

# Roman Ingarden e a poesia de Carlos de Oliveira

Cida Golin  
CPGL/PUCRS

## 1. FENOMENOLOGIA E LITERATURA

A primeira tentativa de analisar a literatura, sob a perspectiva da fenomenologia, é conduzida pelo polonês Roman Ingarden. Em 1930, ele publica *A obra de arte literária*, e tenta investigar a essência desse tipo de obra como um objeto de estruturação específica. Ingarden parte da teoria fenomenológica de Edmund Husserl. Para essa corrente filosófica, tudo o que existe se reduz à consciência, só através dela é que se conhece o mundo. A consciência é aquilo que precisa preexistir ao mundo para que este seja dado como existente. Em busca do conhecimento verdadeiro, o método fenomenológico determina que a consciência se despoje de tudo o que sabe sobre o objeto a ser conhecido e observe como ele se dá a ela através dos fenômenos. Para a fenomenologia, conhecer é alcançar a essência da coisa, é reter aquilo que permanece imutável sempre que o objeto se manifesta à consciência (BORDINI, s.d.).

Ingarden indaga o que seja propriamente uma obra literária e reclama que não há resultado sólido de uma investigação que revele a sua essência. A intenção do filósofo polonês é pôr em relevo uma estrutura fundamental, comum a todas as obras, independente do seu valor. Ingarden conclui que a obra literária, enquanto ser, é uma produção da consciência, formada por estratos. Os estratos são heterogêneos, têm características particulares, mas combinam-se entre si, garantindo a unidade do todo. O resultado dessa unidade é o efeito po-

lifônico, onde cada estrato fica à vista com sua autonomia, mas soa junto como os instrumentos de uma orquestra.

Para o teórico, o primeiro estrato que atinge a consciência é o fônico-lingüístico que descreve a sonoridade das palavras. Os sons não valem por si, mas por serem condutores de um sentido. O autor, no momento da criação, seleciona e ordena os fonemas já existentes na língua viva, agindo por intenção determinante (INGARDEN, 1965, p. 401). O segundo estrato é o das unidades de significação. Essa etapa detém-se no estudo das significações das palavras e das frases, através de relações morfológicas, e sintáticas, possibilitando a compreensão dos sentidos. Um texto narrativo, por exemplo, tem a predominância de nomes concretos ou próprios e de verbos de ação, quando os correlatos intencionais (objeto intencional) são aventuras físicas (BORDINI, s.d.). Ingarden alerta que o significado perseguido é sempre maior que a quantidade de frases, das lacunas de cada texto. A linguagem recorta o sentido, e o texto verbal é um pálido esquema do significado (p. 168).

O terceiro estrato é o das objetividades apresentadas. Ingarden diz que as objetividades são aquilo que o leitor vê em primeiro lugar, na simples leitura da obra, ao seguir as unidades significativas. Os objetos apresentados são coisas, pessoas, estados, animais, sentimentos, acontecimentos e todos os modos possíveis do ser (p. 241). Esse estrato explica a sensação de realidade que o leitor tem ao ler a obra, como se as imagens projetadas na ficção tivessem acontecido fora da sua consciência (BORDINI, s.d.). Cada objetividade é apresentada através de um esquema formal, com uma quantidade infinita de pontos de indeterminação, deixando lacunas de espaço, tempo e características dos seres e suas ações. O quarto e último estrato definido por Roman Ingarden – o dos aspectos esquematizados – proporciona uma apreensão sensorial (ligada ao tato, visão, olfato, paladar e audição) determinada pelo texto. Os aspectos estão em potência na obra, através dos outros três estratos, e são atualizados pela vivência da leitura. Eles garantem a sedução da obra literária, proporcionando ao leitor a impressão de ter diante de si uma quase-realidade própria e viva (p. 302).

Ingarden descreve a obra literária como uma seqüência de fases. Cada fase está relacionada com as fases anteriores e posteriores, mas ao mesmo tempo encerra um sistema de elementos que não tem necessidade de fundamentação nas outras etapas (p.340). A seqüên-

cia de fases, do início ao fim, é apreendida num eixo longitudinal, enquanto os estratos aparecem num eixo transversal. Cada fase modifica ou referenda a anterior. Essa característica multifásica dá o andamento dinâmico da obra, com elementos preparatórios e culminantes. Por fim, a polifonia – que constitui um todo intimamente relacionado com todos os estratos da obra –, possibilita a contemplação e a fruição estética, instituindo o objeto de arte (p. 406-7).

## 2. A ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DA POESIA DE CARLOS DE OLIVEIRA

O método fenomenológico de Ingarden será aplicado numa poesia de Carlos de Oliveira, poeta português neo-realista dos anos trinta. A poesia chama-se *Árvore* e faz parte do livro *Trabalho poético* – segundo volume.

### Árvore

I

As raízes da árvore  
rebetam  
nesta página  
inesperadamente  
por um motivo  
obscuro,  
ou sem nenhum motivo,  
invadem o poema  
e estalam  
monstruosas  
buscando qualquer coisa  
que está  
em estratos  
fundos,

A primeira imagem é uma árvore, que surge através de suas raízes, no poema que começa. O tempo da ação é presente e não se sabe o motivo de tal aparição na página e no poema que o leitor está lendo. A segunda imagem (objetividade apresentada) revela o crescimento das raízes que fazem barulho e tomam conta do poema. Elas buscam alguma coisa, não sabe o quê, apenas que o objeto de

procura está em lugares profundos e difíceis de alcançar. Os objetos dessa primeira fase – as raízes da árvore, a página e o poema – não são determinados por aspectos normais. O uso do *nesta* indica que a página é aquela que o leitor lê e segura. No entanto, nenhuma raiz, na realidade, aparece numa folha de papel. A imagem de uma raiz em movimento ascendente transporta o imaginário para outro tipo de página ainda indeterminada. Os objetos estão sendo definidos por metáforas e símbolos.

O estranhamento é provocado por objetividades projetadas por um vocabulário simples. A construção das frases (sintaxe) é normal, não há pontos, apenas três vírgulas. O acontecimento detonador da poesia está em verbo de tempo presente. Na primeira oração, todos os elementos (as raízes, o seu movimento, o inusitado do acontecimento e a página) são valorizados pela divisão em versos. Existe uma justificativa imprecisa do acontecimento onde o adjetivo *obscuro* tem mais destaque que *ou sem nenhum motivo* (sétimo verso). Após a segunda vírgula, a frase em tempo presente e no gerúndio dá idéia de continuidade. A segunda oração valoriza os adjetivos das raízes (monstruosas) e dos estratos (fundos). O uso do pronome indeterminado *qualquer* e da palavra *coisa* revela a imprecisão da busca das raízes. Os verbos usados – rebentar, invadir, estalar e buscar – são todos de ação, indicando dinamismo. Apenas um verbo é de estado (está). O substantivo masculino *estrato* define camadas (de rochas, nuvens e células vegetais), sugerindo o poema como algo ligado à natureza.

A primeira fase do poema revela assonâncias em /A/ /E/ /O/ e /U/, abertos e nasais. A sonoridade do estrato fônico-lingüístico também é percebida pelas aliterações nasais do /M/ e /N/, a sibilância do /S/, a liquidez do /L/ e a vibração do /R/, induzindo à fluidez do som. Os versos são polimétricos, obedecendo às regras clássicas da métrica. Apenas o sétimo verso tem três sílabas tônicas, enfatizando a falta de motivo do movimento das raízes. Os outros versos têm uma ou duas sílabas tônicas, marcando um movimento rápido e constante.

A fluidez do som, o ritmo crescente, a linguagem metafórica com pouca precisão nos objetos apresentados combinam-se com os aspectos esquematizados que projetam a aparência, cheia de lacunas e pontos de indeterminação, do poema como algo fértil, com vida, que dá frutos como árvores. Há uma impressão visual de movimen-

to vertical (superfície – estratos), de aparência marrom de terra. O movimento, referendado pela fluidez do som, ritmo crescente e verbos de ação, gera uma expectativa para os acontecimentos da fase seguinte.

## II

talvez poços  
secretas  
fontes primitivas  
depósitos, recessos,  
onde haja  
um pouco de água  
que as raízes  
procuram  
de página  
em página  
com a sua obsessão  
múltiplos filamentos  
trespassando  
o papel,

As raízes continuam remexendo o papel. O tempo é presente contínuo. A segunda fase determina mais os objetos apresentados. As raízes são definidas pelo adjetivo e substantivo *múltiplos filamentos* que sugere um movimento de entrelaçamento com a fibra do papel. Essa imagem também é valorizada pelo ritmo que foge da métrica tradicional: 5 (1, 5). O objeto de procura é ainda incerto, a primeira palavra é o advérbio *talvez* que indica possibilidade e dúvida. Retomando a imagem subterrânea dos estratos, o sujeito lírico sugere locais de armazenamento e depósito (poços, fontes, depósitos e recessos). A moldura temporal, nesse caso, remete a um outro momento que antecede à ação presente. Alguma coisa já está armazenada no local antes do aparecimento das raízes. Depois de apresentados os locais, o objeto de procura fica mais delineado: pode ser a água. A água é determinada na poesia pelo substantivo *um pouco* e significa um líquido vital da natureza.

As unidades significativas projetam objetividades que não correspondem ao real. A linguagem é metafórica. O substantivo feminino *fontes* é o mais valorizado. Ele destaca-se de *poços*, *depósito* e *recesso*, pois é um lugar de início, que sugere um dinamismo ao contrário dos outros locais. O verso *fontes primitivas* também se destaca pelo ritmo – 5(1, 5) – que, até então, seguia o acento tradicional da métrica. Há apenas três verbos na segunda fase: o modo subjuntivo presen-

te onde haja intensifica o clima de possibilidade e incerteza. Os verbos *procurar* e *trespassar*, no clima de possibilidade e no gerúndio, referendam a ação contínua. A imagem da árvore ficou reduzida à visão das raízes que são antropomorfizadas, na medida em que são obsessivas.

O movimento obsessivo é acompanhado por um ritmo que acen-tua sempre uma ou duas sílabas tônicas. A disposição das palavras nos versos sugere o movimento de traça, das raízes com o papel, inten-sificado pela repetição da palavra *página*.

que as raízes  
procuram  
de página  
em página  
com a sua obsessão  
múltiplos filamentos  
trespassando o papel

Os versos 7, 8, 9 e 10 têm apenas um acento tônico, e têm três (sétimo verso) e duas sílabas. Esse ritmo colaborou para a apa-rência e sensação de trança e enlace do papel e das raízes. A sono-ridade é verificada pela assonância do /O/, /A/ e /I/, abertos e na-sais. Existe aliteração das oclusivas surdas /P/ e /T/, das fricativas sonoras /V/, /Z/ e /G/, da constrictiva sonora /L/, com a presença da sibilância do /S/ e um acento nasal com o /M/. A fluidez do som é marcada pela dificuldade de articulação. A única rima é toante e emparelhada, entre *haja* e *água*.

O ritmo e a sonoridade, que acompanham o movimento obses-sivo das raízes, junto com as objetividades apresentadas e as unida-des significativas, criam uma aparência de escuridão e textura. Os aspectos esquematizados induzem a uma sensação de sede pelo movi-mento contínuo e agitado das raízes em busca de água, ao mesmo tempo que sugerem uma visão têxtil das raízes em contato com as fibras do papel no movimento das páginas. Mais uma vez, o poema está associado a elementos da natureza, com mais determinação em termos de referências reais (poços, fontes, depósitos, recessos, água). O clima de incerteza permanece, ainda não se sabe o porquê do apa-recimento das raízes e o seu verdadeiro objeto de procura.

### III

seguindo o fio  
da tinta  
que desenha  
as palavras  
e tenta  
fugir ao tumulto  
em que as raízes  
grassam  
engrossam, embaraçam  
a escrita  
e o escritor:

como podem  
crescer  
de tal modo

A terceira parte começa com o gerúndio, indicando a continui-dade da ação. O movimento das raízes é mais determinado. Os múl-tiplos filamentos seguem o desenho das palavras. O movimento traz conflito e embaraço ao escritor e à escrita que não são determina-dos. Existe uma tentativa de fuga do tumulto provocado pelas raízes. Assim como na fase anterior, o objeto representado se antropomor-fiza ao tentar fugir. O sujeito lírico cria mais uma expectativa: ele não sabe como as raízes puderam crescer tanto. As objetividades pro-jectam os aspectos esquematizados de movimento tortuoso, com idéia de tecido (textura formada pela raiz, pela tinta e pela escrita). Há também uma impressão de textura gráfica, pois todos os substanti-vos referem-se a texto manuscrito.

Pela análise das unidades de significação, percebe-se a presen-ça marcante de verbos de ação, indicando dinamismo e ação contínua. O tumulto provocado pelo movimento é referendado pela aproxima-ção de verbos de intensidade semelhante: *grassar*, *engrossar*, *embara-çar*. A sintaxe torna-se mais complexa. A falta de pontuação intensifi-ca a turbulência do movimento e o conetivo *e* não é suficiente forte para deixar claro numa leitura rápida da primeira oração, que é a tin-ta que foge das raízes. O uso do ponto e vírgula assinala uma pausa maior e introduz mais uma expectativa no poema.

A sonoridade é marcada pela assonância de todas as vogais, pela aliteração sibilante do /S/, pela nasalidade do /M/, pela fricativa sono-ra /G/, pela vibrante sonora /R/ e pela oclusiva surda /C/, alternando a fluidez do som com a dificuldade de articulação. Há um jogo de sons? Na troca das vogais e consoantes entre *grassam* - *engrossam* e

*escrita* – *escritor*. O ritmo segue, mais uma vez, a métrica tradicional, acentuando sempre uma ou duas sílabas tônicas. A frequência de sons semelhantes evoca dinamismo, um movimento rápido e angustiado. O único verso que foge da acentuação tradicional é o último: *de tal modo* 3 (2, 3), que tem duas sílabas tônicas próximas. A quebra da métrica clássica enfatiza a indagação do sujeito lírico que induz o leitor à fase seguinte.

#### IV

no poema  
se a árvore  
foi dispersa em pranchas de soalho,  
em móveis e baús  
que fecham  
para sempre  
coisas  
tão esquecidas,  
como podem  
romper  
de súbito impetuosas  
na aridez  
do livro

A imagem das raízes que crescem no poema, permanece, já que a última oração da terceira fase encerra na quarta etapa. O sujeito lírico justifica a sua dúvida, com outro acontecimento. A árvore já se transformou em pranchas de soalho, em móveis e baús. Há um passado anterior à ação contínua do movimento das raízes. O sujeito lírico novamente indaga sua aparição repentina. Não há preenchimento das expectativas da fase anterior. Nessa etapa, a imagem da árvore é determinada pela sua utilização em utensílios, em especial os baús. Eles fecham coisas esquecidas. Há um prognóstico em relação a essas coisas. Elas são fechadas para sempre. As raízes são determinadas como impetuosas. O livro, definido como árido, ganha mais nitidez. As objetividades projetam aspectos esquematizados que dão uma sensação visual de madeira, de cor terra. Há uma aparência de coisas antigas, guardadas há muito tempo, que são remexidas pela impetuosidade das raízes.

As unidades significativas revelam substantivos concretos que aumentam a nitidez das objetividades apresentadas. A presença de uma oração subordinada intensifica a dúvida do sujeito lírico. O substantivo feminino *coisas* é bastante valorizado no oitavo verso, au-

mentando o grau de indeterminação no poema. A sintaxe só mostra dificuldade no décimo-segundo verso, justamente quando se descreve o movimento das raízes. O verbo mais valorizado é *romper*, indicando o dinamismo do movimento, já referendado nas fases anteriores.

O ritmo segue a métrica tradicional, com versos polimétricos, com uma ou duas sílabas fortes. A sonoridade revela-se pela assonância do /A/, /E/, /I/ e /O/, nasais e abertos, além da aliteração dos fonemas líquidos /L/ e /R/, da nasal sonora /M/ e da oclusiva surda /P/, alternando fluidez do som e dificuldade de articulação. Não há rimas.

O sujeito lírico deixa, novamente em aberto, a indagação sobre o poder de articulação das raízes. Isso gera, mais uma vez, expectativa para a próxima fase. A quarta etapa reitera pela fluidez do som, pelo ritmo rápido e dinâmico, e pelos substantivos concretos a imagem das raízes como algo que interfere e fertiliza a terra árida do livro. Ela traz ao poema coisas de um passado distante e esquecido, com aspectos de nostalgia numa impressão visual de cor de madeira, de terra ou amarelo da ação do tempo.

#### V

e perseguir-me  
assim,  
se a areia  
donde vêm  
já vitrificada  
pelo tempo  
oculta a  
a árvore que morreu:  
  
procuram  
instalar-se  
no interior da linguagem  
ou substituí-la  
por uma  
infiltração

Desta vez, o sujeito lírico é um eu personagem que se diz perseguido pelas raízes. O primeiro acontecimento dessa fase é a perseguição do sujeito que pode ser o escritor já citado na terceira etapa. Ele não entende a perseguição e lembra que as raízes vêm da areia. Essa areia é determinada pela ação do tempo que a transformou em vidro. Ao mesmo tempo, a areia oculta a árvore que morreu. Há uma situação temporal dividida em dois momentos: existiu uma

árvore que nasceu, cresceu e morreu, e a areia que ficou nesse lugar sofreu a ação do tempo. Nessa fase, o que as raízes procuram é mais determinado. Elas buscam o interior da linguagem. Pelas etapas anteriores, sabe-se que são as palavras, a escrita. As raízes querem substituir o interior das palavras por uma infiltração. Infiltração é a ação de um líquido que se embebe nos interstícios de um corpo sólido. Com a ação das raízes, as palavras podem ser transformadas em fluidos, corpos mais maleáveis. Esse acontecimento lembra a suposição da segunda fase, onde as raízes buscariam um pouco de água. As objetividades apresentadas projetam, nos aspectos esquematizados, uma sensação visual arenosa e de umidade. O livro fica com uma aparência de terra amarelada, desbotada, onde as raízes remexem em busca de água e de fertilidade.

Os verbos de ação estão bem destacados nas unidades de significação, referendando o dinamismo do movimento. As dúvidas e a falta de controle do sujeito lírico em relação às raízes são enfatizadas por mais uma oração subordinada. A continuidade do movimento prossegue com a falta de pontos. Os dois pontos dão uma pausa maior, preparando a descrição do objeto de busca das raízes. Há um relaxamento da complexidade sintática nessa fase.

O ritmo prossegue pela métrica tradicional com uma ou duas sílabas tônicas. O único verso que ganha ênfase, fugindo dos acentos regulares, é "a árvore que morreu:" que tem seis sílabas, com acento tônico na primeira e última. Essa sonoridade destaca a imagem da árvore escondida, uma árvore que está morta. Os sons realçam a assonância de todas as vogais, abertas e nasais, e as aliterações nasais sonoras /M/, oclusiva surda /P/, fricativa surda /S/ e líquida /L/. Não há rimas.

A nasalidade do /M/, presente em todas as fases, induz a uma sensação de nostalgia, e a liquidez do /L/ aumenta a fluidez de som. Os verbos de ação referendam o dinamismo, assim como o uso da oração subordinada aumenta a expectativa do sujeito lírico em relação ao movimento autônomo das raízes. As objetividades projetam as imagens do livro como areia, um terreno que oculta uma árvore morta, enfatizada pelo acento tônico não tradicional. Ao mesmo tempo, essa árvore renasce através das raízes que remexem o solo – escrita – livro. Os aspectos esquematizados também proporcionam a impressão nostálgica do amarelado da areia e a sensação de umidade. As raízes passam a lubrificar palavras sólidas de um livro areno-

so, pouco fértil, trazendo imagens apagadas e esquecidas pela ação do tempo, como a árvore que morreu e se transformou num livro.

## VI

quase  
mortalizante  
mas  
de repente como apareceram  
as raízes sossegam  
[que terão  
encontrado?]  
e retiram  
com o mesmo fluxo  
do mar que se retrai  
e deixa  
atrás de si  
silêncio:

O sujeito lírico define a imagem da infiltração com quase mortalizante. O advérbio *quase* aproxima o objeto de sua qualidade, mas não o define por completo. O adjetivo *mortalizante* indica qualidade de morte, de fim absoluto. No entanto, o simbolismo da morte tem conotações ambíguas. Ao mesmo tempo que significa fim de um ciclo, introduz a um mundo desconhecido. A infiltração tem uma força que se aproxima da destruição e da revelação do desconhecido. Assim que determina a infiltração, o sujeito lírico revela o acontecimento principal da fase: o movimento das raízes cessa. O movimento de retirada é comparado ao fluxo do mar que se retrai. O elemento *água* é novamente retomado. A parada produz silêncio. As objetividades da sexta fase projetam aspectos esquematizados que dão a sensação de remanso, de quietude e de umidade pela presença da água. Há também uma sensação de vácuo e de vazio. O movimento cessou, mas existe uma expectativa do que irá acontecer.

As unidades de significação ligam, através da mesma oração, a quinta e a sexta etapa. O uso da conjunção adversativa *mas* e *de repente* cria um clima de suspense. Assim que o acontecimento é revelado, há uma pergunta destacada por colchetes, demonstrando a curiosidade do sujeito lírico em relação ao mistério das raízes. A maioria dos verbos é de ação. O uso do *sossegar* indica mais do que a parada do movimento. Ele traduz tranquilidade e serenidade. No nono verso, há uma ambigüidade. Num primeiro movimento, o verbo retirar parece referir-se às raízes. No entanto, o correto seria: *e retiram-se*. A fal-

ta do pronome *se* pode sugerir outra interpretação. As raízes retiram algo que não está determinado nesta fase. O substantivo mais destacado é *silêncio*, sozinho no último verso. Ao seu lado tem *dois pontos* que cria expectativa para o acontecimento da próxima fase.

O ritmo é marcado pela métrica clássica, com um e dois acentos tônicos. O único verso que tem três sílabas fortes é "como apareceram" 5 (1, 3, 5) que destaca o surgimento das raízes como algo destabilizador de um meio. A sonoridade é percebida pela assonância do /A/, /E/, /O/, /I/ e a aliteração das líquidas sonoras /L/, /R/, da nasal /M/, das fricativas /S/ e /Z/. Há rimas consoantes no quinto, sexto e nono verso.

O conjunto sonoro marca uma melancolia e uma sibilância que pode sugerir o barulho manso do mar e o som de quem pede silêncio. Essa idéia é referendada pelos poucos substantivos. A pontuação acentua o clima de expectativa criado pelo acontecimento inusitado: o fim do movimento turbulento das raízes.

#### VII

é então que vejo  
no halo mais antigo  
a árvore desolada,  
os ramos em que poisam  
as aves  
doutros livros,  
e pressinto  
as raízes  
através da sílica  
onde a família dorme  
com os ossos dispostos  
nessa arquitetura  
duvidosa  
de símbolos

A expectativa criada na fase anterior é preenchida pela revelação do sujeito lírico. Ele vê no *halo* mais antigo uma árvore devastada. Halos são círculos luminosos, causados pela refração ou reflexão da luz. A árvore é determinada pelo adjetivo *desolada* que indica devastação. O sujeito lírico focaliza mais de perto a árvore e percebe os seus ramos, onde chegam as aves de outros livros. Aves traz a idéia de vôo, evasão. Ao mesmo tempo que é estático como uma árvore, o livro tem elementos que transcendem o espaço delimitado. Nesse momento, o livro passa a ser associado à imagem da árvore.

Há um pressentimento nesta etapa, trazendo a imagem das raízes através da sílica. *Sílica* é uma substância mineral, abundante na crosta terrestre e que faz parte da constituição orgânica das rochas. Nesse local, existe uma família que dorme. A família não é determinada, mas sugere tradição e passado. Ela dorme com ossos (fragmentos de esqueletos) inseridos numa arquitetura duvidosa. Essa imagem pode ser associada à morte. Não há determinação do tipo de arquitetura. Apenas que ela não garante certezas através dos símbolos.

As unidades significativas também justificam, pelos verbos, a falta de ação dinâmica. Há inversões na sintaxe, mas ela não apresenta maiores dificuldades. A disposição nos versos destaca os substantivos *aves*, *raízes* e *símbolos* e o adjetivo *duvidosa*. Classificar uma árvore como *desolada*, demonstra a antropomorfização dos objetos.

O ritmo segue a acentuação clássica. Nesta fase, são mais frequentes os versos com três sílabas tônicas, indicando uma mudança na sonoridade, uma maior amplitude de som. As unidades sonoras marcam as assonâncias do /E/, /A/, /I/ e /O/, nasais e abertos, e as aliterações líquidas sonoras /R/, /L/, a nasal /M/, os fricativos /V/, /S/, /Z/, alternando a fluidez do som com a dificuldade de articulação.

A sétima etapa apresenta objetividades sem dinamismo. Há uma associação da árvore com o livro. O livro adquire uma imagem de evasão através das *aves* e de fixo pelas *raízes*. As raízes, que tinham silenciado na fase anterior, atravessam o passado, incorporando algo sólido. A solidez está ligada à tradição familiar. As fases anteriores indicavam que as raízes buscavam o interior das palavras, da escrita. A arquitetura duvidosa de símbolos pode ser a linguagem. O uso do *nessa* intensifica a associação. Os aspectos esquematizados dão a sensação de silêncio e introspecção, referendada pelos verbos sem dinamismo. A sonoridade também marca um clima de melancolia pela nasalidade e de sibilância associada ao silêncio. O ritmo induz a um clima de relaxamento, ampliando o som.

#### VIII

que chegaram  
aqui  
de mão em mão  
para caberem todos  
na constelação  
exígua  
que fulgura  
ao canto do quarto:

o baú ponteadado  
como o céu  
por tachas amarelas,  
por estrelas  
pregadas na madeira  
da árvore.

A imagem da arquitetura duvidosa de símbolo é mais determinada na última fase. O sujeito lírico diz que os símbolos passaram de mão em mão, foram manuseados por mais de uma pessoa. O advérbio *aqui* indica o local, mais precisamente o espaço do sujeito lírico, o poema. Os símbolos remetem a uma situação temporal anterior ao acontecimento da oitava fase. Eles chegaram no poema para caberem num baú ponteadado. O sujeito lírico compara esse baú a um grupo de estrelas escassas que cintilam num canto de quarto. A lembrança da quarta fase retoma a idéia do baú como algo que fecha, para sempre, coisas bem esquecidas. Esse baú é feito de madeira, de árvore. A fase anterior citava a imagem do halo que, agora, pode ser associada à luminosidade do baú segundo a comparação do sujeito lírico. A árvore une o baú ao poema, como se as raízes ligassem o conteúdo da caixa à escrita do poeta. A lembrança dos acontecimentos anteriores projeta as raízes como lubrificantes, que desestabilizam a linguagem. Tanto as raízes como a linguagem trazem o passado, as marcas de outros acontecimentos esquecidos. O afloramento dessas pegadas foge ao controle do escritor. A última fase projeta aspectos esquematizados que enfatizam uma visão de luz indireta e fraca, amarelada pela ação do tempo, e de sensação tátil. Os símbolos passaram de mão em mão, retomando a impressão têxtil explícita da segunda fase.

Nas unidades de significação, o advérbio *aqui* remete ao poema. Há apenas três verbos, dando pouco dinamismo. O único adjetivo que ganha destaque no sexto verso é *exígua*, sugerindo pouca luminosidade na imagem. Há uma figura de similaridade nas unidades significativas, quando o sujeito compara o baú a uma constelação de estrelas de pouca luz.

O ritmo segue a acentuação tradicional da métrica, com exceção dos versos "de mão em mão" 3(2, 3) e "na constelação" 5(1, 5). No primeiro, as duas sílabas tônicas próximas intensificam a idéia tátil e de herança (passagem). No segundo, o sujeito lírico enfatiza sua imagem de constelação. Há uma rima entre esses dois versos. O

último verso tem apenas uma sílaba tônica, referendando a unidade da imagem da árvore. A comparação baú-constelação é revelada, por uma pausa maior com os dois pontos. O ponto final só aparece no fim, encerrando o poema. A sonoridade é marcada pelas assonâncias do /A/, /E/, /O/ e pelas aliterações da nasal sonora /M/, oclusiva surda /C/ e fricativa sonora /G/.

Na última fase, as objetividades apresentam uma imagem de pouco dinamismo: o poema ligado ao baú através das raízes e da árvore. Essa imagem é projetada pelos aspectos esquematizados de visão de luz indireta e fraca, além da impressão tátil de união do poema com a árvore e com a linguagem manuseada. A sensação do uno está presente no acento do último verso que encerra o poema. Há também um clima de melancolia, aguçado pela pouca ação dos verbos e pela nasalidade sonora.

### 3. A POLIFONIA DO POEMA DE CARLOS DE OLIVEIRA

Através da análise de cada fase do poema *Árvore* de Carlos Oliveira, foi possível verificar a característica multifásica defendida por Roman Ingarden. Cada fase está relacionada com as fases anteriores e posteriores, mas também possui elementos que não necessitam de fundamentação em outras etapas. A leitura descritiva também demonstrou a quantidade de pontos de indeterminação e lacunas que caracterizam a formação esquemática da obra puramente literária. Agora, é preciso retomar as características principais dos estratos, demonstradas em cada fase, para verificar a harmonia polifônica, onde cada elemento fica à vista, mas soa junto, formando um todo.

O primeiro acontecimento (objetividades apresentadas) é o aparecimento das raízes de uma árvore no poema. As raízes crescem e tomam conta do espaço poético. Não se sabe o que buscam. As raízes entrelaçam-se com o papel. O sujeito lírico suspeita que elas procurem água. O movimento contínuo das raízes é turbulento e atrapalha o escritor e a escrita. As palavras tentam fugir dos filamentos. As raízes crescem. O sujeito lírico não sabe como elas surgem num livro que não é fértil. Afinal, a árvore já foi desmanchada em móveis e num baú que guarda coisas esquecidas.

O movimento presente está relacionado com um momento anterior. O sujeito lírico, que pode ser o escritor, é perseguido pelas raízes. Ele não entende a perseguição. As raízes vêm de uma areia (que pode ser o livro) que oculta uma árvore morta. As raízes buscam o interior da linguagem. Elas também podem substituir as palavras por uma infiltração que tem um poder quase mortal. De repente, as raízes param de movimentar-se. Elas se retraem como o mar e deixam silêncio. O sujeito lírico percebe uma árvore numa luminosidade refratária e pressente as raízes numa sólida arquitetura de símbolos. Essa arquitetura passou de mão em mão, é feita pela tradição familiar, é a linguagem. Esta linguagem está ligada ao baú com pouca luz que guarda coisas esquecidas. A árvore faz parte do baú. As imagens do poema e do baú estão ligadas através das raízes.

As objetividades apresentam, portanto, as raízes como agentes lubrificantes que remexem numa linguagem solidificada através da tradição e que trazem as coisas esquecidas do baú até o poema. Esse processo, que alterna momentos dinâmicos e estáticos, não tem controle do escritor. É como se o seu imaginário rompesse na construção do poema, trazendo as coisas esquecidas, a tradição familiar. O elemento unificador do processo é a árvore, símbolo de solidez, passado (raízes) e evasão (abriga pássaros). A árvore busca alimento na linguagem do poema para vivificar e manter o passado das coisas esquecidas do baú.

As objetividades não foram determinadas pela normalidade, mas por uma linguagem metafórica. A associação árvores - raízes - poema - baú revela o processo da escrita literária como algo que mexe com elementos fixos e obtidos pela tradição (linguagem) e, ao mesmo tempo, com imagens que aparecem através do imaginário do escritor (baú de coisas esquecidas) sem o seu controle (irracional). O processo é dinâmico, com momentos racionais e irracionais. A dinâmica é representada pelas raízes. A escrita literária compara-se a uma árvore que alcança os três níveis do cosmos: as raízes ligam o *subterrâneo* (baú das coisas do passado) com a *superfície* (linguagem) que se eleva até as *alturas* (mundos evasivos através dos vãos dos pássaros). Para abrigar os pássaros, que se expandem de um lugar ao outro, a árvore alimenta-se da terra, através das raízes. O mesmo acontece com o poema que alimenta-se do passado (linguagem - imaginário do autor) para provocar a evasão para outras realidades (leitura - imaginário do leitor).

As objetividades são projetadas por uma linguagem metafórica e com figuras de comparação. Para dar idéia de dinamismo da ação (movimento das raízes), os verbos de ação, em tempo presente e contínuo, são valorizados. Quando o movimento cessa, os verbos usados não indicam ação dinâmica. A sintaxe é simples no início e fica mais complexa na medida em que o sujeito lírico descreve a turbulência das raízes. A complexidade da sintaxe diminui, acompanhando a falta de dinamismo da ação. Há também uma ênfase nos adjetivos, que antropomorfizam, em alguns casos, as raízes. *Duvidosa* é um dos adjetivos destacados, assim como as palavras *qualquer coisa*, *talvez*. Esses termos indicam a impressão de incerteza que o poema provoca, abrindo as lacunas para interpretações. O uso de substantivos concretos aumenta a determinação dos objetos no decorrer de cada fase. O emprego de *nesta*, *nessa*, *aqui* remete o leitor ao espaço do poema. A ligação entre uma etapa e outra se dá, também, por orações que comecem numa fase e terminam na seguinte. A falta de pontos, o uso de vírgulas e dois pontos, acompanham o dinamismo da ação e os climas de expectativa criados entre os períodos.

O ritmo segue a acentuação das regras da métrica regular. Quando há uma exceção às regras, é para intensificar a imagem exposta como, por exemplo, fontes primitivas, múltiplos filamentos, a árvore que morreu, de mão em mão, constelação. O movimento dinâmico das raízes é enfatizado por versos com uma ou duas sílabas tônicas. Esse ritmo valoriza também o aspecto têxtil das raízes com o papel. Na medida em que o movimento cessa, há uma amplitude de som com alguns versos de três sílabas fortes.

A sonoridade é marcada pela constante assonância de todas as vogais abertas e nasais. As aliterações nasais /M/ e /N/ também estão sempre presentes, assim como a sibilância do /S/ e a liquidez do /L/. Para dar uma idéia têxtil da mistura entre raízes e papel, há algumas trocas de letras na terceira fase e o uso da oclusiva /P/. A nasalidade cria um certo clima melancólico, acentuado pela falta de luz (aspectos esquematizados) e a sibilância do /S/ valoriza o movimento e a parada, indicando ruído, e depois, o som de quem pede silêncio. A liquidez do /L/ enfatiza os momentos de fluidez da água citada nas objetividades apresentadas.

Os aspectos esquematizados, projetados pelos outros estratos, dão uma primeira idéia de movimento vertical de ascensão e aparência marrom de terra. O marrom é enfatizado pela escuridão e pela sen-

sação tátil de tecido no cruzamento das raízes com a fibra do papel. Essa textura passa a ser mais gráfica, a partir da determinação de elementos como tinta, fio, palavras. A impressão têxtil passa para a sensação tátil da madeira e para a visão da cor amarela, nostálgica, que induz à ação do tempo. A cor amarela permanece na visão granulada da areia. A seguir, há um silêncio, um remanso, e a sensação de aridez é substituída pela umidade da água. Há uma percepção de vácuo, introspecção, melancolia. Por fim, o amarelo é enfatizado através de uma luz indireta e esquiva, emoldurando um cenário têxtil, que une o papel e as raízes, o poema e o baú, todos tendo como centro uma árvore amarelada pela ação do passado. A árvore como centro também é destacada no último verso com uma sílaba tônica.

Segundo Ingarden, esses estratos aparecem num eixo transversal, enquanto as fases seguem um eixo longitudinal, numa seqüência que tem início e fim. Ao final da leitura, o leitor retém, na consciência, o todo do poema, tendo vivido cada uma de suas partes. Isso é a polifonia da obra. Através da recuperação das características principais de cada estrato do poema *Árvore* de Carlos de Oliveira, foi possível constatar a coerência entre eles. Eles têm características particulares, mas relacionam-se entre si e com o todo, garantindo a unidade da obra e o seu efeito polifônico.

## BIBLIOGRAFIA

- BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e Crítica Literária*. artigo. s.d.  
INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian Gulbenkian, 1979, 2. ed.  
OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético II*. Lisboa. Sá da Costa Editora, 1982.