



ARTIGO

A musicalidade como tema e como estrutura na lírica brasileira contemporânea: concretizações na obra da poeta paranaense Helena Kolody

Musicality as a theme and as structure in contemporary brazilian lyric: embodiments in the work of poet paranaense Helena Kolody

Cristian Javier Lopez¹

orcid.org/0000-0002-7391-8395
cj_lopez2@hotmail.com

Recebido em: 20/4/2020.

Aprovado em: 15/9/2020.

Publicado em: 9/6/2021.

Resumo: A produção lírica latino-americana em língua portuguesa oferece aos estudos literários voltados à lírica perspectivas frutíferas para sua análise. Essas vão desde as temáticas exploradas até as formas de composição poética. Buscamos, neste artigo, refletir sobre o fazer poético da escritora brasileira Helena Kolody (1912-2004) sob a perspectiva da musicalidade em sua obra lírica. Para isso, propomos a análise de dois poemas com o objetivo de demonstrar como essa característica, a musicalidade, pode ser entendida e apreciada nos seus poemas, seja como temática discursiva ou como elemento estruturador da própria poeticidade lírica. Além disso, esperamos colaborar com o campo de estudos que busca resgatar as vozes femininas de poetas que ainda não pertencem ao cânone literário do continente e que deixaram uma importante contribuição para as letras latino-americanas.

Palavras-chave: Helena Kolody. Lírica latino-americana. Literatura brasileira.

Abstract: The production of Latin American lyric in the Portuguese language offers fruitful perspectives for its analysis concerning the literary studies of poems. Such possibilities include since the themes explored to the forms of poetic composition. In this article, we seek to reflect about the poetic work of the Brazilian writer Helena Kolody (1912-2004) focusing on the perspective of musicality in her lyric work. Therefore, we propose the analysis of two poems with the objective of demonstrating how this characteristic, musicality, can be understood and appreciated in her poems, either as a theme or as a structuring element of the discourse. In addition, we hope to collaborate with the field of studies that seeks to rescue the female voices of poets who do not yet belong to the literary canon of the continent and who have left an important contribution to Latin American Letters.

Keywords: Helena Kolody. Latin American lyric. Brazilian Literature.

Introdução

A produção lírica na América Latina tem como uma das suas características comuns o número reduzido de autoras que compõem o cânone literário do continente. O acesso da mulher ao campo das letras, ao longo do processo de colonização latino-americana, esteve, historicamente, restrito, e as questões que explicam o fato de as escritoras não aparecerem ainda em número significativo entre os nomes de destaque nessa produção literária são bem conhecidas e obedecem a aspectos de caráter social e cultural.

De acordo com Zolin (2005), os historiadores literários, apenas por volta dos anos de 1970, começam a "resgatar e reinterpretar a produção



¹ Instituto Federal Mato Grosso (IFMT), Alta Floresta, MT, Brasil.

literária de autoria feminina, em uma atitude de historicização que se constituiu como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura" (ZOLIN, 2005, p. 275). Por esse fato, a literatura de autoria feminina passa lentamente a ter seu lugar na história, suprimindo a invisibilidade histórica das escritoras ao longo dos séculos. Especificamente no contexto latino-americano, somente após os movimentos feministas é que a mulher começa a ser vista como sujeito da produção literária, crítica e teórica, para ocupar um lugar que sempre foi considerado como pertencente ao homem.

A trajetória da construção do cânone literário na América foi majoritariamente efetuada pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta, "regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc." (ZOLIN, 2005, p. 275). Contudo, na atualidade, muitas escritoras "lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher" (ZOLIN, 2005, p. 329).

No Brasil, especificamente, a historiografia literária menciona poucas autoras e, de maneira geral, aquelas com certo destaque, pertenceram aos grandes centros sociais e econômicos do país. Obviamente, a produção lírica dessas escritoras que ganharam a atenção da crítica tem um valor importante. No entanto, podemos constatar que, embora a produção de obras nesse gênero no país lusófono tenha sido profícua, o conjunto de nomes das poetisas com reconhecimento no Brasil fica ainda restrito a um grupo mínimo.

Portanto, consideramos importante o estudo sobre aquelas vozes femininas dessa literatura que não são tão conhecidas ou que não obtiveram a merecida relevância, ainda que sua obra seja objeto de interesse na academia. Além disso,

buscamos expor as produções da lírica em língua portuguesa no continente americano como fruto das poetisas que deixaram um legado artístico de importância não só para as letras do seu país, mas, também, para a literatura latino-americana em língua portuguesa.

Neste artigo, realizamos algumas considerações sobre a obra de uma poeta do Paraná, filha de imigrantes ucranianos e cultivadora, entre outras formas, do haicai: a escritora Helena Kolody (1912-2004). A poeta em questão explorou, em sua produção, diversos temas, entre eles estão a passagem do tempo, a imigração, a crítica social e a musicalidade. Esta última temática é à qual direcionamos nossas reflexões.

Sua obra foi objeto de estudo acadêmico no país e no exterior e obteve a atenção de outras áreas, como a da música, pois alguns de seus poemas ganharam composições para piano e voz no âmbito erudito². Entretanto, observamos, também, que o espaço que ocupa a escritora no país, e no continente, circunscreve-se, praticamente, só ao estado do Paraná, no qual a difusão da sua obra é ampla e tida em consideração.

Assim, ao longo das páginas seguintes, expomos algumas reflexões sobre a obra dessa poeta e o aspecto da musicalidade como tema discursivo em suas composições. Consideramos que o frutífero caráter musical da língua portuguesa é possível de ser explorado no trabalho de composição lírica, baseado na sonoridade dos versos da poeta. Esperamos, com isso, contribuir com os estudos sobre a produção de escrita feminina no espaço latino-americano.

1 A musicalidade na construção lírica de Helena Kolody

A poeta brasileira Helena Kolody desenvolveu, na sua produção literária, temáticas variadas, como mencionado anteriormente, chegando a explorar a profundidade do fazer poético, também, com obras situadas no âmbito da crítica social, por

² Referimo-nos à obra *Seis Poemas de Helena Kolody: canções para soprano e piano* (2003), do compositor Henrique de Curitiba. O mencionado músico compôs seis canções baseadas em seis poemas de Helena Kolody, no ano de 1999. As obras foram apresentadas no XIX Festival de Música de Londrina, como homenagem à poeta brasileira. Em sua obra musical, Henrique de Curitiba selecionou os poemas "Voz da Noite", "Viagem Infinita", "Cantar", "Cantiga de Roda", "Ámago" e "Nunca e Sempre", pertencentes às obras *Ontem Agora* (1991), *Poesia Mínima* (1986), *Sempre Palavra* (1985) e *Vida Breve* (1964), respectivamente.

exemplo. Em toda sua produção, podemos encontrar aspectos relevantes que nos mostram que o seu trabalho composicional está fundamentado na sonoridade da língua portuguesa. Para isso, a obra da escritora explora o aspecto musical inerente ao fazer poético de forma discursiva e sonora. Esse traço de suas composições pode ser observado de duas maneiras nos poemas: mediante utilização de elementos da linguagem musical colocados como tema nos poemas; e, a partir da musicalidade da palavra em língua portuguesa, concretizada nas estruturas rítmico-sonoras.

Essa abordagem à musicalidade na obra kolodyana demonstra não só o domínio da palavra e um ouvido musical aprimorado, mas, também, expõe ao leitor um fazer poético consciente das estruturas rítmicas e uma tendência fundamental para a escrita organizada do texto desde o ritmo próprio da língua em sua variante brasileira. Portanto, entendemos que, na poética de Helena Kolody, não existe só a inspiração plasmada em palavras, mas uma construção racional baseada, por um lado, na linguagem escrita/falada/ouvida, com sua estrutura e forma de organização, e, por outro lado, na linguagem musical/rítmica/melódica, com as particularidades próprias dessa arte e o aspecto abstrato que a caracteriza.

Possivelmente, a explicação da exploração dos signos linguísticos na criação poética de Kolody, baseada na musicalidade da língua, tenha como resposta a formação da poeta que incluiu o estudo da música – piano – e da pintura. Ambas as artes aparecem refletidas em sua obra, expressadas mediante arranjos sonoros e exploração da capacidade descritiva e ilustrativa. Nesse sentido, Étienne Souriau (1986, p. 193) comenta que, assim como na arte musical, na qual se estabelecem certos elementos próprios dessa arte como o ritmo, as matizes, a melodia, a harmonia e a instrumentação, esses elementos aparecem de maneira mais rudimentar na poesia, por meio do uso da linguagem e suas especificidades artísticas, mas que são elementos comuns em ambas as áreas.

Assim, a função poética na escrita de Helena Kolody conjuga-se com outras artes e expõe características inatas da linguagem, como a musicalidade, tratados como essência do fazer poético e como temática escritural. Tal aspecto sustenta nossa ideia de um projeto interartístico confluyente, da poeta paranaense, conscientemente organizado e planejado. Nesse sentido, cabe-nos destacar as considerações de Campos (1977) que expõe:

[...] o que caracteriza a função poética é, assim, um uso inovador, imprevisível, inusitado das possibilidades do código da língua. Nas mensagens referenciais, procuramos fazer um uso normal do código, a fim de que o destinatário as possa decodificar segundo as expectativas que tem em relação a esse código comum, com um mínimo de distorção portanto. (CAMPOS, 1977, p. 145).

A estruturação realizada pela poeta com o uso da linguagem expõe, em nossa perspectiva, uma preocupação que vai além do "uso normal do código", para revelar-se como meio de explorar toda a potencialidade denotativa dos signos linguísticos, capaz de produzir sentidos "inovadores, imprevisíveis e inusitados".

Consideramos que, no exercício dessa função, a escritora utilizou para sua produção os conhecimentos e a apreciação que tinha das demais artes, destacando-se, entre eles, a música, que foi um campo fértil para seus poemas. Nesse sentido, confirmamos, na produção lírica de Kolody, o que defende Gadamer, na obra *Arte y verdad de la palabra* (1998), ao expor que, na linguagem mesma, é possível encontrar musicalidade na hora da criação poética, como expressa o crítico ao perguntar-se:

¿Y qué ocurre con la música del lenguaje? Ambos pueden ser cantos y a menudo se los llama así. Cuando es 'realmente' canto, se da un juego conjunto del mundo de la palabra y del mundo del sonido, un juego entre dos mundos. Es bien conocido que el poeta y su lector nunca vuelven a encontrarse ni a escucharse plenamente en una poesía a la que se le ha puesto música [...] ¿Realmente es el mundo de los sonidos, como el de la matemática, un mundo tan completamente distinto del mundo interpretado por los sonidos naturales del lenguaje humano?³ (GADAMER, 1998, p. 91).

³ Nossa tradução: O que acontece com a música da linguagem? Ambas podem ser cantos e frequentemente assim são chamadas. Quando é 'realmente' canto, ocorre um jogo conjunto entre o mundo da palavra e o mundo do som, um jogo entre dois mundos. É bem conhecido que o poeta e seu leitor nunca se encontram nem se escutam plenamente de novo em uma poesia à qual se tenha musicado [...] Realmente é o mundo dos sons, como o da matemática, um mundo tão completamente distinto do mundo interpretado pelos sons naturais da linguagem humana? (GADAMER, 1998, p. 91).

Para observar o trabalho com a língua e sua musicalidade inata plasmada no texto lírico de Kolody, serão analisados dois de seus poemas: "Música romântica" e "Cantiga". Propomos, com isso, expor a dupla possibilidade do uso do recurso da musicalidade nos poemas: como temática discursiva e como estrutura inerente à poesia. Os poemas citados pertencem à obra *Helena Kolody Infinita Sinfonia* (2011), livro que reúne os poemários da escritora (obra completa) e alguns estudos breves sobre a escrita da poeta.

A musicalidade como temática discursiva ou como recurso escritural concreto baseia-se no uso direto do campo semântico da música que a poeta utiliza. Da mencionada obra completa, encontramos muitos poemas que remetem diretamente à linguagem musical. Em alguns casos, a escritora utiliza elementos musicais no título e, em outros, as referências musicais aparecem no corpo do poema.

Como exemplo desse emprego escritural da musicalidade, destacamos os seus poemas que apresentam essa característica, com termos musicais no título ou no corpo do poema: "Ressonância", "Caixinha de música" e "Voz"⁴; "Cantiga de recordar", "Voz da Noite" e "Trova"⁵; "Cantar"⁶; "Timbre", "Oceano sonoro", "Bandeira" e "Antes"⁷; "Coragem de cantar"⁸; "Música romântica"⁹; "Cantiga"¹⁰; "Elegia" e "Canto"¹¹; "Canção da plenitude", "Ressonância", "Canção de ninar", "Cantiga", "Magia da canção" e "Cantiga de roda"¹²; "Canção de inverno", "Música eterna", "A voz das raízes" e "Canção de manhã"¹³; "Sinos da paz"¹⁴; "Canto místico", "Cântico", "Canto do amor impossível" e "Canção sem nome"¹⁵.

Evidentemente, os exemplos listados apresentam a musicalidade como temática discursiva de sua produção. O uso de elementos dessa outra forma de expressão artística, a musical, que integram parte das composições lírico-discursivas da

poeta, evidencia que tal arte é incorporada como componente de seu universo criativo.

Defendemos que isso é possível porque tanto a música quanto a lírica compartilham, desde sua origem, um caráter interartístico que está baseado na voz. Esse fato permite-lhes a conjugação harmônica de elementos básicos como som, ritmo, melodia e certa sensibilidade para expressar sentimentos e emoções, com as possibilidades que cada uma dessas artes domina de um modo único e/ou diferenciado.

A musicalidade e a influência da arte dos sons na vida e obra de Helena Kolody ficam evidenciadas em palavras da própria autora, que, em uma entrevista, comenta sobre seu sentimento criador e a origem da sua escrita. De acordo com ela: "Nasci poetisa. Desde criança amei os pássaros, as palavras e as canções. Na adolescência, comecei a cantar meus sonhos em versos. De sonhos aprisionados em poemas inventei muitos livros [...]" (KOLODY, 1990, *apud* CRUZ, 2012, p. 27).

Essa expressão, "cantar meus sonhos em versos", oferece uma possibilidade fundamental para a compreensão da sua criação, uma vez que, com essa declaração, a escritora aponta para o elemento fônico como essencial em sua obra. A "massa sonora" (VILARIÑO, 2016) de sua poesia será um elemento que dirigirá a composição de seus poemas que, segundo expressa a autora, foram por ela "cantados".

Como exemplo do primeiro uso da musicalidade na obra kolodiana, aquele expressado por meio do campo lexical da música que remete diretamente à arte musical, fator reincidente no seu fazer poético, destacamos, a seguir, o poema "Música romântica" (KOLODY, 2011, p. 77 [originalmente da obra *Saga* (1980)]), no qual o campo semântico usado pela autora remete o leitor diretamente à arte musical:

⁴ KOLODY, 2011, p. 17, 20, 24 [originalmente da obra *Reika* (1993)].

⁵ KOLODY, 2011, p. 27, 31 [originalmente da obra *Ontem e agora* (1991)].

⁶ KOLODY, 2011, p. 40 [originalmente da obra *Poesia Mínima* (1986)].

⁷ KOLODY, 2011, p. 56, 57, 59, 60 [originalmente da obra *Sempre Palavra* (1985)].

⁸ KOLODY, 2011, p. 69 [originalmente da obra *Infinito Presente* (1980)].

⁹ KOLODY, 2011, p. 77 [originalmente da obra *Saga* (1980)].

¹⁰ KOLODY, 2011, p. 94 [originalmente da obra *Tempo* (1970)].

¹¹ KOLODY, 2011, p. 106, 113 [originalmente da obra *Trilha Sonora* (1966)].

¹² KOLODY, 2011, p. 134, 135, 136, 139, 141, 143 [originalmente da obra *Vida Breve* (1964)].

¹³ KOLODY, 2011, p. 155, 159, 163 [originalmente da obra *A sombra no rio* (1951)].

¹⁴ KOLODY, 2011, p. 188 [originalmente da obra *Música Submersa* (1945)].

¹⁵ KOLODY, 2011, p. 208, 210, 213, 214 [originalmente da obra *Paisagem Interior* (1941)].

Música romântica

A orquestra modula um pranto
de aveludadas colcheias.

Sonha em bemóis a melodia.

O rio sonoro invade as veias.

Minada por seu quebranto,
rompe a secreta represa,
o sentimento se alteia
numa névoa de tristeza.

Com a utilização de sete vocábulos específicos do campo semântico da área musical – música, orquestra, modula, colcheias, bemóis, melodia e sonoro –, a poeta criou a atmosfera do universo sonoro que acompanha o leitor no processo de leitura. Embora tal observação seja evidente em um primeiro momento, ela ganha sentido quando se verifica que existe uma correlação entre o campo semântico utilizado, a estrutura métrica selecionada e a temática desenvolvida na composição.

A estrutura do poema apresenta o primeiro dístico com versos septissílabos que convida e prepara o leitor a imaginar a "música" que está por vir. Esse sentido se materializa mediante o uso da comparação da música – colcheias – como lágrimas – pranto – e pelo emprego da sinestesia em "aveludadas colcheias".

Os dois versos que seguem apresentam a "melodia". O primeiro desses versos independentes, pois são frases terminadas em ponto, aparece como octossilábico e continua com o tom melancólico, visível por meio do uso do sintagma "bemóis". Essa melodia cresce no verso seguinte, convertendo-se em um "rio sonoro", fato que se identifica na composição do verso com nove sílabas¹⁶, cuja extensão materializa o aumento do "caudal".

O quarteto final volta a ser septissílabo e revela uma cena explicativa da presença musical. Vemos, como recurso musical poético marcado nessa parte

da composição, também, o uso de rimas, que, ao longo da composição, aparecem entre os versos 1 e 5; 2, 4 e 7; 6 e 8. No entanto, embora haja o recurso da rima, há um verdadeiro trabalho com a linguagem musical e a mudança dos metros em partes específicas, fato que nos permite identificar a música como tema estabelecido por parte da autora.

Para o segundo emprego da musicalidade na obra de Kolody, aquele expressado no corpo do texto, demonstrando a musicalidade desde uma perspectiva formal presente na construção fônica e rítmica de seus poemas, abordamos o poema "Cantiga" (2011, p. 94 [originalmente da obra Tempo (1970)]).

Cantiga

A vida é linda,
mesmo doendo
nos desencontros
e despedidas,
mesmo sangrando
em malogrados,
áridos hortos,
searas maduras
de sofrimento.

Chegar ao porto
da vida finda,
cantando sempre,
sonhando ainda.

A musicalidade presente em "Cantiga" pode ser identificada na sonoridade que a construção apresenta. Isso ocorre graças ao destaque que ganham as sílabas tônicas dos versos e que, por sua vez, oferecem um ritmo ternário, de valsa. Isso se materializa na composição porque

[...] cuando los tiempos aparecen en grupos de tres, es decir, con un primer tempo fuerte y otros tiempos relativamente débiles dentro del compás, tenemos un tiempo ternario [...] el vals es, naturalmente, de tiempo ternario. A través de los siglos, esta medida ha sido utilizada

¹⁶ Embora a convenção de metrificação em língua portuguesa, fundamentada nas considerações que se aplicam à poesia em língua francesa, solicita-se que os ditongos não sejam separados, optamos, nesta análise, para o exercício da escansão, pela proposta teórica de Vilariño (2016), que obedece ao caráter sonoro do verso. Assim, destacamos a acentuação natural das sílabas dentro do verso "O rio sonoro invade as veias" que, no caso da corrente francesa/portuguesa, será considerado um verso de oito sílabas, contudo, sob a perspectiva sonora de Vilariño (2016), que considera a acentuação natural na declamação, exige uma separação do ditongo da palavra "rio", tornando-se o verso de nove sílabas, já que o acento está na primeira vogal.

*con mucha frecuencia para los bailes, como el minué.*¹⁷ (KÁROLYI, 2012, p. 44-45)

O poema, escrito em versos tetrassilábicos, divide-se em duas estrofes: uma novena e uma quadra. A primeira estrofe, que, na sua estrutura, só consta de um período com três verbos "é", "doendo" e "sangrando", divide-se em nove versos, que não contêm rimas. Essa ausência da rima não impede que se destaque o ritmo musical que desemboca em um esquema sonoro oferecido pela acentuação dos versos.

Para exemplificar esse caráter musical imamente nos versos, destacamos, na sequência, seguindo as proposições teóricas de Idea Vilariño, expressas na obra *La masa sonora del poema* (2016), as vogais acentuadas (colocamos em negrito os sons nasais) e, após isso, o esquema que desse exercício se depreende:

A vida é linda,	i i
mesmo doendo	e e
nos desencontros	o o
e despedidas,	e i
mesmo sangrando	e a
em malogrados,	e a
áridos hortos,	a o
searas maduras	a u
de sofrimento.	e e

O esquema que é formado pelas vogais acentuadas expõe "grupos simétricos" que auxiliam na construção de uma linha melódica e oferecem um equilíbrio na composição. É importante destacar que, no quarto verso, a letra "e", na língua portuguesa falada no Brasil, poderia ser pronunciada com som de "i" e o mesmo caso aconteceria no verso nono na palavra "de". Essa consideração nos parece fundamental, pois, dependendo do contexto fonético no qual se encontre a produção lírica brasileira, as análises da massa sonora do poema podem mudar. Assim mesmo, no verso oitavo, existe uma substituição da vogal "o" pela

letra "u", mas que, ao ser uma vogal alta e próxima do "o", não interfere na tônica do verso.

Nesse sentido, embora o poema não explore muito o recurso da rima, podemos encontrar, como elementos musicais, as aliterações em "d": **doendo-desencontros-despedidas**. Assim, também, temos a presença de aliterações criadas pelos encontros consonantais com "r": **desencontros-sangrando-malogrados-sofrimentos**. Junto a esses elementos, podemos encontrar o uso de assonâncias, conforme aparece no esquema apresentado a seguir, que ajudam a entender a constituição da "massa sonora" da obra e como esta se torna musical na sua construção. Para verificar os grupos simétricos, é possível colocar as vogais acentuadas em uma linha horizontal, a modo de melodia, conforme se escuta na declamação do poema, na qual se destacam esses grupos simétricos:

i i e e o o e i e a e a o a u e e

Na construção do quarteto, a poeta vale-se das rimas, nos versos pares, para concluir a composição e desvelar a musicalidade da "canção", mediante o uso de rima alternada toante rica "da vida finda, / sonhando ainda."

A explicação da musicalidade inata nos poemas não obedece, necessariamente, aos tipos de versos utilizados, mas, sim, à combinação sonora das palavras que a poeta propõe em sua tarefa escritural. Nesse sentido, cabem as palavras do estudioso Armando López Castro (2010), que expressa:

[...] si en poesía significativa y significado nacen a la vez, la tarea del poeta será ajustarlos a la forma poética, que desde su permanente estar naciendo cumple la función de liberar energía. Esa es la razón por la cual la palabra poética no puede someterse a una norma fija, a un determinado código, sino que tiene que aprovechar su potencialidad musical para iluminar un fondo oscuro¹⁸ (LÓPEZ CASTRO, 2010, p. 423).

¹⁷ Nossa tradução: [...] quando os tempos aparecem em grupos de três, é dizer, com um primeiro tempo forte e outros tempos relativamente fracos dentro do compasso, temos um tempo ternário [...] a valsa é, naturalmente, de tempo ternário. Através dos séculos, esta medida tem sido utilizada com muita frequência para as danças, como o minueto (KÁROLYI, 2012, p. 44-45).

¹⁸ Nossa tradução: [...] se em poesia significativa e significado nascem ao mesmo tempo, a tarefa do poeta será ajustá-los à forma poética que, desde seu permanente estar nascendo, cumpre a função de liberar energia. Essa é a razão pela qual a palavra poética não pode se someter a uma norma fixa, a um determinado código, mas tem que aproveitar sua potencialidade musical para iluminar um fundo escuro (LÓPEZ CASTRO, 2010, p. 423).

Esse “aproveitamento” do potencial que a palavra na arte lírica adquire pode ser corroborado nas obras da escritora. Elas transitam entre as produções de formas fixas e o verso livre. Nas obras de Helena Kolody, a busca pela transmissão da mensagem poética é o que, em definitiva, a motiva no momento de criação. Assim, a composição se fundamenta na sonoridade que a própria língua lhe oferece. Portanto, a leitura dos poemas de Kolody exige do leitor uma abertura auditiva que consiga a captação da mensagem por meio dos elementos rítmico-estruturais. A respeito desse processo especial de leitura da lírica, López Castro (2010, p. 421) comenta:

Leer un poema supone dejarse llevar por su ritmo, que va siempre ligado a un movimiento musical. Ese primer impulso, anterior a la formación de la palabra, va asociado a una pauta que se repite, considerada como organización del sentido en el texto. El ritmo nace así de la tensión entre arraigo y apertura, entre el conservadurismo de la métrica clásica y la libertad del decir más corriente.¹⁹

Em seus poemas, as estruturas construídas por Kolody denotam uma inclinação a obras que exigem a declamação e/ou o canto. Esse fato pode ser corroborado com numerosos exemplos, desde os mais óbvios, como composições de canções ou cantigas, que revelam, mediante a forma, o que o leitor espera encontrar, por exemplo, em uma canção – uma estrutura simples, o uso do recurso da repetição, temática sem grandes explicações *etc.* Mas, junto a essas formas poéticas, é possível encontrar obras cuja musicalidade se encontra sustentando o corpo do poema.

Nessas composições, não se apresenta, necessariamente, a menção a alguma forma específica do universo musical. Para entender a estrutura ternária do poema e exemplificar essa musicalidade estrutural, destacamos aqui uma maneira de estruturá-lo apoiados nos acentos dos versos de modo musical. “Cantiga” começa na segunda metade do segundo tempo de um compasso ternário. No momento da leitura, e graças a sua cadência, convida à declamação em três tempos:

A vida é linda,
mesmo doendo
nos desencontros
e despedidas, (KOLODY, 2011, p. 94).

O quadro exposto a seguir estrutura-se em três colunas que devem entender-se como os três tempos do compasso da valsa: T1-T2-T3, tendo-se em conta que, na linguagem musical, o primeiro tempo é de acento forte e os outros dois tempos são fracos. O poema começa na segunda metade do segundo tempo fraco, cuja acentuação não deve ser marcada. As sílabas “vidaé” pertencem ao terceiro tempo do compasso fraco. Dentro do quadro 1, o primeiro tempo do compasso corresponde às sílabas que levam um acento marcado no poema. Portanto, na leitura, são essas as sílabas que se destacam e nas quais se apoia o primeiro tempo da valsa:

Quadro 1 – Divisão didática do poema em três tempos

T1	T2	T3
	A	Vidaé
Lin	Dames	Modo
En	Donos	Desen
Con	tros e	Despe
Di	Das	

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

Assim, verificamos que Helena Kolody propõe a forma de uma cantiga em tempo ternário, ou ritmo de valsa, cumprindo com o sugerido mesmo no título. O leitor encontra, desde o início do poema, uma relação entre o esperado, uma forma musical concreta, com o estruturado no poema, um ritmo contínuo em três tempos. Por meio da utilização de elementos de carácter rítmico, fônico e outros, também específicos da arte musical, a poeta expressa, pelo seu fazer poético, uma intensa relação com a música. Temos, assim, a construção de um poema no qual fica implícita a

¹⁹ Nossa tradução: Ler um poema supõe deixar-se levar por seu ritmo, que vai sempre ligado a um movimento musical. Esse primeiro impulso, anterior à formação da palavra, vai associado a uma pauta que se repete, considerada como organização do sentido no texto. O ritmo nasce, assim, da tensão entre fechamento e abertura, entre o conservadurismo da métrica clássica e a liberdade do dizer mais corriqueiro (LÓPEZ CASTRO, 2010, p. 421).

musicalidade em sua estrutura de maneira natural, destacando a sonoridade da língua portuguesa.

No que diz respeito ao ritmo, verificamos que a naturalidade desse elemento se deve ao fato de estarmos rodeados de exemplos dele no mundo em geral, pois faz parte do nosso entorno. Portanto, podemos entender que, em Kolody, a naturalidade não surge só pelo contato acadêmico com a música, mas, também, por uma escuta atenta e sensível da linguagem em seu uso de modo geral. Nesse sentido, estamos de acordo com Károlyi (2012, p. 42), no que expressa na obra *Introducción a la música*, ao mencionar que

[...] la simple observación de la naturaleza nos ofrece ya el primer testimonio de la presencia del ritmo en el universo [...] este ritmo puede observarse hasta en la conversación cotidiana, pero es en la poesía, en la que las palabras y las sílabas están más o menos agrupadas con riguroso orden, donde somos especialmente conscientes de la existencia de ritmo²⁰ (KÁROLYI, 2012, p. 42).

Podemos notar, nesses poemas, que Helena Kolody se valeu do universo musical para dar forma e concretizar o lirismo de sua subjetividade, a fim de alcançar não só a sublimação da palavra, mas, também, o mais profundo da expressão em liberdade – uma evocação que traz paz à alma, com novas esperanças, em um caminho ainda a ser percorrido.

Essa intrincada relação estabelece questionamentos em diferentes momentos em que o sujeito se enfrenta com a confluência das artes. Entretanto, Gadamer (1998, p. 91) afirma, também, que

[...] incluso quien no esté bien familiarizado con el alfabeto de la música, percibe su legalidad propia y encuentra que es muy distinta del juego de fórmulas matemáticas, que tienen, por cierto, su propio encanto [...]. Ciertamente, incluso en la lectura silenciosa de poesías, cualquiera 'oye', aunque el sonido se da de una manera peculiar, idealizada, inaudible.²¹

A linguagem e sua música formam um todo

único, e a possibilidade de traduzir a música "inaudível" das palavras é o que realiza a união entre a poesia e a música. Essa característica pode ser apreciada nas composições poéticas de Helena Kolody, pois ela mesma, quando criança e adolescente, já ouvia essa musicalidade e a transformava em "cantos", acomodados nos ritmos e nas cadências das palavras. Tal prática é conservada na sua escrita, e a leitura dos poemas de Helena Kolody "convidam" o leitor a "cantar" seus versos com os tons "peculiares e idealizados" do universo lírico por ela criado.

Considerações finais

Na esfera literária da América Latina, as produções de escrita feminina ainda não aparecem em quantidade significativa no âmbito do que se considera o cânone. Foram diversas as questões que deixaram de lado as escritoras e que, na atualidade, começaram a ganhar destaque graças aos estudos sobre suas obras e seu papel na sociedade letrada. Considerando o contexto histórico mencionado, dentro do espaço da lírica, os nomes femininos resumem-se a um grupo minoritário na historiografia literária, compartilhando como característica comum o fato de pertencerem, de modo geral, aos centros políticos e culturais dos seus países.

Nesse sentido, nosso texto buscou destacar a voz lírica da poeta Helena Kolody, uma escritora paranaense, cuja obra já obteve a atenção de numerosos trabalhos na academia, com estudos que colocam a sua produção em relação com as outras artes, como é o nosso caso, com a composição musical baseada na sua obra, por exemplo. Contudo, a obra da escritora aparece restrita a um espaço específico, o seu estado, Paraná, limitando-se, assim, o conhecimento da sua produção.

A proposta deste artigo foi analisar dois poemas da poeta em questão a partir da perspectiva da musicalidade. Para isso, optamos por mostrar como esse aspecto pode ser apreciado nos

²⁰ Nossa tradução: A simples observação da natureza oferece-nos já o primeiro testemunho da presença do ritmo no universo [...] esse ritmo pode observar-se até na conversação cotidiana, mas é na poesia, na qual as palavras e as sílabas estão mais ou menos agrupadas com rigorosa ordem, onde somos especialmente conscientizados da existência de ritmo (KÁROLYI, 2012, p. 42).

²¹ Nossa tradução: [...] inclusive quem não esteja bem familiarizado com o alfabeto da música percebe sua legalidade própria, a qual se vê muito distinta do jogo de fórmulas matemáticas, as que têm, por certo, seu próprio encanto [...]. Certamente, inclusive na leitura silenciosa de poesias, qualquer um 'ouve', embora o som ocorra de uma maneira peculiar, idealizada, inaudível (GADAMER, 1998, p. 91).

poemas e oferecemos dois tipos de análises possíveis das obras. Cabe ressaltar que, para nosso trabalho, optamos por expor, de modo concreto, o aspecto da musicalidade que, em muitos casos, só é associado a uma sensação acústica, relacionada, unicamente, às figuras de linguagem, embora o caráter fônico tenha uma preponderância no gênero lírico e tal aspecto deva ser considerado essencial em uma análise.

A musicalidade na poética kolodyana pode ser encontrada, como expressamos, de duas maneiras: mediante utilização de palavras que remetem diretamente à arte da música no fazer escritural e, ainda, por meio da construção rítmico-sonora do poema, ao se explorar a musicalidade inata à poética.

Para a primeira forma de musicalidade, observamos que a poeta tende a elaborar composições com títulos ou temas e assuntos que remetem o leitor ao campo lexical da música. Verificamos, assim, que as palavras que fundamentam o poema são, nos casos analisados: música, orquestra, modula, colcheias, bemóis, melodia, sonoro, cantiga e cantando. Essa forma de musicalidade seria uma primeira expressão para se entender a poética de Kolody e o aspecto que abordamos neste artigo.

A segunda expressão da musicalidade, e possivelmente um segundo nível, apresenta-se quando, analisados os poemas, descobre-se neles que sua estrutura rítmico-sonora demonstra uma conjunção com a música. Assim, a segunda análise buscou revelar o que faz com que um poema seja musical, embora alguns recursos escriturais, como rimas, por exemplo, sejam escassos. Para isso, foi utilizada a proposta teórica da poeta e crítica uruguaia Idea Vilariño (2016), que busca entender a estruturação do poema e sua "massa sonora".

No segundo poema, cujo título remete à música, "Cantiga", o leitor pode apreciar a estrutura em três tempos que apresenta – alcançado por meio de uma composição voltada à acentuação poética dos versos – e uma forma de abordagem para a sua análise, levando em consideração o estudo dos acentos de cada verso.

Para finalizar, entendemos que a lírica possibilita abordagens que nos permitem o estudo comparado com outros ramos do conhecimento

e que esse caráter dialógico da literatura com outras áreas é vital na compreensão da lírica.

As produções literárias de escrita feminina na América Latina oferecem um campo de ação frutífero ainda a ser explorado para dar-lhe visibilidade. A autora Helena Kolody foi uma das vozes das letras latino-americanas que soube utilizar a letra e explorar a musicalidade da língua portuguesa, deixando para o continente um legado artístico que merece ser lido e estudado.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

CRUZ, Antonio Donizeti. *O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*. Cascavel: Edunioeste, 2012.

GADAMER, Hans Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998.

KÁROLYI, Ottó. *Introducción a la música*. Trad. Cristina Paniagua. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

KOLODY, Helena. *Infinita Sinfonia*. A. M. WOELLNER (org.) Curitiba: Edição do autor, 2011.

LÓPEZ CASTRO, Armando. *Poetas españoles ante la música*. León: Universidad de León, 2010.

SOURIAU, Étienne. *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de cultura económica, 1986.

VILARIÑO, Idea. *La masa sonora del poema*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2016.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 275-283.

Cristian Javier Lopez

Doutor em Estudos Literários pela Universidade de Vigo (UVIGO), na Espanha, em regime de cotutela com a Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), em Cascavel, PR, Brasil. Mestre em Teatro e Artes Cênicas pela UVIGO/Espanha. Licenciado em Letras Português/Espanhol pela UNIOESTE, PR, Brasil; Licenciado em Artes Visuais e em Música pela Faculdade Anhanguera, em Cascavel, PR, Brasil; professor substituto de Língua Espanhola no Instituto Federal Mato Grosso (IFMT), em Alta Floresta, MT, Brasil. Integrante do grupo de pesquisa "Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização" – na UNIOESTE, em Cascavel, PR, Brasil.

Endereço para correspondência

Cristian Javier Lopez

Rua Pio XII, 296, apto. 504

Neva 85802-170

Cascavel, PR, Brasil