

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
SOCIEDADE E DESENVOLVIMENTO – PPGSeD**

BRUNA KELLY DE JESUS

**A DIMENSÃO INTERTEXTUAL NA POESIA DE PAULO
LEMINSKI: UM ESTUDO COMPARATIVO**

**CAMPO MOURÃO – PR
2016**

BRUNA KELY DE JESUS

**A DIMENSÃO INTERTEXTUAL NA POESIA DE PAULO
LEMINSKI: UM ESTUDO COMPARATIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Sociedade e Desenvolvimento.

Orientadora: Dra. Mônica Luiza Socio Fernandes.

**CAMPO MOURÃO – PR
2016**

BRUNA KELLY DE JESUS

**A DIMENSÃO INTERTEXTUAL NA POESIA DE PAULO
LEMINSKI: UM ESTUDO COMPARATIVO**

BANCA EXAMINADORA

Dra. Mônica Luiza Socio Fernandes (Orientadora) – UNESPAR, Campo Mourão

Dr. Maurício César Menon– UTFPR, Campo Mourão

Dra. Wilma dos Santos Coqueiro – UNESPAR, Campo Mourão

Data de Aprovação

___/___/_____

Campo Mourão – PR

AGRADECIMENTOS

Ao Deus Soberano da minha vida.

Ao meu esposo Andrey, pelo amor e apoio incondicional.

Aos meus pais, Daniel e Margarida e minhas irmãs, Patrícia (Patty) e Fernanda (Fer),
por estarem sempre presentes.

À minha orientadora, Prof^ª Dra. Mônica Luiza Socio Fernandes, que desde 2008 tem me
mostrado os fascinantes caminhos da literatura e iluminado minha jornada com seu
conhecimento, compreensão e carinho.

Ao PRPPG/Unespar, pelo apoio financeiro que viabilizou essa pesquisa.

“o poema é um caracol onde ressoa a
música do mundo, e métricas e rimas são
apenas correspondências, ecos, da
harmonia universal.”

Octavio Paz

RESUMO

JESUS, Bruna Kely de. **A dimensão intertextual na poesia de Paulo Leminski: um estudo comparativo**. 90f. Dissertação. Programa de Pós – Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2016.

As relações intertextuais presentes nos poemas de Paulo Leminski são o foco desta pesquisa, que por sua vez, é de caráter bibliográfico e é caracterizado como um estudo comparativo, que se vale desse método como um meio e não um fim. Com base na literatura comparada, como disciplina que compreende a comparação de uma literatura com outras esferas da expressão humana, integraremos conteúdos e aspectos filosóficos, conhecimentos específicos da música e das artes visuais, história, linguística, teoria literária e da sociologia, não utilizando tais disciplinas apenas como conceitos, mas como articuladoras de um olhar interdisciplinar para o objeto, nesse caso o poema, para além das fronteiras das palavras. Buscamos entender como a relação entre literatura e outras áreas do conhecimento, a saber: pintura e música, pode contribuir, por meio da leitura intertextual, para a ampliação das possibilidades interpretativas da linguagem poética e para a formação humana (intelectual, social e cultural). Serão fundamentais para a pesquisa os estudos de Bosi (2000), Candido (2006), Paz (1982) e Pound (1991/2003), sobre a poesia; Souriau (1983) sobre *A Correspondência das Artes*; Oliveira (2002), sobre a relação entre literatura e música e Carvalhal (2003/2006) sobre literatura comparada. Utilizaremos também os postulados de Manguel (2001) sobre a leitura de imagens e Beckett (1997) sobre a história da pintura. Os estudos de Horta (1984) e Bennet (1986) são basilares no tocante aos conceitos da música, bem como as discussões de Bakhtin (2011) acerca das noções de intertextualidade.

Palavras-chave: Literatura comparada, poema, pintura, música, intertextualidade.

ABSTRACT

JESUS, Bruna Kely de. **The intertextual dimension in poetry by Paulo Leminski: a comparative study.** 90f. Dissertação. Programa de Pós – Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento. Universidade Estadual do Paraná, Campus de Campo Mourão. Campo Mourão, 2016.

The intertextual relations present in poems by Paulo Leminski are the focus of this research, which is bibliographic in nature and it is characterised as a comparative study that uses this method as a means rather than an end. With base in the Comparative Literature, as discipline that understands the comparison of a literature with other spheres of human expression, we will integrate contents and philosophical aspects, specific knowledge of the Music and the Visual Art, History, Linguistic, Literary Theory and Sociology, we won't use such disciplines only as concepts, but as articulator of an interdisciplinary look to the object, in this case, the poem, beyond the frontiers of the words. We seek to understand how the relation between Literature and other areas of knowledge, namely Painting and Music can contribute through the intertextual reading for expansion of the interpretive possibilities of the poetic language and the human formation (intellectual, social and cultural). The studies about poetry by Bosi (2000), Candido (2006), Paz (1982) and Pound (1991/2003) will be fundamental for the research; Souriau (1983) about *The Correspondence of Arts*; Oliveira (2002) about Literature and Music and Carvalhal (2003/2006) about Comparative Literature. We also will use the postulates by Manguel (2002) about the images reading and Backett (1997) about the History of Painting. The studies by Horta (1984) and Bennet (1986) are basic concerning the Music concepts, as well as the discussions by Bakhtin (2011) about the intertextuality notions.

Keywords: Comparative Literature, poem, painting, music, intertextuality.

LISTAS DE FIGURAS E QUADRO

FIG. 1: <i>1918 in Petrograd</i>	39
FIG. 2: <i>O nascimento de Vênus</i>	54
FIG. 3: <i>Sol Poente</i>	56
FIG. 4: <i>Paisagem Outonal com Quarto Árvores</i>	58
FIG. 5: <i>Cena de Rua em Montmartre: Le Moulin à Poivre</i>	60
QUADRO 1: <i>Vogais graves e agudas</i>	72

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 ARTE, FORMAÇÃO HUMANA E SOCIEDADE.....	13
1.1 Poema: considerações sobre o objeto.....	15
1.2 Arte poética: reflexões sobre formação humana e sociedade.....	18
1.3 Um olhar intertextual e interdisciplinar para o poema e as contribuições da literatura comparada.....	24
2 PETROGRADO: O BERÇO DA REVOLUÇÃO RUSSA RETRATADO NA POESIA DE PAULO LEMINSKI DE NA PINTURA DE PETROV-VODKIN.....	31
2.1 Paulo Leminski: poesia e história.....	31
2.2 A Petrogrado na poesia.....	33
2.3 A Petrogrado na pintura.....	37
3 O ESTUDO COMPARATIVO DAS QUATRO ESTAÇÕES.....	43
3.1 Os limites desta comparação.....	45
3.2 O poeta contemporâneo.....	49
3.3 O compositor barroco.....	50
3.4 As relações entre os artistas.....	51
3.5 Primavera, verão, outono e inverno.....	53
4 AS QUATRO ESTAÇÕES EM LEMINSKI E VIVALDI.....	62
4.1 Elementos primaveris e musicais em <i>Profissão de Febre</i>	64
4.2 O sol: variação do tema na obra poética e musical.....	70
4.3 O Outono visual e sonoro no poema de Leminski e a analogia com Vivaldi.....	74
4.4 O <i>Winterverno</i> de Leminski e <i>L’Inverno</i> de Vivaldi.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS.....	87

INTRODUÇÃO

A princípio, apresentaremos as razões que fundamentaram a escolha pelo poeta Paulo Leminski e sua poética, pela abordagem intertextual e interdisciplinar e, na sequência, os objetivos da pesquisa, os métodos que a configuraram, bem como as discussões abordadas nos capítulos que integrarão o estudo.

A poesia, no campo da pesquisa, ainda tem sido pouco investigada em relação à prosa. Ambas constituem o que chamamos de literatura e são expressões de grande importância no mundo da arte. No entanto, ao entrarmos em contato com a poesia, as sensações foram mais acentuadas e a curiosidade aguçada, por percebermos que a essência daquele texto estava além da aparência e que para apreender os sentidos mais recônditos, seria necessário estabelecer diferentes relações, considerando os aspectos internos¹, ligados à estrutura da poesia propriamente dita, e os externos, levando em conta as possíveis intertextualidades, motivando a escolha da poesia como objeto de estudo da pesquisa.

Pensar em intertextualidade é observar que o texto possibilita diálogos com outros textos e até mesmo, com outras áreas do conhecimento. Assim, para que a leitura de um texto seja mais produtiva é importante que o leitor esteja disposto a questionar, estudar e pesquisar outros conhecimentos advindos de outros campos. Partindo da perspectiva de que para compreender o texto, enquanto objeto complexo, é necessário conhecimentos de outras áreas do saber, podemos dizer que o próprio texto é interdisciplinar², abordagem esta que propiciará a esse estudo um olhar diferenciado para o objeto, o poema.

A abordagem intertextual e interdisciplinar chama a atenção, justamente por levar o leitor à pesquisa de outros conhecimentos para que seja possível entender um objeto específico. Isso propicia, além do desenvolvimento intelectual, o desenvolvimento cultural e social do leitor, tornando-o mais crítico e contribuindo para o desenvolvimento humano, podendo até modificar sua atuação no contexto em que vive.

As abordagens supracitadas impulsionaram à escolha do poeta Paulo Leminski, cuja própria biografia mostra, por meio das suas diferentes atuações, a intertextualidade e interdisciplinaridade do seu trabalho.

¹Relações internas e externas do texto poético são conceitos estabelecidos por Micheletti (2006), que serão mais detalhados no decorrer desta pesquisa.

² Barthes (2012), explica que para existir, de fato, interdisciplinaridade, é preciso que se obtenha como resultado um objeto novo, uma linguagem nova, e esse objeto é o texto. Na concepção do autor, o texto é um campo metodológico, se demonstra, mantém-se na linguagem, seu movimento constitutivo é a travessia, não para, é plural, etc. Enfim, o autor traça um quadro à respeito do que é o texto de forma ampla e explicativa (Ver BARTHES, 2012, p. 67-75).

Paulo Leminski foi um poeta muito representativo para a literatura brasileira a partir da década de 70. Era conhecido por sua personalidade marcante e apreciava polêmicas que, geralmente, suscitavam críticas e reações negativas dirigidas a ele (LEMINSKI, 2002).

Nasceu em 24 de agosto de 1944, em Curitiba, no estado do Paraná. Além de poeta, Paulo Leminski foi romancista, tradutor, compositor, biógrafo e ensaísta. A diversidade de atuações e sua múltipla criatividade possibilitam variadas relações de sua poética com diferentes áreas do saber, nas articulações de diferentes temáticas, estruturas, influências artísticas, linguagens e idiomas para a produção de sentidos dos seus textos.

A leitura dos textos de Leminski, especialmente de seus poemas, estimulou a busca pelo “fio” ou pelos “vários fios” que constituem a sua produção. Para isso, a obra do poeta será relacionada sob a perspectiva da literatura comparada e da abordagem interdisciplinar. Além disso, apresentaremos as noções pertinentes ao dialogismo e à intertextualidade, discutiremos teorias sobre o texto poético enquanto objeto de análise para, então, analisarmos os poemas de Paulo Leminski e as possíveis relações intertextuais com outras artes, como a pintura e a música.

A nossa aventura pelos poemas leminskianos, não consiste em trazer todas as respostas, o único sentido possível, ou o principal “fio” da sua obra, mas em apresentar uma alternativa para a ampliação das possibilidades interpretativas da linguagem poética, por meio da abordagem intertextual, num processo produtivo, enriquecedor e humanizador, contribuindo com a forma de ver o mundo e atuar nele, por atrelar aspectos intelectuais, sociais e culturais.

Ao longo das leituras, percebemos preliminarmente, que alguns poemas apresentam diálogos explícitos com diferentes discursos, tanto literários como filosóficos, culturais, históricos e artísticos, ao passo que outros dialogam implicitamente com tais discursos, sem menção alguma da fonte. Os diálogos implícitos presentes nos poemas de Leminski nos levaram a uma série de indagações quanto à sua poética, e quanto aos possíveis significados latentes à sua obra. Tais indagações serviram como etapas que nos levaram a explorar os poemas e configurar a pesquisa.

Portanto, a pesquisa se constitui da análise de material bibliográfico (VASCONCELOS, 2007), na área da literatura e suas relações com outros campos, a fim de ampliar a compreensão do poema e entender como esse processo pode refletir na atuação do sujeito em sociedade.

Além disso, é caracterizada como um estudo comparativo, cujo ponto de partida é a Literatura Comparada que, por sua vez, compreende que a comparação como recurso de

análise e interpretação, possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de suas áreas de atuação, bem como o alcance dos objetivos propostos (CARVALHAL, 2006). Nesse sentido, a Literatura Comparada se vale desse método como um meio e não um fim.

A dissertação será estruturada em quatro capítulos: no primeiro capítulo trataremos: 1) das contribuições da arte, especialmente a poética, no tocante à formação humana; 2) de uma breve análise teórica do objeto da pesquisa, o poema; 3) da apresentação das contribuições da Literatura Comparada ao nosso *corpus* que servirá como referência para a abordagem intertextual e interdisciplinar dos poemas de Leminski.

No segundo capítulo: 1) apresentaremos os objetivos do capítulo; 2) Discutiremos a relação entre poesia e história; 3) analisaremos por meio da abordagem intertextual e interdisciplinar o poema e a pintura *A Petrogrado, 1918*, de Kuzma Petrov-Vodkin (1920).

No terceiro haverá: 1) a apresentação dos objetivos do capítulo; 2) uma discussão sobre a fundamentação teórica; 3) uma breve explicação sobre algumas características do poeta Paulo Leminski; 4) uma breve biografia de Vivaldi; 5) a apresentação à temática das estações e o estudo das características, por meio de pinturas.

No quarto e último capítulo: 1) abordaremos uma discussão sobre a relação entre os artistas; 2) interface entre seis poemas de Leminski e o conjunto de concertos *As quatro estações*, de Antonio Vivaldi, cuja intenção é comparar as artes, compreendendo as similaridades, diferenças e particularidades de cada uma delas em torno da temática.

Com isso, intencionamos oferecer uma opção de leitura, percorrendo as trilhas da poesia de Paulo Leminski e explorando os seus textos, cujos sentidos se revelem para que possamos desfrutar das descobertas que se fazem nas relações estabelecidas com outras produções que maximizam e potencializam diferentes significados, ampliando, assim, o nosso olhar para o poema, para o poeta e para a arte.

1 ARTE, FORMAÇÃO HUMANA E SOCIEDADE

Com o intuito de melhor estabelecer a relação entre poesia, formação humana e sociedade, é importante compreendermos alguns aspectos fundamentais da arte em geral. Há muitas discussões voltadas à arte, porém, a intenção aqui é apenas esclarecer pontos relevantes para a pesquisa e trazer para o foco, a arte poética, propriamente dita.

Pareyson (1989) reduz as definições de arte em três: a arte como fazer, conhecer ou exprimir. O autor explica que a primeira definição de arte foi estabelecida na Antiguidade “entendida como um fazer em que era, explícita ou implicitamente, acentuado o aspecto executivo, fabril, manual” (PAREYSON, 1989, p. 29). Em outras palavras, a arte é a ação de construir, modificar e transformar o objeto.

A segunda definição é recorrente em todo o percurso do pensamento ocidental,

que interpreta a arte como conhecimento, visão, contemplação, em que o aspecto executivo e exteriorizador é secundário, senão supérfluo, entendendo-a ora como a forma suprema ora como a forma ínfima do conhecimento, mas em todo caso, como visão da realidade: ou da realidade sensível na sua plena evidência, ou de uma realidade metafísica superior e mais verdadeira, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática (PAREYSON, 1989, p. 29).

Nesse sentido, passa a ser considerado o caráter mais subjetivo e abstrato da arte, deixando a construção e o material em segundo plano, e em primeiro, a experiência do transcender, do conhecer.

A recorrência da terceira concepção de arte se deu com o Romantismo, “que fez com que a beleza da arte consistisse não na adequação a um modelo ou a um cânone externo de beleza, mas na beleza da expressão, isto é, na íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita” (PAREYSON, 1989, p. 29).

Isso significa que importa à terceira concepção de arte, a expressão, a coerência entre a forma artística e o sentimento nela expresso.

O próprio autor entende que as três concepções de arte supracitadas não devem ser compreendidas de forma isolada. Bosi confirma o pensamento de Pareyson ao dizer que as três concepções integram o “processo artístico em três momentos que podem dar-se simultaneamente” (BOSI, 2000, p. 8).

Portanto,

deve-se concluir que, se a arte é conhecimento, ela é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte, de modo que não é que a arte seja, ela própria, conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes,

ela qualifica de modo especial e característico estas suas eventuais funções. Por exemplo, ela revela, frequentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são reveladores sobretudo porque são construtivos, como o olho do pintor, cujo ver é um pintar e para quem contemplar se prolonga no fazer (PAREYSON, 1989, p. 31).

Dessa forma, pensar qual, dentre essas concepções, é a mais apropriada ou a que mais abrange o que a arte realmente significa, poderia trazer alguns equívocos ou esquecimento de algo que a constitui enquanto arte. Assim, o mais coerente, é entender que se trata de um processo que envolve as três operações ou concepções e que uma é dependente da outra e suscita a outra.

Para estabelecer um simples paralelo com Pareyson, trazemos Souriau (1983) que define a arte, sumariamente, como uma atividade instauradora. Para ele, arte “é o conjunto de ações orientadas e motivadas, que tendem expressamente a conduzir um ser do nada ou de um caos inicial até a existência completa, singular, concreta que se atesta em presença indubitável” (SOURIAU, 1983, p. 35).

Diferentemente de Pareyson, Souriau considera o impulso, a motivação, as causas, a forma como o artista é encaminhado, ou seja, o antes do fazer, conhecer e exprimir, pois entende que o ser para alcançar o ápice da sua completa existência, parte do nada e representa a gradação do progresso no corpo da obra.

Souriau aponta que

a arte é o que considera os efeitos a serem produzidos e as causas que produzirão tais efeitos; a adequada disposição das qualidades que deverão eclodir progressivamente na obra; o encaminhamento do ser, objeto de seus cuidados, para o ponto terminal e culminante, limiar de sua existência plena: a realização. A arte não é apenas o que faz a obra, é aquilo que conduz e orienta (SOURIAU, 1983, p. 35).

Isso é o que Souriau (1983) chama de dialética da promoção anafórica ou sabedoria instauradora e assegura que todo o encaminhamento, o conjunto de atos motivados é a dialética da arte, e que o que constitui a própria arte, no que ela tem de mais fundamental e essencial, são todas as razões anteriores às ações que formam uma organização completa, um conhecimento que executa o que ele designa como sabedoria instauradora.

Além de definir a arte, Souriau (1983) divide as artes em não representativas e representativas. A primeira consiste na organização de seres ou coisas do modo utópico e

fantástico, constituindo-se de aventuras imaginárias e transcendentais, enleando-se completamente com a própria obra resultando em um ser e universo uno.

A segunda, na “organização dos seres ou coisas em universo” (SOURIAU, 1983, p. 95), seu objetivo não são os fenômenos, a aparência, mas a essência de um ser, as entidades amparadas como discurso (ideias), ou seja, sua organização transpõe os fenômenos do próprio corpo da obra.

O autor designa as artes não representativas como artes do primeiro grau, cuja organização dos elementos que integram o universo da obra é simples e completamente ligado à própria obra. Esta organização é chamada de forma primária.

Nas artes representativas ou do segundo grau, segundo Souriau (1983), os seres apresentados por seu discurso levam a uma dualidade formal da obra, ou seja, uma parte da forma concerne à obra em si (forma primária) e a outra aos seres suscitados por seu discurso, a forma secundária.

Essa divisão, das artes em representativas e não representativas, sugerida por Souriau (1983), supõe uma organização para melhor trabalhar com as artes, considerando as singularidades e particularidades de cada uma, e também compreendendo que não podem ser constituídas de formas separáveis, justamente pela riqueza e complexidade das obras, entendendo que interfaces entre artes são concebíveis e contribuem para evidenciar o que está além das afinidades estéticas, como a ligação da arte com o ser humano e o contexto (cultura, sociedade) que abordaremos com mais afinco no tópico 2.2.

1.1 Poema: considerações sobre o objeto

Delimitarmos no momento, um pouco mais a discussão em torno do nosso objeto de pesquisa, o que não desviará aquilo que entendemos por arte, uma vez que o poema pode ser entendido como uma obra de arte, um organismo verbal, no qual a poesia se polariza, se recolhendo e se revelando plenamente (PAZ, 1982).

O poema possui uma multiplicidade de formas e uma diversidade grande de poesia. Isso não significa que a poesia se restringe apenas ao poema. Paz (1982, p. 16) explica que “um soneto não é um poema, mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar”, pois a poesia não é algo mecânico, previsível, dotado de métodos prontos e acabados. Pelo contrário, “é a forma suprema de atividade criadora da palavra, devida a

intuições profundas e dando acesso a um mundo de excepcional eficácia expressiva” (CANDIDO, 2006, p. 19).

Portanto, o trabalho que propomos realizar inclui, além do estudo do poema, a forma propriamente dita, o estudo da poesia, como um exercício além da forma. Conforme Candido (2006), podemos por meio da poesia, avaliar a capacidade criadora da atividade poética que é dotada de um caráter superior dentro da literatura.

Assim, podemos dizer que a poesia constitui-se de um caráter lúdico, criativo, como um labirinto, cheio de passagens confusas que dificultam a saída e à medida que lemos, descobrimos o mundo do poema, deciframos os enigmas, desvendamos os mistérios, os significados propostos pelo poeta, nos transportamos para a realidade do texto, produzindo, atribuindo novos sentidos e buscando compreender o processo das correspondências e dos ecos da harmonia universal repercutida do caracol, ou seja, do poema, como Paz (1982) se refere.

Tal caráter lúdico da poesia é possível, porque é constituída por elementos que possuem igual importância na produção de sentido: a magia verbal, o encantamento rítmico e a imagem” (TREVISAN, 2000, p. 225).

Esses três elementos formam um encadeamento de relações, de modo que um pode suscitar o outro ou até mesmo o transformar. Conforme Bosi,

a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se, no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a “semelhança” de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem (BOSI, 2000, p. 31).

A relação entre esses elementos é tão estreita que, por vezes, se misturam, sem eliminar a possibilidade da predominância de algum deles na produção de sentidos. Um bom exemplo dessa relação entre som e imagem é a onomatopeia, cuja função é representar os sons por meio de signos verbais e causar um efeito analógico ³que, por sua vez, enriquece a percepção do objeto.

³A analogia é, segundo Bosi (2000), um dos procedimentos que a análise tem valorizado como inerentes à mensagem poética. “Pela analogia, o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso da matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras” (BOSI, 2000, p. 38).

Para Paz (1982, p. 118), “ritmo e imagem são inseparáveis. Essa longa digressão nos leva ao ponto de partida: só a imagem poderá nos dizer como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido”. Dessa forma, quanto maior a qualidade rítmica de um poema, maiores possibilidades para a produção de imagens e de significados.

Segundo Pound,

podemos dispor de três meios principais para carregar a linguagem de significado até ao máximo grau possível: Melopéia: produz correlações emocionais por meio do som do ritmo da fala. Fanopéia: projeta o objeto fixo ou em movimento na imaginação visual. Logopéia: produz ambos os efeitos (POUND, 2003, p 63).⁴

Tais elementos são interligados, mas podem ser definidos separadamente, visto que possuem algumas particularidades e estas, por sua vez, são responsáveis pela produção de sentido, mesmo que não seja explícita.

Pound (1991), em outra obra, diz que os três meios integram as três “espécies de poesia”:

Melopéia, na qual as palavras estão carregadas de, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado. Fanopéia, que é uma atribuição de imagens à imaginação visual. Logopéia “é a dança do intelecto entre palavras”, isto é, o emprego das palavras não 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. Encerra o conteúdo estético, domínio peculiar da manifestação visual, e não tem possibilidade de conter-se nas artes plásticas ou na música (POUND, 1991, p. 37).

Sem conterem-se nas artes visuais ou na música, esses recursos se relacionam, de forma muito especial e abrangente, na poesia, que a levam a estabelecer interfaces com outras artes, fluentemente, o que nos leva a compreender a poesia, além da forma poética, como a música, por exemplo, que pode ser percebida através da melopeia, “a poesia nas fronteiras da música, e a música talvez seja a ponte entre a consciência e o universo sensível não-pensante, ou mesmo não-sensível” (POUND, 1991, p. 39). Isso porque a música, por ser a mais abstrata das artes, contribui para a abstração na poesia.

Nos poemas de Leminski, as interfaces com outras áreas ficam muitas vezes evidentes devido ao processo criativo próprio dessa arte. Em contrapartida, é necessário entender que

⁴Optamos por manter a grafia das palavras *Melopeia*, *Fanopeia* e *Logopeia* de acordo com a obra da qual utilizamos a citação.

para ler poesia é preciso saber, que além das rimas, métricas, cifras, códigos ou enigmas, o discurso é organizado como uma teia de diferentes relações internas e externas.

As relações internas dizem respeito à estrutura, ao material linguístico, ao metro dos versos e também o som que constituem o poema em uma espécie de desenho, ao passo que as externas estão diretamente ligadas a fatores histórico-culturais manifestadas, por meio da relação do poema com outros textos (MICHELETTI, 2006).

Com todas essas sensações e relações acentuadas pela leitura da poesia, é muito importante que o leitor prepare a mente, os olhos e os ouvidos para a leitura do poema, visto que é uma “organização visual e sonora” (GOLDSTEIN, 2006, p. 19) e, portanto, constitui-se pela amplitude de significados secretos que precisamos decifrar nessa linguagem tão condensada.

Contudo, existem diferentes formas de se ler poesia: ora, considerando somente as relações internas que possui, ora analisando-a sob a perspectiva do contexto de produção e das possíveis influências sociais, históricas e culturais que abrangem as relações externas, incluindo, certamente, outras áreas do conhecimento.

1.2 Arte poética: reflexões sobre formação humana e sociedade

É de suma importância pensar na contribuição da arte para a formação humana (intelectual, social e cultural). Partimos dessa assertiva, porque entendemos, que quando a arte passa a integrar a vida das pessoas, o modo de ver o mundo e de atuar na sociedade é modificado, uma vez que a arte é capaz de comunicar e expressar de forma universal, e ao mesmo tempo singular, fatores sociais que são imanentes a ela.

A poesia é literatura e, portanto, arte, que exerce essa função humanizadora, atuando em diferentes culturas e alcançando todos os níveis. Antonio Candido (1972) discute pontos sobre a importância da literatura como arte que transforma/humaniza o homem e a sociedade. Ele atribui a ela três funções: a psicológica, a formadora e a social.

A primeira, função psicológica permite ao homem a fuga da realidade, vivenciando um mundo de abstração, possibilitando momentos de reflexão, de compreensão de si, do outro e do mundo. Tal função é parte das necessidades do homem, que abrangem a ficção e a fantasia, e aparece ao lado das necessidades mais básicas, invariavelmente em sua vida. Candido aborda alguns exemplos, de como o homem satisfaz essa necessidade de ficção: “sob a forma de palpito na loteria, devaneio, construção ideal ou anedota” (CANDIDO, 1972, p. 3).

Essas formas sistematizam a fantasia, o abstrato e a literatura é muito rica nesse sentido, sobretudo a poesia.

Bauman (2008)⁵ utiliza o termo “desejo”, ao invés de “necessidade” como Candido (1972), e explica que a partir do instante em que se entende que a vida individual está em transe, ou seja, que se conhece a mortalidade, dispara o desejo pela transcendência que assume uma de duas formas: “a ânsia de forçar a vida, admitidamente transitória, a deixar traços mais duradouros do que aqueles que os deixam, ou o desejo de provar este lado limite das experiências “mais fortes do que a morte da vida transitória” (BAUMAN, 2008, p. 9).

Esse mesmo autor conclui que a sociedade se nutre desse desejo, utilizando ambas as formas, que há uma energia que o integra “à espera de ser canalizada e dirigida”. Então, a sociedade é capaz de acumular essa energia, se conseguir realizar o que é necessário:

forneer objetos verossímeis de satisfação, sedutores e dignos de confiança para instigar esforços que “façam sentido” e “dêem sentido” à vida; esforços que consumam suficientemente a energia e o trabalho para assim preencherem a duração da vida; e variados a ponto de serem cobiçados e perseguidos por todas as posições e condições sociais, sem importar quão pródigos ou escassos sejam seus talentos e recursos (BAUMAN, 2008, p. 9).

A arte cumpre muito bem a função de suprir essa necessidade ou desejo de fantasia, ficção, verossimilhança do homem e, ao mesmo tempo em que a satisfaz, também é possível que ela opere, impulsionando o homem a pensar, refletir, questionar e até modificar sua atuação em sociedade.

Em relação à segunda função, a formadora, Candido (1972) afirma que a arte por si só faz parte da formação do sujeito, atuando como instrumento de educação ao retratar realidades não reveladas pela ideologia dominante, levando-o a pensar e a questionar. A função formadora da literatura ultrapassa o ponto de vista pedagógico, por não ser um "apêndice da instrução moral e cívica, age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, - com altos e baixos, luzes e sombras” (CANDIDO, 1972, p. 5).

⁵Essas discussões, Bauman (2008) faz na introdução de sua obra *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*, em que aborda pontos sobre o indivíduo e a sociedade, os modos de se atribuir sentidos à vida, à efemeridade das coisas materiais, à transitoriedade da vida individual, à transcendência, ao mundo simbólico, à manipulação do excedente, entre outros. Enfim, o autor faz uma discussão riquíssima, que merece uma atenção especial, uma abordagem mais detalhada. Entretanto, a intenção de citá-lo neste estudo, não foi a de trazer todos os aspectos dos pontos abordados por ele, tampouco minimizar suas discussões com um recorte descontextualizado, foi somente para exemplificar que outros autores, que não os da crítica de arte, também reconhecem que a fantasia, a ficção e a transcendência integram as necessidades básicas do homem.

De acordo com o autor, a literatura enfrenta os diversos paradoxos da sociedade e funciona além dos manuais de virtude e boa conduta. Um bom exemplo é o de uma sociedade como a cristã, que reprime o sexo, mas usa obras literárias nas escolas, como instrumento educativo, pois sabemos que a literatura também age como “excitante da imaginação erótica”.

Assim, para Candido,

paradoxos, portanto, de todo lado, mostrando o conflito entre a ideia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo porque faz viver (CANDIDO, 1972, p. 6).

A função social, por sua vez, é a forma como a arte retrata os diversos segmentos da sociedade, é a representação social e humana. Muitas correntes estéticas, inclusive as de inspiração marxista, entendem que a literatura como uma forma de conhecimento, que está além da expressão, é considerada uma construção de objetos semiologicamente autônomos.

Importa dizer que as três são verdadeiras, visto que a literatura funciona como uma forma de elaboração das sugestões da personalidade e do mundo que possui autonomia de significado. No entanto, tal autonomia, não desprende a obra literária das suas fontes de inspiração real, tampouco, anula a sua capacidade de atuar sobre o mundo (CANDIDO, 1972).

Nesse sentido, é compreensível que a arte não deve ser afastada da sociedade, visto que é uma produção universal e não individualizada. Por isso, as produções artísticas “têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia dominante esconde” (ADORNO, 2003, p. 68), justamente porque o poeta e os outros artistas são sensíveis e atentos aos acontecimentos que envolvem a sociedade como um todo, e não estão preocupados somente em expressar os interesses particulares.

O interessante é que poesias escritas com a intenção de advogar ou atacar uma atitude social, refletir uma atitude popular momentânea podem não sobreviver à mudança da opinião popular, bem como se sustentar sem as questões que motivaram o arrebatamento do poeta, e esse tipo de poesia não interessa à sociedade (ELIOT, 1997).

Eliot também reconhece que a poesia possui diferentes funções, assim como Candido. No entanto, ele analisa o prazer poético de ordem mais elevada, para depois encontrar a finalidade social essencial da poesia, uma vez que

existe sempre a comunicação de uma experiência nova qualquer, ou qualquer nova apreensão do que é familiar, ou ainda a expressão de algo que experimentávamos mas para que faltam as palavras, que alarga a nossa consciência ou apura a nossa sensibilidade (ELIOT, 1997, p. 58).

O autor refere-se ao prazer individual da poesia que opera em nossa vida, além do simples prazer, e explica que só é poesia desde que produza tais efeitos.

Adorno não discorda da expressão de emoções e experiências individuais suscitadas por meio da poesia, mas afirma que “estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal” (ADORNO, 2003, p. 66), mas salienta que o poema não precisa necessariamente exprimir imediatamente, aquilo que todos vivenciam, pois a universalidade do poema não consiste em apenas comunicar aquilo que as pessoas não conseguem, pelo contrário,

o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal (ADORNO, 2003, p. 66).

E essa universalidade da poesia pode ser entendida como social. Eliot (1997) esclarece que a poesia começa por atuar na sociedade, influenciando pessoas, até mesmo aquelas que não apreciam poesia e ainda desconhecem os nomes dos seus próprios poetas. O autor ainda afirma que a poesia é a arte mais nacional que existe.

O mesmo teórico pontua, também, a extensão da influência da poesia na vida das pessoas, pois “quando dá expressão àquilo que as pessoas sentem, o poeta altera o sentimento ao torná-lo mais consciente; ele faz conhecer melhor o sentimento já existente e, deste modo, ensina as pessoas algo sobre elas próprias” (ELIOT, 1997, p. 61). A arte cumpre muito bem a função de formar, ensinar, modificar pensamentos e atuações.

Eliot assegura que

a influência da poesia, no extremo da periferia, é, evidentemente, muito difusa, muito indirecta e muito difícil de demonstrar. É como seguir vôo de uma ave ou de um avião num céu limpo; se observou quando ainda estava perto e se seguiu com a vista à medida que se afastava cada vez mais, pode ver-se a uma distância grande, distância a que outra pessoa, a quem se pretenda apontar a referida ave ou avião, já não será capaz de distinguir

coisa alguma. Assim, se seguirmos a influência da poesia através dos leitores que mais sentem o seu efeito, até àqueles que nunca a lêem, encontraremos a sua presença em toda parte. Encontrá-la-emos, pelo menos, se a cultura nacional estiver viva e sã, porque numa sociedade sã existe uma influência recíproca contínua e uma interacção de todas as partes, umas nas outras. E é isto o que eu mais entendo ser a função social da poesia no sentido mais vasto: o facto de ela afectar, proporcionalmente à sua excelência e vigor, o falar e a sensibilidade de toda a nação (ELIOT, 1997, p. 65).

Com base no que diz o autor, entendemos que a poesia, na sua mais singela forma, alcança a todos, até mesmo quem não sabe que é alcançado, pois cabe ressaltar que a obra de arte não é separável da sociedade, uma vez que é no bojo desta que é constituída.

Adorno não nega, em hipótese alguma, a existência do social na obra de arte e acrescenta que

o pensamento sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística (ADORNO, 2003, p. 67)

O autor refere-se à configuração linguística que está intimamente ligada à linguagem. Então, essas relações acabam por culminar na função social da arte que, por sua vez, se nutre sempre de linguagem social. Essa linguagem representa diferentes visões de mundo.

O fato é que o sujeito é constituído pela linguagem. Assim, não há sujeito sem linguagem, pois ela acompanha o homem desde o ventre da mãe, influenciado por meio da comunicação entre mãe e filho. Nessa ótica, Trevisan analisa que

desde o primeiro instante de sua concepção o ser humano participa de dois fenômenos, ambos influenciados pela linguagem: a circulação sanguínea e a respiração. Tanto uma como a outra se ressentem de modificações psíquicas que afetam o sujeito. A circulação manifesta-se, sobretudo, nas pulsações do coração, considerando o órgão revelador das emoções. Quando estas se alteram, altera-se também o ritmo dos batimentos. O mesmo ocorre em relação à respiração: as sensações e sentimentos dão-lhe ritmos diferentes. De certo modo, tais mudanças acaba, por refletir-se na criança em simbiose com a mãe. A comunicação com as outras pessoas, e sua expressão emocional, encontram um eco longínquo na vida incipiente do filho. (TREVISAN, 2000, p. 61)

Ao nascer, a criança precisa tomar as rédeas da vida e percebe a necessidade da comunicação, do uso da linguagem. Portanto, a linguagem pode ser entendida como algo natural, que contribui para a interação e a compreensão entre os seres.

A interação entre o bebê e a mãe, bem como os que o rodeiam, acontece quando o primeiro responde aos signos que lhe são oferecidos, como carícias, sorrisos e palavras. Conforme a criança se desenvolve, a linguagem desenvolve-se com ela, isto porque aumenta a sua necessidade de comunicação, de transmitir uma série de informações aos outros, que podem comunicar ou expressar. É então que desenvolve dois tipos de linguagem: a comum e a poética.

Ambas são constituídas de ritmo e utilizam imagens. A diferença entre a linguagem comum, do dia-a-dia e a linguagem poética é que a primeira não presta tanta importância ao ritmo e à imagem, já a segunda utiliza técnicas especiais para valorizar o signo verbal, combinando som e sentido que produzem novas significações.

Contudo, “a linguagem funda a sociedade e, por sua vez, é uma sociedade” (PAZ, 1991, p. 35). Portanto, pensar em arte, é pensar em linguagem, sociedade e formação humana. Paz apregoa que

a linguagem é um tecido feito de figuras que formam os diversos elementos linguísticos, dos mais simples aos mais complexos. Embora esse tecido esteja em perpétua mudança e animação, as figuras que aparecem, desaparecem e reaparecem são variações de alguns arquétipos ou modelos inscritos, por assim dizer, nas leis do movimento que produz diferentes combinações. As figuras verbais reproduzem de certa maneira tanto as formas da percepção como o mapa do cosmos, a partitura da música, a folha das equações e as formas da geometria (PAZ, 1991, p.41).

É importante compreender que essas combinações produzem sentidos, que elevam a formação humana, considerando a relevante influência concernente às pessoas, bem como à sociedade. A poesia, além disso, possibilita a ampliação dos horizontes interpretativos do sujeito e, concomitantemente, o leva a pensar sobre o seu eu e o outro. A poesia está inserida no campo da arte representativa e é composta por ritmos e imagens, elementos que possibilitam o prazer pelo texto por seu caráter lúdico, bem como são responsáveis por elevar a linguagem poética ao nível da abstração que converge com necessidade de fantasia e transcendência do homem e, ao mesmo tempo, atua como uma atividade formadora e social.

A poesia deve nascer de um olhar, um ver diferente de algo conhecido ou descobrir algo ainda desconhecido e que, por meio dela, o leitor também possa inventar um segundo mundo à margem da realidade e atribuir novas significações ao que ele representa. Isso permitirá escapar da linearidade da realidade e alcançar novas leituras do mundo, não apenas

sob as perspectivas do poeta, mas também as do leitor que traz referências culturais pautadas em experiências vividas.

1.3 Um olhar intertextual e interdisciplinar para o poema e as contribuições da literatura comparada

Quando lidamos com um objeto complexo, é necessário entender que lançar mão de teorias bem delineadas contribuem para um estudo mais completo. É nessa perspectiva, que a literatura comparada e as contribuições da intertextualidade serão utilizadas como base que configurarão a pesquisa, tendo em vista que juntas culminarão em um olhar interdisciplinar para o objeto.

Discutíamos nos últimos parágrafos do tópico anterior, as diferentes relações que o poema abrange, bem como a importância de leituras que as levam em conta para a maximização na produção de sentido. Pensando nos poemas de Leminski e nas relações que estabelecem com outros campos, a literatura comparada é que nos orientará teoricamente, em como proceder nesse trabalho.

A definição que Remak (1994) traz para a literatura comparada é mais abrangente do nosso ponto de vista, na condição de pesquisadores que se interessam e se encantam pelas relações entre a literatura e outras artes, pois para ele é o

estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1994, p.174).

Isso significa que a literatura comparada abre um leque de possibilidades, no que tange à comparação de várias literaturas umas às outras, bem como da literatura com outros campos do conhecimento e da atividade humana.

As primeiras teorias sobre literatura comparada postuladas no Brasil tratavam – na como uma disciplina que baseava estudos comparativos entre obras literárias nacionais e estrangeiras. Posteriormente, outras ideias de estudo comparativos foram inseridas nos postulados teóricos da disciplina que, em suma, ampliavam as possibilidades de comparação entre uma obra literária com outra arte, a saber, literatura e pintura, literatura e música, entre outras, e afirmavam, negavam ou transformavam importantes conceitos.

Alguns deles são fundamentais para o estudioso de literatura comparada, uma vez que integram a história, a teoria e a crítica referentes à disciplina, tais como influência, originalidade, paródia, paráfrase, plágio, entre outros (NITRINI, 2000). Nesse capítulo, optamos por discutir alguns aspectos da influência, bem como o novo conceito da intertextualidade.

Existem muitas discussões em torno da influência. Algumas apontam que consiste em uma transmissão menos material e mais difícil de identificar, ou seja, o autor recebe ideias, pensamentos, conhecimentos, de algum modo de outro autor e baseado neles cria sua própria obra. Mas, o fato é que, originalmente, houve outro pensador que o antecedeu e essa influência, nem sempre estará visível a todos ou mesmo será identificável. Para tanto, é necessário um olhar para além do material, voltado também à ideia artística e ideológica do texto em questão, considerando as diversas manifestações.

Aldridge refere-se à influência de forma bem simples e, portanto, esclarecedora. Para o autor, “a influência se define como ‘algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu’” (Citado em NITRINI, 2000, p. 130).

Nesse contexto, a relação de um texto com outros, só poderia ser estabelecida se o autor, de fato, tivesse realizado uma leitura anterior de outro autor que o pudesse influenciar. Assim, a comparação seria possível, após a descoberta da origem da obra, ou seja, da raiz que influenciou o texto que se tem aos olhos. Nessa ótica, é o que se entendia por processo ou ato criativo da obra literária.

Guillén⁶ afirma que cada estudo de influência é, inicialmente, “um estudo da gênese de uma obra de arte e deve ser baseado no conhecimento e na interpretação desta gênese” (GUILLÉN, 1994, p. 167).

E é nessa esteira que surge a intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva a partir das reflexões e proposições de Bakhtin, que trouxeram contribuições muito relevantes para os estudos literários e de literatura comparada, pois consideram as relações de um texto com outros textos.

⁶Nitrini (2000, p. 138-139) explica que para Guillén, “as influências literárias poderão continuar desempenhando um papel importante nos estudos comparativos, desde que de modo adequado e conveniente. De um lado, as convenções podem trazer uma certa iluminação ou compreensão dos processos criadores e genéticos. De outro, uma influência pode, sem dúvida, contribuir para uma análise crítica”. O mesmo autor explica que as convenções ou tradições também são uma alternativa para os estudos complexos da criação artística. “as convenções literárias, constituem não somente ferramentas técnicas como também campos mais vastos ou sistemas que derivam de influências prévias, singulares e genéticas”.

Portanto, a intertextualidade se ocupa da totalidade do texto, “englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica” (NITRINI, 2000, p. 158) e é um instrumento eficaz para trazer novas perspectivas para os estudos dos conceitos de “fonte” e “influência” (NITRINI, 2000).

Algumas dessas perspectivas são abordadas por Carvalhal, ao explicar que

a contribuição do conceito para os estudos de literatura comparada é visível e essencial, pois modificou as leituras dos modos de apropriação, de absorções e de transformações textuais, alterou o entendimento da “migração” de elementos literários, revertendo as tradicionais noções de “fontes” e influências”. A alteração é substantiva: se a noção de influência tendia a individualizar a obra, sobrepondo o biográfico ao textual e impondo uma causalidade determinista na produção literária, a de intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra. Por outro lado, se as fontes são, por definição, exteriores ao texto, os traços da existência de intertextos são intratextuais, formadores e constituintes da obra. Se a influência parecia deixar passivo o receptor, minimizando sua importância e privilegiando a noção de originalidade, a compreensão de intertextualidade como propriedade textual elide o sentido negativo e dá ênfase à natureza criativa do processo de produção textual (CARVALHAL, 2003, p. 77).

A intertextualidade é, então, imanente ao processo de produção e leitura de textos. Isso não pode ser tratado como algo contraproducente para o texto, pelo contrário, a presença de outros textos traz à tona a ideia de que o homem vive em uma teia de relações, por que é um ser social.

Assim, se a noção de intertextualidade trouxe para a literatura comparada uma revitalização, trouxe também novos desafios como redefinir, de forma contínua, a prática de leitura, pois quando lemos um texto, somos remetidos a outros, anteriores ou simultâneos, que estão presentes naquele que lemos (CARVALHAL, 2003).

Sobre a questão da redefinição da prática de leitura, Francisco Achcar elucida que

o fenômeno de um texto retomar outro, por meio de citações, alusões, inversões, paródicas ou não, passou a ser visto como elemento essencial do discurso literário, traço tipificador da literatura no universo dos discursos. A intertextualidade literária tornou-se referência constante da crítica, mas numa perspectiva que também desqualifica o tipo do comparatismo tradicional. Com efeito, se a obra é por definição um ponto de cruzamento de textos, não é de “fonte” ou então de coincidência ocasional que se trata – ou seja, o ponto relevante não é que um poeta tenha *haurido* algo em outro, ou então que sua obra casualmente se assemelhe a outra; trata-se antes de um fenômeno que não depende de influências ou de convergências fortuitas entre autores, e que é inerente ao trabalho literário. As influências e convergências são consideradas casos particulares do processo fundamental da literatura, entendida agora como prática intertextual (ACHCAR, 1994, p. 14).

O autor não precisa, necessariamente, pensar e decidir retomar textos de outros autores. Esse trabalho faz parte do processo de escrita, ou seja, a prática intertextual pode ser considerada um ato espontâneo, porque o texto, automaticamente, retomará outros, porque essa é a sua natureza.

É Bakhtin quem explica o que chamamos de postulado dialógico, o pensamento relacionado à noção de que não há possibilidade de um texto ser visto isoladamente, mas sim correlacionado com outros textos, similares ou próximos, ou seja, “cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 297). Esse processo de interação entre textos pode ocorrer tanto na escrita como na leitura, por meio das diferentes vozes que se manifestam no discurso, um fenômeno denominado dialogismo.

O dialogismo se dá a partir da noção de recepção e compreensão de uma enunciação, uma vez que “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (BAKHTIN, 2011, p. 300).

Assim, para Bakhtin (2011), o texto é constituído do que o autor nomeia de “totalidades dialógicas” e que para ser compreendido plenamente, é preciso, no ato da leitura, considerar tais totalidades. As nossas próprias ideias – filosóficas, científicas, artísticas – nascem e se formam no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros e isso encontra o seu reflexo nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento. Nesse sentido, “o enunciado em sua plenitude é enformado como tal pelos elementos extralinguísticos (dialógicos), está ligado a outros enunciados. Esses elementos extralinguísticos (dialógicos) penetram o enunciado também por dentro” (BAKHTIN, 2011, p. 313).

Em nosso segundo capítulo, conseguiremos exemplificar essa questão dos elementos extralinguísticos que marcam o processo de dialogismo, quando analisaremos elementos das artes visuais no poema de Leminski, apontando o diálogo entre as diferentes artes. Assim, entendemos que as relações dialógicas, certamente aplicam-se aos poemas, pois

os discursos poéticos se caracterizam, em resumo, pela ambivalência intertextual interna que, graças à multiplicidade de vozes e de leituras, substitui a verdade “universal”, única e peremptória pelo diálogo de “verdades” textuais (contextuais) e históricas (BARROS, 2003, p. 7).

Dessa forma, não existe a possibilidade de se conseguir apreender a verdade universal do texto, visto que ela não existe, mas é a partir das relações dialógicas que se alcançarão as

verdades textuais, que dependem especialmente, de fatores extralinguísticos, considerando toda a vivência, o conhecimento e as experiências do leitor.

Em suma, caracterizar o discurso poético sob essa perspectiva, é pensá-lo como um “tecido constituído polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras” (BARROS, 2003, p. 4).

Essas relações podem acontecer, por meio da intertextualidade explícita ou implícita. A primeira trata-se da possibilidade de se reconhecer a fonte mais rapidamente, ao passo que a segunda refere-se ao não reconhecimento da presença de outros textos - fonte na memória discursiva do leitor, prejudicando consideravelmente, a construção de sentido.

É importante dizer que quando temos a intertextualidade explícita, desfrutamos de leituras interessantes e esclarecedoras, já quando temos a intertextualidade implícita nos deparamos com algo tão problemático quanto o conceito de influência, pois

é difícil localizar a intertextualidade implícita para se avaliar o processo de absorção e transformação operado pelo texto receptor e se ler a obra, levando-se em consideração esse fenômeno. Enfim, a intertextualidade e influência constituem conceitos que funcionam bem operacionalmente para se lidar com manifestações explícitas, mas sua instrumentalização para se analisarem ocorrências implícitas dificilmente apresenta resultados satisfatórios, pois estas dependem muito da erudição do leitor (NITRINI, 2000, p. 167).

Isso significa que tanto a influência quanto a intertextualidade enfrentam problemáticas ligadas à criação literária, com uma diferença: a primeira volta a sua atenção para os criadores e situa-se num espaço teórico, ao passo que a segunda, focaliza nos textos ou nos leitores.

Contudo, considerar a prática intertextual no processo de leitura significa maximizar a produção de sentidos, porque permite uma leitura além do espaço interdiscursivo, abrangendo o diálogo entre diferentes textos e é, nesse sentido, que as noções de intertextualidade trouxeram novas perspectivas para os estudos da literatura comparada.

Carvalho assinala que

a intertextualidade ajudou a retomar aspectos essenciais das relações interliterárias, redimensionando o tratamento antes dado a essas noções e subtraindo delas os traços de dependência, antecipação ou originalidade. A intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre textos, tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la. Como indicativo da apropriação de um texto por outro, a intertextualidade aponta para a

sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores (CARVALHAL, 2003, p. 19).

Deste modo, a possibilidade de mover-se entre vários campos do conhecimento, bem como se apropriar de diversos métodos exigidos pelos objetos que colocamos em relação foi ampliada com a intertextualidade, por propiciar a investigação das relações não só entre diferentes textos, mas também, diferentes áreas. Isso permite àqueles que estudam a literatura comparada, centrados em mais de uma área,

o enriquecimento metodológico, dos contrastes e das analogias que tornam possíveis essas relações, permitindo leituras muito mais esclarecedoras. Nesse sentido, a literatura comparada torna-se duplamente comparativa, atuando simultaneamente em mais de uma área. (CARVALHAL, 2003, p. 46, 47).

Como se pode observar, a literatura comparada comporta estudos, cujo objetivo é investigar a relação entre o texto literário com outros saberes, além da literatura, denominada relação interartística, que permite penetrar no campo das comparações estéticas como são sugeridas por Souriau (1983), em sua obra *A Correspondência das artes*. Esse teórico delinea uma diferença entre a literatura comparada, propriamente dita, e a estética comparada, o que consideramos interessante esclarecer.

Souriau (1983) retoma a definição de literatura comparada que é concebida como o confronto de obras literárias de línguas diferentes e apresenta uma nova disciplina para o estudo comparado entre artes, a Estética Comparada, que será de grande valia para a fundamentação teórica do último capítulo, pois Souriau explica alguns conceitos que contribuem muito para o estudo comparativo a que nos proporemos. Porém, como teoria basilar, utilizaremos a literatura comparada com sua definição ampliada, ao invés de Estética Comparada proposta por Souriau, uma vez que o nosso trabalho, de modo geral consiste em comparar a poesia com outras artes, e não comparar música e pintura, por exemplo, que são estéticas que não incluem a literatura como ponto inicial, pois isso ainda é uma exigência da literatura comparada, como afirma Carvalhal. Portanto,

(...) a literatura comparada explora relações não apenas entre textos e autores ou culturas, mas se ocupa com questões que decorrem do confronto entre o literário e o não – literário, entre o fragmento e a totalidade, entre o similar e o diferente, entre o próprio e o alheio (CARVALHAL, 2003, p. 11).

Acreditamos que a literatura comparada contribuirá significativamente, para o estudo comparativo da poética a que nos propomos, com a pintura e a música, pois entendemos ser

um método importante para os estudos dos textos literários que são organizados por uma rede de relações.

É nesse contexto de estudo que se inserem os nossos objetivos quanto à poética de Leminski e suas possíveis relações com a pintura e a música, com intuito de oferecer uma alternativa interpretativa da mesma, levando em conta as diferentes linguagens que constituem o poema e as relações advindas de outras esferas artísticas. Os capítulos que seguem são exemplos da vertente intertextual dos poemas de Leminski que passamos a analisar.

2 PETROGRADO: O BERÇO DA REVOLUÇÃO RUSSA RETRATADO NA POESIA DE PAULO LEMINSKI E NA PINTURA DE PETROV-VODKIN

Neste capítulo, buscamos evidenciar a relação entre o poema *O velho Leon e Natália em Coyoacán*, de Paulo Leminski (1985) e a pintura *A Petrogrado, 1918*, de Kuzma Petrov-Vodkin (1920), sob uma perspectiva interdisciplinar. É importante refletirmos que a leitura da poesia, com base na percepção das relações dialógicas com outros textos e sua articulação com outros campos do saber, pode ser uma alternativa que propiciará uma leitura de maior complexidade dos sentidos do literário.

Escolhemos a abordagem da relação entre poesia e pintura com o intuito de demonstrarmos como imagem e texto verbal se correlacionam, uma vez que a imagem, repetidas vezes, antecipa os sentidos revelados pela palavra, converge para os significados do texto e até mesmo complementa os seus sentidos.

Para Bosi,

a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contado direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua própria existência entre nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (BOSI, 2000, p. 19)

Partindo dessa perspectiva, a imagem está muito além das palavras, além do que é representativo. Além de representar uma realidade, a imagem pode criar uma outra realidade que nos faz andar por caminhos, até então, desconhecidos, para a abstração.

2.1 Paulo Leminski: poesia e história

A leitura da poesia, por dispor de elementos que elevam a produção de sentidos ao transcender as palavras, propicia ao leitor o desenvolvimento da percepção e da sensibilidade. A imagem, por exemplo, é responsável pela pluralidade de significados na poesia, exaltando os valores das palavras, dizendo o indizível, fazendo com que o homem volte para dentro de si, recrie e reviva a imagem suscitada pela poesia (PAZ, 1982).

Para a apreensão da pluralidade de significados presente no poema, é necessário analisá-lo sem desconsiderar seus diversos aspectos e levar em conta abordagens que contribuam com a leitura. Para a abordagem intertextual do poema, é importante lembrar que

além da análise estilística, aquela cuja função é encontrar no material linguístico a expressividade do sujeito (MICHELETTI, 2006), o contexto histórico, a biografia do autor e dos envolvidos, bem como as possíveis relações com outras obras ou artes, são extremamente relevantes. No entanto, ao nos referirmos à contextualização do poema, não reduzimos a análise a datas, pois conforme Bosi, contextualizar o poema

é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu-lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. A poesia pertence a História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante em cada poema. (BOSI, 2000, p. 13)

Essa forma de análise pode contribuir muito para a compreensão de determinados poemas. Isso não significa que contextualizar o poema deva ser a única forma de analisá-lo. A contextualização pode constituir parte da análise, assim como os dados biográficos também acrescentam, em alguns casos, importantes informações para o exame da obra, como afirma Pareyson (1989, p.75): “(...) muitos fatos da vida de um artista constituem uma contribuição direta e insubstituível para a compreensão da sua arte”. Em contrapartida, a biografia pode não propiciar informações infalíveis para a análise da obra, uma vez que nem sempre a obra é continuidade da vida do artista.

Pensando de forma aproximada a Pareyson, Paz (1982) postula que

a história e a biografia podem dar a totalidade de um período ou de uma vida, esboçar as fronteiras de uma obra e descrever, do exterior, a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até desentranhar o porquê e o como de um poema. Não podem, contudo, dizer o que é um poema. (PAZ, 1982, p. 19)

Assim, a leitura do texto literário, sobretudo do poético, “envolve operações complexas que vão desde o entendimento da camada superficial até as camadas mais profundas e, portanto, menos claras, menos imediatas” (MICHELETTI, 2006, p. 17). Isso pode ser percebido pela leitura do poema *O velho Leon e Natália em Coyoacán*, de Paulo Leminski (2013, p. 67), que passamos a analisar.

desta vez não vai ter neve como em petrogrado aquele dia
o céu vai estar limpo e o sol brilhando
você dormindo e eu sonhando

nem casacos nem cossacos como em petrogrado aquele dia

apenas você nua e eu como nasci
 eu dormindo e você sonhando
 não vai mais ter multidões gritando como em petrogrado aquele dia
 silêncio nós dois murmúrios azuis
 eu e você dormindo e sonhando

nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia
 nada como um dia indo atrás do outro vindo
 você e eu sonhando e dormindo

Paulo Leminski, em um depoimento de 24 de junho de 1985, expressou a vontade em publicar um ciclo de biografias⁷ de homens que fizeram história e os quais admirava, abordando modos de como a vida pode se manifestar, nos diferentes contextos da sociedade. Um desses homens compõe o título do poema analisado neste trabalho, o político, militar, intelectual, escritor, ideólogo e revolucionário, Leon Trótski, “que ao lado de Lênin realizou a grande Revolução Russa, a maior de todas as revoluções, porque transformou profundamente a sociedade dos homens (...) hoje dividida em dois blocos: o ocidental e o oriental” (LEMINSKI, 2013, p. 10).

Natália Sedova Trótski, também abordada no poema, foi revolucionária russa, nasceu na Ucrânia, estudou em Genebra. Conheceu Trótski em Paris, em 1902, com quem se casou e teve dois filhos. Trabalhou com Trótski e seus companheiros por alguns anos.

Coyoacán, o lugar que compõe parte do título do poema, era uma pequena cidade no México, que aos poucos foi crescendo e manteve, por um lado, muitos de seus encantos de cidade pequena como a praça central movimentada, as ruas tranquilas que serpenteiam até praças menores, passando por casas coloridas, e por outro, desenvolveu o seu lado de cidade grande, como os setores comerciais movimentados e restaurantes modernos.

A relação entre Coyoacán, Leon e Natália resume-se ao fato de que após o exílio na Turquia, em decorrência da Revolução Russa, em 1933, Leon Trótski e sua esposa Natália se mudaram para Coyoacán.

2.2 A Petrogrado⁸ na poesia

“A revolução tinha começado na capital, em Petrogrado. E sua implantação em todo o vastíssimo Império Russo, embora rápida, foi conflituosa e sangrenta” (LEMINSKI, 2013, p.

⁷ Leminski escreveu quatro biografias, as quais foram publicadas no livro *Vida* (2013). O autor escolheu Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski.

⁸ Cidade fundada pelo Czar Pedro, o Grande, em 1703. Petrogrado, de 1914 a 1924, Leningrado, de 1924 a 1991 e São Petersburgo, de 1991 até os dias de hoje.

308). A Revolução Russa foi feita por jovens operários, pelo proletariado. “Não apenas operários. Logo começam a aparecer soviets⁹ de soldados (...), que discutem politicamente a guerra, julgam seus oficiais, organizam-se de baixo para cima. Humanidade ascendendo à consciência e à liberdade” (LEMINSKI, 2013, p. 297). Essa é a grande temática do poema de Leminski selecionado para a análise.

No primeiro olhar atento para o poema, percebemos que Leminski foge à regra gramatical de grafia das palavras e pontuação. Palavras que deveriam, de acordo com a normativa, ser escritas com letras maiúsculas como *Petrogrado*, estão em minúsculas, bem como a falta de vírgulas e outros sinais de pontuação.

Pensando no contexto de análise do poema, podemos dizer, que a *petrogrado* para o eu-lírico remete apenas a fatos tristes que marcaram sua vida e que, por isso, não queira destacá-la no texto, mostrando que no presente não exerce nenhuma importância. Quanto à ausência de sinais de pontuação, pode estar relacionada à intensidade e velocidade com que aconteceram os fatos ligados à Revolução que foram fortes, simultâneos e alguns, inesperados, criando esse efeito também no poema.

Na primeira estrofe do poema, temos o eu – lírico olhando para o céu, prevendo como será o seu dia, comparando-o com uma lembrança do passado na cidade de Petrogrado, conhecida por ser o berço da Revolução Russa. Se, por um lado, o local é marcado pela dor, tristeza, aflição, tirania e morte, por outro, é palco da democracia, conquista e vitória dos revolucionários.

Setembro e outubro de 1917, os meses da Revolução, “são os piores do ano na Rússia, principalmente em Petrogrado. (...) soprava um vento úmido que cobria as ruas com um pesado manto de neblina gelada” (LEMINSKI, 2013, p. 303). O clima da referida cidade é evidenciado no poema e construído a partir da antítese¹⁰, presente nos três primeiros versos, constituídos pelas palavras: *neve, céu, limpo, sol brilhando*.

A palavra *neve*, além de representar o clima frio da cidade, representa os sentimentos de dor e o sofrimento causados pela guerra, responsável por tantas mortes em tão pouco tempo. Em contraposição, estão as palavras *céu limpo* e *sol brilhando* que retratam, além do clima da atual cidade Coyoacán, onde vivem Leon e sua esposa Natália após o exílio, representam a paz e a esperança e *sol brilhando* reitera a ideia de brilho do sol e intensifica o significado de vitória que os referidos revolucionários alcançaram com o fim da monarquia na Rússia.

⁹ Um conjunto de assembleias de uma democracia popular e proletária espontânea (LEMINSKI, 2013, p. 297).

¹⁰Que consiste na aproximação de ideias contrárias (GOLDENSTEIN, 2006, p. 96).

No último verso, da primeira estrofe, estão duas palavras importantes para essa análise: *dormindo – sonhando*. Ferreira (2013), em seu *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos*, explica que Bachelard distingue o sonho noturno do devaneio, pois

no devaneio, o sujeito tem consciência de que é o autor de sua “atividade onírica”, preservando desse modo a unidade de seu cogito. O mesmo não ocorre com o “sonhador de sonho noturno” em que o seu eu “se dissolve” e ele perde a individualidade (FERREIRA, 2013, p. 186).

Assim, a amada, que dormia, não estava consciente da atividade sonhadora, enquanto o eu – lírico, sim. Podemos dizer que Leon ainda pensava como revolucionário, com seus ideais socialistas, não somente por uma Rússia socialista, mas um mundo socialista, talvez uma utopia, própria de devaneios.

No entanto, há uma união do casal, Natália e Leon, em relação aos ideais e lutas, pela inversão nas formas de sonhar do casal. Assim como Leon está consciente da atividade onírica no verso 3, e a esposa não, no verso 6 ocorre o contrário, a esposa está consciente e Leon não. Isso se deve ao fato de que Natália também é revolucionária e possui ideais assim como o esposo. A referida união é mais acentuada nos versos 9 e 12, pois mostram a aproximação do casal, por meio dos pronomes, *eu* que refere – se a Leon e *você*, a Natália.

No verso 4 do poema, percebemos novamente a comparação que o eu –lírico faz entre o presente e o passado, por meio das palavras: *casacos* e *cossacos* que, por sua vez, constituem-se de aliterações e paronomásia – figuras de som que acentuam e chamam a atenção para as palavras, para além de seus significados, ou seja, em sua estrutura formal e sonora (significante).

A palavra *casacos* lembra o inverno, que pode ser comparado ou aproximado à situação de morte como consequência dos combates durante a Revolução, bem como à temperatura do corpo sem vida. Por outro lado, funciona como uma antítese do frio, justamente porque aquecem, evitam o resfriamento do corpo, bem como remetem à proteção, pois “em suma, toda vestimenta circular que tem uma abertura na parte de cima evoca cúpula, a tenda, a cabana ou choça redondas (...)” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 183).

Em contrapartida, no verso 5, as palavras mostram a situação presente do casal: *apenas você nua e eu como nasci*, que por assim estarem, demonstram a leveza, o alívio, a liberdade pós-guerra e que não precisam mais dos casacos, da proteção.

A palavra *cossacos* refere-se aos homens que lutaram no exército branco, os quais pretendiam a volta à monarquia, contra o exército vermelho, dos bolcheviques, um partido, cujo cérebro e coração era “uma concentração de intelectuais militantes, na maioria, de origem não operária, fortemente centralizada, equipada (...)” (LEMINSKI, 2013, p. 297).

Após a derrota do exército branco para o vermelho, muitos cossacos foram mortos ou deixaram o país. Isso mostra, mais uma vez, a vitória de Leon Trótski e seus companheiros socialistas.

A relação do poema com a história da Revolução Russa pode ser evidenciada nos versos analisados, possibilitando o conhecimento de algumas peculiaridades da guerra, como a formação dos exércitos.

Há uma contraposição entre o verso 7: *não vai mais ter multidões gritando como em petrogrado aquele dia* e o verso 8: *silêncio nós dois murmúrios azuis*. Essa oposição encontra-se, acentuadamente, nas palavras *gritando* e *silêncio*.

De acordo com Ferreira,

O grito poético é aquele que vai às profundezas e repercute quando encontra uma alma em que ele possa penetrar como uma aura matinal, suavizando e dando-lhe tranqüilidade e alento. Esse não é o grito atormentador e neurotizante que se ouve a todo instante nas ruas das movimentadas metrópoles. O grito mais intenso e de maior amplitude é o do poeta que nasce na solidão e no silêncio do seu ser, estendendo-se no espaço onírico daquele que busca também no repouso o silêncio e a solidão. (FERREIRA, 2013, p. 92)

Leon Trótski, mesmo considerado um ótimo orador, não conseguiu fazer com que os seus ideais permanecessem comuns ao do governo da Rússia em 1924, entrando em conflito com o mesmo e sendo exilado na Turquia em 1933. Como afirma Leminski (2013, p. 301), “os poderes de Trótski deviam-se, em grande parte, a seus dotes excepcionais como orador e tribuno. Onde falava, sua palavra era fogo e ordem, lógica e fonte de entusiasmo”. Mesmo assim, Trótski não foi ouvido, ao tratar de suas ideias comunistas, e por expressá-las, foi preso. Portanto, esse grito, essa voz, contrário ao grito do poeta, não possibilitou a conquista dos objetivos.

O poeta escreve no verso 8 que, mesmo longe de Petrogrado, Leon e Natália não desistiriam de seus ideais (essa esperança é evidenciada no verso 11 também) e o que lhes possibilitaria a vitória seria o silêncio que, segundo Ferreira (2013),

não tem voz, não fala, mas diz uma imensidão que é preciso decifrar com a grandeza e a profundidade de que um ser tonificado pelos sonhos é capaz de fazê-lo. O silêncio é captado na solidão de instantes inefáveis e irrepetíveis. O silêncio penetra no ser humano fazendo-o vibrar, cantar, sonhar, falar [...] Tal é o silêncio da mata quando o sol vai lentamente desaparecendo no horizonte e a noite vem. Para apreender a ontologia poética do silêncio, é preciso estar em sintonia com o seu cogito sonhante e com o cosmos. Com o pensamento claro, com a razão, o silêncio nada significa. O mundo é estatizado e mudo. Para o poeta, o silêncio fala mais alto que qualquer voz ou som que se expande no universo. (FERREIRA, 2013, p. 180)

É de suma importância entender que, ao mesmo tempo, que o silêncio não possui voz, consegue se manifestar e se expandir em dimensões abstratas como o devaneio, possibilitando ao homem uma profunda viagem dentro do próprio ser, para que seja capaz de dar vida à expressão alçada. Nessa perspectiva, entendemos que o silêncio do casal possuía, de alguma forma, uma voz, mas não aquela que ecoava na multidão e sim *murmúrios azuis*.

A palavra *murmúrios* está relacionada a uma voz abafada, um ruído surdo e o termo *azuis* acentua ainda mais a profundidade, imaterialidade e frieza da voz, uma vez que “os movimentos e os sons assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu (...). O azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 107).

Com a intenção de revolucionar e vencer, Trótski e seus companheiros comunistas resolveram conduzir a luta, sem gritos, sem marchas. Todavia, havia o murmúrio, ou seja, sua voz ainda é repetida por alguns, mesmo que de forma velada, para não serem descobertos em sua resistência.

Foi, então, que começaram a escrever palavras de ordem do partido nos suportes de seus órgãos de representação. “Realizava-se um dos slogans bolcheviques fundamentais: ‘todo poder aos soviets!’” (LEMINSKI, 2013, p. 305). Os revolucionários conseguiram abranger grande parte da população. “A Rússia está sob o controle dos soviets. O socialismo acaba de sair dos livros e das tentativas. O sonho era possível” (LEMINSKI, 2013, p. 306).

2.3 A Petrogrado na pintura

Diversos tipos de imagens são expostas a todo o momento. Compreendê-las significa aumentar nossas possibilidades de enxergar mais e mais longe, tornando-nos capazes de extrair os diversos sentidos de um objeto. O mundo paralelo da arte nos faz “reconhecer a experiência do mundo que chamamos de real” (MANGUEL, 2001, p. 23).

Ao ler uma pintura, sentirmos o reflexo de nossas próprias emoções, ativamos e desenvolvemos nossas percepções, pois o que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa experiência (MANGUEL, 2001). Manguel afirma que

quando nos confrontamos com uma obra de arte, essa talvez seja nossa única reação possível: o equivalente a uma prece de gratidão por nos permitir, com os nossos sentidos limitados, um número infinito de leituras, que, para o nosso maior proveito e alegria, trazem a possibilidade de esclarecimento. (MANGUEL, 2001, p. 55)

No entanto, ao lermos uma imagem não podemos pensar que ela é suscetível à todas as interpretações. Ela comunica sensações, ideias, aponta para um passado e para fontes de expressões (MANGUEL, 2001).

Segundo Lima,

a consciência da substância visual é percebida não apenas pela visão, mas por meio de todos os sentidos, e não produz segmentos isolados e individuais de informação, mas sim unidades interativas integrais, totalidades que assimilamos, direta e muito rapidamente, por intermédio da visão e da percepção. O processo leva ao conhecimento de como se dá a organização de uma imagem mental e a estruturação de uma composição (LIMA, 2008, p. 42).

Atendendo aos interesses específicos da área de leitura, a relação entre poesia e pintura revela pormenores percebidos por diferentes sentidos que refletem o contexto em que circularam as obras. Para Manguel,

a imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. (MANGUEL, 2001, p. 29)

Importa para a compreensão das obras, a linguagem verbal e não verbal, uma vez que compreender as relações entre elas propicia uma leitura de maior complexidade dos sentidos. Essa comparação foi desenvolvida a partir do diálogo entre as diferentes obras, imagética e literária, explorando as cores, as formas, as expressões, as simbologias, as retomadas e as apropriações que a arte literária faz da arte pictórica e vice-versa.

A temática da Revolução Russa é comum tanto ao poema, quanto à pintura. As ocorrências, durante e após a revolução, podem ser identificadas em ambas as obras e a aproximação das temáticas pode ser um exemplo para o que Praz diz: “poesia e pintura têm marchado constantemente de mãos dadas, numa fraterna emulação de metas e meios de expressão” (PRAZ, 1982, p. 3).

Logo à primeira vista, é fácil perceber que a mulher ocupa o lugar de protagonista da pintura, pois está posicionada verticalmente e em primeiro plano, ocupando grande parte da tela. A postura da mulher expressa equilíbrio, capacidade fundamental naquele momento de revolução, guerra, em especial, porque carrega uma criança, ser indefeso que necessita de cuidado e proteção.

A mais importante influência tanto psicológica como física sobre a percepção humana é a necessidade que o homem tem de equilíbrio, de ter os pés firmemente plantados no solo e saber que vai permanecer ereto em qualquer circunstância, em qualquer atitude, com certo grau de certeza. (DONDIS, 1997, p. 32)

A proteção expressa pela posição da mulher, que envolve a criança com seus braços, é acentuada também pelo cercado atrás dela, que de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 275), simboliza o eu interior, chamado pelos místicos medievais de "célula da alma", o lugar sagrado de visitas e a morada divina. Sobre esta cidadela de silêncio, o homem espiritual se retira para defender - se de todos os ataques do exterior, e sensação de ansiedade.



Fig. 1 - *1918 in Petrograd*- PETROV-VODKIN, Kuzma (1920).

Fonte - <http://www.wikiart.org/en/kuzma-petrov-vodkin/1918-in-petrograd-1920>.

Além do cercado, as mãos junto à criança, a capa vermelha que ela usa pode representar um casulo, uma proteção, como os casacos para os cossacos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 248). Portanto, o objetivo da mulher é a proteção da criança, pelo colo, pelas mãos, sentido que é reiterado pela capa e pelo cercado.

Para que a criança sobrevivesse aos açoites da guerra, ela precisou de alguém que a protegesse, por ser indefesa e a mulher a protegeu tanto na guerra como depois dela. A imagem da criança remete à infância, que é símbolo da inocência: o estado antes da falha e, portanto, pelo estado edênico, simbolizado por várias tradições, é o retorno ao estado embrionário, que permanece perto da infância (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 752).

Nesse sentido, a criança pode representar o recomeço, o renascimento de uma cidade, após uma revolução, bem como a esperança que é exposta também, nos versos 2 e 7 do poema de Leminski já analisado.

À direita e à esquerda da mulher há duas colunas, elementos essenciais da arquitetura e estão relacionados à sustentação. Assim, as colunas garantem a solidez da construção. Quebrá-las é ameaçar todo o edifício. É por esta razão que elas são, muitas vezes, tomadas para o todo, simbolizam a força de um edifício, seja arquitetônico, pessoal ou social (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1986, p. 323). Essa força é expressa no poema por meio da ideia do sonho, da esperança, da luta, da vitória e resistência dos revolucionários.

A mulher chama a atenção para si na pintura, e embora isso aconteça, a construção atrás dela consegue uma atenção especial, pelo destaque da cor azul e das formas que a compõem. A cor é um elemento importantíssimo para a análise da pintura. “As cores são fisicamente agradáveis em si mesmas (vale dizer, na nossa percepção), mas são também emblemas do nosso relacionamento emocional com o mundo, por meio dos quais intuimos o insondável” (MANGUEL, 2001, p. 50).

A cor azul, presente na grande construção azul atrás da mulher é a que mais influi no espiritual, ligada a divindades, “a verdade e probidade” (MANGUEL, 2001, p. 51). A Petrogrado após a revolução foi marcada pela dor, pela morte, mas também pela conquista do poder para aqueles que buscavam a justiça e a verdade. Esse sentido também está presente no poema, no verso 10 que expressa a luta, a busca da verdade e integridade daqueles que, até então, eram explorados.

Quanto à forma de arcos que se contrapõe à forma do edifício, de suas janelas e portas que são retangulares, pode simbolizar a “passagem entre o conhecido e o desconhecido. (...) A porta se abre para um mistério. Mas ele tem um valor dinâmico, (...) pois não somente indica

uma passagem, mas convida a atravessá-la” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 734-5). A janela no edifício, “enquanto abertura para o ar e para a luz, (...), simboliza receptividade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 512). Essa receptividade pode estar relacionada às novas ideias ou propostas políticas.

Mas, há que se observar alguns contrapontos como, por exemplo, em relação à grade, que pode representar proteção, como também, prisão ou uma barreira que impeça as pessoas de realizarem a passagem para a nova vida, como propõem os arcos.

Com relação à revolução, refere-se à passagem da monarquia à república, do poder na mão da classe burguesa para a proletária, oportunizando novos ares, novas formas de viver. Tal mudança é marcada logo na primeira estrofe do poema e na tela, ao ver as pessoas retomando, pouco a pouco, o espaço da cidade, algumas em grupo e outras, avulsas, aparentemente, espreitando, cuidadosamente, os lugares.

O poema remete, em seu início, ao clima de inverno, aludindo à neve da cidade de Petrogrado nos tempos da guerra. Em seguida, percebemos a mudança do clima frio para o quente, coincidindo com o período após os combates. Já na pintura, é mais difícil mostrar uma evolução, pois apresenta sempre um momento estático no tempo, assim, a opção foi a de omitir a guerra, mostrando um clima ameno semelhante ao de Coyoacán, pós-revolução.

Na pintura, aparecem pessoas, possivelmente trabalhadoras, proletárias, o que se pode comprovar ao observar a maneira como estão vestidas, que saem às ruas após a conquista do poder. Assim como no poema, não há multidões na pintura, há a circulação e a ocupação do espaço de forma tranquila (observe que as pessoas param para fazer coisas rotineiras como, conversar) numa maneira de retomar suas vidas na nova proposta política.

Outro detalhe interessante notado na pintura, é que a mulher e a criança estão trajadas, exatamente, com as cores da bandeira da Rússia: a mulher trajando uma túnica azul, e com os adereços de um lenço branco (o lenço branco acenado sempre significa um sinal de paz) e uma capa vermelha; já a criança, enfatizando o sentido da paz almejada, está vestida totalmente de branco. Para este texto imagético, é possível atribuir às cores: branca - a magnanimidade; azul - a lealdade e a pureza moral e vermelha, a coragem e o amor.

Podemos perceber, portanto, que a temática da cidade de Petrogrado, considerada o berço da Revolução Russa, foi abordada no poema de Paulo Leminski e na pintura de Petrov-Vodkin, compreendendo as especificidades das duas artes, ou seja, um texto quando aproximado pode ter aspectos evidenciados pelos diálogos que estabelecem com outros textos, e, assim, os sentidos se constituem num processo contínuo.

Como foi o caso do poema e da pintura que, ao tratarem da mesma temática, iluminaram-se, trazendo dados que uma ou outra expressão, ao ser analisada isoladamente, com certeza se perderiam. Contudo, entendemos que não lemos e produzimos sentidos apenas por meio das palavras, mas também, por meio das imagens criadas e interpretadas.

Tanto a literatura quanto a pintura são representações da realidade que nos permitem vivenciar experiências riquíssimas e produtivas. Para isso, se faz necessário a reflexão sobre a importância da literatura e sua correspondência com outras artes e a potencialização de abordagens dialógicas, conforme as já apresentadas e também como as que analisaremos nos próximos capítulos, que apresentam a relação intertextual da temática das estações em Leminski e Vivaldi.

3 O ESTUDO COMPARATIVO DAS QUATRO ESTAÇÕES

As análises a seguir se constituirão a partir das relações entre poesia e música. Contudo, algumas pinturas serão trazidas para elucidar e auxiliar na compreensão da temática. Neste ponto, compartilhamos das concepções da Estética da Recepção (JAUSS, 2002) e da Teoria do Efeito (ISER, 1999) que podem contribuir teóricamente na construção de reflexões relacionadas à leitura do texto literário, valorizando o leitor e sua formação, enquanto sujeito histórico-social.

O comparatismo tem construído uma trajetória muito consistente, com muitos estudos especialmente, entre literatura e pintura, com um número mais reduzido aparecem comparações entre literatura e música. O cotejo entre artes distintas exigem conhecimentos específicos que não são do domínio de todas as pessoas. Tampouco, perceber essas aproximações é tarefa para qualquer leitor, pois, a leitura de poemas, como os que analisaremos, limita-se diante dos olhos de um leitor destituído do domínio da outra arte.

Por ora, é bom lembrarmos que a comparação permite tanto o trabalho interdisciplinar como o intertextual ao estudar a interface entre poesia e música, analisando as correspondências e confrontando as disparidades entre essas formas de expressão.

Para tanto, partimos do pressuposto de que o leitor tem alguma autonomia ao ler o texto, visto que a chave interpretativa não se centra somente no autor ao considerar que o leitor pode ser o centralizador das informações, das conexões contribuem para a leitura, entendendo que

o texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor (BARTHES, 2012, p. 64).

Dada a importância devida ao leitor, a produção de sentidos do texto configura-se mediante a associação das experiências, das vivências, do conhecimento do leitor com o texto, além de abrir caminho para assimilar, comparar, confrontar e estabelecer relações do texto com outras obras da própria literatura, bem como com outras artes ou áreas do saber humano. Assim, a fonte, a voz não é o verdadeiro lugar da escritura, mas a leitura o é (BARTHES, 2012).

É pertinente dizer que o leitor pratica a interdisciplinaridade ao entrar em contato com o mundo do texto, uma vez que este lhe permite penetrar em uma atmosfera híbrida, isto é, em um espaço onde é possível realizar diferentes correspondências.

Isso se aplica ao nosso trabalho, que foi fruto da leitura da poética de Paulo Leminski e das relações que conseguimos estabelecer entre a arte deste poeta com outras artes que, de alguma forma, fazem parte do nosso contexto, enquanto leitores e pesquisadores, tornando possível a real experiência com o texto como um espaço de interação e articulação entre diferentes conhecimentos.

No capítulo anterior, apresentamos uma análise comparada entre poema e pintura, mostrando como elementos peculiares a cada obra podem dialogar e converter-se em sentidos, de modo que uma ilumina a outra. O principal objetivo do capítulo foi propor a comparação como alternativa de leitura para o texto poético, vinculado a outros campos do conhecimento.

A comparação que realizaremos no próximo capítulo será entre seis poemas do poeta Paulo Leminski e quatro concertos de Antonio Vivaldi. Os poemas escolhidos são, de forma geral, caracterizados como modernos, curtos, com versos livres, dentre os quais há aqueles que são marcadamente concretos e compostos de jogos visuais e sonoros bem evidentes.

Os concertos, de Vivaldi, selecionados para a análise são nomeadamente pertencentes à música barroca, caracterizados, em síntese, pelos chamados concertos solos, em que um único instrumento é lançado contra a massa de uma orquestra. “Os concertos solo eram compostos em três movimentos – rápido: lento: rápido” (BENNET, 1986, p. 42). Geralmente, o primeiro movimento apresenta o tema principal tocado pela orquestra no início. O segundo movimento apresenta a variação do tema e, no terceiro, a reiteração do tema com alguma alteração ou não. Esta característica (tema e variação) associada ao concerto acompanhará todo o percurso da análise comparativa.

Cabe salientar, em relação aos concertos, que além de utilizarmos as partituras (texto musical), utilizaremos a execução e os sonetos que estão escritos em determinadas partes dos movimentos, cujas autorias não se têm certeza. Alguns estudiosos apontam o próprio Vivaldi como autor, uma vez que os sonetos conseguem descrever com maestria cada estação de acordo com os movimentos. Quanto à estrutura, é relevante saber que cada verso possui um número fixo de pulsações e um esquema rítmico específico.

Esse estudo comparativo iniciará com a abordagem dos aspectos que constituem cada estação, a saber: a primavera, o verão, o outono e o inverno. Para tornar a trajetória do capítulo mais enriquecedora, escolhemos quatro pinturas pertencentes a diferentes períodos e movimentos artísticos - *O nascimento de Vênus*, de Botticelli (1485), *Sol poente*, de Tarsila de Amaral (1929), *Paisagem outonal com quatro árvores* (1885) e *Cena de rua em Montmartre: Le Moulin à Poivre* (1887), ambas de Van Gogh - para explicitar, por meio da leitura das obras, as características das estações, de modo que seja possível refletir e entender como esse

ciclo interage conosco para, então, estabelecer uma relação através do contato entre pensamento, palavra, imagem e música.

Para a primavera, escolhemos o poema *Profissão de febre* e o primeiro movimento do concerto *Primavera*. Já para o verão, selecionamos três poemas que relacionaremos com a primeira parte do movimento do concerto *Verão*. Buscamos, por meio dessas duas análises, mostrar como Leminski e Vivaldi, embora tão diferentes em diversos aspectos, possuem a mesma afinidade em evidenciar as fases da natureza e como cada arte as apresenta. Para completar o estudo, utilizaremos mais dois poemas de Leminski e os compararemos com os concertos e seus respectivos movimentos: *Outono* e *Inverno*. Todos os poemas selecionados para as análises que seguem, coincidentemente, não possuem títulos, atendendo a uma das características da poesia leminskiana.

3.1 Os limites desta comparação

Definimos a temática das quatro estações como ponto inicial para análise. Selecionamos seis poemas de Leminski com a temática escolhida e identificamos elementos que confluem em ambas as artes, embora sejam recursos inerentes à música. Estudando com mais profundidade, percebemos que além de elementos, há elementos de composição musical nos poemas de Leminski.

É pertinente traçarmos aqui algumas discussões acerca do estudo comparado entre poema e música, por entender que é necessário delimitar os estudos desse campo, bem como delinear as teorias que serão fundamentais para a configuração desse capítulo.

Oliveira (2002) apresenta resumidamente as propostas de algumas pesquisas interarte, mencionadas em sua obra, em três amplas categorias definidas como: estudos literário-musicais (os quais utilizam o instrumental dos estudos literários para análise musical), estudos músico-literários (que utilizam conceitos derivados da musicologia como instrumentos para análise literária) e estudos de formas mistas (que abrangem a canção, a ópera e o *lied*). Com base nessa axiologia, podemos dizer que este estudo comparativo, de modo geral, se caracteriza como músico-literário e, de modo mais específico, de melopoética estrutural que se interessa em estudar a musicalidade intrínseca ao texto verbal.

Para um estudo comparado entre estas artes, é necessário compreender alguns de seus aspectos segundo a Estética Comparada que, por sua vez, foi abordada no capítulo 1 de forma mais simples.

Importa para a pesquisa saber que Souriau (1983) divide as artes em não representativas e representativas, como mencionamos no capítulo 1. A primeira consiste na organização de seres ou coisas do modo utópico e fantástico, constituindo-se de aventuras imaginárias e transcendentais, unindo - se completamente com a própria obra resultando em um ser e universo uno. Já a segunda, na “organização dos seres ou coisas em universo” (SOURIAU, 1983, p. 95), cujo objetivo não são os fenômenos, a aparência, mas a essência de um ser, as entidades amparadas como discurso (ideias), ou seja, a organização transpõe os fenômenos do próprio corpo da obra.

O autor designa as artes não representativas como artes do primeiro grau, cuja organização dos elementos que integram o universo da obra é simples e completamente ligado à própria obra. Esta organização é chamada de forma primária.

Nas artes representativas ou do segundo grau, segundo Souriau (1983), os seres apresentados por seu discurso levam a uma dualidade formal da obra, ou seja, uma parte da forma concerne à obra em si (forma primária) e a outra, aos seres suscitados por seu discurso, a forma secundária. Assim, inclui-se a música nas artes não representativas ou do primeiro grau e a literatura nas artes representativas ou do segundo grau.

Destarte, música e a literatura, embora sejam artes bem distintas de acordo com suas representatividades, podem ser pensadas e estudadas analogicamente, considerando que uma pode complementar a outra, ampliando a maneira de explorar os sentidos do que é apresentado. Por isso, entendemos a importância de discorrermos sobre a especificidade das artes abordadas, traduzindo suas relações.

A música pura, absoluta, não pode ser reputada como uma arte que simplesmente “exprime os sentimentos”, uma vez que essa seria uma afirmação ingênua e superficial. Segundo Souriau (1983, p. 137), “a música evoca representativamente os sentimentos, que deles ela oferece uma realidade artística, por hipóteses, como do mesmo modo fariam um amanhecer ou um mar revolto”. Nesse sentido, entendemos que a música também pode suscitar, além de sentimentos, ideias, fantasias, imagens, entre outras coisas do mundo exterior e interior.

Diferentemente da música, Souriau (1983, p. 143) entende que a literatura “é uma arte que emprega essencialmente, numa função geral de representação, o material fonético acrescido de todo o importe semântico das palavras, segundo as sistematizações completamente constituídas que são as diversas línguas”. Com isso, a literatura pode se constituir tanto de uma forma primária, quanto uma forma secundária de representação, assim como todas as artes do segundo grau.

Diante destas constatações, compreendemos que existe uma oposição múltipla entre as duas artes, em suma, a música emana das abstrações para originar os pensamentos, transmitir emoções e atingir a representação, enquanto que a literatura faz o caminho inverso, uma vez que emana do concreto, intencionando a abstração.

Então, podemos considerar a afirmação de Souriau ao dizer que

[...] a literatura supre a arte do segundo grau que falta à música e que, por sua presença, ela é, até certo ponto, responsável por essa carência musical. E inversamente, a música supre a arte verbal do primeiro grau, ao mesmo tempo em que a desestimula por torná-la inútil. (SOURIAU, 1983. p. 134)

Como se pode observar, a literatura e a música, embora diferentes, não são rivais, mas confluem, interagem, se relacionam de diversos modos e se complementam quando, por exemplo, há elementos da música, tais como a variedade, a fantasia, os intervalos melódicos, a opulência das harmonias, entre outros, presentes no poema, que possibilitam o transportar para o universo abstrato, ou quando a música alcança a representação ao se utilizar das simbolizações fonéticas próprias da linguagem oral, a apresentação dos seres, das ideias, dos cenários etc.

É oportuno destacar, que há um elemento comum à literatura e à música que exerce grande importância para ambas as artes: o ritmo. E é partir dele que se constituirão nossas análises. Estudiosos como Bosi (2000), Trevisan (2000), Souriau (1983) e Octavio Paz (1982) discutem a relação tão íntima que o ritmo estabelece com a música e com a arte verbal.

Bosi afirma que os estudos do ritmo caracterizam um modo de ser da linguagem e chama a atenção para o caráter duplo do ritmo, que ora é regular, ora assimétrico, ou se apresenta de ambas as formas e entende que “o período ritmado é um universal da linguagem poética” (BOSI, 2000, p. 81).

Trevisan explica que na poesia o ritmo é “dependente da extensão das palavras, da sua acentuação, da sua qualidade e quantidade silábica, e também, do seu sentido, quer próprio, quer dependente das outras palavras, que lhes são contexto” (TREVISAN, 2000, p. 66). Assim, a qualidade rítmica do poema depende da organização e combinação dos elementos linguísticos criada pelo poeta.

Para Souriau (1983, p. 159), o ritmo “é uma forma conferida a uma progressão pelo retorno dos elementos de uma organização cíclica presidida por um esquema tão simples quanto possível, que reproduz indefinida e continuamente seus efeitos”. Nessa ótica, não seria necessário um esquema muito complexo de combinações ou sistema de organização verbal

clássica ou arcaica, pois o ritmo está além da forma concreta porque suscita manifestações mais subjetivas.

É nessa perspectiva que Octavio Paz trabalha suas concepções de ritmo. Para ele,

o ritmo realiza uma operação contrária à dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de uma direção. Contínuo jorrar, perpétuo andar para a frente, o tempo é permanente transcender. Sua essência é o mais – e negação desse mais. O tempo afirma o sentido de modo paradoxal: possui um sentido – o de ir mais além, sempre fora de si – que não cessa de negar a si mesmo como sentido. Destrói-se, ao se destruir, repete; cada repetição é, porém, uma mudança. Sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é medida vã, sucessão vazia. Quando o ritmo se desdobra diante de nós, algo passa por ele: nós. No ritmo há um “ir em direção a”, que só pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elucida quem somos nós. O ritmo não é nada, nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo” (PAZ, 1982, p. 69,70).

No poema, é o tempo, mas ao contrário do que pensamos, não é um tempo que pode ser presentificado a partir de divisões em porções iguais e sem sentido. (PAZ, 1982, p. 69). É uma repetição variável, que nos leva a uma direção desconhecida, a algo que não conseguimos nominar, mas que é sentida.

Ao refletirmos sobre os estudos do ritmo explicitados acima, identificamos que, em tese, a repetição é o alicerce do ritmo. O fato é que não se pode associar a repetição de elementos a recorrências de sons inanimados e fastidiosos, uma vez que à medida que os movimentos se repetem, produzem novos sentidos e efeitos.

O ritmo, portanto, “é a linguagem repetida com a finalidade de torná-la veículo apropriado da emoção. É o elemento essencial do verso.” (TREVISAN, 2000, p. 72), e não é um simples elemento de medida vazia, mas um importante aliado da rima, do som na produção de sensações musicais.

É o que podemos observar nos poemas de Leminski, cujas repetições foram tão bem configuradas que contribuíram para a interação com a música, permitindo, por meio do processo de leitura poética, identificar assimilações no tecido do texto como o tema e as variações que também foram elementos de composição utilizadas por Vivaldi nos seus concertos *As quatro estações* e têm sido amplamente utilizados para a análise literária como a que faremos.

Mas para compreender melhor, o tema “pode reter algumas características da versão original, ao passo que outras são descartadas, desenvolvidas ou substituídas” (HORTA, 1984, p. 396), ou seja, é a ideia que serve de ponto de partida para uma composição musical. As

variações consistem em certo número de reformulações ou repetições modificadas de um tema. Elas podem ser “construídas em cima das harmonias inalteradas do tema original ou de sua melodia ou ritmo, ou de uma combinação de tudo isso” (HORTA, 1984, p. 396), em outras palavras, é a reiteração do tema com modificações.

Oliveira (2002), explica que

o princípio geral de repetição possibilita a existência de um tema e suas variações como forma padrão. A variação pode ocorrer em qualquer elemento musical: na instrumentação, no contraponto, na harmonia, na linha melódica, no ritmo, no andamento, na orquestração, ou na combinação de quaisquer desses ou de outros elementos (OLIVEIRA, 2002, p. 120).

Nesse sentido, a exploração do tema e da variação na música é mais variado, porque abrange diferentes elementos, ao passo que na literatura, esses elementos atingem menor número e exigem maior cautela, pois

a velocidade das sílabas varia muito menos que as das notas musicais, e escapa inteiramente ao controle do poeta. Ademais, se as variações literárias se afastarem muito do tema não serão reconhecidas pelo leitor: é muito mais fácil lembrar um elemento musical, como a melodia, do que a letra de uma canção. O escritor ainda enfrenta outro problema: cada variação deve atingir um efeito de novidade: a redundância, prazerosa na música, dificilmente o será na literatura. Para evitá-la, os poetas recorrem a artifícios próprios como variar a imagem usada, ou no caso de mantê-la, sugerir uma interpretação diferente cada vez que uma imagem reaparece. (OLIVEIRA, 2002, p. 121)

Leminski tornou possível a leitura de seus poemas na perspectiva do tema e das variações, foi cauteloso quanto ao uso das repetições e variou as imagens, permitindo que a leitura fosse sempre muito prazerosa e misteriosa, deixando sempre pistas para que o leitor pudesse deslindar seus sentidos e estabelecer diferentes relações.

3.2 O poeta contemporâneo

Nosso poeta curitibano interessava-se por estéticas inovadoras, o que o conciliava com o momento literário vigente, denominado Concretismo, cujo surgimento se deu no Brasil a partir de 1956. Foi considerado um movimento de muita expressão e grande importância estética. Os autores que inauguraram esse momento foram: Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, os quais apresentavam como proposta uma nova poética que tendia a abandonar “polemicamente o verso” (BOSI, 2013, p. 509).

Visando repropor temáticas, formas, bem como atitudes características da fase mais controversa do Modernismo de 22, os concretistas afirmaram-se e abriram-se seriamente aos processos estruturais aderentes às vanguardas européias (BOSI, 2013).

Em suma, a poesia concretista é marcada basicamente pela exploração das técnicas visuais, pela acentuação do caráter lúdico da poesia, o jogo “com inversões e desmembramentos das palavras” (GOLDSTEIN, 2006, p. 71), abre um espaço amplo para a atividade imaginativa do leitor, além de propiciar com tom bem humorado as temáticas abordadas, sem modelos definitivos e sim inventivos e livres.

Fred Góes e Álvaro Martins (2002), referem-se às produções de Leminski, de maneira muito singular e instigante, afirmando que

procurar estudar qualquer aspecto da obra de Paulo Leminski é como procurar o fio de Ariadne no temível labirinto cretense habitado pelo Minotauro. Talvez pior, porque são vários os fios. Qual deles será o principal? Apenas um, alguns, todos? Achar essa resposta pressupõe espírito aventureiro. Por onde começar? (Apud LEMINSKI, 2002, p. 7)

Assim, os poemas leminskianos são carregados de som, imagem e significados, configurados ao articular e justapor os códigos, englobando estes elementos e possibilitando o transladar dos sentidos para além do verbal.

3.3 O compositor barroco

Antonio Vivaldi foi compositor e violinista italiano. *As quatro estações* (1725) foram escritas no momento em que a Europa acolhia o Barroco, especialmente a Itália. “A palavra ‘barroco’ é provavelmente de origem portuguesa, significando pérola ou jóia de formato irregular” (BENNET, 1986, p. 35), o que poderia designar tudo o que fosse caracterizado por marcas exageradas, traços extravagantes e excêntricos ou o que fugisse ao comum com a tentativa de expressar as incertezas do período.

De forma geral, “o estilo barroco reflete a instabilidade pós-renascentista e expressa a angústia do homem dividido entre a efemeridade do mundo material e a incerteza do mundo espiritual” (OLIVEIRA, 2007, p. 6). Nesse período, o homem era assolado pela volubilidade sociopolítica do contexto histórico, pela pobreza que atingia grande parte do povo e pelo temor ocasionado pelas superstições e ignorância das pessoas daquele tempo. Esse clima atingiu todas as artes.

Vivaldi viveu esse período intensamente e, assim como Leminski, atuou em diversas áreas. Foi ordenado sacerdote, mas não exerceu as funções sacerdotais, por conta de uma doença misteriosa que carregou por toda a sua vida. No entanto, conseguiu atuar como professor de violino e composição, diretor de concertos e de coro no *Ospedale della Pietà*, uma das quatro famosas escolas de música venezianas para moças órfãs, bastardas ou abandonadas. Essas moças cantavam e tocavam instrumentos e faziam da música a principal ocupação.

Com isso, Vivaldi pôde dispor de uma orquestra completa, para a qual desenvolveu uma revolucionária escrita de concertos. Foi com Vivaldi que, pela primeira vez, na escrita da música moderna, a arte instrumental alcançou um grau de colorido e dramaticidade equivalente ao que se associava com a ópera; e é nesse sentido que Vivaldi está em uma das encruzilhadas da maneira de fazer música.

O Barroco, na música, assistiu ao fim dos sistemas de modos, substituídos pelo sistema tonal maior-menor, bem como a invenção de novas formas e configurações como a ópera, o oratório, a fuga, a suíte, a sonata e o concerto.

Dessas formas e configurações, destacamos o concerto, cujo termo pode ter originado do italiano com sentido de “consonância”, como também ter guardado o sentido original latino de “disputa”. Os concertos trazem a ideia de oposição e contraste que acentuados levaram à concepção do *concerto grosso barroco*, a partir do qual nasceram os *concertos solo*, em que um único instrumento é contrastado com o resto de uma orquestra de cordas (OLIVEIRA, 2007). Os concertos solo eram basicamente compostos em três movimentos: rápido – lento – rápido. Os dois movimentos rápidos apresentavam-se na forma de *ritornello*.¹¹

Vivaldi é reconhecido como um dos compositores mais importantes de sua época. Escreveu cerca de 450 concertos, dos quais 200 são para violino. Outras obras incluem mais de 70 sonatas, cerca de 50 óperas, salmos, cantatas, e outras formas de música sacra.

3.4 As relações entre os artistas

Tanto Leminski como Vivaldi foram artistas de grande importância que conseguiram ultrapassar os limites dos períodos ou movimentos literários em que produziram. Ambos

¹¹Quer dizer retorno e, no caso, refere-se ao tema principal, que era tocado na orquestra no princípio do movimento, voltando depois, mais ou menos completo, após as partes de solo, executadas com pequeno apoio orquestral (OLIVEIRA, 2007, p. 42,43).

influenciados pela diversidade de atuações e donos de muito fôlego para produzirem muitas obras.

Antes de Leminski, já tínhamos o contato com as obras de Vivaldi, especialmente *As quatro estações*. Zukerman (2005), afirma que Vivaldi

loved to create music with brilliant effects: wipe leaps from one register to another; attempts to describe natural phenomena such as storms, Wind, and rain; simulated bird calls; dramatic contrasts of loud and soft, or full ensemble versus a solo instrument; and scales that zoomed up and down like a rollercoaster (ZUKERMAN, 2005, p. 8).¹²

É evidente que Vivaldi possuía certo apreço em abordar fenômenos naturais. O compositor sabia exatamente quais recursos utilizar para tornar possíveis os efeitos que desejava.

Logo no início da leitura dos poemas de Leminski, identificamos que o poeta, assim como Vivaldi, também apresenta afinidades com as fases da natureza. Essa foi a primeira hipótese de que poderia haver alguma relação entre as obras poética e musical desses artistas.

Com um olhar mais atento para a temática da natureza, percebemos que há na obra de Leminski a recorrência das estações, o que tornava nossa hipótese inicial mais contundente. Ao parear as obras, foi possível apontar mais do que uma relação da abordagem da temática das estações, pois conseguimos identificar estratégias próprias da composição musical utilizadas por Vivaldi presentes especificamente em seis poemas de Leminski.

Embora, tenhamos feito essas relações, não fomos os primeiros pesquisadores a pensar na possível relação entre Leminski e o Barroco. Fred Góes e Álvaro Martins (2002), já afirmavam que o poema de Leminski, marcadas vezes, mostra algumas características barrocas, pontuando que

há na obra de Leminski momentos surpreendentes, em que nos deparamos com um poeta que passeia pelas volutas (ou seriam labirintos?) da nossa alma barroca. Ficamos admirados de encontrar a incidência de um forte traço barroco (...). O que julgamos mais curioso é que esse traço que identificamos como barroco é absolutamente coerente com a formação poética deste “mulato-polaco” que sempre amou a palavra enquanto elemento lúdico, combinatório, anagramático. Se por um lado pode-se perceber aí uma evidente ressonância do concretismo, por outro, descobre-se que Leminski

¹² Vivaldi amava criar músicas com efeitos brilhantes: saltos largos de um registro a outro; tentativa de descrever fenômenos naturais tais como tempestades, vento e chuva; simulava os cantos dos pássaros; contrastes dramáticos de forte e fraco ou de um grupo de versos completos por instrumento solo e escalas que subiam e desciam como uma montanha russa (ZUKERMAN, 2005, p.8) (*tradução nossa*)

traz para a poesia de sua geração um comportamento marcante do barroco – o caráter charadístico da composição. Isto é, o texto poético que se constrói com a intenção de desafiar o leitor a decifrar o objeto do poema jogo de sons imagens que a palavra arma (LEMINSKI, 2002, p. 22,23).

A partir destas constatações, confirmamos a possibilidade de estabelecer relações entre os poemas de Leminski e os concertos *As quatro estações*, de Antonio Vivaldi. O que, a princípio, parecia pouco provável, visto que ambos pertencem a tempos e espaços completamente distintos. Porém, o objetivo não é afirmar que Leminski intencionou estabelecer relações intertextuais com obras barrocas, de Vivaldi, e sim identificar, abordar e discutir elementos que evidenciam tal relação do ponto de vista do leitor, pois é pertinente dizer, que a intertextualidade pode não ter ocorrido no momento da produção poética, mas no momento da leitura.

3.5 Primavera, verão, outono e inverno

As peculiaridades das estações poderiam ter sido apresentadas de forma descritiva. No entanto, com o intuito de tornar o percurso da comparação entre poema e música mais agradável, selecionamos quatro pinturas para entender as estações, de modo mais artístico e simbólico.

A grande maioria das características da primavera pode ser observada na tela *O nascimento de Vênus*, de Botticelli destacada a seguir. A leitura da tela nos auxiliará na percepção de como a estação representada pode influenciar o comportamento da vida no planeta, interferindo no funcionamento do nosso relógio biológico, inclusive causando a chamada depressão sazonal que se caracteriza, geralmente, pelo aumento da ansiedade, alterações no sono, no apetite, provoca ainda sensação de fadiga, hipersensibilidade e alterações de humor (EVANGELISTA, 2014).

O nascimento de Vênus marca o renascimento da mitologia clássica. Na tela, notamos a presença figuras mitológicas como a própria Vênus, Zéfiro e Clóris e a ninfa Flora.

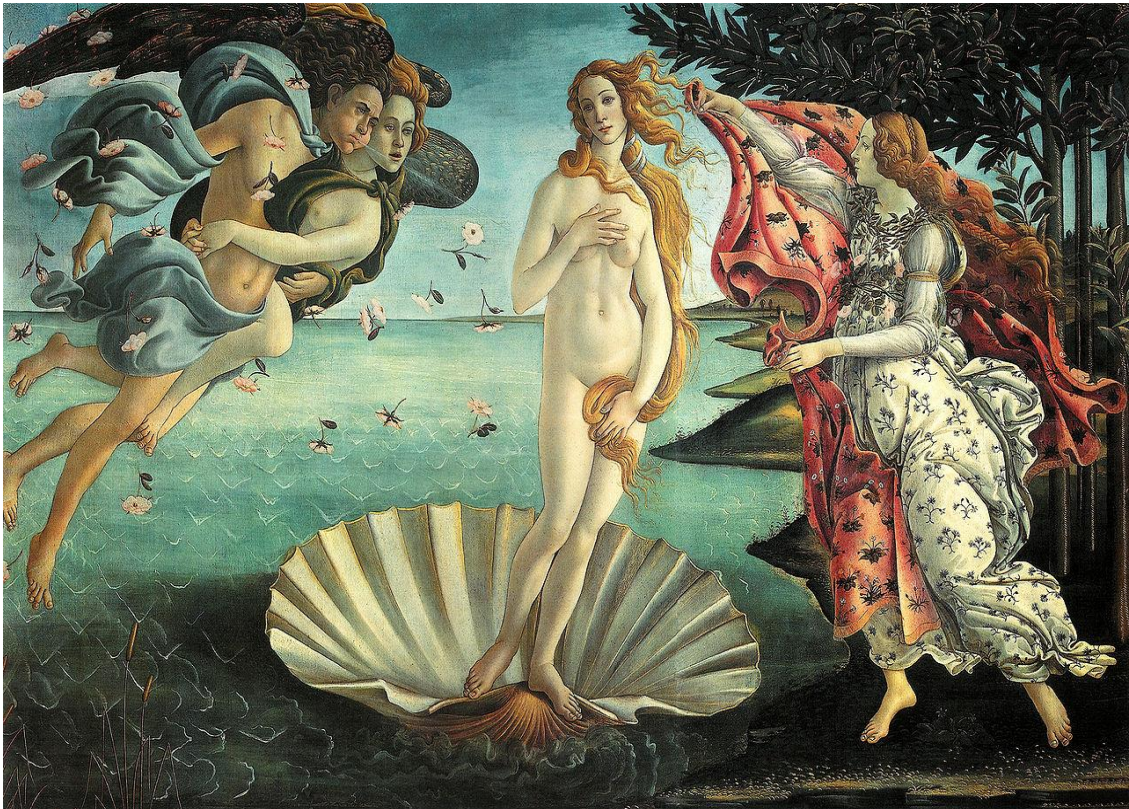


Fig. 2: *O Nascimento de Vênus*. BOTTICELLI, Sandro. (1482)

Fonte: STRICKLAND, Carol (2002, p. 33).

A primavera é conhecida como a estação das flores que colore e encanta a todos nós. De modo geral, é um período em que se dá o florescimento de diversas espécies de plantas. Por isso, após um período cinzento e frio, a natureza fica ainda mais bela e cheia das mais sublimes e perfumadas flores. Na tela, Vênus, a deusa, nasce de uma concha marinha que expressa o simbolismo do nascimento e do renascimento (ELIADE, 1991) que podemos relacionar ao renascer das flores, ao retorno dos animais que hibernaram e a natureza como um todo que se modifica e se alegra com a chegada da primavera.

Toda a natureza se rende à deusa e se prostra diante dela. Observamos na tela que chovem rosas em torno de Zéfiro e Clóris que “segundo a lenda, surgiram no nascimento da deusa. Cada rosa tem um coração dourado” (BECKETT, 1997, p.96). Além das rosas lançadas por Flora em saudação à deusa, Zéfiro, que significa vento oeste, e Clóris também a saúdam, a recebem e “voam como entidade dual: de faces coradas, Zéfiro sopra vigorosamente enquanto Clóris exala o hálito quente que leva Vênus para terra firme” (BECKETT, 1997, p. 96). O vento é outro elemento que está presente na primavera e

geralmente vem com as chuvas nos fins de tarde, devido à intensificação do calor e da umidade.

Outra figura muito importante é a da ninfa, representação da primavera, que aparece com uma capa com estampa floral para cobrir e proteger Vênus. Beckett (1997) analisa que

essa ninfa pode muito bem ser uma das três horas, as deusas gregas das estações que eram acompanhantes de Vênus. Tanto o seu traje suntuoso quanto a linda capa que ela estende para Vênus são bordados com margaridas vermelhas e brancas, primulas amarelas e centáureas azuis – todas as flores primaveris, apropriadas ao tema do nascimento. A ninfa usa em colar de mirto (a árvore de Vênus) e um cinto de rosas (BECKETT, 1997, p. 96).

A ninfa acentua ainda mais a relação da imagem da deusa Vênus com a estação ao cobri-la com a capa das flores, como as flores cobrem a primavera. Nessa mesma perspectiva, compreendemos a presença das árvores, cujas folhas estão direcionadas para a deusa e parecem se misturar com os cabelos da ninfa, podendo representar a ligação íntima entre os elementos da natureza e o ciclo das estações.

Beckett (1997) elucida que

as árvores são parte de um laranjal em flor (correspondente ao sagrado jardim das Hespérides nos mitos gregos), e cada uma das pequenas florescências brancas recebeu um toque dourado. O ouro é usado por toda pintura, o que acentua o papel dela como objeto precioso e reverbera a condição divina de Vênus. As folhas, verde-escuras, têm pecíolos e contornos dourados, e os troncos são realçados com linhas diagonais curtas e, também, douradas (BECKETT, 1997, p. 96).

Como já explicamos acima, tudo da tela se volta para o nascimento de Vênus e acrescentamos que representam elementos da natureza que se manifestam, de algum modo, na primavera. Além disso, a tela representou ao mesmo tempo todos os âmbitos de manifestação da vida: o céu, o mar e a terra.

Com características semelhantes, chega o verão, a estação conhecida pela intensidade do sol. É caracterizada também por dias mais longos do que as noites. As mudanças rápidas no tempo são bem recorrentes no verão e isso leva a ocorrência de chuvas de curta duração, porém de forte intensidade, principalmente no período vespertino. A temperatura do ar aumenta consideravelmente e tem como consequências chuvas acompanhadas por trovoadas e rajadas de ventos em algumas regiões.

O *Sol Poente*, de Tarsila do Amaral, representa de modo bem protuberante o que é o verão. A pintura sugere a sensação do calor dos raios do solares e ao mesmo tempo o frescor das águas que correm, bem como a tranquilidade, sensações provocadas pelo uso de contrastes entre cores complementares como o ocorre na tela com o emprego do verde, do laranja e do azul. O modo como Tarsila utilizou essas cores trouxe harmonia para a pintura que possível pelo uso da graduação da luminosidade (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006).

Melhor do que falar do verão é senti-lo e essa é umas das experiências que podemos ter ao ler essa pintura.



Fig. 3: *Sol Poente*. AMARAL, Tarsila. (1929)

Fonte: http://www.bbc.com/portuguese/especial/539_tarsila/page6.shtml

Tarsila do Amaral está entre os artistas brasileiros que adotou as novas tendências apresentadas ao público, em São Paulo, na Semana de Arte Moderna. A artista incorporou em suas obras características do Cubismo, vanguarda europeia que é conhecida por valorizar as formas geométricas, as linhas repetidas, relacionadas com precisão e as cores fortes (STRICKLAND, 2002).

Na pintura *Sol Poente*, saltam aos olhos as cores e as formas circulares do sol que tomam conta de todo o céu e ilumina toda a paisagem, pois “além de vivificar, o brilho do sol

manifesta as coisas, não só por torná-las perceptíveis, mas por representar a extensão do ponto principal, por medir o espaço” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 836).

Os círculos que compõem o sol não marcam o começo, nem o fim e acentuam a ideia do ciclo. A cor vermelha, amarela e laranja transmitem a sensação do calor, da incandescência dos raios solares, “que representam as influências celestes – ou espirituais – recebidas pela Terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 836).

Na paisagem verde, observamos as palmeiras, plantas que suportam o calor de um sol intenso e resistem a muitos verões. Na água, presenciamos formas que ora se parecem com rochas, ora com animais que se movimentam, confusão que pode ser causada pela incidência do forte sol e sua atuação sobre a visão, como a miragem, por exemplo.

A impressão sensorial provocada pela pintura de Tarsila facilitou nossa compreensão de algumas características do verão, que precede o outono, antecedente do inverno.

O outono é, portanto, o período de transição entre duas estações bem opostas. Essa estação não possui características específicas que ocorrem de igual maneira em todos os lugares. No entanto, mesmo que falemos do outono no hemisfério sul ou no norte as marcas gerais da estação são basicamente as mesmas.

No período do outono, à medida que a estação avança, as noites tornam-se gradativamente mais longas do que os dias. Devido à transição do equinócio ao solstício de inverno, há maior incidência de ventos, redução das temperaturas, casos de nevoeiros pela manhã, diminuição da umidade do ar e queda das folhas que sucedem, por conta da adaptação necessária ao clima e também pelo motivo da diminuição da fotossíntese que se justifica pela redução da luz solar.

Na pintura a seguir é possível experienciar o outono e suas características, evidentemente, porque há elementos que marcam essa estação.



Fig. 4: *Paisagem Outonal com Quarto Árvores*. GOGH, Van. (1885)

Fonte: WALTHER;METZGER (1998, p. 132/133)

A tela foi pintada por Van Gogh que se entregou completamente à arte, fazendo dela sua vida e seu refúgio. Este artista sempre foi muito original, muito embora tivesse adotado a pincelada interrompida e as cores fortes do Impressionismo. Dentre os artistas românticos da última hora, encontra-se Van Gogh, cujo propósito é enfatizar em suas obras a expressão de suas emoções e sensações através da luz e da cor (STRICKLAND, 2002).

No centro da pintura, observamos quatro árvores que se movimentam intensamente, devido ao vento, comum nesse período. Três delas possuem ainda muitas folhas bem douradas e quase sem vida, prontas para serem carregadas com o vento. O que já acontecera com uma das árvores que, provavelmente, é de uma espécie diferente, cujas folhas já caíram, restando-lhe apenas galhos secos. Isso evidencia como os efeitos do outono podem agir em diferentes organismos. É possível percebermos a presença da representação da vida, da morte e da regeneração na pintura, pois de acordo Chevalier e Gheerbrant (1999), a árvore é

símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade (...). Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam-se a recobrir-se de folhas todos os anos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 84).

Desse modo, ao mostrar o outono, a pintura possibilita a compreensão do ciclo das estações que está em constante movimento. Além disso, a verticalidade da árvore ainda revela três níveis do cosmo:

o subterrâneo, através de suas raízes sempre a explorar as profundezas onde se enterram; a superfície da terra, através de seu tronco e de seus galhos inferiores; as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo, atraídos pela luz do céu. (...) Répteis arrastam-se por entre suas raízes; pássaros voam através de sua ramagem (...). Reúne todos os elementos: a água circula com sua seiva, a terra integra-se ao seu corpo através das raízes, o ar lhe nutre as folhas, e dela brota o fogo quando se esfregam os galhos em contra o outro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 84).

Entendemos que os elementos outonais apresentados na tela, podem de certa forma, suscitar ou evocar outros fenômenos, pois há uma ligação íntima entre eles.

Outro elemento do cosmo apresentado na pintura é o céu cheio de nuvens que se movimentam e parecem estar em seu estado de metamorfose, de transformarem-se em chuva ou em nevoeiro. O último fenômeno ocorre quando a nuvem toca a superfície. Isso justifica também a cor acinzentada, aparentemente sem a luz do sol que no outono é bem reduzida. Essas características são acentuadas no inverno.

Extremamente oposta ao verão, o inverno é a estação mais fria do ano, ocorre após o outono e antes da primavera. O frio justifica-se pela menor incidência dos raios solares sobre a terra.

Na Itália, terra de Vivaldi, as quatro estações se apresentam bem definidas, com invernos rigorosos, registrando baixas temperaturas, devido à zona em que se localiza. Já no Brasil, de forma geral, as estações não se definem deste mesmo modo.

No entanto, os estados do sul podem registrar temperaturas negativas, além da ocorrência de neve em determinados pontos. Leminski é curitibano, portanto, paranaense. Isso poderia ser uma possível justificativa pelo termo que ele criou para um de seus álbuns *Winterverno*, bem como para a recorrência da temática do inverno em sua poética.

Mas para vivenciarmos o inverno, trouxemos aqui mais uma tela de Van Gogh. As características que falamos a pouco aparecem bem acentuadas na pintura, principalmente o frio.



Fig. 5: *Cena de Rua em Montmartre: Le Moulin à Poivre*. GOGH, Van (1887)

Fonte: WALTHER;METZGER (1998, p. 214/215)

É possível sentirmos frio ao olharmos atentamente a tela, uma vez que todo o conjunto de elementos visuais contribui para essa sensação. Há certa dificuldade em identificar o período do dia, manhã, tarde ou entardecer. Isso acontece por conta das nuvens que tomam o céu. As árvores estão secas, pois as folhas se foram com o outono e renascerão somente na primavera. A neve está cobrindo toda paisagem. Há pessoas que caminham nessa rua, todas bem agasalhadas, pois a baixa temperatura é bem evidente e exige esse tipo de vestimenta. O vento pode ser percebido, por meio dos moinhos que estão em movimento contínuo, bem como das duas bandeiras que tremulam, indicando, inclusive, a sua direção. O movimento das bandeiras suscita a ideia de dinâmica, e o emprego cor vermelha, em alguns pontos, contrasta com as cores frias, quebrando um pouco a monotonia da tela.

Por meio dessas leituras introdutórias à temática, conseguimos penetrar e conhecer um pouco mais de cada estação, explorando sensações. Sabemos que obras de arte como estas

merecem muito mais do que aqui fizemos, mas salientamos que a intenção foi exatamente a de nos aproximar do que trataremos a seguir, nos poemas e nas músicas, lembrando que, sempre que possível, tais pinturas serão retomadas nas discussões.

4 AS QUATRO ESTAÇÕES EM LEMINSKI E VIVALDI

Os jogos de imagens e sons postos pela palavra, nos poemas de Leminski, desafia o leitor a construir um percurso incessante de sentidos. Foi nesse percurso que características da música barroca ressoaram nos textos concretistas.

Com isso, a relação entre poesia e música que passamos a estudar terá como tônica mostrar como a comparação e a intertextualidade contribuem para apreensão de sentidos, transpondo os limites da literatura.

Bosi (2000, p. 29) explica que “a superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem”, ou seja, as palavras, por meio de sua composição fonética e a articulação dos sons, podem evocar imagens e significados.

Para estudar essas articulações fônicas, utilizaremos como base o ramo da Estilística que busca observar a percepção dos elementos expressivos da linguagem que abrangem as diferentes camadas materiais que compõem a estrutura do texto (MICHELETTI, 2006), bem como as observações a respeito da linguagem poética e a relação com a Linguística, de Roman Jakobson, em que apregoa que “em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade ou dessemelhança no significado” (JAKOBSON, 2007, p. 153).

Com base nesse pensamento, supomos que características das estações estão expressas nos poemas por meio de fonemas específicos e suas combinações, já que

o discurso poético, enquanto tecido de sons, vive um regime de ciclo. A sua estrutura é alternativa e recorrente: da sílaba forte para a sílaba fraca e desta para aquela (*ritmo*); da consoante para a vogal e desta para aquela (*subsistema fonético*); da sílaba grave para a sílaba aguda e desta para aquela (*entoação*); da vogal aberta para a vogal fechada e desta para aquela (*timbre*); da sílaba alongada para a sílaba abreviada e desta para aquela (*duração*); do segmento lento para o segmento rápido e deste para aquele (*andamento*) (BOSI, 2000, p. 136).

Assim, as correlações que podemos estabelecer, entre as sensações evocadas pelos fonemas, acontecem devido às correspondências articulatórias ou às impressões acústicas (MONTEIRO, 1991).

Analisaremos como os elementos, que são próprios da arte musical, são utilizados no poema, tais como altura (agudo/grave), intensidade (forte/fraco), duração (curto/longo),

timbre, ritmo, entre outros. Ainda serão observados como Leminski configura as propriedades da música, possibilitando a convergência com os concertos de Vivaldi.

A articulação entre esses elementos integra o sistema de opostos relativos, uma vez que só conseguimos nomear os movimentos articulatórios a partir daquilo que lhe é oposto: “o frio é frio em relação ao quente; o lento em face do rápido; e vice-versa” (BOSI, 2000, p. 110).

É possível perceber essa dicotomia pelo uso da repetição, conforme salientado, é a base fundamental do ritmo. As estações são exemplos de movimento repetido continuamente com modificações e são representadas nas formas artísticas, simbolicamente, para além dos seus aspectos naturais. Chevalier e Gheerbrant afirmam que

a sucessão das estações, assim como a das fases da lua, marca o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade, declínio – ciclo que se ajusta tanto aos seres humanos quanto as suas sociedades e civilizações. Ilustra, igualmente, o mito do eterno retorno. Simboliza a alternância cíclica e os perpétuos reinícios (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 401).

Desse modo, toda a organização dos elementos sonoros no poema é operada pelo ritmo que além de se entrelaçarem harmoniosamente com a temática das estações, suscitam a ideia de movimento cíclico, de constantes retomadas, entendidas como etapas necessárias à continuidade incessante.

Durante esse movimento do ciclo das estações há mudanças multiformes entre elas e dentro delas, a saber: o dia e a noite que se tornam mais curtos ou mais longos; o sol com os raios que se intensificam ou reduzem; a lua também exerce influência direta na biodiversidade. Outros fatores são determinados pelas características acentuadas de cada estação, como o clima, que pode ser mais frio, quente, ameno, úmido, seco e a vegetação que se modifica a cada ciclo.

Além da flora, a fauna desenvolve instintivamente ações de acordo com as necessidades que variam também conforme a mudança das estações, como exemplos: a hibernação do urso, a metamorfose da borboleta que se completa na primavera, a migração e reprodução dos pássaros que buscam por condições ambientais e climáticas favoráveis.

4.1 Elementos primaveris e musicais em *Profissão de Febre*

A primavera aparece no poema *Profissão de Febre*, de Paulo Leminski (2013) não como tema¹³ e sim como variação, uma vez que é possível identificar características da estação sem que o poeta cite propriamente o termo *primavera*. O modo como os fenômenos naturais se sucedem no poema, lembra muito como se sucedem na primavera, cujo clima é basicamente resumido de sol, chuva e vento, fenômenos que abrangem três dos quatro elementos (fogo, água e ar) essenciais para a sustentação e desenvolvimento da vida.

Vejam como a variação da primavera se apresenta em Leminski (2013, p. 279):

quando chove,
 eu chovo,
 faz sol,
 eu faço,
 de noite,
 anoiteço,
 tem deus,
 eu rezo,
 não tem,
 esqueço,
 chove de novo,
 de novo, chovo,
 assobio no vento,
 daqui me vejo,
 lá vou eu,
 gesto no movimento

Notamos no texto a íntima relação do ser humano com a natureza que, de algum modo, pode influenciar o estado e o comportamento do mesmo, pois, à medida que os fenômenos se sucedem no poema, interferem no viver do eu - lírico.

Observamos que a chuva, o sol, a noite e o vento são recorrentes no texto e estão ligados aos recursos de repetição utilizados tanto por Leminski como por Vivaldi. Esses recursos percorrem todo o poema que, por meio dos jogos sonoros de aliterações, se definem nas repetições das consoantes *c, h, f, n, t, v, s, j, g* e *m* e assonâncias com as vogais.

A aliteração e a assonância trouxeram para o poema um efeito sonoro de variações na altura, agudo e grave, além de contribuírem para a entoação dos versos. Com base no que diz Bosi, entendemos que a entoação, de fato,

¹³ Tema e variação são conceitos que foram explicados no tópico 4.1 do capítulo anterior.

desvela os movimentos da alma que estão trabalhando a frase à procura de palavras. Pode haver, portanto, maior ou menor justeza na fixação conceitual: toda escolha é um risco. Mas o tom é sempre único verdadeiro para quem o experimenta em si mesmo (BOSI, 2000, p. 114.).

O modo como o poeta dispôs cada palavra colaborou para que as retomadas dos sons graves e agudos, ao longo de todo o poema, fossem identificadas e reascendessem a sonoridade, bem como as imagens e os significados, produzindo efeitos sonoros de uma melodia.

Além dessas figuras, identificamos a anáfora, que consiste na repetição da mesma palavra no início dos versos, como *eu* nos versos 2, 4 e 7, o que reafirma a ligação entre as alternâncias e o eu – lírico.

Importa dizer que no poema não se explicita a marca exata de tempo e/ou estação do ano, uma vez que, o texto poético dispensa tais marcações, mas entendemos que a primavera pode ser percebida pela presença do tempo, ora ensolarado, ora chuvoso, ora com vento.

A chuva configurada no texto parece ser amena, calma. O poeta não faz o uso de onomatopeias ao falar dela, mas os fonemas da palavra *chove* conseguem, de alguma forma, imitar a sonoridade deste fenômeno, uma vez que há a possibilidade de se ter uma “sonoridade procurada, conscientemente criada pela intensificação de efeitos, e que assim forçaria, de certo modo, o valor expressivo do som” (CANDIDO, 2006, p. 42).

É o que acontece com o fonema /x/ da palavra *chove* (verso 1) que expressa os sons de “cochichos, chios, gemidos” (MONTEIRO, 1991, p. 102), que lembram a sonoridade da chuva ao atingir determinadas superfícies. Por isso, dizemos que essa chuva, descrita por Leminski, pode ser calma e leve.

Percebemos que a chuva de primavera que ocorre no poema, também ocorre na tela *O nascimento de Vênus*, analisada no capítulo anterior que enfatiza ainda mais a leveza do fenômeno, pois na tela, ela se efetiva, não com gotas de água, mas com flores delicadas e suaves espalhadas por Flora pelo vento.

Em seguida, no verso 2, a palavra *chovo* apresenta a vogal *o* grave e fechada e retoma como uma variação da palavra *chove*, do verso anterior, que traz a vogal *e* aguda. Essa variação subsidia a ideia dos sons das gotas de chuva que ora são graves, ora agudos, dependendo da superfície em que ela cai, pois é o que acontece com o movimento, a alternância e a repetição - elementos do ritmo.

Observamos que, coeso com o primeiro verso, o segundo é construído por analogia (*eu chovo*), pois há uma transposição do sentido concreto da chuva do primeiro verso para os

sentidos abstratos do segundo, ou seja, fortalece a relação entre o eu - lírico e a natureza ao se apropriar de características de um fenômeno natural, mas não humano. Aos termos *Eu chovo*, em substituição a *eu choro*, por exemplo, pode assumir o sentido de tristeza e melancolia. É o que conhecemos por metáfora, que permite “estabelecer uma semelhança mental e, portanto uma relação subjetiva, entre objetos diferentes, abstraindo-se os elementos particulares para salientar o elemento geral, que assegura a correlação” (CANDIDO, 2006, p.136). Além da semelhança mental, neste caso, há uma semelhança sonora, ampliando a relação e transposição estabelecidas.

A elaboração do terceiro e do quarto versos se assemelha aos dois primeiros, com algumas variações. A imagem do sol (*faz sol*) traz o sentido de alegria, ânimo e dinamismo. Em um dia de sol, o eu – lírico se contagia por esse fenômeno, havendo também uma transposição do sentido concreto para o abstrato. O eu – lírico despede-se da melancolia, abrindo-se para a alegria e possibilidades que um dia ensolarado pode propiciar.

A alegria e a contentação de um dia de sol aparecem também no primeiro movimento do concerto *Primavera*, em que Vivaldi anuncia a chegada da estação não com chuva, mas com pássaros que cantam músicas festivas e fontes que murmuram, conforme o soneto escrito acima das pautas¹⁴ na música: *A saúdam as aves com alegre canto/ E as fontes ao expirar do Zeferino/ Correm com doce murmúrio.*¹⁵

A própria estrutura do movimento coopera para entendermos que a arte expressa neste momento a alegria da primavera com sol, pássaros, flores com as características e elementos da estação.

¹⁴Conjunto de cinco linhas e quatro espaços em que se escrevem as figuras de notas.

¹⁵ Os versos citados encontram-se acima dos compassos 13, 14 e 19/ 20 e 21, respectivamente da partitura do violino principal, onde se lê: *Canto dègl' Vcelli e festosetti La Salut/ E i fontiallo Spirar de Zeffiretti Com dolce mormorio Scorrano intanto Scorrano i Fonti.*

VIVALDI, Antonio. **La Primavera/Spring**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto I.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/laprimavera/spring>. Página 1

O exemplo A destacado na partitura mostra a armadura da clave, que embora possa aparecer em outros locais, corresponde aos sinais (neste caso, os sustenidos) colocados após a clave¹⁶ que determinam a altura da respectiva nota durante a execução da música. O sustenido é uma alteração ascendente que eleva um semitom (meio tom) de uma nota determinada, ou seja, a execução da nota sustenizada, torna-se um pouco mais aguda e marca a tonalidade maior da música que pode trazer o efeito de sentido da alegria, o que no poema corresponde aos sentidos metafóricos atribuídos ao *sol*.

O exemplo B mostra o andamento¹⁷ do primeiro movimento, *allegro* que significa uma execução musical rápida, acelerada e alegre. No poema, o andamento pode ser determinado, dentre outros elementos, pela quantidade de palavras em cada verso. Pelo que percebemos, os versos possuem um número reduzido de palavras, o que permite celeridade à leitura, como a executada na música.

Nos exemplos C, D e E destacam-se as palavras *Piano*, *Forte* e *Piano* respectivamente. Elas representam alguns dos sinais de dinâmica na notação musical, que por sua vez, servem para indicar a intensidade¹⁸ de um determinado trecho da música. A palavra *Forte* significa que o músico deve executar as notas em seu instrumento de maneira forte, como o próprio termo diz. Já a palavra *Piano* indica que as notas devem ser executadas de modo fraco.

No poema, é possível identificar a intensidade do som por meio das sílabas tônicas e átonas. E neste caso, asseguramos que assim como na música, há uma diversidade

¹⁶ Corresponde ao sinal que determina o nome das figuras de nota.

¹⁷corresponde à velocidade da música.

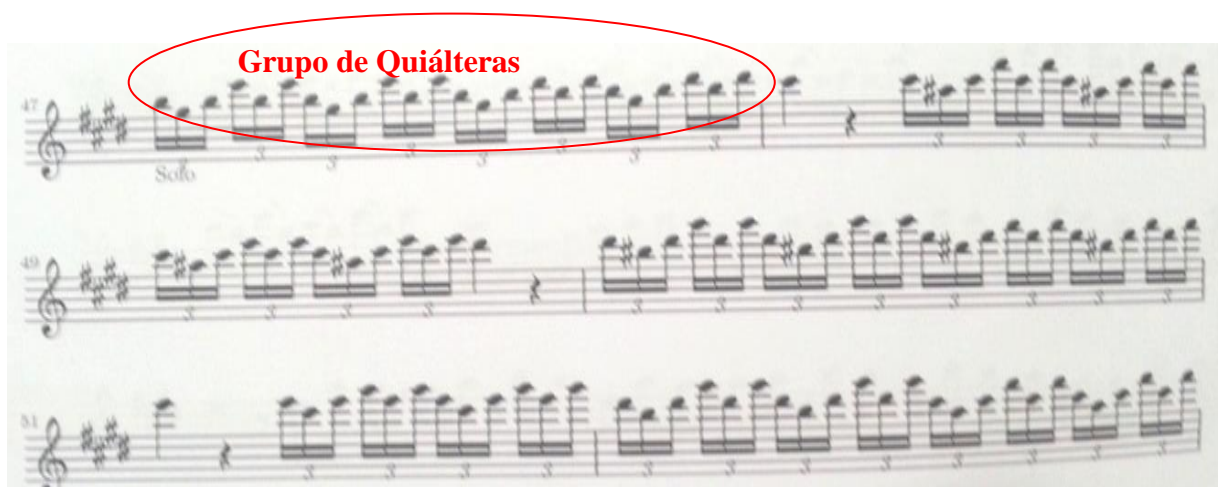
¹⁸propriedade do som ser forte ou fraco.

considerável de sílabas tônicas (fortes) e átonas (fracas), levando em conta que grande parte das palavras possui duas sílabas e que necessariamente uma delas é tônica.

Os versos 5 e 6 apresentam a imagem da noite e do eu - lírico e sua identificação com este período, ou seja, à medida em que anoitece, surgem as possibilidades de descanso e silêncio, bem como o escurecer pode suscitar ideias relacionadas à depressão, retomada do chovo = choro.

Na música, Vivaldi apresenta os relâmpagos, que rugindo, anunciam a primavera, projetam o seu negro manto no céu e após todo o barulho se desfazem em silêncio. Da mesma forma, ocorre no poema, chove e em seguida anoitece e silencia.

Para representar os relâmpagos e o vento, o compositor utiliza as quiálteras. Esse recurso confere a grupos de notas que não obedecem à divisão do compasso, normal e determinada. As quiálteras podem aparecer em maior ou menor número do que o estabelecido pelo compasso ou tempo. No caso de Vivaldi, como se pode verificar no exemplo F, há recorrência das quiálteras com três notas, as quais foram utilizadas para acelerar a execução da música.



VIVALDI, Antonio. **La Primavera/Spring**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto I.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/laprimavera/spring>. Página 2.

No poema, o tema da chuva é retomado nos versos 11 e 12, enfatizando uma ação que se repete por várias vezes, pois o poeta utiliza as palavras *de novo* para demonstrar isso. No verso 13 surge a imagem do vento e parece encorajar o eu – lírico que se funde ao movimento do ar.

A sonoridade do vento é percebida, por meio do fonema /s/ que produz um efeito de leveza, característico do som sibilante que pode ser associado ao sopro. O fonema /v/ da palavra *vento*, por ser um fonema fricativo, labiodental e sonoro, produz um ruído, justamente

pelo obstáculo que o ar encontra ao passar pela cavidade bucal, que lembra à tela *O nascimento de Vênus*, Zéfiro e a sonoridade que eleemite ao soprar a brisa, como no poema em que o vento parece ser mais suave, devido ao aumento de sílabas poéticas e desaceleração da leitura.

Dessa forma, a repetição chama a atenção para a ação e também pode desacelerar a leitura, como foguetes retroativos (TREVISAN, 2000), ou seja, diferentemente do tema inicial, temos aqui um andamento mais lento e compassado, pois nos versos anteriores há especialmente a recorrência de versos com duas sílabas poéticas que tendem a acelerar o andamento, o que se difere nos últimos versos, exceto o verso 15, em que há mais sílabas dos que os anteriores, tornando a leitura mais lenta.

Há diferenças nas configurações das retomadas, pois ao passo que Vivaldi acelerou a execução da música, com o aumento do número de figuras de notas, para a representação do mau tempo, Leminski desacelerou, com o aumento do número de sílabas poéticas. No entanto, ambos abordaram a mesma variação do tema primavera.

Outro fator determinante no poema foi a uso da pontuação. Ao final de todos os versos, o poeta utiliza a vírgula que contribui para as pausas nos lugares certos, dando destaque a cada acontecimento. Mas, no último verso não há a presença nem de vírgulas, tampouco do ponto final. Desde o início do poema, identificamos que o que ocorre é um ciclo, repetido continuamente. O fato do poeta ter optado por não pontuar o último verso, sugere justamente, que o ciclo não acaba, que os versos não acabaram, que é possível retornarmos ao início a qualquer momento. Além disso, no próprio poema os retornos foram aparentes, pois mesmo com variação, a chuva, tema inicial do poema, retornou e afetou, de alguma forma, o eu - lírico, mas de um modo diferente, com maior ênfase, percebida pelo uso do termo *de novo*. Assim como a leitura do poema, a do concerto pode se renovar a cada retorno, trazer novos sentidos e ensinar outros conhecimentos, possibilitar novas experiências, portanto, ambos estão a esperar por novos leitores que acrescentem novos significados, novas interpretações aos textos.

Existe um último ponto com relação ao concerto que não podemos deixar de referenciar. Há, além do que analisamos, mais dois movimentos que retomam a temática principal com algumas variações e demonstram o quanto as estações podem ser consideradas cíclicas. O concerto *Primavera* é importantíssimo para todo o conjunto das *Quatro estações*. Mas optamos por delimitar as análises para conseguir demonstrar o quão grande é a dimensão intertextual em Leminski. Outra questão, é que apesar de não realizarmos a comparação com esses outros dois movimentos da *Primavera*, há algo que nos chamou muito a atenção: no

terceiro movimento, Vivaldi retoma o andamento *allegro* – alegre e no soneto faz alusão a ninfas que dançam e celebram a primavera. Imediatamente, remetemos à ninfa da tela de Botticelli que também celebra o nascimento de Vênus - a primavera, metaforicamente. O ciclo não se acaba, assim como a leitura que encontra nas relações intertextuais estabelecidas novos pontos de recomeço.

4.2 O sol: variação do tema na obra poética e musical

Nosso poeta, embora se mostre, por meio de sua escrita, muito apegado ao inverno, também escreveu alguns poemas sobre o verão, ou pelo menos, sobre o elemento que marca a estação, o sol, como se observa nos poemas¹⁹ de Leminski (2013, p. 127/128/ 129) que seguem, conforme sugeridos na fusão:

Sol-te

SOLTE O SOL

SOLTE
 TODO SOL
 TODA SORTE

PODE
 QUE VOLTE

Nos textos, o que mais impressionou foi o efeito visual das palavras e o modo como cada uma foi utilizada. Notamos a presença de rimas, aliterações, assonâncias, gradação, dentre outros efeitos que contribuem muito para a apreensão dos sentidos por meio da comparação.

¹⁹ Seleccionamos, para o verão, três poemas, de Leminski, escritos em páginas diferentes, mas que até parecem um. Assim, optamos por analisá-los em conjunto, por serem complementares.

A figura mais evidente é a gradação, figura de pensamento que consiste na disposição de ideias, por meio de palavras sinônimas ou não, em ordem crescente ou decrescente. É exatamente o que acontece no poema que inicia com o *sol-te*, seguindo para *solte o sol* e ascendendo para *solte todo sol*. Essa figura possibilita uma relação de quantidade de menor grau para o maior, tanto em número de palavras quanto em sentido.

Sol-te pode expressar uma ordem (imperativo) ou uma sugestão para o leitor se soltar, no sentido de alegrar-se, expressar-se, extroverter-se. Sabemos que a grafia do verbo *solte*, no modo imperativo, não possui hífen, porém, Leminski, de modo bem alternativo, destacou o *sol* da palavra e a transformou em um verbo, trazendo seu sentido simbólico e mostrando como o jogo com as palavras interfere no significado.

Percebendo o destaque que o *sol* possui no poema, é possível associá-lo ao *sol* da tela de Tarsila que também o representou enfaticamente. A imagem do sol pode remeter ao símbolo de vida, porque é fonte de luz e calor (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999).

Na sequência, o que consideramos o segundo verso, esses sentidos se ampliam com a expressão *solte o sol*, acentuando ainda mais os efeitos eufóricos do primeiro verso. Finalizando a gradação, de modo ainda mais ampliado, temos *solte todo sol*. Ocorre que “no poema, as palavras se comportam de modo variável, não apenas se adaptando às necessidades do ritmo, mas adquirindo significados diversos conforme o tratamento que lhes dá o poeta” (CANDIDO, 2006, p. 111). Assim, além do aumento gradativo de palavras, o sentido também se torna mais abrangente.

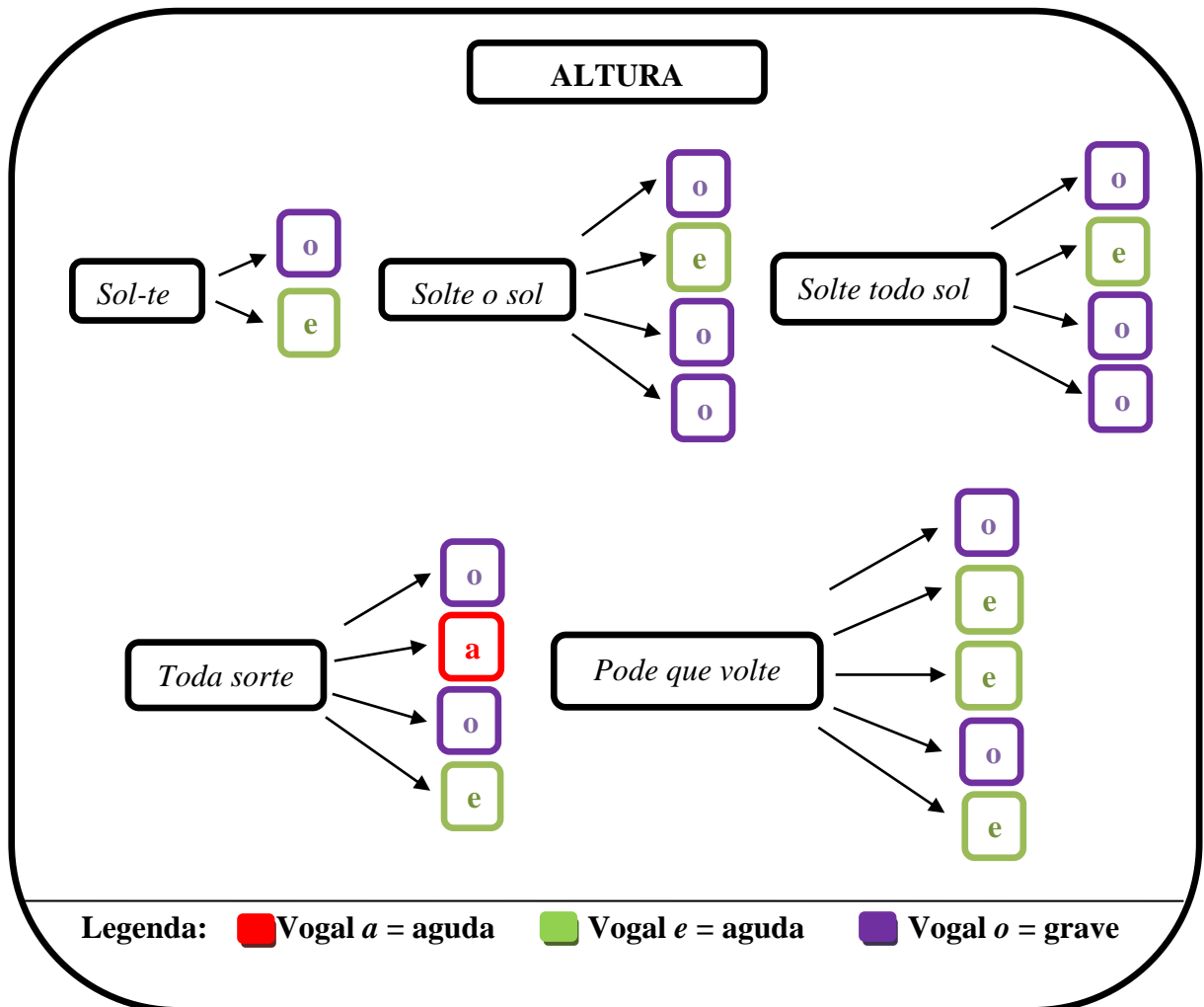
Consideramos que a anáfora foi de extrema importância para a exposição da variação do tema, pois, o verão é a estação em que o sol é o protagonista, e mesmo que o nome da estação não tenha sido citado no poema, é do nosso conhecimento que a ação dos raios solares, bem como seus efeitos, são próprios dessa estação quente.

Outras figuras de linguagem presentes nos poemas são a aliteração, com a repetição das consoantes *s*, *l*, *t* e *d*, a assonância com as vogais *o* e *e* e a anáfora com o termo *sol-te*, *solte* e *solte*, nos versos 1, 2 e 3, respectivamente. Ambas funcionam de acordo com as necessidades do ritmo, como afirma Candido (2006) supracitado.

Prosseguindo com análise, percebemos que as palavras, da maneira como estão distribuídas, criam um efeito sonoro considerável e que se comparado com alguns trechos do concerto *Verão*, de Vivaldi, contribui para a interpretação do texto poético.

A palavra inicial *sol-te* possui sílaba grave (vogal *o*) e aguda (vogal *e*). De forma ampliada, no segundo verso, a expressão *solte o sol* marca uma sequência de sons grave/agudo/grave com as vogais *o*, *e*, *o*. Nos versos seguintes, a sequência se modifica em

solte/todo sol cuja altura é grave/agudo/grave/grave com o emprego das vogais *o, e, o*, novamente. No verso 5, temos no quesito altura o grave/agudo/grave/agudo com as vogais *o, a, o, e*. Nos dois últimos versos (*pode que volte*), a altura se caracteriza em grave/agudo/agudo/grave/agudo com as vogais *o, e, e, o, e*. Confira no quadro abaixo:



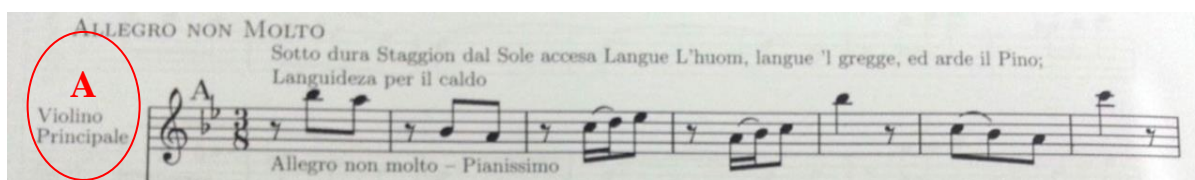
Quadro 1: *Vogais graves e agudas*

Fonte: Elaborado pela autora.

Analisamos os versos com um foco na altura (grave/agudo), para interpretar como essas propriedades articulatórias podem estabelecer certos tipos de sensações sonoras e também as impressões que tais propriedades podem evocar. Diante do que constatamos a sequência mais recorrente nos versos do poema é da vogal *o*. Monteiro (1991) explica que “a boca se encontra plenamente aberta na prolação do /a/ e gradualmente se fecha até atingir o ponto máximo de fechamento na vogal /u/. (...) o /o/ tem uma grande capacidade fisiognômica, expressando logicamente o que é redondo” (MONTEIRO, 1991, p. 101), como

o sol, por exemplo, evidenciado no poema. Portanto, embora a sonoridade perpassasse o grave e o agudo, identificamos que o grave é mais recorrente e caracterizamos esse poema com uma sonoridade marcadamente grave (visualizar o quadro: *Vogais graves e agudas*).

Na música de Vivaldi, as sonoridades graves e agudas perpassam toda a melodia, sugerindo a sensação de cansaço causado pelo intenso calor. A primeira parte do primeiro movimento *Verão* tem como foco o sol escaldante, quente, forte assim como no poema, cuja ênfase é dada gradativamente ao astro, levando ao ápice de sua intensidade que ocorre no verso medial do poema (*todo sol*), correspondendo ao meio-dia. Notamos que a variação do tema, sol é abordado utilizando o som grave em ambas as obras.



VIVALDI, Antonio. **Estate/Summer**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto II.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/estate/summer>. Página 1 (Partitura Completa).

No poema, essa organização é bem distinta, conforme analisamos, mas assim como no concerto a variação do tema, o sol, é abordada numa região mais grave, por parte dos instrumentos (órgão e violoncelo), conferindo a sensação de exaustão que pode ser provocada pelo calor intenso.

Outra questão de suma importância no poema são as rimas que, ao criarem um parentesco fônico entre as palavras aproximam “termos que, fora do poema, o leitor não pensaria em relacionar” (CANDIDO, 2006, p. 57). Com relação às rimas, temos, na maioria, rimas externas, que correspondem aos sons semelhantes no final de diferentes versos, como em *sol-te*(verso 1), *solte* (verso 3), *sorte* (verso 5), *pode* (verso 6) e *volte* (verso 7) e rimas consoantes, aquelas que apresentam semelhança de vogais e consoantes que podem ser identificadas no decorrer de todo o poema (GOLDSTEIN, 2006). Porém, há no poema rimas internas, que ocorrem com palavras no interior dos versos e as toantes, que apresentam semelhança somente nas vogais, a partir da sílaba tônica.

As rimas são importantes repetições que contribuem para a constituição rítmica do poema. Além disso, as mesmas palavras rimadas são aquelas que traduzem um efeito visual significativo para o poema. Todas elas enfatizam as formas, especialmente as arredondas. O texto trata do sol, algumas das palavras conjugadas em rima têm o termo *sol* como prefixo. É indiscutível a ênfase que se dá a tal vocábulo. Considerando que para a grafia das palavras

optou-se pelo uso de formas circulares, podemos apreender que buscam acentuar a forma do sol, bem como seus efeitos que são mais acentuados no verão, estação que parece estar representada por Leminski no poema analisado.

O efeito simbólico do círculo pode corresponder à palavra *sol*, evidenciada no poema, uma vez que “imagens do Sol, são designados por um círculo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 252). Outro sentido associado à forma circular é o de ciclo, de continuidade, pois não há como saber onde exatamente ele começa, tampouco onde termina, ou seja, o “movimento circular é imutável, sem começo nem fim” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 250) e representa a sucessão contínua das estações do ano.

Além dos círculos, há outras evidências de que o poema não trata de algo findável, é o que percebemos na palavra *volte*, do verso final, cuja vogal *e* é colocada de modo invertido, sugerindo retorno ao início do poema. Desta forma, destaca a ideia de ciclo, de eterno retorno, ou então, enfatizando a volta do sol, conseqüentemente de um novo dia, renovando esperança de que a sorte também voltará.

4.3 O Outono visual e sonoro no poema de Leminski e a analogia com Vivaldi

O texto que passaremos a analisar trata-se de um poema concreto e valoriza os recursos visuais e sonoros que tornam instigante a leitura e o desejo por compreender os significados do texto. No poema de Leminski (2013, p. 145) há destaque para a estação e também para os elementos que permeiam esse período.

da árvore
 o o'
 o U
 o T
 o o'
 o N
 o o'
 um tombo
 só

Já mencionamos que a imagem é um recurso que contribui para o sentido do poema concreto, falamos também da imagem que o transcende e que corresponde a “todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e vão da onomatopéia à comparação” (BOSI, 2000, p. 39). Ou seja, as imagens são sugeridas por meio de diversas figuras de linguagem. Assim,

O concreto do poema cresce nas fibras espessas da palavra, que é um código sonoro temporal; logo, um código de signos cujos referentes não transparecem, de pronto, à visão. Para compensar esse intervalo, próprio de toda atividade verbal, o poema se faz fortemente motivado na sua estrutura fonética, na sintaxe e no jogo das figuras semânticas (BOSI, 2000, p. 134).

Por isso, para deslindar a camada de sentido mais profunda é necessário entender que, essencialmente, os recursos da poesia se cooptam para possibilitar a apreensão de sentido e que esses recursos, como a magia verbal e o elemento sonoro, se unem à imagem para que possamos ultrapassar as fronteiras do código verbal.

É o que ocorre no poema sobre o outono, de Leminski, que inicia com a palavra *da*, constituída pela vogal aberta *a*, cuja sonoridade é aguda, clara e o fato da palavra possuir apenas uma sílaba propõe uma velocidade acelerada, ou seja, um andamento rápido. Esses mesmos elementos são utilizados no primeiro movimento do concerto *Outono*, de Vivaldi, por meio de figuras de notas escritas para serem executadas na região aguda do violino principal, por exemplo, e com um andamento *Allegro* que denota velocidade rápida, como no trecho a seguir:



VIVALDI, Antonio. **Autunno/Autumn**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto III.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/autunno/autumn>. Página 1.

A palavra *da* sugere também a ideia de apresentação da estação que se inicia e que aparece no poema mais a seguir. No concerto, a ideia de apresentação persiste, uma vez que os versos acima da primeira parte do primeiro movimento evidenciam a celebração com músicas e danças, uma forma de comemorar a chegada do outono que traz consigo ricas colheitas.

Identificamos na primeira sílaba da palavra *árvore* a reiteração do som agudo e a rápida passagem para o grave, na sílaba seguinte, por meio do *o*, retomando o agudo na última sílaba, conferindo dinamicidade à variação na altura. Ao considerarmos que o outono se caracteriza, dentre outros elementos, pelas recorrências de leves ventanias, pensamos que a ideia suscitada pelo poema, por essas variações, corresponde ao movimento das copas das árvores, que ao balançarem, emitem sensações auditivas (sílabas *vo* = sopros), (sílabas *re* = vibrações, rasgos, percussões demoradas) e cinéticas (sílabas *re* = rapidez e tremor)²⁰.

Estas variações na altura também são utilizadas por Vivaldi, após a celebração da chegada do outono, como mostram os exemplos A e B na partitura abaixo, além de serem acentuadas pelos sinais de dinâmica destacados. É o que podemos verificar na partitura:

²⁰ Ver (MONTEIRO, 1991, p. 102).

5

Exemplo A = Agudo

Forte

10

Exemplo B = Grave

Piano

Solo

VIVALDI, Antonio. **Autunno/Autumn**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto III.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/autunno/autumn>. Página 1.

Há outra possibilidade de interpretação da expressão *da árvore* que sugere uma inversão para *árvore dá*. Essa realocação das palavras denota o que a árvore pode produzir: folhas e frutos. Dessa forma, é coerente que seja uma alusão à colheita, propícia nessa época.

Na sequência das palavras *da* e *árvore*, vem a palavra *outono* disposta enfaticamente de forma visual e sonora, de modo descendente. Todas as sílabas da palavra possuem vogais graves e fechadas que implicam na ideia de queda. A queda das folhas e dos frutos pode ser associada a esses elementos, que sonoramente, foram bem organizados, iniciando com o som agudo e descendendo ao grave. O que acontece também no concerto, partes do texto musical passam do agudo ao grave, rapidamente. É possível notar tais passagens no fragmento do texto destacado:

34

VIVALDI, Antonio. **Autunno/Autumn**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto III.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/autunno/autumn>. Página 1

Não podemos deixar de dizer que o poeta soube explorar cada palavra, especialmente a palavra *outono*, que além de apresentar a variação do tema (outono), faz dela uma metonímia, “o emprego de um termo por outro, numa relação de contiguidade ou vizinhança” (GOLDSTEIN, 2006, p. 95), por trazer o sentido e suscitar a ideia da palavra *folhas* ou *frutos*, pois são eles que caem das árvores ao ficarem secas ou maduras demais.

Isso significa que *outono* descende para as próximas palavras *um tombo só*, enfatizando a palavra *tombo* que reforça a ideia das folhas e dos frutos caindo e tocando o solo, uma vez que a sensação auditiva e tátil do /b/ são respectivamente, explosão, ruído abafado e pesadume. Embora pensemos em escala descendente tanto de som como de imagem, o poema não termina em som grave como esperávamos. A organização poética retoma a leveza do vento com a vogal *ó* que ameniza o som grave e explosivo do *tombo* e o /s/, da palavra *só*, que traz como sensação auditiva e tátil do assobio associado à sons da passagem do vento de forma suave.

Além disso, o andamento acelerado do início do poema, quando é escolhida uma palavra monossílaba (*da*) é retomado pela palavra *só*. Em outros versos, com o emprego de palavras com maior número de sílabas (*árvore* e *outono*), o ritmo do poema é desacelerado, conferindo a alternância no andamento do texto poético, o que pode ser verificado no concerto:

ADAGIO MOLTO Fà ch'ogn'uno tralasci e balli canti L'aria che temperata dà piacere, E la Staggon ch'invita tanti e tanti

Violino Principale

Adagio molto Sordini

VIVALDI, Antonio. **Autunno/Autumn**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto III.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/autumno/autumn>. Página 3.

Nesse trecho musical, as variações tematizam o tempo que as pessoas tiraram para dormir, após a festa de celebração, portanto um tempo desacelerado. Mas o andamento célere é retomado no terceiro movimento do concerto o que melhor condiz com ações de uma caçada, tema abordado, a seguir, nesse movimento.

ALLEGRO I cacciator alla nov'alba à caccia Con corni, Schioppi, e canni escono fuore

La Caccia

Violino Principale

Allegro

VIVALDI, Antonio. **Autunno/Autumn**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto III.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/autumno/autumn>. Página 4.

Percebemos que há um recurso comum às artes, o *Ritornello* - prelúdio musical que se repete no decurso da composição: no andamento (*rápido/lento/rápido*), na altura (*agudo/grave/agudo*), na duração (*curto/longo*) e no tema (a suavidade do vento).

Assim como no poema, na música o desenvolvimento do tema sofre uma série de acréscimos e reformulações. A diferença é que na música, “as variações imediatamente reconhecíveis tendem a ocorrer no início, cedendo lugar, depois, a outras, sucessivamente mais elaboradas e recônditas” (OLIVEIRA, 2002, p. 120) e no poema pode acontecer das variações se afastarem muito do tema e correrem o risco de não serem reconhecidas pelo leitor, até porque nem sempre as variações no texto literário “aparecem em sequência como no tema e nas variações musicais, mas distribuídas por todo o texto” (OLIVEIRA, 2002, p. 121).

Mais uma vez, os movimentos são ressaltados no poema, isso pode ser percebido pela opção dos círculos posicionados ao lado da palavra *outono*. Tal recurso fortalece ainda mais a ideia de ciclo, de eterna sucessão e retomadas, utilizadas tanto no poema como no concerto.

O poema foi organizado por um ritmo assimétrico que não se limita a formas prontas, característico da poesia moderna, pois há “jogo de diferenças que se compensam e se recuperam na volta ao semelhante” (BOSI, 2000, p. 111). Por mais que se trate de um poema concretista,

qualquer discurso, por livre e solto que seja, faz-se mediante alternâncias; vale-se delas, semanticamente. O puro pensamento assume com espantosa liberdade o modelo sintático da frase; mas, enquanto atualização sonora, o pensamento acaba se dobrando à potência natural do ritmo (BOSI, 2000, p.104).

Todos os retornos que ocorrem no interior do concerto contribuem para a apresentação do tema, cujas variações ocorrem por meio de diversos elementos que compõe cada estação e que, por sua vez, foram potencializadas no poema de Leminski.

4.4 O *Winterverno* de Leminski e *L’Inverno* de Vivaldi

Embora, o inverno ocorra em épocas diferentes do ano em Veneza e em Curitiba, de onde se originam nossos artistas, as características que marcam a estação são bem similares em ambas as regiões.

No poema de Leminski (2013, p. 74), escolhido para tratamento da temática e transcrito a seguir, é possível perceber algumas similaridades com os três movimentos do concerto de Vivaldi.

bate o vento eu movo
 volta a bater de novo
 a me mover eu volto
 sempre em volta deste
 meu amor ao vento

O poema de Leminski apresenta, assim como Vivaldi, a variação do tema inverno com a abordagem do vento, de modo bem enfático em ambas as obras. As sensações, relacionadas a esse fenômeno, são provocadas pelo conjunto de recursos de que Vivaldi e Leminski empregam em sua composição.

A variação do vento forte é percebida no poema, por meio das figuras de som - aliterações e assonâncias. Elas se dão pela recorrência das consoantes *b*, *v*, *m*, *t* e das vogais *a*, *e*, e *u*. O próprio movimento do vento é suscitado pelo conjunto das palavras que compõem os versos, pois

na realidade, se de um lado entendemos que os objetos podem ser designados por quaisquer palavras, sentimos de outro que alguns nomes evocam, pela sua própria constituição fonológica, elementos de ordem afetivo-sensorial que nos fazem supor uma espécie de vinculação espontânea entre som e sentido (MONTEIRO, 1991, p. 79).

Em outras palavras, o som do signo pode fundir – se com a impressão do objeto, por meio de uma leitura expressiva das palavras, enfatizando as conotações e possibilitando aquele que as profere a sensação de um profundo acordo entre som e sentido (BOSI, 2000).

É o que acontece no poema com algumas palavras que evocam o sentido, devido à dose de motivação, como há em *bate*, *vento* e *movo* que demonstram, por meio dos fonemas, a sensação do vento forte. O fonema /b/, da palavra *bate* provoca a sensação auditiva de explosões e ruídos abafados (MONTEIRO, 1991, p.102) e o fonema /v/ das palavras *vento* e *movo* soa como sopros, motivando ainda mais a ideia do vento, que também é abordada pelo concerto.

Nesse caso, a evocação dos termos à sonoridade do vento, não se trata de uma imitação sonora, que “consiste numa aproximação dos sons físicos através dos linguísticos” (MONTEIRO, 1991, p. 105), como as onomatopeias, por exemplo, mas confere a uma

ilustração sonora, que acontece com frequência quando “a combinação de fonemas não visa a um efeito imitativo, pela incapacidade que certos objetos descritos têm de produzir sons. Mas a linha melódica pode dar a sugestão de que os fonemas estão expressando algo inerente à natureza do que se comunica” (MONTEIRO, 1991, p. 108-109).

Outra comparação possível é a da variação na altura, pois as palavras do poema estão sonoramente dispostas de maneira que se identifique um grande contraste entre sons agudos e graves. Essa alternância da altura pode sugerir a sonoridade do vento que não é estática, pois ora escutamos o agudo, ora o grave ou uma combinação dos dois opostos. Conforme Bosi (2000, p. 109), “a alternância é mais do que uma sequência de opostos: é a conversão mútua, passagem de um no outro; tensão armada e aliança conjugal de contrários no uno - todo”.

É o que observamos na sequência alternada de vogais do primeiro verso: *bate o vento eu movo*²¹

Essa indeterminação da altura é uma estratégia que pode ser observada também no primeiro movimento do concerto de Vivaldi, conforme o fragmento:



VIVALDI, Antonio. *L'Inverno/Winter*. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto IV.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/l'inverno/winter>. Página 1.

No exemplo A as notas destacadas são agudas, ao passo que no exemplo B, que se encontra logo em seguida, são notas mais graves. Essas digressões ocorrem praticamente por todo esse movimento, o que se pode perceber nos compassos que não estão destacados também.

Assim como na altura, identificamos semelhanças com o primeiro movimento no que tange ao andamento, definido como *Allegro Non Molto* (exemplo A), ritmo não muito acelerado, em que toda a orquestra executa os *trinados*²² (exemplo B), notas executadas simultaneamente, que dão a impressão de uma profusão de sons, mas, na verdade, são apenas duas notas repetidas vezes de modo crescente que abrem caminho para que o violino principal

²¹ Utilizamos as cores vermelho (a = aguda), verde (e = aguda) e roxo (o = grave) para diferenciar a altura grave da aguda, um recurso já utilizado no quadro da página 73.

²² Ornamento musical em que a nota marcada com as letras *tré* rapidamente alternada com a nota um semitom ou um tom inteiro acima dela” (HORTA, 1984).

sole e reforce a ideia do “terrível vento”, de acordo com o verso *Ao rigoroso expirar do severo vento*²³ indicado na partitura.

Exemplo A
ALLEGRO NON MOLTO
Aggiacciato tremar trà nevi argenti.

Violino Principale

Allegro non molto

Exemplo B

VIVALDI, Antonio. *L'Inverno/Winter*. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto IV.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/l'inverno/winter>. Página 1.

Nesse poema, o andamento pode ser determinado, dentre outros elementos, pela escolha de não se utilizar pontuação, pois a ausência desse recurso, evita as possíveis pausas, tornando a leitura mais acelerada. Em todos os versos do poema haveria a possibilidade do uso, ou do ponto ou da vírgula, por exemplo, onde se lê *bate o vento eu movo*, poderia ser *bate o vento, eu movo*. Entendemos que essa escolha funciona como uma reafirmação do movimento do vento, que no poema e na música, são representados com o efeito de celeridade.

No segundo movimento da música, o andamento é o *largo*, que significa lento (destacado no trecho musical a seguir). A variação se dá, além do andamento, na temática, abrangendo a linha melódica e harmônica. Observamos que a ideia é de descanso em volta de uma fogueira, num dia frio e chuvoso, bem como caminhadas cuidadosas no gelo.

Com o violino principal está a melodia²⁴ e com o restante da orquestra, a harmonia que acentua a representação da chuva, por meio do *Pizzicati*, uma técnica usada como instrução para dedilhar as cordas de um instrumento de arco, como o violino, por exemplo, e que tem como um dos efeitos a ilustração sonora da chuva.

LARGO

Passar al foco i di quieti e contenti Mentre la pioggia fuor bagna ben cento;

Violino Principale

Largo - Solo

VIVALDI, Antonio. *L'Inverno/Winter*. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto IV.

<http://www.mutopiaproject.org/l'inverno/winter>. Página 13 (Partitura Completa).

²³ O verso citado encontra-se acima do compasso 12 da partitura do violino principal, onde se lê: *Al Severo Spirar d'orrido Vento*.

²⁴ Sequência de notas, de diferentes sons, organizadas numa dada forma de modo a fazer sentido musical para quem escuta (BENNET, 1986, p. 11).

No poema, o andamento lento parece não ocorrer, mas a variação do tema do vento forte acontece, por meio do verbo *movo*, pois o vento, mesmo muito forte, bate e passa. É nesse período de retorno do vento em que o mover incide que se estabelece a pausa, por menor que seja, ela existe, de modo quase que imperceptível, uma vez que a “ritmada e entoada, a frase não é um contínuo indefinido. Abriga *pausas* internas” (BOSI, 2000, p. 121).

Isso significa que mesmo sem a vírgula, a pausa acontece, considerando o que Bosi afirmou sobre a pausa interna. Portanto, com algumas diferenças, as variações acontecem no poema com a ausência do vento e na música com a presença da chuva.

O terceiro movimento da música apresenta variações no andamento, retomando o *Allegro* (termo em destaque) do primeiro movimento com uma nova variação no tema, caminhada no gelo, como se observa no fragmento do texto musical a seguir:

The image shows a musical score for Violino Principale. The tempo is marked 'ALLEGRO' in a red oval. The title is 'Caminar Sopra'l giaccio,'. The score is in 3/8 time, key of F major, and is marked 'Allegro - Solo'. The music consists of a single melodic line with a steady eighth-note rhythm, starting on a treble clef with a key signature of one flat (F major).

VIVALDI, Antonio. **L'Inverno/Winter**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto IV.

Fonte: <http://www.mutopiaproject.org/l'inverno/winter>. Página 4.

É possível observar, pela regularidade dos compassos do fragmento da partitura acima que, em contrapartida ao movimento ambivalente do vento, ora agitado, ora calmo, a caminhada no gelo imprime uma ideia de calma, cautela, atenção e, ao mesmo tempo, de insegurança por se pisar em um lugar tão delicado, propenso a se desfazer a qualquer momento.

No segundo verso do poema há a evidência do retorno do vento, por meio das palavras *volta* e *bater*, a primeira relacionada ao vento e a segunda ao contato do vento com o corpo que se moveu *de novo*.

O vento, recorrente na música e no poema, é representado como um fenômeno e uma variação da temática do inverno, mas pode ser compreendido também, por seus sentidos simbólicos. O vento, com seu caráter multifacetado, se apresentou ora agitado, ora sereno.

Na tela *Cena de Rua em Montmartre: Le Moulin à Poivre*, de Van Gogh, analisada no capítulo anterior, o vento foi representado, por meio do movimento do moinho e das

bandeiras, mostrando o vento como designador de direções, remetendo a ideia dos *quatro ventos* da Antiguidade e da Idade Média (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1999).

Já no poema e na música, o vento se apresentou em excesso, como cólera “que está em toda parte e em nenhum lugar, que nasce e renasce em si mesma, que gira e se volta sobre si mesma” (BACHELARD, 2001, p. 232), evidenciando o movimento dinâmico do vento, fenômeno presente nas quatro estações que retornam sempre e trazem novos ventos, novas chuvas, novas flores, renova a natureza, porque é um ciclo, que move a existência e o ser, responsável pela sucessão e concessão da vida.

A comparação, entre os poemas de Leminski e os concertos de Vivaldi, foi realizada com base nas estratégias de composição musical, o tema e a variação, presentes em ambas as artes. Conseguimos entender como esses recursos podem ser utilizados na poesia, de que forma se manifestam e quais os efeitos que podem suscitar. O estudo comparado contribuiu para a exploração e apreensão dos significados do texto poético e musical, evidenciando que, muitas vezes, uma arte pode complementar a outra, potencializando os sentidos que a articulação, entre diferentes linguagens, pode propiciar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ler a poesia de Leminski é aceitar a um convite para percorrer vários espaços, transitar por diversos saberes como: música, pintura, filosofia, linguística, publicidade, fotografia, entre outros. A proposta poética de Leminski certamente está além da inspiração, pois o poeta busca alinhar forma e conteúdo para tornar possível a construção da imagem ou, então, sugere o contexto e deixa pistas que precisam ser deslindadas ou decodificadas, proporcionando ao leitor uma participação direta na construção dos sentidos do texto.

Muitas poesias de Leminski são verdadeiros espaços de reflexão, exigem um exercício de leitura e releitura, porque seus sentidos se constroem em uma atmosfera híbrida que abrange diferentes pensadores, discute sociedade, comportamento, supera paradigmas, inventa e reinventa ideias e amplia, ainda mais, a multiplicidade de vozes que permeiam sua escrita.

O poeta paranaense considera a potencialidade significativa de cada palavra, valoriza a sua materialidade, bem como os sons e as imagens que suscitam. Portanto, a pluralidade da poética leminskiana permite estabelecer diferentes relações e diálogos com outras manifestações artísticas e culturais.

Considerando tais manifestações em Leminski, optamos por uma proposta de leitura que vinculasse suas poesias e as possíveis relações elas estabelecem, tendo como disciplina basilar a literatura comparada, pelo viés intertextual que culminariam em olhar interdisciplinar para o poema. As relações foram estabelecidas entre a poesia, pintura e música. Portanto, escolhemos um estudo comparativo entre artes, partindo da literária.

A temática do poema *O velho Leon e Natalia em Coyacán* tratava basicamente da apresentação de memórias de Trótski sobre a Revolução Russa, suas lutas, seus ideais, suas conquistas e suas derrotas, além de expressar o que Petrogrado representava a ele. Os sentidos do poema foram ampliados, à medida que utilizamos a pintura, de Petrov – Vodkin, que abordava a mesma temática. Identificamos características da pintura presentes no poema e vice – versa, tornando a leitura enriquecedora para ambas as artes.

O mais interessante é que quando tornamos a ler o texto poético analisado, percebemos as possibilidades de ressignificá-lo, atribuindo novos sentidos e identificando outras manifestações artísticas que a ele podem ser vinculadas. Por isso, afirmamos que a arte é reveladora e seus sentidos são desvendados para além da representação. Foi o que evidenciamos no estudo das quatro estações, por meio de quatro telas, cujo objetivo consistia em aproximar o leitor da temática do capítulo seguinte. Mas as telas, além de aproximar e

ensinar, elas revelam sensações e educam o olhar para o simbólico e para a abstração que elevam a experiência sensível.

No último capítulo, trabalhamos com seis poemas de Leminski e, dessa vez, as relações foram estabelecidas com a música, o conjunto de quatro concertos *As quatro estações*, de Vivaldi.

Ao ler os poemas, aspectos como o tema e a variação eram bem evidentes. Não havia dúvida de que as quatro estações estavam, de certa forma, presentes nos textos. Essa hipótese era confirmada a cada nova leitura. Mas o desafio maior era o de explicitar como esses elementos de composição da música se efetivavam no poema de modo que leitores desprovidos de habilidades musicais pudessem compreender.

Os elementos de composição da música se manifestaram nos poemas, não por meio de recursos nomeadamente musicais, mas pela utilização dos próprios recursos poéticos: figuras de linguagem, pontuação, disposição e escolha das palavras nos versos, rimas e imagens, sempre na tentativa de entender como diferentes recursos, utilizados em áreas distintas, poderiam contribuir para a impressão das mesmas ideias. Percebemos, contudo, a necessidade de se estar atento ao modo como o poeta dispõe os recursos, a fim de identificar o elemento musical no texto poético. Oliveira (2002) explica que esse tipo de trabalho exige competência, rigor crítico, conhecimento adequado das duas artes, além de familiaridade com seus aspectos estéticos e filosóficos.

A análise das obras relacionadas objetivou mostrar que o poema de Leminski pode ser lido por vários ângulos e que cada um deles pode contribuir para a apreensão dos sentidos. A dimensão intertextual na poesia de Paulo Leminski se configura num entrelaçar entre diferentes ideias, linguagens e estéticas, o que o caracteriza como um poeta múltiplo e interdisciplinar.

Há muito o que descobrir na poesia leminskiana, muitas trilhas a percorrer e muitos fios e pistas que podem ser chaves interpretativas. Sem contar que ainda existem territórios que não foram explorados e estão à espera de aventureiros que apreciem desvendar mistérios que podem gerar novos questionamentos, trazendo novas respostas e auxiliando a transformar modos de se pensar poesia.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ADORNO, Theodore W. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. 34.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BECKETT, Wendy. **História da pintura**. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, 1997.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da Criação Verbal**. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, Luiz José (orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: Em torno de Bakhtin. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 3.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas. Tradução: José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENNET, Roy. **Uma breve história da música**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. 7.ed. São Paulo: Editora Ática, 2000 a.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 b.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 49.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**.. São Paulo: Ciência e Cultura, vol. 4, n. 9, p. 803-809, set/1972.

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

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teorias e história literária. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

_____. **Literatura Comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

_____. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIOT, T. S. **Ensaio de doutrina crítica**. 2.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blucher Ltda, 2006).

FERREIRA, Agripina Encarnación Alvarez. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. 14. Ed. Editora Ática. São Paulo, 2006.

GUILLÉN, Claudio. **A estética do estudo de influências em literatura comparada**. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

HORTA, Paulo Luiz. **Dicionário de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 24.ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

JENNY, Laurent. **Poétique - revista de teoria e análise literárias: Intertextualidades**. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Portugal: Almedina Coimbra, 1979.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Cristina e CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

LEMINSKI, Paulo. **Melhores poemas de Paulo Leminski**. Seleção de Fred Góes, Álvaro Martins. 6. Ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. **Toda poesia**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 a.

_____. **Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trótski**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 b.

LIMA, Graça. Lendo Imagens in: **Nos caminhos da literatura**. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. São Paulo: Peirópolis, 2008.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICHELETTI, Guaraciaba. **Estilística: um modo de ler poesia**. 2.ed. São Paulo: Editora Andross, 2006.

MONTEIRO, José Lemos. **A Estilística**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 2.ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. **Literatura sem segredos**. Barroco. São Paulo: Escala Educacional, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

_____. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Tradução: Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991.

POUND, Ezra Loomis. **A arte da poesia: ensaios escolhidos por Ezra Pound**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3. Ed. Editora: Cultrix. São Paulo, 1991.

_____. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Tradução: José Paulo Paes. Editora Cultrix USP. São Paulo, 1982.

REMAK, Henry H. H. **Literatura Comparada: definição e função**. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

SOURIAU, Étienne. **A Correspondências das Artes: elementos de estética comparada**. Ed. Cultrix. São Paulo. 277p. 1983.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: Da Pré-História ao Pós-Modernismo**. Tradução: Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TREVISAN, Armindo. **A poesia: uma iniciação à leitura poética**. Editora: Uniprom. Porto Alegre, 2000.

VASCONCELOS, Eduardo Mourão. **Complexidade e pesquisa interdisciplinar: epistemologia e metodologia operativa**. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

WALTHER, Ingo F.; MATZGER, Rainer. **Van Gogh: Obra completa de pintura**. Tradução: Cristina Rodriguez; Artur Guerra. China: Taschen, 1998.

ZUKERMAN, Pinchas. **Vivaldi and The Four Seasons**. Teacher Resource Kit. Canada: NationalArts Centre Foundation, 2005.

INTERNET

AMARAL, Tarsila. **Sol Poente**, 1929.

http://www.bbc.com/portuguese/especial/539_tarsila/page6.shtml. Acesso em 05 de Janeiro de 2016.

EVANGELISTA, Carlos. **As Estações do Ano influenciam na vida das pessoas?**2014.

<http://sociologiapolitica.com.br/2014/03/21/as-estacoes-do-ano-influenciam-na-vida-das-pessoas/>. Acesso em 30 de janeiro de 2016.

FRANCISCO, Wagner de Cerqueira E. **Inverno; Brasil Escola**. Disponível em <http://www.brasilecola.com/geografia/inverno.htm>. Acesso em 17 de novembro de 2015.

PENA, Rodolfo F. Alves. **Outono; Brasil Escola**. Disponível em <http://www.brasilecola.com/geografia/outono.htm>. Acesso em 05 de outubro de 2015.

PETROV – VODKIN, Kusma. **1918 in Petrograd**. 1920.

<http://www.wikiart.org/en/kuzma-petrov-vodkin/1918-in-petrograd-1920>. Acesso 10 de julho de 2015.

VIVALDI, Antonio. **La Primavera/Spring**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto I. <http://www.mutopiaproject.org/laprimavera/spring>. Acesso em 10 de abril de 2015.

VIVALDI, Antonio. **Estate/Summer**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto II. <http://www.mutopiaproject.org/estate/summer>. Acesso em 10 de abril de 2015.

VIVALDI, Antonio. **Autunno/Autumn**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto III. <http://www.mutopiaproject.org/autumno/autumn>. Acesso em 10 de abril de 2015.

VIVALDI, Antonio. **L'Inverno/Winter**. II Cimento dell' Armonia e dell' Inventione – Concerto IV. <http://www.mutopiaproject.org/l'inverno/winter>. Acesso em 10 de abril de 2015.