que ainda há de vir, por isso, a morte é doce e esperada. O enlace derradeiro da Julieta cristã também é na morte, nela há vida eterna. A plenitude dos sentidos se realiza com a morte e um profundo gozo que começa na esfera terrena, mas é vivida na íntegra com o morrer, por isso *“no te tardes”, “el morir venga ligero”, “Quíteme Dios esta carga”, e “más pesada que el acero”*. O eu lírico declara sua urgência em transcender sua relação íntima com a perfeição.

Nesse enlace apaixonado, o eu lírico necessita qualificar seus sentimentos, seu amor intenso, uma referência ao texto bíblico *“o amor é forte”* (Cânticos dos Cânticos 8,6b), sua paixão é feroz como a do texto bíblico. A autora reescreve a prosa bíblica, torna sua poesia uma maneira de dizer ao seu amado tudo que ela aprendeu sobre ele. A relação estabelecida chegou ao grau de intimidade em que ela deixa evidente seus sentimentos e anuncia sua condição de amada, usando as palavras do seu esposo (Porque aquele que quiser salvar a sua vida, perdê-la-á; mas aquele que tiver sacrificado a sua vida por minha causa, recobrá-la-á. Mateus, 16:24) e declara para sua própria vida que, para viver realmente feliz, precisaria perdê-la, por que *“aquella vida de arriba es la vida verdadera”*, o denominado céu, onde reina sua paixão.

Na penúltima estrofe, o eu lírico deixa um conselho à morte “*viva muriendo primero*”. Esse verso nos remete à seguinte frase “Morremos a cada dia, a cada dia falta uma parte da vida” do filósofo Sêneca<sup>17</sup>, contemporâneo de Cristo, que possivelmente trocou cartas com o apóstolo Paulo. Dessa forma, fica perceptível que o poema revela uma autora profunda e letrada, diferentemente da concepção de mulher do período em que viveu (séc. XVII).

A escolha de um filósofo que se ocupava das questões de como viver corretamente aponta para a questão central do poema que é ter uma vida plena, divina. Não se pode esquecer que a escrita desse filósofo revelava questões fortes do comportamento humano, porém o eu lírico, como foi supracitado, revela a ferocidade de sua paixão, seu alvo é a eternidade, de forma íntegra, na perfeição da vida superior.

A voz do poema na última estrofe estabelece o jogo de mais uma vez conversar com a vida, logo, repete a afirmação de que é melhor perdê-la. Entretanto, é a única vez que, em cinquenta e cinco versos, afirma categoricamente a vontade de morrer. Assim, esse ato de extinguir-se para a vida terrena tem uma função que só aparece de forma explícita nos últimos versos, estabelecendo um prazer em deixar seu corpo perecível para melhor desfrutar seu senhor (*¿qué puedo yo darle a mi Dios, que vive en mí, si no es el perderte a ti para mejor a Él gozarle?*), deixando evidente que “*la vivencia erótica es central*” (AGUINAGA, PUÉRTOLAS, ZAVALA, 2000, p.307). Através da experiência pessoal da oração, o corpo passa a fazer parte desse exercício do espírito e o gozo se constitui como parte dessa entrega, o erotismo flui como algo comum ao processo da devoção, uma questão inusitada para a obra de uma religiosa.

Uma obra sem pretensões acadêmicas, ela “*escribe al hilo de su pensar porque no tiene que ser culta, sino todo lo contrario. No escribía para dignificar la lengua, sólo para riqueza espiritual que atoraba pudiese ser patrimonio común*” (ALVAR, MAINER e NAVARRO, 2009, p.286). Com traços de uma escrita do estilo barroco, de uma imitação das *letrillas*<sup>18</sup>, gênero literário comum de sua época, a poesia de Teresa D’Ávila atravessou o tempo e causa um estranhamento

<sup>17</sup> Lucius Annaeus Sêneca foi escritor e filósofo do Império Romano. Nasceu na cidade de Córdoba (província romana da Hispânia) em 4 a.C. Sêneca faleceu na cidade de Roma no ano de 65 d.C. Um ícone do estoicismo (doutrina que defendia a ideia de que o universo é regido por uma ordem lógica universal). Era um defensor de um modo de vida simples, ético e do destino predestinado. Forte elemento no pensamento de João Calvino (reformador protestante).

<sup>18</sup> Segundo Morales (1992) é um poema fácil que abrange os mais variados conteúdos que apresenta um estribilho inicial, desenvolve-se com variado número de estrofes, que termina com o(s) último(s) verso do estribilho.

por sua a força. Por conseguinte, escrever sobre Teresa nos leva à certeza de que a medida com que nos entregamos ao que amamos, torna-se a medida com que os outros recebem o que fazemos como algo real, a beleza da nossa história, enfim, a verdade do que vivemos e acreditamos.

## REFERÊNCIAS

ALVAR, C.; MAINER; J. C.; NAVARRO, R. **Breve historia de la literatura española**. 7ª ed. Madrid: Alianza, 1999.

ÁVILA, S. T. de. **Obras Completas**. 15ª ed. Burgos (Espanha): Editorial Monte Carmelo, 2009, p. 1354-1425.

\_\_\_\_\_. Livro da Vida. In: ÁVILA, S. T. de. **Obras Completas**. 15ª ed. Burgos (Espanha): Editorial Monte Carmelo, 2009.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. (Trad.) Centro Bíblico Católico. 34 ed. rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.

DUBY, G. **Eva e os Padres: Damas do século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOLDSTEIN, N. Versos, sons, ritmos. 14ª ed. São Paulo: Ática, 2006. (Col. Princípios, v 26)

PUÉRTOLAS, Júlio Rodriguez (Coord.). AGUINAGA, C. B. ZAVALA. I. M. **Historia social de la literatura española**. 3ª ed. Tomo I (en lengua castellana). Madrid: Castalia, 2000.

KRAMER, H. e SPRENGER, J. Malleus maleficarum. **O martelo das feitiças**. Trad. de Paulo Fróes. 9. Ed., São Paulo: Rosa dos Ventos, 1993.

MORALES, J. L. O. **Introducción a los géneros literarios**: a través del comentario de textos. Madri: Editora Playor, 1992. (Col. Como Dominar)

SARDUY, S. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.) **América Latina em sua literatura**. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Col. Estudos, v. 52)

SARMIENTO, R. **Manual de corrección gramatical y estilo**. Español normativo, nivel superior, Madrid, SGEL, 1997.

STROPARO, S.M. **Poesia místico-religiosa e o caso Santa Teresa D'Ávila.** Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1294>> Acesso em: 30/01/2012

HERRÁIZ, Maximiliano. **Santa Teresa de Ávila, amiga de Deus e dos homens.** Tradução: Patrício Sciadini e Andréa Luna. Disponível em: <[http://www.comshalom.org/formacao/santos/sta\\_tereza.html](http://www.comshalom.org/formacao/santos/sta_tereza.html)>. Acesso: 29/01/2012

## NOS LAÇOS DA SAUDADE: UM ENSAIO SOBRE O POEMA RECADO AOS AMIGOS DISTANTES.

Allana Manuella Alves dos santos  
Eliria Carvalho Souza

No poema “Recado aos Amigos Distantes”, Cecília Meireles retrata a amizade com determinada grandiosidade. Ela utiliza-se da narração em primeira pessoa para deixar claro sua presença e suas angústias. Essa característica marca o plano literário ao descrever sobre sua partida e que, mesmo separando-se dos amigos fisicamente e sem a perspectiva do retorno, estes permanecerão na lembrança e, dessa forma, estaria prisioneira dessa relação.

No conjunto das coisas que constituem o universo, há sempre algo que deve ser contemplado e, dessa forma, os poetas contemplam a vida, enfatizando o momento. No poema, Cecília Meireles reescreve esse universo com a força das palavras e o silêncio do cantar. Para a poetisa, a vida se dá com a transitoriedade, onde a consciência emerge do Ser que compreende a brevidade da vida.

Assim, o objetivo de nossa reflexão tem como ponto principal as relações de amizade e a liberdade, fatos que caracterizam a figura humana, mas consideramos essencialmente o “eu”, que possui plena consciência de sua individualidade na trajetória da vida.

Traçaremos uma analogia entre o pensamento filosófico de Santo Agostinho, que pensou o homem como um ser individual independente, com o poema “Recado aos Amigos Distantes”, de Cecília Meireles, no qual é retratado a importância da verdadeira amizade e a liberdade de seguir diante das circunstâncias da vida. Esses são os pontos chaves de nossas indagações, ao mesmo tempo em que é retratada uma luta interior sobre a liberdade e a autonomia do destino.

Tudo está em constante transformação, somos então seres passivos de mudança, ou seja, precípeis ao instante que nos consome. Sendo assim, tudo em torno do homem encontra-se em alteração, por consequência do tempo, que não para de fluir incessantemente. Dessa forma, em “Recado aos Amigos Distantes”, a voz poética se refere à própria vida em termos de distância, amizade, liberdade e necessidade de seguir o seu destino e perfazer o seu caminho, ou a passagem do indivíduo junto às experiências ao longo de sua existência.

Percorremos então a primeira estrofe, na qual a poetisa refere-se aos seus amigos de forma muito particular (“meus companheiros amados”) e relata sobre sua partida, deixando explicitamente registrado o seu amor por essas pessoas.

Nesse contexto, percebe-se a relação de proximidade entre a autora e seus amigos, mas o presente retrata a despedida e a consciência que o indivíduo possui sobre suas responsabilidades. Essa iminente metamorfose é de uma originalidade poética reforçada pela linguagem utilizada, simples e com musicalidade, afora tratar-se de um tema que se remete ao cotidiano da sociedade. A saudade é um sentimento muito presente nesse tipo de relação e, além disso, a memória armazena e reflete os momentos e lembranças passadas, guardadas no grande “receptáculo que é a memória” (Sto. Agostinho, 2009 p.225). Podemos observar nos versos:

Por mais longe que pareça  
Ides na minha lembrança,  
Ides na minha cabeça

Essa obra revela a relação estabelecida entre Cecília e seus amigos com o mundo que os cerca. Desse modo, ao compreender a essência de suas particularidades, o indivíduo singulariza-se pela forma de olhar o universo, ou seja, cada um a sua maneira. Isso é uma característica do “eu” que conhece a si mesmo, daquele que possui a liberdade de renovar, transformando a situação de fato em uma nova realidade decorrente de suas ações.

## SOBRE A AUTORA

Optamos por falar sobre a vida da autora especialmente por compreendermos que sua produção literária reflete em muito suas experiências de vida, seus valores etc. O que a torna um ícone da Literatura Brasileira são os temas dos quais Cecília trata em seus poemas, pertinentes à vida de qualquer ser humano, como, por exemplo, a amizade, o amor, a saudade etc.

Cecília nasceu no Rio de Janeiro em 7 de novembro de 1901, no bairro da Tijuca, filha de Carlos Alberto de Carvalho Meireles, funcionário do Banco do Brasil S.A., e de D. Matilde Benevides Meireles, professora municipal. Única sobrevivente dos quatro filhos do casal, Cecília Benevides de Carvalho Meireles foi criada por sua avó materna, Jacinta Garcia Benevides, tendo em vista o falecimento do pai três meses antes do seu nascimento e de sua mãe antes que ela completasse três anos de idade.

Escreveu sua primeira poesia aos 9 anos de idade e concluiu o curso primário em 1910 na Escola Estácio de Sá, ocasião em que recebeu de Olavo Bilac, inspetor escolar do Rio de Janeiro, medalha de ouro por ter concluído essa etapa dos estudos com “distinção e louvor”. Diplomou-se no Instituto de Educação da mesma cidade, no ano de 1917, passando a exercer o magistério primário em escolas oficiais do antigo Distrito Federal.

Seu primeiro livro de poesias foi publicado no ano de 1919 e tinha como título *Espectro*. Posteriormente, a autora publicou: *Nunca mais* e *Poema dos Poemas* (1923) e *Baladas para El-Rei* (1925).

Do casamento, em 1922, com o pintor português Fernando Correia Dias, teve três filhas: Maria Elvira, Maria Mathilde e Maria Fernanda, esta última artista teatral consagrada. Cecília Meireles ficou viúva em 1935, após o suicídio de Correia Dias. Cinco anos depois casou-se com o professor e engenheiro agrônomo Heitor Vinícius da Silveira Grilo. Os diversos acontecimentos negativos de sua vida, no entanto, contribuíram para as reflexões traduzidas na forma de poesias, as quais transmitiam a realidade das relações entre o efêmero e o eterno.

Além do seu talento para a poesia, dedicou parte de sua vida à educação e destacou-se também na área jornalística. Trabalhou

no jornal Diário de Notícias, dedicada aos problemas relacionados à área educacional. Organizou a primeira biblioteca infantil do Rio de Janeiro, no bairro de Botafogo; foi professora de Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas e Literatura Luso-Brasileira e de Técnica e Crítica Literária na Universidade do Distrito Federal, atualmente Universidade Federal do Rio de Janeiro. Recebeu o Prêmio de Poesia Olavo Bilac, através da Academia Brasileira de Letras, pelo reconhecimento da alta qualidade de sua poesia, a qual foi traduzida para diversos idiomas. Já em 1942, tornou-se sócia honorária do Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro.

Realizou inúmeras viagens aos Estados Unidos, à Europa, à Ásia e à África, fazendo conferências, em diferentes países, sobre Literatura, Educação e Folclore, em cujos estudos especializou-se. Foi agraciada com diversos prêmios em sua homenagem por sua produção literária, destacando-se: o título *Honoris Causa* da Universidade de Délhi, na Índia; tornou-se Oficial da Ordem de Mérito do Chile; recebeu o Prêmio Machado de Assis, através da Academia Brasileira de Letras; tornou-se sócia honorária do Instituto Vasco da Gama, na Índia; recebeu o Prêmio de Tradução/Teatro, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1962 e no ano seguinte ganhou o Prêmio Jabuti de Tradução de Obra Literária, pelo livro *Poemas de Israel*, concedido pela Câmara Brasileira do Livro, além de ter sido homenageada com a inauguração de escolas, bibliotecas e ruas com seu nome.

Segundo Nogueira, Cecília ainda traduziu e produziu diversas peças teatrais, além de ter publicado vários livros. Aposentou-se como diretora de escola em 1951, apesar de ter continuado trabalhando como produtora e redatora de programas culturais. Cecília Meireles faleceu no Rio de Janeiro em 9 de novembro de 1964, sendo-lhe prestadas grandes homenagens. Em 1989, o Banco Central do Brasil lançou uma cédula de cem cruzados novos com a efígie de *Cecília Meireles*, e no ano de 2001, através de decreto, o governo federal instituiu *O Ano da Literatura Brasileira*, sendo uma das personalidades homenageadas.

O poema escolhido para essa análise foi escrito por Cecília Meireles e se chama "*Recado aos Amigos Distantes*". Retrata as relações de amizade, tema voltado à realidade e ao sofrimento humano que sempre permeiam as obras de Cecília, temas esses que nos envolve e que propiciam uma leitura diante das nossas vivências.

Na obra, encontramos também algumas características da poetisa, como: o lirismo; a consciência da efemeridade; as circunstâncias da vida, a solidão, a melancolia, a tristeza e o amor verdadeiro. Percebe-se, assim, certa preocupação com temas universais, assuntos que demandam reflexão e musicalidade. Tudo isso construído e relacionado por todo o poema, como se fosse uma verdadeira ponte, com a função de unir e mostrar a essencialidade de cada recurso, para que dessa forma seja compreendida a mensagem do poema.

## RECURSOS UTILIZADOS

Nas obras de Cecília Meireles, verifica-se a constante presença da musicalidade, destacando-se o uso de aliterações devido à repetição de fonemas consonantais, além de rimas, encadeamentos e um léxico relacionado ao tema da amizade, ou seja, recursos esses relacionados ao sentido da obra.

### ANÁLISE DO POEMA “RECADO AOS AMIGOS DISTANTES”

Realizando uma leitura interpretativa do poema *Recado Aos Amigos Distantes*, percebemos que a autora escreve em primeira pessoa, expressando sua subjetividade nas relações de amizade, demonstrando, através de sua produção literária, fragmentos da realidade humana. Observemos esse exemplo:

Meus companheiros amados,  
não vos espero nem chamo:

O poema divide-se em cinco estrofes, compostas de quatro versos cada, caracterizando assim quartetos ou quadras. No poema como um todo observamos algumas das principais características da poesia de Cecília Meireles, tais como leveza e delicadeza presentes nas relações de amizade. Apresentando uma linguagem simples e de fácil compreensão, mas embutida de profundos significados, denotando assim, um ar melancólico. O poema retrata, ainda, a relação de amizade, onde não existem cobranças, apresentando-se na forma de uma carta na qual declara os seus sentimentos às pessoas.

Meus companheiros amados,  
não vos espero nem chamo:  
porque vou para outros lados.  
Mas é certo que vos amo.

O fato do “eu lírico” não cobrar a presença dos amigos não significa dizer que não os ame. Demonstrando, assim, uma relação de desprendimento, liberdade, respeito e independência do ser amado. A segunda estrofe registra muito bem o grau de proximidade e importância. Deixando claro na passagem, “todos sabem quando é dia”, que esses amigos são para todos os momentos e situações, independentemente da distância que os separem.

Nem sempre os que estão mais perto  
fazem melhor companhia.  
Mesmo com sol encoberto,  
todos sabem quando é dia.

A presença constante de verbos em todo o poema denota certo dinamismo. Percebe-se, ainda, na primeira estrofe, os verbos “chamar” (1º verso) e “amar”, (4º verso) passando a ideia de que, quando amamos determinada pessoa, desejamos tê-la por perto, justificando a utilização de “chamo”.

Esse poema é todo elaborado em encadeamentos, havendo a necessidade do verso seguinte para completar, nesse caso, o sentido do verso anterior. Exemplo:

Não condeneis, por enquanto,  
minha rebelde maneira.  
Para libertar-me tanto,  
fico vossa prisioneira.

Verifica-se que o poema é uma metáfora, das relações verdadeiras de amizades, porque como a poeta utilizou, não é qualquer amigo, mas sim companheiros amados. A presença do adjetivo nessa passagem especifica com mais clareza o sentimento existente e

que, mesmo partindo, eles não devem condenar sua maneira de agir porque, apesar da distância que os separa, de alguma forma haverá sempre um elo que os une, por isso a utilização da palavra *prisioneira*. Justifica-se na estrofe posterior que, mesmo distantes fisicamente, os amigos permanecerão juntos “na lembrança e na cabeça”. Esse poema é elaborado em antíteses, o que se pode observar em: “sol encoberto” - “dia”; “liberta-me” - “prisioneira”. Além desse recurso, percebe-se também a presença de anáforas, que se caracterizam pela repetição de palavras ou expressões de forma regular no texto, características da obra Ceciliana.

Por mais que longe pareça,  
ides na minha lembrança,  
ides na minha cabeça,  
valeis minha a minha Esperança.

## RIMAS

O poema é composto por rimas alternadas ou coordenadas. Na primeira estrofe ocorrem rimas entre o primeiro e terceiro versos. Similarmente ocorre entre os versos 2-4. Observa-se, então, essa sequência por todo o poema, conforme vemos abaixo.

Por mais que longe pareça,  
ides na minha lembrança,  
ides na minha cabeça,  
valeis a minha Esperança.

Observamos, também, a existência da rima rica, ou seja, rimas entre palavras de classes gramaticais diferentes. Na primeira estrofe, o primeiro e terceiro versos e segundo e quarto versos. Percebe-se que o tipo de rima externa é consoante, presença de vogais e consoantes no interior da própria rima. Observa-se em “enso” e alhos”, por exemplo.

Pelo vosso campo imenso,  
vou cortando meus atalhos.

Por vosso amor é que penso  
e me dou tantos trabalhos.

Ressalta-se também que, por ter estudado canto e violino, acreditamos que isso tenha colaborado com a musicalidade, característica presente na produção poética de Cecília Meireles.

Pelo vosso campo imenso,  
vou cortando meus atalhos.  
Por vosso amor é que penso  
e me dou tantos trabalhos.

Verifica-se a aliteração do fonema /s/ em todo o poema, refletindo o sentimento de saudade devido à distância dos *Companheiros Amados*, maneira como a poetisa remetia-se aos seus amigos. Além disso, ela se detém principalmente à utilização de palavras relacionadas ao campo semântico da amizade. Na última estrofe, quarto verso, a palavra “Esperança” encontra-se personificada, como se fizesse referência a determinada pessoa ou aos companheiros amados, tendo sempre a fé que estariam próximos mesmo diante das circunstâncias da vida.

## METRIFICAÇÃO

Quanto à metrficação, podemos afirmar que a autora escreveu todo o poema com versos compostos de sete sílabas poéticas, o que constitui uma redondilha maior ou heptassílabo.

Meus/ com/pa/NHEI/ros/ a /MA /dos,  
Não/ vos/ es/pe/ro /nem / CHA/mo:  
por/que/ vou/ PA/ra ou/tros/ LA/dos.  
Mas/ é /cer/to/ que /vos/ A/mo.

Nem/ sem/pre os/ que es/tão/ mais/ PER/to  
fa/zem/ me/lhor/ com/pa/NHIA.  
Mes/mo/ com/ sol /en/co/BER/to,  
To/dos/ sa/bem/ quan/do é /DI/a.

Pe/lo/ vos/so/ cam/po i/MEN/so,  
Vou/ cor/tan/do/ meus/ a/TA/lhos.  
Por/ vos/so a/mor/ é/ que/ PEN/so  
E/ me/ dou/ TAN/tos/ tra/BA/lhos.

Não/ con/de/neis/ por/ en/QUAN/to,  
mi/nha/ re/bel/de/ ma/NEI/ra.  
Pa/ra/ li/ber/tar/-me/ TAN/to,  
Fi/co/ vos/sa/ pri/sio/NEI/ra.  
Por/ mais/ que/ lon/ge/ pa/RE/ça,  
i/des/ na/ mi/nha/ lem/BRAN/ça,  
i/des/ na/ mi/nha/ ca/BE/ça,  
va/leis/ a /mi/nha Es/pe/RAN/ça.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da realização deste trabalho, podemos destacar, na leitura de cada verso do poema “Recado aos Amigos Distantes”, que a autora os dota de significados especiais, palavras que à primeira vista têm significados simplórios, bem como nos faz mergulhar em uma reflexão acerca dos reais valores que constituem uma amizade, destituída de qualquer interesse. A obra Ceciliana sustenta traços de melancolia, voltadas para o caráter atemporal, ou seja, temas que sempre estão presentes na sociedade moderna. Essa subjetividade é universal, visto que os poemas parecem refletir no papel as dores e as angústias de toda a humanidade.

Cecília Meireles provoca uma reflexão sobre os verdadeiros laços de amizade, utilizando-se de um vocabulário simples e de fácil compreensão. Porém, apesar disso, o poema é recheado de significados, devendo o leitor ficar atento aos detalhes. Dessa forma, reflete-se certa intimidade e delicadeza peculiar da autora.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santos. **CONFISSÕES**. Tradução J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 24 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

ANTUNES, Irande. **LUTAR COM PALAVRAS: COESAO E COERENCIA**. São Paulo: Parábola, 2005.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos sons, ritmos**. 14. ed. São Paulo: Atica, 1941.

MEIRELES, Cecília. **Cânticos**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1982.

NOGUEIRA JUNIOR, Arnaldo. **Cecília Meireles**. Disponível em: <[http://www.releituras.com/cmmeireles\\_bio.asp](http://www.releituras.com/cmmeireles_bio.asp)>. Acesso em: 28 jan. 2012.

## ESSÊNCIA E FORMA DE *CANÇÃO*, DE CECÍLIA MEIRELES

Alane de Carvalho da Silva

Andréa Brasiliano Petronilo

Jéssica Torres Mendes

Este trabalho busca apresentar uma perspectiva de análise da essência e forma do poema *Canção*, de Cecília Meireles. O poema está contido no livro *Viagem*, lançado pela primeira vez em 1939, obra que consagrou a autora após ter recebido, no ano anterior, o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras. Cecília Meireles é considerada a primeira grande escritora da literatura brasileira, e suas obras estão inseridas na segunda fase do Modernismo.

O poema *Canção* é composto de cinco quadras (ou quartetos), e todos os seus versos são octossílabos. É uma canção de teor melancólico, e a maioria de seus versos é encadeada. Suas rimas estão sempre no segundo e quarto versos, configurando rimas alternadas. As rimas da primeira estrofe são agudas, enquanto as demais são graves. As partes sublinhadas do poema (ao longo da análise) se referem às sílabas fortes, que estão explicitadas também nos números ao lado de cada verso. A disposição das rimas é representada pelas letras ao lado dos versos.

Observamos que o poema apresenta repetição das palavras “sonho”, “mar”, “navio” e “mãos”, de onde se baseia todo o significado e interpretação do texto. Ao lê-lo, notamos ainda, logo de início, que ele é construído em primeira pessoa, logo, se trata do eu lírico com predomínio da função emotiva da linguagem, como podemos exemplificar com os versos “Pus o meu sonho num navio” (primeiro verso da primeira estrofe) e “Chorearei quanto for preciso” (primeiro verso da quarta estrofe).

A primeira estrofe inicia-se com o verbo de ação “Pus”, no qual o eu lírico menciona a atitude que teve em destruir um sonho. Essa ação é reforçada com o verbo “abri” no terceiro verso da mesma. Percebemos também a ocorrência de rimas alternadas entre as palavras de classes gramaticais diferentes (rima rica), no que corresponde ao segundo e ao quarto verso da primeira estrofe. Vejamos: “e o navio em cima do mar;” e “para o meu sonho naufragar”. Notamos também, na mesma estrofe, figuras de efeito sonoro, por exemplo, a aliteração da consoante /m/, assim como a assonância da vogal /o/.

<u>P</u> us o meu <u>s</u> onho num <u>n</u> avio	A (1-4-8)
e o <u>n</u> avio em <u>c</u> ima do <u>m</u> ar;	B (3-5-8)
- <u>d</u> e <u>p</u> ois, abri o <u>m</u> ar com as <u>m</u> ãos,	C (2-5-8)
<u>p</u> ara o meu <u>s</u> onho nau <u>f</u> ragar	B (1-4-8)

Dando continuidade à análise, podemos observar as repetições dos substantivos “navio” (primeiro e segundo verso), “sonho” (primeiro e quarto verso) e “mar” (segundo e terceiro verso), elementos que aparecem com frequência nos poemas da autora. Além disso, a repetição do pronome possessivo “meu” (primeiro e quarto verso) afirma que o eu lírico desistiu de um sonho, e dessa forma percebemos que Cecília Meireles utilizou o verbo naufragar (quarto verso) para simbolizar os sentimentos destruídos.

Na segunda estrofe, o eu lírico reafirma a ação que realizou na estrofe anterior. Observemos: “Minhas mãos ainda estão molhadas/ do azul das ondas entreabertas”. Analisando as rimas vemos que há assonância da vogal /a/ e aliterações de /s/ e /m/. Vale destacar a presença dos pronomes possessivos “minhas” (primeiro verso) e “meus” (terceiro verso), ressaltando mais uma vez a presença do eu lírico. É interessante também observar que no segundo e no quarto versos ocorrem rimas alternadas (rima pobre) entre as palavras “abertas” e “desertas”. E nos dois últimos versos – “e a cor que escorre de meus dedos/ colore as areias desertas” – notamos que o eu lírico é o próprio assassino de seus desejos, sentimentos e sonho.

Minhas <u>m</u> ãos ainda <u>e</u> stão mol <u>h</u> adas	D (3-6-8)
do <u>a</u> zul das <u>o</u> ndas entre <u>a</u> bertas,	E (2-4-8)
e a <u>c</u> or que <u>e</u> scorre de meus <u>d</u> edos	F (2-4-8)
<u>c</u> olore as <u>a</u> reias <u>d</u> es <u>e</u> rtas.	E (2-5-8)

Em relação à terceira estrofe, percebe-se uma mudança na direção do olhar do eu lírico, que deixa de olhar para as mãos (versos da estrofe anterior) e olha o espaço ao redor: “o vento vem vindo de longe,/ a noite se curva de frio”. No primeiro verso nota-se a aliteração do /v/, que está ligada ao substantivo vento e dá a sensação do passar das horas, do tempo em que ocorre a ação de afogar o sonho. No segundo, percebe-se a assonância do /o/, uma vogal semi-fechada que também reforça a ideia de melancolia, marca desse poema.

No terceiro verso desta estrofe é possível estabelecer um contraste da construção “vai morrendo” com o verbo “pus”, presente na primeira estrofe do poema. Um se contrapõe ao outro, pois o primeiro está no pretérito e mostra algo terminado; o segundo está no gerúndio, mostrando que o sonho ainda não morreu, mas está caminhando para esse fim. É uma ação inacabada que ainda é reforçada pelas reticências do final da estrofe. Nessa parte do poema, mais uma vez é utilizada a alegoria de um navio naufragando para falar da morte de seus sentimentos ou desejos, da destruição de seus sonhos.

O <u>v</u> ento vem <u>v</u> indo de <u>l</u> onge,	G (2-5-8)
a <u>n</u> oite se <u>c</u> urva de <u>f</u> rio;	H (2-5-8)
<u>d</u> e <u>b</u> aixo da <u>á</u> gua vai <u>m</u> or <u>r</u> endo	I (2-4-8)
meu <u>s</u> onho, <u>d</u> entro de um <u>n</u> avio...	H (2-4-8)

Na quarta estrofe, o eu lírico afirma que irá chorar “o quanto for preciso”, sem dizer com exatidão essa quantidade, mas mostrando que seria o suficiente para fazer com que o mar crescesse, imaginando que o mar seja composto de lágrimas ou que seu nível cresça por intermédio dessas lágrimas. Os dois primeiros versos constituem uma hipérbole, pois há um exagero proposital da ideia de que o eu lírico irá chorar muito. Os dois últimos versos confirmam e dão ênfase à ideia inicial do poema, que é fazer com que o navio (junto com o sonho) naufrague e desapareça. Há um polissíndeto nestes versos: a repetição da conjunção aditiva “e” sugere uma sucessão, uma ordem de acontecimentos: o choro do eu lírico fará com que o mar cresça, (e depois) o navio chegue ao fundo, (e por fim) o sonho desapareça, dando a ideia de que o desejo gradualmente vai se realizando.

Os verbos no subjuntivo “cresça” e “desapareça” mostram a abstração das ações “o mar crescer com lágrimas” e “o sonho chegar

ao fundo do mar e desaparecer”. Também podem sugerir a incerteza do acontecimento dos fatos planejados no poema.

Chorarei quanto <u>for</u> <u>preciso</u> ,	J (3-6-8)
para <u>fazer</u> com que o <u>mar</u> <u>cresça</u> ,	K (4-7-8)
e o meu <u>navio</u> chegue ao <u>fundo</u>	L (4-8)
e o meu <u>sonho</u> <u>desapareça</u> .	K (3-8)

A última estrofe configura a conclusão do poema. O eu lírico afirma que depois que todas as suas ações planejadas forem concluídas, tudo estará perfeito, apesar de ter perdido o seu sonho. As construções “Praia lisa” e “águas ordenadas” sugerem calma e serenidade. Já o verso “meus olhos secos como pedra” sugere que, de tanto chorar, os olhos ficarão secos. A comparação com uma pedra também sugere amargura, pois o eu lírico destruiu o seu sonho. “As minhas duas mãos quebradas” infere que a ação de afundar e destruir o sonho do eu lírico foi deliberada, voluntária. Ele o fez com suas próprias mãos, e estas se quebraram, pois não é fácil fazê-lo. Exigiu um grande esforço. Percebe-se um pleonasma em “minhas duas mãos” para dar ênfase à mensagem. Nesta estrofe percebe-se, ainda, a aliteração do som da consoante “s”, sugerindo a passagem o tempo e a calmaria depois de todos os fatos que se sucederam.

Depois, <u>tudo</u> estará <u>perfeito</u> ;	M (2-3-8)
praia <u>lisa</u> , águas <u>ordenadas</u> ,	N (3-8)
meus olhos <u>secos</u> como <u>pedras</u>	O (4-8)
e as minhas <u>duas</u> <u>mãos</u> <u>quebradas</u> .	N (4-6-8)

Por fim, podemos considerar que são mantidas as características da autora em *Canção*, considerando seu tom melancólico, musical e reflexivo. A abstração também é uma característica presente no poema, apresentada através de metáforas e de elementos como vento, mar e sonho.

## REFERÊNCIAS

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo, Ática, 2001.

MEIRELES, Cecília. **Antologia poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: Poesia**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

NOGUEIRA JUNIOR, Arnaldo. **Cecília Meireles**. Disponível em: <[http://www.releituras.com/cmeireles\\_bio.asp](http://www.releituras.com/cmeireles_bio.asp)>. Acesso em: 02 jan. 2012.

ZILBERMAN, Regina (Org.). **Cecília Meireles: Obra poética - Solombra**. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2005.

MEIRELES, Cecília. **Viagem e Vaga Música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

# O EPISÓDIO “A MORTE DE INÊS DE CASTRO” NO CANTO DA OBRA “OS LUSÍADAS” DE LUÍS VAZ DE CAMÕES

Francisca Nilza Fonseca  
Odenilde Pessoa da Costa

## PARA COMEÇAR

Durante o século XVI, a Europa começava a se preparar para uma grande transformação política, econômica e cultural, que teve seu apogeu no século XVI, chamada de Classicismo ou Quinhentismo. Esse movimento se manifestou em 1527, trazido da Itália pelo poeta Sá de Miranda, com características que marcaram o início dos tempos modernos. Esse período da história passa a ser conhecido como Renascimento, quando o homem passa a se redescobrir, mudar seus valores e construir uma nova visão do mundo.

Nesse período a sociedade era dominada pelo teocentrismo medieval, mas ganha espaço o antropocentrismo, isso é, a valorização do homem, que passa a ser o centro de estudos e a valorização da natureza humana. O homem do Renascimento se identifica na cultura greco-latina e passa a priorizar os valores da época. Entre esses valores, são trazidos os deuses da mitologia Grega, porque eles têm características humanas como, por exemplo, sentimentos. O mundo renascentista procura entender o mundo sob a luz da razão e faz associação do equilíbrio entre a razão e a emoção.

Este ensaio tem como finalidade apresentar uma análise do episódio “A morte de Inês de Castro” na obra *Os Lusíadas*, Canto III, de autoria de Luiz Vaz de Camões.

## SEU AUTOR E CONTEXTO

Luiz Vaz de Camões nasceu provavelmente em Lisboa, em 1524 ou 1525. Sua família era de pequenas posses, mas frequentava a corte e ocupava cargos importantes, como o do tio de Camões, que era prior do mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, onde o poeta teria feito curso de Artes. Em 1553, partiu para a Índia e fixou-se na cidade de Goa, onde escreveu grande parte de sua obra. Retornou à Portugal em 1569, pobre e doente, conseguindo publicar *Os Lusíadas*, em 1572, graças à influência de alguns amigos junto ao Rei Dom Sebastião. Faleceu em Lisboa em 10 de Junho de 1580. É considerado o maior poeta português, situando a sua obra entre o Classicismo e o Maneirismo. Suas obras se compõem de: *Os Lusíadas* (1572), *Rimas* (1595), *El Rei Seluco* (1587), *Auto de Filodemo* (1587), *Anfitriões* (1587).

Camões compôs poesias líricas e épicas, além de muitas peças de teatro. Sua principal obra, *Os Lusíadas*, foi publicada no ano já citado, 1572, e nela é apresentada a visão do mundo e dos homens da época, com aspectos bem próprios do Classicismo. A obra é uma importante fonte de informação acerca da história portuguesa, porque se pode perceber ambiguidades e conflitos entre o homem culto, humanista, gênio, boêmio e aventureiro. O resultado dessa oposição é a poesia de contradição e desconcerto, que tanto marcará sua obra.

O poema tem como tema principal a narração da viagem de Vasco da Gama às Índias e como o autor defendia a ideia que a arte deveria basear-se principalmente na razão. Nesse seu poema, a ênfase é dada ao povo lusitano e como ele conseguiu conquistar novas terras, e não em alguém específico. As poesias de Camões sofreram influência das ideias de Platão (129-347ac), principalmente no que se refere à beleza e ao amor.

Segundo Platão, o amor platônico é, na verdade, a supremacia em direção à beleza que ultrapassa a pessoa e os prazeres dos sentidos.

O episódio de Inês de castro é um episódio lírico-amoroso que simboliza a força do amor em Portugal. O episódio ocupa os versos 118 a 135 do canto III da obra *Os Lusíadas* e narra o assassinato de Inês de Castro pelos ministros do Rei Don Afonso IV, pai de Dom Pedro, seu amante. É relatado, na maior parte, por Vasco da Gama, que conta a história de Portugal ao Rei Melinde, sendo a um só tempo

um episódio histórico e lírico por trás da voz do narrador e da própria Inês. Nele percebe-se a voz e a expressão pessoal do poeta. Camões destaca no poema a carga romântica e dramática e deixa em segundo plano as questões políticas.

O filho de D. Afonso, D. Pedro, príncipe de Portugal, era casado com D. Constança, mas mantinha um romance com Inês, por quem era apaixonado. Inês era dama de companhia de D. Constança e filha bastarda de um nobre português. Com a morte de D. Constança, Inês, que tinha sido exilada, foi resgatada por D. Pedro, indo morar em Coimbra às margens do Rio Mondengo. D. Pedro, viúvo, desejava selar seu amor, fazendo-a rainha.

O Rei D. Afonso IV, temendo pela sucessão do trono que seria de seu neto, filho de D. Constança, e também pela influência castelhana, tenta resgatar o filho e conduzi-lo a um casamento que obedecesse às conveniências políticas de Portugal e não aos caprichos do coração. Para isso, vê como única saída a condenação de Inês.

Os terríveis homens do rei trouxeram Inês com as mãos atadas, arrancando seus filhos de seus braços. Ela ergue os olhos para cima, em ato de súplica, e diz:

“Ó tu, que tens de humano o gesto e o peito  
(Se de humano é matar hũa donzela,  
Fraca e sem força, só por ter sujeito  
O coração a quem soube vencê-la),  
A estas criancinhas tem respeito,  
Pois o não tens à morte escura dela,  
Mova-te a piedade sua e minha,  
“Pois te não move a culpa que não tinha.”

Essas palavras comovem o rei, que pensa em absolver Inês, porém, os verdugos se antecipam e degolam Inês. D. Pedro, inconformado, manda vesti-la com roupas de noiva, sentando-a no trono, obriga os nobres a beijarem suas mãos. Pedro manda transladar seu corpo do mosteiro, com pompas de Rainha, para o Mosteiro de Alcaçoba, quando já era rei, seis anos após o assassinato. Ao subir ao trono, D. Pedro conseguiu que outro Pedro, o cruel, rei de Castela, lhe

entregasse os homicidas, que para lá fugiram, pois os dois monarcas tinham um pacto de devolver um ao outro os respectivos inimigos. Para imortalizar Inês, D. Pedro jurou em presença de sua corte, que se havia casado clandestinamente com ela, transformando-a em rainha.

## CONHECER E ENTENDER O POEMA

*Os Lusíadas* é composto de 10 Cantos, formado por estrofes de oito versos, que tem o seguinte esquema de rimas: ABABABCC, portanto, rimas cruzadas, externas. Todos os versos são decassílabos, isto é, possuem dez sílabas poéticas. Publicado em 1572, é considerado o maior poema da língua portuguesa, somando 1.102 estrofes, com 8.816 versos.

No episódio de Inês de Castro, o autor utiliza os verbos no tempo gerúndio, proporcionando ao leitor uma proximidade com os fatos relatados: “**alevantando, atando, atentando**”; como também no futuro do pretérito: “**queria** perdoar-lhe o Rei benigno”, mostrando a possibilidade que o rei teria de mudar o destino de Inês. E, conclui a narração com os verbos no passado simples: “**memoraram, transformaram, passaram**”, deixando claro que o fato já está consumado.

Quanto às figuras de linguagem, foram utilizadas a *ironia* (“Ó tu que tens de humano o gesto e o peito, se de humano é matar uma donzela”), a *metáfora* (“Para o céu cristalino”), *sinédoque* (morte escura, peitos carniceros), o *eufemismo* (“duros ministros rigorosos, avô cruel”) e o *hipérbato* (“...longo tempo chorando memoraram, e por memória eterna em fonte pura, as lágrimas choradas transformaram...[Vede que fresca a fonte rega as flores, que lágrimas são as águas e o nome amores]”).

Ao longo do soneto, podemos observar também o uso de várias aliterações, em consoantes com CR (**cr**istalino, **cr**iancinhas), V (**v**alevando, **v**estava, **v**ovido, **v**ovo), T (**t**atando, **t**alevando, **t**atando), S (l**á**grimas, ol**h**os, **p**iedosos, **m**inistros, **r**igorosos, **m**eninos, **m**imosos, **c**riancinhas, **p**alavras), TR (**a**mostrais, **t**ransformaram).

Também há o uso da assonância de A/AN/Ã (alevando, atando, atentando), expressando um pedido por clemência, por parte de Inês de Castro. As aliterações e assonâncias citadas têm como função produzir sonoridade e musicalidade.

A seguir, faremos a escansão de algumas estrofes do Canto III, de *Os Lusíadas* - Episódio **A Morte de Inês de Castro**.

- |  |                   |
|--|-------------------|
| 1. A "Para o céu cristaLIno alevanTANdo,         | E.R.10 ( 6-10 )   |
| 2. B Com lágrimas os OLhos pieDOsOs              | E.R.10 ( 6-10)    |
| 3. A (os olhos, porQUE as mãos lhe estava aTANdo | E.R.10 ( 4-10)    |
| 4. B (Um dos DUros miNISTros rigoROsOs);         | E.R.10 ( 3-6-10)  |
| 5. A E dePOIS nos meNINos atenTANdo,             | E. R.10 (3-6-10)  |
| 6. B Que tão queRIDos TINha e tão miMOsOs,       | E.R. 10 ( 4-6-10) |
| 7. C cuja orfanDAde COmo Mãe teMla,              | E.R. 10 (4-8-10)  |
| 8. C Para o aVÔ cruEL assim diZia:               | E.R. 10 (4-6-10)  |
|  |                   |
| 1. A Ó tu, que tens de huMAno o gesto e o PEItO  | E.R. 10 ( 6-10)   |
| 2. B ( se de huMAno é maTAR uma donZEla          | E.R. 10 (4- 7-10) |
| 3. A Fraca e sem FORça, só POR ter sujeito       | E.R.10 ( 4- 7-10) |
| 4. B O coraÇÃO a quem SOUbe venCÊ-la)            | E.R. 10 ( 4-7-10) |
| 5. A A estas crianCINhas tem resPEItO,           | E.R. 10 (6-10)    |
| 6. B Pois o não TENS à morte esCUra DEla;        | E.R. 10 (4-8-10)  |
| 7. C Mova-te a pieDAde sua e MiNha,              | E.R.10 (6-10)     |
| 8. C Pois te não move a CULpa que não TINha      | E.R. 10 (6-10)    |
| 1. A Quería perdoAR - lhe o Rei beNIno           | E.R. 10 (6-10)    |
| 2. B Movido das paLAvras que o maGOam;           | E.R.10( 6-10)     |
| 3. A Mas o pertiNAZ POvo e seu desTIno           | E.R. 10 ( 6-10)   |
| 4. B (Que desta SORte o quis) lhe NÃO perDOam.   | E.R.10 (4-8-10)   |
| 5. A Arracam das eSPAdas de aço FIno             | E.R.10( 6-10)     |
| 6. B Os que por bom tal FEItO aLI apreGOam.      | E.R. 10 (-6-10)   |
| 7. C Contra uma DAMa ó peitos carniCEIros,       | E.R. 10 (6-10)    |
| 8. C Feros vos amosTRÁIS e cavaLEIros            | E.R.10 (6-10)     |
|  |                   |
| 1. A As filhas do MondENgo a morte esCUra        | E.R.10( 6-10)     |
| 2. B Longo tempo choRANdo memoRAram              | E.R. 10 ( 6-10)   |
| 3. A E, por memória,eTERna, em fonte PURa        | E.R. 10 ( 6-10)   |
| 4. B As lágrimas choRADas transforMAam.          | E.R. 10 (6-10)    |

5. **A** O nome lhe impuSEram, que inda DUra, E.R.10 ( 6-10 )
6. **B** Dos Amores de INÊS que ali paSSAram. E.R. 10 (6-10)
7. **C** Vede que FRESCa a FONte regas as FLOres, E.R. 10 ( 4-8-10)
8. **C** Que lágrimas são a ÁGUa e o nome AMOres". E.R. 10 ( 6-10)

### PARA TERMINAR...

Os versos de Camões permanecem vivos até hoje e poetas de todas as épocas se inspiram em suas obras. Através dos seus sonetos, o mestre português tratou de modo mais racional todos os temas, como as mudanças constantes, o desconcerto do mundo e o sofrimento amoroso, e deu uma grande contribuição para a história da humanidade. Através de suas narrações, dominou com excelência várias formas do gênero lírico. E como homem do seu tempo, faz em *Os Lusíadas* uma crítica clara à conduta dos mais favorecidos em nome dos interesses políticos, principalmente no episódio da morte de Inês de Castro. Possibilita ao leitor, portanto, uma reflexão acerca dos grandes temas que, independente da época, são vigentes em nossa sociedade.

### REFERÊNCIAS

ABAURRE, ABAURRE, Maria Luiza, Maria Bernadete, PONTARA Marcela; **CONTEXTO, INTERLOCUÇÃO E SENTIDO**. Ed. Moderna, 2008;

CAMÔES, Luis Vaz. **Os Lusíadas**. Canto III, 3ª ed. Porto Editora, 1980.

GOLDSTEIN, Norma. **VERSOS, SONS E RITMOS**. Ed. Ática, 2011.

SARMENTO Leila Lauar, TUFANO Douglas. **PORTUGUÊS Vol. Único**. Ed. S. Paulo, 2004.

**OS LUSIADAS INES DE CASTRO**. Disponível em: <[WWW.PASSEI-WEB.COM./NA\\_PONTA\\_LINGUA/ANALISES\\_COMPLETAS/O](http://WWW.PASSEI-WEB.COM./NA_PONTA_LINGUA/ANALISES_COMPLETAS/O)> Acesso em: 10/01/2012

# A ROSA QUE EXCEDEU OS LIMITES DO ÓDIO

Danielle Noberto Queiroz  
Lessandra Paula Targino de Oliveira

O presente ensaio literário apresenta uma análise do poema *A Rosa de Hiroxima*, de autoria de Vinícius de Moraes. Vale ressaltar que o poema foi retirado do livro *Poesia Completa e Prosa*, mas sua primeira publicação foi no ano de 1954, na obra *Antologia Poética*. Antes de expor as ponderações do poema, é importante explanar um pouco a respeito desse poeta tão estimado da literatura brasileira.

Vinícius de Moraes (1913 – 1980) é considerado um dos escritores mais importantes da segunda geração do modernismo brasileiro, pois possui uma obra vasta, que abrange desde a literatura, percorrendo o teatro, o cinema e se tornando um compositor conhecido da Música Popular Brasileira (MPB), além de ser um dos fundadores do movimento da Bossa Nova, na década de 1950, em parceria com Tom Jobim. Em sua trajetória literária, destacam-se vários poemas; o analisado, porém, será *A Rosa de Hiroxima*, escrito após a Segunda Guerra Mundial, em 1945.

O poema apresenta apenas uma estrofe, composta por dezoito versos. Sua metrificação está organizada por dois tipos de divisão silábica, isto é, do primeiro ao décimo verso com cinco sílabas poéticas, ou pentassílabos, chamados também de redondilha menor. Já do décimo primeiro ao décimo sexto, ilustra versos de seis sílabas, denominados de hexassílabos. Nos dois últimos versos, a divisão silábica volta a ser de cinco sílabas. É importante destacar que a simetria no lado esquerdo nos faz lembrar o formato da bomba (Figura 1).



Figura 1: Representação gráfica da bomba



Figura 2<sup>19</sup>: Bomba Atômica (Little Boy – Garotinho)

Além disso, há uma regularidade nos versos, porque obedecem as regras clássicas estabelecidas pela métrica, determinando a posição das sílabas acentuadas em cada verso. Isso pode ser observado, por exemplo, nos dois primeiros versos. As sílabas acentuadas são as primeiras, terceiras e quintas, e no verso seguinte são as primeiras e as quintas. Nota-se que todas as primeiras sílabas e as últimas são as acentuadas, característica que se faz presente em todo o poema, como mostra o exemplo:

1	<b>PEN</b> - sem - <b>NAS</b> - cri ~ <b>AN</b> ( <b>cas</b> )
	<b>1</b> <b>3</b> <b>5</b>
2	<b>MU</b> - das - te - le - <b>PÁ</b> ( ti - <b>cas</b> )
	<b>1</b> <b>5</b>

A seguir, encontra-se a divisão completa das sílabas poéticas a fim de exemplificar o que foi abordado no parágrafo anterior.

<sup>19</sup> BOMBA DE HIROSHIMA. 2009. Color: 271 x 251 pixels. Disponível em: < <http://www.acem-prol.com/viewtopic.php?f=16&t=9424>>. Acesso em 25 Jan. 2012.

<u>Quantidade de Versos</u>	<u>Divisão dos Versos em sílabas Métricas</u>	<u>Quantidade das Sílabas Poéticas</u>
1	PEN - sem - NAS - cri ~ <u>AN</u> (cas)	5
2	MU - das - te - le - <u>PÁ</u> (ti - cas)	5
3	PEN - sem - NAS - me - <u>NI</u> (nas)	5
4	CE - gas - i - ne - <u>XA</u> (tas)	5
5	PEN - sem - NAS - mu - <u>LHE</u> (res)	5
6	RO - tas - AL - te - <u>RA</u> (das)	5
7	PEN - sem - NAS - Fe - <u>RI</u> (das)	5
8	CO - mo - Ro - sas - <u>CÁ</u> (li - das)	5
9	MAS - oh - NÃO - se ~ es - <u>QUE</u> (çam)	5
10	DA - RO - sa - DA - <u>RO</u> (sa)	5
11	DA - RO - sa - DE ~ hi - ro - <u>XI</u> (ma)	6
12	A - RO - sa ~ He - re - di - <u>TÁ</u> (ri - a)	6
13	A - RO - sa - ra - di ~ oa - <u>TI</u> (va)	6
14	Es - TÚ - pi - da - e ~ in - <u>VÁ</u> (li - da)	6
15	A - RO - sa - COM - cir - <u>RO</u> (se)	6
16	A - AN - TI - RO - sa ~ a - <u>TÔ</u> (mi - ca)	6
17	Sem - COR - sem - per - <u>FU</u> (me)	5
18	Sem - Ro - sa - sem - <u>NA</u> (da).	5

Outro aspecto relevante presente no poema são as rimas externas e internas. Segundo Goldstein (2006, p.28):

A rima externa ocorre quando se repetem sons semelhantes no final de diferentes versos. Pode haver rima entre a palavra final de um verso e outra do interior do verso seguinte. Temos, então, a rima interna. Em ambos os casos[...] trata-se de um recurso de grande efeito musical e rítmico.

Essas particularidades são marcadas no poema ao se repetir continuamente a rima AS nos primeiros oito versos, cuja maioria está no feminino, transmitindo a imagem de fragilidade em que se encontrava os habitantes da cidade de Hiroshima. Torna-se perceptível, talvez, um pensamento estereotipado de Vinícius de Moraes, pois está nas entrelinhas a visão do sexo feminino como sendo frágil.

No poema, a fragilidade feminina é transferida para a cidade, sendo esta inferior, indefesa, fraca e inabilitada para vencer os Estados Unidos, que demonstrava ser muito superior em todos os sentidos. Além disso, essas palavras também estão mencionadas no plural, fazendo acepção ao aglomerado de pessoas que viviam naquele local e que estavam desprotegidas, sem qualquer chance de contra-ataque. Cabe salientar que as rimas externas são iguais às rimas internas em alguns versos, e estão representada também pelo som de *AS*. Veja essas constatações nos versos abaixo:

- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| 1 | Pensem n <b>AS</b> crianç <b>AS</b> |
| 2 | Mud <b>AS</b> telepátic <b>AS</b>   |
| 3 | Pensem n <b>AS</b> menin <b>AS</b>  |
| 4 | Ceg <b>AS</b> inexat <b>AS</b>      |
| 5 | Pensem n <b>AS</b> mulheres         |
| 6 | Rot <b>AS</b> alterad <b>AS</b>     |
| 7 | Pensem n <b>AS</b> ferid <b>AS</b>  |
| 8 | Como ros <b>AS</b> cálid <b>AS</b>  |

Ainda nessa temática, do décimo ao décimo oitavo verso prevalecem as palavras do gênero feminino, mas agora no singular. Neste momento, o poeta se refere à bomba propriamente dita, que atingiu a cidade de Hiroshima. Isso pode ser averiguado nos versos a seguir:

- |    |   |
|----|---|
| 10 | DA ros <b>A</b> d <b>A</b> ros <b>A</b>           |
| 11 | DA ros <b>A</b> de Hiroxim <b>A</b>               |
| 12 | A ros <b>A</b> hereditÁri <b>A</b>                |
| 13 | A ros <b>A</b> radioAtiv <b>A</b>                 |
| 14 | Estúpid <b>A</b> e invÁlid <b>A</b>               |
| 15 | A ros <b>A</b> como cirrose                       |
| 16 | A Anti-ros <b>A</b> Atôm <b>A</b>                 |
| 17 | <b>Sem</b> cor <b>sem</b> perfume                 |
| 18 | <b>Sem</b> ros <b>A</b> <b>sem</b> nad <b>A</b> . |

Além disso, em alguns versos há rimas consoantes e toantes, a primeira representada pela semelhança sonora da consoante e vogal *EM*. E a segunda acontece no poema quando a similaridade sonora se

restringe à coincidência entre a vogal **A**. Note essas características no exemplo exposto:

- 1 Pen**SEM** nas cri**AN**ças
- 2 Mud**as** telep**ÁT**icas
- 3 Pen**SEM** nas men**IN**as
- 4 Ceg**as** inex**AT**as
- 17 **SEM** cor **SEM** perfume
- 18 **SEM** rosa **SEM** nada.

Em relação à distribuição das rimas, estas são classificadas como alternadas, pois elas se revezam nos versos ao longo do poema. É importante destacar que há três rimas órfãs que estão nos versos cinco, nove e dezessete. Isto pode ser verificado da seguinte maneira:

- 1 Pensem nas cri**AN**ças **A**
- 2 Mud**as** telep**ÁT**icas **A**
- 3 Pensem nas men**IN**as **B**
- 4 Ceg**as** inex**AT**as **A**
- 5 Pensem nas mulh**ER**es **C**
- 6 Rotas alter**AD**as **A**
- 7 Pensem nas fer**ID**as **B**
- 8 Como rosas c**ÁL**idas **A**
- 9 Mas oh não se esqueç**AM** **D**
- 10 Da rosa da r**OS**a **E**
- 11 Da rosa de Hirox**IM**a **B**
- 12 A rosa heredit**Á**ria **A**
- 13 A rosa radioat**IV**a **B**
- 14 Estúpida e inv**ÁL**ida **A**
- 15 A rosa como cirr**OS**e **E**
- 16 A anti-rosa at**Ô**mica **E**
- 17 Sem cor sem perf**UM**e **F**
- 18 Sem rosa sem n**AD**a. **A**

Diante do exposto, o esquema final da rima é: **AABACABA-DEBABAEEFA**.

No que se refere às figuras de efeito sonoro, no transcorrer do poema o leitor se depara com algumas, como aliteração, assonância e repetição de palavras. No caso da *aliteração*, é a repetição constante de um mesmo fonema consonantal, e pode ser destacada nos seguintes fonemas: /P/, /S/, /N/, /M/, /D/ e /R/. Abaixo destacamos alguns versos que apontam esse efeito sonoro:

1        PeNSeM NaS criançaS  
 3        PeNSeM NaS meniNaS  
 10       Da RoSa Da RoSa  
 11       Da RoSa De Hiroxima  
 15       A RoSa como cirRoSe  
 17       SeM cor SeM perfume  
 18       SeM RoSa SeM naDa.

No que diz respeito à *assonância*, esta equivale à repetição constante de um mesmo som vocálico no poema. Observe o mesmo trecho apresentado acima, mas agora mostrando a repetição dos fonemas vocálicos, são eles: /A/, /E/, /I/ e /O/.

1        PEnsEm nAs criAnçAs  
 3        PEnsEm nAs mEnInAs  
 10       DA rOsA dA rOsA  
 11       DA rOsA dE HIrOxImA  
 15       A rOsA cOmO cIrrOsE  
 17       SEm cOr sEm pErfumE  
 18       SEm rOsa sEm nAdA.

E o último efeito sonoro presente no poema é a repetição de palavras, sendo um recurso muito frequente. De acordo com Goldstein (2006, p. 34), essa repetição acontece sempre na mesma posição (início, meio ou final de vários versos), e também recebe o nome de *anáfora*. Isto pode ser examinado nas palavras: *ensem, nas, a e rosa*, que estão grifados nos versos a seguir:

1	<u>Pensem nas</u> crianças
3	<u>Pensem nas</u> meninas
5	<u>Pensem nas</u> mulheres
7	<u>Pensem nas</u> feridas
12	<u>A rosa</u> hereditária
13	<u>A rosa</u> radioativa
15	<u>A rosa</u> como cirrose

A partir desse momento, a análise será conduzida para a interpretação do poema. Vinícius de Moraes utilizou estratégias que foram aplicadas nos versos para conseguir um efeito determinado que levasse o leitor a várias interpretações. As figuras de linguagem empregadas pelo poeta nos versos de *A Rosa de Hiroxima* foram predominantemente a metáfora, a comparação e a antítese.

A metáfora se apresenta na palavra Rosa, no momento em que o autor a compara com a bomba, numa relação de semelhança pela forma de rosa que foi adquirida pelos efeitos da arma nuclear após seu lançamento. Com isso, a imagem da explosão mostra uma flor desabrochando. Mas, para entender essa metáfora, é necessário idealizar o sentido real de uma rosa, que em algumas ocasiões representa paixão, felicidade, amizade, amor, respeito e em outras vezes a solidariedade, e mesmo com essas qualidades ela oferece “espinhos”, ou seja, algo que fere. Em contrapartida, Vinícius de Moraes desconstrói a beleza dessa rosa e leva o leitor a enxergá-la com um significado inédito, uma bomba atômica. É fundamental salientar que a radioatividade, em alguns momentos, é bastante útil, porque é utilizada na medicina radioativa para o tratamento de câncer, tireóide etc., mas também tem seus espinhos, pois se for utilizada numa quantidade elevada pode provocar danos irreparáveis. Nesse caso, a radioatividade foi usada para construir uma bomba atômica, concebida para destruir uma imensidão de pessoas.

Ainda nessa concepção, se forma a figura de linguagem antítese, que consiste na oposição de ideias. Com isso, o poeta escreve um verso com palavras que fazem menção ao bonito e depois apresenta uma quebra de tal beleza para dar ênfase às consequências. Isso pode ser comprovado do primeiro ao sexto verso, quando são citadas as palavras: *crianças, meninas e mulheres*, que poderiam aludir a pessoas cheias de vida e gozando de muita saúde. E o contraste

é estabelecido pelos adjetivos: mudas telepáticas, que se refere aos problemas de mutação que aquelas pessoas sofreram; cegas inexatas, que faz menção à perda do sentido da visão e sequelas físicas; e, por último, rotas alteradas, que representa os caminhos que foram desviados, ou seja, muitas pessoas tinham uma vida repleta de sonhos e seus caminhos foram conduzidos à morte e às cinzas.

- 1        Pensem nas **crianças**
- 2        **Mudas telepáticas**
- 3        Pensem nas **meninas**
- 4        **Cegas inexatas**
- 5        Pensem nas **mulheres**
- 6        **Rotas alteradas**

A última figura de linguagem que vamos enfatizar no poema é a Comparação. Esta pode ser visualizada no oitavo verso, ao usar a conjunção comparativa *COMO*.

- 7        Pensem nas Feridas
- 8        **COMO** rosas Cálidas

No exemplo acima, a comparação se faz presente ao confrontar o substantivo “Feridas” com o adjetivo “Cálidas”. O primeiro expressa as lesões na pele, e o segundo é algo ardente e quente. Diante disso, a comparação exposta é de que as feridas daquelas pessoas ardiavam e queimavam como fogo, pois de acordo com Zabeu (200-?)<sup>20</sup>:

A primeira bomba, lançada em **Hiroshima** foi chamada “**Little Boy**”, com 60 toneladas de urânio, a bomba que detonou a 576 m acima da cidade. Ao cair aos 43 segundos [...] A explosão provocou um calor de cerca de 5,5 milhões de graus Celsius, similar à temperatura do Sol.

Por fim, o último aspecto a ser examinado é o nível lexical. Neste verifica-se quais as categorias gramaticais, as palavras e o vocabu-

---

<sup>20</sup> Como essa citação foi retirada de um site, não há número de página e também não consta o ano da publicação do texto. E de acordo com as normas da ABNT, quando essas informações são desconhecidas, coloca-se um ponto de interrogação.

lário que compõem o poema. A estrutura frasal dos versos é mesclada por verbos, substantivos e adjetivos. São usados apenas dois verbos, e os mesmos no modo imperativo, nos primeiros versos do poema ao citar: **PENSEM** e no meio do poema: **ESQUEÇAM**. O poeta põe em evidência esse tempo verbal para chamar a atenção do leitor, com o verbo **Pensem**, a fim de impactar e convencê-lo a fazer uma reflexão sobre a extraordinária crueldade promovida pelo homem.

No verso ***Mas oh não se ESQUEÇAM***, Vinícius de Moraes quis imortalizar o sofrimento provocado pela bomba atômica que foi lançada naquela cidade. Ainda nesse verso, a pontuação nos chama atenção, pois foi extinta a vírgula entre a conjunção **Mas** e a interjeição **Oh**, exprimindo de modo conciso o sentimento de dor, ou seja, mostrando que essa será eterna para os japoneses que foram atingidos pela bomba. Além disso, essa interjeição proporciona uma pausa no meio do poema, porque após esse verso haverá um desfecho, sendo não mais citadas as pessoas que sofreram com o mal produzido pela arma atômica.

A impressão emitida pelo poema é de que ele se inicia pelo fim da tragédia, ou seja, com as consequências, pois os oito primeiros versos deveriam ser os últimos, e os dez últimos versos, que são as causas, deveriam ser os primeiros. Com essa estrutura, há uma inversão dos fatos, pois o autor inicia o poema relatando os efeitos originados pelo lançamento da bomba, e depois ele expõe o que causou tais consequências. Isso pode ser verificado no fragmento inicial do poema:

- 1        Pensem nas crianças
- 2        Mudas telepáticas
- 3        Pensem nas meninas
- 4        Cegas inexatas
- 5        Pensem nas mulheres
- 6        Rotas alteradas
- 7        Pensem nas feridas
- 8        Como rosas cálidas
- 9        **MAS OH NÃO SE ESQUEÇAM - (PAUSA)**

A partir dessa pausa, ergue-se um olhar peculiar para a cidade de Hiroshima, completamente arrasada pela bomba, que provocou tanto mal para os cidadãos que viviam ali. Então, do décimo verso em

diante, relatam-se as sequelas promovidas por aquela bomba sobre Hiroshima, além de confirmar a rapidez com que ela atinge a cidade, que foi devastada de forma imediata. Zabeu (200-?)<sup>21</sup> cita que:

Hiroshima tinha na época cerca de 330 mil habitantes, e era uma das maiores cidades do Japão, o bombardeio matou imediatamente 50 mil pessoas e feriu outras 80 mil. Cerca de 130 mil pessoas, morreram depois, a bomba lançada é até hoje a arma que mais mortes provocou em pouco tempo, 221.893 mortos é o total das vítimas da bomba reconhecidas oficialmente até hoje.

Então, nos últimos versos encontramos as causas desse massacre:

- 10 Da rosa da rosa
- 11 Da rosa de Hiroxima
- 12 A rosa hereditária
- 13 A rosa radioativa
- 14 Estúpida e inválida
- 15 A rosa como cirrose
- 16 A anti-rosa atômica
- 17 Sem cor sem perfume
- 18 Sem rosa sem nada.

Nesta parte do poema, se sobressai uma grande quantidade de adjetivos para esboçar, atribuir e qualificar os problemas que os sobreviventes dessa tragédia vão carregar para o resto de suas vidas. Pois a rosa hereditária remete a questões da genética, visto que ainda hoje existem pessoas que nascem com deformação no corpo devido à radiação que afetou seus antepassados. Foi uma “rosa estúpida” e “inválida”, porque não havia necessidade de lançar aquela bomba, visto que o Japão estava praticamente vencido, embora não rendido. Já a “rosa com cirrose” está fazendo alusão às escoriações que marcaram os corpos daqueles indivíduos. E, no final do poema, os últimos versos apresentam a impressão de silêncio após a explosão. O silêncio do nada, como afirma o próprio poema:

---

<sup>21</sup> Como essa citação foi retirada de um site, não há número de página e também não consta o ano da publicação do texto. E de acordo com as normas da ABNT, quando essas informações são desconhecidas, coloca-se um ponto de interrogação.

- 16 A anti-rosa atômica  
17 Sem cor sem perfume  
18 Sem rosa sem nada.

Diante disso, Vinicius de Moraes fez esse poema representando a cidade de Hiroshima, que ficou literalmente destruída e convertida em pó. Essa anti-rosa, além de desenvolver enfermidades na população com queimaduras, cegueira, surdez e cânceres, trouxe também o desastre ambiental através da devastação na vegetação, das chuvas ácidas que causaram a contaminação de rios, lagos e plantações etc. Por fim, a cidade se transformou em nada, submersa em morte e destruição por todos os lados, cercada pela dor, sem cor, sem perfume e sem vida.

Em suma, ao escrever esse poema, Vinicius de Moraes manifestou sua indignação, porque os Estados Unidos usaram uma arma nuclear desnecessária contra pessoas inocentes, pois a maioria da população era composta por civis. A bomba atômica destrói tudo e essa arma matou tudo que respirava, destruindo vidas e reduzindo uma cidade a cinzas. Dessa forma, o poeta denuncia uma sociedade em crise e mostra, através de uma literatura voltada para o lado social, sua preocupação com a humanidade.

## REFERÊNCIAS

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MORAES, Vinicius de. **Poesia completa e prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZABEU, Bruno. **Bomba de Hiroshima e Nagasaki**. Disponível em: <<http://www.coladaweb.com/historia/bomba-de-hiroshima-e-nagasaki>> Acesso em 25 Jan. 2012.

## **SOBRE AS ORGANIZADORAS:**

**Ilane Ferreira Cavalcante** possui graduação em Letras (1991), Mestrado em Estudos da Linguagem e (1996) e doutorado em Educação (2002), todos pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Trabalhou na Universidade Potiguar (UnP) até 2006, quando passou em concurso para atuar como professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Exerce, hoje, nessa instituição, as funções de Coordenadora de Graduação e Pós-graduação do Campus EaD e Coordenadora UAB. Além da publicação de artigos em periódicos e livros, publicou dois livros de ensaio - *O romance da Besta Fubana: festa, utopia e revolução no interior do Nordeste* (2001) e *Mulheres e letras: representações femininas em romances e periódicos das décadas de 60 e 70* (2011) - e um livro de poesia: *Vestígios* (2010). E-mail: ilane.cavalcanti@ifrn.edu.br.

**Girlene Moreira da Silva** é professora de Espanhol do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), atuando no Curso de Licenciatura em Letras-Espanhol no Campus Natal Central como professora e pesquisadora, e no Campus EAD como coordenadora do PIBID e do projeto de extensão “Vivendo a Leitura Literária”. É graduada em Letras, com habilitação em língua portuguesa e língua espanhola, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e mestre em Linguística Aplicada também pela mesma universidade. Atualmente é aluna de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE e desenvolve pesquisas relacionadas, sobretudo, à formação de professores de línguas, crenças de professores e alunos de Espanhol, letramento em língua espanhola e uso do texto literário como recurso para o ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras. É membro dos Grupos de Pesquisa: Crenças sobre Ensino e Aprendizagem de Línguas – CEALI/UFV; Literatura: estudo, ensino e (re) leitura do mundo - GP LEER/UECE e Núcleo de Pesquisa em Ensino e Linguagens – NUPEL/IFRN. E-mail: girlene.moreira@ifrn.edu.br.

## **SOBRE AS AUTORAS:**

**Ana Santana Souza** é mestre e doutora em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRN, foi professora e pesquisadora do Instituto de Educação Superior Presidente Kennedy (IFESP-RN), professora da Universidade Potiguar (UnP-RN) e hoje é professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na área de leitura e literatura. No IFESP foi também Coordenadora de Pesquisa e do Comitê de Avaliação de Projetos - CAP (IFESP). Na UnP, foi editora da revista Quipus. Além de publicações em periódicos científicos e capítulos de livros, assina a autoria dos livros *A nação Guesa de Sousaândrade* (2008) e *Adélia Prado e a poética do falanjo* (2009). Ana Santana é também poetisa, tendo publicado os livros de poesia *Danaides* (2005) e *Em nome da pele* (2008).

**Alane de Carvalho da Silva** é técnica em Guia de Turismo pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) e graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol, também do IFRN.

**Allana Manuella Alves dos Santos** é graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN, pesquisadora bolsista do núcleo em educação e voluntária do Núcleo de Pesquisa em Estudos da Linguagem (NUPEL) nesta instituição.

**Andréa Brasiliano Petronilo** é graduada em Letras - Português, pela Universidade Potiguar (UnP) e graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol pelo IFRN.

**Cássia de Paula Campos Calado** é técnica em Turismo pelo IFRN, graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol também pelo IFRN. Atua como bolsista de pesquisa NUPEL/IFRN PIBIC/CNPq desde 2011.

**Cleuneide Rodrigues de Souza** é graduada em Estatística pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e graduanda

do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN. Atualmente cumpre função de pesquisadora no projeto de monitoramento ambiental em parceria da UFRN com a Petrobras pelo Programa de Pós-Graduação em Geodinâmica e Geofísica – PPGG e membro do Grupo de Pesquisa Multirreferencialidade, Educação e Linguagem - GPMEL no IFRN.

**Danielle Noberto Queiroz** é técnica em Informática pela Escola Técnica Estadual de Santa Cruz (ETESC), técnica em Secretariado pela Escola Técnica Estadual Getúlio Vargas (ETEGV) e graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN.

**Elíria Carvalho Souza** é licenciada e bacharel em Ciências Biológicas pela UEPB e graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN.

**Erivaneide Pereira da Silva** é técnica em Turismo pelo IFRN e graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol nesta mesma instituição. Atua como professora de Língua Espanhola nos ensinos Fundamental e Médio em escolas da rede privada de Natal/RN, é professora voluntária da mesma disciplina no Instituto de Educação e Reabilitação de Cegos do RN (IERC) e bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) pelo IFRN.

**Francisca Nilza Fonseca** é especialista em Educação Especial pela Universidade Federal do Ceará (UFC), graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA, graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN. Atua como professora da rede municipal dos municípios de Lagoa de Velhos e São Paulo do Potengi/RN.

**Francisco Leilson da Silva** é especialista em Psicopedagogia e Aspectos Teóricos e Práticos da Língua Portuguesa, graduado em História (UNP), Pedagogia (UFRN) e graduando do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN. Atualmente, é bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) e do Núcleo de Pesquisa em Ensino e Linguagens (NUPEL), além de professor do Ensino Fundamental e Médio.

**Jéssica Torres Mendes** é graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN e bolsista do PIBID pelo IFRN.

**Kátia Eliana Barboza da Costa** é graduanda dos cursos de Licenciatura em Espanhol no IFRN e Ciências da Religião na Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN).

**Lessandra Paula Targino de Oliveira** é graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN e bolsista do PIBID pelo IFRN.

**Luana Jacinta Araújo dos Santos** é técnica em Controle Ambiental pelo IFRN, graduanda dos cursos de Licenciatura em Espanhol no IFRN e de Licenciatura em História na UFRN. Também é pesquisadora no Núcleo de Pesquisa em Estudos da Linguagem – NUPEL.

**Marcela Rafaela Gomes de Souza** é graduanda do Curso de Licenciatura em Espanhol no IFRN. Bolsista PIBID/CAPES, aluna pesquisadora do NUPEL (Núcleo de Pesquisa em Ensino e Linguagem) e do GPMEL (Grupo de Pesquisa em Multirreferencialidade, Educação e Linguagem).

**Maria Cristina de Souza** é graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN, funcionária pública municipal e integrante do Grupo de Pesquisa Multirreferencialidade, Educação e Linguagem – GPMEL.

**Mikaely Lisiane Dias de Aquino** é especialista em Serviço Social, direitos sociais e competências profissionais pela UNB, graduada em Serviço Social (UFRN), graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN e Assistente Social do município de São Gonçalo do Amarante/RN.

**Nathalia Oliveira de Barros** é licenciada em Geografia pelo IFRN e graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol, também do IFRN. Além disso, é professora de geografia, atuando no Ensino Fundamental da rede municipal de educação de Parnamirim/RN desde 2010, e desenvolve trabalho como professora voluntária de Língua Espanhola no Instituto de Educação e Reabilitação de Cegos do RN.

**Odenilde Pessoa da Costa** é graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol no IFRN e membro do Grupo de Pesquisa Multirreferencialidade, Educação e Linguagem - GPMEL. Atua como professora da rede estadual de ensino do Rio Grande do Norte.

**Ruteneid Lellys Alves Inacio** é graduada como Bacharel em Ciências Contábeis pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e graduanda do curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN.

**Tatyanny Souza Nascimento** é graduanda do Curso de Licenciatura em Espanhol do IFRN, aluna pesquisadora do GPMEL/IFRN e bolsista PIBID/CAPES.

O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte iniciou em 1985 suas atividades editoriais com a publicação da Revista da ETRN, que a partir de 1999 se transformou na Revista Holos, em formato impresso e, posteriormente, eletrônico. Em 2004, foi criada a Diretoria de Pesquisa que fundou, em 2005, a editora do IFRN. A publicação dos primeiros livros da Instituição foi resultado de pesquisas dos professores para auxiliar os estudantes nas diversas disciplinas e cursos.

Buscando consolidar uma política editorial cuja qualidade é prioridade, a Editora do IFRN, na sua função de difusora do conhecimento já contabiliza várias publicações em diversas áreas temáticas.



INSTITUTO FEDERAL DE  
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA  
RIO GRANDE DO NORTE

## SOBRE AS ORGANIZADORAS

**Ilane Ferreira Cavalcante** possui graduação em Letras (1991), Mestrado em Estudos da Linguagem e (1996) e doutorado em Educação (2002), todos pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Trabalhou na Universidade Potiguar até 2006, quando passou em concurso para atuar como professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Exerce, hoje, nessa instituição, as funções de Coordenadora de Graduação e Pós-graduação do Campus EaD e Coordenadora UAB. É também professora do Programa de Pós-graduação em Educação Profissional do IFRN e líder do grupo de pesquisa em Multireferencialidade, educação e linguagem. Além da publicação de artigos em periódicos e livros, publicou dois livros de ensaio - O romance da Besta Fubana: festa, utopia e revolução no interior do Nordeste (2001) e Mulheres e letras: representações femininas em romances e periódicos das décadas de 60 e 70 (2011)- e um livro de poesia: Vestígios (2010). E-mail: ilane.cavalcanti@ifrn.edu.br.

**Girlene Moreira da Silva** é professora de Espanhol do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), atuando no Curso de Licenciatura em Letras-Espanhol no Campus Natal Central como professora e pesquisadora e no Campus EAD, como coordenadora do PIBID e do projeto de extensão “Vivendo a Leitura Literária”. É graduada em Letras, com habilitação em língua portuguesa e língua espanhola, pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e mestre em Linguística Aplicada também pela mesma Universidade. Atualmente é aluna de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE e desenvolve pesquisas relacionadas, sobretudo, à formação de professores de línguas, crenças de professores e alunos de Espanhol, letramento em língua espanhola e uso do texto literário como recurso para o ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras. É membro dos Grupos de Pesquisa: Crenças sobre Ensino e Aprendizagem de Línguas – CEALI/UFV; Literatura: estudo, ensino e (re) leitura do mundo - GP LEER/UECE e Núcleo de Pesquisa em Ensino e Linguagens – NUP-EL/IFRN. E-mail: girlene.moreira@ifrn.edu.br.

Este é um livro que reúne uma série de ensaios de análise poética. Os ensaios resultam de orientações oriundas de experiências que nasceram em sala de aula e se estenderam para além da disciplina, sob os auspícios do grupo de pesquisa em Multireferencialidade, educação e linguagem, na linha de pesquisa Diálogos literários: literatura de língua espanhola e sua relação com outras linguagens e outras literaturas. Para esses alunos, promoveu-se uma orientação para elaborar uma análise poética que tentasse captar o que o texto oferece trabalhando as chaves de leitura a partir de seu conhecimento de mundo, somado, é claro, também a uma boa pesquisa sobre estilo, sobre o autor e sobre tudo o que poderia favorecer a sua interpretação. Já dizia o poeta, que as palavras nos interrogam: “trouxeste a chave?”. Essa chave se faz a partir da leitura integrada de todos os elementos que compõem o texto. Há no livro, portanto, análises de poemas de Teresa D’Ávila e Lope de Vega, em seu idioma original, assim como a análise de um fragmento mais lírico de Os Lusíadas, de Camões. Houve grupos, no entanto, que escolheram textos mais modernos, de Vinícius de Moraes e Cecília Meireles, ou mais geograficamente próximos, caso de Auta de Souza. Para fazer um contraponto à análise dos professores em formação, convidamos a professora Ana Santana Sousa, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, a publicar um ensaio sobre um fragmento do poema O Guesa, de Sousândrade.