

ESTUDO DA MOLDURA EM POEMAS MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS
ESTUDIO DEL MARCO EN POEMAS MODERNOS Y CONTEMPORÂNEOS

Fabiane Renata Borsato¹

Resumo: A presença de molduras na poesia indicia horizontes de expectativas, instaura um entrelugar que exerce influência centrípeta e centrífuga sobre o leitor, condicionando a estrutura e disposição do texto e convidando a recepção ao ingresso num espaço diverso, a partir da aceitação de sentidos estabelecidos pelo objeto contornado pela moldura. Com base em estudos de Ortega y Gasset e Pierre Ballart, este trabalho propõe analisar as formas de presença e os sentidos da moldura em poemas de Carlos Drummond, João Cabral, Joan Brossa, Claudia Roquette-Pinto e Arnaldo Antunes.

Palavras-chave: moldura; poesia moderna; poesia brasileira contemporânea; metalinguagem.

Resumen: La presencia de molduras en la poesía indicia horizontes de expectativas, instaura un entrelugar que ejerce influencia centrípeta y centrífuga sobre el lector, condicionando la estructura y disposición del texto e invitando a la recepción al ingreso en un espacio diverso, a partir de la aceptación de sentidos establecidos por el objeto contorneado por el marco. En el caso de Ortega y Gasset y Pierre Ballart, este trabajo propone analizar las formas de presencia y los sentidos del marco en poemas de Carlos Drummond, João Cabral, Joan Brossa, Claudia Roquette-Pinto y Arnaldo Antunes.

Palabras-clave: marco; poesía moderna; poesía brasileña contemporánea; metalenguaje.

Considerações Iniciais

A moldura é compreendida pelo senso comum como adorno, acessório ou arremate de um elemento artístico ou decorativo. Desse ponto de vista, restringe-se a moldura à função de suporte do objeto nela contido, sem com ele estabelecer outras relações. Entretanto, estudiosos da pintura e da poesia, ao repensarem o papel da moldura, descreveram sua natureza plural e significativa. Um deles foi João Cabral de Melo Neto que no ensaio intitulado “Joan Miró”, de 1950, discorreu sobre as distinções entre pintura renascentista e a pintura do catalão Miró. Segundo João Cabral, a função da moldura e do ponto de fuga, na arte renascentista, seria a de concentrar o olhar do

¹ Docente do Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara e Professora colaboradora do ILCML – FLUP - Universidade do Porto. E-mail: fabiane.borsato@unesp.br

espectador em pontos previamente determinados, promovendo uma contemplação estática e equilibrada do quadro:

A terceira dimensão em pintura anula a existência do dinâmico (essa riqueza da antiga pintura decorativa) porque para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, essa ilusão é fornecida. Essa ilusão só pode ser apreendida enquanto conjunto (MELO NETO, 1999, p. 692).

A moldura, por sua vez, ofereceria à pintura renascentista, a concentração necessária para a orientação do olhar rumo ao conjunto compositivo, seguida do processo de diluição até os limites da pintura, quando a contemplação “se concentra [no] ponto focal já estabelecido e vai se diluindo até a beira da superfície pintada”. (MELO NETO, 1999, p. 698). E se a Renascença promove regras de funcionamento da pintura, fundamentando-as na tridimensão e no equilíbrio compositivo, ambos geradores da categoria do estático; Joan Miró procura desintegrar a unidade e a estaticidade da pintura, ao adotar a linha como expressão do movimento e o detalhe como forma de pluralização da composição pictórica:

À libertação da moldura como ponto de partida do trabalho de compor, seguir-se-ia, na pintura de Miró, a exploração – e a consolidação – das possibilidades dinâmicas da superfície. [...] O dinamismo dessa sua pintura (...) se caracteriza bem mais pela presença de pequenas melodias dentro do quadro, que o olho aborda por onde melhor lhe parece. Esses quadros não impõem ao espectador um movimento continuado e único, como é único e exclusivo o ponto a partir do qual pode ser abordada a composição estática. (MELO NETO, 1999, p. 702)

Outro estudioso da moldura, Pere Ballart, no ensaio “La impresión del limite”, convoca poemas e textos de Leopardi, Baudelaire, Fernando Pessoa, Joan Brossa, Jorge Guillén, Ortega y Gasset e outros para refletir sobre a função e os efeitos da moldura nas diversas artes. Ballart comenta o ensaio de Ortega y Gasset² sobre a moldura e sua função de concentrar, num pequeno espaço, um objeto suficiente e completo, atraindo o olhar para si. Segundo Ballart (2005), “la imposición de un límite causa en nuestra visión de un paisaje (...) un estímulo para la percepción de la belleza.” (p. 24). A moldura promove a distinção entre a obra de arte e a existência ordinária, pois “nos da garantía de

2 Trata-se do ensaio *Meditación del marco* que integra o livro **Notas**.

su diferencia respecto de la vida y, a la vez, de su firme voluntad de parecerse a ella.” (BALLART, 2005, p. 28).

João Cabral e Ortega y Gasset leem a moldura como meio de concentração da atenção do espectador, entretanto, enquanto o primeiro sugere sua abolição como forma de ruptura da estaticidade da pintura, o segundo a qualifica como estímulo à percepção da obra de arte e de sua autonomia³.

Desse modo, é possível afirmar que há, pelo menos, dois movimentos promovidos pela moldura, sendo um deles aquele que aponta para o objeto estético, para sua estrutura, forma e disposição; outro que se dirige ao espectador/leitor, convidado a participar do espaço estético e de um jogo que tem por regras a linguagem artística e as referências do receptor. Esse duplo movimento oferece à moldura o papel dialético de conciliar texto e contexto, projetar sobre o objeto uma atenção preferencial, oferecendo-lhe um novo olhar, diferente daquele dispensado para as coisas rotineiras.

Outro dado notório, anunciado pelos estudiosos da moldura, é a sua presença nas várias artes. Além dos enquadramentos da fotografia ou da pintura, está o arco a assumir o papel de moldura arquitetônica, forma suscetível de acentuar a sensibilidade humana para o belo; está a cortina de boca teatral; há o telão e a escuridão das salas de cinema, além dos enquadramentos fílmicos; estão o silêncio e os limites do compasso na música; ainda o branco do papel, as mudanças de estrofe, as cesuras do poema ou o princípio e o final de um texto.

No que se refere à poesia, a moldura promove uma nova relação entre a palavra e o silêncio, entre escritura e branco da página, verso e prosa, fato e linguagem, sendo que sua presença indicia traços metalinguísticos do poema, capazes de construir a relação paradoxal entre a realidade ordinária e o texto poético, realçando a ficcionalidade do último e, simultaneamente, revelando a força mimética e a estrutura textual. Segundo Ortega y Gasset (1963), a moldura não atrai para si o olhar, mas se limita a condensá-lo e dirigi-lo para a obra propriamente dita: “Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital.” (p.311)

3 É evidente que Cabral não atribui somente à moldura a contemplação estática da imagem pictórica, mas ao emprego do ponto de fuga e da perspectivação, conquistas da arte renascentista.

A moldura, nas concepções de Ortega y Gasset e de Pere Ballart, é o terceiro espaço, a mediar a obra e seu entorno, sendo necessária por limitar os dois universos, “cuja total contigüidad resultaría poco tolerable.” (BALLART, 2005, p. 37). Ao isolar a obra de seu entorno, a moldura lhe oferece completude, atemporalidade e até mesmo certa transcendência, anunciando ao espectador o universo simbólico e representativo da obra artística, “irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real.” (ORTEGA Y GASSET, 1963, p.311). Ao transpor o espaço mediador da moldura, o espectador acessa o objeto artístico e suas potencialidades significativas.

No que se refere aos estudos da moldura no poema, é possível afirmar que, inúmeras vezes, ela não se limita a ser fronteira entre o real e a obra, mas integra o corpo do poema, sendo parte de sua linguagem. Há evidências disso em poemas que apresentam elementos gráficos que assumem o papel da moldura, tais como parêntese, aspas, travessão. As estrofes marcadamente isoladas das demais também funcionam como quadros emoldurados pelos espaços brancos da página. Há ainda a moldura semântica, representada por palavras reiteradas no poema que instauram contornos em versos e períodos, por meio de paralelismos por similitude ou contraste.

Neste artigo, portanto, a moldura será estudada como elemento dinâmico, presente nos mais diversos estratos do texto poético. Para estudo dos modos de presença da moldura e dos sentidos que este recurso metalinguístico adquire na singularidade do poema, elegemos um *corpus* de poemas modernos e contemporâneos, de autoria de Carlos Drummond, João Cabral, Joan Brossa, Claudia Roquette-Pinto e Arnaldo Antunes. Após identificação e descrição dos plurais empregos da moldura nos poemas, será realizada uma tentativa de sistematização desses usos no poema.

Drummond e o gauche comovido

A leitura do conhecido “Poema de sete faces” revela que cada estrofe funciona como moldura do retrato do eu poético com suas sete faces e atitudes, tanto pela presença do contorno branco da página, quanto pela aparente ausência de coesão entre as estrofes, ora enunciadas em primeira, ora em terceira pessoa; apresentando quadros variados de cenas, feições, pensamentos, sentimentos e atitudes do eu poético, a quem poderíamos classificar como um sujeito septiforme:

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.
(DRUMMOND DE ANDRADE, 2013, p. 11-2)

As sete faces emolduradas apresentam o dinamismo das pinturas de Miró que, segundo Cabral, se caracterizam pelas pequenas melodias que o espectador apreende da forma que lhe convier, sendo elas simultaneamente independentes umas das outras e inter-relacionadas, como as faces do poema.

Outros limites presentes em “Poema de sete faces” são a condição *gauche* do eu poético e a presença do conhaque e da lua. Ao assumir-se *gauche*, o eu poético lança para o polo oposto a presunção, mas as figuras lua e conhaque lhe oferecem outro traço, o da comoção, o que acaba por instaurar uma contradição fraca na figura do *gauche*

comovido do “Poema de sete faces”. Tal contradição oferece espaço para o jogo de revelação/emoção presente nas sete faces aparentemente diversas, confessadas pelo eu poético.

As estrofes 2 e 3 apresentam marcas desse jogo de revelação e omissão. O verbo “espiar” sugere que homens e mulheres estão envoltos pela moldura do olhar, na cena persecutória. O segundo verso da estrofe 3 realiza um primeiro plano e instaura um novo enquadramento, propiciado pelo emprego da metonímia, que intensifica o desejo dos “homens/ que correm atrás de mulheres” e do eu poético - o *gauche* comovido - que os espia. A estrofe 4 desloca o homem para um segundo plano ao destacar o bigode emoldurado em primeiríssimo plano. Por meio da gradativa descrição dos elementos constitutivos do homem, dá a conhecer um pouco deste que se comporta como fundo e não figura, num evidente jogo de dissimulações.

Na última estrofe-face do poema, a lua e o conhaque funcionam como molduras ou limites entre o eu confessional e o não-confessional. Segundo Ballart (2005), adquire fundamental importância:

(...) el final de un relato, o de una película, aquellas últimas palabras o imágenes que ya están en el umbral del vacío, o del mundo: la impresión del límite les asigna un valor especialísimo, y, sea cual sea su aspecto y contenido, creemos advertir su esencial solemnidad, su transcendencia. (p.38).

A instauração de um espaço noturno e a adesão à bebida são estímulos à confissão, favorecem a gradativa construção das faces do eu poético, desencadeiam a confissão e a pintura de cada situação vivenciada pelas facetas do *gauche* comovido ao instaurar dois tempos e espaços. A um deles já nos referimos, o da confissão estimulada pela bebida e pela lua; o outro é o da repressão dos sentimentos, o da timidez e racionalização da comoção, expressos no tom explicativo da estrofe. A lua e o conhaque separam o eu poético do contínuo da reclusão e da solidão, dando-lhe a oportunidade de revelar-se, ainda que de modo fragmentado e *gauche*, em sete faces e, de modo ambíguo, como “o homem atrás dos óculos e do bigode.”

Segundo Ballart (2005), “la imaginación nunca despunta si no es sobre el estímulo de un indispensable límite.” (p.33). No poema de Drummond, a estrofe final abre-se com o verso “Eu não devia te dizer”. Entre o dito e o interdito estão o conhaque e a lua, figuras

que na tradição literária estão associadas à liberação da imaginação, conforme os movimentos literários do Romantismo e do Simbolismo o confirmaram. O descumprimento do dever é revelado na estrofe final, quando o eu poético confessa estar sob efeito do álcool e da atmosfera lunar, propícios à comoção, ao diabólico e à expansão dos limites.

As molduras imprimem, pelo recurso metonímico, descontínuas e diversificadas faces ao gauche comovido, desintegrando, aparentemente, a sua unidade. Por outro lado, a coexistência, no poema, da moldura estrutural das estrofes e da moldura semântica das figuras **conhaque** e **lua** são essenciais à construção de um espaço confessional coerente com a figura do gauche e do sujeito moderno, “desterrado do fluir cósmico e de si mesmo.” (PAZ, 1982, p. 123).

O edifício na paisagem e o lirismo emoldurado

O poema “O engenheiro” tematiza os procedimentos de construção e a inserção de um edifício na paisagem citadina. O eu poético procura naturalizar a presença do constructo humano, o que está em plena comunhão com o projeto estético cabralino de adequação da forma da linguagem à linguagem do objeto, conforme anuncia Benedito Nunes num dos primeiros estudos críticos da obra de João Cabral: “O objeto do discurso poético torna-se discurso do próprio objeto” (NUNES, 1971, p. 71):

O ENGENHEIRO

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples.
(MELO NETO, 1994, p.69-70)

Há, no poema, elementos fundamentais da estética de Cabral, reiterados em muitas de suas obras, sendo eles luz, sol e ar livre, presentes na primeira estrofe. Espaço e luminosidade são propícios a um fazer poético objetivo, racional e alicerçado na concretude do signo, opção do poeta-engenheiro.

Na terceira estrofe, duas molduras são notáveis. A mais evidente é o parêntese que insere o eu poético (primeira pessoa do plural) na ação de subir ao edifício em construção, lido como a metáfora da própria poesia. A outra moldura, representada pela cidade diária (o epíteto sugere a trivialidade desta cidade-moldura), dá à imagem condensada do edifício, traço de arquitetura vital, pois “pulmão de cimento e vidro”, emoldurado pela cidade. Em seguida, rio e nuvens emolduram o edifício na quarta estrofe, complementando a geografia. Situado na natureza, o edifício é objeto concentrado e condensado, emoldurado por paisagens que com ele estabelecem relação de implicação, como sugere o termo “pulmão”.

As molduras gráficas e semânticas destacam o objeto edifício e a paisagem em que ele se encontra. Assim posto, o edifício garante sua semelhança com a paisagem e, paradoxalmente, faz ressaltar suas peculiaridades em relação a ela, tanto por seu ineditismo na paisagem, quanto pela exatidão e simplicidade anunciadas nos versos 7 e 16. Este edifício, constructo do engenheiro, advém de seu entorno e, paradoxalmente, dele difere. As duas primeiras estrofes concentram-se na descrição dos procedimentos composicionais do engenheiro. Diferentemente, a terceira estrofe interrompe a descrição para interpolar o relato da ação daqueles que observam a criação do engenheiro e sua presença na sintaxe da paisagem citadina.

O edifício integra-se à paisagem com a naturalidade dos demais elementos que a compõem. Os parênteses emolduram o lirismo da primeira pessoa do plural, modo de enunciação presente somente na terceira estrofe, e o olhar panorâmico dos sujeitos que subiram ao edifício e obtiveram novos pontos de vista sobre a paisagem. Entre a criação e o objeto criado, a terceira estrofe anuncia a revitalização da cidade pela presença do edifício-pulmão, objeto advindo da clareza e precisão com que o engenheiro-poeta elabora seus poemas.

Moldura e paralelismos em Joan Brossa

O catalão Joan Brossa (1919-1998) é um artista plural que une poesia e artes visuais ao apresentar um projeto inusitado em que a palavra assume o papel de elemento pictórico e o ícone compõe o poema parcial ou totalmente. “Acuario” está presente na obra *El Tentetieso*, cuja primeira edição é de 1969. Os poemas desta obra são curtos e apresentam diversidade formal, sendo que alguns deles, para além do título, não apresentam uma única palavra, mas desenhos e croquis que presentificam o que é anunciado no título, como são exemplos os poemas “Guirnalda” e “Teatro”.

No poema “Acuario”, os tercetos inicial e final apresentam função perimetral evidenciada por vários fatores, sendo eles a condição estrófica, o posicionamento na abertura e no encerramento do poema, a forma substantiva que compreende rima, ritmo e moldes formais, léxico marcado pelo teor metalinguístico. Além disso, as duas estrofes, à maneira de refrão, apresentam paralelismos morfológico, lexical, sintático e semântico:

Acuario

La rima
el ritmo
los moldes formales

Miro
Los peces dentro
del agua
Las ideas
en el cerebro deben de moverse
de una manera similar

La rima
el ritmo
los moldes formales
(BROSSA, 1998, p. 79)

As estrofes 1 e 3 apresentam idêntica linguagem e funcionam como uma moldura-refrão que concentra atenção na estrofe central, iniciada pelo verbo “Miro” que, por sua vez, dirige o olhar para o paralelismo por similitude, expresso na movimentação dos peixes no aquário e das ideias na cabeça, lançando uma hipótese sobre o funcionamento do pensamento, termo ausente do poema, mas subentendido no processo metonímico e paralelístico em questão.

À enumeração dos elementos constitutivos do poema, expressa nas estrofes 1 e 3, se contrapõe o realce às imagens do aquário que contém peixes e do cérebro que contém ideias. O procedimento metonímico instaura a comparação entre as imagens e certas equivalências construídas na relação entre conteúdo e continente, sendo *peces* e *ideas* elementos posicionados no centro perceptivo do poema, realçados por seus invólucros (aquário e cabeça) que, por sua vez, encontram-se emoldurados pelas estrofes 1 e 3.

Por contágio, semas de cada elemento emoldurado passam a constituir a identidade dos demais elementos. Sendo assim, as ideias apresentam a capacidade de submersão e mobilidade aquática dos peixes, assim como cérebro e aquário adquirem traços similares aos dos moldes formais da rima e do ritmo, sendo que Brossa estrutura “Acuario” nas relações metonímicas e metafóricas entre palavras, versos, estrofes, sendo que as molduras fundamentam a estrutura do poema.

Os parênteses na poesia de Claudia Roquette-Pinto

O três poemas seguintes foram publicados por Claudia Roquette-Pinto na obra *Corola* (2000), composta de 48 textos poéticos e pautada na recorrente preocupação metalinguística. *Corola* apresenta expressivo número de poemas que retratam o conflito entre eu poético e linguagem da poesia:

(...) o poema acaba por ser espaço de discussão dos limites e obstáculos ao fazer, o que, paradoxalmente, insinua que a poesia de Claudia Roquette-Pinto apresenta situações e sensações do enunciador diante de uma linguagem arredia e indomável que dele exige atenção e reflexão para compreensão e, acima de tudo, apreensão do poético. ” (BORSATO, 2011, p. 85)

O primeiro poema selecionado apresenta três quadros e três molduras, identificáveis pelo tema e pela pontuação presentes em sua única estrofe. Nele, natureza e cultura são postas em destaque quando a escuridão emoldura o louva-a-deus que ora, ou no momento em que, numa relação *mise-en-abime*, o lago emoldura e é emoldurado pela mata, adquirindo similitude com o pensamento, ambos envoltos pela mente, devido à relação analógica construída no poema:

De mãos postas o louva-a-deus ora,
monge de primeira hora,

longe do coro das cigarras
enquanto a tarde esbarra
na noite e, ombro a ombro,
lutam o claro e a sombra
até que, pesada, vence
a escuridão.
O lago, mais que um vago
parêntese aberto na mata
é a nata de um pensamento
que, lento e lento, se formula
na superfície nula da mente
(inversamente ao que se deu
naquele primeiro dia
quando o rosto do homem abria
em precipício, sobre deus).
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.21)

O paralelismo entre “lago” e “parêntese” é semântico e figurativo. O lago é parêntese aberto na mata que, pela força imagética, produz o pensamento. A moldura metafórica expande o lago rumo à mente daquele que pensa nulidades, abrindo um novo parêntese em que cabe a passagem primigênia dos quatro últimos versos. Os parênteses gráficos isolam a passagem de teor religioso que relata o princípio do lançamento do homem sobre deus, deixando evidente as analogias por similitude e contraste que serão apresentadas a seguir.

O jogo de luz e sombra, descrito nos versos 4 a 8, anuncia a instabilidade da moldura, à espera de que o fim da luta entre “o claro e a sombra” instaure contornos mais precisos, no caso, o da escuridão (verso 8). Finalizado o primeiro quadro, a imagem do lago, isolada pela vírgula (verso 9), compõe uma outra cena, emoldurada pela mata e pela mente. As expressões “lago” e “nata de um pensamento” assumem relações identitárias, pelo realce de dois semas comuns às figuras destacadas: a contenção e a visibilidade da superfície. A contenção delimita os espaços, pela presença da moldura, e lhes oferece focalização privilegiada, ao destacá-los do entorno, possibilitando a gradativa passagem da nulidade à presença. Sendo assim, os quadros 1 (composto pelos oito primeiros versos) e 2 (composto pelos versos 9 a 13) dialogam especialmente pelo fato de ambos apresentarem o gradual processo de transformações da moldura (no primeiro quadro) e do objeto emoldurado (no segundo quadro).

A gradativa mudança é apreendida, inclusive, no estrato sonoro do poema que, paulatinamente, incorpora novas reiterações sonoras. Nos três primeiros versos,

evidencia-se a assonância da vogal /o/, ora aberta, ora fechada. Os três versos subsequentes incorporam a assonância do fonema /a/, coincidindo com a luta entre a luz e a sombra. Os versos 7 a 13 recebem a assonância da vogal /e/, completando a paisagem visual (e sonora) de uma dada noite marcada pela presença de um louva-a-deus a orar, de um lago na mata e do desencadear de um pensamento. Uma vez formada a composição, as relações de implicação entre as figuras dos dois quadros tornam-se evidentes.

Por outro lado, a moldura dos parênteses não só delimita uma nova cena, como a contrapõe às cenas anteriores. O advérbio “inversamente” (verso 14) e os parênteses reforçam o contraponto com o que fora até então exposto. Em termos sonoros, as assonâncias de /e/ e /o/ são mantidas, mas surge uma nova reiteração sonora em /i/, presente na sílaba tônica dos termos “dia”, “abria”, “precipício”, o que anuncia um certo paradoxo. Ao situar temporalmente a cena no “primeiro dia”, tempo de abertura para um novo período da existência humana, os versos presentificam o momento da criação da espécie e da inclinação humana ao outro, expressa no verbo “abrir” (verso 16). Entretanto, a ambiguidade do termo “precipício” anuncia o paradoxo de uma abertura que é simultaneamente um fechamento, uma descensão expressa pela queda num precipício. Os parênteses emolduram o precipício que, por sua vez, envolve o rosto humano que nele se abre e adquire similitude com deus (verso 17). Espaço e divindade são os receptores da face humana que se abre no gesto de entrega e se torna triplamente emoldurada: pelos parênteses, pelo precipício e por deus.

Da oração do louva-a-deus ao arremesso no precipício, nota-se, no poema, um desenvolvimento propenso à verticalidade. Os versos partem da oração, passam pela luta entre o claro e o escuro, alcançam a superfície (“nata de um pensamento”, “superfície nula da mente”) e terminam no processo de descenso.

A leitura do poema revela que os versos concentrados entre parênteses ocorreram num tempo anterior, o que é confirmado pelo uso do tempo verbal pretérito e pela relação de implicação com as cenas anteriores, expressa no verso “inversamente ao que se deu”. Por outro lado, o forte diálogo com o gênero haicai faz de cada cena um instantâneo de pequenas e cotidianas impressões, como a da presença de um louva-a-deus, do anoitecer, do silêncio meditativo ou do encontro com deus. Isso oferece certa autonomia

aos quadros, e cada qual poderia ser lido como um ato singular, implicado pelo eu poético, no procedimento comparativo desenvolvido no verso 14.

Em “Meteoros”, outro poema de Corola, o parêntese emoldura a cena interior, tornando-a contígua de outra cena exterior. Entre os parênteses estão descritas a imobilidade e a calma do leito que acolhe o casal de amantes. Fora e livre dos parênteses, está a natureza em ação contínua. O dinamismo da natureza contrasta com a inércia do casal no leito. Entretanto, as dessemelhanças são aparentes, há implicações semânticas entre as cenas, especialmente nas contradições fortes entre a cena exterior - com sua temporalidade marcada por verbos no gerúndio, expressão de ação em curso; e a cena interior que apresenta verbo no particípio, adjetivado, expressão do estado dos sujeitos e índice de atemporalidade:

METEOROS.
Fúrias riscando o céu.
Estrelas despregadas caindo em estardalhaço.
As folhas-de-flandres de um temporal,
sem intervalos.
(Imóveis, no leito,
seu olho embaraçado ao meu
a mão
no meu peito.)
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.41)

A implicação entre interioridade e exterioridade é indiciada pela presença de uma única estrofe a funcionar como moldura para a reunião dos dois espaços, tornando-os metonímicos devido à relação que se estabelece entre a aparente calma/imobilidade do casal no leito e sua efusão interior, metaforizada no temporal anunciado nos quatro primeiros versos do poema, e intensificada pela seleção lexical dos termos “Fúrias”, “folhas-de-flandres”, “estrelas despregadas”, todos eles metáforas da tempestade.

O termo polissêmico “embaraçado” atribui certa adversidade à cena, pois além de denotar uma mistura desordenada, também sugere perturbação, sentimento confuso, desconforto e alguma falta de clareza. O olhar embaraçado do casal de amantes promove o encontro de sensações e sentimentos, desejos e angústias. Esses olhos capturam-se pelo desejo, e libertam-se na similitude identitária com a tempestade exterior. Bosi (2000), ao comentar o pensamento de Freud em *Interpretação dos sonhos*, afirma que a “imagem

assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exibir-mascarar o objeto do prazer ou da aversão.” (p. 26). O sutil anúncio da perturbação dos amantes, expresso no verbo “embaraçado”, intensifica-se quando os quadros exterior e interior são expostos juntos, na mesma estrofe. A moldura dos parênteses não impede a contaminação da cena 2 pelo que é anunciado na cena 1, sendo a paisagem exterior um espelhamento da interioridade do casal, enquanto os parênteses iconizam o quarto onde estão encerrados os amantes.

O terceiro poema de *Corola*, aqui comentado, não apresenta título, mas uma dedicatória: “a um crítico”.

a um crítico
O espelho frente à janela
no quarto a persianas fechadas
(superfície indiferente
de sua água, lâmina
de silêncio, intacta,
Deva contemplando o nada)
não viu
o vento a desatar as tranças da samambaia,
o céu, rasgando de cigarras,
a ponta frágil da asa alçando ao sol.
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p.63)

Os dois primeiros versos anunciam dois objetos em posição frontal - espelho e janela de persianas fechadas, o que indicia o fechamento desses objetos em si mesmos, sendo a janela refletida no espelho e por ele emoldurada. Em seguida, surge a moldura dos parênteses interpolados que compreendem quatro versos com informação adicional sobre a cena anterior, sendo tais versos de caráter perifrástico e sinonímico. Os parênteses apresentam maior quantidade de informações sobre os objetos espelho e janela, descritos como indiferentes, silenciosos e autocentrados.

Como o poema é dedicado “a um crítico”, é possível estender, metaforicamente, a postura e atitude de espelho e janela à crítica literária, disciplina fechada em si mesma. Após a interferência dos parênteses, é retomada a predicação que informa a cegueira da crítica-espelho-janela para as ações externas, promovidas pela natureza. A moldura dos parênteses separa, de modo icônico, o crítico-espelho-janela do quadro dinâmico da exterioridade, revelando “o fascínio com que o homem procura chegar-se à sua enganosa substancialidade.” (BOSI, 2000, p. 24). Embora o espelho esteja situado diante

da janela, o que potencialmente favoreceria a abertura para a exterioridade, o duplo fechamento - da janela e das persianas – impede o conhecimento do dinamismo das imagens exteriores, diversas da uniformidade apresentada pela projeção da janela e das persianas no espelho frontal. A moldura, neste poema, promove o posicionamento do eu poético frente a algumas práticas narcisistas do crítico literário.

O dinamismo do céu

O poema sem título de Arnaldo Antunes foi publicado no livro *As coisas*, em 1993, e apresenta reiteração estratégica da palavra *céu* que com as demais estabelecerá balizamentos espaciais. A primeira relação ocorre entre céu e chão e se dá por verticalidade, sendo o chão limite inferior do céu e moldura de contenção. Em seguida, o céu, que fora limitado pelo chão, assume a função de emoldurar o avião, ocupando o espaço ao redor do objeto. “O céu.”, ao assumir a completude da frase no poema, assemelha-se a molduras sintática e semântica, uma vez que interpola, sintaticamente, outras orações e frases e, semanticamente, limita outros objetos, como avião, planeta, cometa, meteorito, com os quais desenvolve, inclusive, relação de implicação, à maneira de invólucro e conteúdo:

O céu. Fica em cima. O céu fica encima do chão. De dentro do avião o céu fica em volta, o céu. Do chão não passa. Além do campo gravitacional da terra passa a ser o espaço. O céu. Está desde o início do começo do princípio. O céu continua. Em cima do céu há mais céu. E depois do céu do céu há mais céu. E depois de depois do céu do céu nenhum planeta, nenhum cometa, nenhum meteorito. Só céu e céu e céu sem fim nem infinito. (ANTUNES, 1993, p. 53)

O campo gravitacional da terra é o limite superior do céu e, uma vez atingida tal fronteira, alcança-se o espaço, o que faz do campo gravitacional, região limítrofe entre céu e espaço. Em seguida, há uma quebra da moldura e a expansão temporal do céu é anunciada: “Está desde o início do começo do princípio. O céu continua.” Portanto, se no começo do poema tínhamos molduras que impunham limites ao céu, no final do poema há a expansão vertical ilimitada – “E depois de depois do céu do céu nenhum planeta, nenhum cometa, nenhum meteorito.”. A contradição torna-se traço do céu quando a expansão ilimitada acaba por colocá-lo num estado de diluição, ausência de molduras que lhe possam oferecer distinção. Quando “Só céu e céu e céu sem fim nem infinito.”, a

exclusividade e a solidão promovem a aparente dispersão celestial. Entretanto, ao assumir a condição de oxímoro, figura retórica que apresenta grau elevado de contradição, marcada pela “conjunção de dois termos que, por definição, admitem apenas a disjunção.” (COHEN, 1975, p.12), o céu comunga finitude e infinitude. A flexibilidade da moldura celestial promove contenções e distensões do objeto céu que oferece ao leitor o prazer de “no verlo todo, y en poder por ello explayarse con la imaginación hasta aquello que no se ve” (BALLART, 2005, p. 25). A amplitude espacial do céu é inquietante. Há um instável jogo de equívocos quanto aos limites do céu, fato que, por outro lado, torna-se “un poderoso estímulo para apreender, por una ficción imaginativa, un posible infinito.” (BALLART, 2005, p 25).

Algumas reflexões preliminares sobre a moldura na poesia

Após leitura dos poemas, é preciso recordar que a moldura compreende um horizonte de expectativas e um entrelugar que exercem influência centrípeta e centrífuga sobre os demais elementos do poema, condicionando a estrutura e disposição do texto e convidando o leitor ou o espectador ao ingresso num espaço peculiar, a partir da aceitação de sentidos estabelecidos pelos contornos da moldura e pela tensão entre as experiências com as coisas e as experiências com a palavra, pois “(...) el poema nos espera con su oferta de una realidad familiar y extraña a la vez, ejemplar como los símbolos, verdadera como los mitos.” (BALLART, 2005, p.51).

No caso de “Poema de sete faces”, Drummond utiliza o potencial da moldura para estabelecer enquadramentos diversos e parciais das faces do gauche comovido. As molduras estruturais das estrofes e as figuras conhaque e lua, na condição de molduras semânticas, constroem o espaço confessional do eu poético, marcado pela fragmentação, desintegração da unidade e adequação ao destino gauche. A sucessão estrófica revela o traço metonímico e a contiguidade das molduras, bem como a figura do gauche.

No poema “O engenheiro”, molduras instrumentais e espaciais são utilizadas por João Cabral para a apresentação do edifício emoldurado embaixo pelo rio, em cima pelas nuvens e em seu entorno pela cidade. Os procedimentos e a relação do poema com o objeto por ele apresentado são preocupações de Cabral, motivo por que as molduras presentes em “O engenheiro” são coerentes com o projeto ético e estético do poeta, e seu compromisso com a criação de uma linguagem que possua a densidade do objeto

apresentado e a contenção emocional da voz lírica. A moldura dos parênteses tem a função de separar a descrição objetiva dos procedimentos compositivos do engenheiro da ação subjetiva de apreciar a obra, expressa na presença da primeira pessoa do plural, presente e contida unicamente na estrofe entre parênteses.

Brossa, num jogo metafórico e metonímico, reitera as estrofes inicial e final do poema, fazendo delas moldura da estrofe central. Assim, o poeta estabelece um paralelismo sintático, lexical, morfológico entre as estrofes um e três, e realça o paralelismo semântico entre as três estrofes, baseado na relação entre continente e conteúdo, nelas explicitada pela presença dos pares aquário-peixes; ideias-cérebro; forma-poesia. O estabelecimento desses pares metonímicos reforça o teor metalinguístico do poema ao fazer equivaler a cena do aquário, a interpretação do movimento das ideias do eu poético e a criação do poema enquanto linguagem e representação da experiência.

Claudia Roquette-Pinto utiliza molduras estróficas e parentéticas com fins paralelísticos e interpositivos. No poema “De mãos postas o louva-a-deus ora,” os parênteses distinguem cenas antitéticas e implicadas, sendo que o que vai limitado nos parênteses possui caráter digressivo. Nos poemas “Meteoros” e “a um crítico”, os parênteses instauram espaços metafóricos. Neles estão, respectivamente, a agitação do espaço exterior que adquire equivalências com a efusão interior do casal no leito e a moldura dos parênteses a separar o crítico-espelho-janela do quadro dinâmico da exterioridade, sendo metáfora de uma crítica literária autocentrada. Os parênteses, na poesia de Roquette-Pinto, apresentam papel centrípeto, centrífugo ou metonímico, são marcas gráficas que realçam unidades significativas, lugar em que podem ser encontradas chaves interpretativas do poema.

Arnaldo Antunes faz do jogo de palavras sua baliza poética. O signo céu é a baliza mestra do poema analisado, atuando como limite lexical. O campo gravitacional da terra é moldura limítrofe do céu e do espaço. A quebra da moldura dá lugar à reiteração lexical e ao deslocamento dos limites: “E depois do céu do céu há mais céu. E depois de depois do céu do céu”. Tal ruptura parece insinuar os limites da ciência e do conhecimento humano sobre o que pode haver e ser nomeado depois do céu, sendo finito o conhecimento humano da infinitude celestial. Essa falta é resolvida com a proposição de um céu oxímoro, lugar de expansões e limitações figurativas. Outra moldura, encontrada neste poema de Antunes, é aquela que delimita os gêneros poesia e prosa. À visualidade da

prosa, o poema responde com a surpresa das reiteraões semânticas e analogias poéticas, sendo céu e poesia universos passíveis de expansões e limites.

Considerações Finais

As considerações sobre os poemas aqui reunidos pede alguma sistematização teórica sobre o papel da moldura no poema. Nota-se que a função metonímica é bastante frequente, às vezes associada a práticas comparativas, sendo expressa tanto pela estrutura estrófica quanto parentética do poema. Os parênteses apresentam função interpositiva, comparativa, contrastante e categorial; enquanto os pontos finais funcionam como limites sintáticos, semânticos e estruturais. Os paralelismos, por sua vez, exercem as funções metafórica, integradora e categorial dos elementos do poema.

As molduras semânticas assumem papel centrípeto e centrífugo, como é exemplo o poema “De mãos postas o louva-a-deus ora,” cujo movimento centrífugo da sombra promove a escuridão, evocando a técnica cinematográfica *fade out*. Também podem funcionar como elemento instaurador de coerência discursiva, como são exemplos a lua e o conhaque no poema de Drummond. Ainda podem promover, pela recorrência, a instabilidade perimetral, como é exemplo o termo *céu* que se assemelha à pedra drummondiana, em seu contínuo deslocamento no espaço do poema. *Céu* aparece dezesseis vezes no curto poema em prosa de Arnaldo Antunes, o que revela a potencialidade da moldura semântica para assumir várias funções. Ora o termo se comporta como moldura, ora como figura, ora como um núcleo que condensa em si tanto a figura quanto a moldura - “Só céu e céu e céu sem fim nem infinito.”.

O gênero prosa também apresenta função perimetral e, além de concentrar a atenção do leitor na linguagem do poema, coloca em xeque suas expectativas, ao contrapor a estrutura da prosa ao ritmo da poesia, pautado em reiteraões e analogias.

Ballart afirma que à moldura “Hace falta que la pared real concluya de pronto, radicalmente, y que súbitamente, sin titubeo, nos encontremos en el territorio irreal del cuadro. Hace falta un aislador. Esto es el marco.” (ORTEGA Y GASSET, 1963, p.311). É plausível o fato de que na pintura, a moldura apresente predominantemente a função isolante. Entretanto, conforme análises dos poemas, há particularidades emoldurais no âmbito da palavra poética, pois a “matéria verbal se enlaça com a matéria significada por

meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem.” (BOSI, 2000, p. 29).

A moldura, na poesia como na pintura, concentra a atenção do leitor na linguagem opaca do poema, ao separar, enumerar, contrapor, expandir ou limitar objetos e linguagem. Entretanto, ao contrário do que ocorre na pintura, a moldura na poesia não se restringe à mediação e à presença neutra, mas insurge-se contra o ponto de vista fixo, promovendo plurais e dinâmicas perspectivas do objeto. No poema, a moldura é a própria linguagem poética, propensa a paralelismos estróficos, ao emprego da pontuação, a comparações, metonímias e metáforas, a reiterações sonoras e lexicais, sintáticas e semânticas.

Referências

- ANDRADE, C. D. de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANTUNES, A. **As coisas**. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BALLART, P. **El contorno del poema**: (claves para la lectura de la poesía). Barcelona: Acantilado, 2005.
- BORSATO, F. R. Solidão de naufrago: a poética de Cláudia Roquette-Pinto nos jardins de Corola. **Revista de Letras**, v. 51, n. 2, 2011, p. 83-100. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/106937>>.
- BROSSA, J. **El tentetieso**. Barcelona: Plaza Janés, 1998.
- BOSI, A. Imagem, discurso. In _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp.19-47.
- COHEN, J. Teoria da figura. In _____ et al. **Pesquisas de Retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 7-40.
- MELO NETO, J.C. de. **Obra completa**. Org. Marly Oliveira. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- NUNES, B. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- ORTEGA Y GASSET, J. Meditación del marco. In _____. **Obras Completas** – El espectador (1916-1934). Madrid: Revista de Occidente, 1963, p. 307-313, tomo II.
- PAZ, O. A imagem. In _____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, pp.119-138.
- ROQUETTE-PINTO, C. **Corola**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

Recebido em: 01 novembro de 2018

Aceito em: 20 dezembro de 2018