

O DISCURSO LÍRICO EM GOMES LEAL

Maria do Socorro *Simões*
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *O texto dá mostras do "modus" de produção da poesia de Gomes Leal, mais especificamente, no que respeita ao discurso lírico. À multiplicidade de temas e de motivos da obra desse poeta português soma-se a maneira de dizer múltipla (estilos e discursos), que por ser vária, não deixa de ser poético. "O discurso lírico em Gomes Leal" é um índice de um texto mais completo sobre essa obra poética.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Lírico; Poético; Discurso.*
- **ABSTRACT:** *The text gives exhibitions of the "modus" of production of Leal Gomes' poetry, more specifically, in what it says respect to the lyrical speech. To the multiplicity of themes and of motifs of that Portuguese poet's work the way is added of saying multiple (styles and speeches), that it doesn't stop being poetic for being multiple. "The lyrical speech in Gomes Leal" is index of a more complete text on that poetic work.*
- **KEY WORDS:** *Speech; Poetic; Lirical.*

Gomes Leal faz parte de um grupo de escritores que dificilmente se consegue enquadrar num estilo de época definido e isso deve-se à variedade do seu texto poético, relativa a temas, motivos e, sobretudo, no que respeita à linguagem. Há saltos entre o dizer à vontade e a expressão cuidada, entre o jocoso e o solene, entre a emoção sugerida e o dizer chão, com marcas precisas da realidade que choca.

Em meio a essa variedade do ponto de vista do significado e do significante, ressaltamos um discurso lírico que surpreende por se apresentar igualmente vário, de tal modo que é difícil asseverar, em certos momentos, se se trata de criação poética, de narrativa em verso ou mesmo de composição dramática versificada.

Tal comportamento discursivo poderia ser justificado se se destacasse o Romantismo como a escola literária cuja tônica é a liberdade de expressão, marca impressiva da poética de Gomes Leal.

Essa seria uma das explicações para a feição plurivalente da expressão dessa poesia; a outra poderia ser aquela apresentada por Todorov (1978, p.40) em *Os gêneros dos discursos*, quando afirma que a interpretação do enunciado é em parte determinada pela enunciação. O crítico completa o seu pensamento dizendo que a enunciação pode incluir um tempo e um lugar, o que mudaria a feição do discurso; portanto, destaca, como tantos outros estudiosos, o quanto a referência a elementos circunstanciais pode influir na configuração do discurso literário.

Em Gomes Leal, a natureza versificada e a organização rítmica do texto determinam, sobretudo, a sua capacidade de manusear a palavra com grande mestria poética, embora haja momentos em que o ritmo se torna meio lasso; isso se percebe especialmente nos textos sobre assuntos solenes, em que predomina o metro mais longo. Independentemente da forma poética utilizada, em quase toda a sua produção (até mesmo os textos de circunstâncias, como os panfletos, por exemplo, que foram compostos em versos), convive-se com um poeta que usa com grande destreza as várias modalidades do discurso.

No livro de poemas *Claridades do Sul* tem-se a impressão de que se lidará com um discurso essencialmente lírico, mas logo se percebe que o poeta não se comportou de forma muito diversa daquela que marcou a criação de alguns dos seus antecessores. Basta, por exemplo, lembrar Garrett no poema "Gozo e dor":

"Se estou contente, querida,
com esta imensa ternura
de que me enche o teu amor?
— Não, ai! Não, falta-me a vida"
(Garret, 1965, p.1180)

Não seria necessário observar o uso do travessão, um dos recursos recorrentes em Garrett, para se perceber o tom dramático desse discurso. É suficiente que se atente para os

versos iniciais do poema — às palavras do sujeito poético indiciam um questionamento anterior (que não fica determinado com a resposta pura e simples, contida na pergunta que inicia o poema; sub-repticiamente o poeta mostra que para ficar "contente", ele necessitaria muito mais do que "ternura": "falta-me a vida") a que ele responde com outra pergunta.

O convívio com o texto de Gomes Leal cria, quase sempre, um tipo de impasse para o leitor, porque este, esperando manusear um texto de características essencialmente líricas, descobrirá nos primeiros contatos com essa criação que a inspiração do poeta passa por uma série de mutações, que redundarão em variadas formas de dizer. Assim sendo, é comum que o seu texto se apresente marcado por diversas categorias de discursos: o puramente lírico, o lírico que se compromete com o dramático, o dramático comprometido com o narrativo ou até mesmo com o lírico, e assim por diante...

Então, é possível, e de forma bastante recorrente, encontrar essa mistura de discursos, como pôde ser observado em Garrett; mas como é de se esperar, em Gomes Leal, ela apresenta-se um tanto mais ousada.

Na sua *Poética da prosa*, Todorov diz que a literatura goza de um estatuto particularmente privilegiado dentro das atividades semióticas, porque ela tem:

"Uma linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; esta fornece-lhe a sua configuração abstrata e também a sua matéria perceptível."
(Todorov, 1979, p.49)

O teórico continua com as suas considerações sobre a importância da linguagem no fato literário, afirmando que a sua função é de "mediadora e mediatizada" e que o significado maior dessa relação é que, enfim, a literatura termine como:

"o campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento pode lançar uma luz sobre as propriedades da própria linguagem"

(Todorov, 1979, p.49)

Assim sendo, em qualquer investigação que se faça considerando a obra literária, destacar-se-á, em princípio, o papel da linguagem. Por se considerar o interesse e a importância do discurso na produção do texto e se observar que Gomes Leal faz um uso particular das várias modalidades de discurso na sua obra, optou-se por encaminhar o trabalho para essa discussão em torno da tipologia dos discursos literários.

Vale ressaltar que não se pretende realizar um estudo no campo da lingüística, objetiva-se, apenas, mostrar que muitos fenômenos tão singulares do discurso de Gomes Leal ocorrem, em primeira instância, naquele nível, particularmente. Mesmo a diversificação de sua obra em termos temáticos terá sua correspondência no que respeita à tipologia dos discursos, porque o conteúdo literário de uma obra seguirá, sempre, caminhos paralelos ao da apreensão da linguagem, subentendendo-se que esses caminhos tenderão à unidade, qual seja a unidade própria da obra de arte.

Foi a partir do século XIX (última década), que se chegou à conclusão de que a arte verbal não sobrevive, apenas, de elementos considerados anteriormente indispensáveis, como originalidade, a visão particular do mundo, o tratamento pessoal de certas verdades, etc.; passou-se, também, a valorizar aspectos de natureza mais objetiva, como, por exemplo, certo uso da linguagem, diferente do uso comum. Com isso passou a ser julgado não apenas o que fora comunicado, mas, também, a maneira como o fora. Era conceito corrente entre os simbolistas o que Mallarmé dissera sobre essa questão lingüística: "Não é com idéias que se fazem versos, mas com palavras".

A literatura passou nesse momento a ser vista num âmbito mais abrangente e totalizante, buscava-se um sentido mais completo, em que se colocava em pauta, também, a função do veículo de comunicação da arte verbal: o discurso literário.

Quando Barthes (1971, p.21) diz que o estilo é "um fenômeno de ordem germinativa" e que por ele é possível atingir

a "mitologia pessoal do autor" e "os grandes temas verbais da sua existência", tem-se de considerar nesse sentido que o tratamento conferido à linguagem resulta numa expressão particular da individualidade do escritor; assim, esse alcance destacado da linguagem influi diretamente na apreensão do significado da obra de arte, mas não somente: influi também no conhecimento das riquezas conscientes e inconscientes do mundo interior do artista, ou seja, da psique artística. Com Barthes, atinge-se um aspecto singular do discurso literário: aquele que aponta para a manifestação do ser poético, através de uma linguagem que desnuda e revela a subjetividade do artista; essa mesma linguagem tanto pode ser a revelação da personalidade e dos sentimentos, como pode ser a sua maneira particular de observar o mundo exterior e, nesse caso, o escritor revela-se através da sua visão, ou análise de fatos e circunstâncias, além do que pode recorrer a outras presenças: indivíduos, ou personagens, e, até, evitar colocar em pauta o seu próprio envolvimento.

Portanto, a literatura, como expressão pessoal e subjetiva do seu criador (o discurso), ou como criação voltada e produzida a partir de dados observados ou criados — fictícios — e descritos ou narrados (o discurso narrativo), deve ser entendida e analisada como a arte que privilegia a linguagem e que não pode dessa ser dissociada, pois dela emana diretamente.

Lefebvre (1975, p.153) estabeleceu na sua *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* que tanto o discurso lírico como o narrativo tendem, igualmente, à presentificação (representação mental da imagem) e visam à realidade estética, mesmo que as estruturas e, conseqüentemente, o seu funcionamento apresentem níveis de diferença.

Por conseguinte, as diferenças básicas entre as modalidades de discursos residem nos elementos estruturais e funcionais que caracterizam cada um deles. E a primeira diferença a ser estabelecida consiste no seguinte: o elemento básico caracterizador do discurso lírico é aquele que permite ao

leitor o acesso ao estado de alma do poeta, esse é um dos seus aspectos mais importantes. A emoção estética resultante da construção desse discurso pode estabelecer uma espécie de sintonia com o receptor, no caso o leitor.

Staiger afirma que “o poeta lírico é um solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo”, mas, um pouco mais adiante, admite:

“O lírico nos é inculcado. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece quando sua alma está afinada com a do autor.” (Staiger, 1982, p.48)

N’*O discurso da poesia*, Todorov (1982, p.8-9) cita os aspectos semântico e sintático como aqueles que melhor evidenciam as propriedades do discurso lírico através de uma ordenação interna do próprio discurso.

Na área semântica ele destaca três teorias: a *decorativa*, que consiste em “recuar à poesia toda a especificidade semântica”. Todorov defende a questão de que a expressão lingüística, no discurso lírico, tem a função de “agradar” e não de “informar”, daí a escolha recair naquela expressão que exprime de maneira mais bela, utilizando, conseqüentemente, os ornamentos necessários e adaptados ao espaço poético. Tomando como exemplo o discurso lírico de Gomes Leal, poderia ser citado o poema “Misticismo humano”, em que o poeta, para falar dos desenganos e das desilusões a que está sujeita a alma humana, usa símiles e metáforas que bem expressariam a sua percepção de uma realidade determinada:

“A alma é como a noite escura, imensa e azul,
.....

Às vezes vem a névoa à alma satisfeita
E cae sombria, vaga, e meuda e desfeita...
E como folha morta em lagos sonolentos

As nossas ilusões vão-se nos desalentos!” (Leal, 1875, p.16)

A *teoria afetiva*, sugerida por Todorov, consiste em

valorizar o conteúdo do vocábulo no espaço lírico. A mesma palavra que fora do espaço poético vale apenas pelo seu significado intelectual, nocional, na poesia alcançará uma dimensão emocional. Ele conclui as suas considerações sobre a *teoria afetiva* dizendo que a diferença entre o poético e o não-poético reside, em suma, no próprio conteúdo do que é dito: naquele, sentimentos; nesse, idéias. Assim sendo, e considerando, ainda, o trecho transcrito de “Misticismos humanos”, verifica-se que, por exemplo, o termo “névoa”, nos versos de Gomes Leal, ganha um sentido de que seria naturalmente desprovido em um contexto não-poético. Aqui ele aponta para atribuições que podem abater-se sobre a alma humana, tornando-a, conseqüentemente, amargurada pelo sofrimento (sugerida pelo aspecto nebuloso da névoa); essa possibilidade de compreensão do termo em um outro contexto seria impraticável — num espaço não-poético névoa é, tão-somente, “turvação atmosférica” (Aurélio).

A *teoria simbolista*, que Todorov explica como sendo de “origem romântica”, leva em conta não a significação, mas “a maneira de significar”. Enquanto vocábulos, na linguagem cotidiana, são signos, no contexto poético, assumem a condição de “símbolos”.

Quando Gomes Leal (1875, p. 15) diz: “Eu sou um visionário, um sábio apedrejado,/ Passo a vida a fazer e a desfazer chymeras”, o leitor mais perspicaz entenderá que essas afirmações não configuram o ser humano Gomes Leal, mas intuirá que esses conceitos dizem respeito à figura e ao papel do poeta. Para os simbolistas o poeta era uma espécie de visionário ou vidente, assim o concebera Rimbaud em 1871, quando escrevia a um amigo a sua conhecida “Lettre du voyant”: as “chymeras” feitas e desfeitas estão na essência da mensagem poética e dizem respeito ao ser poético.

Em Gomes Leal isso é, sobretudo, um fato — a sua criação poética apresenta momentos de arroubos líricos cujo conteúdo se reveste de uma mensagem bastante otimista, mas, às

vezes, ela cai em vertiginosa depressão e daí o mundo e a vida são pintados com as cores mais “nebulosas”. Então, o “fazer e desfazer chymeras” equivale, em “Visionário da cor e do som”, ao próprio fazer poético, que, ao fazer, pode sugerir e desfazer sonhos e ilusões com a mesma propriedade e intensidade.

Todorov finaliza suas considerações sobre a organização interna do discurso lírico citando a *teoria sintática*, voltada para a especificidade poética na relação entre as partes do texto; aqui, ele diz não ter uma teoria própria e considera que os estudos de Jakobson e de Tynianov sobre o assunto são, ainda, os mais completos e justifica: eles partem da versificação, levando em conta o princípio de semelhança que governa o encadeamento das seqüências fônicas. Essa hipótese consistiria na afirmação de coerência e unidade que há entre os diferentes planos do texto: “as semelhanças métricas são secundadas por semelhanças fônicas (aliterações, paragramas), gramaticais (paralelismos) e semânticos (metáforas)”.

Considerando as colocações iniciais de Lefebvre e de Roland Barthes sobre as características do discurso lírico, as teorias semânticas de Todorov e as sintáticas de Jakobson e Tynianov, pode-se afirmar, em relação a Gomes Leal, que o poeta usou aquele tipo de discurso privilegiado, pelo menos em duas de suas obras poéticas: *Claridades do Sul* e *Mefistófeles em Lisboa*. Essa afirmação faz-se excluindo, do que se pode dizer essencialmente lírico, os textos *A mulher de luto* e *O Anti-Cristo*, que, embora compostos em forma versificada, são mais de caráter dramático e narrativo.

Jakobson distingue:

“É na associação por similaridade que assentam os versos... É a associação por contigüidade que dá à prosa narrativa o impulso fundamental; a narrativa passa dum objeto a outro, por proximidade, seguindo percursos de ordem causal ou espaço-temporal, sendo apenas a passagem das partes ao todo e do todo às partes, uma particularidade deste processo.” (Jenny, 1982, p.95)

O poema seria, então, uma construção semântica regida essencialmente pela ordem da metáfora e do paralelismo, por oposição à construção da narrativa.

Laurent Jenny critica Jakobson por considerar que esses conceitos não podem ficar presos a limites tão absolutos e sugere a possibilidade de “matizar” a antinomia proposta por Jakobson: “assim como não se pode encontrar narrativa pura, também se não pode encontrar a quinta-essência do poema”.

As observações de Jenny acerca das colocações de Jakobson sobre as peculiaridades dos discursos literários dão certa abertura à conceituação desse ou daquele discurso, porque, então, os conceitos dependeriam da freqüência de elementos configuradores de cada um dos discursos. Despreza-se, portanto, a rigidez sugerida por certos críticos, já que num texto podem conviver traços líricos, dramáticos e narrativos e, nesses casos, a classificação far-se-ia considerando os elementos mais recorrentes. Sendo assim, é possível afirmar, sobre os textos de Gomes Leal, que *Claridades do Sul* deve ser considerado o de tendências mais líricas.

A afirmação do lirismo em *Claridades* deve-se à constatação do seguinte: as imagens sucedem-se, valorizando o tratamento simbólico do conteúdo, e o que ainda é mais relevante para essa sua classificação é a presença, ou melhor, a convivência dessas imagens com as marcas do confessionalismo do sujeito lírico.

O poeta revela-se, mas não se espere encontrar na sua poesia o ser apaixonado, como foi tão comum no Romantismo, ou seja, aquele que se utilizava da criação poética para confessar o “gozo e dor” de amar. Nesse ponto se invoca Garrett, de quem, em geral, se afirma que traduziu, com muita emoção, toda a sua capacidade de sentir — sobretudo, em *Folhas caídas*, texto considerado como a própria formulação estética do empirismo existencial do poeta. Em Gomes Leal o fato faz-se de forma diferente: não é apenas o amante que ele deixa transparecer na poesia, mas o homem total, que inclui, privilegiando-o, o poeta.

O lirismo de *Claridades do Sul* põe o leitor em contato com “poeta meridional” — confessado em “Algumas Palavras” —, encantado e extasiado com o espaço físico que o inspirara; o poeta atento às mudanças do século, que alteram profundamente as atitudes do homem (e a sua atenção voltava-se, em particular, para o homem português, que podia observar melhor, pela proximidade); o poeta que se deixa influenciar pelas novas tendências estéticas de uma escola, que julgava mais poético usar a linguagem dos símbolos; o poeta que, embora valorizando as novidades literárias, não desprezava os temas já então considerados ultrapassados — como os do Ultra-Romantismo; o poeta que, em versão original, adere à temática comprometida com o satanismo baudelaireano; aquele que poetou a partir do considerado não poético — a poesia do cotidiano, que teve em Cesário Verde o seu maior cultor em Portugal; enfim, o poeta lírico, que faz uso de símbolos e de analogias para expressar a sua subjetividade, numa forma pessoal de ver o mundo e traduzi-lo através do exercício poético.

Tudo isso está em *Claridades* para afirmar o lirismo de Gomes Leal, como manifestação de suas idéias, pensamentos e, algumas vezes, dos seus sentimentos. Mas esse discurso lírico, é bom lembrar, não alcança o ideal de pureza buscada pelos simbolistas; antes poderá ser incluído nas considerações de Laurent Jenny, referidas em parágrafo anterior.

O aspecto diversificado do discurso de Gomes Leal verifica-se, ou melhor, é bem mais perceptível no nível do significante do que propriamente no do significado. Nesse ponto, volta-se, também, à consideração de que o sentido lírico dessa obra se refere, quase que exclusivamente, à manifestação do eu-poético, sem se colocar em relevância o lirismo amoroso.

Relembramos, ainda, que, em Gomes Leal, da mesma maneira como em Garrett, ressoa em meio ao lírico o discurso dramático. Há momentos em que se sente e se ouve, apenas, o poeta. É a sua voz interior que informa e emociona o leitor. Assiste-se àquela espécie de sintonia de que fala Staiger:

“[...] um trecho lírico só desabrocha inteiramente na quietude de uma vida solitária. E mesmo este desabrochar não é sorte que seja dada todos os dias ao leitor... Subitamente, porém, numa hora especial, uma estrofe ou toda uma poesia comove-nos... Isso acontece quando sua alma está afinada com a do autor.” (Staiger, 1982, p.49)

Todavia, há momentos em que o leitor percebe outras presenças. Não estão, apenas, poeta e leitor — um diante do outro; há outro ou outros e esses seres, aparentemente estranhos, são utilizados intencionalmente pelo poeta, que, quando assim o faz, desfaz, de certa forma, o clima indispensável à pureza do discurso lírico, em que fala, apenas, o poeta, sem interlocutores.

Em *Claridades do Sul*, o livro em que o índice de elementos líricos, sobreleva aos dos demais textos, são encontradas três espécies de composição do discurso, em:

a) poemas essencialmente líricos: como “Hora do meio dia”, em que o poeta fala das suas inquietações devidas a certas lembranças:

Sosinho no meu quarto retirado,
Certas horas do dia calorosas,
Quando as flexas do Sol queimam as rosas,
Eu cismo no seu corpo esbelto e amado!

As curvas do seu colo assetinado,
Mais fino que o das rolas amorosas.
Dar-me-iam as noutes voluptuosas
De que fallam os doutos do Pecado.

Mas, no entanto, lá fora o sol adusto
Queima as campinas e o aldeão robusto;
Voam abelhas a colher o mel,

E eu cheio de tristeza e d’anciêdade,
Continuo a scismar — como um abbade
Na virgindade olympica e cruel. (Leal, 1875, p.49)

b) poemas em que o discurso lírico aparece comprometido com elementos característicos do discurso

dramático; como ocorre em “Cantiga do campo”:

“Por que andas tu mal comigo,
Ó minha doce trigueira ?
Quem me dera ser o trigo
Que, andando, pisas na eira!

.....
E andar contigo, ó meu pomo,
Exposto às chuvas e aos soes!
Se morrem os rouxinoes!” (Leal, 1875, p. 26-7)

Não se pode negar a dramaticidade presente nesse texto: o poeta não está só. O poema não é tão-somente a expressão dos seus sentimentos, antes o sujeito poético questiona e fala a sua trigueira, num tom coloquial, o que confere ao lírico um aspecto dramático, que não lhe é inerente.

c) poemas absolutamente narrativos, como: “Os lobos”, “Ouro”, “Disputa”, “Aquela orgia”, “Debaixo de uma janela”, etc. Nesses textos encontram-se narrador, personagens e, muitas vezes, algumas circunstâncias espaço-temporais bem definidas.

Laurent Jenny refere-se a discursos com as características citadas acima, da seguinte maneira:

“Os poemas, por muito líricos que sejam, não nos contam também “Histórias”? Tem-se a impressão, por vezes, ao lê-los, de que é toda uma vida que eles narram em silêncio, selada no metal de algumas palavras, a que se chama evocação. Ou ainda a impressão de que é uma história à sua maneira.” (Jenny, 1982, p.95)

Em *Mefistófeles em Lisboa* tem-se uma outra feição do discurso lírico. Logo no início da obra, o leitor acredita que se trate de um texto lírico marcado pela sinceridade poética (se é que o texto pode ser assim considerado, já que “O poeta é um fingidor”), porque o poeta tem a preocupação de se fazer apresentar, desde os primeiros momentos, através do *eu* explícito.

Com um pouco de atenção, verifica-se que esse *eu* expresso não é o poeta, mas Mefistófeles e, de imediato, sente-se que o clima de lirismo se esvai; não por ser Mefistófeles o *eu* que o leitor imagina ser o poeta — pois essa transfiguração pode ser aceita sem que se desfaça o estado lírico —, mas porque o leitor também percebe que o texto não é, tão-somente, o discurso lírico do poeta que cria uma personagem para, através dessa elaboração estética, expor sua subjetividade; há uma outra questão: Mefistófeles não está só. O livro é toda uma criação, ou discurso, em torno de dois personagens: Mefistófeles e Fanchete.

Assim, os poemas de Mefistófeles — “um feixe de sonetos aéreos, ligeiros, voláteis, graciosos, que eu dediquei a Fanchete” — são pequenas falas e referências a situações desses dois personagens em contato com a cidade e seus habitantes, vivendo uma série de circunstâncias habituais e tradicionais dos lisboetas.

Mefistófeles em Lisboa é a reafirmação do discurso de *Claridades do Sul*, ou seja, aquele em que o lírico reside não na revelação de uma atitude emotiva gerada pelo sentimento amoroso — ainda que Mefistófeles estivesse bem interessado em Fanchete — mas no exercício de certa capacidade de ironizar. O poeta, transfigurado em Mefistófeles, fará um discurso revelador das condições degradantes de Lisboa daquela época; assim fora antecipado na síntese de “As gargalhadas no Macadam” e “História de uma cidade linda e seus feios pecados”.

Está-se diante de um discurso cuja característica mais relevante consiste na revelação da capacidade de crítica do poeta e de utilizar, para isso, certa mordacidade na expressão altamente demolidora; essas características podem ser observadas no “Prefácio pequenino”:

“Desembarquei n’um lindo dia de Maio límpido como a consciência do meu prior! [...] Não, eu não me ri de ti, palavra de Mefistófeles [...]. Tu és lamentável no teu

turbulesco aparato, que te evades ao Riso. Pelo contrário, bofé! Creio que, se eu fosse lusitano, uma lágrima orvalharia e humedeceria os meus velhos bigodes sarcásticos ! [...] Não creia, porém, depois d'isto, meu caro leitor ! que eu escrevi um livro esvurmando sangue e pús, como um melodrama do Código Penal. O que vaes ler é uma cantante enfiada de risadas cristalinas, como que trinadas por um endiabrado pagem alegre, mascarado de setim, cor de fogo.”

(Leal, 1907, p.10-1)

Contudo, mesmo tendo essa configuração, não se pode negar o tom lírico desse discurso, já que ele é, sobretudo, a expressão dos sentimentos do poeta em relação a Lisboa, manifesta através da pícara figura de Mefistófeles.

Assim se faz o discurso poético de Gomes Leal, ora eivado de tom lírico, de um lirismo puro e emocionado diante da natureza ou da figura da mulher amada, ora mesclado de elementos narrativos e até dramáticos. Trata-se de uma obra vária do ponto de vista discursivo, assim como pela temática e pelas muitas tendências literárias manifestas; mas que, sobretudo, é uma poesia que encanta, pela novidade e pela riqueza de situações conferidas ao texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O grau zero*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- GARRETT, J.B.S.L. A. *Obras completas*. Lisboa: Lello, 1965, v. 2.
- JENNY, Laurent et alii. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1982.
- LEAL, Gomes. *Claridades do Sul*. Lisboa: Brás Pinheiro, 1875.
- _____. *Mefistófeles em Lisboa*. Lisboa: Guimarães, 1907.
- LEFEVBRE, M. Jean. *Estrutura dos discursos da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.
- TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- _____. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- _____. et alii. *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina, 1982.