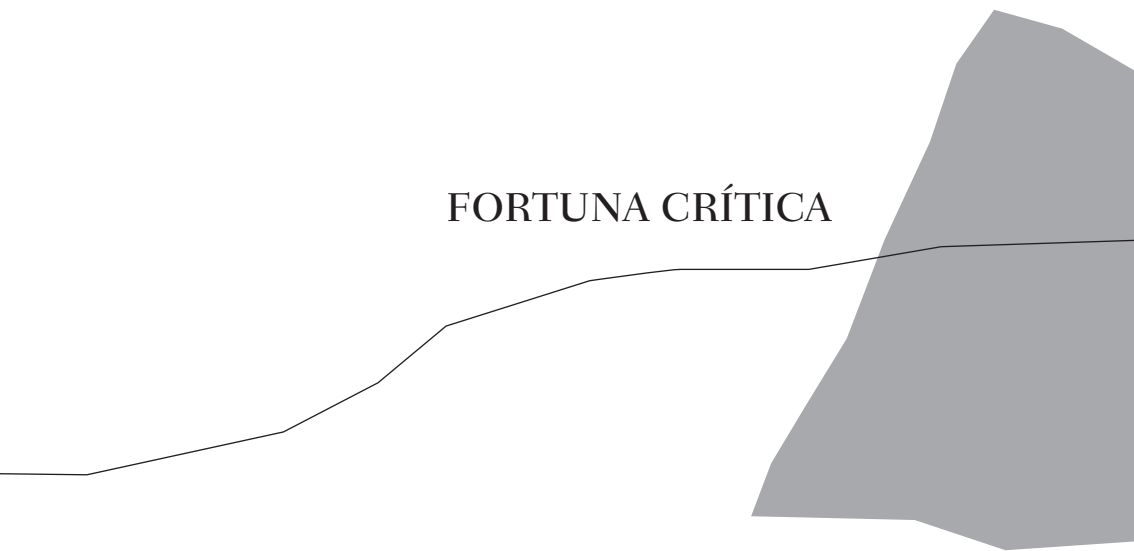


FORTUNA CRÍTICA



O RITMO ELEGÍACO¹⁰⁵

Maria Luiza Ramos

Há um poema de Henriqueta Lisboa, “Sofrimento”, que sempre nos impressionou pelo seu extraordinário poder expressivo. Está em *Flor da morte* (1945-1949), esse livro que é um dos melhores, se não o melhor, da poetisa mineira.

Eis-nos diante de um poema que se desenrola em dísticos, para terminar em uns poucos versos independentes. Os dísticos não têm aí metro fixo, mas se apresentam, quase todos, com o primeiro verso mais longo que o segundo e lembram, assim, o dístico elegíaco dos antigos, formado pela combinação de um hexâmetro e um pentâmetro. Teria sido proposital a escolha do dístico de feição clássica para a composição de um poema que se nos afigura desde logo uma elegia? Cremos mais numa coincidência. E, nesse caso, a forma do dístico seria realmente a mais apropriada à expressão da dor: ritmo entrecortado de pausas próximas, dificuldade de comunicação, clima fortemente emocional.

A contenção do ritmo, neste poema de Henriqueta Lisboa, é gradativa: após seis dísticos, três versos independentes. E, além das pausas de fim de verso, há as pausas internas, caracterizadas por vírgulas, parênteses, dois-pontos e mesmo um ponto-final. A expressão é difícil, vem a custo e, mais para o fim, sai quase aos arrancos. Nada da fluência das longas estâncias, em que o poeta se espraia livremente.

105 In: *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1969. p. 135-138.

A mesma contenção que nos revela a análise de sentido. Poema substantivo por excelência, omite por cinco vezes o predicado da oração. Observe-se a zeugma no terceiro dístico:

A música, muito além
do instrumento.

No quarto dístico:

Da alavanca,
sua razão de ser: o impulso.

Também no sexto:

A luz que sobrevive à estrela

E no primeiro verso solto:

O maravilhoso. O imortal.

Quanto à adjetivação, percebe-se a mesma economia: um só qualificativo – livre – porque os outros dois que há no texto estão substantivados pelo artigo. Interessante que, apesar da contenção vocabular, encontram-se no texto quatro advérbios. São todos, porém, advérbios de intensidade e concorrem para aumentar a força expressiva do poema: *bem* pouco, *mais* livre, *muito* além, *mais* amava.

Mas, se as palavras são poucas, as conotações por elas sugeridas são muitas. Estamos, de início, diante de símbolos, como no primeiro dístico, por exemplo:

No oceano integra-se (bem pouco)
uma pedra de sal.

Que não podemos tomar aí *oceano* e *pedra de sal* no seu aspecto puramente denotativo mostra-nos o segundo dístico, de sentido unívoco:

Ficou o espírito, mais livre
que o corpo.

A palavra *oceano* ganha, pois, as proporções da pura essência, do eterno incomensurável, do espírito a que retorna o ser humano por efeito da morte.

O sal se integra no oceano porque é feito da mesma substância deste, provém do mar e ganha a contingência de pedra, uma configuração própria que o individualiza temporariamente. Voltando ao oceano, dilui-se nele, perde a forma, mas continua a viver na imensidão das águas, sempre sal, apesar de não mais ser pedra.

Segue-se como que uma argumentação em que se valoriza o elemento abstrato em relação ao concreto: a música é válida pela liberdade de propagação em ondas sucessivas, independente já do instrumento; a alavanca se justifica pelo movimento; a ideia de perfeição se destaca da obra acabada e a estrela pode até extinguir-se, que a luz por ela emitida lhe sobrevive no espaço. O que importa é, pois, o elemento abstrato, o “maravilhoso”, o sobrenatural e transcendente.

A primeira parte do poema termina, então, com um verso que é uma proposição – perfeita sentença conclusiva de uma operação lógica, em que a autora raciocina sobre a dualidade da vida humana, lembrada de início –

Ficou o espírito, mais livre
que o corpo.

e conclui pela supremacia da essência, pela quase nenhuma importância da existência:

O que se perdeu foi pouco.

Não fosse o ritmo, primeiramente, e o sentido simbólico do primeiro dístico, e estaríamos fora do âmbito poético, tal a insistência do fator racional, da argumentação e da atitude dialética.

O poema tem, entretanto, uma segunda parte, que é formada pelo verso final.

O conectivo que aí aparece nos lança, de repente, no plano oposto àquele em que estávamos: “Mas...” e essa adversativa nos situa no outro lado do problema: à razão se opõe a emoção: às considerações objetivas sobre a morte, à impessoalidade da argumentação se opõe o fator pessoal, com a brusca intromissão do “eu” no verso final. Eis-nos agora diante de uma situação puramente lírica, em que a ação de amar proclama a primazia da matéria sobre o espírito, contra toda a aceitação racional anterior.

Como o amor é próprio do corpo e é com os sentidos que se ama, com essa insignificância perecível e transitória, esse “bem pouco”, o último verso se faz um grito de revolta e nos transmite conflito e sofrimento.

É interessante observar a importância do ritmo neste poema. É a contenção da linguagem que assegura o *tonus* estético do princípio ao fim dos versos. São as pausas frequentes que nos falam de um estado emocional intenso, de um sofrimento consciente e irremediável.

Teria sido funcional a escolha do dístico para os poemas fúnebres que acabaram por caracterizar a elegia grega? Teria surgido, como parece ter sido no caso do poema de Henriqueta Lisboa, de uma imposição do próprio tema? É certo que os gregos utilizaram também outros metros na composição do canto fúnebre. E qualquer leitor poderá observar que a autora de *Flor da morte* se vale do dístico para criar poemas que não podem ser considerados propriamente elegíacos. Mas isto não é suficiente para invalidar a tese, ou a hipótese, que ora levantamos, da funcionalidade rítmica desse metro clássico.