UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

MARIA DAÍSE DE OLIVEIRA CARDOSO

MEMÓRIA E POESIA

uma análise da poética de Da Costa e Silva

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Teresina - PI
2015

MARIA DAÍSE DE OLIVEIRA CARDOSO

MEMÓRIA E POESIA

uma análise da poética de Da Costa e Silva

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Literatura do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura, sob a orientação do Prof. Doutor Feliciano José Bezerra Filho.

Teresina – PI
2015

C268m Cardoso, Maria Daíse de Oliveira
Memória e poesia: uma análise da poética de Da Costa e Silva / Maria Daíse de Oliveira Cardoso. – 2015.
117 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2015.
"Orientador Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho".

1. Poesia. 2. Da Costa e Silva. 3. Memória. I. Título.

CDD: 801.95

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI
Nayla Kedma de Carvalho Santos (Bibliotecária) CRB-3ª/1188

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

MEMÓRIA E POESIA: UMA ANÁLISE DA POÉTICA DE DA COSTA E SILVA

MARIA DAÍSE DE OLIVEIRA CARDOSO

Esta dissertação foi defendida às 10h, do dia 24 de agosto de 2015, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho .....APROVADO..... (aprovado, não aprovado).

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Orientador

Professor Dr. João Kennedy Eugênio
1º examinador – UFPI

Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos
2ª examinadora - UESPI

Visto da Coordenação:

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

À eterna memória de Paulo Andrade Cardoso.

Pois a memória que há de quem amamos
Primeiro, é como a sombra: aonde vamos
Vai sempre nosso corpo acompanhando.

Da Costa e Silva

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus pela força ao longo da caminhada. Sou grata pelos desafios e vitórias vivenciadas em cada etapa do mestrado me mostrando sempre sua soberania e magnitude, sendo sempre Deus!

A toda minha família pelo apoio de sempre, em especial a minha mãe, Maria Neuza de Oliveira Cardoso, e a presença ausente do meu Pai, Paulo Andrade Cardoso. Aos meus irmãos Moisés e Polyanna (que mesmo distante se fez presente) e meu cunhado Peter. Aos sobrinhos, Nícolas e Sophie. Carinhosamente, agradeço aos tios Adevan e Anízia, Raimundo e Eliane e Lourdes e Paulo. À Rayla, Rafael, Renata, Natan, Artur, Lucas e demais primos. Também a minha família paterna pelo carinho de sempre.

Ao amigo Alfredo Werney pelo companheirismo e atenção ao meu trabalho, dedicando-se às leituras compartilhadas sobre as teorias e a poética de Da Costa e Silva, momentos que certamente permanecerão em nossa memória.

Ao professor Wandersom Lima pelo apoio. Estendo meu agradecimento a toda família Lima. Obrigada pela acolhida.

À CAPES, pelo incentivo dado a minha pesquisa, por meio de bolsa de Demanda Social.

Ao meu orientador Feliciano Bezerra, pelas importantes contribuições e sugestões.

A todos os professores que contribuíram para a minha formação: Mônica Cardoso, Francisca Neponuceno, Rosângela Carvalho, Janaina Matos e Luciene Rocha. Em especial, aos professores e colaboradores do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI: Marly Gondim, Socorro Rios Magalhães, Socorro Baptista, Raimunda Celestina, Fabrício Fernandes, Diogénes Buenos Aires, Elio Ferreira, Algemira de Macêdo, Silvana Pantoja. E com carinho, agradeço a Rosenir Lima pela atenção de sempre.

Agradeço aos companheiros do mestrado que durante dois anos compartilharam das mesmas “angústias”: Silvana, Lucélia, Elijames, Eloilma, Regilane, Kelly, Silvia, Cátia, Almiranes, Rafaela, João Batista, Daniel, Walken. Grata também pelo apoio dos que foram chegando ao meio da caminhada e aos poucos conquistaram meu afeto e gratidão: Elimar, Pricila, Risoleta e Carusa.

Ao meu amigo “anjo torto”, Jonas Moraes, que, juntamente com sua esposa Maria José, me recebeu de braços abertos. Uma companhia sempre agradável e permeada de música e poesia.

Ao professor Herasmo Braga pelo apoio.

A minha grande amiga Solimar Araújo, que sempre esteve ao meu lado.

Aos amigos Hellikaym Huelber, Elere Henrique, Michael Carol, Andersom Barros, Zé Monteiro, Alberto Saviano, Daniela Alves, Everson Sousa, Jocilda Alves, Flávia Fernandes, Evonilde Ferreira, Josicleide Borges, Karene Nascimento, Janaina Nascimento, Kelly Brandão, Sofia Amélia e Ivani Feitosa.

Aos amigos de trabalho do Educandário Santa Joana D’arc, Escola Luz do Saber, Ginásio Primeiro de Maio e Escola Municipal Nova Brasília.

Aos professores e alunos do curso de Letras/Português da Universidade Federal do Piauí da modalidade EaD, especialmente a pessoa do professor Wanderley, Francisca, Gorethe, Fabiana, Rita de Cássia, Inês e Iran.

Aos amigos do Cine Clube “Olho Mágico”.

Aos amigos irmãos da Igreja Batista El Shaday pelo carinho e acolhida, especialmente ao Pastor Marcelo e Cátia, Tia Claudete, Tio Ivan, Thaís, Cleber, Carol, Cristiano, Welligtom, Laurita, Angélica, Eva, Isabele, e tantos outros a quem dedico minha gratidão.

Por fim, agradeço a presença ausente de Antônio Francisco Da Costa e Silva, poeta que nos deixou um legado permeado de memórias e nos permitiu a realização deste trabalho, que agora compartilho.

RESUMO

Esta dissertação objetiva estudar as relações entre memória e poesia na obra de Da Costa e Silva. Para tanto, escolhemos *Sangue,* primeira obra, publicada no ano de 1908, por ter em seus poemas possibilidades de diálogos atemporais, interligando a memória à estrutura dos versos do eu lírico. Selecionamos três poemas (“Saudade”, “Mater” e “Rio das Garças”), pelo fato de que neles a relação entre memória e poesia mostrou-se de forma mais patente. Tomamos como base os estudos de memória de Henri Bergson e outros que também se dedicaram a essa temática, e, principalmente a estratificação do texto poético proposto por Roman Ingarden, acrescentando as ideais de Maria Luiza Ramos. Estas teorias nos permitiram compreender a construção de sentido do discurso memorialístico. Isto porque, em nossas análises, contemplamos tanto os aspectos memorialísticos quanto os poéticos, pois entendemos que a leitura de um texto poético de caráter mnemônico, ganha sentido completo quando a abordagem parte do passado para o presente, do interno ao externo, do imaginário à representação do real. A partir de pesquisas bibliográficas, pudemos perceber que os poemas de Da Costa e Silva, especialmente os que compõem o *corpus* desse trabalho, pautam-se em uma dinâmica entre memória e estruturação poética, resultando em estilo peculiar.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Memória. Da Costa e Silva.

ABSTRACT

This paper aims to study the relations between memory and poetry in Da Costa e Silva's work. In order to do that, we chose *Sangue*, his first work, published in 1908, for having in his poems possibilities of timeless dialogues, linking memory to verses structures of the I lyrical. We selected three poems ("Saudade", "Mater" and "Rio das Garças"), because in them the relation between memory and poetry is shown in a very strong way. We took as basis the memory study of Henri Bergson and others that also have dedicated to this theme, and, mainly to the poetics text stratification proposed by Roman Ingarden, adding the ideas of Maria Luiza Ramos. These theories allow us comprehend the sense construction of the memorialistic discussion. That is why, in our analysis, we include both the memorialistic aspects and the poetics, because we understand that the reading of a poetic text of mnemonic character, gains a complete sense when the approach starts from the past to the present, from the inside to the outside, from the imaginary to the representation of real. From the bibliography researches, we could notice that Da Costa e Silva's poems, especially the ones that are in the *corpus* of this paper, are set in dynamic between memory and poetics structure, ending up in a peculiar style.

Key-words: Poetry. Memory. Da Costa e Silva.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 09
2 MODULAÇÕES DA MEMÓRIA: CONCEITOS E FORMAS DE REPRESENTAÇÕES..... 14
2.1 Memória como reconstituição das lembranças **14**
2.2 Memórias e literatura..... **26**
2.2.1 Memória do lido: diálogos e intertextualidade..... 36
3 INTERSECÇÕES ENTRE AS REMINISCÊNCIAS E O FAZER POÉTICO..... 46
3.1 Memória e poesia: o limiar entre o eu lírico e o autor..... **46**
3.2 Escrita poética e recursos estilísticos..... **52**
3.3 A representação da memória: camadas da poética memorialística..... **59**
4 VERSOS DE MEMÓRIAS: DIÁLOGOS REMANESCENTES EM *SANGUE*..... 69
4.1 Saudade: o discurso poético do passado no presente..... **71**
4.1.1 Gemidos vãos de canaviais ao vento..... **74**
4.1.2 Saudade: ressonância de uma cantiga sentida..... **77**
4.1.3 Saudade: memória fluida e transitória..... **80**
4.1.4 As formas da saudade..... **81**
4.2 Mater: sujeito objetual de piedade e peregrinação..... 85
4.2.1 Os sons de suspiros e de saudade..... **87**
4.2.2 Rio de lágrimas, de afeto e de bondade..... **90**
4.2.3 Mãe, que rogas por mim..... **93**
4.2.4 Mãe, venerada e admirada..... **95**
4.3 Rio das Garças: a natureza e o sagrado..... 98
4.3.1 Um coro triste de cantochão..... **100**
4.3.2 Rio das Garças: um coral irisado de ouro e de vidrilho de prata..... **103**
4.3.3 Rio da minha terra..... **106**
4.3.4 O espelho desse rio..... **108**
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 110
REFERÊNCIAS..... 114

1- INTRODUÇÃO

A poesia, uma das mais antigas artes da linguagem, traz em suas raízes uma forte ligação com a memória. Os registros poéticos mnemônicos marcaram os primeiros discursos de evocação das lembranças, enquanto fazer artístico. As anedotas gregas relatam sobre o lembrar como técnica. Os poemas de Simônides são exemplos clássicos, pois, em sua maioria, eram compostos por narrativas de guerras que, entre outras, tinham a função de enaltecer os guerreiros. No entanto, a mnemotécnica não se limitava ao âmbito poético, sendo, pois, explorado em outras artes (por exemplo, a retórica), expandindo-se cada vez mais. Assim, aos poucos os estudos interligados à memória foram ganhando notoriedade no cenário acadêmico.

Com a expansão das pesquisas em torno da memória, os trabalhos teóricos passaram a permear diversas áreas de concentração. Especificamente no âmbito da literatura as pesquisas permutam entre os estudos de caráter cultural e teórico literário. Sendo assim, é nesse último contexto que se ancora nossa pesquisa. Um trabalho que busca no fenômeno literário suas implicações significativas e na relação imbricada com a memória, que se estrutura enquanto texto. Dessa maneira, torna-se um discurso de fluido mnemônico em que o eu lírico, por meio de suas recordações poeticamente trabalhadas, estabelece um dialogo com o leitor.

Em nossa pesquisa, selecionamos três poemas de Antônio Francisco da Costa e Silva, nascido em 23 de novembro de 1885, na Rua das Flores, em Amarante-PI. O poeta demonstrou habilidade com a escrita desde cedo, quando aos dezesseis anos publica seus primeiros poemas no “Grêmio Literário Amarantino”. Residiu em Teresina, onde conclui o preparatório no “Liceu Piauiense”, seguindo para Recife – cidade em que cursou Direito e lançou sua primeira obra literária, *Sangue*. Trata-se de um livro que pode ser caracterizado como uma coletânea de poemas memorialísticos, tendo em vista que em seus versos é possível identificarmos, além das referências diretas as reminiscências do eu lírico, um forte diálogo com outros textos – aspecto que também se configura como memória poética.

Da Costa e Silva, como ficou conhecido no meio literário, possui em sua poética, de maneira predominante, traços de correntes literárias como o Parnasianismo e o Simbolismo. No caso dessa última corrente, observamos um estilo de escrita, muitas vezes, voltado mais para a expressividade sonora do que

para a construção de uma linguagem narrativa lógica. Portanto, a habilidade com os versos, como destacam os críticos, tornou-o conhecido na cena da literatura, sendo identificado como o “príncipe dos poetas” do Piauí. A partir de um diálogo com poetas como Augusto dos Anjos, Alphonsus Guimaraens, Rubén Darío, Paul Verlaine, Émile Verhaeren, Cesário Verde e Da Costa e Silva fez-se notado por seu *modus operandi*, sendo capaz de fixar em sua poética diversas temáticas e, ao mesmo tempo, manter uma forte ligação com a memória. Aspectos que atrelados na parte interna dos registros emanam como algo estruturalmente significativo, indo além da representação remanescente.

Os primeiros trabalhos de cunho acadêmico sobre o autor surgiram de maneira discreta em textos publicados nos jornais do Estado do Piauí, destacando, na maioria das vezes, a sua participação na elaboração da letra do Hino piauiense. Porém, no seu centenário de vida, a Universidade Federal do Piauí elaborou um tabloide sobre o poeta e a Revista Presença dedicou um número de seu periódico à critica sobre a poética dacostiana – uma coletânea de comentários de pesquisadores que apresentaram suas impressões sobre alguns de seus poemas. Em 1996, o pesquisador Cunha e Silva Filho, lançou um livro, oriundo de sua dissertação de mestrado (defendida na UFPI), obra em que o autor aborda “a poética da saudade”. No ano seguinte, 1997, a pesquisadora Maria do Socorro Rios Magalhães, lançou uma obra sobre Literatura Piauiense *Horizontes de leitura e crítica literária*, texto que menciona Da Costa e Silva e suas principais obras. Em 2009, surge um novo trabalho voltado para o poeta amarantino. Este trabalho se dedicava a uma leitura pelo viés do “universo sonoro” de suas poesias. A pesquisadora, Marly Godim, elaborou, através da literatura comparada, uma análise dos aspectos musicais e melódicos, identificados na poesia do referido autor. Ademais, encontramos dois artigos publicados em periódicos eletrônicos dos pesquisadores Alfredo Werney – sobre os aspectos sonoros - e do pesquisador Wandersom Torres – que analisa o diálogo entre Da Costa e Silva e H. Dobal. Sendo os mais recentes textos sobre o poeta, o capítulo do livro História e Literatura da pesquisadora Jasmine Malta. Trabalhos que revelam as múltiplas possibilidades de leituras da obra dacostiano, isso também ocorre devido a sua diversidade de temáticas poéticas. Fora do âmbito da crítica, e com o apoio do filho, Alberto da Costa e Silva, foram lançados e relançados os livros de poesias de Da Costa e Silva.

Dentre as diversas temáticas que estão presentes na poética de Da Costa e Silva, ganham mais evidência a saudade, a mãe e o rio (especificamente o Rio Parnaíba). Dessa forma, em *Sangue*, o autor reúne, entre outros, os poemas “Saudade”, “Mater” e “Rio das Garças”, que, mesmo distintos, unem-se na referência memorialística. O eu lírico, de forma particular, retoma as lembranças em um todo poético e permite-nos, pelo viés da memória poética, investigar a memória presente na obra *Sangue* e como esta se revela na estruturação do texto poético. Pretendemos também compreender o papel que a memória individual desempenha na construção da obra *Sangue*. Dessa forma, analisaremos os poemas “Saudade”, “Rio das Garças” e “Mater”, na busca de compreender de que forma a memória do eu-lírico é internalizada na organização estrutural destes poemas. Por fim, objetivamos investigar como as memórias do eu poético, relativas à sua cidade natal e à cultura sertaneja piauiense, relacionam-se com sua escrita poética (escolha de vocábulos, ritmo poético, imagens poéticas, construção fonoestilística).

A presente pesquisa é de natureza bibliográfica, pois nossas fontes teóricas estão presentes em livros, artigos publicados em periódicos, dentre outros. Assim, entendendo a necessidade de dar continuidade às investigações em torno da poética de da Costa e Silva, nosso trabalho justifica-se por entendermos que, por meio desta pesquisa, podemos contribuir para ampliar o horizonte da crítica literária acerca da literatura piauiense. A escassez de materiais críticos sobre a obra do poeta Da Costa e Silva é notória, resumindo-se a poucos trabalhos acadêmicos e a breves artigos jornalísticos. Os escassos trabalhos sobre a obra do escritor conduzem-nos a leituras que tomam a saudade e o imaginário piauiense como elemento central da escrita poética. Compreendemos que tais análises, embora sendo possíveis, terminam reduzindo as variadas possibilidades de leitura da poética de Da Costa e Silva.

No primeiro capítulo realizamos um estudo das relações entre memória e literatura, baseado nas concepções históricas do surgimento das áreas de estudo voltadas para compreender a memória enquanto arte. Primeiramente, tratamos do percurso baseado na abordagem do historiador Jaques Le Goff (1992), que apresenta a memória em diversos estágios, bem como estabelece sua efetiva relação com os tempos: passado, presente e futuro. Em seguida abordamos os pressupostos teóricos de Henri Bergson (1990; 2006), sobre a imagem-lembrança,

ou seja, sobre a memória que é responsável por armazenar os acontecimentos e os retomar, quando necessário, o que faz com que o passado continue presente.

Com o intuito de compreendermos a relação interdependente da memória com a literatura, apresentamos, ainda no primeiro capítulo, uma seção que aborda especificamente essa temática, retornando ao acervo de dados imagético, linguístico, ficcional e outros inerentes à linguagem, que têm como símbolo a palavra e por meio dela elabora seus múltiplos discursos. Esses, em alguns casos, encontram-se associados a outros, seja de maneira direta ou indireta, retomando o que foi lido ou vivido, de maneira implícita ou explícita – o que nos permitiu apontar alguns dos aspectos intertextuais da poética de Da Costa e Silva, que ora dialoga com outros poetas, ora com seus próprios registros.

No capítulo seguinte fizemos uma abordagem sobre as reminiscências e o fazer poético, ou seja, o limiar entre o eu lírico e o autor. Para tanto, partimos dos pressupostos teóricos de autores como Roland Barthes (2004), que defende a ideia de autoria somente mediante o texto. Logo, a escrita passa a conter em si todos os elementos estritamente necessários à construção do sentido, afastando-se cada vez mais do escritor, pois o centro passa a ser a enunciação – aqui, especificamente, o enunciado do poema. Posteriormente, seguimos as concepções do pesquisador Paulo Henrique Britto (2000) sobre o diálogo de semelhanças e diferenças que o eu lírico estabelece com o leitor através do texto. Um sujeito lírico em uma perspectiva dialética, como nos propõe Dominique Combe (2010), que apresenta o eu lírico ao mesmo tempo referencial e ficcional.

Em seguida realizamos um percurso sobre as articulações que permeiam o fazer poético e os recursos estilísticos que envolvem a arte da poesia, dando ênfase a poetas, que além da contribuição poética, escreveram sobre o processo de criação do texto literário. São eles: T.S. Eliot, Octávio Paz, Jorge Luis Borges e Ezra Pound. Dessa forma, mostramos uma visão ampla sobre a arte da palavra, ao tempo em que intercalamos com o processo de construção poética de Da Costa e Silva, sendo notória a ênfase na presença de articulações sonoras em sua escrita – característica do Simbolismo. Finalizando o capítulo, apresentamos a teoria dos estratos da Obra Literária, de Roman Ingarden (1958), teoria esta ampliada pela pesquisadora Maria Luiza Ramos (2011), que também analisa as múltiplas camadas do texto poético. Ambos apresentam as possibilidades de análises dos estratos e apresentam sempre

a relação de indissociabilidade dos mesmos – recurso inerente à compreensão fenológica do texto.

O último capítulo divide-se em três subseções, tendo em vista que nosso *corpus* é circunscrito a três poemas. Em cada análise retomamos os conceitos de memória e a relação desta com a estrutura do poema, o que está estreitamente ligado à significação do texto. O primeiro texto é “Saudade”, poema que ganhou enorme notoriedade na obra de Da Costa e Silva e que, segundo nossas análises, pode ser equiparado a uma das manifestações da memória. Em seguida trabalhamos com “Mater”, poema que evidencia a relação mnemônica do eu lírico com a semântica das palavras e traduz suas recordações e dialoga com o leitor sobre suas crenças e misticismo. Por fim, analisamos “Rio das Garças”, texto que mescla a memória cultural e a memória do natural. Em jogo de alternância entre o meio natural e o Cristianismo, o eu lírico conduz o leitor a uma direção intencional sugerida pelo poema. Assim, apresentamos as singularidades e semelhanças, bem como as características do discurso memorialístico de Da Costa e Silva que foram analisados ao longo dessa pesquisa.

2 MODULAÇÕES DA MEMÓRIA: CONCEITOS E FORMAS DE REPRESENTAÇÕES

2.1 Memória como reconstituição das lembranças: o passado a serviço do presente

O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transcreve.
Manoel de Barros

Trabalhar com memória é, em primeiro plano, reconhecer e identificar sua forte ligação de dependência e composição do passado e do presente. Imbricada entre os dois tempos, rememorar é retomar o que passou no momento que se vive (presente). Esse jogo com o vivido nos leva a compreender a relação mnemônica com a linguagem, especificamente com a poesia, nosso objeto de estudo. Como ponto de partida é de suma importância para a realização da presente pesquisa a discussão acerca de alguns conceitos que serão basilares para o desenvolvimento de nossas análises. Um dos primeiros que abordaremos refere-se à *memória*. Entender e assimilar sua significação torna-se uma tarefa primordial. Neste sentido, principiamos com a categórica definição utilizada pelo historiador Jaques Le Goff (2004), que vislumbra a memória como:

> [...] propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas (LE GOFF, 1992, p. 423).

Nas palavras do pesquisador, é possível compreendermos que a memória atua como um mecanismo passivo de manipulação pelo ser humano, tendo em vista, que a evocação de momentos passados, ativa, respectivamente, o “conjunto de funções psíquicas” (Idem). Porém, é importante ressaltar que essa manipulação nem sempre ocorre de forma linear, por isso uma das principais características da memória é a fragmentação. O jogo entre conservar e atualizar informações é responsável por manter presentes as reminiscências do passado, pelo menos aquelas que foram marcantes do ponto de visto do sujeito que as vivenciou.

Segundo Bergson (2006, p. 61) “o passado só retorna à consciência na medida em que passa a ajudar a compreender o presente e a prever o porvir”. Assim, atua de maneira significativa na relação à temporalidade. Rememorar torna-se evocar o tempo transcorrido ou que se considera como passado – nisso consiste a memória. Sendo também o lembrar uma necessidade inerente ao ser humano.

A propósito, para auxiliar na compreensão do termo “passado”, Le Goff (1992) utiliza a definição dada por Eric Hobsbawsm (1972 *apud* LE GOFF, 1992, p. 212) que aponta como pretérito “o período anterior aos acontecimentos de que um indivíduo se lembra diretamente”. Registrar a memória é presentificar o tempo passado. Esses registros, no âmbito literário, podem surgir em textos poéticos e outros além da poesia, desde que façam uso da comunicação verbal para estabelecer uma interação. Dessa forma, a memória mantém relação com outros domínios, entre eles a esfera da linguística, que desempenha um caráter natural da linguagem, mas que permitem uma análise pelo viés mnemônico. Isso porque “a linguagem é feita para nós, já que é feita por nós: ela reflete o estado do mundo, mas da alma, não do presente, mas da memória” (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 68).

As narrativas, sejam elas orais ou escritas, atuam como forte mecanismo de representação das lembranças, a exemplo as de Homero, a Bíblia, as tradições orais são exemplos de textos que fazendo uso da linguagem, predominantemente verbal, com o intuito, direto ou indiretamente de eternizar fatos e acontecimentos. Porém, essas recordações podem ser representadas por intermédio de múltiplas facetas e em diversas áreas, não somente pela história – enquanto ciência investigativa –, como estamos habituados a pensar. Nesse sentido, a Literatura – aqui inicialmente entendida de maneira objetiva e sem minúcias como a arte da palavra – contempla aspectos memorialísticos, seja ou não uma tentativa de lutar contra o esquecimento, ou tão somente registrar o que foi vivido. Reviver por meio dos registros escritos é dialogar com a memória. Aspecto que será abordado com mais ênfase na próxima seção.

Enveredando pelo viés da neurociência, também na busca pela definição do vocábulo memória, fazemos uso da concepção de Ivan Izquierdo (2002, p.9), que a denomina como “aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações”. No limiar entre armazenar e evocar fatos e acontecimentos, encontramos a aquisição, que está diretamente relacionada com a aprendizagem e

a evocação. A evocação, por sua vez, é o que consideramos como lembrança, ou seja, fatos que recordamos. Ela é o caminho para alcançarmos a memória. Adquirimos informações e evocamos quando necessário, ou até mesmo quando somos estimulados para tal feito, sejam pelas sensações ou pelas imagens. Registrar pouco a pouco as reminiscências é também retornar ao tempo vivido. Os poemas mnemônicos são exemplos claros de registros reminiscentes do passado. Por tal motivo, “atravessamos o efêmero presente em que vivemos, rumo ao futuro” (IZQUIERDO, 2002, p.9).

As relações de temporalidade, nos meandros da memória, ocorrem em virtude da dinamicidade do tempo. É necessário entender que o passado existe para preservar nossas vivências. Sendo, pois, a maneira convicta de que presenciamos ou vivenciamos algo. Nas palavras de André Comte-Sponville (2006, p. 121) a consciência está diretamente ligada à memória, o que passou não depende mais de nós, mas sim, da memória para continuar a existir. “Se há um dever de memória [...], não é porque o passado existe; ao contrário, é porque ele não existe mais que temos de nos lembrar dele; porque ele só tem a nós para ainda habitar como passado, o presente”. Logo, quando se pretende rememorar, é necessário fazê-lo no tempo vigente. Corroborando com essa ideia, Márcio Siligmann-Silva (2006, p. 33), baseado em conceitos de Aristóteles, na época em que se imaginava que o sujeito tinha controle sobre a memória, entende por reminiscência “a recuperação intencional de um conhecimento ou de uma sensação”, ou seja, a evocação da memória, neste sentido, seria algo manipulável. No entanto, as lembranças são ativadas por algo externo ao homem. É necessário que o sujeito seja instigado por um fator alheio a si, porém, durante o processo de rememoração, até certo ponto, é possível dominar. O pesquisador ainda acrescenta que as reminiscências (ou lembranças) são marcadas por dois princípios base: associação e ordem. Aspectos esses que intensificam a presença da memória nos mais diversos âmbitos da arte, principalmente da linguagem.

> [...] o poeta - que fez dessa entidade umas das constantes em sua obra – adverte a “um leitor” que o “esquecimento/ é uma das formas de memória”, e seu poema começa destacando alterações fonéticas, aspectos gramaticais e filológicos, proposições de quem cultiva a paixão da linguagem, prega-a e prefere-a (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 61).

A escrita poética é também um reforço ao exercício neurológico de evocar as memórias. Os quadros de representações do pretérito são apresentados pelo sujeito lírico por intermédio do imaginário. O cérebro converte a realidade vivida em códigos e evoca por meio de outros códigos, os quais são trabalhados poeticamente e expresso por intermédio dos versos de maneira fragmentada, mas que apresenta um sentido, seguindo uma contiguidade inerente ao gênero. Como nos disse Izquierdo (2002, p. 21) “Costumamos traduzir imagens, conhecimentos e pessoas em palavras”. Nas palavras do poeta Da Costa e Silva, a memória é a luz dos olhos.

Sob outros céus

Luz dos meus olhos! Tudo quanto vimos
Minha memória vai reproduzindo:
O céu azul... (Parece até mais lindo
O céu: não era assim quando partimos.)
(SILVA, 2000, p. 228)

As lembranças, quando reelaboradas, engendram uma nova imagem do que se passou. Evocar a memória é uma maneira de reproduzir um novo significado em torno do passado. As reminiscências unem-se ao esforço de recordar a imagem do céu. Um código que se transforma em outro código, agora verbal. Um elemento externo provoca-lhe sensações outras. No fragmento poético citado anteriormente o céu torna-se “até mais lindo”. A construção frasal dentro do parêntese intensifica a ideia de similitude com as lembranças, algo incerto, talvez impreciso, mas que dentro de um mecanismo psíquico, envolve processos cerebrais e individuais que perpassam pelo imaginário e transformam-se em imagens poéticas. Além do encadeamento dos vocábulos, a presença da reticência, o ritmo do poema e os demais elementos constituintes de características mnemônicas que engrenam o sentido do texto.

Em termos históricos, na mitologia grega, a memória é considerada uma deusa; *Mnemosine* personificava a memória. Uma titânia, filha da primeira geração das divindades gregas: *Urano* e *Gaia*. Antes da invenção da escrita, era ela, *Mnemósine*, que concedia ao homem a capacidade de lembrar e esquecer, sendo assim, crucial para o bem estar de um indivíduo na sociedade. Conhecida por ser a mãe das nove musas (todas relacionadas à arte), que em noites de banquetes no Monte Olimpo, sempre ao lado do pai, *Zeus*, entretinham os convidados, contando os feitos grandiosos dos gregos e a criação do céu e da terra e todas as criaturas

maravilhosas. A narrativa ocorria por intermédios das habilidades que possuíam. Oriundas de nove noites de amor nasceram *Calíope* (Poesia Épica), *Clio (*Historia), *Érato* (Poesia Romântica), *Euterpe* (Música), *Melpômene* (Tragédia), *Polímnia* (Hinos), *Terpsícore* (Dança), *Tália* (Comédia) e *Urânia* (Astronomia).

Dentre os homens que recebiam inspiração da deusa da memória, encontravam-se os poetas e os *menmons*. Ambos eram beneficiados com as revelações de *Mnemosine.* A eles eram revelados "os segredos do passado" (LE GOFF, 1992, p. 438). Porém, eram os *menmos*, ou memórias-vivas, que eram os responsáveis por guardar as lembranças, e como instituição auxiliar junto ao texto a reconstituição de um determinado acontecimento. Acompanhavam os heróis intensificando a memória coletiva.

Diante desse contexto, deparamo-nos com uma problemática, que de acordo com Ricoeur (2007, p. 27) "é tão antigo quanto a filosofia ocidental". Como caracterizar as narrativas memorialísticas entre as categorias de lembrança e imaginação? Na tentativa de sanar tal situação recorremos à herança filosófica socrática que nos deixou dois legados, que, mesmo contraditórios, são complementares. O primeiro, que emana do pensamento de Platão, compreende que as narrativas memorialísticas, pautadas na *eikon*[1], são a "fala da representação presente de uma coisa ausente". O segundo, baseado no pensamento de Aristóteles, refere-se ao tema da representação da coisa anteriormente "percebida, adquirida ou aprendida". Em suma, podemos dizer que o que para Platão é lembrança, para Aristóteles é imaginação.

É salutar destacarmos que para Platão o termo representação, no sentido de arte, é a pura imitação. Tendo em vista que, segundo o filósofo, somente Deus é criador. A partir de então, tudo é imitação. Associada a *mimesis*, adquirem uma carga de sentido no imaginário e se aplica a todas "as artes, aos discursos, às instituições, às coisas naturais que são imitação dos modelos ideias" (COELHO, 2011, p. 90), sendo ela imitação do real. O espaço real serve como ponto de partida para o plano ficcional. Assim, em uma concepção platônica, poderíamos atribuir, tanto à lembrança como à imaginação, um caráter imitativo, em que o autor parte do real para o ficcional. Entendendo a ficção como o pretexto para a representação do real. No poema "O aboio", a constituição de um cenário real ocorre por meio da

[1] Um dos conceitos da Antiguidade para designar a palavra imagem.

ficção. O texto literário passa a ser o meio pelo qual o ambiente descrito pelo eu lírico torna-se representado. Vejamos:

> **O Aboio**
>
> O sol desfez-se em ouro nas quebradas,
> Surge a lua de prata, além da serra,
> Nos saudosos sertões da minha terra,
> Pelo tempo feliz da vaquejada,
>
> À hora azul do crepúsculo, as boiadas
> Vêm chegando aos magotes para a ferra,
> Em correrias, num tropel de guerra,
> Nuvens de pó formando na estrada...
>
> Mas uma rês desgarra de repente;
> No cavalo fogoso e mais ligeiro
> Perseguem-na a correr, inutilmente.
>
> Ouve-se o aboio no sertão inteiro...
> Volta a rês ao curral, pausadamente,
> Vencida ao som do canto do vaqueiro.
> (SILVA, 2000, p. 180)

Se realizarmos uma leitura na perspectiva de Platão, o sertão descrito nos versos do poema supracitado é uma representação/ imitação do real. Na visão do filósofo, as experiências de um autor subsidiam sua escrita, ou seja, o real torna-se basilar no construto ficcional expresso por intermédio da linguagem verbal escrita. O pesquisador Wanderson Lima (2014, p.3), ao abordar sobre a representação do Piauí em Da Costa e Silva, faz a seguinte consideração:

> [...] em “O Aboio” o *sermo nobilis* parnaso-simbolista vai cedendo espaço para vocábulos impregnados da realidade cotidiana do sertanejo piauiense. Claro, não basta o uso de termos e expressões regionalistas para constituir-se uma poesia arraigada a um *ethos*. Mas também o léxico é um componente importante na singularização de um povo. A cena de aboio ali descrita mostra com clareza a tensão entre representação naturalista e imaginação corretora.

Para o pesquisador, o universo imagético do poema resulta de uma inter-relação entre a representação e a imaginação, ambas expressas por vocábulos que semanticamente singularizam o ambiente. O discurso poético permite-nos vislumbrar os hábitos e costume de um “Piauí”, reforçando uma lírica idealista e metafísica. Em acordo com as análises do pesquisador, acreditamos que o poema assume a função

de reter os dados rememorados e por meio dos versos funcionaliza um ambiente que tem estreita relação com real, mas que no contexto literário torna-se representativo. Para Lima (2014, p. 4), “o particular e o concreto tende a tornar-se símbolo”, o que vai ao encontro da máxima de Platão sobre a representação. Platão concebe a memória como a representação de uma coisa ausente. Assim, ratifica o pensamento de Sócrates que considerava a memória um dom da mãe das musas, um bloco de cera[2] da nossa alma que entra em ação quando:

> [...] pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele aquilo que queremos recordar, que se trate de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito. E aquilo que foi impresso, nos recordamos e o que sabemos, enquanto a imagem (*eidõlon)* está ali, ao passo que aquilo que é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos (*epilelesthai)*, isto é, não o sabemos (RICOEUR, 2007, p. 28).

Porém, o que se questiona é o momento da recordação. Se entendido como o reconhecimento de impressão, há uma possibilidade de falsear o que se rememora, pondo em xeque a veracidade das lembranças. Incluindo-se a possibilidade do engano. Sendo, pois, os sofistas, imitadores do ser e da verdade[3]. Segundo Ricoeur (2007, p. 30), a metáfora da cera pode ser transmutada para o retrato, “e por sua vez das artes gráficas para as artes das linguagens, ‘das ficções faladas’, capazes de ‘fazer parecerem verdadeiras’ as coisas ditas”.

Apesar disso, é importante ressaltar que quando evidenciamos a presença de um discurso falso – referindo-nos à arte da linguagem – não somos instigados a irmos à procura de um discurso verdadeiro, tendo em vista que a obra ficcional, aqui a poesia, não se compromete com o real, diferentemente da história, que busca nos “rastros” a veracidade dos fatos e acontecimentos. O que está escrito torna-se essencial em si mesmo. A relação com as marcas significantes, ou seja, a similitude das lembranças atua como elemento fundamental para sustentar o discurso poético.

O próprio discurso contem em si elementos incontestáveis que sanam os questionamentos e dificuldades elencados pelos escritos platônicos sobre a memória – tanto os relativos à lembrança como à imaginação. Sendo imitação ou

---

[2] Metáfora apresentada por Sócrates para esclarecer a presença de uma ausência, ou seja, da memória. Para o filósofo, essa cera pode ser mais pura em uns, mais impuras em outros, e bastante puras, mas mais úmidas para alguns, havendo aqueles para quem ela está no meio-termo (RICOEUR, 2007, p. 28).

[3] O Estrangeiro e o Teeteto entram em acordo para afirmar sobre isso (RICOEUR, 2007, p. 30).

pura ficção, o uso dos dêiticos[4] é irrefutável. Desse modo, a voz lírica transcreve as imagens da alma por meio das palavras. Projeta figuras que o próprio poema reproduz ao leitor. Nos versos a seguir encontramos um exemplo de uma sequência de imagens, que dialogam com o leitor por intermédio dos recursos inerentes a poeticidade.

Nessun Maggior Dolore...

Tenho-te sempre a imagem na memória,
Nestes dias de dúvida em que vivo
Com a minha grande dor sem lenitivo,
Meu amor, minha vida, minha glória.

É uma visão nostálgica e ilusória,
Que me ficou, talvez, como exclusivo
E vão conforto ao curso fugitivo
Desta existência incerta e transitória,

Seja, embora, uma sombra imaginária,
A mêmore ilusão que é o meu enlevo,
Já se me vai tornando necessária,

Pois que te pondo em místico relevo,
Evoca, em minha vida solitária,
A efêmera ventura que te devo.
(SILVA, 2000, p. 280)

Nos versos anteriores a presença do advérbio de tempo, logo no inicio do soneto, denota a relação da durabilidade das imagens mnemônicas para o eu lírico – será para *sempre*, mas que *talvez* (advérbio de modo) ficou exclusivamente para a voz que fala que *embora* (advérbio de concessão) tenha a certeza de condição imaginária, tornou-se indispensável. Assim, as imagens lembradas, se verdadeiras ou não, são necessárias. No final, ainda da primeira estrofe, a sequência ininterrupta dos pronomes possessivos, ratificam a presença do sujeito responsável pelas memórias e a particularidade dos sentimentos. O eu lírico reconhece por meio dos verbos de ligação, metaforizando a imagem, a confusão de sensações, “uma incerteza transitória” que gera uma espécie de “sombra imaginária” que, aos poucos,

[4] Elementos linguísticos que fazem referência ao falante, à situação de produção de um dado enunciado ou mesmo ao momento em que o enunciado é produzido. Em geral, funcionam como *dêiticos* os *pronomes pessoais e demonstrativos*, bem como os *advérbios de lugar e de tempo*, elementos que evidentemente se encarregam de *"embrear"* o enunciado, situando-o no contexto espaço-temporal em que se realiza (LOPES; NOGUEIRA, 2011, p.92).

pelas reminiscências evocadas pela voz lírica e projetadas pelas palavras, são poeticamente organizadas.

Dessa forma, a memória que imagina atua como a forma subjetiva de reviver o passado. A particularização de uma lembrança, na perspectiva de Bergson (1990), pode ser considerada uma espécie de contração do real. Isso faz com que, no poema, as imagens sejam apenas idealizadas, ficcionalizadas, mas tendo como ponto de partida o real. Para o teórico, a memória, acionada pelo mundo exterior, é capaz de traduzir imagens puras, porém, estas podem ser confundidas com a imaginação do sujeito. Neste sentido, a memória torna-se um jogo de formas entre as camadas de percepção e a multiplicidade dos momentos vividos no passado. Este fenômeno ocorre porque nossas experiências acumulam imagens (lembranças), que, mediante a percepção, são ativadas.

Após as discussões em torno da concepção de memória na perspectiva de Platão, partiremos para a máxima de Aristóteles. Essa se pauta em considerar que a memória é do passado. “É na alma que se diz ter anteriormente ouvido, sentido, pensado alguma coisa”. A memória só existe quando o tempo passa (RICOEUR, 2007, p. 35). A marca da anterioridade, principalmente na linguagem, denota a existência de tempo anterior e a de um tempo posterior, mas não um tempo físico. Um tempo que não distinguimos. Tempo que, segundo a pesquisadora Ângela Guida (2013), é desvinculado da sucessão de período, tempo próprio que não cabe em medidas – tempo poético – dominado pelas sensações, sentimentos, afecções. A memória faz referência a esse período ficcional.

Em sua abordagem, Aristóteles convida-nos a refletirmos sobre algumas questões. Entre elas; “de que lembramos então? Da sensação vivenciada ou da coisa que ela procede?” As indagações aristotélicas, oriundas da máxima platônica, apresenta uma nova aporia. Ou seja, se lembramos da sensação, não poderíamos nos referir ao tempo passado, tendo em vista que esta pertence ao presente. E se nos lembramos da coisa, “poderíamos lembrar-nos da coisa ausente que não estamos percebendo? Como podemos, ao perceber uma imagem, lembrar-nos de alguma coisa distinta dela?” (RICOEUR, 2007, p. 36).

Em uma tentativa de sanarmos essas inquietações, tomamos como apoio os pressupostos de Henri Bergson (1990), que serão retomados posteriormente, sobre o limiar entre a presença e a representação. Para o filósofo, a distância entre os dois termos, parece exatamente medir o intervalo entre a matéria e a percepção

consciente que temos dela. A supressão da imagem é o que faz com que ela seja representada. Em outros termos, o que sentimos posterior à imagem (as sensações isoladas no ser), é o que possibilita sua reprodução, mesmo que apenas em camadas superficiais, mas uma representação efetiva que traz arraigada o que sentimos no passado. O teórico ainda acrescenta que "a representação, está efetivamente aí, mas *sempre virtual*, *neutralizada"* (BERGSON,1990, p. 24, grifos nossos).

No entanto, para compreendermos as concepções de Aristóteles sobre a memória, é necessário também recordar o posicionamento de Platão sobre a representação – considerando-a imitação do real, tendo em vista que o homem seria um imitador do autor da criação. Em perspectiva distinta, Aristóteles atribui à arte da criação, uma ação inerente ao homem. Isto é, mesmo que mantenha relação com o real, pode ser inventada. Desse modo, o produto oriundo dessa criação passa a ser o próprio elemento representado.

> [...] tomemos como exemplo, diz Aristóteles: a figura pintada de um animal. Pode-se fazer uma dupla leitura desse quadro: considerá-lo quer em si mesmo, como simples desenho pintado num suporte, quer como uma *eikon*...consiste nas duas coisas ao mesmo tempo: é ela mesma e a representação de outra coisa (RICOEUR, 2007, p. 36).

A alteridade na leitura da imagem representada em um quadro também se aplica ao texto poético, que por sua vez produz um universo imagético representado no poema, implica a existência da relação entre interno (semelhança) e externo (estimulação) no processo de distinção entre a recordação e a memória. Assim, ao tempo em que o que está escrito por si se define, por outro lado mantém uma forte relação com o mundo externo ao criador. Dessa maneira, a busca por intermédio das lembranças estaria relacionada com a sensação e a ação de recordar, diretamente ligada com a busca por ações passadas. Porém, é importante salientar que "o ponto de partida fica em poder do explorador do passado" (RICOEUR, 2007, p. 37). Diante disso, o importante passa a ser o reconhecimento de um determinado tempo como passado.

O filósofo ratifica a relação indissociável do tempo com a memória. Pensamento este pautado no construto que dá ênfase à ideia da sensação que busca a imagem e também a representa, seja no quadro pintado, seja em um campo

de imagens produzidas pelas palavras. É importante considerar a preservação da lembrança, anterior à recordação baseados na alteridade das sensações e na representação do semelhante, atua não como mecanismo útil para explicação, mas sim, para estabelecer uma comunicação. No âmbito literário, Ferreira (2003, p. 49) considera o poema um lugar singular e desprovido de explicações. Para a pesquisadora "o poema não é lugar de conceitos, mas um lugar onde a comunicação se dá em outro plano, em outro tempo, longe da necessidade de explicações".

Ainda no âmbito filosófico, com a pretensão de definir e situar a memória dentro do universo literário como mecanismo responsável pelos registros *mnmônicos* e após abordarmos as máximas de Platão e Aristóteles, partiremos para os conceitos estabelecidos por Henri Bergson. O filósofo francês apresenta-nos, em seus textos, concepções designadas à memória e sentido de sua existência, sua relação com o passado, com a percepção e com a imagem. Para ele

> [...] a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela (BERGSON, 1990, p. 54-55).

Para Bergson (1990, p. 66) existem dois tipos de memória, teoricamente independentes, mas, no que concerne às coisas aprendidas, "prestam-se em mútuo apoio". A primeira refere-se às imagens-lembranças, ou seja, é responsável por armazenar todos os acontecimentos que se desenvolvem corriqueiramente. A percepção do hoje que evoca outra temporalidade. Sendo capaz de conferir todos os detalhes necessários para reconstituição, os fatos, os gestos, os lugares, as datas e outros elementos relevantes. Conserva o passado "pelo mero efeito de uma necessidade natural" (Idem, p. 62). Mantém relação direta com a percepção e por meio dela que remontamos certas imagens, a respeito de nossa vida passada.

Por outro lado, o segundo modelo de memória apresenta-se com aspectos mais práticos, voltados para a ação. Pautada no presente, armazenando do passado apenas os movimentos acumulados atentando sempre a ordem e ao caráter sistemático dos acontecimentos. Não conserva imagens, mas prolonga seu efeito até o momento da evocação, tornando-a presente. Sendo este motivo pelo qual lhe é atribuído o nome de memória, tendo em vista que sua única contribuição que pode

conceder à primeira é “mostrar-lhe as imagens daquilo que precedeu ou seguiu situações análogas à situação presente” (BERGSON, 1990, p. 69). Por meio da memória nosso passado continua presente. Após apresentarmos as categorias, podemos aferir que as características elencadas anteriormente conduzem a duas distinções determinantes, “uma *imagina* e a outra *repete*” (Idem, p. 63. Grifos do autor).

O registro pela memória de fatos e imagens ocorre em momentos determinados de *duração*. Sendo este, o que o filósofo considera como o tempo interno, que mantém uma forte ligação com a *duração* da lembrança. Logo, o tempo interior, na perspectiva do consciente, tem a duração das imagens-lembranças que carregamos. Dessa forma, poderíamos afirmar que o passado está virtualmente desenhado no consciente e essas imagens é o que se traduz nas lembranças. Nessa perspectiva, a pesquisadora Silvana Santos (2015), em suas considerações sobre o conceito de memória defendido por Bergson, acrescenta-nos que “a rememoração transcodifica o vivido, ou melhor, permite a reinterpretação do passado” (Idem, p. 62). Trata-se de algo que ocorre em um processo individual. Portanto, “a imagem se assoma pelo que ressoa e repercute no interior do ser” (Ibidem).

Nesse sentido, cientes que a memória tanto repete como imagina, e que as lembranças conduzem-nos às imagens passadas, é salutar destacarmos que, na perspectiva de Bergson (2006, p. 50. Grifos do autor), “*imaginar* não é *lembrar*”. A lembrança, ao tempo que se atualiza, configura-se como imagens, no entanto, a imagem sozinha não nos conduz ao passado, ao menos que se tenho ido buscar no próprio passado. Por outro lado, também podemos encontrá-las, quando instigados pelas percepções que se encontram fora do nosso corpo e resultam em afeições – que reagem por dentro de cada um.

Por conseguinte, “é preciso olhar as coisas de perto, entender corretamente que a necessidade da afeição decorre da própria existência da percepção” (Idem, p. 84). De igual modo, é praticamente impossível dissociarmos a memória da percepção, tendo em vista que ambas intercalam o passado no presente. E assim, torna-se possível perceber a matéria[5] em nós. Sendo a memória o que comunica a percepção em seu caráter subjetivo.

[5] Para Bergson (1990) matéria era o conjunto de imagens.

Decerto, com a pretensão de evidenciar a relação entre o corpo e a memória, Bergson (1990, p. 15) atribui um caráter relevante, não só ao corpo, mas a todo conjunto de sensações e sentimentos que provocam (em nós) diferentes reações. Ou seja, o cérebro torna-se o responsável por enunciar nossas impressões do mundo exterior. O planejamento mental assegura o processo de evocação das imagens que por meio de ícones fixam e delineiam o que se passou.

Em outras palavras, reconstituir o passado é atualizar os acontecimentos que outrora foram também presente. Assim, a formulação das lembranças é o que garante a continuidade entre passado e presente. O "passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente" (BERGSON, 1990, p. 47). Neste sentido, o repertório para a constituição de um texto elaborado poeticamente, encontra-se imerso diversas formas de modulações da memória, pois não há outras coisas além daquelas que o entendimento constitui e a memória armazena. Evocar as imagens é atribuir a elas o caráter testemunhal, não apenas no sentido do que passou, mas que, a partir do registro, passará a ser no texto poético.

2.2 Memórias e literatura

A linguagem, em suas mais diversas formas de representações, encontra-se atrelada à memória, tendo em vista que para elaborarmos um texto – seja ele escrito ou oral – é necessário que retornemos ao acervo de dados imagéticos, linguísticos, ficcionais e outros campos que forneçam conteúdos para um construto elaborado poeticamente. Características atribuídas à literatura, tendo em vista que essa se manifesta por intermédio de uma linguagem singular.

Neste sentido, a obra literária está arraigada de imagens e representações, ou seja, de memórias (sejam ficcionais ou reais) que tomam como ponto de partida situações passadas que são atualizadas no presente. Por consequência, os registros literários auxiliam o processo de organização e divulgação das reminiscências, sejam por meios de textos escritos em prosa ou versos. Le Goff (1992), fazendo uso das considerações Henri Atlan (1972, p. 461 apud LE GOFF, 1992, p. 425), evidenciou a relação entre memória e literatura – componentes basilares de nossa pesquisa. Segundo o historiador, quando o comportamento

narrativo de acontecimentos passados assume uma função social, principalmente através dos registros escritos, amplia-se a possibilidade de armazenamento da memória. Deste modo, além de fornecer conteúdo à escrita, a memória é reforçada por meio do texto, pois é possível retornarmos aos registros, quantas vezes julgarmos necessária, por intermédio da leitura, tendo em vista que a escrita é também uma possibilidade de eternizar o passado.

O registro poético assume essa função social quando passa a compartilhar as reminiscências do sujeito lírico, com uma linguagem peculiar e diferenciada. Segundo Octavio Paz (2012, p. 45), "a linguagem é poesia e cada palavra esconde certa carga metafórica". Ou seja, as palavras dizem mais do que o que está em sua camada aparente, pois elas criam diversas associações metafóricas. Elas transformam os elementos da linguagem em unidades significativas. Com efeito, a estilização da linguagem concretiza-se na literatura, seja por intermédio da prosa ou do poema.

> [...] a palavra solta não é, propriamente, linguagem; tampouco o é uma sucessão de vocábulos dispostos ao acaso. Para que a linguagem se constitua é preciso que os signos e sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido (PAZ, 2012, p. 56).

Dessa forma, poderíamos atribuir à linguagem poética, particularmente ao poema, uma violação à linguagem cotidiana. O poema não se limita ao sistema linguístico comum, ultrapassa essas possibilidades de escrita, mas permite o seu registro e seu retorno aos mesmos. Por conseguinte, o poeta elabora com seus recursos oriundos da linguagem verbal "um mundo à imagem e semelhança do Universo; cria caracteres, afetos e paixões, *como se fossem reais*, pois não podem ser reais, visto que as inventa ou as exprime vocabularmente" (MOISÉS, 1989, p. 26. Grifos do autor). O poema "Refrão do trem noturno" traz em sua tessitura alguns dos recursos que mencionamos anteriormente. Elementos que podem ser percebidos na própria estrutura do poema. Vejamos:

Refrão do trem noturno

[...] É um pesadelo sob o silêncio o trem que passa
o trem que desfila como um sonho rumoroso
o trem que leva oscilando na perspectiva fugidia

campos
montes
repentinamente em movimento
o trem que se lança no espaço como a vida no tempo.
(SILVA, 2000, p. 321)

O discurso poético repousa ora na imaginação, ora na forma. A objetividade adquire caráter intencional, desde a seleção dos vocábulos à disposição no texto. As metáforas são fundamentais na elaboração da matéria, ou seja, o repertório de imagens construído pelo encadeamento das palavras. A voz lírica elabora um construto poético em que aos signos são atribuídos novos significados. A passagem do trem no espaço torna-se a passagem da vida que se lança no tempo. Imagem que ultrapassa os versos e produz no leitor uma afeição. Assim, no primeiro plano observamos a representação contínua do movimento reproduzido pelo trem. Em um plano mais profundo, o repertório imagético provoca sensações.

Diante disso, é possível constatarmos que é através das palavras, como Moisés (1989, p. 37) destaca, que o poeta “cria sua realidade, seu outro mundo”. Essa particularidade é o que distingue a literatura de outras manifestações artísticas que também são compostas por signos. Neste sentido, a literatura tem como símbolo *a palavra*, que se manifesta na *forma* reproduzindo seu significado *no* e *pelo* próprio texto.

Nesta perspectiva, compreendendo literatura como ficção ou criação do imaginário, é salutar destacarmos que este é um processo mental que gera a produção de imagens, entendidas “como representações de percepção sensíveis ao nível da consciência e/ou da memória”. (MOISÉS, 1989, p. 39 - 40), ou tão somente como inspiração da musa. A escrita se transforma no espaço de representação dessas imagens em versos. Na superfície do papel as imagens ganham vida, pois “a palavra confere à Literatura uma personalidade que as demais artes desconhecem”. (Idem, p. 41). Por este motivo, o passado retorna pelo poema.

Na arcaica da Grécia, *Mnemosine*, a deusa da memória, lembrava aos poetas os feitos heroicos. Estes, por sua vez, os narravam aos homens. Tais narrativas configuravam-se como os primeiros registros da relação entre memória e poesia. Os poetas eram “possuídos de memória” e faziam uso desta de forma sábia. A deusa *Mnemosine* era a responsável por revelar o passado, atuando como um

antídoto contra o esquecimento, “uma fonte de imortalidade”. Para “*Homero* versejar era lembrar” (LE GOFF, 1992. p. 438).

Paralelamente, ainda no meio grego, encontramos a importante figura de *Simônides* de *Céos*. Poeta que “estava próximo de memória mítica e poética, compondo contos de elogios aos heróis e cantos fúnebres” (idem, p. 440), sendo ele o primeiro a atribuir à *mnemotecnia*[6] o caráter profissional para a ação de escrever poesias. Desse modo, com os avanços da escrita em relação à oralidade, aperfeiçoou o uso do alfabeto, e fez uso tendo em vista que rememorar e transmitir acontecimentos passados apenas pela oralidade, não era uma tradução “palavra por palavra”. Os textos atribuídos a Simônides são, em sua maioria, epigramas, como o que segue:

> Este é o túmulo do renomado Megistias, que certa vez os Medos
> mataram depois de atravessar o rio Esperqueios,
> o adivinho que previu com certeza seu destino[7]
> e teve a coragem de não abandonar o rei de Esparta.
> Somon. AP. 7.677

Para o poeta da Arcádia[8], dois elementos são primordiais à memória artificial[9]: “a lembrança das *imagens,* necessária à memória, e o recurso a uma *organização,* uma *ordem,* essencial para uma boa memória” (ibidem). Isso se deve ao fato que consagrou a memória como técnica, uma das primeiras anedotas sobre a arte da memória, a história do banquete. *Simônides*, que na ocasião ao se retirar do salão, o teto caiu sobre todos que estavam sentados à mesa. Com os corpos totalmente irreconhecíveis, os indivíduos foram identificados pela posição que estavam sentados durante o jantar. Isso graças à arte da memória, a capacidade humana de recompor fatos e acontecimentos inseridos linearmente às partes que constituem o reservatório da memória.

---

[6] Memória combinada com a invenção da escrita – nova técnica de memória – (LE GOFF, 1992, p. 440).

[7] Traduzido para “destino” porque, no original κῆρας está em minúsculas. Quer ou Queres era(m) a(s) deusa(s) antigas deusas da morte ou do destino que termina em morte violenta ou crual. RIBEIRO JR., W.A. Simônides/ Epigramas. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0116. Consulta: 27.06.2015.

[8] Província da Antiga Grécia e posteriormente passou a ser um lugar apenas do imaginário dos poetas e artistas em geral.

[9] Classificação dada por Leroi-Gouhan que, em sentido *lato*, classifica-a em três tipos: memória específica (para definir a fixação dos comportamentos de espécies animais), memória étnica (assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades) e memória artificial (eletrônica em sua forma mais recente, que assegura, sem recurso ao instinto ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados). (*apud* LE GOFF, 1992, p. 420).

Depois de *Simônides*, alavancaram os estudos também direcionados à memória enquanto técnica, principalmente as pesquisas que se dedicavam ao universo da escrita através da *mnemotécnica*, chegando, durante o período da Idade Média, a ser considerada constituinte da arte das palavras. Ou seja, a literatura, desde a Arcádia, passou a incorporar a memória como um dos elementos essenciais. Assim, constituir um repertório imagético por meio da organização passou a ser uma característica inerente às artes que incorporam a perspectiva memorialística. No caso da poesia, esse encadeamento ocorre com as palavras.

Márcio Seligmann-Silva (2006, p. 35), ao refazer o percurso da memória em relação à escrita, além da anedota de *Simônides* tanto sobre o lembrar como sobre o esquecer, destaca as descrições de Cícero[10], que "vê a memória como uma das cinco partes da retórica". Já que na Antiguidade ainda não existia impressão de livros, o importante mesmo consistia em decorar longos discursos. Nessa lógica, a memória passou a ser de grande valia. Além da memorização dos discursos, a visão, dentro da técnica da memória, ganhou valor elevado, pois auxiliava a decorar os acontecimentos. Ou seja, reduziam-se os fatos a pequenas imagens e no momento de recordar essas eram traduzidas em palavras. Nisso consistia a *mnemotécnica* antiga. Mediados pela imagem, imagem e o discurso final (SELIGMANN-SILVA, 2006).

Desse modo, os princípios icônicos basilares na Antiguidade mantiveram-se relevantes no surgimento da escrita, pois, assim como se armazenavam imagens e as traduziam nos discursos orais, passou-se a traduzir os ícones gráficos, referentes às letras nos registros escritos. Dessa maneira, nossa memória está sempre apta para armazenar novos símbolos e traduzi-los na linguagem verbal. E, no caso dos poetas, as traduzem em poemas.

Não raro, encontramos nos escritos de poetas referência à memória, seja enaltecendo-a, maldizendo-a, ou até mesmo buscando, em uma tentativa lírica, defini-la. Dessa maneira, a poesia insere-se no terreno da memória e revela, através dos versos, a relação intrínseca entre o sujeito lírico e suas reminiscências do tempo passado. Tempo este não necessariamente ligado ao *chronos*, mas sim, em relação

[10] Orador que apresentou aos Romanos as escolas da filosofia grega e criou um vocabulário filosófico em Latim, distinguindo-se como um linguista, tradutor e filósofo. Foi considerado um orador impressionante e um advogado de sucesso.

> [...] ao tempo da memória, do tempo do esquecimento, do tempo da finitude, do tempo do tédio, do tempo do humano, do **tempo poético**, do tempo ontológico, do tempo autodialógico. Todas as dimensões temporais que não se ajustam a medida de nenhuma ordem. (GUIDA, 2013, p. 35. Grifos nossos).

Em conformidade com os registros da pesquisadora Angela Guida (2013), entendemos que é por intermédio do discurso subjetivo que o tempo dialoga com a poesia memorialista. Memória esta que não se reduz à rememoração fiel e cronológica, mas que se constitui com reminiscências ativadas pelas afeições do mundo exterior. De igual modo, como destacamos na citação anterior, o tempo poético configura-se como um mecanismo que dá suporte à criação, à imaginação, ou seja, a uma memória poética. O eu lírico se deixa influenciar no presente pelos acontecimentos do passado. Nesse entremeio, a memória torna-se a responsável por selecionar aquilo que considera relevante e organizar de maneira coerente no poema, como podemos verificar no seguinte soneto de Da Costa e Silva:

> **À luz do poente...**
>
> Há dias que se esquecem de repente
> Nesta vida de lutas e cuidados,
> E outros que passam, porém gravados
> Na retina e no espírito da gente.
>
> De entre os meus dias tristes já passados,
> Há um que a todo tempo está presente,
> Pois não me sai dos olhos, nem da mente,
> Desde o instante em que fomos separados.
>
> Se pudesse ser sonho o que se sente,
> Julgara pensamento desvairados
> O que revejo subjetivamente:
>
> Vultos negros solenes, desolados,
> Levando, lentamente, à do poente,
> Um caixão roxo de florões dourados.
> (SILVA, 2000, p. 288)

O poema sugere a relação entre o jogo das emoções e a memória. A morte é mencionada no último verso por intermédio do signo: “Um caixão roxo de flores douradas desencadeia as lembranças”. A imagem que atravessa a retina encontra-se gravada no espírito. O sentimento real interligado com as afecções do eu lírico. O tempo, distante do *cronos*, que traz o que passou e o faz presente. A força simbólica

das recordações é algo que insiste continuamente, é algo que “todo tempo está presente”. A voz do poema externa o anseio de que tudo fosse sonho. A lembrança é algo “real”, traz à mente e ao coração um fato que aconteceu e que, infelizmente, ficou na memória (“Há dias que não se esquecem de repente”).

Alguns estudiosos discutiram o tema da literatura, evidenciando sua capacidade de permanecer na memória. Em termos gerais, para Pound (2006, p. 33), a “literatura é novidade que permanece novidade”. Porém, os sentimentos marcantes encontram serenidade na linguagem, lugar capaz de acalentar as aflições do sujeito. Desse modo, por meio do discurso, os acontecimentos adquirem uma nova significação. O discurso literário recupera as reminiscências e as tornam conhecidas para o leitor. Ou seja, as vivências silenciadas só são explicadas na poética que coloca na substância viva – o poema.

Segundo Antonio Candido (2011, p. 55) “a grandeza da literatura ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade”, em que o tempo passado se faz presente. Aprimorar as reminiscências e transformá-las em versos é um dos trabalhos artísticos do poeta, que faz da palavra, sua matéria prima, um construto de imagens e significados singulares. Em vista disso, poderíamos atribuir ao registro poético memorialístico a marca eminente de tornar “visível” e “presente” os fatos do passado. Moisés (1989, p. 42) destaca como umas das características da linguagem literária, a capacidade de continuidade. Segundo o crítico, para a Literatura “todo passado é presente ou pode sê-lo”. Logo, por intermédio dos versos, a voz lírica atualiza suas reminiscências, suas impressões do passado e os fatos e acontecimentos que permanecem na mente, e por vezes, no coração.

Sobre essas questões inerentes ao tempo, aspecto atrelado ao fazer poético, corroboramos com as concepções de André Comte-Sponville (2006). O filósofo francês defende a ideia de que a temporalidade só existe porque nós nos lembramos de algo do passado. Ao passarmos do tempo real, e este não mais existir, o que sobrevive é o tempo pretérito. Neste sentido, o poema passa a ser a âncora tanto para o eu lírico como para o tempo perdido. O autor ainda acrescenta que:

> [...] a temporalidade não é o tempo tal como ele é, ou seja, tal como passa; é o tempo tal como dele nos lembramos ou como o imaginamos, é o tempo tal como percebemos e o negamos (já que retemos o que não existe mais, já que nos projetamos em direção ao

> que ainda não existe), é o tempo da consciência (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 32).

Neste contexto, entre as idas e vindas das lembranças, é comum encontrarmos em textos poéticos uma forte ligação com as questões de temporalidade, e consequentemente com a memória. É notório o esforço de alguns poetas em criar metáforas para a memória. Dentre eles podemos destacar o piauiense Álvaro Pacheco (2001, p. 70), que a compara com o sono e a entende como o começo e o fim dos registros:

> **A memória**
>
> [...] é um prólogo - um mastro solitário
> esperando a bandeira e o vento
> para as solenidades que passaram,
> um processo elaborado do sono
> no início de sua gestação, o começo
> e também o fim do registro, mesmo
> que não se percebam estes caminhos.

Em outras palavras, o tempo poético, descompromissado com a linearidade, mantém uma forte relação com o vivido, ou seja, com as lembranças que pouco a pouco alcançam o reservatório da memória individual. Esta definida por Halbwachs (1990, p. 42) como um ponto de vista das reminiscências vividas por um determinado grupo social, tendo em vista que, “uma parte de nossas lembranças não se adaptaria a nenhuma memória coletiva” e, não seria capaz de explicar todas as nossas lembranças. Assim, o registro poético memorialístico assume a função de tornar permanentes os acontecimentos do tempo pretérito vivenciados pelo sujeito lírico e que o marcaram sobremaneira, pois:

> [...] a memória individual é um repertório de causas, explicações e justificativas que lhe permitem criar o seu mito pessoal de individualidade única e singular, a ser fruído pelo leitor – o qual por meio do processo de identificação, sente-se gratificado ao constatar que também seu eu, tão único e singular quanto o do poeta, tem algo incomum com ele (BRITTO, 2000, p. 24).

De acordo com a reflexão de Britto (2000), a fusão entre a poesia lírica e a condição humana é o que auxilia a identificação com a escrita poética, a sensação de prazer. Segundo o pesquisador há uma afeição entre leitor e poeta, tendo em

vista que ambos se encontram em situação de vulnerabilidade diante das múltiplas situações descritas em um poema. E, ao vivenciar as mesmas situações, cada um a sua maneira, intensifica-se a identificação e sensibilidade com os versos. Tanto por parte do poeta, como por parte da pessoa que lê seus versos (BRITTO, 2000). Neste sentido, levando em consideração a assertiva de Aristóteles ao afirmar que "memória é tempo", complementamos que é nesse tempo que os sujeitos revivem no poema o tempo da memória (*apud* RICOEUR, 2007, p. 26).

O poema possibilita uma leitura pelo viés memorialístico, uma vez que desempenha um caráter natural da linguagem por intermédio da forma poética. Apresenta marcas singulares na escolha vocabular, organização frasal, estilo e outros aspectos. Esses e outros elementos são inerentes ao fazer poético e nos auxiliam na construção de sentido do texto escrito. Porém, é importante salientar que quando nos referimos à linguagem poética, não estamos fazendo menção apenas aos poemas, pois "reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora" (JAKOBSON, 1969, p.28). Neste sentido,

> [...] a função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos. (Idem, p.128)

Ezra Pound (1976, p. 68), ao elencar suas considerações sobre o "bem escrever" no âmbito literário, considera tanto a prosa quanto a poesia "uma extensão da linguagem". O desejo latente do individuo de comunicar-se. Logo, destacamos que os recursos mnemônicos estão à disposição da linguagem poética. Por este motivo, quando "você quer comunicar ideias, você recorre à palavra". Nos poemas, esses vocábulos são pautados em princípios os quais regem a função poética. Segundo Jakobson a linguagem "*poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação"* (1969, p.130. Grifos do autor). Ainda acrescenta que:

> [...] a equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência. Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma seqüência; cada acento de palavra é considerado

> igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosodicamente) iguala longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos. (JAKOBSON, 1969, p. 130)

Neste sentido, podemos ratificar a ideia do teórico russo, pois, sempre que combinadas às convenções poéticas – como o metro, a rima, as aliterações e outros aspectos – o texto literário possui uma "significação muito mais vasta e profunda" (JAKOBSON, 1969, 144). O princípio de equivalência atua como forte mecanismo de construto poético. Dessa forma,

> [...] a capacidade de reiteração, imediata ou retardada, a reificação de uma mensagem poética e de seus constituintes, a conversão de uma mensagem em algo duradouro — tudo isto representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia (JAKOBSON, 1969, p.151).

Para Graça Aquino (2005, p. 34), quando a voz lírica faz uso dos resíduos do passado para estilizar sua escrita, está pautado em um esquema de "vida-memória-poesia". Os poemas que incorporam em sua tessitura a característica de memorialísticos são as reminiscências de uma *persona*, que reelaboradas com combinações poéticas surgem como algo novo. Olhando para o passado, o sujeito lírico revela em seus versos "ecos de um tempo abolido através dos anos, mas que resiste na memória" (Idem, p. 75). Angela Guida (2013, p. 47), afirma que "o tempo que persiste na memória é o tempo poético" e Massaud Moisés (2007, p. 50) acrescenta que:

> [...] a poesia é, em essência, a-histórica, a-narrativa e a-geográfica. Na realidade, a poesia não se insere no tempo (embora possa escolher o tempo como tema), quer dizer não se prende às dimensões do tempo, não se apresenta numa ordem temporal, cronológica, com um "antes" e um "depois" (um "antes" e um "depois" que balizassem a ordem do tempo, não a ordem com que as· palavras se organizam no corpo do poema).

Por intermédio da elaboração artística literária com as palavras, os versos se constituem, formam um todo completo, mesmo que descompromissados com o

tempo. O poema, memorialístico lírico, por sua vez, passa ser a representação do passado de uma voz lírica. O diálogo da literatura não é possível somente em relação aos episódios vivenciados, mas também se aplica aos autores lidos. Afinal, “a memória lida faz parte da memória vivida” (BRITTO, 2000, p. 127). Neste sentido, não raro, identificamos traços de intertextualidade nos poemas de Da Costa e Silva, poemas estes que realizaremos uma análise posteriormente. Na seção seguinte abordaremos tais aspectos de forma mais detida.

2.2.1 Memória do lido: diálogos e intertextualidade

Em suas variadas formas de manifestações, observamos que a literatura apresenta sempre uma linguagem singular e peculiar. Desse modo, além dos processos psíquicos envolvidos no processo de elaboração e criação, poderíamos atribuir à característica evidente de memória, seja essa do vivido ou do lido. No entanto, nesta seção nos dedicaremos, em especial, à memória do lido. Propomo-nos empreender uma leitura da obra poética de Da Costa e Silva, que por meio do seu eu lírico, reconstrói um universo de outros olhares, outras experiências de leituras e de outras vivências poéticas. Para Paulo Henriques Britto (2000, p. 127) “em todas as épocas da literatura ocidental, os poetas dialogaram com seus predecessores e contemporâneos, mencionando suas obras ou aludindo a elas”. Essas experiências são primordiais na formação de uma voz poética, ou seja, de um artista da palavra.

Sobre esse aspecto, Lourent Jenny (1979) mostra-nos que só é possível apreendermos o sentido e a estrutura de uma obra literária quando estabelecemos uma relação entre o texto escrito e seu arquétipo. Ao fazer as considerações de Harold Bloom, a pesquisadora acrescenta que todo poeta sofre “uma <angústia da influência> - verdadeiro complexo de Édipo do criador” (JENNY, 1979, p.8). Porém, esse sentimento ressentido se traduz positivamente na obra literária, ou seja, não raro, “o <seguidor> ora prolonga a obra do percussor... ora inventa o fragmento que permitirá considerar a obra do precursor como um novo conjunto... ora se esforça para romper radicalmente com o ‘pai’”. Em outras palavras, na escrita de um determinado autor, sempre haverá fragmentos de outros, seja de maneira implícita ou explícita. Resumidamente, em um texto “a virgindade é, portanto, igualmente

inconcebível". A literatura, portanto, funciona por intermédio da intertextualidade. (JENNY, 1979, p. 6)

O termo *intertextualidade* surgiu em decorrência dos estudos contemporâneos da crítica literária Julia Kristeva, por volta da década de 1960. Oriundo de estudos a partir da obra de Mikhail Bakthin sobre dialogismo, Kristeva construiu o novo termo. Uma espécie de conceito-chave que faz referência às relações entre textos, sejam eles pertencentes ao mesmo campo semântico ou não. O fenômeno da intertextualidade, dessa forma, pressupõe uma nova roupagem do texto outrora elaborado (seja ela verbal ou não). Os múltiplos discursos são reconstruídos e reconhecidos pelo leitor. Porém, de acordo com Jenny (1979, p. 7), essa ação encontra-se subordinada "a sensibilidade dos leitores". Esse reconhecimento se refere não apenas aos textos, especificamente, mas também à cultura, à memória da época, às preocupações formais do escritor. Britto (2000, p. 128) ainda afirma que quando o autor faz a opção por este recurso linguístico, ele está dizendo, em outras palavras, "eu também li este poema, e está é a reação que ele criou em mim".

Ante Noctoem

[...] O vento uiva, o mar, anda no espaço frio
De morte. Quando horror a noite me sugere!
O Nunca-Mais de Poe! O eterno desvario
Das sinistras visões do meu Dante Alighieri!
(SILVA, 2000, p. 81)

Canção da Noite

[...] O mar soluça, rouco e torvo...
E o vento, em ríspidos açoites,
Diz que foi numa dessas noites
Que Edgard Poe pensou **O Corvo**
(Idem, p. 99, grifos do autor)

A Ventania

[...] Erram na sombra aparições espúrias,
Como abantesma, avejões e fúrias,
Que a própria morte amaldiçoe;
E, à ventania, a noite me sugere
Fantasmas infernais de Dante Alighiere,
Visões sinistras de Edgard Poe
(Idem, p. 138)

Noturno

O CORVO de Poe se ceva,
Cravando-me garra adunca
(Idem, p. 285, grifos do autor)

Nos quatro fragmentos de poemas dacostianos, a voz lírica expõe, de maneira explícita, dois grandes nomes da Literatura: Dante Alighiere e Edgard Poe. A intertextualidade explícita, segundo Koch, Bentes e Magalhães (2008, p. 28) ocorre quando “no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto”. Ou seja, a voz que anuncia faz uso do discurso de outra. O eu lírico não faz apenas referência aos poetas, mas também incorpora o estilo de escrita, aspectos perceptíveis, dentre outros, pela similitude dos vocábulos (principalmente nos trechos referentes a Poe). Este recurso de linguagem, empregado pela *persona* dona do verso, mantém viva a memória dos outros poetas e coloca os versos passivos de intertextualidade, ratificando as considerações de Kristeva (1974) sobre a construção de um texto, considerando-o uma soma de outros. Ainda segundo a autora:

> [...] a linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda sequência está duplamente orientada: para o de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura)
> (KRISTEVA, 1974, p. 98, grifos da autora)

Em outros termos, para Kristeva (1974), dentro de um contexto literário, o sujeito do discurso ganha outro significado. Ele passa a ser a palavra. Portanto, quando reelaborado em outro discurso, o sujeito adquire mais notoriedade do que o autor que o escreveu. Neste sentido, a compreensão de intertextualidade, assume o caráter eminentemente objetivo. Acrescenta-se ainda que “a intertextualidade não só condiciona o uso do conteúdo, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p. 6).

Logo, no que se refere ao poeta, o trabalho de assimilação e de transformação é o que caracteriza o processo intertextual. Por este motivo, podemos compreender a memória do lido como elementos circunstanciais no fazer poético.

“As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam seus percursos.” (JENNY, 1979, p. 10). Assim, fala-se em intertextualidade, no momento em que se torne possível distinguir, dentro de um texto, a unidade textual por ele abstraída e incorporada em sua estrutura.

Baseando-se nos pressupostos apresentados anteriormente, podemos afirmar que, ao reelaborar os discursos, a intertextualidade propõe um processo de construção que segue as vias da representação-lembrança. Em outros termos, muitos dos aspectos suscitados pela memória lida são representados no texto poético que apresenta esta característica intertextual. A respeito disso, Paulo Henriques Britto (2000) chama atenção para o reconhecimento das marcas de outros textos. Para o pesquisador, o leitor necessita conhecer as referências ali contidas. Ferreira (2003, p. 70) afirma que o próprio texto, em “sua malha”, vai deixando indícios, que torna possível aos interlocutores não só reconhecer o autor, mas suas características estilísticas. Processo este que se efetiva com a ativação da memória, que traz “à mente as vozes e as formas” do outrem. Em síntese, para Jenny (1979, p. 21):

> [...] o que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático <deslocado> e originário duma sintagmática esquecida.

Como já observamos, a partir das considerações de Jenny (1979), a intertextualidade faz referência, tanto ao texto literário como a outros elementos do meio social. Isto é, o diálogo ocorre pela interação discursiva e não necessariamente pela forma. Neste sentido, no processo intertextual é importante levarmos em consideração não apenas as representações dos textos, mas como esse liame interfere no sentido da obra. Vejamos o poema:

> **Símbolo**
>
> II
>
> Galopa o meu corcel, de horizonte a horizonte,
> Sem que o meu gesto acene, ou minha voz ordene,
> Pelo Azul, rumo ao sol, numa carreira infrene,
> Asas e pés no espaço, em plenos céus a fronte...

> Sonho estar no Parnaso – eis-me sacro monte,
> Entre as musas joviais, em convívio perene;
> Vejo manar da rocha a linfa de Hipocrene...
> Ora evoco Perseu, ora Belorofonte.
>
> Eis-me em rumo da Glória! Alma febril e ilusa,
> Tenho a estulta ilusão de vencer a Quimera
> E o desejo pueril de derrotar Medusa.
>
> Ao Zodíaco astral, à constelada esfera
> Subo, buscando ver essa intangível Musa,
> A quem aspiro tanto e não sei se me espera!
> (SILVA, 2000, p. 201)

Nos versos anteriores, em uma leitura das camadas aparentes[11] do texto, é possível identificarmos vocábulos que nos conduzem ao universo imagético da Mitologia grega (Medusa, Quimera, Perseu, Musa), por meio das imagens evocadas pelo discurso poético. Contudo, é importante ressaltarmos que o diálogo discursivo não toma como princípio outros textos poéticos, mas faz menção à mitologia grega. Na perspectiva de Vitor Manuel Aguiar (1976) há dois tipos de intertextualidade. Sendo a primeira a endoliterária, diálogo que uma determinada obra estabelece com outras obras do mesmo gênero; e a segunda a exoliterária, aquela que é caracterizada pelo diálogo com outros textos que não pertencem ao âmbito literário. Neste sentido, nos versos de símbolo há predominância da intertextualidade exoliterária, pois como mencionamos anteriormente, a relação entre os textos não se sustenta por construtos pertencentes ao mesmo gênero.

Em Da Costa e Silva também é possível identificarmos a intertextualidade explícita com a cultura grega e a intertextualidade estilística. A primeira se caracteriza como um tipo de intertextualidade exoliterária, enquanto a segunda ocorre quando o produtor do texto faz usos das formas de outros textos (KOCH, BENTES E MAGALHÃES, 2008).

Os poemas dacostianos em formato triangular, que estabelecem uma forte relação entre a palavra e a forma, são escritas poéticas referentes à Antiguidade Clássica[12], presente na Grécia desde o século IV a.C. Logo, a transmissão de culturas é também uma forma de rememorar, implica uma retomada do passado

[11] Termo utilizado por Antonio Candido (*in* Na Sala de Aula, SP, Ática, 1995) para nomear as estruturas do poema que, segundo o estudioso, são mais fáceis de se perceber: metro, rimas, estrofação, períodos,dentre outros.

[12] Caligrama – referente a textos em que as palavras se organizam graficamente de modo a dar uma ideia do conteúdo (MOISES, 2013).

pelo presente. “Hino ao Sol”, do livro *Zodíaco*, traz um dos exemplos dessa tipologia de poemas. Vejamos:

S o l !
D i v i n a
O f i c i n a
Da luz! Crisol
Claro, onde se apura
O ouro ideal que fulgura
No céu, de brilho imortal!
Sol! Alquimista universal;
Químico eterno que, em áureo vaso,
Combina pela aurora e pelo ocaso
Cores e vapores pelos céus de anil;
Ourives da Ilusão, da Vida e da Beleza,
De jóias adornando a Virgem-Natureza;
Gênio da Arte Excelsa que com o teu buril
Crias a perfeição em toda parte;
Mestre Supremo dos deuses da Arte,
Guia e protege o artista exul
Que, ante o ouro fosco do Azul,
Uma só glória aspira:
Fundir sua lira,
Pelo arrebol,
Ao teu hino,
D i v i n o
S o l ! (SILVA, 2000, p. 109)

Sobre esse aspecto é importante fazermos algumas considerações, tendo em vista que, na maioria das pesquisas relacionadas à poética dacostiana, a presença de poemas como “Madrigal de loucos” (presente em *Sangue*) “Hino ao Sol”, “Hino ao Mar”, “Hino à Terra” (presentes em *Zodíaco*) são mencionados, de forma errônea, como registros concretistas anterior a esse movimento literário (tendo em vista que o Concretismo, no Brasil, surge em 1950 – ano da morte de Da Costa e Silva).

Para esclarecermos essas questões, tomamos como suporte o texto do pesquisador Feliciano Bezerra Filho (2014), em seu texto sobre *A visualidade na poesia contemporânea,* que elabora um percurso dessa plasticidade no alcance estético no texto poético. Entre os destaques, o autor afirma-nos que “a poesia visual e o concretismo não são sinônimos”. E, “sendo assim, a poesia concreta deve ser vista como um das ramificações da poesia visual” (Idem, p. 227). Dessa forma, as práticas imbricadas entre o que deve ser visto e o que deve lido são manifestações anteriores à poesia concreta. Ao retomar o estilo grego, Da Costa e Silva explora o recurso visual encontrado em poemas diversos desde a Antiguidade[13]. Pollak (1992) considera que essas memórias, das quais apenas

[13] Um dos exemplos clássicos de poesia visual é o poema “O ovo”, do poeta Simias de Rodes. Ao se construir um texto em formato de ovo, a “leitura imprime simultaneamente à mensagem poética”

retomamos por intermédio do discurso, tendo em vista a impossibilidade de vivência, são as memórias vividas por tabela. Segundo o pesquisador são as lembranças que nos “tocam emocionalmente”, ou seja, através das afecções, mas mesmo não vivenciando, o sujeito sente-se integrante do grupo e partícipe da cultura:

> [...] são acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 201).

Neste sentido, o pesquisador Cunha e Silva (1996), para confirmar sua hipótese intertextual, elaborou um quadro demonstrativo para apresentar as manifestações desse tipo de intertextualidade:

QUADRO 1

	FORMAS	OBRA	ELEMENTO(S) ALUSIVO(S)
1)	“De Profundis”	Sangue	Salmo de Penitência (S. CXXXIX)
2)	“Josafat”	Idem	Monte das Oliveiras
3)	“À margem de um Pergaminho”	Pandora	A Carta de Pero Vaz de Caminho ao Rei D. Manuel sobre a descoberta do Brasil
4)	“Vanitas Vanitatum”	Verônica	Palavras de Eclesiastes sobre o nada das coisas deste mundo
5)	“Canto à Raça”	Seção Documentos[14]	Herói, figuras e fatos históricos de Portugal: Viriato, Afonso Henriques, Santos Condestabre, Mestre de Aviz, D. Henrique, D. Duarte, Alcacer-Quibir, Aljubarrota, Vasco da Gama, Bartolomeu (nesse caso, o de Portugal e o do Brasil)

Fonte: (Silva, 1996, p. 36).

No entanto, o referido quadro representa um percentual reduzido da intertextualidade nos poemas de Da Costa e Silva. Porém, segundo o próprio pesquisador, trata-se tão somente de uma ilustração, “apenas um garimpo em Sangue, Pandora e Verônica” (SILVA, 1996, p. 36). Na realidade, percebemos que o ponto de vista apresentado por Cunha e Silva acerca do fenômeno da

(FILHO, 2014, p. 230). O pesquisador acrescenta, sobre esse texto, que o signo verbal está intrinsecamente relacionado com a imagem visual em si.

[14] Reunião de documentos que faz referencia à memória poética de Da Costa e Silva, textos ou fragmentos sobre poemas e outras impressões sobre o poeta.

intertextualidade é incipiente, pois se reduz apenas a apontar textos do poeta amarantino que são pautados por uma intertextualidade explícita. A exposição do analista pressupõe que apenas existe intertexto quando há uma citação direta. Notemos, entretanto, que na obra de Da Costa e Silva há outros tipos de intertextos, como já mencionamos a "intertextualidade estilística".

Outro exemplo da poética dacostiana que podemos mencionar – no que se refere ao aspecto da intertextualidade – é o poema "Rosa Mística". O texto mantém um forte diálogo com a figura sagrada de "Nossa Senhora".

Rosa mística

Primavera floral das primaveras,
Dos astros, dos rosais, dos passarinhos...
Alegria do verde dos caminhos
Florindo em lianas, fecundando as heras...

Do azul radioso das azuis esferas
Bênçãos de sóis, de orvalhos e carinhos,
Que a nudez solitária das taperas
Enchem de luz e cânticos e ninhos...

À vida, Íris do Amor e da Ventura,
Branca aleluia da Suprema Altura,
Primavera de pompas e flores...

Maio! Sorri Nossa Senhora pelas
Torres altas e claras das Estrelas,
Braços abertos para os pecadores...
(SILVA, 2000, p. 66)

O poema faz referência, muito claramente, a uma figura sagrada do Cristianismo. Desde o título, os vocábulos "Rosa mística" e "Nossa Senhora" situam o texto poético no campo semântico referente ao Cristianismo. O poema adquire significado em si mesmo. Suas referências a elementos cristãos são justificadas pela escolha de imagens que formam um todo poético.

Além da intertextualidade *exoliterária*, há também a *endoliterária*, que são os diálogos textuais que fazem referência ao próprio universo da poesia. O poema "Verhaeren", uma homenagem póstuma ao poeta belga de tradição francesa[15],

[15] No prefácio do livro "Cidades tentaculares", do poeta belga Verhaeren, o tradutor José Jeronymo Rivera tece elogios ao poeta piauiense e destaca a qualidade literária do poema "Vehaeren" (Da Costa e Silva).

caracteriza-se como um dos exemplos mais patentes da intertextualidade endoliterária. Isso porque, na urdidura do texto, o eu lírico não menciona o poeta belga, porém faz uma sequência ininterrupta de elogios referindo-se ao “mestre” de versos épicos e líricos. O poeta elaborando um texto cambiante, que oscila entre a subjetividade da voz poética e a narração dos feitos pelo poeta homenageado (característica inerente aos poemas épicos).

> **Verhaeren**
>
> ....
>
> Os teus poemas eternos e profundos
> Na estética amplidão dos símbolos supremos,
> Encerram, como um céu de horizontes extremos...
>
> ...
>
> A tua lira prodigiosa e grande
> Que, arrebatada, ainda se expande
> Na última vibração da derradeira corda...
>
> ...
>
> A tua pátria, a minha pátria, - o mundo todo,
> A alma flamenga, o espírito latino,
> Perdem um poeta genial no moderno rapsodo...
> (SILVA, 2000, p. 191-192)

O texto dacostiano apresenta um diálogo fluente com a poesia do escritor belga, sobretudo o Verhaeren de *Cidades Tentaculares*. Os versos formam um longo poema, que fica no entremeio de uma poesia lírica e épica. O sujeito que fala nos versos de Verhaeren demonstra, em alguns fragmentos, semelhança com o sujeito o qual faz referência – um desabafo entre irmãos de arte. No entanto, como mencionamos anteriormente, essa identificação fica na dependência do conhecimento literário do leitor, pois a leitura poética pressupõe um conhecimento da tradição literária. Neste sentido, diante do exposto, compreender a intertextualidade, seja *exo* ou *endo*, é compreender as memórias de quem escreve. Dessa forma,

> [...] basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente

> presente, portador de todo o seu sentido sem que seja necessário enuncia-lo (JENNY, 1979, p. 22).

.

Por fim, a intertextualidade pode ser entendida como uma maneira evidente de tornar vivo tanto a memória de determinados autores, como os estilos literários de determinadas épocas. Principalmente a endoliterária, que se encontra imbricada com a poesia memorialística, categoria que será abordada na seção 3.3. Neste item realizaremos um esboço de poemas dacostianos e os textos (autores) com os quais eles dialogam. Porém, para adentrarmos nesse âmbito, faz-se necessário compreendermos o limiar entre o eu lírico e o autor, bem como os processos de construção do poema – conteúdo presente nas seções seguintes.

3 INTERSECÇÕES ENTRE AS REMINISCÊNCIAS E O FAZER POÉTICO

3.1 Memória e poesia: o limiar entre o eu lírico e o autor

Ao poeta, no entanto, é possível a eternização através da arte.
(Vargas; Fernandes)

Após apresentarmos, nas seções anteriores, abordagens sobre memória e sua representação no processo literário, faz-se necessária uma abordagem acerca da relação híbrida entre o autor da poesia (o artista da palavra) e a voz lírica que se anuncia nos versos. Ou seja, compreender o limiar entre o sujeito que enuncia e o sujeito lírico. De maneira semelhante, é pertinente investigar a relação entre as memórias do poeta e as memórias registradas de maneira estilizada no poema por meio do eu lírico – vocábulo que nos conduz ao íntimo, ao subjetivo, ao mesmo tempo em que atua como o outro – no mundo da poesia.

A palavra *lírica* tem sua origem no Latim *lyricus,* que significa cantar ao som de lira. Significação que designava desde o princípio uma relação com a canção, ressaltando a ligação entre música e poema, ou entre melodia e as palavras (MOISES, 2013). Porém, com o passar dos anos, principalmente após o Renascimento, o termo passou a fazer referência, predominantemente à Literatura. Deste modo, passa a ser reconhecida como um dos principais fenômenos da poesia. No entanto, a discussão em torno da origem desse fenômeno não é algo novo, o pesquisador Massud Moisés (2013) considera que independentemente das relações que sejam estabelecidas para definir o termo, lírica refere-se à "expressão da subjetividade".

> [...] na manifestação mais autenticamente lírica [...] já não existe a objetividade situada em frente, atuando sobre o eu; aqui fundem-se os dois em absoluto, é tudo interioridade. A manifestação lírica é a simples autoexpressão da disposição íntima. (KAYSER, 1958, p. 224 – 225 *apud* MOISES, 2013, p. 270)

A partir da assertiva de Kayser (1958 apud MOISÉS, 2013), principiamos nossas discussões sobre o referido tema. Cabe uma pergunta inicial: Quando a lírica passa a ser "autoexpressão", esta faz alusão à mão que escreve ou à voz que fala

pela escrita? Octavio Paz (1989), ao apresentar-nos algumas distinções entre as poesias lírica, trágica e épica, declara que a “épica e teatro são formas nas quais o homem se reconhece como coletividade ou comunidade, ao passo que a lírica se vê como indivíduo” (PAZ, 1989, p. 193). No entanto, as indagações permanecem. O homem, ou sujeito que nos referimos até então, seria o autor? As reminiscências retrabalhadas poeticamente pertenciam a um sujeito real?

Diante dos questionamentos suscitados, somos direcionados aos escritos, em especial, de Roland Barthes (2004), tendo em vista que ele se tornou um dos percussores da ideia que, se não prega, incita a discussão sobre a “morte do autor”. Para o crítico francês, o afastamento do autor corresponde a uma questão histórica e ao mesmo tempo voltada para a própria ação de escrever. Neste sentido, a escrita passa, aos poucos, a distanciar o escritor de sua obra, sendo ela, o centro da enunciação. Em outros termos, a linguagem assume a *performance* de enunciadora, descartando os conteúdos que a antecedem. Nas palavras do crítico:

> [...] o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não está de modo algum provido de um ser que poderia ou exerceria a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e, todo o texto é escrito eternamente *aqui* e agora (BARTHES, 2004, p. 3).

Logo, a escrita passa a conter em si todos os elementos estritamente necessários à construção do sentido. E estes são identificados pelo leitor, que em um processo mútuo com o texto, enquadra-se nos parâmetros da nova conjuntura do texto literário. Isto é, molda-se em uma nova perspectiva de conceber o registro das reminiscências, principalmente no universo poético, que por muitos anos foi entendida, como tão somente “expressão do estado da alma”. Dessa maneira, os poetas líricos (ou seja, os poetas da subjetividade), ao recorrerem à memória vivida, buscam “com seu leitor um diálogo de semelhanças e diferenças” (BRITTO, 2000, p. 128). Desse modo, durante a leitura de poemas de caráter lírico, torna-se possível identificar situações vivenciadas por qualquer ser humano, mas que ao mesmo tempo, são únicas e subjetivas. Essas memórias, quando se transformam em lembranças, são reações neurológicas que o homem está sujeito:

> [...] memórias são feitas por células nervosas (neurônios), são armazenadas em redes de neurônios e são evocadas pelas mesmas

> redes neuronais ou por outras. São moduladas pelas emoções, pelo nível de consciência e pelos estados de ânimos (IZQUIERDO, 2002, p. 12).

Esses efeitos são inerentes ao homem e a memória suscita a evolução dos mesmos. Segundo o filósofo Henri Bergson (2006, p. 51) as lembranças são capazes de sugerir sensações, ou seja, "fazê-las renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa mais nela". Isso ocorre porque a lembrança é diferente do que sentimos, porém interdependentes. Assim, ao evocar as recordações, retomamos as sensações que as lembranças provocam. A memória se configura como o resultado de um processo contínuo de reconstituição das lembranças de um "eu" e suas sensações passadas, agora sentidas no presente em detrimento da sensibilidade das perspectivas.

Já sobre o sujeito, o *ser* que recorda não necessariamente se refere ao artista da palavra, pois quando "o autor entra na sua própria morte, a escrita começa" (BARTHES, 2004, p. 1). Ou seja, só existe um autor porque existe um texto. E fora dele nada coexiste. Diante disso, a linguagem passa a ganhar ênfase. O escritor, ao escrever, estará sempre estabelecendo uma relação de similitude, mas nunca originalidade.

Vejamos o seguinte poema:

> **Carrossel Fantasma**
>
> Ganhei o dia a meditar na minha vida,
> porque a saudade me levou à longínqua Amarante
> que cisma, talvez por mim, debruçada sobre as águas
> lentas e sonolentas do Parnaíba
> a rolar para o mar como eu para o mistério...
> Então, num sonho de criança convalescente,
> vem-me à memória o carrossel que fascinava,
> no seu giro constante, os meninos de minha idade:
> Cesário, Luís, Holanda... meus irmãos Nica e Joca,
> na vertigem do carrossel arrebatados tão cedo!
> (SILVA, 2000, p. 324)

Nos versos anteriores, as imagens suscitadas por meio da enunciação dos vocábulos, auxiliam a decifrar a semântica dos códigos. Ao vincular-se a passagem do tempo, ainda de maneira objetiva, a recordação ainda estará centrada em um "eu". As memórias reveladas pelo interlocutor do poema se emaranham numa *a-*

temporalidade, a mão dupla se corporifica na narrativa, em momentos presente-passado, presente- futuro. “Com efeito, as ‘coisas’ recolhidas na memória não se limitam às imagens das impressões sensíveis que a memória arranca à dispersão para reuni-las” (RICOEUR, 2007, p. 110).

Diante disso, na dinâmica recriadora do(s) texto(s), a relação entre esses dois campos da linguagem, há uma configuração que atua como um mecanismo de fascínio e encantamento. As transformações e adaptações de uma linguagem natural, além de rememorar o passado, presentifica-o através de uma nova estrutura, e possibilita aos seus leitores um novo olhar ao que foi dito e vivido pelo enunciador. O lirismo intimista evidencia os sentimentos perceptíveis nos versos. A predominância dos verbos do tempo pretérito caracteriza-se como marca expressiva do tempo passado, que é retomado através dos registros poéticos.

Para Aquino (2005, p. 86), escritas com caráter remanescente ocorrem, principalmente, “quando o poeta se vale da memória e a escrita poética surge experimentando um forte apelo ao exercício memorialístico”. A individualização, no entanto, não significa dizer que o sujeito sozinho imaginou uma memória, que a partir dele, e somente, a memória foi construída. Na verdade, trata-se de explicar que aquilo que está contido na mente de alguém não poderá ser transplantado para a de *outrem*:

> [...] três traços costumam ser ressaltados em favor do caráter essencialmente privado da memória. Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade, de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito (RICOEUR, 2007, p. 107).

As experiências, mencionadas por Ricoeur (2007), são atribuídas ao “eu” do poema, ou seja, o sujeito lírico, aquele que se faz notável no momento do discurso. Para Antonio Candido (2011), o mundo da poesia supera sua realidade, por intermédio do texto, e tão somente por meio deste, as impressões e estilizações incorporam o sentido da escrita. No universo literário, o processo de criação, independente do gênero e forma, é um mérito do artista que o compõe. Assim, a poesia em forma de poema – aqui o nosso foco – consolida-se como um processo esquemático entre as experiências de vida de um sujeito (ficcional ou real), e a necessidade de comunicar suas afeições – ou seja, de representar suas memórias.

Sobre esse conteúdo, Dominique Combe (2010, p, 113), em uma tentativa de explorar “o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, abordou aspectos inerentes ao lirismo. Para o pesquisador, em uma abordagem dialética, o eu lírico é ao mesmo tempo referencial e ficcional. Trata-se de um eu lírico “que não existe previamente, mas se cria ou se constitui *no* e *pelo* texto”. Consideramos, portanto, desnecessário investigar se o *sujeito lírico* é real ou fictício, tendo em vista que, em um discurso literário o autor como pessoa está ausente. Dessa forma, “o ‘eu’ é um puro sujeito da enunciação” (Idem, p. 114). Corroborando com a mesma ideia, em uma esfera mais sociológica, Antonio Candido (2011) considera ser irrelevante discutir se a obra literária é oriunda de iniciativas individuais ou de condições sociais, pois “na verdade ela surge na confluência de ambas, indissoluvelmente ligados” (p. 35). Porém, “a obra exige necessariamente a presença do artista criador” (CANDIDO, 2011, p. 34).

A arte elaborada pelo indivíduo carregado de “aspirações e valores de seu tempo” que, incorporados ao texto literário, assumem uma condição de indissolúvel. Nesse contexto, o sujeito se dissolve ao ponto de perder sua identidade, assumindo-se como alguém que internaliza e exprime suas expressões e aspirações mais profundas por intermédio dos versos. Como afirmou Barthes (2004, p. 1):

> [...] a escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.

A arte pressupõe um indivíduo que assume iniciativa da arte. Esse indivíduo elabora seus textos ancorados em seu acervo de reminiscências individuais, suas impressões sobre os fatos. Neste sentido, a “faculdade mestra do lirismo não é tanto a imaginação, mas *a memória*, pois a poesia oferece verdade da vida” (COMBE, 2010, 115. Grifos nossos). A memória individual, base do sujeito lírico, seria a singularidade das lembranças de um indivíduo. Sendo assim, nesse processo

> [...] haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que – para distingui-lo das percepções onde entram tantos elementos do pensamento social – admitiremos que se chame de intuição sensível (HALBWACHS, 1990, p. 37).

A intuição sensível, termo citado anteriormente, provoca a emoção, ou seja, estado de ânimo, um dos maiores “reguladores da aquisição, da formação e da evocação das memórias” (Idem). As experiências que marcam nossa memória auxiliam a evocação das lembranças, em um misto entre o cérebro e o coração, pois “no momento de evocar, muitas vezes é o coração quem pede ao cérebro que lembre, e, muitas vezes, a lembrança acelera o coração” (IZQUIERDO, 2002. p. 12).

Nesse jogo entre memórias e suas evocações, encontramos a memória lírica[16] de “natureza individual”. Expressões de sujeito de “subjetividade única, inconfundível”. Esse tipo de memória busca em situações passadas subsídios que o permitam criar história que sejam coerentes e possuam significação, elementos textuais que são indissolúveis da forma. Mesmo cientes da inter-relação entre memória coletiva e individual, é possível separá-las e analisar cada uma delas, contemplando suas particularidades. Em outras palavras, o que permite o estudo das lembranças e do meio social que o “individuo” vivenciou no tempo passado. As situações vivenciadas no meio coletivo servem como alicerce para a rememoração individual, na qual o sujeito revive e retoma ao campo de sensações vividas no momento passado.

Mesmo sendo de caráter individual, o lirismo nem sempre faz referências a expressões de sentimentos reais, do estado da alma. Nesse sentido, é necessário reconsiderar a ideia romântica de poesia, para que não compreendamos a arte tão somente como expressão de sentimentos. Segundo a tradição simbolista francesa, desde Baudelaire, já se contemplava um fazer poético com o eu lírico impessoal. Ou seja, uma poesia que mais do que expressar sentimentos fazia uso dos recursos que a linguagem poética dispunha, de uma forma que o sujeito estivesse mais distanciado. A partir do poeta Marllarmé, a exigência por uma estética tornou-se mais intensa. “Considerando que a vida do poeta importa pouco, o poeta se entrega ao rito elitista de uma obra sacralizada” provocando ao “desaparecimento elocutório do poeta” até a morte (COMBE, 2010, p. 117). O ideal estético que se pretendia visava romper com os excessos romanescos, fazendo com que todas as referências necessárias a uma interpretação estivessem, tão somente, no poema.

[16] Paulo Henrique Britto(2000) inicia seu artigo distinguindo dois tipos de memória: a épica e a lírica, sendo a primeira de caráter coletivo e a segunda individual.

3.2 Escrita poética e recursos estilísticos

Realizar um estudo da literatura de forma que não deixe de lado as camadas que constroem o sentido do texto tem sido o empenho de muitos estudiosos e críticos. Se partirmos da premissa de que a arte literária é um sistema de signos autônomos, ler uma obra sem recorrer aos elementos estruturais é uma tarefa de pouco alcance analítico. Algumas correntes da crítica se voltaram de maneira mais intensa para esse tipo de leitura. O estruturalismo, em especial, foi uma dessas correntes de pensamento que buscou compreender o texto literário a partir da análise minuciosa da combinação das diversas estruturas que o perfazem. Como nos disse Mukarovski (1978, p.144) essa vertente da crítica literária é uma concepção de leitura que "pertence às direções objetivistas, isto é, aquelas que determinam como ponto de partida – não como objetivo exclusivo – de sua investigação o *objeto estético*, ou seja, a *obra de arte*".

As análises que levam em conta os variados recursos estilísticos e formais pressupõem que a estrutura é a condição essencial para que o significado seja construído. Em outras palavras, "a estrutura contribui para que o significado do texto literário venha à tona" (BONNICI, 2003, p.134). Dessa forma, não podemos pensar no *significado* e na *estrutura* de uma obra como dois elementos distintos. Lévi Strauss (1996, p. 121), em seu texto "A estrutura e a forma", afirma-nos que a forma se define "por oposição a uma matéria que lhe é estranha; mas a estrutura não tem conteúdo distinto: ela é o próprio conteúdo, apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real".

Desse modo, observarmos que os recursos estéticos utilizados por um autor são fundamentais para deslindarmos determinados aspectos de sua escrita, de seu *modus operandi*. Ao lermos a obra de Da Costa e Silva vemos que as operações do sujeito lírico que visam rememorar as experiências da infância, das imagens da terra natal, das paisagens sonoras do sertão, podem também ser verificadas na própria estruturação do texto poético. Embora não sendo um poeta que se pautou em apenas um método de escrita poética, o escritor piauiense possui em sua obra certa unidade estilística, marcada pela linguagem repleta de musicalidade, pela

construção de imagens presentes no imaginário do sertão piauiense, por um rigor na elaboração rítmica dos poemas, pelas imagens que mais sugerem do que dizem[17].

Dessa forma, entendemos ser imprescindível um estudo da estruturação da poesia de Da Costa e Silva, visto que nos possibilitará conhecer, de forma mais substancial, os variados métodos estilísticos por ele utilizados. Além do que, poderemos articular os procedimentos formais com os temas relativos à memória, matéria de grande importância na elaboração da lírica dacostiana.

Poetas como T.S Elliot, Octavio Paz, Jorge Luís Borges e Ezra Pound, além de terem elaborado obras poéticas de grande valor para a Literatura Ocidental, também escreveram ensaios muito reveladores sobre o processo de criação do texto literário. Não há como negar que a leitura de tais ensaios pode nos fazer entender, de forma mais profunda, o processo compositivo de poetas como o próprio Da Costa e Silva.

Ezra Pound (1976), no livro *A arte da Poesia*, faz diversas considerações sobre o fazer poético que muito nos interessa. Essa obra é uma espécie de roteiro com orientações sobre a composição de poemas. Seus registros percorrem todo universo de criação, enfocando elementos estruturais, como a construção rítmica, de imagens e de sons do texto. O teórico nos apresenta a poesia como uma arte de difícil composição, da mesma forma que é a arte dos músicos (como o próprio crítico faz a comparação), que precisam dominar recursos como contraponto, harmonia e ritmo. Parte dessa dificuldade provém do fato de que a poesia opera tanto com sensações e emoções como com elementos eminentemente cerebrais. Segundo o autor:

> [...] a poesia é um centauro. A faculdade intelectiva e aclaradora que articula palavras deve movimentar-se e saltar juntamente com as faculdades energéticas, sensitivas, musicais. É precisamente a dificuldade dessa anfíbia que faz com que seja tão baixo o registro de censitário dos bons poetas (POUND, 1976, p.70).

A poesia é entendida pelo autor como um centauro, isto é, ela possui uma dimensão racional, apolínea e uma dimensão sensorial e instintiva. A metáfora é oriunda da Mitologia Grega, uma vez que os centauros eram criaturas com a

[17] Jorge Luis Borges (2000, p.40), em sua obra *Esse ofício do verso*, nos diz que “qualquer coisa sugerida é bem mais eficaz do que qualquer coisa apregoada”.

cabeça, os braços e dorso de homem e com o resto do corpo e as pernas de cavalo. Com efeito, este conflito entre a pura sensação e a razão revela muito o *modus operandi* da poesia. O conceito poundiano nos remete à conhecida reflexão de Paul Valéry (1999, p. 205), para quem a poesia é "a prolongada hesitação entre som e sentido". Nessa citação, compreendemos o *som* como a dimensão sensitiva, pré-conceitual, e o *sentido* como a dimensão conceitual, lógica.

Ezra Pound (1976) destaca três "espécies de poema". São eles: melopeia, fanopeia e logopeia. Todo escrito, segundo o autor, está pautado por esses três elementos. Na melopeia são incluídos os poemas cujas "palavras estão carregadas, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado". A fanopeia se refere aos poemas que se concentram nos aspectos da imaginação visual. Já a logopeia se refere aos textos em que as palavras não são empregadas apenas por seu significado direto, "mas levando em conta, de maneira especial, os hábitos de uso, do contexto que *esperamos* encontrar com a palavra, seus concomitantes habituais, suas aceitações conhecidas e os jogos de ironia" (POUND, 1976, p. 38).

Ao observarmos a escrita poética de Da Costa e Silva é visível o jogo entre estes elementos poéticos, sobretudo da melopeia e da fanopeia. Grande parte da obra dacostiana é pautada pela busca constante de uma musicalidade eufônica, como atestam os estudos de Alfredo Torres (2010) e Marly Gondim (2009). Para Torres (2010, p.3) o poeta amarantino é "um arquiteto do verso, um engenheiro que experimenta incansavelmente as potencialidades musicais da palavra". Dessa forma, a poesia de Da Costa e Silva possui um rigor na construção musical dos versos, visando elaborar um texto em que os elementos melopoeticos, juntamente com os fanopaicos, sejam a base do fazer poético. Em muitos de seus textos, como os poemas da "Fauna" (Em *Zodíaco*), verificamos este *modus operandi*.

A largatixa

[...] Traça uma reta, e pára; e a cabeça abalando,
Olha aqui, olha ali; corre de novo em frente
E, outra vez, pára, a erguer a cabeça, espreitando...
(SILVA, 2000, p. 168)

O besouro

[...] Aos giros e vaivéns turbilhonando e em tudo,
Como um gênio sutil, num prenúncio de agouro,

> Volúvel a tocar, sem se ter deter contudo,
> Zumbe, zunindo no ar... É um inseto: o besouro.
> (Idem, p. 173)
>
> **A cigarra**
>
> Canta, ingênua e feliz, de um ao outro arrebol;
> E estalando ao morrer, no último canto encerra,
> Em louvor do verão, ao epinício do sol.
> (Idem, 174)

Nos poemas de *Zodíaco* é notório que o sujeito lírico procura representar o universo de sons presente no imaginário do sertão, como o aboio, o canto dos pássaros, o ruído dos besouros e das cigarras, os ruídos estridentes das moendas de cana-de-açúcar, os sons no interior das matas. Nesse sentido, Alfredo Torres (2010, p. 3) afirma que nos poemas dacostianos:

> [...] as palavras [...] ligam-se umas às outras mais pela questão da afinidade fônica do que mesmo pelo sentido que procuram expressar. As construções frasais do texto são pensadas predominantemente com intuito de se atingir a precisão horizontal da música tonal: um arco melódico narrativo no qual se observa a alternância entre momentos de tensão e repouso.

Em geral, correntes estéticas como o Simbolismo estão mais voltadas para a construção musical do texto, do que para a criação de uma sintaxe lógica. Isto é, o mais importante é o arco melódico desenhado pelos versos do que mesmo o sentido que se deseja transmitir. É o que observamos, com constância, nos poemas de Cruz e Souza (2008, p.415):

> **Ângelus**
>
> Ah! Lilases de Ângelus harmoniosos,
> Neblinas vesperais, crepusculares,
> Guslas sementes, bandolins saudosos,
> Plangências magoadíssimas dos ares...
>
> Serenidades eterais de incensos
> De salmos evangélicos, sagrados,
> Saltérios, harpas dos azuis imensos,
> Névoas de céus espiritualizados.
>
> Ângelus fluidos, de luar dormente,
> Diafaneidades e melancolias...
> Silêncio vago, bíblico, pungente
> De todas as profundas liturgias [...].

Também é notório em alguns poemas do escritor piauiense o diálogo com essa dimensão do estilo simbolista, na medida em que o elemento musical sobrepuja a ordenação lógica da linguagem. Em seu poema “Cântico de Sangue” podemos notar esse diálogo:

Cântico de Sangue

Sangue! Essência vital do sentimento,
Que, rubra, móvel, plástica, incendida,
Sobe do coração ao pensamento,
Circulando nos vórtices da Vida.

Vida das vidas, alma da matéria,
Que da emoção as ondas encadeia,
Fluindo dos ventrículos à artéria,
Refluindo da artéria para a veia.

Essência misteriosa e procriadora,
Vida difusa a errar em frágeis veios,
Que as idéias inflama e os olhos doura:
- Orvalho níveo dos maternos seios

Mar Vermelho sutil de ondas estuosas,
Ao meu cajado de Moisés tristonho,
Florindo em cravos, amarantos, rosas
- Lodões, corais dos litorais do Sonho.

Rubro Estige espumoso da Luxúria,
Golfão dos meus desejos rebelados,
Onde a minh’alma de Hércules, em fúria,
Pasce a Hidra de Lerna dos Pecados.

Força despertadora dos sentidos,
Que acorda, inflando, em frêmitos velozes,
Pela teia vibrátil dos tecidos,
Ânsias, desejos, sensações, nevroses...
(SILVA, 2000, p. 49)

As palavras de “Cântico do sangue”, de fato, não se ligam umas às outras visando construir, em primeiro plano, uma ordenação racional da linguagem. Elas se unem principalmente pela dimensão sonora, que é a base material do referido poema. Daí a abundância de assonâncias e aliterações que vão contribuindo para a riqueza melódica do texto:

Vi*d*a *d*as vi*d*as, alma *d*a matéria,
Que da emoção as on*d*as enca*d*eia,
Fluin*d*o dos ventrículos à artéria,
Refluin*d*o *d*a artéria para a veia.

A música neste texto parece fundir-se à arte musical, tornando indissociáveis esses duas expressões artísticas. A consanguinidade entre música e literatura é defendida por muitos teóricos como Jules Combarieu, Segismundo Spina, Solange Ribeiro. Como nota Luiz Piva (1999, p. 29): “Música e linguagem verbal vinculam-se, em nível de audição, ao mesmo órgão sensorial, o ouvido, estando ambas submissas ao decurso do tempo”.

Não podemos deixar de mencionar a valiosa contribuição dos ensaios, escritos de forma poética, de Octavio Paz (2012). São textos que nos fazem compreender a linguagem singular da arte poética. Em *O arco e a lira*, um dos seus textos mais conhecidos, o poeta mexicano faz reflexões instigantes sobre as diferenças entre prosa e poesia. Ele nos mostra que o ritmo é o elemento essencial que diferencia a prosa da poesia. O ritmo não é apenas medida, mas sim visão de mundo. Esse elemento é que encanta a linguagem e faz com que ela alcance a condição de poema. Segundo o escritor:

> [...] o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com o mesmo não há prosa. O ritmo é condição do poema, enquanto que é inessencial para a prosa. Pela violência da razão, as palavras se desprendem do ritmo; essa violência racional sustenta a prosa, impedindo-a de cair da fala onde não reagem as leis do discurso e sim as de atração e repulsão. Mas este desenraizamento nunca é total, porque a linguagem se extinguiria. E com ela, o próprio pensamento. A linguagem, por inclinação natural, tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei de gravidade, retornam à poesia espontaneamente (PAZ, 2012, p. 64).

Baseado nos enunciados de Paz (2012), podemos dizer que na obra de Da Costa e Silva o ritmo é, com efeito, o componente fundamental na construção de seu universo poético. Em geral, o ritmo de alguns poemas dacostianos, como “Saudade”, “Sombra e névoa”, revela-nos uma visão de mundo marcada pela nostalgia e pela saudade das imagens e sons do sertão. Os versos dacostianos, muitas vezes, estão pautados por uma construção rítmica lenta, repleta de assonâncias e de constantes pausas. Isto imprime no texto certo tom de nostalgia:

Sombra e Névoa

Cai o crepúsculo. Chove.
Sobe a névoa... A sombra desce...
Como a tarde me entristece!
Como a chuva me comove!

Cai a tarde, muda e calma...
Cai a chuva, fina e fria...
Anda no ar a nostalgia,
Que é névoa e sombra em minh'alma.

Há não sei que afinidade
Entre mim e a natureza:
Cai a tarde... Que tristeza!
Cai a chuva... Que saudade!
(SILVA, 2000, p. 262)

Os versos, quase em sua totalidade, estão construídos com o uso de reticências, vírgulas e pontos, o que contribui mais ainda para gerar a sensação de lentidão do poema. Poderíamos dizer que o poema está permeado de silêncios.

Cai o crepúsculo. Chove.
Sobe a névoa... A sombra desce... [...]

Cai a tarde, muda e calma...
Cai a chuva, fina e fria... [...]

A função das pausas e dos silêncios em um texto poético é um assunto de grande importância para a compreensão da estruturação do texto poético. Jean Coehn (1974, p. 49-50), sobre esse tema, afirma que:

> [...] até hoje os poeticistas não atribuíram grande importância à pausa. Negligência surpreendente, se considerarmos que os poetas nunca tiveram o cuidado de anotar os valores musicais das sílabas, mas nenhum deles deixou de observar a tradicional mudança de linha após cada verso.
> Na origem a pausa é uma suspensão necessária para que o falante tome fôlego. Portanto, em si, ela é um simples fenômeno fisiológico exterior ao discurso, mas que se carregou naturalmente de significado.

Na obra poética de Da Costa e Silva notamos que há um tratamento poético especial com as pausas e os silêncios, como se vê também em "Saudade", na maioria das vezes com a função de dar ao texto poético um tom melancólico.

Todos os procedimentos formais da poesia dacostiana que apresentamos visam empreender um ritmo fônico arrastado e são fundamentais para se transmitir a sensação de um universo nostálgico, em que as sensações e os estados de espíritos do sujeito variam conforme a própria dinâmica da natureza. Daí que o eu lírico do poema revela sua ligação vital com a Natureza:

> Há não sei que afinidade
> Entre mim e a natureza:
> Cai a tarde... Que tristeza!
> Cai a chuva... Que saudade!
> (SILVA, 2000, p. 262)

A leitura que ora empreendemos se afina com as ideias de Octavio Paz (2012), visto que o ritmo do texto não é algo esvaziado de sentido. O ritmo fônico da poesia está profundamente ligado com a visão de mundo que o texto apresenta aos leitores. Em “Sombra e névoa”, assim como em outras obras de Da Costa e Silva, observamos que o escritor procura harmonizar o ritmo fônico com a semântica, o que dá unidade ao texto poético. Diante disso, na próxima seção faremos uma abordagem dos estratos que compõe o todo poético, elencando-os e estabelecendo a relação de interdependência desses elementos no corpo do poema.

3.3 A representação da memória: camadas da poética memorialística

Considerando-se a poesia um todo composto por elementos interligados e indissociáveis, torna-se possível uma análise de suas camadas, ou estratos, como denomina do teórico polonês Roman Ingarden (1995). Ele propõe um estudo bidimensional – um exame da sucessão de fases e a multiplicidade das camadas. Porém, vale notar que os múltiplos componentes do todo poético, sejam eles internos e/ou externos, só possuem efeito de significação quando unificados, mesmo que estes sejam formados por diversas fases, linha por linha, frase após frase, uma palavra após a outra. Para complementar nossas análises, seguiremos com a abordagem da pesquisadora Maria Luiza Ramos (2011), que no Brasil deu continuidade às concepções do teórico. É necessário, por consequência, que levemos em consideração os aspectos fônico-linguísticos, as unidades de

significação, as objetividades representadas na obra e por fim, a maneira como estes se organizam no universo composicional do poema[18].

Os aspectos mencionados anteriormente compõe um texto literário de caráter poético. Segundo Moisés (1989, p.32) só a poesia "pode enriquecer a palavra", atuando como o "compromisso entre a palavra e silêncio". Analisar os estratos em uma poesia não significa buscar sua homogeneidade, algo inviável, mas sim buscar no próprio texto como estes se equilibram e permitem a coerência na estrutura interna, contribuindo com a unidade e a totalidade da obra.

A sequencialidade dos elementos linguísticos forma um todo, o qual Ingarden (1995, p. 6) nomeia de "quadro", o objeto superior – a obra. Isso significa que os estratos "estão ligados entre si e aproximados de maneira tal que é possível, por assim dizer, abarcá-los com um só golpe de vista". Para Maria Luiza Ramos (2011), os estratos heterogêneos constituem um feixe de elementos justapostos. No entanto, para auxiliar a compreensão dos registros poéticos do eu lírico e, na presente pesquisa, ratificar a possibilidade da agregação entre os elementos do texto literário, as reminiscências e o efeito literário elaborado pela voz que fala no poema, faz-se necessário analisá-los separadamente.

Estrato fônico

O primeiro estrato refere-se à camada dos sons linguísticos, ou seja, aos fluxos dos fenômenos da língua que se confluem com o significado das palavras, formando a expressão da fala ou da oração. Assim, apresentam sucessões de efeitos emocionais produzidos pelo caráter sonoro que viabiliza uma comunicação mental. Isso ocorre por diversos recursos expressivos, sejam eles pertencentes à estrutura frásica ou prosódica. Ou seja, por intermédio do metro, do ritmo ou organização sintática, bem como pelas hipérboles, elipse, anacoluto e outras figuras que produzem o efeito pragmático e emocional por intermédio da palavra pronunciada.

Alfredo Bosi (2000) destaca a significação do corpo que fala, por intermédio da palavra. O fonema, quando expresso no vocábulo traz consigo uma carga de

[18] É importante esclarecermos que a teoria de Roman Ingarden trabalha com os estratos da significação apenas em poemas. Já Maria Luiza Ramos amplia esse estudo a prosa, mas sua ênfase continua em poemas, seguindo a mesma linha do teórico polonês.

sensações e estes interagem com as experiências do corpo humano. Por consequência, “o teor simbólico, parece ser, no fonema, apenas subliminar e, sem dúvida, mais difuso do que nas outras articulações da língua” (BOSI, 2000, p.66). O som se desdobra em múltiplas significações e diversos fins.

> [...] a invenção poética arma contextos tão variados e tão estimulantes que arrancam os fonemas da sua latência pré-semântica e os fazem vibrar de significação. Figuras como a rima, a aliteração e a paranomásia não têm outro alvo senão *remotivar*, de modos diversos, o som de que é feito o signo (Idem, p. 64. Grifos do autor).

Os poemas “A Aranha”, “O Besouro”, “A Cigarra”, entre outros, são exemplos claros do encadeamento linguístico que resulta em um todo significativo. Os fonemas extraídos dos vocábulos remetem a própria sensação causada pelos insetos em suas ações cotidianos. Da Costa e Silva, evidencia com clareza as questões fônicas, como nos versos do poema “A Moenda”, que, desde o título, apresenta um ritmo alargado pelos sons nasais. Essa ideia se estende ao curso do poema, que representa uma ação do presente por intermédio do jogo dialético entre o passado e o futuro. Vejamos:

> **A Moenda**
>
> Na remansosa paz da rústica fazenda
> À luz quente do sol e à luz fria do luar,
> Vive, como a expiar uma culpa tremenda,
> O engenho de madeira a gemer e a chorar.
>
> Ringe e range, rouquenha, a rígida moenda;
> E, ringindo e rangendo, a cana a triturar,
> Parece que tem alma, adivinha e desvenda
> A ruina, a dor, o mal que vai, talvez, causar...
>
> Movida pelos bois tardos e sonolentos,
> Geme, como a exprimir, em doridos lamentos,
> Que as desgraças por vir sabe-as todas de cor.
>
> Ai! dos teus tristes ais! Ai! moenda arrependida!
> - Álcool! para esquecer os tormentos da vida
> E cavar, sabe Deus, um tormento maior
> (SILVA, 2000, p. 178)

Desde o primeiro verso é possível identificarmos a presença ostensiva da vogal aberta *a*, que repassa a dimensão de abrangência, prolongamento. Proposta

que é ratificada pelo período longo que compõe a primeira estrofe do soneto. Outro aspecto notório dos versos anteriores são os vocábulos com sílabas nasalizadas. Durante a leitura completa torna-se possível compreender o significado sonoro pretendido (ou provocado) pelo eu lírico. O mesmo faz uso de recursos outros que atendem não apenas à camada fônica, mas também aos demais estratos, que, mesmo singulares, são indissociáveis no corpo no poema.

O pesquisador Wandersom Lima (2011), ao realizar uma análise sobre a representação do Piauí através dos versos dacostianos, apresentou uma sequência de considerações, as quais corroboram com nossa análise. Nas palavras do pesquisador:

> [...] neste clássico soneto – novamente de *Zodíaco* –, é perceptível como a simplicidade do motivo é submetida a um aparelho técnico rigoroso e polivalente. A acumulação de elementos figurativos, o colorido da melopéia, a hipertrofia de adjetivos (só na primeira estrofe encontramos 5 adjetivos e 3 locuções adjetivas) e a intenção moralizante (todo o descritivismo do soneto se encaminha para a chave de ouro "didática") elevam um outrora prosaico engenho de madeira à categoria de monumento. Típica técnica do parnaso: pela acumulação quantitativa de recursos poéticos representar o banal como o inusitado e, sendo possível, extrair desse quadro uma lição moralizante (LIMA, 2011, p. 64).

Segundo o pesquisador, Da Costa e Silva expõe, no plano "estrutural" da obra, a visão que se alterna entre um "turista deslumbrado ou com o espanto quinhentista". Isso ocorre em virtude dos múltiplos recursos poéticos que o autor disponibiliza. "Só uma linguagem vibrante, rica em recursos figurativos e revestida de uma melopéia wagneriana, pode representar ficcionalmente a beleza tropical desse *paradise lost"* (LIMA, 2011, p. 64).

Entendendo que o texto literário se constitui com a progressão das fases, Inganden (1995, p. 5) considera que as orações, quando ligadas entre si, formam um todo. Desse modo, quando acompanhadas de determinados fenômenos, como a leveza, a claridade, a dinâmica do pensamento e outros, "formam dentro da obra mais um todo fundido – a sua camada 'significativa'", que faz referência a outro estrato, ratificando assim a ideia de não dissociabilidade das camadas e a exigência de complementação para efeito significativo.

Estrato semântico ou unidade de significação

Quando nos referimos ao estrato das unidades de significação ou estrato semântico, trabalhamos com o sentido literal ou simbólico de um vocábulo. Sendo estes que compõem e atualizam os sentidos do texto. O fazer artístico manifesta-se não somente nos significados óbvios, mas pelas conotações, registros valorativos, ambiguidades e figuras semânticas (metáforas, comparação, sinédoque, metonímia, oximoro). As palavras atuam como representações de símbolos e imagens para explicar as sensações da realidade por intermédio de correlatos intencionais. Em virtude disso, quando articuladas, as palavras constituem as imagens em poema (BOSI, 2000). Para Bosi (2000, p. 29) “A linguagem se vale de uma tática toda sua para recortar, transpor e socializar as percepções e os sentimentos que o homem é capaz de experimentar”.

O crítico afirma que o código verbal se move no poema com o intuito de “aparecer”, ou seja, as imbricações entre o som e a imagem resultam no encadeamento de relações produzindo sentido único. Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas, tende a construir uma equação (JAKOBSON, 1969, 34). Deste modo, [...] “*a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som*” (Idem, p. 31. Grifos do autor). As figuras semânticas aliadas ao jogo do simbólico e o do real, no processo de significação. A voz lírica registra suas reminiscências por intermédio de uma estrutura profunda e se atualiza no encadeamento verbal e no modo como estes se articulam. O poema “Ironia Eterna” nos conduz a uma leitura que exemplifica com clareza os aspectos mencionados anteriormente. Vejamos:

Ironia Eterna

Alegria perpetua das ossadas
Que, surgindo do deletério,
Macabramente, pelo cemitério,
Gargalham chocalhantes gargalhadas...,

Escárnio às ironias mais sagradas,
Sarcasmo eterno, exótico e funéreo
Do carnaval da Morte e do Mistério
Dentro do horror das noites apagadas...

Ironia feliz dos esqueletos
Nus, sorrindo, funâmbulos e doudos
Dentro dos muros lúgubre e pretos...

Ride, Visões sinistras, agoureiras...
Pois que dos risos o melhor de todos
É o riso escancarado das caveiras
(SILVA, 2000, p. 84)

O próprio título já se configura como uma ironia, a metalinguagem utilizada pela voz lírica, evidencia a “brincadeira” que se desenrola entre um verso e outro. O sujeito da ação encontra-se morto, rindo dos seres vivos amedrontados com as “coisas macabras”. As imagens constituídas pela seleção vocabular aprimoram o efeito causado pela figura semântica que dá ênfase a substituição. Assim, quando mencionados os termos “ossadas”, “esqueletos”, “caveiras” é completamente possível fazermos a inferência a um cadáver, tendo em vista que são vocábulos similares. O sarcasmo ganha mais notoriedade quando o próprio sujeito morto, que deveria causar ojeriza, nos desperta a sensação de riso, mesmo que “exótico e funério”.

A gradação ascendente dá intensidade ao cadáver e ao seu universo macabro que se desenrola no curso do poema, suas características físicas entram em convergência com seus aspectos comportamentais de “funâmbulo, doudo e agoureiro”. De maneira “irônica”, nós, os seres vivos, perdemos a veracidade do riso e este passa a ser “o melhor de todos”, quando as caveiras os escancaram.

Outro recurso sintático-semântico que se faz presente nos versos dacostianos é a hipálage, ação que consiste em atribuir uma nuance semântica específica a um terminado elemento. Ou seja, no trecho “o horror da noite” a característica ganha valor majoritário deixando para segundo plano o substantivo referente. Assim, essas e outras evidências notificam as marcas semânticas dos vocábulos que unidas à articulação fônica formam o todo poético.

Estrato das objetividades apresentadas

Sobre o estrato referente às objetividades apresentadas, referimo-nos ao que o leitor identifica em uma leitura geral, ou seja, a percepção das unidades temáticas do texto literário. Neste sentido, é possível a averiguação do universo poético criado pelo eu lírico, buscando identificar as ideias, os mitos pessoais, as essencialidades do poema, entre outros aspectos. Para Ingarden (1995), é neste estrato que o leitor identifica o que o sujeito lírico considera como sublime, trágico, grotesco, sagrado, etc. Maria Luiza Ramos (2011) considera como o foco desse estrato a palavra, a qual ela chama de "palavra-objeto", tendo em vista que é neste aspecto que as significações se originam. Tornam-se também perceptíveis aspectos elementares como os personagens, espaços, ações, elementos ideológicos, temáticos, entre outros. Entre os poemas de Da Costa e Silva "À margem de um pergaminho" é possível identificarmos as peculiaridades mencionadas anteriormente. Vejamos:

À margem de um pergaminho

De Pero Vaz Caminha, ei-la tal qual
A letra neste trecho exato e fiel
Da carta dirigida a D. Manuel,
- *O Venturoso,* Rei de Portugal.

"Pola Manhã, Pedr' Alvares Cabral,
Ao longe... (Aqui a traça fez cruel
E terrível estrago no papel)
... que houve por bem denominar Paschoal".

1500. 22 de abril.
Aos primeiros rubores do arrebol,
Vêem-se as altas palmeiras do Brasil.

E reza a Carta: "o céu he mais azul,
O mar mais verde, mais brilhante o sol"...
No coração da América do Sul.
(SILVA, 2000, p. 240)

Nos versos supracitados, além da seleção dos vocábulos e da organização dos mesmos, a temática e os sujeitos envolvidos são claramente identificáveis. O título do poema já nos sugere sua "narrativa". A citação direta de determinados sujeitos conduz o leitor a um determinado fato histórico que se tornam evidentes por

intermédios de dados que mesclam nomes e datas (dados estes que coincidem com a história – mesmo que tais informações não sejam imprescindíveis para a significação do poema). A presença marcante da intertextualidade surge por intermédio do fragmento referenciado às palmeiras, imagem presente no famoso poema de Gonçalves Dias.

> [...] a esse todo chamamos camada objetual ou mundo representado na obra. As palavras e orações encontradas na obra determinam não somente objetos isolados e pessoas, mas também relações e ligações de diversos tipos que surgem entre elas, processos e estados nos quais elas se encontram, etc. tudo isso não está separado, mas apresenta-se na qualidade de partes componentes de um todo único (INGARDEN, 1995, p. 8).

Aliado ao estrato que se detém ao caráter temático da obra, é fundamental observarmos que é sob este aspecto que averiguamos a intertextualidade presente nos versos. Neste poema, por exemplo, poderíamos atribuir-lhe o caráter tanto de exoliterário – porque se refere a uma carta – e de endoliterário, pois este documento é considerado o marco da Literatura no Brasil. Em outras palavras, ao tempo em que "À margem do Pergaminho" dialoga com a carta de Pero Vaz de Caminho, também apresenta intertextualidade. Segundo Cunha e Silva (1996), Da Costa e Silva reelabora, com muita habilidade linguística, os trechos da carta de Caminha. Para o pesquisador, no mínimo, três códigos entrecruzam-se na formação do discurso lírico. São eles:

> a) Código histórico – o próprio documento de pero Vaz de Caminha enviado a D. Manuel.
> b) Código linguístico – o texto supostamente extraído da Carta de Caminha, inclusive escrita em forma de língua arcaica.
> c) Código lírico – regido pelo processo negativo de negatividade da poesia através da mescla da parte de um texto fingidamente não poético com parte de um texto explicitamente poético fundidos harmoniosamente no todo do espaço intertextual.
> (FILHO, 1996, p. 38)

Diante disso, quando fazemos referência à intertextualidade presente no estrato das objetividades representadas, o foco passa a ser o outro texto, que, por vezes, assume o papel do objeto. Dessa forma, quando analisamos a camada do objeto tanto o tema como a referência textual (que pode ser a temática) torna-se possível de investigação.

Estrato dos aspectos ou camada das aparências

Na camada das aparências, faremos referência aos aspectos esquematizados – aspecto mais complexo, segundo Ingarden (1995), tendo em vista que para analisá-lo se faz necessário projetar e reencontrar os componentes dos outros estratos. É possível nos surpreendemos com facetas e matizes desconhecidas. Faz-se necessário averiguarmos atentamente dois campos distintos, mas complementares, os quais o teórico denomina “campo da aparência” e o “campo da essência”. Ou seja, além da análise da estrutura – que se limita, em partes, às camadas anteriores – faz-se necessário termos uma visão mais ampla do que está escrito.

Dentre os poetas que Da Costa e Silva dialoga, encontra-se Augusto dos Anjos, que apresenta uma poética de estilo semelhante, porém mais acentuada no que concerne ao pessimismo do eu lírico. No entanto, a intertextualidade entre os poetas é algo notório. Poemas como “Mater”, que pertence ao nosso *corpus*, é também o nome de um dos poemas da obra de Augusto dos Anjos (que tem preferência pelo vocábulo em Latim em duas poesias da obra *Eu*). É possível estabelecermos uma relação dialógica entre os autores, adentrando na camada das aparências, principalmente no quesito referente à memória poética. Em “Mater Originalis”, o sujeito lírico recorda as teorias da criação humana, responsabilizando a mãe pela origem de sua vida, algo que para ele é uma circunstância adversa, dolorosa. Vejamos:

> Forma vermicular desconhecida
> Que estacionaste, mísera e mofina,
> Como quase impalpável gelatina,
> Nos estados prodrômicos da vida;
>
> O hierofante que leu a minha sina
> Ignorante é de que és, talvez, nascida
> Dessa homogeneidade indefinida
> Que o insigne Herbert Spencer nos ensina.
>
> Nenhuma ignota união ou nenhum nexo
> À contingência orgânica do sexo
> A tua estacionária alma prendeu...
>
> Ah! De ti foi que, autônoma e sem normas,
> Oh! Mãe original das outras formas,
> A minha forma lúgubre nasceu!
> (ANJOS, 2001, p. 39)

A mãe, em Da Costa e Silva, como veremos posteriormente, é algo mais próximo do sagrado, uma mulher protetora e que zela pelo destino do filho. Por vezes, o eu lírico faz referência ora à figura de uma mãe biológica ora à mãe de Cristo, a Virgem Maria. Por outro lado, em Augusto dos Anjos, a mãe surge mais afastada desse processo de sacralização, o eu lírico apenas busca compreender a sua sina. Mesmo com abordagens distintas, os objetos (as mães) são imagens poéticas centrais na representação do texto literário.

Segundo a pesquisadora Maria Luiza Ramos (2011), é nessa camada que o leitor identifica o sentido do objeto representado no texto poético. Podemos, por meio deste, estabelecer relações de (intra) intertextualidade, tendo em vista, que o que se busca é como os aspectos encontram-se na obra. Dessa maneira, em um determinado texto literário, torna-se possível encontrarmos o objeto representado em outro texto. A relação de similitude se estende além do meio social, aproximando-se do próprio texto literário.

Nessa conjuntura, no próximo capítulo, a partir da leitura de três poemas, faremos uma abordagem sobre a estrutura dos textos poéticos, evidenciando a sua forte relação com a memória lírica, mediante as quatro camadas que, aqui, já foram apresentadas.

4 VERSOS DE MEMÓRIAS: DIÁLOGOS REMANESCENTES EM *SANGUE*

O livro *Sangue,* lançado em 1908, primeira obra publicada pelo escritor Antônio Francisco da Costa e Silva, traz em suas páginas a expressão poética de um sujeito lírico que expõe suas reminiscências por intermédio dos versos. Em sua maioria, obedecem a um rigor literário, priorizando os sonetos e os versos alexandrinos. A obra lançada em Recife (Pernambuco) sugere imagens de outra paisagem urbana, com fortes traços sertanejos. A cidade de Amarante (Piauí) é frequentemente mencionada nos poemas, que descrevem não apenas o espaço geográfico e seus ambientes naturais, mas também o estilo de vida interiorana, os costumes, as brincadeiras de infância e a figura da mãe. Sempre com um estilo singular – marcado por uma intensa musicalidade e pelo uso ostensivo de metáforas e imagens que remetem à memória do eu lírico – o poeta amarantino é denominado por críticos como Osvaldino Marques como um artista do verso.

De acordo com Socorro Rios Magalhães (1985), Da Costa e Silva, em *Sangue*, denotava uma forte preocupação com a criação poética, embora sendo uma obra de estreante. O eu lírico chega a comparar o trabalho com as palavras com o trabalho do homem com a terra. Como nos disse Magalhães (1985, p.66) “O poeta planta e rega com o próprio sangue, a semente da poesia”. Nos versos de *Sangue* as lembranças de um tempo passado são evocadas e representadas nos versos. Por meio das metáforas o sentido do texto se constrói principalmente no tocante aos sentimentos memorialísticos – como a saudade e a dor – que assumem a posição de leit-motiv da poética, de maneira peculiar nessa obra.

A pesquisadora acrescenta que o poema *Saudade*, considerado um dos ícones da poesia de Da Costa e Silva, apresenta em seus versos uma das metáforas “que talvez seja a mais feliz” (MAGALHÃES, 1985, p. 66): “– Saudade! Asa de dor do Pensamento”. Segundo Rios Magalhães esse fragmento atribuiu ao poema à categoria de “Canção do Exílio” da literatura piauiense. Uma referência explícita a Gonçalves Dias, aspectos relativo a uma intertextualidade endoliterária no âmbito temático, tendo em vista que o diálogo entre textos ocorre muito além das referências diretas.

Em conformidade com os conceitos de intertextualidade e suas formas de representações apresentadas em seções anteriores, à *Sangue* pode ser atribuída a

marca de uma obra memorialística, tanto por fazer referências diretas, como pelo estilo simbolista que imprime em seus poemas. É importante salientar que a predominância dos sonetos também se configura como uma característica memorialística, pois o rigor dos versos representa uma tradição estilística, a qual Da Costa e Silva não se esquiva.

A referida obra passa-nos a ideia de uma escrita voltada para a sistematização do fazer literário. Embora não tendo como temática central em alguns poemas, é possível identificarmos a preocupação do eu lírico com processo de escrita e produção literária. “A obra revela um poeta consciente das dificuldades que envolvem atividade criadora do escritor, o que confere à obra de da Costa e Silva um sabor de atualidade não verificável em muitos poetas do seu tempo” (MAGALHÃES, 1985, p. 66). Vejamos:

Cântico do Sangue

Sangue! Fluido genésico e fecundo
Do sentimento que anda em mim disperso
- Rocio com quem alento e com que inundo
As sementeiras rubras do meu verso
(SILVA, 2000, p. 50)

Ante Noctem

O vento uiva, o mar geme, anda no espaço um frio
De morte. Quanto horror a noite me sugere!
O Nunca-mais de Poe! O eterno desvario
Das sinistras visões do meu Dante Alighieri!
(idem, 81)

Tântalo do infinito

Pudesse eu ter as rimas das estrelas,
Esse rimário ideal que só estende
Deus, o poeta divino que suspende
Tão distante de nós... Pudesse eu tê-las
(Idem, p. 98)

JOSAFAT

Voltaire, a assobiar, traça-me o necrológico,
Verlaine, Mallarmé, Cruz e Sousa, Anto Nobre
Rezam juntos por mim num profano Eucológico.
(Idem, p. 101)

Alberto da Costa e Silva (2008, p. 22), na 3ª edição de seleções de poemas dacostianos destaca, no prefácio da obra, que a “musicalidade e o colorido vocálico” permeiam *Sangue* desde o primeiro poema. Evidencia também a semelhança de alguns poemas com a poética de Baudelaire, ratificando a ideia de memória do lido e diálogo textual, pois “todo grande poeta responde a outros poetas que o antecederam” (SILVA, 2002, p. 22). Neste sentido, voltar a uma poética do passado é trazer para o presente o estilo de *outrem*. No próximo item faremos uma abordagem da teoria de Roman Ingarden, que elaborou um método de estudo das camadas de significação do texto poético. Em seguida, será apresentada a análise de três poemas, na qual mostraremos a representação da memória como elemento construtor da poética dacostiana.

4. 1 Saudade: o discurso poético do passado no presente

Publicado no ano de 1908, o poema “Saudade” tornou-se o mais conhecido do escritor amarantino, que, afastado muito recente da terra natal para concluir os estudos, registra em seus versos a singeleza de um sujeito que recorda, de maneira poética, suas experiências de um tempo passado. Período que independe da cronologia, já que é um tempo vivo nas sensações. O texto poético passa a ser o (espaço/ período) ideal para o registro da emotividade, que dialoga com um discurso arquitetado poeticamente.

“Saudade” é um texto que está pautado por um conjunto de imagens e sons presentes na memória do eu lírico. Esses aspectos estão dispostos como uma série de fotografias que se passa – “escorrem como águas do rio” – na mente do sujeito (o olhar da mãe rezando; o caburé com frio; o mugido dos bois; a cantiga de águas claras do rio Parnaíba; as mortalhas de névoas sobre a serra). O sistema imagético constituído na mente do leitor é reforçado pela exploração intensa dos recursos sonoros. Há sempre uma preocupação do poeta em intercalar os sons das palavras (mescla de aliterações e assonâncias). As pausas atuam como aspectos musicais e auxiliam a engendrar o ritmo arrastado, lento – o que intensifica a sensação de melancolia e firma o sentimento de saudade, matéria principal do texto que segue:

Saudade

Saudade! Olhar de minha mãe rezando
e o pranto, lento, deslizando em fio...
Saudade! Amor da minha terra... O rio
cantigas de águas claras soluçando.
.
Noites de junho... o caboré com frio,
ao luar, sobre o arvoredo, piando, piando...
E ao vento, as folhas lívidas cantando
a saudade imortal de um sol de estio.
.
Saudade! Asa de dor do Pensamento!
Gemidos vãos de canaviais ao vento...
As mortalhas da névoa sobre a serra...
.
Saudade! O Parnaíba, - velho monge,
as barbas brancas alongando... e, ao longe,
o mugido dos bois da minha terra...
(SILVA, 2000, p.75)

Para compreender a poesia intimista de Da Costa e Silva, é importante retomarmos os conceitos de Staiger (1997) sobre poética. Na visão do autor alemão a lírica "deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual" (p 57). É por meio deste que o poeta amarantino nos proporciona uma viagem à pequena cidade de Amarante, que nos remete ao universo do sertão piauiense. Este percurso de leitura enfatiza a relação direta entre a memória de um tempo vivido e o texto poético. Esse caráter telúrico serviu de impulso para os pesquisadores que, sempre ao fazerem menção à obra poética de Da Costa e Silva, destacaram o poema Saudade[19].

> "Saudade" faz parte daqueles poemas que se tornaram emblemáticos na obra de um poeta. Conhecido de todos os piauienses, recitado e memorizado de geração a geração na terra do poeta, "Saudade" é uma espécie de orgulho confesso de todos os piauienses. É parte relevante da tradição literária do Piauí, sobretudo porque pertence a um poeta que conseguiu renome nacional. (FILHO, 1996, p. 64).

Por consequência, o "príncipe dos poetas" tornou-se conhecido como "o poeta da Saudade". O pesquisador Cunha e Silva Filho, autor da citação anterior,

[19] Nos prefácios de antologias de Da Costa e Silva "Saudade" é sempre o primeiro poema a ser mencionado, além de pequenos artigos e comentários em revistas literárias.

em sua dissertação de mestrado (posteriormente publicada em livro) propôs-se a elaborar um percurso da saudade, enquadrando os poemas dacostianos em três momentos do referido sentimento: anoranza, nostalgia e arela[20]. O pesquisador apresentou um roteiro da fortuna crítica e justificou seu trabalho pela ausência de pesquisas que abordassem a temática saudosista sobre o poeta. Posteriormente, efetuou uma espécie de glossário da saudade, em que apresentou definições sobre o termo e sua epistemologia, concluindo com uma síntese das metáforas-conceitos atribuídas à saudade.

Embora saibamos que todo recorte teórico de uma pesquisa apresenta lacunas, cabe dizermos que a metodologia adotada por Cunha e Silva restringiu-se à análise do estrato referente às objetividades apresentadas – ou seja, as unidades temáticas do texto literário (no caso, a saudade) – o que terminou por reduzir uma poesia repleta de símbolos, que aponta para diferentes leituras, como para a análise da camada fônica, semântica, dos processos de intertextualidade[21]. Há na construção da poética de Da Costa e Silva a articulação equilibrada de elementos semânticos, sonoros e visuais que exigem uma análise mais abrangente.

Não obstante, compreendemos que a memória fornece a matéria para a poesia dacostiana, os fragmentos de momentos passados. O eu lírico deixa de lado a figura do humano e passa a se concentrar na natureza e nos espaços que compõem suas recordações. A *persona* que fala por intermédio dos versos retrabalha os momentos do passado e os eterniza no presente. As lembranças fragmentadas, aos poucos, compõem as estrofes do poema e se tornam visíveis ao leitor.

Com o intuito de acrescentar processos analíticos à fortuna crítica sobre Da Costa e Silva e ampliar as possibilidade de leitura (superando a ideia que fora reduzida a saudade como caráter basilar da poética dacostiana), nossa pesquisa se propõe a contemplar os estratos da teoria de Roman Ingarden, conforme

[20] Anoranza – forma de saudade referida ao ser amado (ausente, morto ou desaparecido) ou a um bem perdido (a mocidade, a felicidade passada, o aconchego materno) etc.
Nostalgia – é a forma de saudade voltada para o sentimento da terra distante, do berço natal, etc.
Arela – diz respeito ao desejo de felicidade ideal, da perfeição ilimitada. (FILHO, 1996, p. 60 e 61)

[21] Vale observar que o fenômeno da saudade, efetivamente, não é o tema mais explorado na obra dacostiana.

mencionamos na seção anterior, complementando com as considerações teóricas de Maria Luiza Ramos, que ratifica o mesmo modelo de análise do autor polonês[22].

Optamos por iniciar nossa análise com o poema “Saudade”. Primeiramente, por identificarmos as fortes nuances no quesito sonoro como efeito de significação, e também para darmos continuidade à pesquisa primária sobre a poética (da saudade) de Da Costa e Silva. Isto porque entendermos que o sentimento saudosista elucidado no referido soneto está intrinsecamente relacionado à memória lírica. Assim, a próxima seção segue com a análise do estrato fônico, aspecto que se destaca no poema.

4.1.1 Gemidos vãos de canaviais ao vento

Com versos alexandrinos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, o modelo clássico de soneto, as rimas se intercalam com as pausas alongadas configuradas pelas reticências e traços no meio dos versos. A ideia de longevidade é reforçada pelos sinais de pontuação incisivos no final dos versos, forçando-nos a uma pausa maior. Por exemplo, nos versos: “deslizando em fio.../Amor da minha terra... /Noites de junho.../ piando, piando.../canaviais ao vento.../névoa sobre a serra.../O Parnaíba, - velho monge,/brancas alongando... da minha terra”. As pausas semânticas sugeridas pelos pontos de exclamação e reticências alteram o ritmo e a fluência dos versos e, consequentemente, sua significação. Isto porque sugere a ampliação do efeito de sentido de lentidão, de contemplação da natureza.

Diante desses aspectos, observados em primeira instância, iniciamos nossa análise por um dos estratos que está diretamente relacionado à camada dos sons linguísticos. Fluxos de vibrações sonoras que se tornam notórios no exato momento da leitura do poema. As múltiplas figuras de efeito pragmáticos e emocionais ganham notoriedade na pronúncia das palavras. A combinação sonora dos fonemas

[22] Maria Luiza Ramos acrescenta o estrato óptico, ou seja, dá como ênfase o visual, mas não o desassocia o fônico, considera-o parte do mesmo. Para a pesquisadora, devemos considerar que nos dias atuais, a transmissão dos textos ocorre muito mais pelos moldes escritos que falados, assim o visual é também um elemento essencial. Deste modo, o estrato óptico juntamente com o estrato fônico “é responsável pelas características que possibilitam a percepção da obra literária, ou seja, a sua intuição de maneira mais sensível, através dos sentidos” (RAMOS, 2011, p. 64). Leva-se em consideração a distribuição dos versos no papel, entendendo que neste há uma forte relação com as imposições rítmicas, e às vezes métricas, segundo, pois, a sua natureza essencialmente acústica.

se configura, em muitos casos, como uma escolha objetiva e direta, tendo em vista que se intenciona um efeito.

Isso ocorre desde a tradição das obras literárias de natureza oral, em que o ritmo e som estão imbricados no sentido e nas sensações que se pretende causar. Mesmo levando em consideração a transmissão escrita dos textos literários nos dias atuais, a herança fônica é algo patente no discurso poético lírico. Dessa maneira, devemos observar todos os efeitos fônicos "desde os mais evidentes, relacionados com esquemas métricos, até as sutilezas de variações tímbricas e a utilização funcional de determinados sons" (RAMOS, 2011, p. 42).

Os poetas simbolistas transformavam esses recursos no aspecto mais evidente de sua escrita poética. Desse modo, a voz lírica presente nos versos de "Saudade", obedecendo à tradição de seu corrente, mantém a sonoridade como ponto forte do efeito estético. As palavras rez*a*ndo/deslиz*a*ndo/soluç*a*ndo/pi*a*ndo/ cant*a*ndo/along*a*ndo são exemplos de aspectos sonoros em que as vogais abertas nasalizadas adquirem a propriedade de ressonância na cavidade nasal. Em outros termos, sugerem a impressão de continuidade da ação outrora ocorrida. Na memória do eu lírico, as ações executadas no passado, quando rememoradas, continuam a surtir efeito e distribuídas ao longo do poema, acrescentam o sentido das reminiscências fragmentadas, o que Bergson (1990) chama de intervalos internos do ser. Ao fazer recordar a deusa *Mnemosine,* finca as ações com a ilusão de situações ainda em execução, tendo em vista que estão vivas na memória, mas não lineares. Ao pronunciarmos as palavras mencionadas anteriormente é perfeitamente possível construirmos uma espécie de "ilustração sonora[23]".

Ainda sobre o estrato fônico, outro aspecto que deve ser levado em consideração é o ritmo. Em sua totalidade associado ao campo sonoro do poema, esse pode ser entendido como "a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado" (CANDIDO, 2006, p. 69). O ritmo lento de "Saudade" é reforçado pela excessiva presença de vogais abertas e sons nasalizados, além das aliterações e assonâncias (Gemidos vãos de canaviais ao vento.../as barbas brancas alongando... e, ao longe). Como nos disse Antonio Candido (2006, p. 72) "o ritmo está ligado à ideia de alternância: alternância de som

[23] Termo utilizado por Maria Luiza Ramos (2011) para se referir à junção indissociável dos estratos fônico e do estrato óptico como elementos essenciais ao efeito de sentido de um determinado texto poético.

e silêncio; de graves e agudos; de tônicas e átonas; de longas e breves, em combinações variadas", sendo esses os recursos que auxiliam o sentimento saudosista e melancólico do poema. A saudade da "longínqua Amarante"[24] se transforma em efeitos sonoros e cria uma relação de interdependência de ambos os efeitos, o sonoro e o poético. Ainda sobre o ritmo poético, entendemos que:

> [...] o ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade; quando o homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social; e está criando para esta palavra uma eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo (CANDIDO, 2006, p. 71).

Atrelado ao ritmo e não menos importante, a rima é também um elemento constituinte do efeito sonoro. Enquanto o primeiro se detém às particularidades da metrificação, levando em consideração as sílabas poéticas e não as gramaticais, a rima está associada à musicalidade, à composição melódica de um fragmento, fornecendo-lhe elementos também constituintes do ritmo, podendo ser analisada pelo valor e pela combinação fonêmica. Com rimas interpeladas e emparelhadas há, no poema "Saudade", a predominância da vogal *o* média-alta não-arredondada, acompanhando consoantes alveolares vozeadas e desvozeadas. Essas alternâncias fonéticas ocasionam modulações dentro de um verso. E, por vezes, essa variedade de timbre, quando transcrita no poema, pode ser entendida como um efeito fônico oriundo do inconsciente. Um momento em que o poeta deixou-se trair pela memória a ponto de não perceber essas alternâncias. Porém, ainda assim são efeitos de modulações que estão imbricados no processo de significação, como podemos observar nas duas últimas estrofes.

> Saudade! Asa de dor do Pensamento!
> Gemidos vãos de canaviais ao vento...
> As mortalhas da névoa sobre a serra...
> .
> Saudade! O Parnaíba, - velho monge,
> as barbas brancas alongando... e, ao longe,
> o mugido dos bois da minha terra...
> (SILVA, 2000, p.75)

[24] Expressão utilizada pelo poeta Da Costa e Silva no poema Carrossel Fantasma – (Silva, 2000, p. 324-325)

A adjeção entre as pausas semânticas e pausas métricas junto às rimas aliterantes e toantes sugerem “os gemidos dos canaviais, o mugido dos bois” e também as hipotéticas “barbas longas do velho monge – O Rio Parnaíba”. A relação de similitude entre os versos e a ação, na realidade é transfigurada no poema por intermédio dos fonemas, que ao serem pronunciados evocam imagens, e essas, por sua vez, reportam-nos a um ambiente sertanejo imagético. Isto torna possível vivenciarmos o tempo passado retratado pela voz lírica, mesmo que estejamos em um tempo presente. Neste sentido, a camada fônica se complementa com a semântica.

4.1.2 Saudade: ressonância de uma cantiga sentida

Com o título sugestivo e de carga semântica peculiar, o significado do substantivo abstrato que nomeia o poema faz referência a um sentimento de perda, ausência de algo outrora adquirido. Neste sentido, é essa a essência do estrato semântico, a busca pela significação do vocábulo dentro do texto. O sentido da palavra nos sugere saudosismo preciso, até pela escolha objetiva enquanto título, que se confirma ao dos versos quando o eu lírico revela o sentimento pelos eventos que se sucedem um após o outro. Com relação direta com a memória, a sequência dos fenômenos é recordada sem detalhes, apenas em um sentido geral e ao mesmo tempo fragmentada (O olhar da mãe/ Noites de junho/ O Parnaíba).

Aos poucos “o poeta encontra recursos para transformar um simples nome em uma frase completa, atualizando-o neste ou naquele sentido dentro do contexto” (RAMOS, 2011, p. 104). A cada estrofe o vocábulo (saudade) é retomado, mesmo que implicitamente. Ele amplia o valor do plano poético e atua como um fio condutor e do sentido do texto, estabelecendo um vinculo de dependência e completude entre as imagens e o sentimento memorialístico que o eu lírico ainda nutre.

Essas referências saudosistas nos remetem à perspectiva do ensaísta português Eduardo Lourenço (1999, p.13), que considera a saudade “o mais misterioso e precioso dos sentimentos”. Sentimento que nos permite retornar ao passado e até mesmo reinventá-lo. A saudade vem de uma tradição (ibérica) que se ancora na nossa alma, perpassa pelo coração do e pelo tempo, para resgatar o que

foi vivido, ou que pretendia vivenciar. Além disso, mantém uma relação intrínseca com o passado-presente, isto é, com a memória.

> [...] é a saudade uma mimosa paixão da alma, e por isso tão subtil, que equivocadamente se experimenta, deixando-nos indistinta a dor da insatisfação. É um mal, de que se gosta, e um bem, que se padece: quando fenece, troca-se a outro maior contentamento, mas não que formalmente se extinga: porque se sem melhoria se acabaria a saudade, é certo que o amor e o desejo se acabarão primeiro (MELLO et al, Apud LOURENÇO, 1999, p. 30).

É essa a ideia que se constitui no poema, um jogo entre os momentos marcantes e os decisivos para o eu lírico. Pequenos fragmentos de lembranças, "mimosas paixões" – recordações que causam dor. Sob um aspecto estrutural e poético ganham significado e se concatenam com o vocábulo escolhido para intitular os versos do soneto em análise.

Outro aspecto pertinente quanto à semântica é o jogo simbólico e metafórico que a circunda e estabelece uma ligação direta com o sentido do texto. Assim, a linguagem expressa com palavras (seja ela poética ou não) é também simbólica. O valor semântico de seus vocábulos "possui um valor puramente convencional e extrínseco, que não se pode converter em valor por si mesmo" (RAMOS, 2011, p. 94; 97). É necessário ir além do que está escrito para compreender a utilização das palavras em um determinado contexto. A palavra figurada vai se construindo em um processo de metáforas e analogias que auxiliam a comunicação das ideias (Saudade – olhar da mãe/ Asa de dor do pensamento/ O Parnaíba – velho monge).

Neste sentido, quando o eu lírico denomina e segue caracterizando essa "saudade", ele pretende ir além do significado literal do termo. Por conseguinte, exige-se do leitor uma "intuição sensível[25]". É possível atribuirmos ao termo, desse modo, a relação semântica que encontramos no poema homônimo, registrado no livro *Pandora*. Este poema possui a mesma carga de sensibilidade, embora mais objetivo que a primeira "Saudade". Vejamos:

> Saudade! És a ressonância
> De uma cantiga sentida,
> Que, embalando a nossa infância,
> Nos segue por toda a vida!
> (SILVA, 2000, p. 226)

[25] Verdadeiras vivências intencionais de ordem estética – Intuição sensível seria uma percepção da presença "material" do objeto pela consciência (RAMOS, 2011, p. 98).

A ressonância atribuída à saudade reforça a ideia da ligação entre o texto poético e a memória, o que mantém uma relação direta com o corpo. A cantiga (sentida e cantada, consequentemente) ativa as lembranças guardadas na mente do eu lírico e o faz sentir os prazeres da infância. Logo, os corpos diante dos estímulos provados pelas palavras reagem. Isso porque quando se atribui ao signo maior teor de motivação, provocam-se certas sensações “pela simples razão de que a matéria da palavra se faz dentro do organismo em ondas movidas pelo poder de significar” (BOSI, 2000, p. 61).

No poema “Sob outros céus*”* o eu lírico declara ser a saudade a razão de sua existência, algo vital que o aproxima da natureza e por meio da memória o faz reviver e vislumbrar as “fugaces” visões de sua infância. Compartilha conosco, como em um desabafo intimista, suas sensações e impressões de um tempo que passou no *cronus*, mas que permanece na poesia. Vejamos algumas estrofes:

> Eu vim ao mundo para ter saudade
> Ter saudade é sentir a natureza
> Sob a etérea e inefável claridade
> Do crepúsculo errante da tristeza,
>
> Um vago enlevo espiritual invade
> Minha imaginação que, de surpresa,
> Céus distantes, memórias de outra idade
> Revive, então, num sonho de pureza.
> ...
>
> Milagre de ficção, delírio ou ânsia,
> Vejo passar, com vida e movimento,
> As fugaces visões da minha infância,
> Como nuvens tangidas o pelo evento.
> ...
>
> Saudade! Instinto de emoções estranhas!
> Tens a ânsia de infinito das palmeiras
> E a tristeza violácea das montanhas!
> ...
>
> Quando a minha saudade os olhos cerra,
> Na grata evocação de um sonho errante,
> Recordo, enternecido, a minha terra.
> Vendo-a mais linda quanto mais distante.
> (SILVA, 2000, p. 27,28 e 29)

O jogo entre as sensações descritas e as que o eu lírico vivenciou em outro tempo, misturam-se de tal forma que, no poema, ganham homogeneidade. Isto faz

com que seja difícil, e até mesmo desnecessário, distingui-las. A permuta entre o real e o imaginário, também características da memória, surge como elemento composicional das lembranças. Elas são recorrentes, mas nem sempre atendem ao comando do sujeito. Isso também se confirma com o próprio retorno do poema (através da reificação do signo “saudade”), que é retomado também em outros textos.

Esse retorno faz referência aos mesmos significantes de imagens-lembranças, no entanto, representados em outros objetos: o rio (Em Rio das Garças/ Balsa/ Sou como um rio misterioso); a mãe (Mater/ Mater Venerada/Mater Admirabilis/ Fez-me poeta o destino/ Carta à minha mãe/); e a própria referência à sua terra natal, como ocorre na sequência do livro *Zodíaco*, (Amarante/ A balsa/ A moenda/ A cantiga e o Aboio).

Em linhas gerais, a saudade é um componente que permeia a obra poética de Da Costa e Silva, embora não seja o elemento mais recorrente de sua escrita. Podemos usar as próprias palavras do escritor e dizer que a temática da saudade é “a ressonância de uma cantiga sentida” que não está presente apenas no famoso soneto de “Sangue”, mas reverbera em outros poemas do autor.

4.1.3 Memória fluida e transitória

Ao analisarmos “Saudade” é possível identificarmos que as marcas de saudosismo estão imbricadas na estrutura do texto, muito além da própria significação do termo, pois, pelo viés da memória, o eu lírico nos convida a realizar com ele o percurso de sua saudade. Dessa forma, a análise da camada dos objetos representados, busca compreender como o tema parte da obra para o sujeito. Temas como o abordado no referido poema são mais sensíveis porque envolvem experiências metafísicas, que podem se confundir com as próprias experiências vividas pelos leitores.

Neste sentido podemos inferir que desde Sócrates, com a metáfora do bloco de cera (apresentada no início dessa pesquisa), as lembranças passaram a ser entendidas como algo que está dentro e fora de nós. O mundo exterior apenas ativa o que se encontra guardado pelo mecanismo responsável por armazenar os dados. Assim, a saudade torna-se consequência da memória, mesmo que esta seja fluida e

transitória. Sentimos saudade do que recordamos ter vivido, a importância que damos a algo do passado, ou que se entende por passado.

Em uma leitura geral, é evidente a temática de saudade no texto de Da Costa e Silva. Isso ocorre em virtude do léxico que preenche os espaços entre os versos do soneto. Ainda assim, nos sentimos tocados pelos versos, principalmente pelos de caráter memorialístico, não somente pela representação do objeto na obra, mas pela nossa condição humana, ou seja, os relatos remanescentes possuem uma relação de similitude com nossas próprias recordações, ou de pessoas próximas.

As imagens-lembranças construídas pelo eu lírico pertencem ao universo comum do homem natural, a identificação, ou empatia, acaba sendo um dos principais fatores que nos fazem apreciar a obra literária. A relação de semelhança é algo notável entre obra e leitor, pois ao visitar ou habitar um local por um determinado período, ao desabitá-lo, é comum sentir saudade e rememorar com saudosismo (levando em consideração que suas experiências foram marcantes, seja positiva ou negativamente). Essas marcas são mais externas à estrutura do texto, já que se encontram mais próximas das camadas de representações e exercem forte relevância, tanto quanto os demais estratos.

Diante dessas abordagens pelos diversos estratos, compreendemos que eles são complementares na tensão dinâmica da elaboração coerente da estrutura interna de uma obra literária, resultando em um sistema de estratos heterogêneos que mantem uma relação de dependência, no qual nenhum estrato se sobrepõe ao outro.

4.1.4 As formas da saudade

Paralelo aos estratos expostos anteriormente, a camada das aparências permite-nos investigar como a “saudade” é colocada, enquanto forma, dentro do universo literário de Da Costa e Silva. Dessa forma, de maneira imbricada, a relação das palavras com as unidades de sentido auxiliam a construção do texto poético, e permite-nos empregar uma carga de valor diferente a que é atribuída ao texto prosaico, pois como já mencionava Chklovski (apud RAMOS, 2011, p. 102):

> A língua poética difere da língua prosaica pelo caráter perceptível de sua construção. Pode-se perceber quer o aspecto acústico, quer o

> aspecto articulatório, quer o aspecto semântico. Às vezes, não é a construção, mas a combinação das palavras, a sua disposição, é que se torna perceptível.

Neste sentido, a poesia nos fornece material suficiente para estabelecermos a combinação tanto dos próprios vocábulos como dos sons (dos fonemas) e das significações das palavras selecionadas para sua composição. A relação entre o nome e a coisa significada reforça a ideia pretendida. Isso ocorre principalmente por causa dos fenômenos linguísticos da onomatopeia, metáforas acústicas, gestos sonoros e símbolos fonéticos. A palavra ganha um valor peculiar e intransferível. No poema em análise cada vez que o vocábulo “saudade” é retomado, ele incide uma *direção intencional*. Em outros termos, essas combinações fônicas e de signos conduzem à interpretação e análise do poema. Ação que é influenciada pela sonoridade e significação do termo explorado com habilidade poética pelo eu lírico.

A direção intencional é um dos efeitos linguístico-poético que estabelece a diferença entre o nome e a palavra que funciona no poema[26]. Para Ingarden (1995), o nome, assim como o poema (obra literária), é uma soma ou uma multiplicidade de elementos coordenados artificialmente. Ou seja, ao nome/palavra também é possível atribuir-lhe a característica de estrutura polifônica. Essa soma de aspectos condicionados, e ao mesmo tempo independentes, ganha evidência quando a palavra é mencionada/registrada, pois ela traz uma imagem-acústica, um momento vivido pela voz lírica que é evocado com o efeito produzido no momento do fazer poético. Esse mesmo efeito é encontrado no soneto “Vale de Lágrimas”, em que o sujeito do poema anuncia suas angústias e rumores sempre referenciando a Vida (sempre como um vale de lágrimas, mas representado de diferentes formas e com diferentes combinações de vocábulos). Vejamos:

> Vida – Vale de Lágrimas e Dores,
> Onde vive o meu ser tentalizado,
> Buscando amores, desprezando amores.
>
> Vale onde sigo em ânsia e estertores,
> Lendo o Porvir nas brumas do Passado,
> Regando espinhos, estiolando flores,
> Como a expungir a nódoa de um pecado.

[26] Considerando a diferença entre nome e palavras que funcionam, Ingarden relaciona, relativamente aos nomes, cinco elementos: 1º - o fator direção intencional; 2º o conteúdo material; 3º o conteúdo formal; 4º o momento de caracterização existencial e, algumas vezes também, 5º o momento de posição existencial (RAMOS, 2011, p. 103).

Vida cruel – Hacéldama de Abrolhos,
Onde peno com os olhos rasos de água
Tendo a Dor a boiar dentro dos olhos.

No cinéreo arrebol do meu degredo
Brota o cardo lilás da minha mágoa,
Como uma flor na fenda de um rochedo.
(SILVA, 2000, p. 64)

"Vale de Lágrimas" possui uma forte semelhança com o poema "Saudade", principalmente no âmbito do efeito fônico entremeado com a unidade de sentido, isto é, da palavra que evoca a imagem. Dessa maneira, a cada vez que o vocábulo vida é retomado, ratifica a direção intencional do poema, reforça o pessimismo do sujeito lírico em relação à vida. Esse sentimento provocado pelas lembranças conduz o eu lírico a penar "com os olhos rasos de água", bem como a ter "a Dor a boiar dentro dos olhos". A palavra "Vida" é uma metáfora da dor, que está registrada com letra maiúscula, perdendo assim o seu caráter comum, porque se particularizou[27].

Ainda sobre as semelhanças composicionais existentes entre "Saudade" e "Vale de Lágrimas", faz-se importante retomar o conceito de intertextualidade literária, pois, ao tempo em que o autor opta por registrar um escrito que apresenta fortes semelhanças a outro, ele estabelece um registro *mnemônico*, tendo em vista que reconstruir um modelo é rememorar suas especificidades. Britto (2000) mostra-nos que essa alusão é o princípio fundamental na construção do eu poético e esse é um dos aspectos que vai concebendo ao poeta uma espécie de característica estilística (a frequência constante de um aspecto típico literário). Esse aspecto dialógico de estilo literário, em Da Costa e Silva, torna-se mais evidente na opção constante pela elaboração dos sonetos, o que intensifica o significado também pela forma (característica notória do poeta, pois a maioria de seus poemas é de forma fixa[28]).

Dando continuidade ao estrato dos aspectos, faremos referência ao núcleo *noemático* e *caracteres noemáticos,* ou seja, àquilo que constitui o sentido do objeto e maneira como estes se apresentam partindo do consciente para a representação no texto literário. Ingarden (1995), ao partir do pressuposto platônico do jogo entre

[27] Maria Luiza Ramos denomina de "pequeno mundo" essas particularizações que ocorrem dentro do poema.

[28] Definição dada a soneto. Sendo que esta forma fixa pode ser registrada de forma de sonetos italianos (dois quartetos e dois tercetos), inglês (três quartetos e um dísticos) e monostrófico (uma única estrofe de 14 versos). O primeiro modelo é o mais utilizado pelo poeta amarantino. Na obra *Sangu*e, dos 47 poemas, 35 são sonetos que seguem o modelo italiano.

imaginário e o real, considera possível a capacidade de um objeto ser imaginado, recordado, ou evocado por uma circunstância qualquer – levando-se em consideração que toda realidade é, ao mesmo tempo, percebida e imaginada. Neste sentido, como complementa Ramos (2011), é que surge a importância de uma análise dos caracteres noemáticos, tendo em vista que esses aspectos, quando incorporados ao universo literário, estão entrelaçados com a própria manifestação de sua representatividade e atuam como fatores de técnicas de narração ou descrição.

> É a isso que se chamou de "aspectos". Pode o objeto ser presentificado, como se dá em especial na obra lírica, ou evocado através da memória de um narrador que o relata – o que é próprio da épica – ou constituído pela sucessão e personagens em ação, ou seja, dramatizadas (RAMOS, 2011, p. 146).

No fragmento anterior, é importante destacarmos que Luiza Ramos está se referindo a textos em prosa, no entanto, é possível estabelecer uma relação direta com o estrato dos aspectos e a *presentificação*, mencionada por Erza Pound em sua obra *ABC da Literatura* sobre a poesia do tipo *fanopeia*. Isso é possível porque os apontamentos referentes a essas características do texto literário, ao mesmo tempo em que considera a imaginação como parte do processo, apreende a relação entre a sintaxe estrutural, que aos poucos se estabelece semelhante ao processo de montagem. Dessa forma, mesmo sem uma narração efetiva, a sucessão de fatos descritos (como em um poema) compõe a imagem sonora perfeitamente compreensível dentro da lógica imagética, ainda que com resquício de ilusão, sem necessariamente afirmar que isto ou aquilo é, de fato, a realidade.

Em "Saudade", os muitos eventos mencionados (a mãe rezando/ as noites de junho/ o mugido dos bois da minha terra) retornam à mente do eu lírico, que em um processo mental regido pelo princípio da coordenação, mesmo ausentes, provocam no leitor a sensação de presença. Isso ocorre pelo "processo artístico baseado em um processo mental caracterizado pela subordinação" (RAMOS, 2011, p. 154). Na tradição literária, esse fenômeno era muito comum nas narrativas de Homero, "Trata-se de um realismo *sui generis*, conceptual, que relata os fatos *como eles são*, e não *como aparecem*". Retoma o passado e o ressignifica dentro de um novo contexto, o presente da maneira com este aconteceu, tentando ao máximo expor sua carga de sentimentos e sensações através da forma.

4.2 *Mater*: imagem de piedade

Da Costa e Silva, desde seus primeiros registros poéticos, deixa em evidência a figura da mãe, ou *mater,* como o autor prefere denominar. Trata-se de um sujeito objetual que está sempre presente nas reminiscências do eu lírico. Ao lembrar-se da imagem da mãe, a *persona* recorda com saudosismo de um ser que sempre clama pelo filho (Saudade, olhar de minha mãe rezando). Essa imagem está, na maioria das vezes, associada à figura da Virgem Maria, mãe de Jesus. Em "Rosa Mística", "Consolatris afflictoorum", "Símbolos" (três poemas que antecedem "Mater") o poeta já expunha em sua camada objetual a temática religiosa da consoladora dos aflitos. Desde o título (Consolatris afflictoorum), a mãe dos desgraçados é evocada pelo sujeito lírico. Torna-se perceptível o jogo simbólico que permeia os elementos expostos nos poemas citados, como o manto, o céu, o mês de maio, e outras figuras representativas do universo católico cristão. Estas figuras vão, a cada verso, compondo um cenário de religiosidade e devoção.

Ao lançarmos um olhar sobre a obra *Sangue,* além do rio e da cidade de Amarante, a representação da figura da mãe é algo que surge com frequência, como já mencionamos anteriormente. Vale ressaltar que nos versos de "Mater" é que a alternância entre mãe sagrada e mãe biológica se expõe. Essa junção provoca no eu lírico um misto de sentimentos que resulta em saudade, ou seja, em memória.

Mater

I
De lágrimas de mãe formou-se um rio...
Lenda que todo mundo desconhece,
Mas existe no sonho que enternece
A alma de um ser excêntrico e sombrio.

Triste, ungido de luz, num desvario
De suspiros de dor, o rio desce,
Levando à tona, num fervor de prece,
Rosas e lírios trêmulos de frio...

Mãe, que rogas por mim, piedosa e triste,
Em lágrimas de afeto e de bondade,
Talvez nem saibas que esse rio existe...

Não o sabes; contudo, em doce calma,
Há o rio invisível da Saudade,
Onde, em lírios de amor, bóia a minh'alma.

II
Olhos perdidos na solenidade
De céu, pelas estrelas, peregrino
A cisma nessa imagem de piedade,
Que anda velando pelo meu destino.

Gota de luz – o orvalho cristalino
Dos astros lembra, pela imensidade,
Um rosário de lágrimas, um hino
Tecido de esperança e de saudade...

Que mistério anda a errar nesses mistérios,
Onde a lua é Verônica perdida
Nos chamalotes siderais, etéreos...

E fico, às vezes, lívido, sonhando
Com o rosário de dor da minha vida:
- Contas que minha mãe juntou chorando..

(SILVA, 2000, p. 73-74)

O texto de Da Costa e Silva mostra-nos um acervo de símbolos expressivos que representam um período de afastamento entre filho e mãe. O efeito de sentido de ausência entre ambos é revelado nos dois sonetos, que se relacionam intensamente. Há uma articulação de significantes e narrativas que se confluem ao longo da leitura dos versos, em que um ratifica o sentimento expresso no outro, ideia cíclica que também permeia a própria simbologia do vocábulo mãe (progenitora).

O cenário religioso que, aos poucos, se configura no nosso campo imagético acerca das práticas católicas é reforçado pela memória cultural. Os versos anteriores são suficientes para mostrar como o sujeito lírico reteve as lembranças de sua mãe e como estas foram decisivas para sua condição saudosista. A voz enunciativa do poema verbaliza com clareza o sentimento que nutre pelo afastamento da mãe, e ao mesmo tempo expõe como essas lembranças vagueiam pela mente do eu lírico, que é o sujeito que está em constantes trânsitos temporais e espaciais, "revisitando paisagens do passado, cartografando os rastros que se representam enquanto resíduos e ruínas de territórios submersos na poeira do tempo" (HOISEL; LOPES, 2011, p. 79).

Por meio de um jogo entre passado e presente, o eu lírico realiza sua viagem através do tempo, lida com as marcas inestimáveis do pretérito inscrito na memória. Permite-se, por vezes, ficar "lívido, sonhando", um retorno consciente às experiências vivenciadas nos tempos de outrora. Recorda com um misto de "esperança e saudade", ao mesmo tempo em que mostra alívio pela tranquilidade de saber que, na condição de mãe, a figura feminina encontra-se sempre rogando por ele, velando seu destino desde o berço. O poema "Fez-me poeta o destino" é revelador:

> Quando nasci, o Destino
> Fez-me poeta, ainda no berço;
> Minha mãe, rezando o terço,
> Pensava no meu destino.
> Entre os vaivéns do meu berço...
> (SILVA, 2000, p. 297)

Em "Mater", a mãe roga piedosa e triste pelo filho, com lágrimas de afeto e de bondade. Imagens que persistem na memória do eu lírico e que são eternizadas. No poema, as lembranças são expostas por meio de um discurso repleto de metáforas (as águas fluviais são lágrimas/ a lua é Verônica perdida e outras) e

personificações (rosas e lírios trêmulos de frio/ o rio que suspiras de dor). Este projeto estético literário faz da literatura uma linguagem diferente da cotidiana, pois nele a palavra é trabalhada poeticamente e por meio dos estratos, que de maneira polifônica, representam a memória lírica da voz do poema. Estratos estes que serão analisados nas próximas seções.

4.2.1 Os sons de suspiros e de saudade

Da Costa e Silva, em “Mater”, dá continuidade a sua forma literária predominante, o soneto. Estamos diante de um poeta que explora o silêncio e a estilística do som das palavras. Os versos de “Mater” constroem uma sonoridade muito sugestiva, em que os vocábulos selecionados pelo poeta evocam as imagens (as imagens acústicas são produzidas de maneira simultânea à leitura). O repertório imagético (saudade, dor, fervor, frio) é equilibrado, na medida em que não há sobreposição de um estado sobre outro.

Para Roman Ingarden (1995) a camada dos sons linguísticos ou estrato fônico é a responsável por identificar os efeitos emocionais, produzidos por intermédios dos fenômenos sonoros. Além da própria forma composicional do poema, os recursos estilísticos (acústicos) também são responsáveis por sugerir sensações diante dos vocábulos. Neste sentido, principiamos nossa análise chamando atenção para as duas primeiras estrofes do soneto I:

> De lágrimas de mãe formou-se um rio...
> Lenda que todo mundo desconhece,
> Mas existe no sonho que enternece
> A alma de um ser excêntrico e sombrio.
>
> Triste, ungido de luz, num desvario
> De suspiros de dor, o rio desce,
> Levando à tona, num fervor de prece,
> Rosas e lírios trêmulos de frio...

A marca lírica dos versos antepostos é a personificação, figura de linguagem que se sobressai. Assim, ao transferir ao rio características humanas, o eu lírico desloca para o ser inanimado suas dores e tristezas. Sabemos que o rio comumente simboliza fluir, desaguar, renovar, e, portanto, é possível comparar suas águas com as lágrimas, oriundas de sofrimento e preces, mas que segue seu curso natural.

Com a força que lhe é inerente, leva-as consigo num “desvario de suspiros de dor” (possivelmente, experiências passadas que rememoradas são descartadas pela memória). Efeito de sopro que a própria sequência fônica da palavra *s-u-s-p-i-r-o-s* sugere por meio da consoante *s* (fricativa alveolar desvozeada).

Compartilhamos com a ideia da pesquisadora Silvana Pantoja (2015, p. 44-45) quando a autora afirma que a memória também é portadora de caráter “fluído, transitório, ao mesmo tempo dinâmico, cujo movimento se reveza entre conservação e apagamento de vivências”. Dessa maneira, também as reticências no final dos versos (De lágrimas de mãe formou-se um rio.../ Rosas e lírios trêmulos de frio... / Talvez nem saibas que esse rio existe.../ Nos chamalotes siderais, etéreos.../ Tecido de esperança e de saudade.../ - Contas que minha mãe juntou chorando...) são exemplos de pausas longas e silenciosas que sugerem variadas significações. Como atesta Alfredo Bosi (2000, p. 75) “até do silêncio, que parece puro e vazio, ausência de som, o espírito arranca um mar de significados”.

A sensação de angústia é sugerida pela presença dos sons nasalizados (sombrio/ enternece/ lenda/ mundo, levando), que são responsáveis por tornar repetitivo o tecido sonoro do texto. Vejamos o som nasalizado presente na última estrofe do soneto II:

> E fico, às vezes, lívido, sonh*a*ndo
> Com o rosário de dor da minha vida:
> - Contas que minha mãe j*u*ntou chor*a*ndo..

A sequência das rimas emparelhadas apresentam vogais nasalizadas, ou seja, a ressonância que sugere o som das vogais abertas segue como uma ação contínua. Um eu lírico que retoma, em sonho, a saudosa mãe que por ele continua chorando. No âmbito da memória lírica, esse processo de retornar o que se passou é característica sempre presente, pois em muitos casos, o sujeito tem a necessidade de rememorar como uma luta contra o esquecimento ou até mesmo porque ainda encontra-se preso ao passado, pois a temporalidade:

> “não é o tempo tal como ele é, ou seja, tal como passa; é o tempo tal como dele nos lembramos ou como imaginamos, é o tempo tal como o percebemos e o negamos (já que retemos o que não existe mais, já que nos projetamos em direção ao que ainda não existe), é o tempo da consciência (COMTE-SPONVILLE, 2006, p. 32).

A noção de temporalidade, na perspectiva de André Comte-Sponville (2006), é construída a partir das significações e relevâncias que atribuímos a ela. O tempo, principalmente dentro da poesia, ganha outra dimensão e, por si, desconsidera o passado, mas o atualiza nos versos, resultando assim em discurso memorialístico, um meio de reviver os traços delineados no passado. Neste sentido “se poesia é vivência de *remotas ancestralidades,* cabe ao poeta traçar o roteiro da viagem de rememoração, de atualização do passado pelo presente, capturando resíduos – os fantasmas – submersos na memória” (FRAGA, apud HOISEL; LOPES, 2011, 69).

Diante dos textos analisados na perspectiva fônica, mesmo sendo um poema em que predominam elementos de uma estética simbolista, o jogo com os sons é somente um dos elementos que constitui a significação do texto poético. “Mater” destaca-se pela seleção dos vocábulos capazes de produzirem imagens sonoras que nos conduzem ao universo místico da lenda anunciada no soneto. “Lágrimas”, “tristeza”, “dor”, “piedade”, “saudade”, “peregrinação”, “rosário”, são termos que evocam um contexto de fácil compreensão.

Dessa forma, a contextualização do poema consiste em inserir imagens. Essas podem ser provenientes da memória do eu lírico, que reconstitui suas saudosas experiências. Como podemos observar nas narrativas de Homero e Sinômedes, que narravam em versos os feitos dos heróis das guerras e produzia imagens acústicas referentes aos momentos descritos. Desse modo, em “Mater*”* o plano poético se assemelha ao equivalente ao plano prosaico, com recriação lírica sutil de momentos cotidianos de recordações misteriosas e místicas, tecidas de “esperança e de saudade”.

Dando continuidade ao jogo entre som/imagem/significado, na análise dos estratos subsequentes, esses elementos atuaram como composto essencial ao estudo, tendo em vista que, os estratos são elementos heterogêneos interdependentes e inesperáveis, inerentes à obra de arte literária.

4.2.2 Rio de lágrimas, de afeto e de bondade.

O paralelo que ora traçamos entre palavra e som conduz nossa análise à camada semântica ou significativa. Lembremos, portanto, que o significado das palavras é um dos elementos responsáveis pela dinâmica do sentido do texto poético. Por conseguinte, quando uma combinação sonora produz uma imagem acústica, o significado que a ela atribuímos parte do nosso repertório de significados para determinado signo. E nesse construto significativo, as palavras, as expressões e as orações formam um todo, que, no caso dos poemas, encontram-se atreladas ao fazer poético do eu lírico.

Em “Mater”, o eu lírico faz uso de vários signos e símbolos relacionados ao universo da mitologia cristã, relatos de uma lenda “que todo mundo desconhece”. Porém, a partir de uma leitura semântica dos símbolos ali representados, é possível associarmos os vocábulos a sua significação prática, em termo de representação do real. Na própria etimologia do termo (imaginação) torna-se possível relacioná-la com a representação. Como afirma o filósofo romeno Mircea Eliade (1991, p. 16):

> [...] Etimologicamente, “imaginação” está ligado a *imago*, “representação”, “imitação”, a *imitor,* “imitar, reproduzir”. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como à verdade espiritual. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito.

Diante do enunciado anterior, Mircea Eliade (1991) expõe a forte relação entre imaginação e imagem, sendo ambas intrínsecas à representação, algo que nos remete aos pressupostos platônicos referentes ao efeito de representar, pois, para o filósofo grego Platão, a arte pode ser entendida como imitação do real. Na literatura, a ficção assume a função de pretexto para a representação do real. Com efeito, o conteúdo semântico, essência do estrato das unidades de sentido, mesmo que simbolicamente, faz referência ao real.

A lágrima, conteúdo invisível que compôs o “rio da saudade”, simbolicamente é um substantivo relativo à dor e à intercessão. Seria algo concreto que significa algo abstrato. No entanto, no poema, o termo assume somente a característica de intangível. A lágrima é de afeto e de bondade, de piedade, de

tristeza, esperança e saudade. Esses termos pertencem ao mesmo campo lexical, que a todo tempo se misturam com vocábulos relativos ao campo místico, como podemos verificar nos seguintes versos:

> Olhos perdidos na solenidade
> De céu, pelas estrelas, peregrino
> A cisma nessa imagem de piedade,
> Que anda velando pelo meu destino.
>
> Gota de luz – o orvalho cristalino
> Dos astros lembra, pela imensidade,
> Um rosário de lágrimas, um hino
> Tecido de esperança e de saudade...

Os quartetos que iniciam o segundo soneto evidenciam com mais nitidez essa dualidade entre os dois campos lexicais, que, mesmo distintos, complementam-se (gota – orvalho/ rosário – hino). Esse aspecto é também reforçado pela memória do eu lírico, que se entrega às sensações, e como consequência o passado e o presente atuam estruturalmente com o mesmo efeito. Os verbos no presente são incisivos e ratificam a ideia de que reconstituir o passado é atualizá-lo (peregrino/ anda/ cisma/ lembra). As lembranças garantem essa continuidade entre passado e presente. O olhar do sujeito lírico reinscreve no presente as marcas do passado, de uma forma que a imagem acústica da mãe piedosa, velando pelo filho, cisma nas lembranças do eu lírico. Ideia essa construída pela direção intencional da voz do poema. Em outros termos: as palavras utilizadas designam interna e exteriormente a sua significação. Como exemplo, os “peregrinos” se compõem no repertório imagético do poema: por um lado o filho que lembra insistentemente daquela que por seu destino vela; já do outro, a mãe que, em um hino tecido com esperança e saudade, realiza suas preces diante do rosário de lágrimas.

Ainda no que se refere ao campo da significação nominal, evidenciamos a presença dos adjetivos atrelados aos substantivos. A memória individual, ou seja, o ponto de vista do sujeito, ganha voz e singulariza, através dos adjetivos, os sentimentos que compõem o conteúdo material do texto poético. Segundo Maria Luiza Ramos (2011, p. 105), uma das funções primordiais da arte é exatamente “criar uma suprarrealidade”. Sendo a arte, então, um dos recursos estéticos de

subjetivar os valores da natureza dos objetos. Em “Mater”, portanto, o rio é invisível; os suspiros são de dor; rosas e lírios estão trêmulos de frio; o rogo é piedoso e triste; a calma é doce; o orvalho é cristalino; a gota é de luz. Ainda, segundo a pesquisadora, quanto mais as palavras estiverem (des) condicionadas pela lógica, maior é sua importância no contexto do poema.

Para finalizar nossa análise no âmbito semântico, retomamos um dos tercetos presentes no soneto II:

> Que mistério anda a errar nesses mistérios,
> Onde a lua é Verônica perdida
> Nos chamalotes siderais, etéreos...

Nesse trecho podemos notar que a tessitura da estrofe é composta por termos fora do contexto da fala cotidiana, sugerindo um sutil tom de mistério, mas que é desvelado logo que é feito referência semântica direta à *Verônica*. Por sinal, um termo que o eu lírico compara com a lua e demonstra conhecer sua história dentro do universo cristão, pois estabelece um forte paralelismo com os versos das estrofes anteriores. Há também o *enjambement*, que é um dos recursos que auxilia no processo de construção do sentido do texto. A ideia de complementação ultrapassa os versos que se “encaixam” no outro, da mesma forma que, aos poucos, o significado vai fluindo à medida que o discurso intertextual vai ganhando cena do discurso poético. É necessário recordar que, para uma compreensão do discurso poético, é fundamental que o leitor identifique as marcas e referências textuais representadas pela memória do lido do sujeito lírico.

A lenda de Verônica (nome oriundo do latim *vera* – verdade – e do grego *eikon* – imagem) só se tornou conhecida entre populares, pois não há nenhum registro de seu nome na Bíblia. A narrativa de Santa Verônica propagou-se como a mulher que enxugou o rosto de Jesus enquanto carregava a cruz. O sofrimento e dor de Cristo ficaram estampados no tecido utilizado pela mulher. A “verdadeira imagem” do rosto de Jesus, fixo milagrosamente em um tecido de lã celestial, ou seja, divino (Chamalotes siderais, etéreos). Trata-se de uma imagem mostrada comumente no período da Quaresma e é acompanhada de um cântico – “O canto de Verônica”. Para o eu lírico, a imagem e a canção (das preces e choro) da mãe também se fixou na memória e o faz, em um misto de dor e leveza, registrar poeticamente o sofrimento dessa mulher, que possui suas particularidades e singelezas no ser e no fazer.

4.2.3 Mãe, que rogas por mim.

O trecho que escolhemos para iniciar essa sessão traz, em si, o núcleo do estrato objetual, o mundo representado na obra. Desde o título, não há dúvidas de que o objeto-foco do poema é a *mãe*. Na maioria das vezes, ela ganha mais notoriedade. É frequente, por parte do leitor comum, uma busca pela "representação" do mundo através do texto poético. Maria Luiza Ramos (2011) acrescenta-nos que esse objetivo que a obra alcança, seja de maneira pretenciosa ou não, é sempre externo ao texto literário e, em muitos casos, chega até mesmo a diminuir a função literária ao simples pragmatismo, o que não significa dizer que não devamos reconhecer tais qualidades, como a pesquisadora assim a denomina e ainda classifica em simples e derivadas. São elas: "o sublime, o trágico, o terrível, o consternador, o intangível, o demoníaco, o sagrado, o pecaminoso, o triste, a indiscutível claridade da felicidade. Mas há também o grotesco, o fácil, a paz etc". (RAMOS, 2011, p. 169).

Ainda sobre as qualidades citadas anteriormente, elas estão condicionadas ao estado psíquico do leitor e podem alterar seu efeito mediante as alterações que ocorrem com cada um. Diante disso, ratificamos a ideia de que a memória está interligada ao discurso lírico, pois esta provoca ações/reações neurais tanto em quem escreve como em quem ler. Vale ainda ressaltar que quando eu lírico recorda suas lembranças e as registra poeticamente, ele ao mesmo tempo retoma e compartilha suas vivências passadas. Ivan Izquierdo (2002), ao definir memória, já expunha essa caraterística atrelada ao emocional, considerando o efeito de lembrar uma das modulações da consciência pela emoção. A memória se configura como o resultado de um processo contínuo de reconstituição das lembranças de um "eu".

No poema "Mater", o objeto representado e recordado é a mãe, símbolo de piedade, afeto e certa ingenuidade:

> Mãe, que rogas por mim, piedosa e triste,
> Em lágrimas de afeto e de bondade,
> Talvez nem saibas que esse rio existe...
>
> Não o sabes; contudo, em doce calma,
> Há o rio invisível da Saudade,
> Onde, em lírios de amor, bóia a minh'alma

Um dos primeiros aspectos que chama atenção nas duas estrofes anteriormente apresentadas é a recorrência de adjetivos. Dessa forma, o objeto representado, que está ligado à sonoridade e significação dos vocábulos, constrói um efeito sentido já “cativante”, tanto para leitor como para o eu lírico. A lenda da mãe que chora piedosa e triste até formar um rio representa um símbolo materno que, na maioria das vezes, sugere bondade, cuidado, doçura.

O pensamento simbólico é algo substancial ao ser humano. Isso ocorre porque é através do símbolo que se pode atribuir aspectos referentes à realidade. Ou seja, a representação ocorre pela simbologia e traz em si marcas de nossas lembranças. Na obra literária estão representadas as reminiscências do eu lírico e nos identificamos pela condição de humanos. Sobre isso é importante notar que, mesmo suscitando sensações singulares, esse estrato da representatividade do objeto dentro do discurso literário não é superior aos demais. Isto porque uma das características dos estratos é atuar de maneira polifônica dentro do universo estético da obra literária.

É incorreto pensar que somente a temática é um fator decisivo na leitura da obra literária, pois se um determinado fato for “narrado” nas páginas de um jornal (no caso, o distanciamento entre filho e mãe), por exemplo, ele provocará os mesmos efeitos metafísicos de um texto poético (RAMOS, 2011). Dessa maneira, é necessária a junção dos estratos para que o todo seja esteticamente diferente de outra linguagem (não literária). Neste sentido, o estrato da representação dos objetos também deve estar atrelado à estrutura da obra. “Basta considerar-se que a obra literária é uma modalidade da obra de arte, e como tal, exige a sua plenitude na experiência estética” (RAMOS, 2011, p. 171).

4.2.4 Mãe, venerada e admirada.

No quarto e último estrato seguiremos, especificamente, uma investigação em busca da forma como os sentidos dos objetos são apresentados no universo do texto literário. Uma vez que já sabemos a relação semântica do signo objetual do poema (em “Mater” - a mãe), a análise da camada das aparências, ou estrato dos aspectos, detém-se a investigar aquilo que ultrapassa o que está disponível aos nossos olhos. Para Maria Luiza Ramos (2011), o que se chamou de “aspectos” pode ser o objeto presentificado no texto, sendo este retomado principalmente pela memória do sujeito lírico. Nesse sentido, é necessário limitar os fatores metempíricos, que auxiliam as implicações representativas, tendo em vista que estes são múltiplos e alcançam diferentes perspectivas, dependendo do ponto de vista e das inferências que o leitor atribui ao texto em análise.

O objeto representado permanece o mesmo do âmbito da sensibilidade, porém, a partir das sensações que este objeto provoca, são inseridas significações outras que nos permitem, partindo do texto, identificar os fatores de montagem dessa “coisa” representada. Da Costa e Silva, ao construir o discurso materno, sempre representa uma mãe silenciosa, com práticas religiosas e frequentemente presente na memória da voz lírica. A linguagem utilizada para caracterizá-la é semelhante em outros poemas. Algo que pode ser verificado através da intratextualidade, tendo em vista que as semelhanças discursivas encontram-se no próprio universo dacostiano.

Vale observar que o nosso recorte intratextual será limitado aos dois poemas homônimos, tendo em vista que, desde o título, já há uma semelhança que se estende também aos versos dos poemas, pois representam uma mãe análoga à figura representada em “Mater”. Vejamos:

Mater Venerada

I
Por ti, que o ser me deste, eu vivo apenas;
Vivo junto de ti, mesmo sozinho,
Sem as carícias mansas e serenas
E a ventura materna do teu caminho.

Em extremo de efeito e de carinho,
Com a essência de dor das minhas penas,
Vou rasgando a aridez do teu caminho,
Para que brotem lírios e açucenas...

Sabem do meu amor os que em ti pensam,
Mas não sabem que, na alma que me deste,
Nossas almas em uma se condensam.

Corpo humano de espírito celeste,
Eu tudo sofro, pela tua bênção!- É assim
que eu pago o mal que me fizeste...

II

Em horas de incerteza, de amargura,
Quando, sem fé, o espírito vacila,
Surge ante mim uma visão tranquila,
Num sonho de esperança e aventura.

É a alma de minha mãe que, suave e pura,
Desprendida, talvez, da humana argila,
Me vem à ideia, em meu olhar cintila
E o meu aflito coração procura

Quando, sem ilusão, tristonho e absorto,
Deixo que a alma na cisma se concentre,
Vejo-a fulgir nas sombras do meu Horto.

Tenho ante os olhos essa imagem, que entre
Bênção de amor e preces de conforto,
Bendiz o fruto amargo do seu ventre.
(SILVA, 2000, p. 224 – 225)

Mater Admirabilis

A vida amarga e triste é doce e linda,
Se temos mãe, e em sua imagem vemos
Os transportes sublimes e supremos
Do amor, que se transmite, mas não finda.

Mãe! Se te quis com todos os extremos,
Hoje te quero muito mais ainda;
Pois mais amamos quanto mais sofremos
E a minha dor vai-te tornando infinda.

Se te amei, na aventura, na desgraça
As tuas mãos de lágrimas inundo,
Porque o afeto os limites ultrapassa.

É mais alto, mais vasto, mais profundo,
Desde que vi meus filhos sem a graça
Do melhor bem que se possui no mundo.
(Idem, p. 298)

Há uma imagem comum representada nos três poemas: uma mãe que se torna um acalento para a dor e sofrimento do eu lírico (Tenho ante os olhos essa imagem, que entre / Bênção de amor e preces de conforto, / Bendiz o fruto amargo do seu ventre). Um eu lírico que recorre à consciência para aliviar seu sofrimento por se encontrar afastado da mãe. Um sujeito que mesmo ausente permanece presente, da mesma forma que a memória, principalmente quando ela está representada na estrutura de um texto literário.

É importante dizer que as aparências comumente não são visíveis aos olhos. Além das semelhanças em termos de forma (sonetos) e seleção de vocábulos, a própria temática aproxima os poemas, melodia dos versos e as circunstâncias da rememoração – algo em comum nos três poemas:

> Em horas de incerteza, de amargura,
> Quando, sem fé, o espírito vacila,
> Surge ante mim uma visão tranquila,
> Num sonho de esperança e aventura.

Um eu lírico que, por razões do amargo destino, o mantém afastado fisicamente de sua mãe, mas que pela maleabilidade da memória a tem presente sempre em seus sonhos. Algo tão forte e vivo que o aproxima do real, sugerindo em alguns momentos um diálogo direto (principalmente pela marca dos verbos no presente). Em suma, poderíamos dizer que em “Mater” o *leitmotiv* do texto poético é a ação de recordar, o caminho percorrido pela memória que lhe traz alívio. Acalenta a dor que o eu lírico compartilha com seus filhos (É mais alto, mais vasto, mais profundo,/ Desde que vi meus filhos sem a graça / Do melhor bem que se possui no mundo). Dor que também compartilha com o leitor, visto que o eu poético a tem não somente como mãe, mas como mãe venerada e admirada. Esta é a representação da mãe no discurso lírico de Da Costa e Silva: um objeto que faz parte das boas lembranças, e mesmo ausente, encontra-se presente no tempo poético, no tempo da memória.

4.3 Rio das garças: a natureza e o sagrado

Dentre os temas que permeiam a poética de Da Costa e Silva, o rio é uma figura recorrente. Ao lado da saudade e da imagem simbólica da mãe, a representação do curso natural das águas também ganhou notoriedade na coletânea de poemas do referido autor. Muitos de seus registros líricos, principalmente os de caráter memorialísticos, expõe o rio como um dos objetos que incita a recordação. Nos dois poemas analisados nas subseções anteriores (Saudade e Mater) o rio surge imbricado a uma linguagem metafórica, seja como sinônimo de saudade, seja como âncora para as lágrimas de uma mãe. No entanto, é em “Rio das Garças” que o fenômeno estético literário concentra sua atenção no próprio fenômeno natural, e a partir deste estabelece suas relações.

Desse modo, as imagens sugeridas no poema em análise são cambiantes, ora representam a natureza, ora fazem referência ao sagrado. O eu lírico retoma os ritos da liturgia cristã, ao tempo em que descreve os fenômenos naturais e se iguala ao rio. Por meio de uma linguagem repleta de simbolismos, o sujeito lírico se volta para o passado e, em absorto olhar contemplativo, deleita-se e nos convida, enquanto leitores, a admirar, de igual modo, a transcendência do natural ao místico, da correnteza das aguas à inventividade poética. Em outros termos, nos leva a conhecer o “Rio das Garças”:

> Na verde catedral da floresta, num coro
> Triste de cantochão, pelas naves da mata,
> Desce o rio a chorar o seu perpétuo choro
> E o amplo e fluido lençol das lágrimas desata...
>
> Caudaloso a rolar, desde o seu nascedouro,
> Num rumor de oração no silêncio da oblata,
> Ao sol – lembra um rocal todo irisado de ouro,
> Ao luar – rendas de luz com vidrilhos de prata.
>
> Alvas garças a piar, arrepiadas de frio,
> Seguem de absorto olhar a vítrea correnteza
> Pendem ramos em flor sobre o espelho do rio...
>
> É o Parnaíba, assim carpindo as suas mágoas,
> - Rio da minha terra, ungido de tristeza,
> Refletindo o meu ser à flor móvel das águas.
> (SILVA, 2000, p. 72)

O poema, desde os primeiros versos, já nos apresenta uma linguagem que flutua entre o universo natural e o universo do cristianismo. Uma das marcas evidentes em Da Costa em Silva, podemos afirmar, é a representação do mundo simbólico do Cristianismo. Sua poética é entremeada de ritos cristãos. Além dos aspectos doutrinários, há constantemente marcas de intertextualidade com a Bíblia. As "virtudes teologais[29]" se fazem presente em meio aos versos do poeta amarantino, seja de maneira direta ou analógica, como surge em "Símbolos", "Rosa Mística", e outros que mesclam os versos poéticos com fragmentos bíblicos, como o poema "O eterno ciclo", texto em que o eu lírico faz um jogo de linguagem com o livro de Eclesiastes. Por outro lado, o mundo natural também é louvado com frequência nos poemas dacostianos. Simples eventos naturais ganham poeticidade e passam a fazer parte do universo lírico de sua poética, como os versos de "Madrigal de loucos", "Canção da noite", "A chuva", "O redemoinho", "A névoa", dentre outros.

Neste sentido, em "Rio das Garças" o curso natural da água se iguala às experiências do sujeito, que traz arraigado as marcas das práticas religiosas. O passado e o presente encontram-se ligados pela força da natureza. Ao mesmo tempo em que continua seu curso, o rio traz recordações do que passou, mas que permanece na memória. Esse é o sujeito lírico de "Rio das Garças", um ser que contempla o fenômeno natural e o sacraliza através dos ritos e costumes típicos do Cristianismo. Por intermédio dos versos, o objeto representado transcende a sua originalidade, e em uma mescla habilidosa dos vocábulos, aos poucos lhe são atribuídas outras significações.

Do ponto de vista simbólico, a imagem do curso do rio assume a função dinâmica do espaço de reverberação do sujeito, comparando seu rumor caudaloso ao rumor das orações da voz lírica. Da perspectiva do eu lírico, o material retrabalhado poeticamente, além da palavra, passa a ser o universo simbólico. O mundo interior do sujeito do poema que encontra na correnteza o espaço para refletir o seu ser pejado de tristeza e mágoas. Sentimentos que se fundem em uma

[29] Nome dado a uma sequência de três poemas: Fé, Esperança e Caridade. Uma referência direta ao texto bíblico encontrado em I Coríntios 13:13, quando Paulo escreve aos irmãos de Corintios mencionando as três virtudes que o homem deve cultivar. "Há três coisas que perduram – a fé, a esperança e a caridade, e a maior destas é a caridade." (ALMEIDA, 2010, p. 1033)

única matéria e aos poucos auxiliam o efeito estético do texto, tornando-o repleto de implicações representativas. Logo, nos versos de “Rio das Garças” o jogo entre memória e poeticidade são aspectos do produto de uma relação interdependente de associação e complemento entre os estratos de significação do texto poético.

4.3.1 Um coro triste de cantochão

Principiamos nossa análise pelo estrato fônico, tendo em vista que, entre as demais camadas, esta é a que particulariza o vocábulo e sugere as imagens no poema desde as menores partículas. Diante disso, antes de adentrarmos nas demais esferas de significação do poema, torna-se necessário compreender as implicações rítmicas e melódicas do soneto, bem como associar esses fenômenos literários aos fenômenos naturais e sagrados. Uma relação entre a memória literária e a memória cultural também é um fator marcante na poética de “Rio das Garças”, pois, ao tempo em que o eu lírico retoma as tradições do fazer literário, os ritos religiosos também são evocados. Costumes estes, de igual modo, relacionados à sonoridade, pois envolve em suas ações a vocalização, seja por intermédio de um coro ou em sussurros de orações silenciosas.

“Rio das Garças” é um texto estruturado em versos dodecassílabos e as rimas entrelaçadas ratificam a ideia de uma ligação orgânica entre o homem e o meio ambiente. A primeira estrofe revela essas mudanças melódicas:

> Na verde catedral da floresta, num **co**ro - **A**
> Triste de cantochão, pelas naves da **ma**ta,- **B**
> Desce o rio a chorar o seu perpétuo **cho**ro - **A**
> E o amplo e fluido lençol das lágrimas de**sa**ta..**- B**

Diante do rigor dos versos, a estrofe compõe um cenário que permuta entre o espaço natural e o espaço místico. As imagens-lembranças são evocadas e sugeridas pela própria enunciação das palavras *catedral* e *floresta*. Dois espaços distintos, mas que nos versos isométricos se tornam interligados. Dessa forma, no mesmo ritmo que um ambiente se constitui, o outro, simultaneamente, é elaborado diante do repertório imagético do leitor. O passado e o presente se encontram no

prantear do choro (Com a catedral - as lágrimas / Com a floresta com o rio – o curso do rio).

Podemos considerar que a escrita poética é também um recurso de evocar a memória, portanto o quadro de imagens sugeridas nos versos anteriores configura-se como um esforço do sujeito lírico em manter os signos e os seus respectivos significantes do mundo cristão atualizados no presente. Ideia que tem como reforço a permanência dos verbos no presente do indicativo (desce/ desata). Essa característica está também presente nos demais versos do poema. Isso se deve a evidente marca do presente, que independente do tempo encontra-se visível, assim como nos diz André Comte-Sponville (2006, p. 30):

> [...] talvez fosse mais correto dizer: 'Existe três tempos: o presente do passado, o presente do presente, o futuro do presente.' Porque esses três tipos de tempo existem em nosso espírito, e não os vejo fora dele. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a espera.

Ainda na primeira estrofe, no terceiro verso, chamamos atenção para a alteração que ocorre com o radical *chor,* em que no primeiro instante surge com a desinência *ar* em seguida (ainda no mesmo verso) recebe *o.* A troca das vogais sugere também a troca de *sentidos* associado ao ato de derramar de pranto e angústias. Na primeira expressão (Desce o rio a chorar) a ação sugerida é a personificação, onde o *rio* – elemento que representa o natural – incorpora as angústias do eu lírico e por ele chora. Já no segundo momento (o seu perpétuo choro) pode ser relacionado com a característica de perenidade do rio, que, em seu curso natural, simula um choro perpétuo.

Ainda no sentido fônico, o ritmo é algo que nos chama atenção tanto pelo visual quanto pelo auditivo. Assim, salientamos os versos da segunda estrofe, no qual as duas pausas longas nos remetem à reflexão do sujeito lírico, que "num rumor de oração" dá continuidade a seu jogo emparelhado entre o rio e a igreja:

> Caudaloso a rolar, desde o seu nascedouro,
> Num rumor de oração no silêncio da oblata,
> Ao sol **–** lembra um rocal todo irisado de ouro,
> Ao luar **–** rendas de luz com vidrilhos de prata.

Os vocábulos *sol* e *lua,* imbricados às pausas, remetem-nos a elementos da temporalidade, que por meio, também de aspectos naturais, marca seu *cronos*. No poema, o tempo é marcado pelo curso do rio, uma metáfora que reafirma a ideia do presente como mediador do passado e do futuro. Tempo este refletido nas águas do próprio rio em que se deleita o sujeito lírico.

Outro exemplo do uso de pausas associadas à temporalidade encontra-se no poema “Sob o ritmo do tempo”, versos em que a voz lírica, ancorada em elementos naturais, sugere uma reflexão em torno dos fatos mnemônicos:

Sob o ritmo do tempo

A areia, grão a grão, escoa na ampulheta...
Sob o ritmo do tempo, em silêncio medito:
Ai de quem, a sofrer, passou pelo planeta
Sem realizar o seu instante de infinito!

A água cai, gota a gota, a oscilar na clepsidra...
Atento ao seu rumor, penso inquieto e tristonho:
Ai de quem não arou com pranto a terra anidra,
Para atirar ao mundo a semente de um sonho!

A sombra leve azula a pedra do quadrante...
Cismo, absorto, a seguir-lhe o tardo movimento:
Ai de quem, a viver como uma sombra errante,
Não roçou pelo céu a asa de um pensamento!
(SILVA, 2000, p. 271)

O lirismo dos versos de “Sob o ritmo do tempo” dá-se pela reflexão que instiga em seus leitores. A utilização dos recursos naturais atua como um mecanismo de poeticidade para estabelecer uma simbologia da efetiva passagem do tempo (a areia/ a água). Em “Rio das Graças”, a vítrea correnteza assume, com fluência, essa função. A passagem do rio e a passagem do tempo refletem sua vitalidade diante das garças, arrepiadas de frio. Essa sensação é sugerida pela própria rispidez do som fricativo da consoante *r*, assim como em vít***r***ea (referindo-se a agitação das águas – uma correnteza). Diferente da sonoridade do *r* presente nas palavras ga***r***ças/***r***io/***r***amos/olha**r** – que sugerem longevidade, alongando o fonema, porque estão associadas às vogais – percebemos uma espécie de sílaba pesada, fortalecendo a relação “passagem” da água e do tempo.

Outros efeitos fônicos que nos chama atenção encontram-se na última estrofe:

> É o Parnaíba, a**ss**im *carpindo* a**s** **s**ua**s** mágoa**s**,
> - Rio da minha terra, *ungido* de tristeza,
> Refletindo o meu ser à flor móvel das águas

Logo no primeiro verso, após definir o rio das garças, o eu lírico faz uso da consoante *s* fricativa alveolar desvozeada, que produz seu som sem a vibração das cordas vocais. Porém, a sonoridade alcançada se assemelha ao próprio sussurro do rio, que, carpindo (ou seja, chorando) suas mágoas, dá continuidade ao seu curso. Outro destaque recai sobre o termo ***un****g****in****do*, em que a própria sequência de sons nasalizados, ou seja, um som abafado foneticamente (por conta do abaixamento do palato mole) reflete o estado de alma do eu lírico.

Dessa maneira, “Rio das Garças” encontra-se permeado de símbolos que estão atrelados às múltiplas camadas que formam a tessitura do poema. O fônico atua como o estrato primário que auxilia na elaboração das imagens acústicas. No entanto, é necessária a complementação das camadas, leitura que empreenderemos nos tópicos seguintes.

4.3.2 Rio das garças: um rocal irisado de ouro e vidrilhos de prata

Assim como em “Mater” e em “Saudade”, “Rio das Garças” apresenta desde o título um forte jogo semântico. Neste sentido, é importante salientar que a camada dos estratos semânticos é uma sequência do estrato fônico, tendo em vista que ambos evocam imagens que contextualizam o leitor. Um incita pelos sons dos vocábulos e outro pela própria significação das palavras. No entanto, em ambos os casos a imagem formulada é acústica, pois o universo representado é ficcional. A memória cultural torna-se, então, elemento essencial na construção do significado dos termos, visto que, tudo parte do repertório imagético, em muitos momentos, instigado pela memória do lido ou pela memória do vivido, seja do leitor ou do eu lírico.

Os símbolos presentes nos versos do poema em análise, como mencionamos anteriormente, possui uma forte relação com a religiosidade cristã. Desde o título, a presença do sagrado se encontra atrelado ao texto poético. Segundo o “Dicionário de Símbolo”, a garça era tida no Egito, eventualmente, como um pássaro sagrado. Em razão do seu bico comprido ela é, na maioria das vezes, entendida como o símbolo do conhecimento, além de estar associada à curiosidade. Já o termo “rio” encontra na fertilidade a sua importância e costumava ser venerado como divindade (principalmente para os gregos e romanos). Ligado organicamente à água, a fluidez o configura como o símbolo do tempo e da transitoriedade, mas também da constante renovação.

É a partir desses dois vocábulos repleto de simbologia que o eu lírico de “Rio das Garças” estabelece sua visão poética. Em um jogo harmonioso entre a natureza e o Cristianismo, a voz lírica ecoa seu choro de mágoas, que escorrem pelo tempo como escorrem pelas águas/lágrimas do Parnaíba. Esse rio é revelado apenas na última estrofe, mas, ao longo do soneto, o texto pode ser atribuído a qualquer outro rio que entre matas espelha as angústias de um ser inquieto e envolvido pela tristeza e pelas mágoas. Sentimentos que mantém uma forte ligação com o passado, posto que, conservam na memória os fatos vividos. Desta maneira, quando evocados, retoma as mesmas sensações. Melancolia, que além do sentido das palavras, as pausas e a melodia fluida, ajudam a sugerir.

Desde a primeira estrofe as imagens evocam o passado. A tradição das celebrações da religiosidade católica é retomada por intermédio do vocábulo *cantochão*. Trata-se de uma prática da Antiguidade referente ao canto gregoriano, utilizada na liturgia cristã. É um gênero monofônico, ou seja, apresenta uma só melodia e o ritmo é livre, assim como o curso do rio. Neste sentido, o coro ecoa na catedral os rumores de “oração no silêncio da oblata” (consagração do pão e do vinho) e a floresta ecoa o choro das mágoas do eu lírico.

A relação entre a catedral e a floresta se intensifica nos dois últimos versos da segunda estrofe, em que o próprio eu lírico nos convida a evocar nossa memória cultural (Ao sol **–** lembra um rocal todo irisado de ouro,\ Ao luar **–** rendas de luz com vidrilhos de prata). Essas características atribuídas ao rio são oriundas das catedrais, que em seu projeto arquitetônico, possuíam vidros irisados, que ao sol

refletiam as múltiplas cores do arco-íris. De igual modo, os vidrilhos prata (pequenos tubos de vidro) também compunham a arquitetura das igrejas.

Na estrofe seguinte, o eu lírico constrói, por meio dos versos, uma imagem representativa do meio natural, mas que alternadas ao jogo de palavras, ganha uma significação mais elaborada. Vejamos:

> Alvas garças a piar, arrepiadas de frio,
> Seguem de absorto olhar a vítrea correnteza
> Pendem ramos em flor sobre o espelho do rio...

Comparada ao vidro, a correnteza das águas se assemelha a um espelho. As garças (com seus pescoços compridos), como estão sempre próximas ao leito – principal característica dessas aves ciconiformes – refletem a imagem de ramos em flor que pendem sobre as águas. Em olhar absorto, contemplam a passagem do tempo pelas águas da correnteza, reconhecendo sua soberania. Podemos também observar essa construção simbólica na primeira estrofe do terceiro soneto do poema "O eterno ciclo":

> O tempo é a sábia lei que rege e guia
> Tudo o que o amor fecunda e a vida gera,
> Dando forma, emoção, cor, harmonia
> Ao ser que vive ou que viver espera.
> (SILVA, 2000, p. 233)

Ainda no campo semântico, a presença dos adjetivos, além de singularizarem os substantivos, intensifica a mescla entre o sagrado e o meio natural. Os pares dos caracteres noemáticos estabelecem uma relação de complemento da direção intencional do poema, tendo em vista que a significação dos vocábulos de maneira particularizada conduz a campos semânticos distintos, mas que no poema, se complementam (verde catedral – natureza/ sagrado; perpétuo choro – eternidade/ pranto; fluido lençol – característica da água/ manto; alvas garças – pureza/ natureza; absorto olhar - voltado para os próprios pensamentos/ contemplação; vítrea correnteza – feito de vidro/ curso natural da água).

4.3.3 Rio da minha terra

Como já é sabido, o rio assume a função de objeto-foco do poema, mesmo integrado à natureza e ao homem, ainda é no rio que as simbologias encontram o seu ponto de partida. Neste sentido, na camada do estrato objetual, será averiguado a representação desse objeto no “mundo” da obra poética. Em uma primeira leitura, o Rio Paranaíba ganha mais notoriedade em “Rio das Garças”, porém, ao se investir na compreensão do jogo das analogias e simbologias propostas pelo eu lírico, o rio se iguala ao sagrado, e consequentemente ao ser natural do homem.

O poema em análise revela angústia e melancolia, sentimentos inerentes à natureza humana. Dessa forma, o eu lírico se sente também parte da natureza, assim como o rio é caudaloso, o pranto do ser lírico é perpétuo diante de suas tristezas. Para o sujeito do poema, toda a mata é sagrada, bem como toda a natureza. O caráter divino é atribuído, portanto, ao meio ambiente. De igual modo, conservar essas atribuições e imagens-lembranças, é uma maneira de conservar o passado, mesmo que em tristes recordações, pelo mero efeito de uma necessidade natural do homem de lembrar.

O som da correnteza do rio se assemelha aos sussurros das orações. As experiências do eu lírico com o mundo mítico do Cristianismo permanecem em sua memória. Essas recordações são instigadas pelos sons do ambiente natural, evocações suaves e leves (como sugere o próprio ritmo do poema). Sobre a relação entre memória e vivência, a pesquisadora Silvana Pantoja (2015, p. 47) atesta que:

> [...] a memória, entremeada de vivências, leva-nos a senti-la como labiríntica. Por entre corredores que se entrecruzam, as lembranças se imbricam umas nas outras e, por meio de movimentos centrífugos, são arremessadas cada vez mais para longe do centro. Mas como todo labirinto, a memória é imprevisível, realiza outro movimento: de avanços e recuos.

O sujeito lírico reflete na correnteza do rio, suas lembranças e suas tristezas. Reforçando a ideia de que a memória encontra-se conectada com o discurso lírico, a voz dos versos ecoa suas recordações, sejam elas ligadas tanto à cultura católica como ao meio natural que pertence o eu lírico. As idas e vindas da memória, ou

seja, seus avanços e recuos, dentro do projeto poético de “Rio das Garças”, resultam no equilíbrio da natureza sacralizada, onde ambos assumem a mesma força locucionaria.

Representado pelas águas do rio, as lágrimas, na maioria das vezes, são associadas à angústia e à inquietação da alma. Esses aspectos também são representados em outros poemas, em que o eu poético indaga seus leitores sobre relação existente entre o choro, o nascimento e a água/ lágrima. Vejamos:

Lacrime semper

Ai! Por que todo ser nasce chorando?
Homem – Jesus num horto de gemidos –
Nasces, as cinco chagas dos Sentidos,
No Óleo Santo das Lágrimas untando!

Como nascer entre sorrisos, quando
Te canta a Dor nos nervos, nos tecidos,
Te queima o sangue a cerra os teus ouvidos,
Os teus olhos em lágrimas banhando?...

Nascer chorando é o vaticínio, o agouro
Dos Dias 13, do Perpétuo Choro
Da Vida, ao vivo que se desenterra:

Sair de um ventre para um outro ventre
E achar ventura muitas vezes entre
Sete palmos do ventre da Mãe Terra!
(SILVA, 2000,p. 80)

Um dos primeiros aspectos que chama atenção no texto anterior é o pessimismo que o eu lírico expõe no discurso. O choro, segundo o sujeito poético, desde o nascimento atua como uma predição do sofrimento que este terá ao longo da vida. Assim como em “Rio das Garças”, trata-se de um choro perpétuo. Entremeado à natureza (Mãe Terra), o discurso simbólico traz fixadas as marcas do meio externo e interno, expõe as reminiscências do eu lírico.

Diante disso, as considerações do estrato objetual complementam-se na camada das aparências, visto que a temática, ou estrato dos objetos representados, encontra na (intra) intertextualidade umas das formas de representação do objeto, porém seguindo os “rastros” que o eu lírico permeia sua poética. Uma maneira de atualizar seus registros, isto é, uma experiência poética de memória.

4.3.4 O espelho do rio

Para finalizarmos a presente análise, a camada das aparências segue em ritmo equivalente ao do estrato dos objetos representados. Compreendendo como o objeto-foco (o rio) é representado pelo eu lírico, em um percurso memorialístico, a temática de “Rio de Garças” é aspecto recorrente na poética dacostiana. Neste sentido, os efeitos estéticos dos aspectos são oriundos de uma mescla entre os demais estratos. As inferências realizadas pelo leitor, dentro do universo poético, passam a ser direcionadas pelo conteúdo do poema. A presença das “coisas” ausentes, ou seja, a memória surge em associação à elaboração do texto lírico. Desse modo, analisar as aparentes representações é retomar as lembranças do eu lírico, reconstituir o seu passado que foi atualizado.

Como já foi observado, o eu lírico se iguala ao próprio elemento da natureza – o rio. Poemas como “Sou como um rio misterioso”, do livro *Verônica*, traz, desde o título, a mesma configuração de “Rio das Garças”. Há também uma linguagem carregada de símbolos que conduzem a angústia e a tristeza. Vejamos:

Sou como um rio misterioso

Sou como um rio que, de tanto
Refletir sombras, se tornou sombrio...
Rio de dor, rio de pranto,
Ninguém sabe o mistério desse rio.

Rio de dor, rio de mágoas,
Ocultando as imagens que refletes,
Rolam em meu ser as tuas águas,
Sob a treva do silêncio, como o Letes[30]
(SILVA, 2000, p. 260)

Nos versos anteriores, o eu lírico novamente se entende como o próprio rio, mas não com entusiasmo e satisfação, porque com nostalgia e nítida tristeza. Diante de um passado não revelado, a dor, o pranto e o mistério encontram no rio o espaço para refletir seu ser. Da mesma forma, o eu lírico encontra no texto poético o

[30] Segundo a mitologia clássica, o rio *Letes* é localizado no inferno (Hades). Espaço escolhido pelos mortos para, por intermédio de um banho, se esquecerem da sua existência interior. Na obra, A Divina Comédia, o rio *Letes* pertence ao purgatório, onde as pessoas se banham para se purificarem e ganharem aceso ao Paraiso.

mecanismo de compartilhar seu sentimentalismo em demasia. Outro poema que evidencia uma releitura do passado por meio de comparação entre o rio e o eu lírico, podemos encontrar no IV soneto de “Sob outros céus”:

Sob outros céus

IV

Eu sou tal qual o Parnaíba: existe
Dentro em meu ser uma tristeza inata,
Igual, talvez, à que no rio assiste
Ao refletir as árvores, na mata...

O seu destino em retratar consiste,
Porém o rio tudo o que retrata,
De alegre que era, vai tornando triste,
No fluido espelho móvel de ouro e prata...

Parece até que o rio tem saudade
Como eu, que também sou desta maneira,
Saudoso e triste plena mocidade.

Dá-se em mim o fenômeno sombrio
De refração das árvores da beira
Na superfície trêmula do rio...
(SILVA, 2000, p. 228)

Podemos verificar que há um aspecto comum aos três poemas anteriores que está para além da temática: a reafirmação do sujeito lírico comparado ao meio natural. A imagem do sujeito internalizado junto à natureza torna-se uma figura recorrente, como nos versos (Sou como um rio/ Eu sou tal como o Parnaíba). Estamos diante de um ser que, por intermédio das analogias de efeito temporal, provoca uma reflexão no leitor em busca de sua representação na terra. Um eu lírico que busca na natureza alívio, especialmente no rio, sendo este um “rio ideal do sentimento” [31] (SILVA, 2000, p. 85). Uma âncora para suas inquietações.

[31] Verso do poema “Flumen Amoris” presente no livro *Sangue*.

Considerações Finais

A poesia em sua essência sempre esteve envolvida no processo de comunicação humana. Através dos registros poéticos, o lirismo presente, faz da linguagem utilizada, o caminho para conduzir o leitor à intencionalidade do sujeito. No caso do poema, especificamente, a articulação das palavras, entre outros recursos inerentes à linguagem verbal escrita, assume essa função. Por meio dos vocábulos o “eu poético” desvela seu texto. Dessa maneira, no cenário literário, o gênero poesia apresenta múltiplas singularidades, permutando entre épico, dramático e lírico.

No âmbito da literatura piauiense alguns nomes ganharam destaque por suas produções. Ovídio Saraiva, Hermínio Castelo Branco, Mauro Faustino, O. G. Rego de Carvalho, H. Dobal, Torquato Neto, Assis Brasil, entre outros, quer fossem pela prosa ou pelos versos, aos poucos foram construindo o arcabouço da literatura do Piauí, em que, a maioria deles, apresenta aspectos telúricos em seus escritos. Nossa ênfase é na poesia, especialmente a lírica. Diante disso, Da Costa e Silva – o príncipe dos poetas – autor do corpus de nossa pesquisa, destacou-se nesse gênero. Em seus poemas, como apresentamos ao longo do trabalho, a figura de sua terra natal é algo sempre presente. Seja na representação da própria cidade ou na referência memorialística que faz aos espaços geográficos de Amarante e à figura da mãe. Uma poética que, aqui, caracterizamos como poesia memorialística.

Poemas de caráter memorialístico seriam os textos poéticos em versos arraigados de recordações e lembranças. Essas, ao serem evocadas, constroem um todo significativo, tanto para quem lê como para quem escreve. O sujeito lírico se ancora nos versos para registrar o que não passou no tempo da memória, pois continua presente. O eu poético torna-nos partícipe de suas reminiscências, que, muitas vezes fragmentadas, caraterística própria da memória, é capaz de produzir sentido, contextualizando o leitor, por intermédio das palavras e imagens contidas no poema.

Baseado nessas reflexões acerca da poesia memorialística, o presente trabalho procurou mostrar que existe uma forte relação entre a poética de Da Costa e Silva e os esquemas de poesia e memória. Sendo esse autor um criador de vários

discursos poéticos memorialísticos. O poeta piauiense estruturou, através do eu lírico, um conjunto de fatos mnemônicos igualando cada uma de suas recordações nos versos. Da Costa e Silva dialoga com outros textos ou consigo mesmo. Assim, o sujeito lírico eterniza seu passado no presente, evidenciando a fragilidade de tempo *cronus* diante do tempo poético.

A obra *Sangue*, publicada no ano de 1908, reúne poemas pautados em uma poética da memória, especialmente “Saudade”, “Mater” e “Rio das Garças”, que apresentam em sua tessitura poética traços remanescentes, cada um a sua maneira, mas que comungam da mesma perspectiva memorialística presente na estruturação poética. Trata-se de uma organização poética que explora em cada camada os recursos disponíveis na elaboração da linguagem verbal, como as combinações fônicas, melódicas e rítmicas das palavras, matéria-prima do poema.

No que se refere ao poema “Saudade”, foi possível observarmos que seus versos reconstituem uma memória fragmentada e não linear. Os recursos estilísticos explorados pelo autor compõe gradualmente a tessitura do texto poético. Muitas vezes conduzido pelas lembranças, o eu lírico é movido pela percepção exterior, sensação que provoca saudade e conduz à memória. Portanto, os recortes das recordações, descritas no poema, são reflexos de presentificação de um tempo que passou. O sujeito lírico amplia o valor do plano poético estabelecendo uma relação direta entre as imagens fônicas e o sentimento memorialístico que ainda nutre. Foi possível percebermos que o objeto do poema, no âmbito ficcional, parte do consciente para a representação no texto literário em um jogo entre o imaginário e o real. O eu lírico recorda e ficcionaliza suas recordações nos versos. Diante disso, em “Saudade”, os eventos mencionados (a mãe rezando/ as noites de junho/ o mugido dos bois da minha terra) retornam à mente do eu lírico. Mesmo ausente, sugerem no leitor, a sensação de presença, ou seja, de memória.

Em “Mater” identificamos as lembranças da figura representativa de uma mãe ausente, mas que permanece na memória do eu lírico. Dessa maneira, a voz do poema expressa com clareza o sentimento que mantém presente diante do afastamento da mãe. Um sujeito que permuta entre o passado e o presente, e que por intermédio da estrutura do texto lírico, ratifica as características memorialísticas. O plano poético de “Mater” aproxima-se do plano prosaico, na medida em que o eu

lírico reconstitui momentos cotidianos de recordações. E como forma de aliviar o sofrimento, provocado pelo afastamento entre eles (mãe e filho), além das reminiscências, o eu lírico mantém uma relação comparativa entre signos utilizados no poema e o universo da mitologia Cristã. Mães (a biológica e a sagrada) que permanecem presentes no tempo da memória.

Na terceira e última análise, o poema “Rio das Graças” foi possível identificar que, além da memória poética, o eu lírico faz também referência à memória cultural. Logo, ao mesmo tempo em que recorda ações do passado, a voz do poema nos convida a contemplar o fenômeno natural de maneira associada aos ritos e costumes típicos do Cristianismo. O passado e o presente encontram-se ligados pela força da natureza, pois, presentes na estrutura dos versos, de forma mnemônica, constituem um repertório imagético motivado pela memória do lido e do vivido, tanto do leitor como do eu lírico. O sujeito poético busca na natureza uma alternativa de recordação e, por meio dessa, compartilha suas lembranças, reconstituindo de maneira fluida e transitória, assim como as águas do rio, as suas memórias.

A partir da realização desta pesquisa, percebemos na poética de Da Costa e Silva procedimentos literários que atrelam memória e efeito estético. Dessa forma, a opção em retomar as lembranças é também uma maneira de atualizar *no* e *pelo* texto suas recordações. Além do que, na própria constituição dos estratos camada por camada, o diálogo memorialístico se acentua. O desenvolvimento da linguagem poética ganha ênfase com a relação fônica, com a significação dos vocábulos, com a maneira como os temas são representados e com a relação do objeto de um determinado texto em relação a outros textos. Todos esses aspectos associados à memória lírica caracterizam a poética dacostiana.

Nesse trabalho pudemos investigar três poemas da obra *Sangue* pelo viés da memória. Examinamos o processo particular que envolve as lembranças e o fazer poético, compreendendo o papel da memória individual na construção poética. Verificamos a existência de um eu lírico que “narra” suas recordações por sua perspectiva. Nutre seus sentimentos, deslocando-se do presente para o passado como forma de reviver e eternizar o que passou. Dessa forma, o sujeito lírico

reconstrói os distintos momentos vividos e, em um discurso poeticamente elaborado, e por vezes fragmentado, eterniza na escrita suas recordações.

Compreendemos também que as memórias do sujeito lírico, em uma relação de constante retorno, mantém a dinâmica entre o passado e o presente. A temporalidade ganha notoriedade na obra de da Costa e Silva, pois é por meio desta que as reminiscências são atualizadas e ganham significação para autor e leitor, de maneira distinta. Para o autor, atua como uma maneira de se libertar da inquietação provocada pelas lembranças que permanecem. Já para o leitor funciona como um meio de compartilhar as sensações vividas, principalmente na representação de sua terra natal.

Na presente pesquisa os conceitos atribuídos à memória e ao fazer poético foram essenciais para o estudo da inter-relação entre os poemas de Da Costa e Silva (especialmente “Saudade”, “Mater” e “Rio das Garças”) e a memória lírica. Assim, entendemos que o poema, permeado de múltiplas significações, mostra-nos em sua estrutura um forte teor memorialístico que ultrapassa a camada aparente do texto literário e encontra na estrutura do poema sua significação. Dessa forma, compreendemos que na elaboração de um texto poético, o eu lírico faz uso de recursos inerentes à linguagem para representar sensações e impressões do imaginário, como também da memória.

Por fim, verificamos que a poética de da Costa e Silva possui uma forte relação com a memória e continua abrindo novas possibilidades de leitura aos que se dedicam a pesquisar sobre essa temática em seus poemas. Cada um de seus textos poéticos, mesmo com aspectos singulares, torna-se semelhante diante do discurso memorialístico. A presente pesquisa buscou evidenciar tais aspectos presentes nos poemas dacostianos. No entanto, estamos conscientes, ainda há muitas memórias a serem reconstituídas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 1ª ed. Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALMEIDA, João Ferreira de. **A Bíblia Sagrada**. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AQUINO, Graça. **A memória como evocação**: um estudo sobre a obra O Arado, de Zila Mamede. Natal: A.S. Editores, 2005.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida:** textos escolhidos. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 1 ed. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BEZERRA, Feliciano José. A visualidade na poesia contemporânea. In: CARVALHO, Diógenis Buenos Aires; MELO, Bárbara Olímpia Ramos; SOUSA, Raimundo Isídio de. **Linguagens, cultura e ensino**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

BONNICI, Thomas. “Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas”. In: Thomas Bonnici & Lúcia Osana Zolin . (Orgs.) **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITTO, Paulo Henriques. “Poesia e memória”. In: PEDROSA, Célia. **Mais poesia hoje.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 124 – 140.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 12ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula:** caderno de análise literária. São Paulo: Editora Ática, 1995.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Cutrix: São Paulo, 1974.

COELHO, Kamila Kristina Sousa França. **A representação e o real em Michel Foucault**. Revista Virtual de Letras, v. 03, nº 01, 2011.

COMBE, Dominique. **A referência desdobrada**. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. [tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo]. REVISTA USP, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.

COMTE-SPONVILLE, André. **O ser-tempo**: algumas reflexões sobre o tempo da consciência; tradução Eduardo brandão, 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-regilioso. Tradução Sonia Cristina. São Paulo: Selo Martins, 1991.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

GUIDA, Angela. **A poética do tempo**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro: 2013.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HOISEL, Evelina; LOPES, Cássia. **Poesia e memória**: a poética de Myriam Fraga. Salvador: EDUFBA, 2011.

INGARDEN, Roman: **A bidimensionalidade da estrutura da obra literária**. Trad. Maria Aparecida Pereira. Porto Alegre, 1995.

IZQUIERDO, Ivan**. Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JENNY, Lourent *et al*. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina 1979.

KOCH, Ingedore; BENTES, Ana Cristina; MAGALHÃES, Mônica. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural 2**. 4 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LIMA, Wanderson. “**H. Dobal leitor de Da Costa e Silva**: representação poética e desleitura”. In: *Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandense* / *UFRN*, n.4, jul./ dez. 2011.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MAGALHÃES, Socorro Rios. **Da Costa e Silva e a Poética de Sangue**. In: Revista Presença, ano VI, nº 13. Teresina – PI, 1985.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**, 12ª ed. rev. ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

MUKAROVSKI, Jan. “O estruturalismo na estética e na ciência literária”. In: TOLEDO, D. (org.) **Círculo linguístico de Praga:** estruturalismo e semiologia. Porto Alegre: Globo, 1978.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PIVA, Luiz. **Literatura e Música**. Brasília: Musimed, 1999.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade**. [traduzido por Monique Augras]. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 5. nº 10. 1992, p. 200 - 212.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**.11 ed. Tradutor: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. –Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTOS, Silvana Pantoja. **Literatura e memória entre os labirintos da cidade**: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal. São Luís: Editora UEMA, 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narras imagens. In: Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP. Dossiê: **Literatura como uma arte da memória**. Campinas – SP: Publicações IEL, 2006.

SILVA, Cunha. **Da Costa e Silva**: uma leitura da saudade. Teresina - PI: EDUFPI/APL, 1996.

SILVA, Alberto da Costa e. **A Literatura Piauiense em Curso**: Da Costa e Silva. 3 edição. Teresina: Oficina da Palavra, 2008.

SILVA, Da Costa e. **Poesias completas**. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SOUSA, Cruz e. **Obra completa**: poesia. V1. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti e. **O universo sonoro em Da Costa e Silva**. Teresina: FUNDAPI, 2009.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução: Celeste Aída Galeão. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 4 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIBEIRO JR., W.A. **Simônides/ Epigramas**. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0116. Consulta: 27.06.2015.

TORRES, Alfredo Werney Lima. "**O engenho musical de Da Costa e Silva**". In: *Jornal do SALIPI – Valença*, n. 2, junho. 2010.

VALÉRY, PAUL. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Cerqueira. Org. int. João. Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras,1999.