

ANÁLISE DO SONETO "ENTRE A RAIZ E A FLOR" DE JORGE DE LIMA *

SIGRID RENAUX **

"ENTRE A RAIZ E A FLOR"

Entre a raiz e a flor: o tempo e o espaço,
e qualquer coisa além: a côr dos frutos,
a seiva estuante, as fôlhas imprecisas,
e o ramo verde como um ser colaço.

Com o sol a pino há um súbito cansaço,
e o caule tomba sôbre o solo de aço;
sobem formigas pelas hastes lisas,
descem insetos para o solo enxuto.

Então é necessário que as borrascas
venham cedo livrá-la da cobiça
que sobre e desce pelas suas cascas;

que entre raiz e flor há um breve traço:
o silêncio do lenho, — quieta liça
entre a raiz e a flor, o tempo e o espaço.

Analisaremos êste soneto tratando-o em seus quatro níveis de descrição linguística: fonético, morfológico, sintático e semântico.

* Trabalho final apresentado ao professor de Literatura Brasileira: Alfredo Bosi, como requisito para a obtenção de créditos, sob "A poesia de Jorge de Lima". São Paulo, Janeiro 1973.

** Sigrid Paula Maria Lange Scherrer Renaux — Licenciada em Letras Neolatinas e Anglo-Germânicas é Mestre pela Universidade de São Paulo (1974) com a Dissertação *Word, Image and Symbol in H.D.'s Early Nature Poetry*. Publica na revista *Letras* desde 1971 e na Universidade Federal do Paraná exerce as funções de Auxiliar de Ensino de Língua e Literatura Inglesa.

Tentaremos depois uma integração final que possibilite a explicação de um processo de significação. A delimitação dos diversos níveis na análise não será rigorosa, pois involuntariamente, ao explicar um nível, penetra-se em outro.

1. NÍVEL FONÉTICO

Este soneto (do italiano "um pequeno som"), apesar de apresentar a estrutura clássica de catorze versos, todos decassilábicos, já mostra uma variante quanto à **rima final**, cujo esquema é diferente do tradicional soneto petrarquiano:

- 1.º quarteto: abca
 2.º quarteto: aacb
 1.º terceto : ded
 2.º terceto : aea

A **textura vocálica** destas rimas é a seguintes:

1.º quarteto:	[espaço	[(vogal aberta e baixa)	}	oposição /a/u/
		frutos		(" fechada e alta)		
		imprecisas	[(" " " "	}	oposição /i/a/
		colaço		(" aberta e baixa)		
2.º quarteto:	[cansaço	[(" " " "	}	repetição /a/a/
		ação		(" " " "		
		lisas	[(" fechada e alta)	}	repetição /i/u/
		enxuto		(" " " "		
1.º terceto:	[borrascas	[(" aberta e baixa)	}	alternância /a/i/a
		cobiça		(" fechada e alta)		
		cascas		(" aberta e baixa)		
2.º terceto:	[traço	[(" " " "	}	alternância /a/i/a
		liça		(" fechada e alta)		
		espaço		(" aberta e baixa)		

Teríamos então seis rimas em "aço", duas em "isas", duas em "ascas", duas em "iça" — todas rimas consoantes — e duas em "uto(s)" — uma rima toante. Nota-se também uma **oposição** nas rimas finais, entre a vogal aberta e baixa /a/ com as vogais fechadas e altas /i/ e /u/, (nos versos 1-2 e 3-4), uma **repetição** (nos versos 5-6 e 7-8) e uma **alternância** (nos versos 9-10-11 e 12-13-14).

Estas variações também se encontram no interior do soneto, mas de um modo mais brando, pois o contraste nas sílabas acentuadas é mais entre sons médios e altos, ou médios e baixos:

v. 1 — /í/ /ô/ /e/ /a/	v. 5 — /ó/ /i/ /u/ /a/
v. 2 — /ô/ /e/ /ô/ /u/	v. 6 — /au/ /ô/ /ô/ /a/
v. 3 — /ê/ /ã/ /ô/ /i/	v. 7 — /ó/ /i/ /a/ /i/
v. 4 — /ã/ /ê/ /ê/ /a/	v. 8 — /é/ /é/ /ó/ /u/
v. 9 — /ão/ /a/ /a/	v. 12 — /í/ /ô/ /é/ /a/
v. 10 — /ê/ /a/ /i/	v. 13 — /e/ /ê/ /ié/ /i/
v. 11 — /ó/ /é/ /a/	v. 14 — /í/ /ô/ /e/ /a/

Como se pode observar por este esquema, temos repetições das mesmas vogais acentuadas, tanto em posição horizontal, como vertical, como também em posições contrárias ou cruzadas, (como também oposições entre médias e altas, médias e baixas, etc).

— Toda esta textura vocálica, acentuada pelo contraste nas rimas finais, faz sobressair a qualidade musical do soneto.

Quanto às **consoantes** (e vogais átonas), observamos o seguinte:

1.º quarteto:

v. 1 — A vibrante /r/ no começo de “raiz” e no fim de “flôr” /r/, estão em posições opostas, como consoantes extremas de dois elementos extremos. O /z/ sonoro de “raiz” parece abrandar um pouco a tônica aguda /í/, como a lateral /l/ que precede a fricativa /f/ no grupo consonantal /fl/ de “flôr” também daria um abrandamento à palavra. Quanto a “**o tempo e o espaço**”, as oclusivas surdas /t/ /p/ /p/ seguidas das fricativas surdas /s/, parecem pôr mais em evidência o **prolongamento** da nasalada /e/ e principalmente o encontro das vogais médias em /o/e/ /o/e/o/e /o/, como também de tônica /a/ seguida da fricativa surda /s/, e este prolongamento traz uma certa lentidão na articulação de “o tempo e o espaço” (que poderia exprimir o infinito que os conceitos dessas duas palavras nos surtem. Este procedimento intensifica-se no verso final, quando “o tempo e o espaço” fecham o verso e o poema).

v. 2 — Aqui já predomina a aliteração da oclusiva surda /k/ em “qualquer coisa”, mas este primeiro segmento do verso, apesar das oclusivas, é suavizado pela presença da lateral /l/ em “além” e da nasal /m/, além do /z/ sonoro em “coisa”. A aliteração da oclusiva /k/ serviria para introduzir a enumeração das partes da planta, que também é iniciada pela oclusiva /k/ em “côr”, que por sua vez rima com “flôr”.

v. 3 — Nova repetição da fricativa surda /s/ em posições va-

riadas que, intercaladas com fricativas sonoras /z/, predominam sobre as oclusivas /t/. Os ditongos /ei/ /ae/ e uã/ de "seiva estuante", além das duas fricativas surdas /s/ seguidas de duas oclusivas surdas /t/, daria uma certa ondulação ou continuação melódica às palavras, que lembraria a própria ondulação da seiva percorrendo-a planta toda.

v. 4 — A alteração da oclusiva /k/ lembra a do verso 2, em "como" e "colaço"; temos também uma rima interna "ver(de)" e "ser"; e a aliteração de "seiva" e "ser", a repetição da fricativa surda /s/ em "colaço", mais a repetição da vibrante /r/ prolongando e unindo o verso, em "ramo", "verde" e "ser", também serviria para relacionar todas estas partes e qualidades da planta, com o "ser colaço" (collecteu = indivíduos criados com o leite da mesma mulher: irmão), que se alimenta da mesma seiva, dando então já uma segunda dimensão à planta, comparada ao ser humano, em sua vitalidade.

Mas as repetições anteriores irão aparecer no **2.º quarteto**:

v. 5 — A fricativa surda /s/ predomina em "sol", "súbito" e "cansaço"; aliteração da oclusiva surda /k/ em "com" e "cansaço"; a sílaba átona /bi/ de "súbito" seria um abrandamento da sílaba tônica /pí/ de "pino". A proparoxítona em "súbito" seguida de duas pós-tônicas aceleraria o ritmo desta palavra, que, seguida da pré-tônica de "cansaço" faria o ritmo cair novamente. As sílabas átonas estão precedidas de consoantes oclusivas, e as tônicas das fricativas surdas /s/, com exceção de pino. Nota-se também que as oclusivas /t/ /b/ /k/ estão cercadas pelas fricativas surdas /s/ em "súbito cansaço". E as oclusivas /k/ e as fricativas /s/ estão em posições inversas em "com o sol" e "súbito cansaço".

v. 6 — Continua a aliteração de /k/ e /s/ do verso anterior, em "caule", "sobre", "solo" e "aço". Por sua vez /k/ /t/ /p/ (oclusivas) opõem-se à fricativa /s/ em "caule tomba" e "sobre o solo de aço", assim como a aliteração de "caule" e "cansaço" parece unir as duas palavras, pois o cansaço é do caule. A repetição das vogais precedidas pela fricativa /s/ dos versos 5 e 6 em "sol", "súbito", "cansaço" "sobre", "aço" continua:

v. 7-8: temos então "sobem", "descem", "insetos", "solo", "enxuto" (variante). Temos também uma oposição nos versos 7 e 8 entre duas oclusivas sonoras em posições contrárias e duas fricativas surdas /sb/ e /ds/ em "sobem" e "descem"; as repetições do som /as/ em posição final átona de "formigas", "pelas" "lisas", como da tônica /í/ em "formigas" e "lisas" e a variante "insetos" e "enxuto" seriam quase como uma rima interna.

Esta repetição (11 vezes) da fricativa /s/ (aspereza) serviriam para tematizar a implacabilidade do sol, e a aridez do solo, o mal provocado pelos insetos à planta, enfim, a própria luta que se trava entre os elementos da natureza: sol, solo e insetos contra a planta, o que é reforçado pela grande repetição das oclusivas /k/ /t/ /p/ /b/, com seus sons surdos e secos (com exceção do /b/, que é sonoro).

1.º terceto:

v. 9. — As oclusivas /k/ estão entremeadas pelas fricativas /s/, /z/ em "necessário", "que", "as borrascas". O /r/ (duplo), reforçado pelas oclusivas /b/ e /k/ mais o /a/ aberto repetido em "borrascas" dá uma abertura e aspereza máximas a essas palavras. E as duas tônicas /sá/ e /ás/ estão em posições inversas entre as fricativas /s/.

v. 10 — Temos repetição da fricativa /s/ em "cêdo" e "cobiça", uma oposição entre uma **lateral** mais **átona** /li/ e uma **oclusiva** mais **tônica** /bí/, aliteração da lateral /l/ em "livrá-la" e um maior contraste entre as duas sílabas acentuadas /á/ e /í/, como no verso 8. As fricativas /s/ também estão cercando as laterais em "cêdo livrá-la da cobiça".

v. 11 — Nova aliteração do /k/ em "que" e "cascas" (que percorre todo o soneto), além da repetição de "que sobe e desce" dos versos 7, 8 e 9 (verbos no singular, apenas), cuja característica contrastiva já foi mencionada acima: /sb/ x /ds/ (poderia-se dizer que essa oposição das oclusivas e fricativas em posições imensas lembraria a oposição dos próprios verbos). A repetição da mesma sílaba em "cascas", torna a palavra tão clara e áspera como seu par "borrascas". A repetição da sílaba /as/, três vezes como átona e uma como tônica, além de reforçar a sonoridade do /a/, como ocorreu também no verso 7, contrasta com a predominância das vogais médias /ó/ /e/ /é/ /e/ (tônicas e átonas) no início do verso. Alternam-se, como em todo o soneto, as oclusivas e fricativas, com uma característica /k/ e /s/ em posições alternantes: "cobiça" /k/ /s/; "borrascas" /sk//s/; "cascas" k/sk/s.

Também no plano fonético continua a predominância das oclusivas /k/ e /s/, como no 2.º quarteto, e isto ligaria o 1.º terceto ao quarteto anterior, com seus sons duros e ásperos, também na respectiva significação de coisas desagradáveis, que continuam a sobreviver à planta.

2.º Terceto:

v. 12 — Predomínio dos grupos consonantais /tr/ /fl/ (pares distintivos) /br/ e /tr/, que já apareceram isoladamente nos versos 1 (tr/fl/) 2 (/fr/), 3 (/pr/), 6 (/br/) e 10 (/vr/).

No segundo segmento do verso 12 teríamos outro par distintivo entre /br/ (oclusiva sonora) e /tr/ (oclusiva surda). Estes grupos consonantais dão continuidade ao som pela vibrante /r/. "Breve" "fraco" também têm a mesma estrutura fônica inversa: "breve" ocl. sonora, vibrante, tônica média aberta, fric. sonora, átona final média) e "traço" (ocl. surda, vibrante, tônica aberta, fric. surda, átona final média).

v. 13 — Temos uma continuação sonora, uma harmonia imitativa em "o silêncio do lenho" onde predominam as vogais obscuras /o/i/e/io/o/ê/o/ que, com as mesmas fricativas /s/ e laterais /l/ se entremeando, além das nasalizações, nos dariam: /osile/ /siodole/ o. No segundo segmento do verso 13, temos duas oclusivas /k/ /t/ se opondo a uma lateral /l/ e a uma fricativa /s/, seguidas de vogais quase repetidas /ié/a/e /i/a/, o que deixa as palavras "quieta liça" muito bem delimitadas e claras, além da aliteração de "lenho" e "liça" (ambos de madeira: tomando "liça" no seu sentido original de palçada de madeira).

v. 14 — ver verso 1.

Conclusão: todos esses recursos utilizados pelo poeta, nas sonoridades, em suas semelhanças e contrastes, repetições, aliteração, versos em que todas as palavras têm a a tônica na primeira sílaba (verso 6), além da repetição das mesmas palavras ou até de versos inteiros (o primeiro e último do soneto), criam um "clima", como diz Waltensir Dutra na sua Introdução Geral da **Obra Poética**,¹ em que o poeta valoriza a palavra como som, e não só como significado lógico. E isto nos leva de novo ao significado da palavra "soneto", um pequeno som.

— Após havermos examinado as rimas, e as características fonéticas, passaremos a tratar do ritmo.

RITMO

O ritmo, que para Bri² é a repetição periódica dos elementos no espaço, é de modo geral lento e regular neste soneto:

1 LIMA, Jorge de. *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. v. 1, p. 35.

2 BRIK, Ossip. "Ritmo e Sintaxe". In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1970, p. 135-6.

1.º quarteto	— 4 acentos	(icto na 4. ^a , 6.^a , 8. ^a e 10. ^a): v. 1
		(" " 4. ^a , 6.^a , 8. ^a e 10. ^a): v. 2
		(" " 2. ^a , 4.^a , 6.^a e 10. ^a): v. 3
		(" " 2. ^a , 4.^a , 8. ^a e 10. ^a): v. 4
2.º quarteto	— 4 acentos	(" " 2. ^a , 4. ^a , 6.^a e 10. ^a): v. 5
		(" " 2. ^a , 4.^a , 8. ^a e 10. ^a): v. 6
		(" " 1. ^a , 4.^a , 8. ^a e 10. ^a): v. 7
		(" " 1. ^a , 4.^a , 8. ^a e 10. ^a): v. 8
1.º terceto	— 3 acentos	(" " 2. ^a , 6.^a e 10. ^a) : v. 9
		(" " 3. ^a , 6.^a e 10. ^a) : v. 10
		(" " 2. ^a , 4. ^a e 10. ^a) : v. 11
2.º terceto	— 4 acentos	(" " 4. ^a , 6.^a , 8. ^a e 10. ^a): v. 12
		(" " 3. ^a , 6.^a , 8. ^a e 10. ^a): v. 13
		(" " 4. ^a , 6.^a , 8. ^a e 10. ^a): v. 14

(O negrito das sílabas acentuadas indica onde recai o icto obrigatório, sendo os outros, acentos secundários).

Esta relativa liberdade com que Jorge de Lima acentua os decassílabos, fazendo os acentos recaírem exatamente sobre as **pala vras mais expressivas** do soneto, coincide exatamente com a opinião do Brik,³ para quem o verso deve ser uma unidade rítmica e sintática, que é a particularidade distintiva da língua poética: uniram-se neste soneto estas duas leis, porque o complexo rítmico e sintático aparecem simultaneamente, criando uma estrutura semântica e rítmica específica:

En trea ra **fz** ea flôr: o tem poeoes **pa** ço,
e qual quer coi saa **lém**: a **côr** dos fru tos,
e sei vaes tuan te, as **fô** lhas im pre ci sas
eo ra mo ver de co moum ser co la ço,.

Com o sol a pí nohaúm sú bi to can sa ço,
eo cau le **tom** ba sô breo so lo dea ço;
so bem for mi gas pe las has tes li sas,
des cem in se tos pa rao so loen xu to.

En **tão** é ne ces sá rio queas bor ras cas
venham **cê** do li vrá-la da co bi ça
que so bee des ce pe las su as cas cas

queen tre ra iz e flôr háum bre ve tra ço:
o si **lên** cio do le nho, — quie ta li ça
en trea ra **fz** e a flôr, o tem poeoes pa ço.

3 Ibid., p. 131.

1.º quarteto:

- v. 1 — Há uma pausa semântica obrigatória no meio do verso, indicada pelo sinal de pontuação (:) o que coloca em evidência o que vem antes, que é *"flôr"*, palavra em que recai o ictio obrigatório deste verso, o que a torna muito significativa, dentre as outras palavras acentuadas: *"raiz"*, *"tempo"* e *"espaço"*. O ritmo diminui um pouco após o sinal de pontuação, pela lentidão na articulação das palavras no segundo 'segmento (ver pg. 2, v. 1).
- v. 2 — O mesmo fato se repete aqui: a ênfase dada à palavra *"além"*, em que recai o ictio, combinado com nova pausa semântica, com o sinal de pontuação (:). O primeiro segmento seria pronunciado mais lentamente que o segundo, quase como uma continuação da idéia de *"tempo e espaço"*, (unidos pela conjunção *"e"*). Também estão acentuadas as palavras *"coisa"*, *"côr"* e *"frutos"*.
- v. 3 — A ondulação rítmica de *"seiva estuante"* também apressaria um pouco o ritmo e o ictio recai desta vez na palavra *"estuante"*, onde haveria uma pausa apenas no ictio, pois a sílaba átona /te/ apesar da vírgula, está ligada à sílaba seguinte por elisão, o que continuaria a linha melódica. *"Seiva"*, *"fôlhas"* e *"imprecisas"* são as outras acentuadas.
- v. 4 — O ictio recai em *"verde"* e *"ser"*, mas o verso seria lido como um todo, pois a comparação já une o primeiro segmento ao segundo. *"Ramo"* e *"colaço"* já recebem acentuação secundária.

2.º quarteto:

- v. 5 — A aceleração do ritmo em *"súbito"*, coincide com o ictio, pois como já foi visto no nível das consoantes, o ritmo cai em *"cansaço"* o que valorizaria o adjetivo precedente. As outras palavras acentuadas são *"sol"*, *"pino"* e *"cansaço"*.
- v. 6 — Há uma pausa semântica após *"tomba"*, em que recai o 1.º ictio, pois a sonoridade da nasal /m/ dá uma continuidade ao som, apesar das oclusivas, que por sua vez diminuem o ritmo do primeiro segmento. O 2.º ictio recairia sobre *"solo"*, com as palavras *"caule"* e *"aço"* acentuadas secundariamente. A continuidade das fricativas /s/

por sua vez apressaria um pouco o ritmo ajudada pelas elisões.

- v. 7 — 8: aqui o acento se desloca para a primeira sílaba, para destacar a posição inicial dos verbos, que, antepõe-se ao sujeito, chamam atenção sobre a atividade dos insetos e formigas, que é intensa, em seu movimento ascendente e descendente. Estes dois versos em si, têm os acentos exatamente iguais, na 1.^a, 4.^a, 8.^a 10.^a, recaindo o icto no verso 7 em “formigas”, além das acentuadas “sobem”, “hastes”, “lisas”, e no verso 8 o icto recai novamente em “insetos”, além de “descem”, “solo” e “enxuto”. Ambos os versos seriam lidos no mesmo ritmo, sem variações, pois ambos indicam a atividade dos insetos no caule.

1.º terceto:

- v. 9 — O padrão rítmico já é diferente no 1.º terceto, que, pelo
10 fato de ter apenas três acentos (o icto recaindo em ‘ne-
11 cessário”, os outros dois sendo em “então” e “borrascas”), e pela sua construção sintática complexo, além da ausência de sinais de pontuação, deveriam ser lidos sem pausas no meio do verso, formando o terceto um todo. O ritmo nesse terceto já se tornaria quase coloquial, com o poeta interferindo: “então é necessário que...”

2.º terceto:

- v. 12 — Volta-se ao esquema inicial de 4 acentos, em “raiz”, “flor” (em que recai o icto), “breve” e “traço”. O icto coincide novamente com uma pausa semântica entre os dois segmentos do verso e mais uma pausa no final, indicada por (:).
- v. 13 — A vírgula após o primeiro segmento, acentuada por um travessão, por si só já retém bastante o ritmo deste último terceto, que seria mais lento, com o icto em “lenho” e os outros acentos em “silêncio”, “quieta” e “liça”.
- v. 14 — Repetição do verso 1, mas com a pausa não tão acentuada após o icto, pois a (,) muda o significado do verso 14, e ele formaria um todo e o ritmo seria pausado, mas com uma entoação diferente do verso 1.⁴

4 Cf. “nada, nadador!” e Nada, nadador”, em “Poema do Nadador”. In: *Obra Completa* de Jorge de Lima. Vol. I-p. 334.

— Esta retenção ou aceleração na leitura de certas palavras do soneto, além de os acentos caírem nas palavras mais significativas do poema, dá uma grande riqueza e maleabilidade ao ritmo, o que concorda novamente com Bri⁶, para quem o impulso rítmico é anterior ao resultado do movimento.

O soneto ritmicamente estaria unido pela leitura mais lenta do 1.º quarteto e 2.º terceto (com pequenas variações internas), que poderiam expressar a estaticidade em que se encontra a planta; como também o ritmo se intensifica um pouco no 2.º quarteto e 1.º terceto que indicariam a dinamicidade, a luta da natureza hostil contra a planta, o que no nível dos sons já foi confirmado pela predominância de sons secos e ásperos; enquanto no último terceto, retorna-se à serenidade inicial.

Então o som, transformando-se em ritmo e significação, nos levaria aos níveis mais profundos, pois a sonoridade fala do ritmo interior do poeta, que aqui foi muito bem acomodado na fôrma do soneto.

2. NÍVEL MORFOLÓGICO

É interessante notar que todas as palavras do soneto são de origem latina, o que seria mais um fator para integrar o soneto dentro dos moldes clássicos: a sensação que se tem diante de um soneto é de alguma coisa pronta e acabada, onde tudo foi medido e a peça adquiriu uma existência inalterável. Então a camada visiva do soneto nos informa de uma ordem e contenção clássicas, de um mundo em que a realidade singular se submete a uma realidade universal⁶.

O 1.º **quarteto** se destaca pela dominância de **substantivos** (raiz, flôr, tempo, espaço, coisa, frutos, seiva, folhas, ramo, "ser"), e os respectivos **adjetivos** que lhes valorizam o sentido (estruante, imprecisas, verde, colaço). Todos os substantivos (excetuando "tempo", "espaço" e "coisa") são sintagmas que fazem parte do mesmo paradigma "planta". "Qualquer" (adjet. indef.), "coisa" e "além" (adv. de lugar, o que o ligaria a "espaço", como também significando algo mais, em acréscimo), são três palavras que formam um bloco separado dentro da exatidão que os substantivos referentes à planta denotam, pois "qualquer coisa além" é uma expressão vaga, indefinida, que está além do tempo e do espaço que estão entre a raiz e a flôr.

Há também uma ausência total de **verbos**, pois estamos a ver a planta ainda num mundo edênico, onde há apenas beleza e paz.

5 BRIK, Ossip. "Ritmo..." p. 132.

7 Ver adiante citação de Greimas, nota 15.

O que dá abertura ao quarteto são dois sinais de pontuação (:), o primeiro quase como um substituto do verbo "haver", e o segundo introduzindo uma enumeração, mas ambos servindo também para explicar a frase (nesse caso, os substantivos) que os precede.

A planta é particularizada pelo uso dos **artigos definidos**, o que coloca ainda mais em evidência o único artigo singularizante "um ser colação", o que tornaria este membro "marcado" no soneto, quando a planta começa a se metaforizar.

— Estas características morfológicas então tematizariam o mundo da planta, sua vida física, mas num plano estático.

2.º quarteto: já apresenta **verbos**, um em cada verso, os dois primeiros referindo-se à planta (singular), os dois últimos referindo-se aos insetos (plural), e esta diversidade já foi apresentada no plano rítmico, com a deslocação do acento para a 1.ª sílaba nos versos 7 e 8. Mas temos ainda o predomínio dos **substantivos** (sol, cansaço, caule, solo, formigas, hastes, insetos, solo) e alguns **adjetivos** (súbito de aço, lisas, enxuto). Todos os substantivos dos versos 5 e 6 estão no singular e são masculinos (inclusive "pino", aqui como expressão adverbial, e "de aço", aqui como adjet. qual.), e esta similaridade condiz perfeitamente com a repetição dos mesmos sons oclusivos e fricativos, o que foi visto no plano fonético: esta coincidência nos dois planos serviria para tematizar a planta, já em luta contra a natureza adversa, sua fraqueza, sua queda ou declínio ("tombar" nas suas duas acepções).

Nos versos 7 e 8, predomina o plural (formigas, hastes, insetos), que caracterizaria o mundo dos insetos, em contínuo movimento, nutrido-se da planta. Mas o quarteto estaria unido pela idéia central de que a planta é fraca e sujeita à decadência e ao mal (parasitas), além da **dinamicidade** que a presença de verbos dá ao 2.º quarteto, em comparação com o 1.º.

Todos os verbos também estão no presente, indicando atemporalidade, que no 1.º quarteto também se manifesta pela ausência de verbos. Quanto aos **artigos**, predominam de novo os definidos, pon-do em evidência o único singularizante que é "um súbito cansaço" (cf. "um ser colação") que uniria novamente o conceito de planta cansada, ao de "ser humano cansado".

As qualidades que o solo apresenta, "de aço" e "enxuto", bem como a expressão "a pino" (inclemente, vertical) que se refere ao

7 Vale a pena lembrar a esse respeito o seminário baseado em Gaston Bachelard, no qual foi dito que a árvore e o homem são os dois únicos seres verticais. Ver também poema de Blake, nota 12.

sol, também formariam uma unidade, pois são as condições adversas que a planta encontra, na própria natureza, que no quarteto anterior havia sido tão benigna. (Cf. o 2.º quarteto com o plano fonético: a *secura* e *aspereza* dos sons oclusivos e fricativos).

1.º terceto: caracteriza-se pela presença maciça de **verbos**, todos novamente no presente (ind. ou subj.), numa construção sintática complexa, além da presença das conjunções (então, que), que marcariam o processo do poeta falando(mesmo que impessoalmente: "é necessário") o que também criaria um contraste entre a linguagem poética dos versos acima e a linguagem quase coloquial deste terceto.

Os únicos **substantivos** são "borrascas", "cobiça" e "cascas", todos em posição final (tendo em comum a ocl. /k/ e a fric. /s/; cf. plano fonético), e femininos.

Esta diferença no plano morfológico já foi verificado também no ritmo, pois a língua falada (mais rápida) difere da poética (mais pausada, no caso dos dois quartetos acima): temos uma sequência quase sem interrupções, formando novamente um bloco: o poeta "invoca" (se é permitido aqui usar este termo) as tempestades, para libertar a planta da cobiça, do mal que lhe causam os parasitas: é a marcha para a solução.

Chama atenção também o **adjetivo possessivo** "suas", o único em todo soneto, que atualiza melhor que "de" as relações de posse entre "planta" e "cascas".

2.º terceto: após a **conjunção** "que", causal, (= porque), temos novamente o predomínio dos **substantivos** (raiz, flôr, traço, silêncio, lenho, liça, tempo, espaço) e dois **adjetivos** (breve e quieta), o que nos levaria de volta ao esquema inicial, pois o único **verbo** (há) é estático, no sentido de "existir". Desta vez, no v. 12, "raiz" e "flor" aparecem sem os artigos definidos, o que generalizaria aqui os termos, aplicáveis a toda e qualquer planta. Mas no último verso, os termos aparecem novamente definidos, como no v. 1 do qual êle é a repetição, com a diferença da vírgula, em vez dos dois pontos.

Mas os **artigos definidos** ainda dominam neste terceto, com novamente o mesmo singularizante "um" em "um breve traço", outro elemento marcado neste soneto, como os dois outros nos versos 4 e 5.

O 2.º terceto está unido ao 1.º quarteto, não só pela repetição de palavras e até de versos, como também pela complementação que "um breve traço" dá à idéia inicial, e a sinonímia de "o silêncio do

lenho" e "quieta liça" que exprimem o estado atual em que se encontra a planta.

Esta volta ao esquema inicial, mas ao mesmo tempo sua complementação, tematizaria a vida da planta, como sendo apenas um breve traço unindo o começo ao fim, que se dá em silêncio e solidão.

— A extrema simplicidade do vocabulário empregado por Jorge de Lima dá uma grande clareza visual ao poema, reforçada pela forma do soneto, que é bem delimitada, e isto permite uma leitura fácil do mesmo, no sentido linear. Ao mesmo tempo, a metáfora implícita em quase todos os substantivos e adjetivos nos fornecerá posteriormente uma leitura do poema em profundidade.

3. NÍVEL SINTÁTICO

O soneto compreende os seguintes enunciados:

- 1.º quarteto: 1 EN
- 2.º quarteto: 4 EN simples
- 1.º terceto: 1 EN complexo
- 2.º terceto: 1 EN simples (completando o anterior).

Teríamos então os seguintes tipos de sintagmas

Entre a raiz e a flor (SC): o tempo e o espaço, (SN)
e qualquer coisa além (SN): a côr dos frutos (SN)
a seiva estuante (SN), as fôlhas imprecisas (SN)
e o ramo verde (SN) como um ser colaço (SN).

Com o sol a pino (SC) há (SV) um súbito cansaço (SN),
e o caule (SN) tomba (SV) sôbre o solo de aço (SC);
sobem (SV) formigas (SN) pelas hastes lisas (SC),
descem (SV) insetos (SN) para o solo enxuto (SC).

Então é necessário (SV) que as borrrascas (SN)
venham cedo (SC) livrá-la (SV) da cobiça (SN)
que sobe e desce (SV) pelas suas cascas (SC);

que entre raiz a flor (SC) há (SV) um breve traço (SN):
o silêncio do lenho (SN), — quieta liça (SN)
entre a raiz e a flor (SC), o tempo e o espaço (SC).

— Nota-se então que no 1.º quarteto predominam os SN, no 2.º quarteto há um perfeito equilíbrio entre os SN (4), SV (4) e SC (4), no 1.º terceto predominam os SV complexos, e no 2.º terceto

novamente domínio dos SN, (3), em equilíbrio com os SC (3), com apenas um SV.

Observa-se além disso uma permuta perfeita nos versos 5 e 6 da posição dos sintagmas: SC SV SN e SN SV SC; enquanto nos versos 7 e 8 eles estão colocados em posições paralelas: SV SN SC e SV SN SC. Poderíamos então considerar este 2.º quarteto como sintaticamente o mais perfeito do poema, pelo equilíbrio encontrado, no nível sintagmático.

Fazendo uma rápida análise do terceto mais complexo, notamos que se trata de um período composto por subordinação (em contraposição ao 2.º terceto, onde temos apenas enunciados simples — coordenação): “É necessário” seria a oração principal, “que as borrascas venham cedo livrá-la da cobiça” oração subordinada substantiva subjetiva, e “que sobe e desce pelas suas cascas” oração subordinada adverbial causal. E o 2.º terceto seria uma subordinada adverbial causal.

— Entrando um pouco na **teoria dos paralelismo e acoplamentos** de Levin⁸, que assentam não só nas correspondências sintagmáticas mas também fonológicas e semânticas, teríamos:

v. 7 e 8: acoplamento sintático e semântico (os SV indicando movimento, os SN indicando um gênero de insetos, e os SC indicando lugar).

v. 5 e 6: paralelismo sintático (em posições invertidas): é interessante observar que o SC “com o sol a pino” (subst. concreto e “ao alto”, em posição vertical) se acha em posição cruzada com o SC “sobre o solo de aço” (subst. concreto e “em baixo”, horizontal), enquanto no cruzamento dos SN temos um concreto e um abstrato (caule e cansaço).

Outros exemplos de paralelismos ou acoplamentos:

Sintático e semântico: { sobre o solo de aço
para o solo enxuto

{ pelas hastes lisas
pelas suas cascas (adjet. em posições
investidas)

⁸ LEVIN, Samuel *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague, Mouton, 1962.

[sobem formigas
descem insetos
cobiça que sobre e desce (repetição
metaforizada do
paralelismo dos versos 7 e 8)

Fônico e sintático:

[há umbreve traço
há um súbito cansaço

um ser colaço
um súbito cansaço (adjet. em posições
invertidas)

— Temos também repetições dos verbos: "há" (v. 5 e 12), "sobem, descem" v. 7 e "sobe e desce" v. 11.

— Segundo Jakobson⁹, a tessitura gramatical da poesia apresenta simetrias e anti-simetrias, estruturas balanceadas, formas que se equivalem e contrastantes, e todo êste instrumental poético nos faz perceber o efeito poético e a carga semântica desses mecanismos gramaticais, o que coincide parcialmente com a teoria de Levin¹⁰ para quem o caráter que distingue a linguagem poética seria a distinção dos signos por pares, em projeções sintáticas paralelas.

Jakobson também fala em "comparação identificadora e diferenciadora"¹¹. Como exemplo da primeira, teríamos:: "e o ramo verde como um ser colaço", e também "silêncio do lenho — quieta liça", que por sua vez são o "breve traço".

Mas como estas estruturas superficiais atualizam uma estrutura mais profunda do espírito, tentaremos ir além dos acoplamentos e correspondências, procurando uma síntese da significação total, se bem que não possamos completar a aparição e significado do soneto em toda sua multiplicidade.

4. NÍVEL SEMÂNTICO:

Como o soneto em princípio desenvolve um símbolo, o que acontece com os grandes sonetistas renascentistas, românticos ou mesmo parnasianos, em que há uma perfeita convergência de todos os detalhes, vamos procurar as contribuições que os níveis anteriores ao nível semântico possam trazer, para em seguida examinar o "símbolo", o sentido do soneto.

9 JAKOBSON, Roman. "Poesia da Gramática e Gramática da Poesia". In: *Linguística. Poética Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 73.

10 LEVIN, Linguistic

11 JAKOBSON, p. 78.

O 1.º **quarteto** já se inicia com duas palavras que evocam não apenas a origem, e o climax de uma planta, mas o desabrochar do ciclo vital, que não pode ser definido apenas pelo desabrochar aqui e agora, entre o tempo e o espaço, mas tem algo que ultrapassa tudo isso, essa contingência do ciclo existencial. Raiz e flor se situam em polos opostos, pois entre ambos está o tempo que a planta precisa, para chegar da raiz à flor, e o espaço necessário para o caule, que une a raiz à flor. Mas há algo a mais numa planta, consequências do seu desenvolver no tempo e no espaço, e que é toda sua vitalidade e beleza, caracterizada pelo cromatismo dos frutos e ramos, a seiva que é seu líquido nutritivo e ao mesmo tempo lhe dá vigor, e que é também "estruante", ardente como todo ser com vida, enquanto as folhas, que são o prolongamento das hastes, ainda não têm forma definida, porque a planta ainda está em crescimento; "verde" nos lembra não apenas cor, mas também viço, que mais tarde virá a ser vigoroso (verde = viride). E finalmente se atinge o momento em que a planta se personifica, ao ser comparada com "um ser colação". Ela é um ser vivo, como o ser humano, seu irmão colação.

Os conceitos abstratos que "tempo" e "espaço" evocam em nós, continuam em "e qualquer coisa além", pois "coisa", além de ser algo indefinido, traz também conotação de mistério; e basta lembrar a frase "E Deus criou todas as coisas" o que une esta palavra aos frutos, ramos, seiva e folhas que são as partes integrantes da planta, como o ser humano, que também é fértil.

Neste primeiro quarteto as palavras significativas (em que recai o ictos) seriam exatamente "raiz" e "flor", com sua conotação não só de ápice, pois se chega sempre da "raiz" (nascimento) à "flôr" (fim, morte, mas como transcendência para algo melhor); mas entre começo e fim, está algo "além", e que é a vida física em sua pujança, em seu ardor, como a de um ser humano. Temos então uma trajetória positiva, ascendente, vertical, e entre esses dois polos está o transcendental, o ilimitado, que é a vida humana.

A ligação com o 2.º **quarteto** se estabelece exatamente quando se chega ao ápice da vida da planta, em que ela é comparada ao homem, e que é transposto no 2.º quarteto (o ápice) no "sol a pino", no seu ponto mais alto; e exatamente na plenitude de sua vida física, vem um "súbito" cansaço, inesperado, pois tanto a planta como o homem estão sujeitos às leis da natureza. O ser é frágil e declina, "tomba". E a natureza que havia sido tão benigna à planta, o sol lhe dando luz e calor, o solo que lhe servia de base e de alimento, agora estão adversos à planta, pois ambos são: o sol, incle-

mente (a pino) e o solo, endurecido (de aço) (enxuto), seco e árido. Esta aridez já havia sido vista no plano fonético, como a luta que se trava entre a natureza e a planta também no plano fonético-morfológico.

O movimento aumenta gradativamente, partindo de "haver", ainda estático no sentido de "existir", característica do quarteto anterior, como no sentido de "fatalidade impessoal", não desejada pela vítima, pois o cansaço é consequência do sol a pino. Então a ação do verbo "tombar" também seria involuntária, consequência por sua vez do cansaço, enquanto o movimento dos parasitas é voluntário, contínuo, ilimitado como os próprios insetos (que também saem do solo), para lhe tirar a seiva, maltratando a planta. A planta (vida humana) é fraca, cansa, e é sujeita à decadência, pois tomba, e ao mal (cobiça dos insetos): desvanece-se a beleza, as has-tes estão "lisas".

A mesma oposição (no sentido de limite de dois polos) achada entre "raiz" e "flôr", contínua com "sol" e "solo" (ver nível sintagmático) e também o movimento ascendente do sol e descendente da planta é continuado pelos insetos que sobem e descem. O solo, por sua vez, nos lembra "espaço", enquanto o sol está associado à noção de "tempo".¹²

O 1.º terceto por sua vez se acha ligado ao anterior pela conjunção "então": a expectativa que nasceu com "raiz" aumenta cada vez mais, até chegarmos ao final do 2.º quarteto. Agora a solução se aproxima, e o poeta, como que afastado desta luta, fala: êle aceita e deseja que as borrascas, que castigam a planta, venham liberá-la (a água e a dor purificam) do mal, da cobiça.

Assim como a planta se submete ao castigo das tempestades, também o poeta acha o sofrimento necessário, para atingir a purificação, a libertação do mal — enquanto o ser humano geralmente mal diz a dor, o mal. E novamente a natureza que era benéfica, enviando chuvas para nutrir o solo e a raiz da planta, primeiro envia o

12 Cf. poema de William Blake, "Sunflower": — *Songs of Experience*:

Ah, Sun-flower! weary of time,
Who countest the steps of the Sun,
Seeking after that sweet golden clime
Where the traveller's journey is done:
Where the Youth pined away with desire,
And the pale Virgin shrouded in snow
Arise from their graves, and aspire
Where my Sun-flower wishes to go".

(Aliás esta comparação da árvore com o ser humano, achada em muitos poetas, aqui simbolizaria a aspiração do homem: preso à carne, como o girassol à terra, êle vira seu rosto como o girassol, em direção ao sol, ao infinito).

sol inclemente, tornando o solo árido, e agora envia tempestades, demonstrando a dualidade da natureza, que dá vida e morte ao ser. E a planta vai sofrendo uma lenta transformação, já apon'tada por Maria Luíza Ramos, sua **Fenomenologia da Obra Literária**¹³, cuja trajetória positiva, ascendente, agora toma um sentido inverso, negativo: chegamos às "cascas" (parte exterior da planta, mas também no sentido de hastes secas, sem seiva). "Suas" atualizando o que sobrou de posse para a planta: o envólucro.

Finalmente o 2.º **terceto**, ligado ao anterior pelo sinal de pontuação (;) e que se inicia com a conjunção causal "que, nos dá o desfecho: entre o começo e o fim do ser vivo, está: a **vida**, que é apenas "um breve traço"; "flôr" aqui na acepção de **morte** como coisa positiva, não de fim, aventuráramos dizer. E ao tronco (lenho) estoico, sobram o silêncio e a solidão, pois a liça, a arena de luta, foi abandonada. O "breve traço", a vida do caule, do ser humano, é breve tanto no tempo como no espaço, e o traço (metaforizando lenho e liça, já em si sinônimos) nos lembra tanto a verticalidade (do lenho) como a horizontalidade (de uma liça), o que poderia estar ideograficamente também representado pelo hífen antes de "quieta liça". Então o que permanece para o lenho, após as lutas e do sofrimento e purificação, é a estoicidade (o ser humano sofre em silêncio) e a solidão.

As palavras "breve", "silêncio", "quieta" também poderiam indicar o fim gradual do próprio soneto, já no seu último verso; e a mesma graduação achada entre os substantivos referentes à planta, achamos em grau menor também nos verbos (há um aumento de movimento até o fim do 1.º terceto, depois retornamos à estaticidade inicial), como nos adjetivos: "súbito" é mais violento e inesperado que "cedo" (advérbio), assim como "breve" e "quieta" (duração do silêncio no tempo) também atenuam e caracterizam o "traço", e o silêncio da liça, do lenho.

Em todo o poema o poeta apela aos nossos sentidos: visão, audição, tato, (poder-se-ia dizer até gosto — em frutos e sirva) e olfato (em flôr).

Mas é no verso final, no sentido do verso, 14, que a vida humana é projetada em abertura para o infinito, pois o contexto do 1.º e do último versos, é diferente: pois o breve traço está não só **entre** a raiz e a flôr, mas também **entre** o tempo e o espaço. "Tempo" e "espaço" fecham materialmente o poema, pois são as pala-

13 RAMOS, Maria Luíza. **Fenomenologia da Obra Literária**. Rio de Janeiro, Forense, 1972, p. 221.

bras finais, mas abrem semânticamente para a eternidade, para o infinito (já surtido no plano fonético).

O último terceto, segundo Riffaterre¹⁴, seria o micro-contexto do procedimento (o breve traço entre a raiz e a flôr, entre o tempo espaço, é vida humana) e todo o resto do soneto seria o macro-contexto. O soneto também é bi-isótopo (simbólico), segundo Greimas:¹⁵

- | | |
|------------------------|---------------------------|
| 1) o destino da árvore | (realidade singular) |
| 2) o destino do homem | = categoria classemática. |
| | (realidade universal) |

— Esta interpretação difere daquela dada por Maria Luíza Ramos, para quem o lenho seria morte, o fim da existência, se bem que ela se refere ao ciclo existencial, ao dizer que o poeta retoma o verso inicial. Mas ele o retomará em outro contexto, o que está claramente diferenciado pelos sinais de pontuação: (:) no verso 1, (,) no verso 14. Neste ponto Riffaterre e Greimas também vão além de Levin, pois o poema encerra um micro e um macro-contextos, além de ser bi-isótopo.

Resumindo, teríamos como o "sentido" do soneto:

- 1.º quarteto: a vida e o destino físico, material, do homem e de planta.
- 2.º quarteto: a vida humana é fraca, sujeita à decadência e ao mal.
- 1.º terceto: a dôr purificaria o ser, como antídoto do mal.
- 2.º terceto: a vida e o destino transcendente do homem: do nascimento à morte, a vida é um sofrer em silêncio, é estoicidade. O ser é **finito** (um breve traço), mas entre o nascer (raiz) e morrer (flôr) estão também a eternidade e o infinito: o ser humano é também **transcendente**, projetado no tempo e no espaço.

— Esta riqueza de alusões semânticas, transportadas para "morte" (flor) como algo de positivo, de bom, pois projeta o ser para o transcendental, poderia ser associado a um contexto bíblico, uma constante na obra de Jorge de Lima. Além desse tema bíblico, poderíamos interpretar o soneto num sentido alegórico também (que não deve interferir com a interpretação principal): o próprio soneto é um "breve traço" (pois entre o princípio ou "raiz" do soneto e sua

14 RIFFATERRE, Michael. *Essais de Stylistique Structurale*. Paris, Flammarion, 1971. 364 p.

15 GREIMAS, A. I. *Sémantique Structurale* Paris, Larousse, 1966, p. 97.

conclusão — chave de ouro — a “flor”, há apenas um “breve traço”: as palavras, que proferidas são “breves” no tempo e que escritas são “breves” no espaço). Seria então um texto metalinguístico. Mas, assim como o *ser vivo* é transcendental, o *soneto* também o seria, pela poesia nele contida.

RESUMO

Partindo da “forma” para chegar à “significação”, analisamos o soneto “Entre a Raiz e a Flor”, de Jorge de Lima, em seus níveis linguísticos (fonético, morfológico, sintático e semântico). Fizemos depois uma integração final, projetando o soneto, para um contexto bíblico, alegórico e metalinguístico, numa tentativa de enriquecer o processo de significação.

SUMMARY

“Entre a raiz a flor” by Jorge de Lima: In order to proceed an analysis of this sonnet at its linguistic levels (Phonologic, Morphologic, Syntactic and Semantic) we start from its “form” to arrive at its “meaning”. A final integration is then made, projecting the sonnet into a biblical, allegorical and metalinguistic context, in an attempt to enrich the process of meaning.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLAKE, William. *Complete writings*. London, Oxford University Press, 1969. 944 p.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966. 262 p.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970. 208 p.
- LEVIN, Samuel. *Linguistic structures in poetry*. The Hague, Mouton, 1962.
- LIMA, Jorge de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, v. 1.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro, Forense, 1972. 254 p.
- RIFATERRE, Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris, Flammarion, 1971. 364 p.
- TEORIA da literatura: formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1970. 279 p.