

Roman Jakobson. Linguística e comunicação. SP: Colibri, 1974.

LINGÜÍSTICA E POÉTICA *

Felizmente, as conferências científicas e políticas nada têm em comum. O êxito de uma convenção política depende do acôrdo geral da maioria ou da totalidade de seus participantes. O uso de votos e vetos, todavia, é estranho à discussão científica, em que o desacôrdo se mostra, via de regra, mais produtivo que o acôrdo. O desacôrdo revela antinomias e tensões dentro do campo em discussão e exige novas explorações. As conferências científicas se parecem menos às conferências políticas que às expedições à Antártida: os especialistas internacionais nas diversas disciplinas tentam cartografar uma região desconhecida e descobrir onde se situam os maiores obstáculos para o explorador, os picos e precipícios infranqueáveis. Tal cartografia parece ter sido a principal tarefa de nossa conferência, e nesse particular seu trabalho alcançou pleno êxito. Pois não concluímos quais sejam os problemas mais cruciais e controversos? Pois não aprendemos também a cambiar nossos códigos, a explicitar ou mesmo evitar certos termos a fim de prevenir mal-entendidos com pessoas que usem jargão diferente? Creio que tais questões se apresentam hoje, para a maioria dos participantes desta conferência, se não para todos, um pouco mais claras do que há três dias atrás.

Foram-me solicitadas observações sumárias acêrca da Poética em sua relação com a Linguística. A Poética trata fundamentalmente do problema: *Que é que faz de uma*

(*) Publicado originalmente em *Style in Language*, org. por Thomas A. Sebeok (Nova Iorque, M. I. T., 1960).

mensagem verbal uma obra de arte? Sendo o objeto principal da Poética as *differentia specifica* entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, cabe-lhe um lugar de preeminência nos estudos literários.

A Poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise de pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística.

Devem-se discutir pormenorizadamente os argumentos contrários a tal pretensão. É evidente que muitos dos procedimentos estudados pela Poética não se confinam à arte verbal. Podemos reportar-nos à possibilidade de converter *O Morro dos Ventos Uivantes* em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou *L'après-midi d'un faune* em música, balé, ou arte gráfica. Por mais irrisória que possa parecer a idéia da *Ilíada* e da *Odisséia* transformadas em histórias em quadrinhos, certos traços estruturais de seu enredo são preservados, malgrado o desaparecimento de sua configuração verbal. O fato de discutir-se se as ilustrações de Blake para a *Divina Commedia* são ou não adequadas, é prova de que as diferentes artes são comparáveis. Os problemas do barroco ou de qualquer outro estilo histórico desbordam do quadro de uma única arte. Ao haver-nos com a metáfora surrealista, dificilmente poderíamos deixar de parte os quadros de Max Ernst ou os filmes de Luís Buñuel, *O Cão Andaluz* e *A Idade de Ouro*. Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos).

De igual maneira, uma segunda objeção nada contém que seja específico da literatura: a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso. É de se esperar que a Linguística explore todos os problemas

possíveis de relação entre o discurso e o “universo do discurso”: o que, dêste universo, é verbalizado por um determinado discurso e de que maneira. Os valores de verdade, contudo, na medida em que sejam — para falar com os lógicos — “entidades extralingüísticas”, ultrapassam obviamente os limites da Poética e da Lingüística em geral.

Ouvimos dizer, às vêzes, que a Poética, em contraposição à Lingüística, se ocupa de julgamentos de valor. Esta separação dos dois campos entre si se baseia numa interpretação corrente, mas errônea, do contraste entre a estrutura da poesia e outros tipos de estrutura verbal: afirma-se que estas se opõem, mercê de sua natureza “casual”, não intencional, à natureza “não casual”, intencional, da linguagem poética. De fato, qualquer conduta verbal tem uma finalidade, mas os objetivos variam e a conformidade dos meios utilizados com o efeito visado é um problema que preocupa permanentemente os investigadores das diversas espécies de comunicação verbal. Existe íntima correspondência, muito mais íntima do que o supõem os críticos, entre o problema dos fenômenos lingüísticos a se expandirem no tempo e no espaço e a difusão espacial e temporal dos modelos literários. Mesmo uma expansão descontínua como a ressurreição de um poeta negligenciado ou esquecido — por exemplo, a descoberta póstuma e a subsequente canonização de Gerard Manley Hopkins (m. 1889), a fama tardia de Lautreamont (m. 1870) entre os poetas surrealistas, e a notável influência do até então ignorado poeta Cyprian Norwid (m. 1883) sobre a poesia polonesa moderna — encontra um paralelo na história das línguas correntes, que estão propensas a reviver modelos obsoletos, por vêzes de há muito esquecidos, como foi o caso do tcheco literário, o qual, nos primórdios do século XIX, se voltou para os modelos do século XVI.

Infelizmente, a confusão terminológica de “estudos literários” com “crítica” induz o estudioso de literatura a substituir a descrição dos valores intrínsecos de uma obra literária por um veredito subjetivo, censório. A designação de “crítico literário” aplicada a um investigador de literatura é tão errônea quanto o seria a de “crítico gramatical (ou lé-

xico)” aplicada a um lingüista. A pesquisa morfológica e sintática não pode ser suplantada por uma gramática normativa, e de igual maneira, nenhum manifesto, impingindo os gostos e opiniões próprios do crítico à literatura criativa, pode substituir uma análise científica e objetiva da arte verbal. Esta afirmativa não deve ser confundida com o princípio quietista do *laissez faire*; toda cultura verbal implica empenhos normativos de programação e planejamento. Então, por que se faz uma distinção rigorosa entre Lingüística pura e aplicada ou entre Fonética e Ortoépia, mas não entre estudos literários e crítica?

Os estudos literários, com a Poética como sua parte focal, consistem, como a Lingüística, de dois grupos de problemas: sincrônia e diacronia. A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa, ao passo que as obras de James Thomson e Longfellow não pertencem, no momento, ao número dos valores artísticos viáveis. A escolha de clássicos e sua reinterpretação à luz de uma nova tendência é um dos problemas essenciais dos estudos literários sincrônicos. A Poética sincrônica, assim como a Lingüística sincrônica, não deve ser confundida com a estática; toda época distingue entre formas mais conservadoras e mais inovadoras. Toda época contemporânea é vivida na sua dinâmica temporal, e, por outro lado, a abordagem histórica, na Poética como na Lingüística, não se ocupa apenas de mudanças, mas também de fatores contínuos, duradouros, estáticos. Uma Poética história ou uma história da linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas.

A insistência em manter a Poética separada da Lingüística se justifica somente quando o campo da Lingüística pareça estar abusivamente restringido, como, por exemplo, quando a sentença é considerada, por certos lingüistas, como

a mais alta construção analisável, ou quando o escopo da Lingüística se confina à gramática ou unicamente a questões não-semânticas de forma externa ou ainda ao inventário dos recursos denotativos sem referência às variações livres. Voegelin assinalou claramente os dois problemas mais importantes, e correlacionados, com que se defronta a Lingüística estrutural, a saber, uma revisão da “hipótese monolítica da linguagem” e o reconhecimento da “interdependência das diversas estruturas no interior de uma mesma língua”. Indubitavelmente, para toda comunidade lingüística para toda pessoa que fala, existe uma unidade de língua, mas esse código global representa um sistema de subcódigos relacionados entre si; toda língua encerra diversos tipos simultâneos, cada um dos quais é caracterizado por uma função diferente.

Devemos evidentemente concordar com Sapir em que, no conjunto, “a ideação reina, suprema, na linguagem. (...)”¹; todavia, essa supremacia não autoriza os lingüistas a negligenciarem os “fatores secundários”. Os elementos emotivos do discurso, que, como se inclina Joos a acreditar, não podem ser descritos “por meio de um número finito de categorias absolutas”, são por ele classificados “como elementos não-lingüísticos do mundo real”. Dessarte, “para nós, eles permanecem fenômenos vagos, protéticos, flutuantes”, conclui Joos, “que nos recusamos a tolerar em nossa ciência”². Joos é verdadeiramente um especialista brilhante em experimentos de redução, e sua exigência enfática de uma “expulsão” dos elementos emotivos “da ciência lingüística” constitui um experimento radical de redução — *reductio ad absurdum*.

A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. Antes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre as outras funções da linguagem. Para se ter uma idéia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo pro-

(1) E. Sapir, *Language* (Nova Iorque, 1921).

(2) M. Joos, “Description of Language Design”, *Journal of the Acoustical Society of America*, XXII (1950), 701-708.

cesso lingüístico, de todo ato de comunicação verbal. O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. Todos estes fatores inalienavelmente envolvidos na comunicação verbal podem ser esquematizados como segue:



Cada um desses seis fatores determina uma diferente função da linguagem. Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem, dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que preenchessem uma única função. A diversidade reside não no monopólio de alguma dessas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções. A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante. Mas conquanto um pendor (*Einstellung*) para o referente, uma orientação para o CONTEXTO — em suma, a chamada função REFERENCIAL, “denotativa”, “cognitiva” — seja a tarefa dominante de numerosas mensagens, a participação adicional de outras funções em tais mensagens deve ser levada em conta pelo lingüista atento.

A chamada função EMOTIVA ou “expressiva”, centrada no REMETENTE, visa a uma expressão direta da atitude de

quem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada; por isso, o termo “função emotiva”, proposto e defendido por Marty³, demonstrou ser preferível a “emocional”. O estrato puramente emotivo da linguagem é apresentado pelas interjeições. Estas diferem dos procedimentos da linguagem referencial tanto pela sua configuração sonora (seqüências sonoras peculiares ou mesmo sons alhures incomuns). “*Tut! Tut!* disse McGinty”: a expressão completa da personagem de Conan Doyle consistia de dois cliques de sucção. A função emotiva, evidenciada pelas interjeições, colore, em certa medida, tôdas as nossas manifestações verbais, ao nível fônico, gramatical e lexical. Se analisarmos a linguagem do ponto de vista da informação que veicula, não poderemos restringir a noção de informação ao aspecto cognitivo da linguagem. Um homem que use elementos expressivos para indicar sua ira ou sua atitude irônica transmite informação manifesta e evidentemente tal conduta verbal não pode ser assimilada a atividades não-semióticas, nutritivas tais como a de “comer toronja” (malgrado o arrojado símile de Chatman). A diferença entre [grande] e o prolongamento enfático da vogal [gra:nde] é um elemento lingüístico convencional, codificado, assim como em tcheco a diferença entre a vogal breve e a longa, em pares como [vi] “você” e [vi:] “sabe”; todavia, neste último par, a informação diferencial é fonológica e no primeiro emotiva. Na medida em que nos interessem as invariantes fonológicas, o /a e /a: em português parecem ser meras variantes de um só e mesmo fonema, mas se nos ocupamos de unidades emotivas, a relação entre a invariante e as variantes se inverte: longura e brevidade são invariantes realizadas por fonemas variáveis. Supor, com Saporta, que a diferença emotiva seja uma característica não-lingüística, “atribuível à enunciação da mensagem e não à própria mensagem” reduz arbitrariamente a capacidade informacional das mensagens.

(3) Mar. A. Marty, *Untersuchungen zur Grundlegung der Allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, Vol. 1 (Halle, 1908).

Um antigo ator do Teatro Stanislavski de Moscou contou-me como, na sua audição, o famoso diretor lhe pediu que tirasse quarenta diferentes mensagens da frase *Segodnja vecerom*, “esta noite” com variar-lhe a nuance expressiva. Ele fez uma lista de cerca de quarenta situações emocionais, e então pronunciou a frase dada de acordo com cada uma dessas situações, que sua audiência tinha de reconhecer somente através das alterações na configuração sonora das duas mesmas palavras. Para o nosso trabalho de pesquisa, de descrição e análise do russo contemporâneo (pesquisa realizada sob os auspícios da Fundação Rockefeller), pediu-se a esse ator que repetisse a prova de Stanislavski. Ele anotou por escrito cerca de cinquenta situações implicando a mesma sentença elíptica e desta extraiu cinquenta mensagens correspondentes, registradas num gravador de fita. Em sua maior parte, as mensagens foram corretas e circunstanciadamente decodificadas por ouvintes moscovitas. Seja-me permitido acrescentar que tôdas essas deixas emotivas são fáceis de submeter à análise lingüística.

A orientação para o DESTINATÁRIO, a função CONATIVA, encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo, que sintática, morfológica e amiúde até fonologicamente, se afastam das outras categorias nominais e verbais. As sentenças imperativas diferem fundamentalmente das sentenças declarativas: estas podem e aquelas não podem ser submetidas à prova de verdade. Quando, na peça de O'Neill *A Fonte (The Fountain)*, Nano “(numa voz violenta de comando)” diz “Beba!” — o imperativo não pode ser contestado pela pergunta “é verdadeiro ou não?”, que se pode, contudo, fazer perfeitamente no caso de sentenças como “alguém bebeu”, “alguém beberá”, “alguém beberia”. Em contraposição às sentenças imperativas, as sentenças declarativas podem ser convertidas em interrogativas: “bebeu alguém?” “beberá alguém?”, “beberia alguém?”

O modelo tradicional da linguagem, tal como o elucidou Bühler⁴ particularmente, confinava-se a essas três funções

(4) K. Bühler, “Die Axiomatik der Sprachwissenschaft”, *Kant-Studien*, XXXVIII (Berlim, 1933), 19-90.

— emotiva, conativa e referencial — e aos três ápices dêsse modelo — a primeira pessoa, o remetente; a segunda pessoa, o destinatário; e a “terceira pessoa” propriamente dita, alguém ou algo de que se fala. Certas funções verbais adicionais podem ser facilmente inferidas dêsse modelo triádico. Assim, a função mágica, encantatória, é sobretudo a conversão de uma “terceira pessoa” ausente ou inanimada em destinatário de uma mensagem conativa. “Que êste terço seque. *tfu, tfu, tfu*” (fórmula mágica lituana⁵). “Água, rainha do rio, aurora! Manda a dor para além do mar azul, para o fundo do mar; que como um seixo pardo que jamais sobe do fundo do mar, a dor nunca venha oprimir o coração ligeiro do servo de Deus; que a dor se vá e seja sepultada longe daqui.” (Encantamento do Norte da Rússia⁶) “Sol, detém-te em Gibeon, e tu, Lua, no vale de Ajalon. O sol se deteve, e a lua parou (...)” (Josué, 10:12). Observamos, contudo, três outros fatores constitutivos da comunicação verbal e três funções correspondentes da linguagem.

Há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona (“Alô, está me ouvindo?”), para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada (“Está ouvindo?” ou, na dicção shakespereana, “Prestai-me ouvidos!” — e, no outro extremo do fio, “Hm-hm!”) Êste pendor para o CONTACTO ou, na designação de Malinowski, para a função FÁTICA,⁷ pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação. Dorothy Parker apanhou exemplos eloqüentes: “— Bem — disse o rapaz. — Bem! — respondeu ela. — Bem, cá estamos — disse êle. — Cá estamos — confirmou ela, — não estamos? — Pois estamos mesmo — disse êle, — Upa! Cá estamos.

(5) V. T. Mansikka, *Litauische Zaubersprüche, Folklore Fellows Communications* 87 (1929), p. 69.

(6) P. N. Rybnikov, *Pensi*, Vol. 3 (Moscou, 1910), p. 217 s.

(7) B. Malinowski, “The Problem of Meaning in Primitive Languages”, in C. K. Ogden e I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (Nova Iorque e Londres, 9.ª edição, 1953), pp. 296-336.

— Bem! — disse ela. — Bem! — confirmou êle — bem!” O empenho de iniciar e manter a comunicação é típico das aves falantes; dessarte, a função fática da linguagem é a única que partilham com os seres humanos. É também a primeira função verbal que as crianças adquirem; elas têm tendência a comunicar-se antes de serem capazes de enviar ou receber comunicação informativa.

Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a “linguagem-objeto”, que fala de objetos, e a “metalinguagem”, que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos lingüistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. Como o Jourdain de Molière, que usava a prosa sem o saber, praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalingüístico de nossas operações. Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o CÓDIGO; desempenha uma função METALINGÜÍSTICA (isto é, de glosa) “Não o estou compreendendo — que quer dizer?”, pergunta quem ouve, ou, na dicção shakespereana, “Que é que dizeis?” E quem fala, antecipando semelhantes perguntas, indaga: “Entende o que quero dizer?” Imagino êste diálogo exasperante: “O “*sophomore*” foi ao pau.” “Mas que quer dizer *ir ao pau*?” “A mesma coisa que *levar bomba*.” “E *levar bomba*?” “Levar bomba é *ser reprovado no exame*.” “E o que é “*sophomore*”?”, insiste o interrogador ignorante do vocabulário escolar em inglês. “Um “*sophomore*” é (ou quer dizer) um *estudante de segundo ano*.” Tôdas essas sentenças equacionais fornecem informação apenas a respeito do código lexical do idioma; sua função é estritamente metalingüística. Todo processo de aprendizagem da linguagem, particularmente a aquisição, pela criança, da língua materna, faz largo uso de tais operações metalingüísticas; e a afasia pode ser definida, amiúde, como uma perda da capacidade de realizar operações metalingüísticas.

Destacamos todos os seis fatores envolvidos na comunicação verbal, exceto a própria mensagem. O pendor (*Einstellung*) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensa-

gem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem. Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em tôdas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos. Daí que, ao tratar da função poética, a Linguística não possa limitar-se ao campo da poesia.

“Por que é que você sempre diz *Joana e Margarida*, e nunca *Margarida e Joana*? Será porque prefere Joana à sua irmã gêmea?” “De modo nenhum; só porque assim soa melhor.” Numa seqüência de nomes coordenados, na medida em que não interfira nenhum problema de hierarquia, a precedência do nome mais curto parece àquele que fala sem que o possa explicar, dar melhor configuração à mensagem.

Uma môça costumava falar do “horrendo Henrique”. “Por que horrendo?” “Porque eu o detesto.” “Mas por que não *terrível, medonho, assustador, repelente*?” “Não sei por que, mas *horrendo* lhe vai melhor.” Sem se dar conta, ela se aferrava ao recurso poético da paronomásia.

O slogan político “*I like Ike*” (*ai laic aic*, “eu gosto de Ike”), sucintamente estruturado, consiste em três monossílabos e apresenta três ditongos/ai/, cada um dos quais é seguido, simetricamente, de um fonema consonantal /... l... k ... k/. O arranjo das três palavras mostra uma variação; não há nenhum fonema consonantal na primeira palavra, há dois à volta do ditongo, na segunda, e uma consoante final na terceira. Um núcleo dominante similar /ai/ foi observado por Hymes em alguns dos sonetos de Keats. Ambas as terminações da fórmula trissilábica “*I like / Ike*” rimam entre si, e a segunda das duas palavras que rimam está

incluída inteira na primeira (rima em eco), /laic/ — /aic/, imagem paronomástica de um sentimento que envolve totalmente o seu objeto. Ambas as terminações formam uma aliteração, e a primeira das duas palavras aliterantes está incluída na segunda: /ai/ — /ai/, uma imagem paronomástica do sujeito amante envolvido pelo objeto amado. A função poética, secundária dêste chamariz eleitoral reforça-lhe a impressividade e a eficácia.

Conforme dissemos, o estudo lingüístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio lingüístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou súplice ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira.

Agora que nossa sumária descrição das seis funções básicas da comunicação verbal está mais ou menos completa, podemos completar nosso esquema dos fatores fundamentais com um esquema correspondente das funções:

	REFERENCIAL	
EMOTIVA	POÉTICA	CONATIVA
	FÁTICA	
	METALINGÜÍSTICA	

Qual é o critério lingüístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, *seleção e combinação*. Se “criança” fôr o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os

nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri(a), garôto(a), menino(a), todos êles equivalentes entre si, sob certo aspecto e então para comentar o tema, êle pode escolher um dos verbos semânticamente cognatos — dorme, cochila, cabeceia, dormita. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência. Em poesia, uma sílaba é igualada a tôdas as outras sílabas da mesma seqüência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosòdicamente) iguala longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos.

Pode-se objetar que a metalinguagem também faz uso seqüencial de unidades equivalentes quando combina expressões sinônimas numa sentença equacional: $A=A$ (“A égua é a fêmea do cavalo”). Poesia e metalinguagem, todavia, estão em oposição diametral entre si; em metalinguagem, a seqüência é usada para construir uma equação, ao passo que em poesia é usada para construir uma seqüência.

Em poesia, e, em certa medida, nas manifestações latentes da função poética, seqüências delimitadas por fronteiras de palavra se tornam mensuráveis, quer sejam sentidas como isocrônicas ou graduais. “Joana e Margarida” mostrou-nos o princípio poético da gradação silábica, o mesmo princípio que nas cadências das epopéias populares sérvias foi elevado à categoria de lei compulsória⁸. Sem suas duas pa-

(8) T. Maretić, “Metrika Narodnih Nasih Pjesama”, *Rad Jugoslavenske Akademije* (Zagrebe, 1907), 168, 170.

lavras dactílicas, a combinação em inglês “*innocent bystander*” dificilmêntê se teria tornado um chavão. A simetria dos três versos dissilábicos, com idêntica consoante inicial e idêntica vogal final, deu esplendor à lacônica mensagem de vitória de César: “*Veni, vidi, vici.*”

A medida de seqüências é um recurso que, fora da função poética, não encontra aplicação na linguagem. Sòmente em poesia, com sua reiteração regular de unidades equivalentes, é que se tem experiência do fluxo verbal, como acontece — para citar outro padrão semiótico — com o tempo musical. Gerárd Manley Hopkins, eminente estudioso da ciência da linguagem poética, definia o verso como um “discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora”⁹. A pergunta subsequente de Hopkins, “mas será todo verso poesia?” pode ser definitivamente respondida tão logo a função poética deixe de estar arbitrariamente confinada ao domínio da poesia. Os versos mnemônicos citados por Hopkins (como “Trinta dias tem setembro”), os modernos *jingles* de propaganda, e as leis medievais versificadas, mencionadas por Lotz, ou, finalmente os tratados científicos sânscritos em verso, que a tradição indiana distingue estritamente da verdadeira poesia (*kavya*) — todos êses textos métricos fazem uso da função poética sem, contudo, atribuir-lhe o papel coercitivo, determinante, que ela tem na poesia. Dessarte, o verso de fato ultrapassa os limites da poesia; todavia, êle sempre implica função poética. E, aparentemente, nenhuma cultura humana ignora a versificação, ao passo que existem muitos tipos de cultura sem verso “aplicado”; e mesmo naquelas culturas que possuem versos tanto puros como aplicados, êstes parecem constituir um fenômeno secundário, indubitavelmente derivado. A adaptação dos meios poéticos a algum propósito heterogêneo não lhes esconde a essência primeira, assim como elementos da linguagem emotiva, quando utilizados em poesia, conservam ainda sua nuança emotiva. Um obstrucionista par-

(9) G. M. Hopkins, *The Journals and Papers*, H. House, org. (Londres, 1959).

lamentar pode recitar *Hiawatha* apenas porque é longo; entretanto, a poeticidade continua a ser o intento básico do próprio texto em questão. É evidente por si só que a existência de anúncios versificados, musicais e pictóricos não aparta as questões do verso ou da forma musical e pictórica do estudo da poesia, da música e das belas-artes.

Em resumo, a análise do verso é inteiramente da competência de Poética, e esta pode ser definida como aquela parte da Lingüística que trata a função poética em sua relação com as demais funções da linguagem. A Poética, no sentido mais lato da palavra, se ocupa da função poética não apenas na poesia, onde tal função se sobrepõe às outras funções da linguagem, mas também fora da poesia, quando alguma outra função se sobreponha à função poética.

A “figura de som” reiterativa, que Hopkins via como o princípio constitutivo do verso, pode ser determinada de maneira mais precisa. Tal figura utiliza pelo menos um (ou mais de um) contraste binário de uma proeminência relativamente alta e relativamente baixa, assumida pelas diferentes secções de uma seqüência fonológica.

Dentro de uma sílaba, a parte mais proeminente, nuclear, silábica, que constitui o ápice da sílaba, se opõe aos fonemas menos proeminentes, marginais, não-silábicos. Toda sílaba contém um fonema silábico, e o intervalo entre dois fonemas silábicos sucessivos é, em algumas línguas sempre, noutras muito freqüentemente, preenchido por fonemas marginais, não-silábicos. Na versificação dita silábica, o número de fonemas silábicos numa cadeia métricamente delimitada (série temporal) é uma constante, ao passo que a presença de um fonema ou de um grupo de fonemas entre duas sílabas consecutivas de uma cadeia métrica só se constitui em constante nas línguas em que seja indispensável a ocorrência de fonemas não-silábicos entre os silábicos e, além disso, naqueles sistemas de versificação em que o hiato seja proibido. Outra manifestação de tendência para o modelo silábico uniforme consiste em evitar sílabas fechadas no fim do verso, tal como se observa, por exemplo, nas canções épicas da Sérvia. O verso silábico italiano mostra tendência

de tratar a seqüência de vogais não separadas por fonemas consonantais como uma única sílaba métrica¹⁰.

Em alguns tipos de versificação, a sílaba é a única unidade constante de medida do verso, e o limite gramatical constitui a única linha de demarcação constante entre as seqüências medidas, ao passo que, em outros tipos, as sílabas, por sua vez, são dicotomizadas em sílabas mais ou menos proeminentes, e/ou se distinguem dois níveis de limites gramaticais em sua função métrica, fronteiras de palavras e pausas sintáticas.

Excetuadas as variedades do chamado *vers libre*, que se baseiam apenas em pausas e entonações conjugadas, todo metro usa a sílaba como unidade de medida, pelo menos em certas secções do verso. Assim, no verso puramente acentual (*sprung rhythm*, no vocabulário de Hopkins), o número de sílabas no tempo fraco (chamado *slack*, “frouxo” por Hopkins) pode variar, mas o tempo forte (icto) contém sempre uma única sílaba.

Em todo verso acentual, o contraste entre maior ou menor proeminência é alcançado por meio de sílabas acentuadas e não-acentuadas. A maioria dos tipos acentuais se vale basicamente do contraste de sílabas que apresentem ou não o acento de palavra, mas algumas variedades de verso acentual utilizam acentos sintáticos ou de frase, aquêles que Wimsatt e Beardsley citam como “os acentos principais das principais palavras” e que se opõem, por proeminentes, a sílabas sem tal acento sintático principal.

No verso quantitativo (“cronemático”), sílabas longas e breves se opõem mutuamente como mais ou menos proeminentes. Esse contraste é habitualmente assegurado pelos núcleos de sílabas, fonologicamente longos e breves. Mas em tipos métricos como os do grego e árabe antigos, que igualam longura “por posição” a longura “por natureza”, as sílabas mínimas, que consistem num fonema consonantal e uma vogal de mora, se opõem a sílabas dotadas de um

(10) A. Levi, “Della Versificazione Italiana”, *Archivum Romanicum*, XIV (1930), secs. VIII-IX.

excedente (uma segunda mora ou uma consoante terminal) como sílabas mais simples e menos proeminentes, opondo-se a sílabas mais complexas e proeminentes.

Permanece em aberto a questão de saber se, além do verso acentual e quantitativo, existe um tipo "tonemático" de versificação nas línguas em que diferenças de entonação sejam usadas para distinguir os significados das palavras¹¹. Na poesia clássica chinesa¹², sílabas com modulações (em chinês *tsé*, "tons defletidos") se opõem a sílabas não-moduladas (*p'ing*, "tons nivelados"); aparentemente, porém, um princípio quantitativo está subjacente a essa oposição, conforme fôra suspeitado por Polianov¹³ e agudamente interpretado por Wang Li¹⁴; na tradição métrica chinesa, os tons nivelados se revelam em oposição aos tons defletidos, assim como os longos picos tonais de sílabas se contrapõem aos breves, de modo que o verso se baseia na oposição de longura e brevidade.

Joseph Greenberg chamou minha atenção para outra variedade de versificação tonemática — o verso dos enigmas efik, baseado na particularidade de nível. (Na amostra citada por Simmons¹⁵, a pergunta e a resposta formam dois octossílabos com uma mesma distribuição de fonemas silábicos de tons altos (*h*) e baixos (*l*) em cada hemistíquio, ademais, as últimas três das quatro sílabas apresentam um idêntico padrão tonemático: *lhhl/hhhl/lhhl/hhhl/*. Enquanto a versificação chinesa se apresenta como uma variedade de verso quantitativo, o verso dos enigmas efik está vincula-

(11) R. Jakobson, *O Āesskom Štixe Preimuščestvenno V Sopostavlenil S Russkim* (=Sborniki Po Teorii Poëticeskogo Jazyka, 5) (Berlim e Moscou, 1923).

(12) J. L. Bishop, "Prosodic Elements in T'ang Poetry", *Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations* (Chapel Hill, 1955).

(13) E. D. Polivanov, "O Metričeskom Xarahtere Kitajskogo Stixosloženiija", *Doklady Rossijskoj Akademii Nauk*, serija V (1924), 156-158.

(14) Wang Li, *Han-yii Shih-lü-bsüeh* (= Versification in Chinese) (Xangai, 1958).

(15) D. C. Simmons, "Specimens of Efik Folklore", *Folklore* (1955), p. 228.

do ao verso acentual comum por uma oposição de dois graus de proeminência (fôrça ou altura) do tom vocal. Dessarte, um sistema métrico de versificação pode basear-se apenas na oposição de picos e vertentes silábicos (verso silábico) no nível relativo dos picos (verso acentual) e na longura relativa dos picos silábicos ou de sílabas inteiras (verso quantitativo).

Nos manuais de literatura, encontramos por vêzes uma contraposição supersticiosa do silabismo como mera contagem de sílabas à viva pulsação do verso acentual. Se examinarmos, contudo, os metros binários da acentuação estritamente silábica e, ao mesmo tempo, acentual, observamos duas sucessões homogêneas de picos e vales, semelhantes a ondas. Dessas duas curvas ondulatórias, a silábica conduz os fonemas nucleares na crista e os fonemas marginais comumente na base. Via de regra, a curva acentual, superposta à curva silábica, alterna sílabas acentuadas e não-acentuadas nas cristas e bases, respectivamente.

Para comparação com os metros inglêses que discutimos pormenorizadamente, chamo vossa atenção para as formas binárias rússas, que lhes são semelhantes e que, nos últimos cinqüenta anos, foram objeto de uma investigação verdadeiramente exaustiva¹⁶. A estrutura do verso pode ser descrita e interpretada, de modo assaz completo, em termos de probabilidades encadeadas. Além da fronteira de palavras obrigatória entre os versos, que constitui uma invariante em todos os metros russos, no tipo clássico do verso russo acentual-silábico ("silabo-tônico", na nomenclatura nacional) observamos as seguintes constantes: (1) o número de sílabas no verso, de seu princípio até o último tempo marcado, é estável; (2) êste último tempo marcado sempre leva um acento de palavra; (3) uma sílaba acentuada não poderá cair no tempo não-marcado se um tempo marcado não fôr preenchido por uma sílaba não-acentuada da mesma palavra (de modo que um acento de palavra só poderá coincidir com um tempo não-marcado quando pertencer a uma palavra monossilábica).

(16) K. Taranovski, *Ruski Dvodelni Ritmovi* (Belgrado, 1955).

Ao lado destas características obrigatórias para qualquer verso composto num metro dado, há características que exibem alta probabilidade de ocorrência sem estar constantemente presentes. Além de sinais de ocorrência certa (“probabilidade um”), sinais de ocorrência possível (“probabilidades inferiores a um”) entram na noção de metro. Usando a descrição que Cherry fez da comunicação humana¹⁷, poderíamos dizer que o leitor de poesia obviamente “pode ser incapaz de vincular freqüências numéricas” aos constituintes do metro, mas na medida em que conceber a forma do verso, inconscientemente terá uma vaga idéia de sua “ordem hierárquica” (*rank order*).

Nos metros binários russos, tôdas as sílabas ímpares, a contar para trás do último tempo marcado — em suma, todos os tempos não-marcados — são comumente preenchidas por sílabas não-acentuadas, se se excetuar uma porcentagem muito pequena de monossílabos acentuados. Tôdas as sílabas pares, contando-se novamente para trás a partir do último tempo marcado, mostram preferência bastante nítida por sílabas com acento de palavra, mas as probabilidades de sua ocorrência estão distribuídas de modo desigual entre os tempos marcados sucessivos do verso. Quanto maior fôr a freqüência relativa dos acentos de palavra num determinado tempo marcado, menor será a proporção apresentada pelo tempo marcado precedente. Como o último tempo marcado é constantemente acentuado, o penúltimo apresenta a mais baixa porcentagem de acentos de palavra; no tempo marcado precedente, sua quantidade é de nôvo mais elevada sem atingir o máximo manifestado pelo tempo marcado final; mais um tempo marcado em direção do começo do verso, e a quantidade de acentos diminui outra vez, sem atingir o mínimo representado pelo penúltimo tempo marcado, e assim por diante. Dessarte, a distribuição de acentos de palavra entre os tempos marcados dentro do verso, a cisão em tempos marcados fortes e fracos, cria uma *curva ondulatória regressiva*, que se superpõe à alternância ondulosa de tempos marcados e tempos não-marcados. Inciden-

(17) C. Cherry, *On Human Communication* (Nova Iorque, 1957)

talmente, há a fascinante questão da relação entre tempos acentuados fortes e os acentos de frase.

Os metros russos binários revelam um arranjo estratificado de três curvas ondulatórias: (I) alternância de núcleos e margens silábicas; (II) divisão dos núcleos silábicos em tempos marcados e tempos não-marcados alternados; e (III) alternância de tempos marcados fortes e fracos. Por exemplo, o tetâmetro iâmbico masculino russo do século XIX e do século atual pode ser representado pela Figura 1, e um padrão triádico semelhante se encontra nas formas inglesas correspondentes.

Três de cinco tempos marcados são destituídos de acentos de palavra no verso iâmbico de Shelley “*Laugh with an inextinguishable laughter*” (“Ri com riso inextinguível”) Sete de dezesseis tempos marcados não são acentuados na seguinte quadra do recente poema de Pasternak em teatrâmetros iâmbicos intitulado *Zmlja* (“A Terra”):

*I úlica za panibráta
S okónnicej podslepovátoj,
I béloj nóci zakátu
Ne razminút u rekí.*

Visto que a grande maioria dos tempos marcados coincide com os acentos de palavra, o leitor ou ouvinte de versos russos está preparado para encontrar, com alto grau de probabilidade, um acento de palavra em qualquer sílaba par de versos iâmbicos; todavia, logo ao começo da quadra de Pasternak, a quarta e um pé adiante, a sexta sílaba, no primeiro verso e no seguinte, o colocam diante de uma *expectativa frustrada*. O grau de tal “frustração” é mais alto quando falta o acento num tempo marcado e se torna particularmente notável quando dois tempos marcados sucessivos caem sôbre sílabas não-acentuadas. A não-acentuação de dois tempos marcados adjacentes é menos provável e se faz mais surpreendente quando abrange um hemistíquio inteiro, como é o caso num verso ulterior do mesmo poema: “*Ctoby za gorodskjóu grán ju*” [stabyzagarackóju grán’ju]. A expectativa depende do tratamento de um tempo marcado

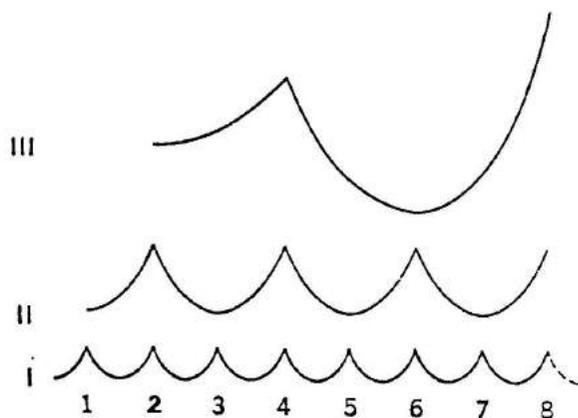


Figura 1

dado no poema, e, de modo mais geral, em tôda a tradição métrica existente. No penúltimo tempo marcado, a não-acentuação pode, contudo, sobrepujar a acentuação. Assim, neste poema, apenas 17 dos 41 versos têm acentos de palavra em sua sexta sílaba. No entanto, em casos que tais, a inércia das sílabas pares acentuadas, alternando com as sílabas ímpres não-acentuadas, suscita certa expectativa de acentuação também para a sexta sílaba do tetrâmetro iâmbico.

Muito naturalmente, foi Edgar Allan Poe, o poeta e teórico da antecipação malograda, quem, do ponto de vista métrico e psicológico, avaliou o sentimento humano de satisfação suscitado pelo aparecimento do inesperado no seio do esperado; não se pode pensar em um sem pensar no outro, “assim como o mal não pode existir sem o bem”¹⁸. No caso, poderíamos facilmente usar a fórmula de Robert Frost em “A figura que um Poema Faz”: “A figura é a mesma que para o amor”¹⁹.

*As chamadas deslocções dos acentos de palavra, do tempo marcado para o tempo não-marcado, nas palavras polissilábicas, são desconhecidas nas formas tradicionais do

(18) E.A. Poe, “Marginalia”, *The Works*, Vol. 3 (Nova Iorque, 1857).

(19) R. Frost, *Collected Poems* (Nova Iorque, 1939).

verso russo; ocorrem, porém, com grande freqüência na poesia inglêsa, após uma pausa métrica e/ou sintática. Exemplo notável é a variação rítmica do mesmo adjetivo no verso de Milton *Infinite wrath and infinite despair* (“Cólera infinita e infinito desespero”). No verso *Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee* (“Mais perto de Vós, meu Deus, mais perto de Vós”), a sílaba acentuada de uma mesma palavra ocorre duas vêzes no tempo não-marcado, a primeira no comêço do verso e a segunda no comêço de uma frase. Esta licença, estudada por Jespersen²⁰, e corrente em muitas línguas, se explica inteiramente pela importância particular da relação entre um tempo não marcado e o tempo marcado que imediatamente o precede. Quando tal precedência imediata é impedida pela inserção de uma pausa, o tempo não-marcado torna-se uma espécie de *sylaba anceps*.

Além das regras que subjazem às características obrigatórias do verso, as regras que lhe governam os traços facultativos também pertencem ao metro. Tendemos a considerar fenômenos como a não-acentuação nos tempos marcados e a acentuação nos tempos não-marcados como desvios mas deve-se lembrar que são oscilações permitidas, desvios dentro dos limites da lei. Na linguagem parlamentar britânica, não se trata de uma oposição a sua majestade o metro, e sim de uma oposição de sua majestade. Quanto às eletivas violações das leis métricas, a discussão delas faz sempre lembrar Osip Brik, talvez o mais arguto dos formalistas russos, que costumava dizer que os conspiradores políticos são julgados e condenados somente por tentativas malogradas de golpes de fôrça, visto serem os próprios conspiradores que assumem o papel de juízes e acusadores no caso de o golpe alcançar êxito. Se as violências contra o metro deitarem raízes, tornam-se elas próprias leis métricas.

Longe de ser um esquema abstrato, teórico, o metro — ou, em têrmos mais explícitos, o *modelo de verso* (*verse design*) — domina a estrutura de qualquer verso particular — ou, em terminologia lógica, todo *exemplo de verso* (*verse*

(20) O. Jespersen, “Cause Psychologique de Quelques Phénomènes de Métrique Germanique”, *Psychologie du Langage* (Paris, 1933).

instance). Modelo e exemplo são conceitos correlativos. O modelo de verso determina as características invariáveis dos exemplos de verso e estabelece o limite de variações. Um rapsodo, camponês da Sérvia, memoriza, recita e em grande parte, improvisa milhares, por vezes dezenas de milhares de versos, e o metro lhe está vivo na mente. Incapaz de abstrair-lhe as regras, êle percebe e repudia, não obstante, a menor infração de tais regras. Qualquer verso de poesia épica sérvia contém precisamente dez sílabas e é seguido de uma pausa sintática. Existe, ademais, uma fronteira de palavra obrigatória antes da quinta sílaba e uma ausência obrigatória de fronteira de palavra antes da quarta e da décima sílabas. O verso tem, além disso, características quantitativas e acentuais significativas.²¹

Esta quebra épica sérvia, de par com muitos exemplos semelhantes apresentados pela métrica comparativa, é uma advertência persuasiva contra a errônea identificação de uma quebra com uma pausa sintática. A fronteira de palavra obrigatória não se deve combinar com a pausa e não pretende sequer ser perceptível ao ouvido. A análise de canções épicas da Sérvia registradas fonograficamente prova que não existem indícios audíveis obrigatórios da quebra, e, no entanto, qualquer tentativa de abolir a fronteira de palavra antes da quinta sílaba, mercê de insignificante alteração na ordem das palavras, é imediatamente condenada pelo narrador. O fato gramatical de a quarta e quinta sílabas pertencerem a duas palavras diferentes é quanto basta para que se perceba a quebra. Dessarte, o modelo de verso ultrapassa as questões de mera forma sonora; constitui um fenômeno lingüístico muito mais vasto, que nenhum tratamento fonético isolado logra esgotar.

Eu disse “fenômeno lingüístico” embora Chatman declare que “o metro existe como um sistema fora da linguagem”. Sim, o metro aparece também em outras artes que

(21) R. Jakobson, “Studies in Comparative Slavic Metrics”, *Oxford Slavonic Papers*, III (1952), 21-66. Cf. também R. Jakobson, “Über den Versbau der Serbokroatischen Volksepen”, *Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale*, VII-IX (1933), 44-53.

utilizam a seqüência temporal. Há muitos problemas lingüísticos — por exemplo, a sintaxe — que, de igual maneira, ultrapassam o limite da linguagem e são comuns a diferentes sistemas semióticos. Podemos falar até da gramática dos sinais de tráfego. Existe um código de sinais, em que uma luz amarela, quando combinada com outra verde, adverte que a passagem livre está prestes a ser fechada e, quando combinada com outra vermelha, anuncia a iminente cessação do fechamento; tal sinal amarelo oferece uma estreita analogia com o aspecto completivo do verbo. O metro poético, contudo, tem tantas particularidades intrinsecamente lingüísticas, que o mais conveniente é descrevê-lo de um ponto de vista puramente lingüístico.

Acrescentemos que nenhuma propriedade lingüística do modelo de verso deve ser negligenciada. Assim, por exemplo, seria um engano deplorável negar o valor constitutivo da entonação nos metros ingleses. Mesmo sem falar no papel fundamental que exerce nos metros de um artista do verso livre em língua inglesa como o é Whitman, torna-se impossível ignorar a significação métrica da entonação de pausa (“juntura-final”), seja “cadência” ou “anticadência”²², em poemas como *The Rape of the Lock*, (“O Roubo da Madeixa”) que evita intencionalmente o *enjambement*. Todavia, mesmo uma veemente acumulação de *enjambements* jamais lhes esconde o estado de digressão, de variação; êles sempre realçam a coincidência normal da pausa sintática e da entonação de pausa dentro do limite métrico. Qualquer que seja a maneira de ler de quem recita, a coerção da entonação permanece válida. O contorno de entonação inerente a um poema, a um poeta, a uma escola poética é um dos temas postos em discussão pelos formalistas russos²³.

O modelo de verso se encarna nos exemplos de verso. Via de regra, a variação livre dêesses exemplos é designada pelo termo um tanto equívoco de “ritmo”. Uma variação

(22) S. Karcevskij, “Sur la Phonologie de la Phrase”, *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, IV (1931), 188-223.

(23) B. Ejsenbaum, *Melodika Stixa* (Leningrado, 1922), e V. Zirmunskij, *Voprosy Teorii Literatury* (Leningrado, 1928).

de exemplos de verso dentro de um poema determinado deve ser estritamente diferenciada dos variáveis *exemplos de execução* (*delivery instances*). A intenção de “descrever o verso tal como é efetivamente declamado” é de menor utilidade para a análise sincrônica e histórica da poesia do que para o estudo de sua recitação no presente e no passado. Todavia, a verdade é simples e clara: “Há muitas recitações possíveis do mesmo poema — que diferem entre si de muitas maneiras. Uma recitação é um acontecimento, mas o poema propriamente dito, se é que um poema *existe*, deve ser alguma espécie de objeto duradouro.” Esta sábia observação de Wimsatt e Beardsley pertence, indubitavelmente, aos princípios essenciais da métrica moderna.

Nos versos de Shakespeare, a segunda sílaba, acentuada, da palavra *absurd* cai geralmente no tempo marcado, mas no terceiro ato de Hamlet ela cai no tempo não-marcado: *No, let the candied tongue lick absurd pomp* (“Não, que a língua açucarada lamba a absurda pompa”). O recitante pode escandir a palavra *absurd* nesse verso com um acento inicial na primeira sílaba ou observar o acento final de palavra de acôrdo com a acentuação corrente. Ele pode também subordinar o acento de palavra do adjetivo ao forte acento sintático da palavra principal que se segue, conforme o sugeriu Hill: “*Nó, lèt thě cándied tóngue líck ábsùrd póm*”,²⁴ como na concepção de Hopkins dos antipastos ingleses — “*regret néver*.”²⁵ Há, finalmente, uma possibilidade de modificações enfáticas quer por meio de uma “acentuação flutuante” (*schwebende Betonung*) abrangendo ambas as sílabas, quer por meio de um refôrço exclamativo da primeira sílaba (*àb-súrd*). Mas qualquer que seja a solução escolhida pelo recitante, a deslocação do acento de palavra do tempo marcado para o tempo não-marcado sem pausa antecedente continua a ser impressivo, e o momento de expectativa frustrado permanece viável. Onde quer que o recitante coloque o acento, a discrepância entre a acentuação da palavra inglesa na segunda sílaba de *absurd* e o tempo marcado

(24) A. A. Hill, Review in *Language*, XXIX (1953), pp. 549-561.

(25) G. M. Hopkins, *The Journals and Papers*.

ligado à primeira sílaba permanece como um traço constitutivo do exemplo de verso. A tensão entre o icto e o acento da palavra habitual é inerente a êsse verso, independentemente das diferentes interpretações que lhe possam dar os diversos atôres e leitores. Conforme observa Gerard Manley Hopkins, no prefácio aos seus poemas, “dois ritmos, de certo modo, se desdobram ao mesmo tempo”²⁶. Pode-se reinterpretar a descrição que êle faz dêsse desdobramento contrapontístico. A superposição de um princípio de equivalência à seqüência de palavras ou, em outros termos, a *montagem* da forma métrica sôbre a forma usual do discurso, comunica necessariamente a sensação de uma configuração dupla, ambígua, a quem quer que esteja familiarizado com a língua e com o verso em questão. Tanto as convergências quanto as divergências entre as duas formas, tanto as expectativas satisfeitas quanto as frustradas, provocam tal sensação.

A maneira por que um exemplo de verso é realizado por um dado exemplo de execução depende do *modelo de execução* do recitante; êste pode apegar-se a um estilo escandido, tender para uma prosódia semelhante à prosa, ou oscilar livremente entre êstes dois pólos. Devemos guardar-nos do binarismo simplista que reduz dois pares a uma só oposição, quer suprimindo a distinção cardinal entre modelo de verso e exemplo de verso (bem como entre modelo de execução e exemplo de execução) quer por uma errônea identificação de exemplo de execução e modelo de execução com o exemplo de verso e o modelo de verso.

*But tell me, child, your choice; what shall I buy
You? — Father, what you buy me I like best.*

(Mas diz-me, criança, a tua preferência; o que devo comprar para ti? — Pai, do que me comprares gostarei mais.)

(26) G. M. Hopkins, *Poems*, W. H. Gardner, org. (Nova Iorque e Londres, terceira edição, 1948).

Êstes dois versos de *The Handsome Heart* ("A Bela Alma"), de Hopkins, contêm um pesado *enjambement* que coloca uma fronteira de verso diante do monossílabo terminal de uma frase, de uma proposição, de um enunciado. A recitação dêsses pentâmetros pode ser estritamente métrica, com uma pausa manifesta entre *buy* e *you*, e uma pausa suprimida após êste pronome. Ou, pelo contrário, pode-se adotar um estilo que tenda à prosa, sem fazer nenhuma separação entre as palavras *buy you* e estabelecendo uma acentuada entonação de pausa ao fim da pergunta. Nenhum dêsses estilos de recitação, contudo, esconde a discrepância entre a divisão métrica e a sintática. A configuração de verso de um poema permanece completamente independente de sua variável declamação, com o que não pretendo invalidar a fascinante questão, suscitada por Sievers, de *Autorenleser* e *Selbstleser* ²⁷.

Sem dúvida alguma, o verso é fundamentalmente uma "figura de som" recorrente. Fundamentalmente, sempre, mas nunca unicamente. Tôdas as tentativas de confinar convenções poéticas como metro, aliteração ou rima, ao plano sonoro são meros raciocínios especulativos, sem nenhuma justificação empírica. A projeção do princípio de equivalência na seqüência tem significação muito mais vasta e profunda. A concepção que Valéry tinha da poesia como "hesitação entre o som e o sentido" ²⁸ é muito mais realista e científica que tôdas as tendências do isolacionismo fonético.

Conquanto a rima, por definição, se baseie na recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes, seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som. A rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas ("companheiros de rima", *rhyme-fellows*, na nomenclatura de Hopkins). No exame da rima, deparamos com o problema de saber se se trata ou não de um homeoteuton, que confronta sufixos

(27) E. Sievers, *Ziele und Wege der Schallanalyse* (Heidelberg, 1924).

(28) P. Valéry, *The Art of Poetry*. Bollingen series 45 (Nova Iorque, 1958).

semelhantes do ponto de vista da derivação e/ou da inflexão (*congratulations-decorations*), ou se as palavras que rimam pertencem à mesma ou a diferentes categorias gramaticais. Assim, por exemplo, a rima quádrupla de Hopkins é uma concordância de dois substantivos — *kind* e *mind* — que contrastam, ambos, com o adjetivo *blind* e o verbo *find*. Existe acaso uma proximidade semântica, uma espécie de similitude entre unidades léxicas que rimam, como dor-amor, raro-claro, traço-espaço, lama-fama? Os elementos que rimam têm a mesma função sintática? A diferença entre a classe morfológica e a aplicação sintática pode ser assinalada na rima. Assim, nos versos de Poe, *While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping. As of someone gently rapping*", as três palavras que rimam, morfológicamente semelhantes, são, as três, sintaticamente diferentes. São as rimas total ou parcialmente homonímicas proibidas, toleradas ou favorecidas? Homônimos completos como hórto-orto, têsto-texto, pára-para, e, por outro lado, rimas em eco como parco-arco, inação-ação, somente-mente, combalido-balido? E as rimas compostas (como em Hopkins, *enjoyment-toy meant* ou *began some-ransom*), em que uma palavra concorda com um grupo de palavras?

Uma poeta ou uma escola poética pôde-se voltar para a rima gramatical ou ser contra ela; a rima deve ser ou gramatical ou antigramatical; uma rima agramatical, indiferente à relação entre som e estrutura gramatical, relevaria, como tôdas as formas de agramatismo, da patologia verbal. Se um poeta tende a evitar rimas gramaticais, para êle, no dizer de Hopkins, "Existem dois elementos na beleza que a rima oferece ao espírito, a semelhança ou igualdade de som e a dessemelhança ou diferença de significado." ²⁹ Qualquer que seja a relação entre som e significação nas diferentes técnicas de rima, ambas as esferas estão necessariamente implicadas. Após as elucidadoras observações de Wimsatt acerca da significatividade da rima ³⁰, e os argutos estudos dos sistemas de rimas eslavas, um investigador de Poética

(29) G. M. Hopkins, *The Journal and Papers*.

(30) W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon* (Lexington, 1954).

difícilmente poderia sustentar que as rimas têm significado, mas muito vago.

A rima é apenas um caso particular, condensado, de um problema muito mais geral, poderíamos mesmo dizer do problema fundamental, de poesia, a saber, o *paralelismo*. Neste ponto também Hopkins, nos seus escritos de estudante, de 1865, demonstrou uma prodigiosa compreensão da estrutura da poesia:

“A parte artificial da poesia, talvez fôsse justo dizer tôda forma de artifício, se reduz ao princípio do paralelismo. A estrutura da poesia é a de um contínuo paralelismo, que vai dos chamados paralelismos técnicos da poesia hebraica e das antifonas da música da Igreja à complexidade do verso grego, italiano ou inglês. Mas o paralelismo é necessariamente de duas espécies — aquêle em que a oposição é claramente acentuada e aquêle em que é antes da transição ou cromática. Sòmente a primeira espécie, a do paralelismo acentuado, está envolvida na estrutura do verso — no ritmo, recorrência de certa seqüência de sílabas, no metro, recorrência de certa seqüência de ritmo, na aliteração, na assonância e na rima. A fôrça desta recorrência está em engendrar outra recorrência ou paralelismo correspondente nas palavras ou nas idéias, e, *grosso modo*, e mais como uma tendência que como um resultado invariável, é o paralelismo mais acentuado na estrutura (seja na elaboração, seja na ênfase) que engendra mais acentuado paralelismo nas palavras e no sentido. (...) À espécie de paralelismo acentuado ou abrupto pertencem a metáfora, o símile, a parábola, etc., em que se procura um efeito de parecença entre as coisas, e a antítese, o contraste, etc., em que o que se procura é dessemelhança”³¹.

Em suma, a equivalência de som, projetada na seqüência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente

(31) G. M. Hopkins, *The Journals and Papers*.

equivalência semântica, e em qualquer nível lingüístico, qualquer constituinte de uma seqüência que tal suscita uma das duas experiências correlativas que Hopkins define habilmente como “comparação por amor da parecença” e “comparação por amor da dessemelhança”.

O folclore oferece as formas poéticas de contôrno mais nítido e estereotipado, particularmente adequadas para o exame estrutural (conforme o mostrou Sebeok com exemplos cheremis). As tradições orais que usam o paralelismo gramatical para ligar versos consecutivos, por exemplo, as formas poéticas ugro-finesas³², e em grande parte também as da poesia folclórica russa, podem ser proveitosamente analisadas em todos os níveis lingüísticos — fonológico, morfológico, sintático e léxico: apuramos quais elementos são concebidos como equivalentes e de que modo a semelhança, em certos níveis, é temperada por diferenças marcantes em outros. Tais formas nos capacitam a comprovar a sagaz sugestão de Ransom de que “o processo do metro e do significado é o ato orgânico da poesia e implica tôdas as suas características importantes”³³. Tais estruturas tradicionais, de contornos nítidos, podem dissipar as dúvidas de Wimsatt acêrca da possibilidade de escrever-se uma gramática da interação entre o metro e o sentido, bem como uma gramática do arranjo das metáforas. Tão logo o paralelismo é promovido a cânone, a interação entre metro e sentido e o arranjo dos tropos deixam de ser “as partes livres, individuais e imprevisíveis da poesia”.

Vamos traduzir alguns versos típicos de canções matrimoniais russas acêrca da aparição do noivo:

*Um bravo rapaz se dirigia para o alpendre,
Vasilij caminhava para o solar.*

(32) R. Austerlitz, *Ob-Ugric Metrics. Folklore Fellows Communications*, CLXXIV (1958) e W. Steinitz, *Der Parallelismus in der Finnisch-Karelischen Volksdichtung. Folklore Fellows Communications*, CXV, (1934).

(33) J. C. Ransom, *The New Criticism* (Norfolk, Conn, 1941).

A tradução é literal; os verbos, todavia, se colocam em posição final nas duas proposições em russo (*Dobroj mó-lodec k séničkam privoráčival, // Vasilij k téremu prixázival*). Os versos apresentam perfeita correspondência sintática e etimológica entre si. Ambos os verbos predicativos têm os mesmos prefixos e sufixos e a mesma alternante vocálica no radical; são semelhantes em aspecto, tempo, número e gênero; e, além disso, são sinônimos. Ambos os sujeitos, o substantivo comum e o nome próprio, se referem à mesma pessoa e formam um grupo em relação de oposição. Os dois complementos de lugar são expressos por idênticas construções preposicionais, e a primeira está em relação de sinédoque com a segunda.

Esses versos podem aparecer precedidos de outro verso de estrutura gramatical (sintática e morfológica) semelhante: “Nenhum claro falcão voava além das colinas” ou “Nenhum árdego cavalo galopava em direção do pátio.” O “claro falcão” e o “árdego cavalo” dessas variantes são colocados em relação metafórica com o “bravo rapaz”. É o tradicional paralelismo negativo eslavo — a refutação do estado metafórico em favor do estado real. A negação *ne* pode, contudo, ser omitida: “*Jasjón sokol zá gory zaljótyval*” (Um claro falcão voava além das colinas) ou *Retív kon’ kó dvoru priskákival* (Um árdego cavalo galopava em direção do pátio). No primeiro dos dois exemplos, a relação metafórica se mantém: um bravo rapaz apareceu no alpendre, como um claro falcão vindo de trás das colinas. No outro exemplo, porém, a conexão semântica se torna ambígua. Uma comparação entre o noivo que aparece e o cavalo que galopa é sugerida, mas ao mesmo tempo o alto do cavalo no pátio antecipa em realidade a chegada do herói à casa. Dessarte, antes de apresentar o cavaleiro e o solar de sua noiva, a canção evoca as imagens contíguas, metonímicas, do cavalo e do pátio: a coisa possuída em lugar do possuidor, e o ar livre em lugar do interior. A apresentação do noivo pode ser cindida em dois momentos consecutivos mesmo sem substituir-se o cavalo pelo cavaleiro: “Um bravo rapaz vinha a galope para o pátio, // Vasilij caminhava para o solar.” Assim, o “árdego cavalo”, surgindo no verso precedente num lugar métrico e sintático

semelhante ao do “bravo rapaz”, figura simultaneamente como uma imagem e uma possessão representativa do rapaz, a bem dizer — *pars pro toto* para o cavaleiro. A imagem do cavalo está na linha fronteira entre a metonímia e a sinédoque. Destas sugestivas conotações do “árdego cavalo” se segue uma sinédoque metafórica: nas canções matrimoniais e em outras variedades das tradições eróticas russas, o masculino *retív kon’* se torna um símbolo fálico latente ou mesmo patente.

Já na década de 1880, Potebnja, um notável pesquisador no domínio da poética eslava, assinalou que na poesia popular o símbolo se encontra materializado (*overščestylen*), convertido em acessório da ambiência. “Símbolo ainda, é pôsto, contudo, em conexão com a ação. Dessa maneira, apresenta-se um símile sob a forma de uma seqüência temporal.”³⁴ Nos exemplos de Potebnja, tirados do folclore eslavo, o salgueiro sob o qual passa uma mûça serve ao mesmo tempo como imagem dela; a árvore e a mûça estão co-presentes no mesmo simulacro verbal do salgueiro. De modo bastante semelhante, o cavalo das canções de amor permanece um símbolo de virilidade, não apenas quando o rapaz pede à mûça que lhe dê de comer ao corcel mas mesmo quando êste está sendo encilhado, levado ao estábulo ou amarrado a uma árvore.

Em poesia, não apenas a seqüência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer seqüência de unidades semânticas, tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contigüidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica, belamente sugerida pela fórmula de Goethe, *Alles Vergänglichliche ist nur ein Gleichnis* (“Tudo quanto seja transitório não passa de símbolo”). Dito em termos mais técnicos: tudo quanto é transitório é um símile. Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contigüidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico.

A ambigüidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em

(34) A. Potebnja, *Ob’ jasnenija Malorusckix i Srodnyx Narodnyx Pesen* (Varsóvia, I, 1883; II, 1887).

O poleiro do corvo, *the pallid bust of Pallas*, funde-se, mercê da paronomásia “sonora” /páləd/ — /péləs/ num todo orgânico (comparável ao verso famoso de Shelley *Sculptured on alabaster obelisk* /sk.lp/ — /l.b.st/ — /b.l.sk/, (“Esculpida sobre um obelisco de alabastro”). Ambas as palavras aqui confrontadas se haviam fundido antes em outro epíteto do mesmo busto — *placid/plásId/* — uma palavra-valise poética, e o vínculo entre o pássaro empoleirado e o poleiro foi, por sua vez, atado por uma paronomásia: “bird or beast upon the . . . bust.” O pássaro está empoleirado “no alvo busto de Atena que há por sobre (*just above*) os meus umbrais” e o corvo, sobre o seu poleiro, a despeito da ordem imperativa do amante (*take they form from off my door*) está pregado ao lugar pelas palavras / ʒást əbáv /, ambas fundidas em / bást /.

A intérmina estada do hóspede sinistro é expressa por uma cadeia de engenhosas paronomásias, parcialmente invertidas, como seria de esperar do *modus operandi* antecipatório, regressivo, dêsse experimentador, dêsse mestre do “escrever às avessas” que foi Edgar Allan Poe. No verso introdutório desta estrofe final, *raven*, palavra contígua ao desolado refrão *never*, surge mais uma vez como uma imagem especular corporificada dêste *never*: /n.v.r./ — /r.v.n./ Paronomásias salientes entreligam ambos os emblemas de perene desespêro, primeiro *the Raven*, *never flitting*, no comêço da derradeira estrofe, e depois, nos últimos versos, *that shadows that lies floating on the floor* e *shall be lifted — nevermore*: /névər flítɪŋ / — /flótɪŋ / (...)/flór/ (...)/lɪftəd névər/. As aliteraões que impressionaram Valéry constróem uma cadeia paronomásica: /stí (...)/ — /sít (...)/ — /stí (...)/ — /sít (...)/. A invariabilidade do grupo é particularmente acentuada pela variação de sua ordem. Os dois efeitos luminosos no claro-escuro — *the fiery eyes* (os olhos ardentes) da ave negra e a luz lançando-lhe a “sombra no chão” — são evocados para aumentar a melancolia do quadro todo e se ligam, mais uma vez pelo “vívido efeito” das paronomásias: /ólə ʃímɪŋ/ / (...)/dímanz/ (...)/ɪz drímɪŋ/ — / ɔ́ɪm strímɪŋ /.

That shadow that lies /áyz/ faz parelha com *the eyes* /áyz/, numa rima em eco impressivamente deslocada.

Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado. Mas o preceito aliterativo de Pope aos poetas — “o som deve ser um Eco do sentido” — tem aplicação mais ampla. Na linguagem referencial, a conexão entre *signans* e *signatum* se baseia, na esmagadora maioria dos casos, em sua contigüidade codificada, a qual recebe amiúde uma denominação que se presta à confusão: “arbitrariedade do signo verbal”. A pertinência do nexosom-significado é um simples corolário da superposição da similaridade sobre a contigüidade. O simbolismo sonoro constitui uma relação inegavelmente objetiva, fundada numa conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular entre a experiência visual e auditiva. Se os resultados da pesquisa, neste terreno, têm sido por vêzes vagos ou controversos, isso se deve basicamente a cuidados insuficientes no que respeita aos métodos de investigação psicológica e/ou lingüística. Particularmente do ponto de vista lingüístico, deformou-se, freqüentemente a realidade por falta de atenção ao aspecto fonológico dos sons da linguagem ou por operações inevitavelmente vãs com complexas unidades fônicas, quando se deveria ter recorrido aos seus componentes últimos. Mas quando se testam, por exemplo, oposições fonemáticas como as de grave/agudo, perguntando-se qual fonema, /i/ ou /u/, é o mais sombrio, algumas pessoas podem responder que tal pergunta não tem sentido para elas, mas dificilmente alguém afirmaria que o /i/ é o mais sombrio.

A poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir; é, porém, uma província em que o nexos interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma a mais palpável e intensa, conforme o assinalou Hymes na sua estimulante comunicação. A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma “corrente subjacente de significado”, para usar a pitoresca expressão de Poe. Em

duas palavras polares, a relação fonemática pode estar concorde com a oposição semântica, como, em russo, /d,en/ “dia” e /noč/ “noite”, em que a vogal aguda e as consoantes duras da palavra diurna se opõem à correspondente vogal grave da palavra noturna. Um refôrço dêste contraste, que se obtém rodeando a primeira palavra de fonemas agudos e duros, em contraposição a uma vizinhança fonemática grave, qual a da segunda palavra, converte o som num eco completo do sentido. Mas nas palavras francesas *jour*, “dia”, e *nuît*, “noite”, a distribuição das vogais agudas e graves se inverte; assim é que, em *Divagations*, Mallarmé acusa sua língua materna de enganadora perversidade por atribuir a dia um timbre sombrio e a noite um timbre claro³⁸. Whorf declara que quando, no seu contôrno sonoro, “uma palavra tem similitude com seu próprio sentido, podemos percebê-lo. (...) Quando, porém, acontece o oposto, ninguém se dá conta.” A linguagem poética, contudo, e particularmente a poesia francesa, busca, na colisão entre som e significado percebida por Mallarmé, uma alternativa fonológica para tal discrepância; abafa a distribuição “conversa” de traços vocálicos rodeando *nuît* de fonemas graves e *jour* de fonemas agudos, ou então recorre a um deslocamento semântico: a imaginária de dia e noite substitui a imaginária de luz e treva por outros correlatos de oposição fonêmica grave/agudo, contrapondo, por exemplo, o calor pesado do dia ao frescor arejado da noite; “parece”, com efeito, “que as pessoas humanas têm a tendência de associar, por um lado, tudo quanto seja luminoso, pontiagudo, duro, alto, ligeiro, rápido, agudo, estreito, e assim por diante, numa longa série, e, inversamente, tudo quanto seja obscuro, quente, mole, doce, embotado, baixo, pesado, lento, grave, largo, etc., em outra longa série.”³⁹

Por efetiva que seja a ênfase na repetição, em poesia, a textura sonora está longe de confinar-se a combinações numéricas, e um fonema que apareça uma única vez, mas numa

(38) S. Mallarmé, *Divagations* (Paris, 1899).

(39) B. L. Whorf, *Language, Thought, and Reality*, J. B. Carrol, org. (Nova Iorque, 1956), p. 267 s.

palavra-chave, em posição pertinente, contra um fundo contrastante, pode adquirir relêvo significativo. Conforme costumavam dizer os pintores: “Um quilo de verde não é mais verde que meio quilo.”

Uma análise da textura sonora da poesia deve levar sistematicamente em conta a estrutura fonológica da linguagem dada e, além do código global, também a hierarquia das distinções fonológicas na convenção poética dada. Desarte, as rimas assonantes usadas pelos povos eslavos em sua tradição oral e em alguns estágios de sua tradição escrita, admitem consoantes diferentes nos membros da rima (por exemplo, em tcheco, *boty, boky, stopy, kosy, sochy*), mas, conforme o notou Nitch, nenhuma correspondência mútua entre consoantes sonorizadas e não-sonorizadas é permitida⁴⁰, de forma que as palavras tchecas citadas não podem rimar com *body, doby, kozy, rohy*. Nas canções de certos povos índios da América, tais como os Pima-Papago e os Tepecano, segundo as observações de Herzog — só parcialmente divulgadas em letra de fôrma⁴¹ —, a distinção fonemática entre oclusivas sonorizadas e não-sonorizadas e entre elas e as nasais, é substituída por uma variação livre, ao passo que a distinção entre labiais, dentais, velares e palatais se mantém rigorosamente. Assim, na poesia dessas línguas, as consoantes perdem dois de seus quatro traços distintivos, sonorizadas/não-sonorizadas e nasais/orais, e preservam outros dois, graves/agudas e compactas/difusas. A seleção e a estratificação hierárquica de categorias válidas é um fator de importância fundamental para a Poética, tanto no nível fonológico quanto no gramatical.

Na antiga Índia e na Idade Média latina, a teoria literária distinguia com precisão dois pólos da arte verbal, chamados em sânscrito *Pāñcālī* e *Vaidarbhī* e correspondentemente em latim *ornatus difficilis* e *ornatus facilis*⁴², sendo

(40) K. Nitch, “Z Historii Polskich Rymów”, *Wybór Pism Polonistycznych* I (Wroclaw, 1954), 33-77.

(41) G. Herzog, “Some Linguistics Aspects of American Indian Poetry”, *Word* II (1946), 82.

(42) L. Arbusow, *Colores Rhetorici* (Goetingue, 1948).

o último estilo, evidentemente, muito mais difícil de analisar lingüísticamente porque, nessas formas literárias, os recursos verbais são muito sóbrios e a linguagem parece uma vestimenta quase transparente. Mas é mister dizer, com Charles Sanders Peirce: "Tal vestimenta não pode ser jamais arrancada inteiramente; pode ser apenas substituída por algo mais diáfano."⁴³ A "composição não-versificada" (*verseless composition*), conforme Hopkins chamou a variedade prosaica da arte verbal — em que os paralelismos não são tão estritamente marcados ou tão estritamente regulares quanto o "paralelismo contínuo" e em que não existe nenhuma figura de som dominante —, apresenta problemas mais complicados para a Poética, da mesma forma que qualquer domínio lingüístico de transição. Neste caso, a transição se situa entre a linguagem estritamente poética e a linguagem estritamente referencial. Mas a monografia pioneira de Propp acerca da estrutura dos contos de fada⁴⁴ mostra-nos como uma abordagem sintática conseqüente pode-nos prestar ajuda decisiva, mesmo no classificar os enredos tradicionais e no determinar as leis intrigantes que subjazem à sua composição e seleção. Os novos estudos de Lévi-Strauss⁴⁵ revelam uma abordagem muito mais profunda, mas essencialmente parecida, do mesmo problema de construção.

Não é por acaso que as estruturas metonímicas são menos exploradas que o campo da metáfora. Seja-me permitido repetir minha antiga observação de que os estudos dos tropos poéticos se orientaram principalmente para o da metáfora, e a chamada literatura realista, intimamente ligada ao princípio metonímico, ainda desafia interpretação, embora a mesma metodologia lingüística utilizada pela Poética ao

(43) C. S. Peirce, *Collected Papers*, Vol. 1 (Cambridge, Mass., 1931), p. 171.

(44) V. Propp, *Morphology of the Folktale* (Bloomington, 1958).

(45) C. Lévi-Strauss, "Analyse Morphologique des Contes Russes", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, III (1960); *La Geste d'Asdival, École Pratique des Hautes Études* (Paris, 1958); e "The Structural Study of Myth", in T. A. Sebeok, org. *Myth: A Symposium* (Philadelphia, 1955), pp. 50-66

analisar o estilo metafórico da poesia romântica seja inteiramente aplicável à textura metonímica da prosa realista.⁴⁶

Os manuais escolares acreditam na ocorrência de poemas desprovidos de imaginária, mas em realidade a parcimônia de tropos léxicos é contrabalançada pela abundância de tropos e figuras gramaticais. Os recursos poéticos ocultos na estrutura morfológica e sintática da linguagem em suma, a poesia da gramática, e seu produto literário, a gramática da poesia, raramente foram reconhecidos pelos críticos e os lingüistas os negligenciaram de todo, embora fôssem magistralmente dominados pelos escritores criativos.

A força dramática do exórdio de Antônio na oração fúnebre de César é alcançada principalmente pela maneira com que Shakespeare maneja as categorias e construções gramaticais. Marco Antônio desacredita o discurso de Brutus convertendo as alegações para o assassinio de César em puras ficções lingüísticas. A acusação que Brutus faz a César, *as he was ambitious, I slew him* ("como êle era ambicioso, eu o matei") é submetida a transformações sucessivas. Primeiramente, Antônio a reduz a uma mera citação, que atribui a responsabilidade da declaração ao orador citado: *The noble Brutus // Hath told you (...)* ("O nobre Brutus / Vos contou (...)"). Ao ser repetida, esta referência a Brutus é posta em contraste com as próprias afirmativas de Antônio por um adversativo *but* ("mas") e a seguir degradada por um concessivo *vet* ("todavia"). A referência à honra do alegante deixa de justificar a alegação quando repetida com um *and* ("e") meramente copulativo substituindo o anterior *for* ("porque") causal e quando, finalmente, é posta em questão através da inserção maliciosa de um *sure* ("decerto") modal:

*The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
For Brutus is an honourable man,
But Brutus says he was ambitious,*

(46) R. Jakobson, "The Metaphoric and Metonymic Poles", in *Fundamentals of Language* (SGravenhage, 1956), pp. 76-82.

*And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And, sure, he is an honourable man.*

(“O nobre Brutus / Disse-vos que César era ambicioso; / Porque Brutus é um homem honrado, / Mas Brutus diz que êle era ambicioso, / e Brutus é um homem honrado. / Todavia, Brutus diz que êle era ambicioso / E Brutus é um homem honrado. / Todavia, Brutus diz que êle era ambicioso. / E, de certo, é um homem honrado.”)

O poliptoto que se segue — *I speak (...) Brutus spoke (...) I am to speak* (“eu falei — Brutus falou — estou para falar”) — apresenta a alegação repetida como baseada em simples palavras, não em fatos. O efeito reside, diria a lógica modal, no contexto oblíquo dos argumentos aduzidos, que os converte em opiniões indemonstráveis:

*I speak not to disprove what Brutus spoke,
But here I am to speak what I do know.*

(“Falo não para refutar o que Brutus disse, / Mas aqui estou para falar do que sei.”)

O recurso mais eficaz da ironia de Antônio é o *modus obliquus* das citações de Brutus convertido em *modus rectus* a fim de mostrar que êsses atributos reificados não são mais que ficções lingüísticas. À afirmativa de Brutus, *he was ambitious*, Antônio primeiro replica transferindo o adjetivo do agente para a ação — *Did this in Caesar seem ambitious?* (“Parece isto em César ambicioso?”) —, depois trazendo à tona o substantivo abstrato *ambition* e convertendo-o em sujeito de uma construção passiva concreta — *Ambition should be made of sterner stuff* (“A ambição deveria ser feita de estôfo mais rude”) e, subseqüentemente, em atributo de uma sentença interrogativa: *Was this ambition?* (“Era isto ambição?”). O apêlo de Brutus, *hear*

me for my cause (“ouvi-me defender minha causa”), é respondido pelo mesmo substantivo *in recto*, sujeito hipostasiado de uma construção interrogativa, ativa: *What cause withholds you (...)?* (“Que causa vos impede?”). Enquanto Brutus grita: *awake your senses, that you may be better judge* (“acordai vossa razão, para poderdes ser melhor juiz”), o substantivo abstrato derivado de *judge* torna-se um agente no relato de Antônio, o objeto de uma apóstrofe: *O judgement, thou art fled to brutish beasts (...)* (“Ó juízo, tu te refugiaste nas feras brutas”). A propósito, esta apóstrofe, com sua sanguinária paronomásia *Brutus-brutish*, faz lembrar a exclamação de despedida de César: *Et tu, Brute!* As qualidades e atividades são exibidas no modo reto, ao passo que seus portadores aparecem ou no modo oblíquo — *withholds you, to brutish beasts, back to me* — ou como sujeitos de ações negativas — *men have lost, I must pause*:

*You all did love him once, not without cause;
What cause withholds you then to mourn for him?
O judgement, thou art fled to brutish beasts,
And men have lost their reason!*

(“Vós todos o amastes um dia, e não sem causa; / Que causa vos impede então de pranteá-lo? / Oh juízo, tu te refugiaste nas feras brutas, / E os homens perderam a razão!”)

Os dois últimos versos do exórdio de Antônio manifestam a ostensiva independência dessas metonímias gramaticais. A fórmula estereotipada “Eu pranteio fulano” e a fórmula figurativa, mas igualmente estereotipada, “fulano está no ataúde e meu coração está com êle” ou “êle levou meu coração consigo”, dão lugar, no discurso de Antônio, a uma metonímia audaz; o tropo se torna parte da realidade poética:

*My heart is in the coffin there with Caesar,
And I must pause till it come back to me.*

("Meu coração lá está, no ataúde, com César, / E eu devo deter-me até que êle, me volte".)

Em poesia, a forma interna de uma palavra, vale dizer, a carga semântica de seus constituintes, recobra sua pertinência. Os *Cocktails* ("rabos-de-galo") podem retomar seu parentesco com a plumagem. Suas côres são avivadas nos versos de Mac Hammond: *The ghost of a Bronx pink lady // With orange blossoms afloat in her hair* ("A sombra de uma rósea dama do Bronx / Com botões de laranjeira a flutuar-lhe nos cabelos"); a metáfora etimológica alcança sua plena realização em: *O Bloody Mary, // The cocktails have crowed not the cocks!* ("Ó Maria Sanguinária" (nome de um coquetel feito com suco de tomate e vodca) / "os rabos-de-galo cantaram, não os galos!"), do poema *At an Old Fashion Bar in Manhattan* ("Num bar antiquado de Manhattan"). O poema de Wallace Stevens, *An Ordinary Evening in New Haven* ("Uma Noite Comum em New Haven"), revive a palavra-chave do nome da cidade, primeiramente através de uma discreta alusão a *heaven* ("céu") e depois através de uma confrontação direta, trocadilhesca, semelhante ao *Heaven-Haven*, de Hopkins:

The dry eucalyptos seek god in the rainy cloud.
Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in
[New Haven

(...) The instinct for heaven had its counterpart:
The instinct for earth, for New Haven, for
his room (...)

("O ressequido eucalipto busca deus na nuvem de chuva. / O Professor Eucalipto, de New Haven, o busca em New Haven // O impulso para o céu tinha a sua contraparte / No impulso para a terra, para New Haven, para o seu quarto")

O adjetivo *New* ("nôvo"), do nome da cidade, é ressaltado por via de uma concatenação de opostos:

The oldest-newest day is the newest alone.
The oldest-newest night does no creak by (...)

("O mais velho dos dias mais novos é o único mais nôvo. / A mais velha das noites mais novas não ringe aqui perto (...)")

Quando, em 1919, o Círculo Lingüístico de Moscou discutia como definir e delimitar o campo dos *epitheta ornantia*, o poeta Maiakovski nos censurou dizendo que, para êle, qualquer adjetivo, desde que se estivesse no domínio da poesia, se tornava, por isso mesmo, um epíteto poético, mesmo "grande" em "a Grande Ursa" ou "grande" e "pequeno" nos nomes de ruas de Moscou como *Bol'shaja Presnja* e *Malaja Presnja*. Por outras palavras, a "poeticidade" não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes uma total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam.

Um missionário censurou seu rebanho africano por andar despido. "E o senhor?", responderam os nativos, apontando-lhe para o rosto, "não anda também despido em alguma parte?" "Bem, mas é meu rosto." "Pois bem", retorquiram os nativos, "conosco, tudo é rosto." Assim também, em poesia, qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético.

Esta minha tentativa de reivindicar para a Lingüística o direito e o dever de empreender a investigação da arte verbal em tôda a sua amplitude e em todos os seus aspectos conclui com a mesma máxima que resumia meu informe à conferência que se realizou em 1953 aqui na Universidade de Indiana: *Linguista sum; linguistici nihil me alienum puto.*⁴⁷ Se o poeta Ransom estiver certo (e o está) em dizer que "a poesia é uma espécie de linguagem"⁴⁸, o lingüista, cujo campo abrange qualquer espécie de lingua-

(47) C. Levi-Strauss, R. Jakobson, C. F. Voegelin, e T. A. Sebeok. *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists* (Baltimore 1953).

(48) J. C. Ransom, *The World's Body* (Nova Iorque, 1938).

gem pode e deve incluir a poesia no âmbito de seus estudos. A presente conferência demonstrou claramente que o tempo em que os lingüistas, tanto quanto os historiadores literários, eludiam as questões referentes à estrutura poética ficou, felizmente, para trás. Em verdade, conforme escreveu Hollander, "parece não haver razão para a tentativa de apartar os problemas literários da Lingüística geral". Se existem alguns críticos que ainda duvidam da competência da Lingüística para abarcar o campo da Poética, tenho para mim que a incompetência poética de alguns lingüistas intolerantes tenha sido tomada por uma incapacidade da própria ciência lingüística. Todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos definitivamente que um lingüista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas lingüísticos e ignorante dos métodos lingüísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos.

Este livro foi composto e
impresso na Editora Pensamento S/A., Rua Domingos
Paião, 60 - São Paulo.