



Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

Letras, Linguística
e Artes: Perspectivas
Críticas e Teóricas 4

 **Atena**
Editora

Ano 2019

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

Letras, Linguística e Artes:
Perspectivas Críticas e Teóricas 4

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Chefe: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Natália Sandrini
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof^a Dr^a Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Faria – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^a Dr^a Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Dr^a Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof^a Dr^a Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^a Dr^a Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof^a Dr^a Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof^a Dr^a Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof^a Dr^a Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

| Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG) | |
|---|--|
| L649 | Letras, linguísticas e artes: perspectivas críticas e teóricas 4 [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Letras, Linguísticas e Artes: Perspectivas Críticas e Teóricas; v. 4) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-704-8 DOI 10.22533/at.ed.048190910 1. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Artes. 3. Letras. 4. Linguística. I. Sousa, Ivan Vale de. II. Série. CDD 407 |
| Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422 | |

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

No quarto volume deste e-book abrangente das áreas de Letras, Linguísticas e Artes, o leitor encontrará uma possibilidade de textos capazes de problematizar sua intervenção como agente protagonista e pesquisador, pois em cada reflexão são apontados inúmeros caminhos capazes de direcionar o leitor atento a problematizar sua proficiência e autonomia. Todo esse caminho discursivo se concretiza nas reflexões dos vinte e oito capítulos, que, certamente, contribuirão com a ampliação do leitor.

No primeiro capítulo, a autora relaciona a formação identitária visual dos alunos diante das influências do imaginário e do cotidiano escolar. No segundo capítulo, a temática do letramento em língua portuguesa para a pessoa surda representa o foco. No terceiro capítulo, discute-se a poética no curso de dança, por meio do *livro de artista*. No quarto capítulo, os autores analisam a construção da identidade, baseando-se em uma investigação de cunho analítico.

No quinto capítulo, são reconstruídos os percursos em torno da memória, sobretudo, do termo *reza*. No sexto capítulo, os modos de organização da linguagem artística dança são problematizados a partir das reflexões reveladas ao longo do estudo. No sétimo capítulo, os autores analisam o multiculturalismo e a aquisição de um novo idioma. No oitavo capítulo, a concepção à especialidade *autismo* é analisada na relação com os envolvidos no espaço escolar.

No nono capítulo, o contexto do Brasil quinhentista é apresentado a partir de uma análise historiográfica linguística. No décimo capítulo, a leitura é problematizada nos espaços do livro e das novas tecnologias digitais inseridas nos contextos de ensino. No décimo primeiro capítulo, o autor traz para a sala de aula as reflexões de Bakhtin, reafirmando a necessidade propositiva de utilização do autor no processo de ensino e aprendizagem na escola. No décimo segundo capítulo, é analisada a grotescalização da linguagem cômica europeia e a cultura cômica brasileira contemporânea.

No décimo terceiro capítulo, a autora analisa uma obra literária, apresentando questões sobre a personagem principal. No décimo quarto capítulo, o autor reflete, a partir de uma obra literária, além de problematizar questões e propor a ampliação de olhares sobre o texto literário. No décimo quinto capítulo, a autora rediscute a importância da Arte na educação infantil. No décimo sexto capítulo, a autora estabelece um processo de compreensão em dança, associando-o com os demais elementos na arte do movimento.

No décimo sétimo capítulo, a autora amplia a visão dos leitores sobre processos criativos em Rede Digital. No décimo oitavo capítulo, a autora coloca em destaque a presença do professor e do Ser professor. No décimo nono capítulo, há a proposição de um diálogo harmônico com uma ópera. No vigésimo capítulo, enfatiza-se a importância do ensino de Arte na Educação de Jovens e Adultos.

No vigésimo primeiro capítulo, as autoras refletem como a noção de sujeito foi sendo construída nos estudos linguísticos. No vigésimo segundo capítulo, as autoras abordam a educação informal como possibilidade de interação afetiva entre seis irmãos. No vigésimo terceiro capítulo, os autores descrevem as vivências de estudantes e, para isso, utilizam a linguagem midiática. No vigésimo quarto capítulo, os autores analisam, reflexivamente, as criações poéticas investigadas.

No vigésimo quinto capítulo, a autora coloca em destaque dois idiomas no campo da discussão. No vigésimo sexto capítulo, os autores colocam em destaque a corporeidade de um povo indígena. No vigésimo sétimo capítulo, a autora discute conceitos essenciais para multimodalidade. E, por fim, no vigésimo oitavo e último capítulo, a autora apresenta reflexões sobre a importância da literatura para o desenvolvimento do ser humano em sua complexidade, bem como sobre a viabilidade de desenvolver um trabalho com gêneros textuais baseado no Interacionismo Sociodiscursivo, de Bronckart (2003), Schneuwly e Dolz (1999), como uma possibilidade de sistematização do ensino de literatura em língua inglesa.

No término desta sucinta apresentação ficam explícitos os múltiplos desejos de que todos os leitores tenham a oportunidade de investigar novos caminhos, sendo eles desejosos de encontrar as respostas para suas próprias indagações.

Ivan Vale de Sousa.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| CAPÍTULO 1 | 1 |
| IDENTIDADE VISUAL E APROPRIAÇÃO ARTÍSTICA – O NOME COMO MARCA | |
| Christiane de Faria Pereira Arcuri | |
| DOI 10.22533/at.ed.0481909101 | |
| CAPÍTULO 2 | 13 |
| LETRAMENTO DE LÍNGUA PORTUGUESA PARA PESSOA COM SURDEZ | |
| Esmeraci Santos do Nascimento | |
| Antonia Luzivan Moreira Policarpo | |
| DOI 10.22533/at.ed.0481909102 | |
| CAPÍTULO 3 | 23 |
| LIVRO DE ARTISTA: ENSINO E POÉTICA NO CURSO DE DANÇA | |
| Carla Carvalho | |
| Mariana Lopes Junqueira | |
| DOI 10.22533/at.ed.0481909103 | |
| CAPÍTULO 4 | 35 |
| LUGAR DA IDENTIDADE EM MULAN: FEMININO OU MASCULINO? | |
| Marcus Pierre de Carvalho Baptista | |
| Elisabeth Mary de Carvalho Baptista | |
| DOI 10.22533/at.ed.0481909104 | |
| CAPÍTULO 5 | 48 |
| MEMÓRIAS SOBRE A REZA: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO SOLO “PÉ DE OLIVEIRA” | |
| Ewellyn Elenn de Oliveira Lima | |
| DOI 10.22533/at.ed.0481909105 | |
| CAPÍTULO 6 | 54 |
| MODOS ORGANIZATIVOS EM DANÇA: A VULNERABILIDADE COMO ESTRATÉGIA DE ATRAVESSAMENTOS | |
| Adriana Bittencourt Machado | |
| Ireno Gomes da Silva Junior | |
| DOI 10.22533/at.ed.0481909106 | |
| CAPÍTULO 7 | 61 |
| MULTICULTURALISMO E A AQUISIÇÃO DE UM NOVO IDIOMA | |
| Fabio da Silva Pereira | |
| Janiara de Lima Medeiros | |
| Marcela Pinto Reis | |
| Melissa Jacob Otoni de Souza | |
| Monique Oliveira | |
| Ohana Gabi Marçal dos Passos | |
| DOI 10.22533/at.ed.0481909107 | |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 8 | 73 |
| O AUTISMO NO CONTEXTO ESCOLAR: UM DESAFIO DE GESTÃO | |
| Aniterese Sevalho Lopes Rosineide Rodrigues Monteiro | |
| DOI 10.22533/at.ed.0481909108 | |
| CAPÍTULO 9 | 85 |
| O BRASIL QUINHENTISTA E A HISTORIOGRAFIA LINGÜÍSTICA: INTERFACES | |
| Leonardo Ferreira Kaltner | |
| DOI 10.22533/at.ed.0481909109 | |
| CAPÍTULO 10 | 99 |
| O ESPAÇO DO LIVRO E AS NOVAS TECNOLOGIAS: PROBLEMATIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA DA LEITURA | |
| Thiago Barbosa Soares | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091010 | |
| CAPÍTULO 11 | 112 |
| NA SALA DE AULA COM MIKHAIL BAKHTIN | |
| Ivan Vale de Sousa | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091011 | |
| CAPÍTULO 12 | 123 |
| O GROTESCO NA CULTURA MEDIEVAL EUROPEIA E A GROTESCALIZAÇÃO NA NOVA PERCEPÇÃO HISTÓRICA E MUDIÁTICA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA | |
| Everaldo dos Santos Almeida Roberto Max Louzeiro Pimentel | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091012 | |
| CAPÍTULO 13 | 135 |
| O INVERNO DE BÁRBARA: UMA ANÁLISE DO CONTO “BÁRBARA NO INVERNO”, DE MILTON HATOUM | |
| Lídia Carla Holanda Alcântara | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091013 | |
| CAPÍTULO 14 | 145 |
| PEDAÇOS DE PAISAGENS AQUI DENTRO: ASPECTOS DA PROSA LUSITANA OITOCENTISTA EM EÇA DE QUEIRÓS, FIALHO DE ALMEIDA E TRINDADE COELHO | |
| André Carneiro Ramos | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091014 | |
| CAPÍTULO 15 | 157 |
| PERCEBER O OLHAR ATENTO DAS CRIANÇAS SOBRE O MUNDO PERMITE REALIZAR PROPOSTAS CONVIVATIVAS DE ARTE NA EDUCAÇÃO INFANTIL | |
| Renata Pereira Navajas Mancilha Barbosa | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091015 | |
| CAPÍTULO 16 | 166 |
| PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA: IMPROVISAÇÃO, SONS E IMAGENS | |
| Juliana Cunha Passos | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091016 | |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 17 | 184 |
| PROCESSOS CRIATIVOS EM REDE DIGITAL: POR QUE INTERPRETAR A NÓS MESMOS + [POR UMA ESTRATÉGIA DE SOBREVIVÊNCIA] | |
| Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091017 | |
| CAPÍTULO 18 | 192 |
| PROFESSOR TAMBÉM FAZ ARTE: O DESENHO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA | |
| Iêda Maria Loureiro de Carvalho | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091018 | |
| CAPÍTULO 19 | 202 |
| QUANDO O BALÉ FALA DE SI MESMO: O SUSPIRO DE VERONIQUE DOISNEAU | |
| Rousejanny da Silva Ferreira | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091019 | |
| CAPÍTULO 20 | 208 |
| RESISTÊNCIA POLÍTICA CRIADORA: ARTE NA EJA PARA ALÉM DO LETRAMENTO | |
| Fernando Bueno Catelan | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091020 | |
| CAPÍTULO 21 | 217 |
| REVISITANDO A NOÇÃO DE SUJEITO NOS ESTUDOS DA LINGUAGEM | |
| Maria Gorette da Silva Ferreira Sampaio | |
| Gerenice Ribeiro de Oliveira Cortes | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091021 | |
| CAPÍTULO 22 | 227 |
| SOMOS SEIS: ARTE E POÉTICA DO COTIDIANO NA ESTÉTICA DAS RELAÇÕES | |
| Tarcila Lima da Costa | |
| Fernanda Maria Macahiba Massagardi | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091022 | |
| CAPÍTULO 23 | 238 |
| SOMOS TODOS IGUAIS NAS DIFERENÇAS: EXPERIÊNCIA ESTÉTICO-SOCIAL A PARTIR DO VÍDEO CLIPE “BLACK OR WHITE”, DO ARTISTA MICHAEL JACKSON | |
| Laura Paola Ferreira | |
| Fabrício Andrade | |
| Aline Choucair Vaz | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091023 | |
| CAPÍTULO 24 | 247 |
| SUSPENDAMOS A TAÇA PELOS DIAS QUE VIVEU: A CRIAÇÃO POÉTICA SOB A PERSPECTIVA DA RECORDAÇÃO EM POEMAS DE RUY BARATA | |
| Adonai da Silva de Medeiros | |
| Elielson de Souza Figueiredo | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091024 | |

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO 25 | 266 |
| TEACHING FOREIGN LANGUAGES IN FRANCE: THE CASE OF PORTUGUESE AND SPANISH | |
| Carolina Nogueira-François | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091025 | |
| CAPÍTULO 26 | 277 |
| TORÉ INDÍGENA TABAJARA: DANÇA, CULTURA E TRANSFORMAÇÕES | |
| Cristina da Conceição Resende | |
| Victor Hugo Neves de Oliveira | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091026 | |
| CAPÍTULO 27 | 283 |
| UM DEBATE METODOLÓGICO PARA TRANSCRIÇÃO E ANÁLISE MULTIMODAL DE CORPUS AUDIOVISUAL | |
| Larissa de Pinho Cavalcanti | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091027 | |
| CAPÍTULO 28 | 295 |
| A FORMAÇÃO DE MULTIPLICADORES TEATRAIS EM COMUNIDADES DE MANAUS: A CONSTRUÇÃO DE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA QUE CONSIDERA AS DIMENSÕES DE CULTURA POPULAR, ARTE E VIDA E O SABER DA EXPERIÊNCIA | |
| Amanda Aguiar Ayres | |
| DOI 10.22533/at.ed.04819091028 | |
| SOBRE O ORGANIZADOR | 306 |
| ÍNDICE REMISSIVO | 307 |

SUSPENDAMOS A TAÇA PELOS DIAS QUE VIVEU: A CRIAÇÃO POÉTICA SOB A PERSPECTIVA DA RECORDAÇÃO EM POEMAS DE RUY BARATA

Adonai da Silva de Medeiros

Universidade do Estado do Pará, Graduando do curso de Letras – Língua Portuguesa, Monitor Bolsista da área de Literatura (CCSE/UEPA)
Belém - Pará

Elielson de Souza Figueiredo

Universidade do Estado do Pará, Professor Assistente I da Universidade do Estado do Pará, Doutor em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade do Estado do Pará
Belém – Pará

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo central realizar uma análise reflexiva acerca da *Recordação* – passar de novo (re-) pelo coração (cordis) –, enquanto essência do estilo Lírico, em poemas de Ruy Barata, poeta e músico paraense. Para tanto, fundamentar-nos-emos em Staiger (1969), em referência à *Recordação*, e o modo como se manifesta por meio dos fenômenos estilísticos, que, segundo Cunha (1976), são eles: a musicalidade, a repetição, a alogicidade, a antidiscursividade, a construção paratática e o desvio da norma gramatical. Concomitantemente, amparar-nos-emos em Paz (1982), para discutirmos, antes de adentrarmos nas análises, a forma como que se dá a criação da palavra poética – os movimentos de *elevação* e *retorno* e a

consequente (re)criação pela *participação ativa*, isto é, pelo leitor –, e em Friedrich (1978), para bem compreendermos a relação entre a *inteligência que poetiza* (o poeta), o seu tempo e a transformação, nesta relação, em *movimento emocional*. Os poemas de Ruy Barata foram recolhidos em uma segunda edição, de 1990, da obra intitulada *Ruy Guilherme Pararanatinga Barata*, organizada por Alfredo Oliveira, em que se faz uma abordagem, antes de expor os poemas, contextualizada do que viveu o poeta no período de produção dos poemas. Ademais, conclui-se que a análise feita revela a forte presença da *Recordação*, na medida em que a criação poética pela *inteligência que poetiza* é manifestada por meio dos fenômenos estilísticos, uns mais predominantes, como a musicalidade, a repetição, a construção paratática, e outros menos, como o desvio da norma gramatical, a alogicidade e a antidiscursividade.

PALAVRAS-CHAVE: Ruy Barata. Recordação. Criação poética. Inteligência que poetiza.

WE SUSPEND THE BEAKER FOR THE DAYS
THAT VIVED: POETIC CREATION UNDER
THE PERSPECTIVE OF REMEMBRANCE IN
POEMS OF RUY BARATA

ABSTRACT: The main objective of the present work is to carry out a reflexive analysis of the

Remembrance – to pass again through the heart –, as an essence of the Lyrical style, in poems by Ruy Barata, poet and musician from Pará. To do so, we shall base ourselves on Staiger (1969), in reference to *Remembrance*, and the way in which it is manifested through stylistic phenomena, which, according to Cunha (1976), they are: musicality, repetition, alogicity, the antidiscursivity, the paratática construction and the deviation of the grammatical norm. Concomitantly, we will take refuge in Paz (1982), to discuss before analyzing the way in which the creation of the poetic word – the movements of *elevation* and *return* and the consequent (re)creation by *active participation*, that is, by the reader –, and in Friedrich (1978), in order to understand the relation between *poetic intelligence*, its time and the transformation, in this relation, into *emotional movement*. The poems of Ruy Barata were collected in a second edition of 1990 from *Ruy Guilherme Pararanatinga Barata*, organized by Alfredo Oliveira, in which an approach is made, before exposing the poems, contextualized of what the poet lived in the period of production of poems. In addition, it is concluded that the analysis made reveals the strong presence of the *Remembrance*, insofar as the poetic creation by the *poetic intelligence* is manifested through the stylistic phenomena, some more predominant, such as musicality, repetition, and others less, such as the deviation of grammatical norm, alogicity and antidiscursivity.

KEYWORDS: Ruy Barata. Remembrance. Poetic creation. Poetic intelligence.

1 | INTRODUÇÃO

O poeta e músico paraense Ruy Guilherme Pararanatinga Barata, figura, entre outros nomes expressivos da literatura paraense, como um dos maiores poetas paraenses do século passado. São de Ruy Barata as obras poéticas *Anjo dos abismos*, *A linha do Imaginário*, *Violão de rua* (as que aqui recolhemos os poemas para bem analisarmos), além de composições, em parceria com seu filho Paulo André, e de pretendida criação da epopeia *O nativo de câncer*.

Os poemas de Ruy Barata recolhidos, que aqui analisaremos, constam na segunda edição, revista e ampliada, da obra intitulada *Ruy Guilherme Pararanatinga Barata*, publicada em 1990, organizada por Alfredo Oliveira, em que, antes de expor os livros de poemas, faz uma abordagem contextualizada do que viveu o poeta durante a produção dos respectivos livros.

Como o presente trabalho tem por objetivo refletir acerca da *Recordação* – passar de novo (re-) pelo coração (cordis) –, enquanto essência do estilo Lírico, em poemas de Ruy Barata, iremos nos fundamentar em Staiger (1969) para bem compreendermos o fundamento lírico, assim como os elementos que manifestam a presença reinante da *Recordação* nos poemas líricos, isto é, de acordo com Cunha (1976), os fenômenos estilísticos, são eles: a musicalidade, a repetição, a alogicidade, a construção paratática, a antidiscursividade e o desvio da norma gramatical.

Para compreendermos o processo de criação da palavra poética, buscamos

refúgio na teoria de Paz (1982), em que discute os movimentos de produção poética, o que discutiremos primeiramente, para se ter uma visão geral. Além destes, fundamentar-nos-emos também em Friedrich (1978) como forma de se refletir acerca do movimento emocional que é produzido pela inteligência que poetiza em choque com a sua realidade temporal, causando uma tensão dissonante – veremos estes aspectos sobretudo nos poemas de Violão de rua.

Ademais, explicitemos, de imediato, que os poemas aqui estudados manifestam significativamente a forte presença da *Recordação*, que é plasmada nos poemas, na medida em que a criação poética pela inteligência que poética é manifestada por meio dos fenômenos estilísticos, uns mais manifestos, como a musicalidade, a repetição, a construção paratática, e outros menos, como o desvio da norma gramatical, a alogicidade e a antidiscursividade.

2 | A CRIAÇÃO POÉTICA POR MEIO DO MOVIMENTO EMOCIONAL

O movimento emocional, dito por Friedrich (1978), é a maneira com que o poeta busca, mesmo que minimamente, dar forma ao aparente caos, isto é, à disposição anímica, como afirma Staiger (1969). O poeta é um homem à frente do seu tempo. Ele é quem consegue, por meio da palavra, dar contorno à realidade caótica e perturbada de seu tempo. O movimento emocional é a forma com que o poeta procura estabelecer conexão, ainda que “subjetivamente”, entre o mundo e a palavra. A palavra, cuja caracterização, aqui, é eivada de poeticidade, é o máximo da condensação, cristalização que estão em devir no poeta.

Instalou-se, desta maneira, uma tensão dissonante (FRIEDRICH, 1978), em dois sentidos: a palavra não consegue extrair tudo do mundo, ela não consegue abarcar tudo, é um fracasso, e, excepcionalmente, é o único, ainda que raso e precário, artefato que se tem para explicar o mundo para alcançá-lo, portanto, ela é o acesso ao mundo, assim como o conseqüente distanciamento. Além disso, quando poetizada, eivada de significação, a palavra poética almeja trazer o leitor para perto, para logo em seguida arrastá-lo, perturbá-lo por conta do movimento emocional.

A fusão, entre simbolização e forma, de acordo com Paz (1982), por ser a rebeldia através da transgressão da forma, dá-se de forma violenta: primeiro, o poeta arranca a palavra do seu lugar habitual, de costume, do lugar de simples fala, para transformá-la em uma nova palavra, como se tivesse acabado de nascer – de fato é, na palavra poética, sempre uma nova palavra, pois, cada poesia/poema é única(o) –, criada pelo próprio poeta no seu ato de desarraigamento, nas palavras do autor, das palavras, que tem como conseqüência significância outras, pois, adentrando no segundo ato da criação poética, as palavras retornam para flutuarem no poema, alinhavadas, sempre, umas às outras.

Estes atos – de desarraigamento, desenraizamento ou elevação; e de regresso ou gravidade, como diz Paz (1982) – atuam, por mais que, a priori, apareçam

contrárias, como forças extremas e únicas para composição do poema. No entanto, para de fato tornar-se poesia, o poema, agora novo, precisa de uma força que o faça (re)viver: a participação ativa do leitor.

Assim, a participação é um ato de (re)criação, tal qual um ato de (re)viver aquele momento em que já se manifestou no poeta, que agora está inerte, ou melhor, latente no poema, pronto para receber o toque que irá elevá-lo e regressá-lo ao seu estado, este toque é a chave que irá fazer com que sociedade e poeta transformem juntos a realidade existente, com poesia, pois, de acordo com Paz (1982), o poema é um organismo vivo, que exige a viva participação.

3 | LATENTE, A RECORDAÇÃO MANIFESTA-SE

Para Staiger (1969) o poeta lírico é tocado, quando tenciona a criar, pela *Recordação*, no sentido de que ele passa de novo (re-) pelo coração (cordis), isto é, a inteligência que poetiza, fundamentada por essa essência, espera vir a chama da *Recordação* para começar o processo de pulverização dos sentidos cotidianos que as palavras carregam, de modo que, após a carbonização, o eu lírico passa a manter uma relação de sentir o estado anímico, por uma, duas, três ou mais vezes o clima anímico em seu coração. O poeta parte, quando sente, à criação, embalado pelo movimento emocional de quem deixa-se lançar livremente aos extremos (FRIEDRICH, 1978, p. 27).

A estrutura do poema, a sua forma, ritmo, etc., serão não somente o reflexo daquilo que sente, mas também uma confluência de tonalidades diversas que se almeja a partir de cores primárias: a poesia do mundo rasga na tela pictórica o que nas cores isoladas não se deixaria ver.

A participação ativa, em nossa interpretação, será reclamada quando, no poema, os fenômenos estilísticos fizerem-se presentes, isto é, a atenção do leitor é atraída pela forma. De acordo com Cunha (1976), os fenômenos estilísticos do ramo da Lírica são: a musicalidade, a repetição, o desvio da norma gramatical, a alogicidade, a antidiscursividade e a construção paratática. Começemos a explicá-los.

A musicalidade diz respeito ao sentir do eu que, não bastando apenas sentir, precisa-se fazer sentir. A significação precisa de uma força inicial para se movimentarem e chegarem até determinado ponto. A força é a disposição anímica que dá ao poeta fôlego; o ponto de chegada é a significação das palavras: “Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um.” (STAIGER, 1969, p. 24). Além disso, Staiger (1969, p. 23) afirma que a musicalidade embalada pela disposição anímica retém no leitor a apreensão mesmo que sem compreender, já que ela sugere as sensações. Pode-se perceber a musicalidade por meio da assonância, aliteração, pelo ritmo,

rima.

No que se refere à repetição, ela acusa a *Recordação* porque o poeta lírico, para não se perder ou não deixar que a disposição de ânimo desapareça, ele repete a si ou a imagens, ou símbolos, ou musicalidade, sensações, enfim, qualquer tipo de repetição. A repetição é a concentração do poeta e no coração, no sentido figurado deste termo, do poeta. Deste modo, segundo Staiger, (1969, p. 30) a repetição alimenta o todo e evita o falecimento do estado lírico, fortalecendo a prevalência do efeito lírico.

O desvio da norma gramatical é menos o ferir da estrutura da língua do que a tentativa do poeta de se desprender da rigidez que impera sobre ele. Em outras palavras, o poeta luta, a partir dos próprios recursos que a língua dispõe, contra o discursivo, lógico e objetivo da norma gramatical, é uma forma de fazer a língua plástica e sugerir sentidos novos e inusitados. Assim, o desvio da norma gramatical faz alusão à busca pela “antinorma”, revela obscurecimento e a causa da estranheza do texto poético.

A alogicidade é a que consegue unir todos os fenômenos estilísticos da lírica, uma vez que ela significa a não subversão do poeta lírico aos estatutos do raciocínio lógico, ou seja, o poeta lírico rompe com as barreiras que os querem limitar, deste modo, conduzido pela disposição anímica, o poeta lírico arrebatado o pensamento lógico-racional: “A unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação linguística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente.” (STAIGER, 1969, p. 39). A alogicidade pode-se fazer percebida quando o poeta utiliza paradoxos, oximoros.

A antidiscursividade é característica da Lírica quando repele o teor discursivo de um texto. Assim, o poeta lírico não quer mostrar ou provar nada, não quer que sua “ideia” seja clara, coesa, objetiva, discursiva, sintaticamente bem estruturada, quer apenas sentir o seu interior e a disposição anímica, quer sentir o estado fluído. Deste modo, a organização do seu poema plasma o ser e estar de sua alma.

O último fenômeno estilístico do estilo Lírico é a construção paratática. Tudo o que é organizado e bem moldado, o poeta lírico rejeita, pois ele não está preocupado em ser entendido, mas sim reclama o sentir. Desde modo, orações que valem por si, assim como eu lírico, são justamente o tipo de construção que o poeta lírico reclama. Vejamos, agora, como se dão esses elementos nos poemas de Ruy Barata.

4 | A CRIAÇÃO POÉTICA ATRAVÉS DA RECORDAÇÃO: O MOVIMENTO EMOCIONAL

Nesta sessão almeja-se discutir e refletir acerca da criação poética através da *Recordação*, bem como compreender o modo com o poeta plasma em seus poemas

o movimento emocional. Vejamos:

ANJO DOS ABISMOS

Quero chegar diante de ti
não como a imagem do sonho
em que se perde na bruma,
mas como o fantasma de dentro de ti mesmo.
Quero chegar diante de ti,
e olharás minha longa cabeleira,
minhas faces esvoaçantes,
meus olhos incolores
e adivinharás que atravessei
os limites do eterno.
Ó esta noite todas as luzes estarão veladas pelo sono,
todos os silêncios serão devorados
pela eternidade,
todas as chagas ressurgirão das dores,
todos os olhos estarão desmesuradamente abertos
mas não poderemos sentir
a Sua presença
porque então passamos à pátria das essências.
Esta noite chegarei diante de ti,
nossas almas se confundirão na grande viagem,
nossos olhos se alongarão ao paraíso dos símbolos
onde nasce o grande mar das almas moribundas.
(...) Ó sim sou eu por sobre as nebulosas,
fantasma que povoa quatro mundos,
imagem perdida e mais tarde encontrada
no limitado céu da poesia.
(BARATA, 1990b, p. 68)

Com este *Anjo dos abismos*, esboçaremos, mais detidamente, como a *repetição* favorece para a permanência do movimento emocional. Sabe-se que a repetição, em uma poesia lírica, pode ser qualquer coisa, mas não de qualquer maneira. Assim, a repetição que acusa a criação poética através da *Recordação* neste poema é a repetição de uma imagem, a imagem da transformação do eu lírico em fantasma eterno, em um anjo dos abismos, que assombra e gera perturbação dentro de ti:

“Quero chegar diante de ti/ [...] como o fantasma de dentro de ti mesmo”.

Com esse anseio de existir enquanto espectro “dentro de ti”, o eu lírico repete a si na medida em que afirma que *“quer chegar diante de ti”*, e continua caracterizando a si e a sua chegada, pois quer reiterar, conservando, conseqüentemente, o clima anímico, a si enquanto fantasma eterno, pois se firmará dentro de ti: *“e olharás minha longa cabeleira,/ minhas faces esvoaçantes,/ meus olhos incolores,/ e adivinharás que atravessei/ os limites do eterno”*. E o clima da noite em forma penumbra é o estado adequada para que este morto notívago se faça ser um espectro eterno (*“Ó esta noite todas as luzes estarão veladas pelo sono,/ todos os silêncios serão devorados/ pela eternidade”*), no entanto, o ser do fantasma, enquanto essência sobrenatural, do reino suprassensível, não pode ser percebido, uma vez que ultrapassou, atravessou a barreira do eterno, e a construção paratática ajuda a evidenciar esta travessia: *“mas não poderemos sentir/ a Sua presença/ porque então passamos à pátria das essências”*.

Assim, o fantasma que sobrevoa *“por sobre as nebulosas/ fantasma que povoa os quatros mundos”*, nos dá a dimensão, a ideia de que a imagem que fora perdida e mais tarde encontrada, plasma-se no poema, porque eivado de poesia – poesia esta que transborda do mundo inacessível –, de forma insuficiente, as palavras são limitadas a figurar, quando muito, pelo *“paraíso dos símbolos”*, todavia ainda é insatisfatória: *“a imagem perdida e mais tarde encontrada/ no limitado céu da poesia”*.

CANÇÃO DO POETA VIGIADO PELA POLÍCIA

Por Cuba, por Cuba-Libre,
(quem pode Cuba domar?)
por Fidel, rosa do povo,
(no povo a desabrochar)
O poeta é observado,
o poeta é vigiado,
no céu, na terra e no mar.

É olho de todo tipo
rondando o desesperado:
Olho fundo do plantão,
olho do guarda embalado,
olho magro do escrivão,
e o gordo do delegado,
olho que anota e reporta
tosse, tédio, resfriado,

que pode traçar um mapa
de seu dente cariado.
Ah Fidel que tanto olho
Para um queixo escanhoado!

Inútil fugir ao olho,
o olho dorme acordado,
na rua é reconhecido,
no banheiro devassado.
O olho interrompe a ceia
com soturno mau-olhado.
O olho espreita, esmiúça,
cama, camisa e calçado.
amar já não pode mais:
O beijo é fiscalizado.

(...) (BARATA, 1990c, p. 135-136)

Com este poema ponderaremos sobre como a inteligência que poetiza joga com a palavra para refletir acerca de seu tempo. De imediato, vejamos que surge o poeta engajado em sua realidade: no plano do conteúdo, temos, metaforicamente, que o *olho*, de todo tipo, presente o tempo todo e em todos os lugares, vigia todos os movimentos do poeta (*“Inútil fugir ao olho,/ o olho dorme acordado,/ na rua é reconhecido,/ no banheiro devassado”*), sugerindo-nos a maneira de repressão e censura à época do livro *Violão de rua*: *“O olho interrompe a ceia/ com soturno mau-olhado./ O olho espreita, esmiúça,/ cama, camisa e calçado./ amar já não pode mais:/ O beijo é fiscalizado.”*

Adentrando no campo da forma, temos por meio da musicalidade – a repetição insistente do fonema vocálico /o/ – a sugestão da significação, uma vez que som e sentido existente numa relação mútua: a assonância do fonema vocálico /o/ dá-nos a sensação do poeta desesperado, pois tem que ser cauteloso, sendo vigiado pelo *“Olho fundo do plantão/ olho do guarda embalado,/ Olho magro do escrivão,/ E o gordo do delegado,/ Olho que anota e reporta”*, assim, com a construção paratática deslocada à direita do corpo do texto, sugere-se a tentativa de se esgueirar pelos “becos” para não ser observado: *“O poeta é observado,/ O poeta é vigiado,/ No céu, na terra e no mar”*. Deste modo, o leitor sente-se vigiado: *“ela [a dramaticidade agressiva do poetar] determina também a relação entre poesia e leitor, gera um efeito de choque, cuja vítima é o leitor. Este não se sente protegido, mas, sim, alarmado.”*, afirma Friedrich (1978, p. 17), ou seja, o poeta busca alertar o leitor para que se

engaja também nesta canção do poeta vigiado pela polícia.

ACALANTO PARA MARIA DIVA

Sopra leve, vento leve,
na noite que vai cair,
no consolo a flor desmaia
nos meus dedos sinto frio
foi a Bruxa?
foi a Fada?
foi a Morte
ou foi o Sacy?

Minha mãe reparte a ceia,
meu pai ainda não chegou,
deitado no quarto escuro
chamo por Nossa Senhora
que de leve abriu a porta,
de mansinho se chegou,
aqueceu-me no seu manto,
me acalmou,
me penteou...

Sopra leve, vento leve,
já dormindo me deixou.

(BARATA, 1990a, p. 110)

Notemos que o acalanto, enquanto significação, é sugerido através da musicalidade, na primeira estrofe, de fonemas fricativos /s/, /v/, estes em relação direta com, no primeiro e antepenúltimo versos, com o fonema vocálico /e/, e /f/ de forma que juntos são reclamados pela significação: o poema quer ser acalanto para Maria diva, a musicalidade vai ao encontro tentando, sugestivamente através das sensações que causam, ser mansa e acolhedora nesta noite que vai cair. Surgem também seres mitológicos – Bruxa, Fada, estes mais clássicos, Morte, este mais universal, e Sacy, este mais regional – que indicam o frio sentido nos dedos do eu lírico.

Na segunda estrofe surge a imagem a quem o poeta dedica este acalanto: Nossa Senhora. Em uma relação de corte, semelhante ao cinema, isto é, a descrição das personas que residem na casa, que se encontram, é sugerida pelas construções

paratáticas: *“Minha mãe reparte a ceia,/ meu pai ainda não chegou,/ deitado no quarto escuro/ chamo por Nossa Senhora”*, e é, justamente neste espaço do quarto, que se encontra o sujeito poético, que sente o consolo que a flor desmaia, pois é, também, acalentado por Nossa Senhora, que chega de mansinho, e aquece o eu lírico nesta noite fria que vai cair: *“que de leve abriu a porta,/ de mansinho se chegou,/ aqueceu-me no seu manto,/ me acalmou,/ me penteou...”*. Após ser aquecido pelo manto de Nossa Senhora, que, de mansinho, *“sopra leve, vento leve”*, o poeta adormece: *“já dormindo me deixou”*.

CANÇÃO DOS QUARENTA ANOS

Poema, suspende a taça
pelos dias que vivi.
Espelho, diz-me em que jaça
mais fiel me refleti.
Quarenta anos correram
e neles também corri.

Quarenta anos, quarenta!
(Quantos anos inda virão?)
Morrerei hoje de infarto
ou amanhã de solidão?
Serei pasto da malária?
Ou presa do avião?

A morte engendra esperança.
A morte sabe fingir.
A morte apaga a lembrança
da morte que vai ferir.
E em cada instante que passa
a morte pode surgir.

Quem pode medir um homem?
Quem pode um homem julgar?
Um homem é terra de sonhos,
Sonho é mundo a se decifrar:
naveguei ontem no vento,

hoje cavalgo no mar.

Hoje sou. Ontem, não era.

Amanhã, de quem serei?

Um homem é sempre segredos.

(Por qual deles purgarei?)

Dos meus netos, qual o neto,

em que me repetirei?

(...)

(BARATA, 1990c, p. 140)

Continuando, vamos refletir acerca da criação poética através da *Recordação* nesta reflexão sobre a vida que o poeta nos carrega, neste trecho do poema *Canção dos quarenta anos* que nos empresta dois versos ao título do nosso trabalho. Veja-se que o poema, para sugerir a taça levantada pelo poema, quebra a construção: “*Poema, suspenda a taça/ pelos dias que vivi.*”, de forma que a taça está no ar como que brindando. Pede ao *Espelho*, esta entidade que refleti a imagem do ser, ou a imagem avessa e submersa do ser, que mostre qual *jaça mais fiel que refletiu a si*. Os quarenta anos do poeta transcorreram de forma célere, e nesses quarenta anos também ele correu: “*Quarenta anos correram/ e neles também corri.*”,

Na segunda estrofe notemos a musicalidade pela rima final dos versos, indicando, também nas tônicas finais de cada verso, a alternância das possibilidades em que o eu lírico explicita de que pode morrer: “*Morrerei hoje de infarto/ ou amanhã de solidão?/ Serei pasto da malária?/ Serei presa do avião?*”.

Na terceira estrofe, notemos que há um ritmo alternativo entre átonas e tônicas, de modo que essa alternância sugere-nos o significado que busca alcançar, isto é, que em cada momento vivido a morte pode surgir, vejamos como se dá: nos versos ímpares (primeiro, terceiro e quinto) dessa estrofe há entre a primeira e segunda tônica, duas átonas, e entre a segunda e terceira tônica, intercala-se três átonas, com exceção do quinto verso, que há duas, o que demonstra a variação e incerteza da morte: marquemos as tônicas para demonstrar “*A morte engendra esperança./ (...) A morte apaga a lembrança/ (...) e em cada instante que passa*”. Há nos versos pares também este ritmo que se alterna, alterna-se também entre os versos, o que nos sugere a imprevisibilidade de quando, como e de onde a morte virá, vejamos: no segundo e sexto versos, entre a primeira e a segunda tônicas tem uma átona, e entre a segunda e a terceira tônicas possui duas átonas – marquemos as tônicas: “*(...) A morte sabe fingir./ (...) a morte pode surgir*” –, quanto ao quarto verso, temos o oposto, isto é, duas átonas entre a primeira e a segunda tônica, e uma átona entre a segunda e a terceira tônica, marcando as tônicas, temos o seguinte: “*(...) da morte*

que *vai ferir*”.

Na quarta estrofe, temos as indagações de modo paratática (“*Quem pode medir um homem? Quem pode um homem julgar*”), refletindo, em ambos os sentidos – o poeta reflete acerca do homem, e a construção reflete a reflexão do poeta –, sobre que ente pode mensurar as atitudes do homem. Além disso, há, nos últimos versos dessa estrofe, um jogo com as palavras, em que as imagens geradas acusam a alogicidade, ora pelo jogo de palavras, realocando-as na sintaticamente (“*Um homem é terra de sonhos,/ sonho é mundo a se desvendar*”), ora pelo jogo de léxicos que semanticamente não correspondem entre si: “*naveguei ontem no vento,/ hoje cavalgo no mar.*”.

Na quinta estrofe, a última do trecho que explicitamos, promove o mesmo jogo senão alógico: pois o eu lírico no passado ainda não era, figurava, talvez, como um projeto, no presente ele passa a ser, no futuro não se sabe, talvez será de alguém, que não dele mesmo: “*Hoje sou. Ontem, não era./ Amanhã, de quem serei?*”. No terceiro verso, dá outra característica a um homem – que pode ser qualquer um, como bem reitera no corpo do poema –, ele agora “*é sempre segredos*”, no entanto inclui-se, o poeta, como um homem prenhe de segredos, assim, questiona-se: “*Por qual deles purgarei?*”. A vida é um eterno retorno, mesmo que seja, excepcionalmente, o ser um eterno devir, porém, de acordo com o poeta, ele se repetirá: “*Dos meus netos, qual o neto,/ em que me repetirei?*”.

SALMO

Senhor

és Tu a quem escuto nesta noite de trevas?

És Tu

que vens, de leve, acordar o irresistível pranto

na dissoluta face onde se esconde

a máscara de um medo de mil anos atrás?

És Tu

que lanças o olhar como rosas de fogo

sobre o meu pobre e insuportável exílio?

Senhor! Senhor!

sou aquele a quem Teu nome gera suicídio!

Longe de Ti

as dores são mais brandas

e a lembrança da chaga fere menos que o sonho.

Sem ti estarei protegido pela valsa e pelo medo

e neste quarto
por onde a solidão semeia pranto
tomarei éter até que o azul se manifeste
e recitarei depois Baudelaire em altas vozes.
Senhor! Senhor!
És o inimigo oculto em cada hora noturna,
pois se Lázaro não sou abre-me a porta
ou para sempre lança-me no abismo.
(BARATA, 1990a, p. 120)

Nota-se que já começa antidiscursivo, na medida em que *Senhor*, isolado, pois é supremo e magnífico, atuando como um vocativo, é plasmado no primeiro verbo sem o seu predicativo, para ter destaque. Bem como a repetição das expressões “És Tu” e “longe de Ti” são por vezes figuradas em versos isolados, de forma que a primeira enaltece a dor que é estar perto do *Senhor*, e a segunda enaltece a ideia de que distante do *Dele* as dores são mais brandas e o “*coração bata mais forte*”.

Além disso, notemos que há um acúmulo de fonemas fricativos no poema, sugerindo-nos, também, o acúmulo de dor que o eu lírico sente, quando evoca ao *Senhor* neste *salmo*, ao estar perto *Dele*, uma vez que ao evocar *Senhor*, o próprio fonema fricativo /s/ é exaltado também: “*Senhor! Senhor!/ sou aquele que a quem Teu nome gera suicídio!/ Longe de Ti/ as dores são mais brandas/ e a lembrança da chaga fere menos que o sonho*”.

Assim, perto *Dele*, ao ouvir o nome, gera, no poeta, suicídio: “*Sou aquele a quem Teu nome gera suicídio*”, e longe *Dele*, o eu lírico está muito mais protegido: “*Sem Ti estarei protegido pela valsa e pelo medo*”, e “*neste quarto*”, que aparece em verso separado para sugerir a fuga do sujeito poético da presença do *Senhor*, “*por onde a solidão semeia o pranto/ tomarei éter até que o azul se manifeste*”, o poeta parece esperar o acesso ao transcendente, pois a dor é um caminho pelo qual se pode acessá-lo, assim, afirma que recitará em vozes altas os poemas de *Baudelaire*.

O poema é acúmulo de imagens. E por ser acúmulo de imagens gera, conseqüentemente, o fenômeno estilístico da repetição, pois reitera-se, retorna, do início ao pressuposto “fim” do poema, a imagem de que o *Senhor* é a causa da dor do eu lírico: “*És Tu/ que lanças o olhar como rosas de fogo/ sobre o meu pobre e insuportável exílio*”.

Deste modo, o eu lírico questiona ao *Senhor* se é a Ele *quem escuta na noite de trevas*, pois, como vimos, as noites de trevas é ocasionada, excepcionalmente, pela presença soberana do *Dele*, na medida em que ele, indaga o poeta, “*de leve, acordar o irresistível pranto/ na dissoluta face onde se esconde/ a máscara de um medo de mil anos atrás?*”, a máscara deste medo tão presente, talvez, seja a própria

morte, na medida em que, para muitos, significa o fim.

Nos últimos versos do poema, o poeta parece mais desesperado, exclama: “*Senhor! Senhor!/ És o inimigo oculto em cada hora noturna,/ pois se Lázaro não sou abre-me a porta/ ou para sempre lança-me no abismo*”. O eu lírico parece suplicar ao *Senhor* que ou abra a porta para ele ou o jogue no abismo, pois viver é muito mais doloroso, assim, não quer que Ele traga-lhe à vida como fez com Lázaro, quer sair da perplexidade e do sofrimento que é viver, talvez, com a esperança e com o projeto, que não é senão perspectiva e dor eminente, assim, trazê-lo de volta à vida faz do Senhor seu inimigo oculto.

ODE

Os dedos contam as ondas,
os minutos talvez,
jamais o anelo.
Podes marcar a face disfarçada
a barba,
os bens,
todos os sonhos,
mas escravos do real só te aceitamos
na tua farda de pêlos,
sangue
e ossos.
Quando recrearás a trança libertária
o horizonte do mito,
o Deus negado,
a tela do perene e do intocável?
(...)

Não ser,
(embora seja no retrato)
não ter,
(para ao flagelo condenar-se)
não sentir o chamar do céu porque beleza
e memória de ausências povoada.
(...)

(BARATA, 1990a, p. 101-102)

Com esse trecho da *Ode*, procuraremos verificar, para bem compreendermos o processo da construção paratática ao ponto de “antidiscursivizar-se”, além de vermos uma parcela de alogicidade ao final deste trecho. Notemos que o eu poético está em uma disposição anímica em que o sensível (“*Os dedos contam as ondas,/ os minutos talvez*”) e suprassensível (“*jamais o anelo./ [...] Quando recrearás a trança libertária/ [...] a tela do perene e do intocável?*”) entram em choque (“*mas escravos do real só te aceitamos*”), demarcando a incapacidade do primeiro nos pontos que se tornam opacos, ou “densificam-se” em antidiscursivo (“*a barba/ os bens/ todos os sonhos,*”), demonstrando, talvez, o momento em que se rasga a carne do sensível (“*[...] na tua farda de pêlos,/ sangue/ e ossos.*”), como que buscando, através dele, acessar o suprassensível.

Na segunda estrofe desse recorte, deparamo-nos com a alogicidade, na medida em que, por meio do oximoro, o não-ser passa a ser apenas no retrato, ou seja, no sensível tem-se uma imagem – “(*embora seja no retrato*)” –, porém jamais o que realmente é – “*Não ser*” –. Como vimos na estrofe anterior, o ser, por ele não ter o acesso imediato ao suprassensível – “*não ter/ [...] não sentir o chamar do céu porque beleza e memória de ausências povoada*” – agoniza, pois esqueceu-se do conhecimento e da experiência que adquirira durante a queda do mundo ao inferior – “(*para ao flagelo condenar-se*)” – restando-lhe apenas sofrer tentando recuperar o então perdido através da poesia, descamando a pele do sensível.

ME TRAE UNA CUBA-LIBRE

Me trae una Cuba-Libre,
porque Cuba libre está.
Raio de sol me descubra,
canção me venha habitar,
me trae una Cuba-Libre
porque Cuba libre está.

Cuba-Libre, libre Cuba,
quien te puede esclavizar?
El canto que nasce libre,
libre quer te celebrar,
porque Cuba libre está.

Vinte manhãs me matei,
vinte manhãs quis matar,
nos poreis onde penei,

Cuba me vinha acordar,
me trae una Cuba-Libre,
porque Cuba libre está.

Pero sol y raro dia
la negra noche arrastou,
o luto que me cobria,
Sierra Maestra rasgou,
me trae una Cuba-Livre
Cuba libre, Libre estou.

(...)

(BARATA, 1990c, p. 133)

Os momentos que ocorrem os hipérbatos acusam o desvio da norma gramatical, pois são os pontos que o eu lírico associa a si com Cuba-Libre, isto é, o poeta pede ao “*raio de sol me venha descobrir*”, pois quer que a esperança transmitida pelo raio de sol liberte-o, assim como clareie-o para que possam vê-lo, ou que seja visto pelo mesmo raio de sol; bem como na segunda expressão (“*canção me venha habitar*”), deseja que a canção habite em si para que possa livre cantá-la internamente, podendo alegrá-lo sendo a canção da liberdade: “*el canto que nasce livre,/ Libre quer te celebrar*”.

Sendo Sierra Negra o local de partida, na qual se “*rasgou o luto que cobria o poeta*”, é o que mantém viva a esperança de que o raio de sol venha-o descobrir, pois “*vinte manhãs me matei,/ vinte manhãs quis matar*” já que se encontra nos porões, este lugar onde o poeta penou, espera que Cuba liberte-o, e seja fonte de inspiração para que busque a sua liberdade: “*nos porões onde penei,/ Cuba me venha acordar*”, uma vez que Cuba representa uma força indomável – “*Quien te puede esclavizar?*”.

A livre passagem de um idioma ao outro significa também a conservação do lirismo, pois o poeta canta à Cuba porque está livre, assim, as passagens em espanhol é a forma do eu lírico reconhecer a liberdade de Cuba, senão a sua. Assim, a repetição e a alternância entre idiomas, faz com que o clima anímico se conserve: “*Me trae una Cuba-Libre/ porque libre Cuba está*” e “*Cuba-Libre, libre Cuba*”, esta última em sentido ambíguo, temos a liberdade do eu quando clama: “*me trae una Cuba-Livre,/ Cuba libre, Libre estou*”.

Esta relação ao hipérbato como desvio da norma gramatical é uma das possibilidades deste fenômeno estilístico se manifestar. Como ainda não fora possível ver detalhadamente a ocorrência do fenômeno em questão que abrangesse em sua inteireza, assim como o fenômeno da alogicidade não fora contemplado como reinante, iremos expor uma composição – poesia que, quando musicada,

será cantada – feita por Ruy Barata e Paulo André, para visualizarmos estes dois fenômenos:

NATIVO

Desses rastros dormindo nasce um campo,
na reponta dos ventos e mugidos,
caviana e cornos bubuiando,
barcarenas a ser, ou for, em sido.

Há sempre o que sortir nesses doendo,
de lonjura silendo e sipurgando,
amor é meses-mares siregendo,
amor é sipartindo e sichegando.

Amor é amar, em dois, predicativo,
amor é sisofrendo e sisofrido,
amor é simorrendo e simatando,
amor é dez em dois de simorrido.

E tudo amor, amor, em erre aspado,
amor em solsoldado e solsoldado,
amor é eme urdido e eme atado,
amor de mor amor de amor talhado.

(Paulo André e Ruy Barata, 1990, p. 170)

Explicitamos, quanto à primeira estrofe, a ocorrência do desvio da norma gramatical, pois, além do léxico regional (*bubuiando*, assim como os neologismos da segunda estrofe até a última), temos que o verbo “ser”, em especial no particípio passado por conta da preposição “em” que o antecede, está funcionando como alteração de “barcarenas” e/ou como expressão de temporalidade: “*barcarenas a ser, ou for, em sido*”.

Na segunda estrofe – a semelhança do poema acerca das contrariedades do amor em Camões no todo do poema – temos a presença da alogicidade, na medida em que se tem o desvio da norma gramatical com a justaposição da partícula “se + verbo”, pois o oxímoro faz-se presente, isto é, acrescenta-se alguma característica ou singularidade do amor, que complementam-se, excepcionalmente, por serem contrárias: amor é ler a si enquanto purga-se por descobrir detalhes que antes não

fazia parte (“*de lonjura silendo e sipurgando,*”); bem como amor é o tempo que se leva, entre maré montante e jusante, para se ter o controle relativo (“*amor é meses-mares siregendo,*”); e, mais contrário ainda, amor é partir-se quando se busca aproximar contrários, juntar as partes partidas (“*amor é sipartindo e sichegando.*”).

Na terceira estrofe há uma intensificação da contrariedade do amor, uma vez que os dois amantes sofrem, e pelo tempo de amar, passado e presente (“*Amor é amar, em dois, predicativos*”). Assim como ele, o amor, se constitui no sofrimento e na continuidade do sofrer (“*amor é sisofrendo e sisofrido*”), amor é tanto morrer quanto matar a si aos poucos (“*amor é simorrendo e simatando*”), amor é o máximo do casal, bem como, por consequência, o casal esfacela-se: “*amor é dez em dois simorrido*”.

Na última estrofe, temos a consequência de se ter passado pela perturbação de amar: por meio das justaposições formando neologismos, para alcançar a simbolização certa. Assim, após a perturbação, colhe-se o fruto “maduro”, após o retalho ser cortado e costurado, tem-se a mais bela roupa: o amor não é qualquer coisa (“*E tudo amor, amor em erre aspado*”), mas sim um sentimento, senão um ser, que se constrói na medida em que se transforma, passando pela escuridão para se chegar à luz (“*amor em solsolvido e solsoldado*”), amor é costurar as pontas, é tecer com o barbante e compor a vestimenta desejada, de modo que, esta tessitura une os fios intrinsecamente, ele está preso em pares, e prende os amantes (“*amor é eme urdido e eme atado*”), por fim, após a tessitura, tencionam-se os fios já unidos, a urdira é tão forte que não mais se pode separar porque fora talhado pelas mãos do próprio amor: “*amor de mor amor de amor talhado*”, temos assim, uma criação poética atravessada pela *Recordação*.

5 | CONCLUSÃO

À guisa de conclusão, manifestamos que as categorias aqui postas foram significativamente alcançadas nas análises expostas, refletimos acerca da criação poética que é atravessada *Recordação*, na medida em que o interior do poeta encontra-se a disposição de ânimo, que gera, em confluência com o ser da poesia, o movimento emocional, que foram, as categorias expostas, manifestadas pelos fenômenos estilísticos próprios do estilo Lírico.

Ressaltamos que, de fato, nem todos os fenômenos estilísticos podem ser encontrados e/ou interpretados em uma obra poética, vimos que, enquanto enunciado, logo, sendo formado por estilo, tema e composição, os poemas de Ruy Barata comportam significativamente estes elementos, o estilo do autor, em que o movimento emocional arrebatava o leitor de forma mais cadenciada, manifesta menos os fenômenos estilísticos da alogicidade e do desvio da norma gramatical, na intermediária temos a antidiscursividade, e com força temos a musicalidade, a repetição e a construção paratática.

Atensão dissonante fora encontrada nos poemas em que o poeta declaradamente engaja-se, o que traz como consequência o leitor para perto de si, na medida em que o “sacode do chão”, retira-o da “zona de conforto”, leva-o a refletir, posicionar-se, conscientizar-se e engajar-se na sua realidade, é uma das forças da criação poética, ou seja, o leitor, portanto, levado pelo embalo dos poemas de Ruy Barata, é elevado e retorna ao/pelo poema.

REFERÊNCIAS

BARATA, Paulo André; BARATA, Ruy. *Limo de várzea*. In: OLIVEIRA, Alfredo. **Ruy Guilherme Paratinga Barata**. 2 ed. rev. amp. Belém: Edições CEJUP, 1990. p. 159-198.

BARATA, Ruy. *A linha do imaginário*. In: OLIVEIRA, Alfredo. **Ruy Guilherme Paratinga Barata**. 2 ed. rev. amp. Belém: CEJUP, 1990a. p. 96-127.

_____. *Anjo dos abismos*. In: OLIVEIRA, Alfredo. **Ruy Guilherme Paratinga Barata**. 2 ed. rev. amp. Belém: Edições CEJUP, 1990b. p. 65-94.

_____. *Violão de rua*. In: OLIVEIRA, Alfredo. **Ruy Guilherme Paratinga Barata**. 2 ed. rev. amp. Belém: Edições CEJUP, 1990c. p. 128-148.

CUNHA, Helena Parente. *Os gêneros literários*. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). **Teoria Literária**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 93-130.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

OLIVEIRA, Alfredo. **Ruy Guilherme Paratinga Barata**. 2 ed. rev. amp. Belém: Edições CEJUP, 1990.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

SOBRE O ORGANIZADOR

IVAN VALE DE SOUSA - Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa em Parauapebas, Pará.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Aprendizagem 13, 14, 15, 16, 19, 21, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 107, 112, 113, 119, 120, 121, 165, 188, 194, 199, 210, 211, 212, 228, 238, 240, 245, 266

Aquisição 16, 20, 61, 65, 71, 76

Autismo 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84

B

Bakhtin 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 134, 222, 223, 225

C

Complexidade 3, 4, 57, 58, 59, 65, 103, 114, 223, 286

Cotidiano escolar 10, 81, 82

Cultura cômica 123, 124, 126

D

Dança 9, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 240, 277, 278, 279, 280, 281, 285, 301

E

Educação de jovens e adultos 199, 208, 209, 210, 211, 216

Educação informal 227

Ensino 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 31, 33, 34, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 93, 94, 95, 97, 107, 112, 113, 118, 119, 120, 121, 158, 165, 167, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 201, 202, 208, 209, 210, 211, 212, 238, 239, 240, 245, 246, 266, 295, 296, 299, 306

Estudos linguísticos 72, 122, 217, 218, 223, 225

F

Formação 1, 2, 3, 4, 8, 14, 16, 17, 26, 52, 61, 62, 66, 69, 70, 71, 74, 83, 84, 87, 88, 89, 92, 93, 96, 107, 120, 121, 130, 146, 151, 157, 159, 160, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 204, 206, 211, 212, 216, 223, 224, 239, 246, 279, 295, 296, 297, 298, 299, 302, 303, 304

G

Gêneros textuais 15, 18, 20, 113, 118, 119, 120, 121

I

Identidade 1, 2, 3, 4, 5, 8, 12, 16, 17, 20, 22, 35, 37, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 63, 64, 65, 75, 104, 110, 112, 113, 116, 118, 119, 120, 132, 180, 181, 220, 237, 238, 239, 281, 297, 298

Imaginário 1, 50, 52, 148, 248, 265

Interação 3, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 25, 63, 69, 76, 78, 105, 106, 109, 112, 113, 115, 116, 117, 120, 121, 133, 174, 175, 195, 220, 223, 227, 239, 286, 287, 288, 292, 301, 302, 304

Interacionismo Sociodiscursivo 6

L

Leitura 13, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 25, 61, 81, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 119, 120, 152, 158, 159, 161, 162, 179, 185, 187, 196, 197, 198, 206, 212, 215, 236, 289, 290, 291, 293, 298

Letramento 13, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 208, 209, 211, 212

Linguagem 6, 11, 13, 15, 16, 18, 37, 58, 62, 63, 70, 97, 99, 100, 102, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 133, 134, 151, 159, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 203, 209, 210, 213, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 284, 286, 287, 295, 299, 300

Língua inglesa 69, 70

Língua portuguesa 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 86, 87, 89, 95, 96, 97, 112, 119, 131, 143, 175, 194, 212, 247, 306

Literatura 106, 123, 124, 126, 127, 130, 134, 144, 145, 146, 147, 150, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 194, 196, 197, 198, 247, 248

Livro de artista 23, 24, 25, 26, 27, 33, 34

M

Memória 4, 25, 52, 102, 104, 105, 107, 124, 132, 146, 150, 158, 176, 223, 236, 260, 261, 281

Midiática 123, 190, 239

Multiculturalismo 61, 62, 63, 70, 90

Multimodalidade 283, 284, 285, 286, 288

O

Ópera 152, 202, 203

P

Personagem 35, 37, 38, 39, 41, 42, 45, 102, 136, 139, 143, 148, 149, 150, 151, 180, 181, 182, 214

Povo indígena 278, 280

R

Rede digital 184

S

Sala de aula 1, 5, 6, 13, 61, 63, 68, 70, 76, 82, 83, 112, 113, 118, 119, 120, 121, 158, 197, 209, 240, 304

Sistematização 95, 119, 296, 302

T

Tecnologias digitais 6

V

Vivências 8, 109, 157, 159, 167, 235, 238, 239, 278, 280

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7247-704-8



9 788572 477048