

# Transições

Centro Universitário Barão de Mauá

---

<https://doi.org/10.56344/2675-4398.v4n2a2023.5>



## Título

Lira, vassouras e cavalinhos: um estudo sobre a imagem verbal e a expressão poética

## Autores

Paulo Eduardo de Barros Veiga

## Ano de publicação

2023

## Referência

VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. Lira, vassouras e cavalinhos: um estudo sobre a imagem verbal e a expressão poética. **Transições**, Ribeirão Preto, v. 4, n. 2, 2023.

# LIRA, VASSOURAS E CAVALINHOS: UM ESTUDO SOBRE A IMAGEM VERBAL E A EXPRESSÃO POÉTICA

## LYRE, BROOMS AND HOBBY HORSES: A STUDY OF VERBAL IMAGE AND POETIC EXPRESSION

Paulo Eduardo de Barros Veiga\*

**Resumo:** Com vistas ao reconhecimento da obra poética, elabora-se uma proposta de leitura dos versos 464 a 466 do Canto IV das *Geórgicas* de Virgílio, que tratam do mito de Orfeu. Em particular, o interesse por poesia, haja vista a expressividade verbal e o artesanato do poeta, motivou o estudo da imagem poética, a partir das relações entre som e sentido. Sob essa proposta, abre-se uma discussão acerca dos possíveis efeitos estéticos advindos da leitura atenta dos três versos latinos, incluindo sua escansão e contextualização de referências míticas, com ênfase na inteligência sensorial do texto poético. O objetivo do artigo, em síntese, consiste na descrição de leitura detalhada de um excerto, a partir do qual se estabelecem comentários sobre expressividade poética e imagem verbal. Nesse ensejo, comparam-se os recursos métrico-prosódicos da poesia latina com a poesia em língua portuguesa, mais acessível ao falante nativo. Assim, acrescentam-se, na proposta de leitura, a estrofe 19 do Canto I dos *Lusíadas* de Camões e o poema "Rondó dos cavalinhos", de Manuel Bandeira, perpassando o antigo e o moderno.

**Palavras-chave:** Imagem verbal; Expressão poética; Escansão; Virgílio; Mito de Orfeu.

**Abstract:** To recognize the poetic dimension, this study offers a close reading of verses 464 to 466 in Virgil's *Georgics* IV, focusing on the myth of Orpheus. Our interest lies in exploring the poetry's verbal expressiveness

---

\* Doutor em Estudos Literários pela UNESP, com pós-doutorado pela USP. Contato: paulobeveiga@gmail.com

and craftsmanship, particularly in understanding the relationship between sound and meaning. Through a meticulous examination of these three verses, including their prosody and contextualization of mythological references, we uncover potential effects, emphasizing the sensory aspects of the text. We choose this passage for its feasibility in conducting a detailed reading, forming the basis for an essay on poetic expressiveness and imagery. We also compare the metrical and prosodic features of Latin poetry with Portuguese poetry, which is more accessible to native speakers. This exploration extends to include Stanza 19 from Canto I of Camões' *Lusíadas* and Manuel Bandeira's poem "Rondó dos cavalinhos," bridging the ancient and modern poetic traditions.

**Keywords:** Verbal image; Poetic expression; Scansion; Virgil; Myth of Orpheus.

O "que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?"<sup>1</sup>  
(JAKOBSON, 2005, p. 118).

Neste artigo, apresenta-se uma proposta de leitura mais atenta ao artesanato do poeta, com destaque à imagem verbal, a partir da relação entre som e sentido. Logo, nesse exercício de crítica textual, considera-se fortemente a expressão poética em obra de linguagem. Mais especificamente, a partir dos versos de número 464 a 466 do Canto IV das *Geórgicas*, de Virgílio (*Publius Vergilius Maro*, 70 – 19 a.C.), propõe-se uma discussão sobre imagem poética, com ênfase na prosódia, isto é, em uma leitura atenta aos dados métricos do verso virgiliano. O texto de referência foi tomado do acervo da Literatura Latina, seguindo o estabelecimento feito por E. de Saint-Denis nas edições *Les Belles Lettres*. À guisa de comparação entre obras poéticas, optou-se, também, por utilizar trechos de poemas da literatura de língua portuguesa, mais

---

<sup>1</sup> Entende-se por "mensagem", na tradução em língua portuguesa, a forma de organizar palavras, frases, períodos, ou seja, o processo de composição de um texto. Mais especificamente, na proposta de Jakobson, mensagem é a "sequência de signos organizados de acordo com um código e veiculados de um emissor para um receptor, por um canal que serve de suporte físico à transmissão" (HOUISS; VILLAR, 2001, s. v.).

acessível ao falante materno do português, como a estrofe 19 do Canto I do épico *Os Lusíadas*, de Camões (1524-1580), e o poema “Rondó dos cavaleiros”, contido na obra *A Estrela da Manhã*, de Manuel Bandeira (1886-1968), perpassando, dessa forma, o antigo e o moderno.

As *Geórgicas*, de Virgílio, provavelmente escritas entre 37 a 30 a. C., versam sobre temas relacionados à agricultura, enquanto ensejo temático para o mito e a poesia. No Canto IV, mais especificamente, aborda-se o assunto da apicultura. Entremeando o mito do apicultor Aristeu, Virgílio, nos versos 453 a 527 desse Canto, narra a triste história da morte de Eurídice no dia de seu casamento com o vate Orfeu, que desce ao mundo dos mortos para tentar recuperá-la. A seguir, contextualiza-se essa narrativa.

## O MITO DE ORFEU E EURÍDICE

Orfeu<sup>2</sup>, poeta e músico, oriundo da região da Trácia – que compreende atualmente partes da Bulgária, da Grécia e da Turquia – é filho de Éagro<sup>3</sup> e da musa Calíope ou, em outras versões, de Apolo ou de outras musas, como Clio e Polínia. Dizem que acrescentou na lira de sete cordas, que ganhou de Apolo ou de Hermes, mais duas cordas, em homenagem às nove musas<sup>4</sup>. Outros consideram Orfeu o próprio inventor da lira. A sua habilidade com a música era tanta que encantava animais ferozes, pedras e árvores. Infelizmente, viu a morte da esposa, picada por uma serpente, no dia do casamento. Não suportando a dor da perda, desceu ao reino de Plutão, senhor dos mortos, a fim de tentar resgatar a vida de sua amada, Eurídice. Para conseguir encontrar-se com

---

<sup>2</sup> A contextualização das narrativas míticas embasa-se nos compêndios de mitologia estabelecidos por Commelin (19--), Graves (1996) e Grimal (1993), *passim*.

<sup>3</sup> Éagro foi um rei da Trácia.

<sup>4</sup> As nove musas são: Clio (História), Euterpe (Música), Tália (Comédia), Melpômene (Tragédia), Terpsícore (Dança), Erato (Poesia lírica), Polínia (Retórica), Urânia (Astronomia) e Calíope (Poesia heroica).

o deus subterrâneo, convenceu Caronte, que, em sua barca, leva as almas até as moradas dos mortos, a deixá-lo atravessar o rio Estige. Orfeu acalmou, com a música, Cérbero, o cão terrível de três cabeças, e conseguiu percorrer todo o caminho árduo do mundo infernal. Diante de Plutão e de Perséfone, rainha dos mortos, tocou a lira e cantou palavras tristes, a fim de convencê-los a permitir que Eurídice volte a viver. Enquanto tocava, as almas choravam comovidas e até os famosos supliciados do Tártaro, região cruel do Hades, condenados a castigos ininterruptos por causa dos crimes hediondos cometidos, acalmaram-se. Perséfone, tocada pela voz do músico, permite, enfim, o retorno de Eurídice, porém, com a condição de que Orfeu não voltasse os olhos à esposa até concluir o longo retorno ao mundo dos vivos. Próximo à superfície, o amante volta os olhos à amada, que o seguia, e imediatamente ela retrocede. Agora, enquanto viver, Orfeu deverá suportar a ausência da esposa, duas vezes morta. Inconsolável, o vate recolhe-se em terras inóspitas e não quer mais amar as mulheres. Morreu esquartejado pelas furiosas bacantes, mulheres enciumadas que ele rejeitou. Sua cabeça, separada do corpo, enquanto rolava pelo Hebro, rio que corre pela Trácia, chamava por Eurídice. Orfeu, considerado inventor de muitos hinos e poesias, inclusive do verso hexâmetro, foi venerado num templo construído no local onde sua cabeça foi encontrada. Por causa dos crimes cometidos pelas mulheres, a presença feminina, nesse templo, era vetada.

## **LIRA, VASSOURAS E CAVALINHOS**

Para lembrar uma experiência das mais caras, a da roça, fica como se aquilo que há bem pouco era, entre as mãos de uma ordeira dona de casa, o cabo da vassoura, cavalgado no instante seguinte pelo filho de oito anos, virasse, num passe de mágica, fogoso e recalcitrante corcel a corcovear pelo terreiro, não obstante os protestos maternos. A comparação parece tanto mais apropriada quanto há de se considerar que o lúdico

é condição *sine qua non* da poesia. Mas o nome que melhor convém, segundo os escritores latinos aos produtos do poeitar, é *canto*. (LIMA, 1992, p. 57).

O autor, ao comparar a brincadeira da criança – que manipula a realidade (vassoura) conforme a imaginação (cavalinho) – com o exercício metafórico da imaginação, sugere que a essência da invenção poética coincide com a natureza lúdica do homem, em especial, da criança – em quem o mistério e a curiosidade exerçam mais influência. O que se quer dizer é que a poesia está bem próxima da brincadeira, do ludismo que lhe é próprio, muito em função da metáfora e da imaginação.

Sentia mais prazer de brincar com as palavras  
do que de pensar com elas.  
Dispensava pensar.

Quando ia em progresso para árvore queria florear.  
Gostava mais de fazer floreios com as palavras do  
que de fazer ideias com elas.

Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem  
que chegar ao grau de brinquedo  
para ser séria de rir.

(BARROS, 2010, p. 485).

A palavra do poeta provém, inicialmente, da palavra da criança, da palavra que, com naturalidade, desponta na experiência da vida. Assim, o poeta é quem refina as palavras do dia a dia, nunca distantes do mundo da vida. Por isso, a característica primordial da poesia<sup>5</sup>, o lúdico, está tanto na brincadeira imaginativa de uma criança que transforma a vassoura em um cavalinho, quanto nos versos de Virgílio, respeitada a enorme diferença entre uma brincadeira cotidiana e uma obra de linguagem.

---

<sup>5</sup> Quando se fala sobre poesia, pensa-se idealmente no poema estruturado em versos. Nada impede, porém, que os fenômenos poéticos descritos no texto existam também na prosa ou em outras artes, em que houve artesanato de linguagem.

A questão em discussão, mais precisamente, é a atividade metafórica da imaginação. A brincadeira, pois, não deixa de ser um aspecto primevo de poesia, cuja origem, se assim se permite dizer, está no exercício de inventar e transpor formas e sentidos por meio de uma linguagem. A poesia e a brincadeira, nesse viés, provêm do mesmo lugar: a metáfora.

(...) a função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiésis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na “vida comum” (...). Ela [a poesia] está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia, precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto. (HUIZINGA, 2007, p. 133).

Apesar de o lúdico ser uma função da poesia, ele não pode ser entendido enquanto sua finalidade. Ou seja, não devemos confundir as múltiplas funções de um texto poético com a sua artisticidade (PAREYSON, 2001). A finalidade da arte, pois, está nela própria, embora possa acumular, simultaneamente, inúmeras funções, principalmente quando considerados os seus aspectos não artísticos.

Desse ludismo, da brincadeira (séria) com as palavras, manipuladas artesanalmente pelo poeta, provém a expressão. A poesia, em vez de transformar um cabo de vassoura em cavalinho – como fez a imaginação do menino – pode, muito bem, transformar palavras em “cavalinho”, por exemplo, ao fazer com que versos soem como os cascos desses animais.

Os cavalinhos correndo,  
E nós, cavalões, comendo...  
Tua beleza, Esmeralda,  
Acabou me enlouquecendo.

Os cavalinhos correndo,  
E nós, cavalões, comendo...  
O sol tão claro lá fora,  
E em minh'alma – anoitecendo!

Os cavalinhos correndo,  
E nós, cavalões, comendo...  
Alfonso Reyes<sup>6</sup> partindo,  
E tanta gente ficando...

Os cavalinhos correndo,  
E nós, cavalões, comendo...  
A Itália falando grosso,  
A Europa se avacalhando...

Os cavalinhos correndo,  
E nós, cavalões, comendo...  
O Brasil politicando,  
Nossa! A poesia morrendo...  
O sol tão claro lá fora,  
O sol tão claro, Esmeralda,  
E em minh'alma – anoitecendo!

Manuel Bandeira (1993, p. 161-162), no livro *A Estrela da Manhã*, em “Rondó dos cavalinhos”, transforma versos em galope de cavalo, apoiando-se no ritmo suscitado pela prosódia. A imagem poética e todos os seus aspectos sensoriais, logo, advêm da relação entre som e sentido no verso burilado pelo poeta pernambucano.

Mais pontualmente, o poema de Bandeira centra-se em uma metáfora: o cavalo. Como se pode observar, no segundo verso, o campo semântico de “cavalo” transporta-se ao domínio humano (“nós”), configurando-o sob uma característica animalesca, reforçada pelo aumentativo da palavra (“cavalões”). Sugere-se a denúncia ao comportamento humano, uma vez que o termo “cavalões” potencializa o sentido pejorativo atribuído aos homens, nesse caso, grosseiros e rudes (HOUAISS; VILLAR, 2001, s. v.). Eles se deleitam com os pobres cavalinhos, obrigados a correr. O diminutivo em “cavalinhos” sugere tanto um

---

<sup>6</sup> Poeta mexicano, amigo do pernambucano.



distanciamento visual, quanto uma sensibilidade mais terna em relação ao animal, dispendo, assim, o cenário afetivo do poema.

No poema, há uma tensão: de um lado, literalmente, os cavalinhos distantes que correm; do outro, metaforicamente, homens grosseiros e insensíveis, alheios aos terríveis eventos políticos (por exemplo, o fascismo na Itália). A oposição verbal (“correndo” e “comendo”) soma-se às atribuições das classes: os animais estão distantes e incubem-se de suas miseráveis e fatigantes atividades; já os homens alimentam-se e deleitam-se às custas do sacrifício animal. Logo, há oprimidos e opressores. Ao oprimido, cabe a atividade brutal; ao opressor, a saciedade e a alienação. Em meio a isso, perpassa um contracanto melancólico do poeta, quer em relação aos fatos políticos do mundo – fruto da violência e da corrupção dos “cavalões” –, quer ao esquecimento da arte.

A conclusão do poema vem em outra metáfora: o anoitecer. Enquanto se oprimem vidas, as atrocidades mundiais acontecem e a arte é esquecida, por outro lado, os homens deliciam-se. Diante desse cenário terrível, o poeta, amorosamente falido e consciente da desgraça do mundo, prostra-se. Trata-se de uma percepção crítico-dialética entre o animal digno e o humano indigno, em uma paisagem de turfe. No meio da multidão, o poeta, embora perceba o alvoreço do dia, encontra-se pessimista. Estabelece-se, assim, o oxímoro do poema, isto é, a sua metáfora-síntese: o sol “anoitecendo”.

Para a leitura do poema, é importante imaginar: os cavalinhos distantes na pista do turfe; a brutalidade dos “cavalões”; a claridade do sol; o triste semblante do poeta em meio a esse cenário etc. Esse exercício de imaginação soma-se à percepção sonora do poema. Afinal, a metáfora “cavalo” ganha um revestimento prosódico, no verso do poema: o efeito de galope. O leitor, pois, pode perceber o ritmo como se ouvisse os cascos desses animais. Trata-se de uma impressão de realidade, mais psicológica que física, sugerida pelo texto, em virtude da

homologia entre som e sentido. Trata-se de uma representação sugestiva do galope por meio do artesanato das palavras.

Semelhante processo pode ser observado nos dois últimos versos da estrofe abaixo, de Camões:

Já no largo Oceano navegavam,  
As inquietas ondas apartando;  
Os ventos brandamente respiravam,  
Das naus as velas cõncavas inchando;  
Da branca espuma os mares se mostravam  
Cobertos, onde as proas vão cortando  
As marítimas águas consagradas,  
Que do gado de Proteu<sup>7</sup> são cortadas.

(Canto I, 19).

Essa passagem descreve, basicamente, o movimento das naus portuguesas que cruzam o oceano, cortando-lhe as ondas. Pode-se notar que os dois últimos versos ganham uma elaboração mais expressiva, devido ao hipérbato, enquanto síntese da imagem da estrofe: ao dizer que o gado de Proteu corta as águas, as próprias palavras cortam o verso. Na ordem direta da sintaxe, isto é, desfazendo o hipérbato do último verso, tem-se a seguinte frase: “que (as águas) são cortadas do (pelo) gado de Proteu”. No verso, entretanto, o termo “do gado de Proteu” está inserido entre o pronome relativo “que” (o qual retoma “as marítimas águas sagradas”) e o predicado “são cortadas”, o que “corta” a ordem natural da frase. Trata-se de um efeito, por assim dizer, cinematográfico, em que o leitor deve visualizar a cena, o instante da navegação: o movimento das ondas por causa dos barcos, a intensidade do vento, o som e o movimento das velas, as espumas borbulhando sobre as águas marítimas e a proa cortando a água, tal quais os animais marinhos, à semelhança das palavras nos versos.

---

<sup>7</sup> Deus marinho, guardador do gado de Netuno, senhor das águas. Esse gado era composto por diversos animais marinhos, como golfinhos e peixes. (COMMELIN, 19--, p. 90).

Em relação à poesia latina, nos hexâmetros 464 a 466 de Virgílio, Orfeu procura consolar a triste morte da esposa no “casco oco” (*testudine caua*), sinédoque da lira.

*Ipse caua solans aegrum testudine amorem  
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,  
te ueniente die, te decedente canebat.*

Ele, consolando o triste amor no casco oco, cantava  
A ti, ó doce esposa; a ti, solitário no litoral deserto,  
A ti, com o dia nascente; a ti, com o poente.

Nos dois últimos versos, a reiteração do pronome *te*, a qual enfatiza a memória da amada, chama a atenção da percepção auditiva do leitor. Tem-se, nesse trecho, uma aliteração provocada pela repetição das oclusivas /t/ e /d/, as quais querem soar como os acordes tocados por Orfeu, distante de sua doce companheira, na lira, para consolar o triste amor. As oclusivas, portanto, remetem ao som dos arpejos de uma lira. Trata-se de um recurso expressivo em que a repetição sugere que Orfeu toque a lira enquanto canta, uma vez que se imita o dedilhado do instrumento, por meio de palavras.

## ESCANSÃO

Como se sabe, As *Geórgicas* de Virgílio foram escritas em hexâmetros datílicos, compostos por seis pés métricos. Nessa medida, os quatro primeiros pés podem ser dátilos ( - ~ ~ ) ou espondeus ( - - ). O quinto, no caso do hexâmetro datílico, é sempre um dátilo, daí o nome. O sexto pé varia entre um troqueu ( - ~ ) ou um espondeu.

Segue a escansão dos versos de Virgílio:

1            2            3        ||        4            5            6  
*Īpsě cǎ|uā sō|lāns āe|grūm tēs|tūdīn(e) ǎ|mōrēm*

1            2            3        ||        4            5            6  
*tē, dūl|cīs cōn|iūnx, tē | sōl(o) īn | lītōrě | sēcūm,*

1            2            3 ||        4            5            6  
*tē uēnī|ēntě dī|ē, tē | dēcē|dēntě cǎ|nēbāt,*

É possível verificar que o dado da métrica, relevante e expressivo, carrega de sentido o verso, em que o plano prosódico homologa-se com o plano semântico. Ou seja, há um mesmo *lógos* poético entre as camadas de composição do texto. No caso de uma heterologia – não é o caso desses versos – pode-se revelar uma ironia.

Desconsiderando o quinto e o sexto pés, uma vez que o quinto é fixo e que o sexto tem variação desprezível, há presença majoritária de espondeus ( – – ) nos quatro primeiros pés dos três hexâmetros acima. A respeito da natureza do dátilo e do espondeu, sabe-se, a partir de comentários da época, que o dátilo imprime certa rapidez ao verso, enquanto o espondeu “desacelera o andamento rítmico”. Na *Arte Poética* de Horácio, por exemplo, há comentários sobre prosódia e métrica latina, pois, sendo romano, o poeta ouviu e compreendeu, de fato, a perfeita correspondência do que significa, sensorialmente, “longas” e “breves”, artifício usado por nós, que não temos mais como “sentir” a métrica latina, senão por processos artificiais.

Horácio, nessa obra, trata o jambo ( – ~ ) como *pes citius*, ou seja, pé rápido, e remete ao *spondeus* ( – – ) o adjetivo *stabilis* (firme, pesado). Ora, sendo o jambo (uma sílaba longa seguida de uma breve) um pé rápido, a mesma afirmação serve ao dátilo, que possui uma longa seguida de duas breves. Se o “pé pesado”, como o espondeu, confere lentidão, gravidade e solenidade; o “pé rápido”, como o dátilo, fornece dinamicidade ao ritmo.

Longino, em *Do Sublime*, também comenta a respeito de métrica. Afirma que, se o pirríquio ou díbraco, que contém duas breves, empobrece o sublime, pode-se concluir, pela lógica, que o espondeu (duas longas) favorece-o. Assim, segundo Longino e Horácio, os versos em que se predomina o espondeu realçam o afeto, a profundidade, o solene, a gravidade ou a lentidão, conforme o contexto.

Nos versos escandidos de Virgílio, a presença majoritária de pés espondeicos conferem ao verso maior lentidão, por extensão de sentido, gravidade e solenidade, logo, reforçam a tristeza do companheiro de Eurídice, uma vez que se lhe enfatiza a solidão. Sugere-se, portanto, um momento mais tétrico e sublime, em que a narrativa enfoca, musicalmente, o lamento de Orfeu na lira.

Ainda nesses versos de Virgílio, a cesura do primeiro hexâmetro entre o quarto e quinto pé organiza a disposição frasal, uma vez que se separam adjetivos de um lado (*caua, solans, aegrum*) e substantivos de outro (*testudine, amorem*). Essa ordenação é expressiva, uma vez que se organizam classes de palavras a um nível mais concreto, pois, tem-se aí uma “noção espacial” do verso, em que adjetivos ficam à esquerda da cesura e substantivos à direita.

(...) será oportuno lembrar que Horácio, em sua *Arte Poética*, aponta um certo *lucidus ordo*, como qualidade importante a ser observada por todos aqueles que aspiram à poesia, qualidade que, assevera o poeta, não há de faltar aos que se mantiverem dentro dos limites de suas capacidades, quando se entregam à tarefa de compor um poema. (...) Horácio parece estar sugerindo (...) que deva ser procurada uma *forma de ordenamento* do verso, a fim de que se cumpra seu projeto rítmico, o qual se estabelecerá por uma ordem (*ordo*) clara (*lucidus*) no arranjo, isto é, na *forma* com que as palavras engendram um enunciado poético, no intuito de que surja um ritmo particular (PRADO, 1997, p. 90).

Essa ordem – disposição, organização ou arranjo das palavras, como se queira – está intimamente relacionada à expressão poética.

O que busco acima de tudo é a expressão. (...). A expressão, para mim, não reside na paixão que refulge num rosto ou se afirma num movimento violento. Ela está em toda a disposição de meu quadro: o lugar que os corpos ocupam, os vazios em torno deles, as proporções, tudo isso tem seu lugar. A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e desempenhará o papel que lhe cabe, principal ou secundário. Tudo o que não tem utilidade no quadro é, por isso mesmo, prejudicial. Uma obra comporta uma harmonia de conjunto: qualquer detalhe supérfluo ocuparia, no espírito do espectador, o lugar de outro detalhe essencial. (grifo nosso). (MATISSE, 2007, p. 38-39).

Ainda nos versos 464-6 de Virgílio, pode-se inferir que Orfeu toca na lira enquanto lamenta a morte de sua noiva. A presença expressiva dos espondeus, que conferem lentidão e solenidade aos versos, reforça a tristeza de Orfeu e sugere, pelo ritmo, uma espécie de adágio tétrico. Essa relação entre som e sentido sugere uma *imagem poética*. Segundo o formalista Chklóvski (1973, p. 39),

A poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens; essa maneira traz uma certa economia de energias mentais, uma "sensação de leveza relativa", e o sentimento estético não passa de um reflexo dessa economia. (...). A imagem poética é um dos meios de gerar uma impressão máxima. Como meio, na sua função, é igual aos outros procedimentos da língua poética, é igual ao paralelismo simples e negativo, é igual à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, é igual a tudo o que se chama uma figura, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem também ser os objetos), (...).

A "impressão máxima" e a "economia de energias mentais", a que Chklovski refere-se, estão relacionadas à concisão da linguagem poética, fundamental à expressão da poesia. Corroborando a afirmação, é o que o pintor (MATISSE, 2007, p. 39) diz quando coloca o seu desejo: "Quero chegar a esse estado de condensação das sensações que constitui o quadro". No caso da literatura, o poeta busca

a concisão verbal. Por isso, a grande literatura se forma da “linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível” (POUND, 2001, p. 32). A metáfora poética, portanto, é a síntese mental do poema, a partir de sua composição verbal, que estabelece uma organização entre som e sentido. A imagem do poema advém da força de suas metáforas, a partir da inteligência sonora do verso (ELIOT, 1957).

Por fim, deseja-se que essas sugestões de leitura de versos latinos, bem como de alguns poemas da literatura portuguesa, sejam úteis para uma compreensão mais ampla do fenômeno poético. Ademais, encoraja-se a leitura atenta dos detalhes do poema, enquanto um minucioso exercício de contemplação do texto, sob uma hermenêutica. Assim, no processo crítico da leitura, palavras, afinal, podem ser transformadas em cavalinhos...

### Referências

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1995.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BANDEIRA, M. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARROS, M. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BRUNEL, P. “As vocações de Orfeu”. In: BRICOUT (org.). **O Olhar de Orfeu**. Os mitos literários do Ocidente. Trad. Leila Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRUNEL, P. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMÕES. **Os Lusíadas**. Porto: Porto editora, 5º Ed, [19--].

CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: EIKHENBAUN, B. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, p. 39-56, 1973.

COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana**. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

ELIOT, T. S. **The Sacred Wood**. London: Methuen & Co LTD.

GRAVES, R. **The Greek Myths**. London: Folio Society, 1996.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, M. de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 18ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.

LIMA, A. D. et al. **Latim: da fala à língua**. Araraquara: Gráfica do Câmpus de Araraquara, 1992.

MAGALHÃES, R. C. **O grande livro da Mitologia nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

MATISSE. **Escritos e reflexões sobre arte**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas de estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. 9ª ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

THAMOS, M. Figuratividade na poesia. In: BALDAN, U.; TELAROLLI, S. (org.). **Itinerários**. Número especial sobre Semiótica. Araraquara: Laboratório Editorial, p. 101-119, 2003.

VIEIRA, B. V. G. "Em que diferem os versos de Virgílio e de Lucano". In: **Aletria** – revista de estudos de literatura. Vol. 20 (Os clássicos). Belo Horizonte: UFMG, p. 29-45, 2009.



VIRGIL. **Georgics**. Edited with a Commentary by R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon press, 1990.

VIRGILE. **Géorgiques**. Paris: Les Belles Lettres. 2003.