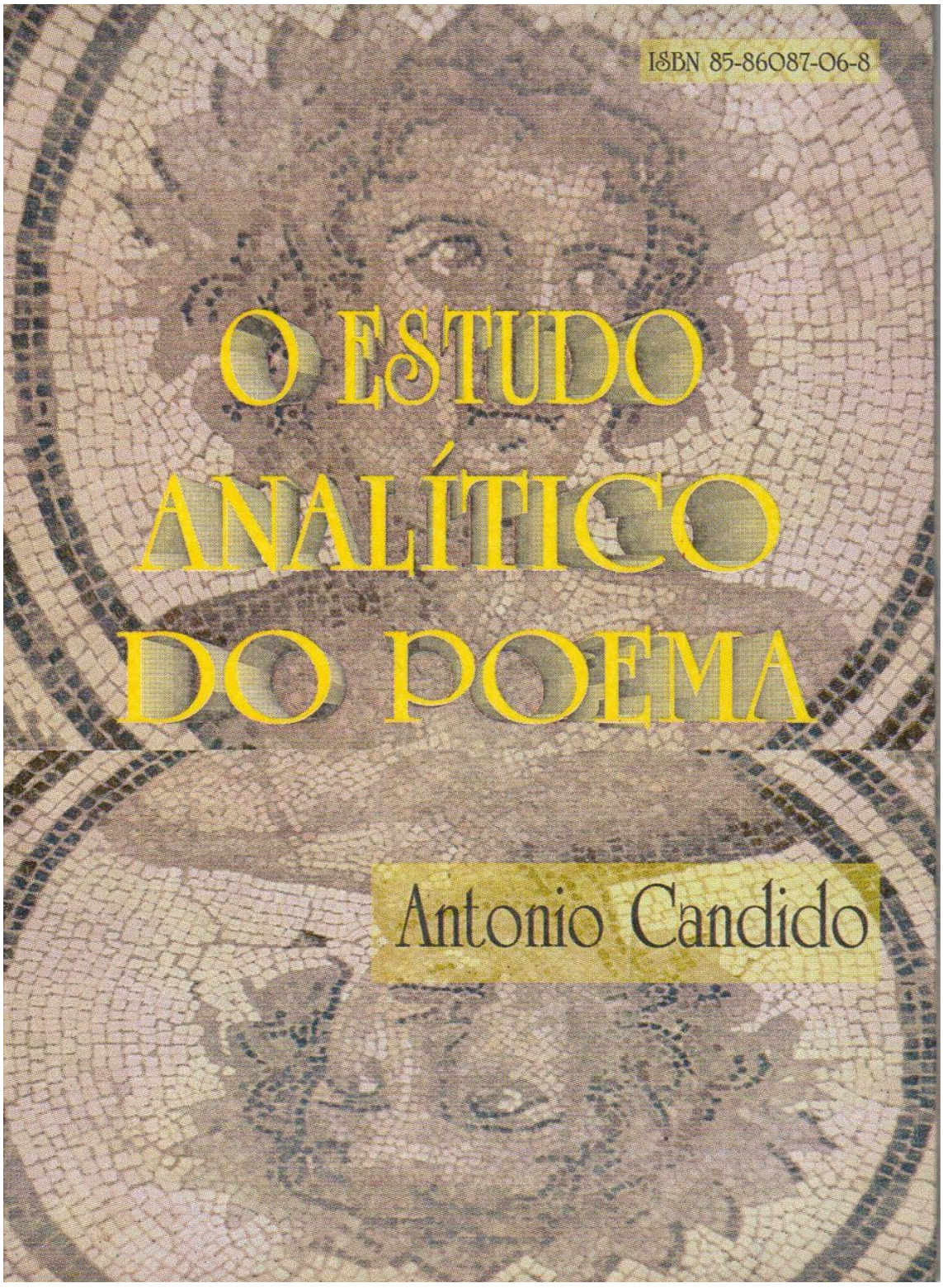


Antônio Cândido

O ESTUDO ANALÍTICO DO POEMA

3ª edição

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor: Prof. Dr. Flávio Fava de Moraes Vice-Reitora: Prof*. Dr". Myriam Krasilchik

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira Vice-Direton Prof. *Vr.* Francis Henrik Aubert
I - *lut*
COMISSÃO DE PUBLICAÇÕES
Presidente: Benjamin Abdala juniorrr - DLCViceee-PresidenteLigiaaa Schwartz - DA
Membros: Elizabeth Brait DL
Gabriel Cohn-DCP
Homero Freitas de Andrade - DLO
Iná Camargo-DTLC
José Bueno Conti - DG
José Carlos Bruni DS
Pedro Garcez Ghirardi - DLM
Renato Janine Ribeiro - DF

Endereço para correspondência
Comissão Editorial
O Estudo Analítico do Poema
CP. 8105 - CEP 05508-900
São Paulo, SP Brasil
e-inaiLfilch@org.iisp.br
e-mail: pubflch@edu.usp.br

Compras e assinaturas
Humanitas Publicações FFLCH/USP
Rua do lago, 717 - Cid. Universitária
05508-900 - São Paulo, SP - Brasil
Tel (011) 818-4593 / Fax (011) 211-6281

© *Copyright* 1996 do autor. Direitos de publicação da Universidade de São Paulo.
novembro/1996

ISBN: 85-86087-06-8

O ESTUDO ANALÍTICO DO POEMA

3ª edição

Antônio Cândido

Humanitas Publicações - FFLCH/USP São Paulo. 1996

C 223 Cândido, Antônio
O estudo analítico do poema / Antônio Cândido. — São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.
ISBN: 85-86087-06-8
1. Teoria literária — Poesia I. título
(CDD 20 ed.)-801.951
Ficha catalográfica: Eunides A. do Vale CRB/8-1166 Serviço de Biblioteca e Documentação - FFLCH/USP

SUMARIO

Pág.

Nota Inicial..... 5
Explicação..... 7
Programa..... 9
Introdução..... 11
Apresentação do Programa..... 13
Comentário e Interpretação Literária..... 17
A Teoria de Grammont..... 31
Rima..... 39
O Destino das Palavras no Poema..... 69
As Modalidades de Palavras Figuradas..... 77
A Retórica Tradicional..... 81
Natureza da Metáfora..... 87
Bibliografia..... 101

NOTA INICIAL

Como está dito na "Explicação" (ver adiante), a matéria que segue é parte de um curso dado em 1963 para o 4ª ano de Letras, tendo sido mais tarde aproveitado noutros. Se naquela ocasião estas notas foram mimeografadas à minha revelia, devido a uma gentil inconfidência de Marlyse Meyer, desdobrada pela dedicação de Rodolfo Ilari, ambos, na época, da Cadeira de Língua e Literatura Francesa, - por que lhes dar agora a forma bem mais comprometedora de livro? Primeiro, para atender à generosa solicitude de uma colega e amiga, Walnice Nogueira Galvão, empenhada com mais alguns companheiros em divulgar trabalhos internos de nossa Faculdade. Segundo, porque passados vinte e quatro anos este material já pode ser considerado elemento para a sua história, como amostra do que se fazia naquele tempo, antes das transformações por que passou a Teoria da Literatura e, em consequência, o seu ensino.

Com os professores franceses e italianos que vieram para a recém-funda-da Universidade de São Paulo a partir de 1934, aprendemos que um curso deve ser concebido e preparado antecipadamente, a fim de ser consultado nas aulas e assegurar a maior exatidão possível, além de romper com a mentalidade improvisadora, timbre de nobreza intelectual em nossa tradição. Com efeito, tive mestres brasileiros que visivelmente preparavam bem as aulas, mas fingiam improvisá-las, inclusive para sugerir aquele poder de memória que deslumbrava o auditório e era sinal de talento. De um velho professor secundário, ouvi certa vez que dar aula como os franceses, olhando as notas, não era vantagem, pois "colavam" tudo...

Por outro lado, escrever a aula completa (cerca de vinte páginas datilografadas) e lê-la tal e qual aos outros alunos, pode desandar em monotonia e formalismo, impedindo a naturalidade da comunicação. O curso publicado aqui adotou, como os outros que preparei, a solução seguinte: redigir para cada aula um resumo contendo ideias e elementos necessários (no meu caso, mais ou menos cinco ou seis páginas), e sobre ele fazer a exposição, incorporando no ato ideias e exemplos que vão ocorrendo e são por vezes o melhor da aula.

Quando, em começos de 1961, iniciei na Universidade de São Paulo (onde fora antes Assistente de Sociologia) o curso de Teoria da Literatura

(denominado a seguir, por proposta minha, Teoria Literária e Literatura Comparada), o meu critério foi ensinar de maneira aderente ao texto, evitando teorizar demais e procurando a cada instante mostrar de que maneira os conceitos lucram em ser apresentados como instrumentos de prática imediata, isto é, de análise. Quanto aos textos escolhidos, quis desde logo valorizar os contemporâneos, até então de pouca presença no ensino de nossa Faculdade. Usando os autores tradicionais no 1ª ano, decidi para o 4ª e a antiga Especialização: 1) usar autores do Modernismo; 2) apresentar de maneira atualizada os "clássicos", como, por exemplo, José de Alencar

(Senhora) e Machado de Assis *(Quincas Borba,* alguns contos). Naquela altura a Editora do Autor publicou antologias de diversos poetas modernos, tornando-os acessíveis aos estudantes. Por isso pude trabalhar com poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, além de Mário de Andrade, cuja obra era corrente na edição Martins. De Mário analisamos durante meses, em 1962, o poema "Louvação da Tarde", fato que menciono porque durante os seminários nasceu a idéia do levantamento de suas anotações marginais, o que foi feito por Maria Helena Grembecki, Nites Teresinha Feres e Telê Porto Ancona Lopez, e talvez tenha sido o primeiro impulso no processo de incorporação do acervo do grande escritor ao Instituto de Estudos Brasileiros. (A partir de certa altura esse trabalho teve o auxílio da FAPESP, Fundação de Amparo à Pesquisa, que em 1962, por solicitação minha, havia concedido a primeira bolsa para investigação no campo da Literatura: a de Pérola de Carvalho sobre fontes inglesas de Machado de Assis).

Com base no material colhido, as três pesquisadoras elaboraram suas dissertações de mestrado sobre aspectos da obra de Mário de Andrade, que também foi objeto, em seguida, de suas teses de doutorado. Menciono ainda, no âmbito do Modernismo, a dissertação e a tese de Vera Chalmers, sobre Oswald de Andrade, porque acho que esse conjunto de trabalhos foi semente de um ciclo de pesquisas, documentação, estudos, sobre os dois autores e o Modernismo em geral.

As notas que compõem o presente livro, embora antiquadas e cheias de lacunas, contendo mais indicações do que desenvolvimentos, servem, portanto, para registrar um momento no ensino da literatura em nossa Faculdade. Por isso, concordei que fossem impressas, como documento daquele início dos anos de 1960, quando a primeira geração de licenciados já tinha chegado à maturidade dos anos e, com ela, às responsabilidades de direção e orientação, que, depois de tantas esperanças, seriam postas a dura prova a partir de 1964, mas sobretudo 1968.

Antônio Cândido de Mello e Souza Julho de 1987

EXPLICAÇÃO

Este volume contém a parte teórica de um curso dado em 1963 e repetido em 1964 para o 4° ano de Teoria Literária. A parte que se pode chamar de prática era constituída pela análise de poemas de Manuel Bandeira, escolhido como exemplo principal, não apenas pela alta qualidade de sua obra, mas porque ela é provavelmente a única em nossa literatura que permite a um estudante encontrar todas as modalidade de verso, desde os rigorosamente fixos até os mais livremente experimentais. As referências de páginas, que o leitor encontrará ao lado de poemas dele, aludem à *Antologia Poética,* 1* edição, Editora do Autor, Rio, 1961.

Não foi minha a ideia de mimeografar este texto superado, mas de colegas e amigos da Cadeira de Língua e Literatura Francesa. Alguém pediu para ler, depois mandou copiar para seu uso; os encarregados acabaram por bater *stencis,* porque se interessaram e quiseram também as suas cópias. Tudo à minha revelia, embora depois com o meu assentimento agradecido, pela demonstração d« interesse verdadeiramente desvanecedor. À Cadeira, portanto, e aos seus componentes, a minha gratidão muito sincera.

O registro desses fatos serve também para desculpar-me por um texto fragmentário, cheio de buracos, referências incompletas, indicações sem continuação. Está visto que em aula a matéria ia sendo não apenas desenvolvida, mas completada por elementos que não aparecem aqui, por estarem registrados em notas manuscritas que não foram incorporadas a esta redação-base. Lembro um caso: o da teoria da percepção métrica, do filósofo Carlos Vaz Ferreira, a que dei importância nas aulas, e que nos originais que serviram para esta impressão mimeográfica estava reduzida a um lembrete manuscrito à margem. Caso semelhante é o das vinculações primitivas entre trabalho, ritmo e poesia, que expus a partir dos críticos marxistas Caudwell e Thomson, cuja obra no texto presente aparecia como simples alusão remissiva a um caderno, utilizado nas aulas. Outro exemplo: quando repeti o curso, glosei bastante a ideia, apenas sugerida aqui, do desvinculamento entre a poesia e verso, cujas primeiras manifestações

talvez se esbocem no poema em prosa do Romantismo e que em nossos dias é um pressuposto estético fundamental, ao mesmo título que a queda de barreiras entre os gêneros.

Além disso, depois de ter redigido o curso (como é meu costume), tomei conhecimento de obras que me teriam feito abordar de modo diverso certos problemas; haja vista o da sonoridade expressiva, tão bem proposto por Roman Jakobson. Aqui, ela tem por fulcro uma apresentação longa e desnecessária da velha teoria de Grammont, que já em 1964 reduzi na prática a uma indicação breve, quando repeti o curso. Mais tarde, ao utilizar parte destas notas para seminários do Iª ano de Pós-Graduação, em 1966 e 1967, houve cortes, substituições e acréscimos ainda maiores. Em todo o caso, feita as ressalvas, é possível que este texto meio desconjuntado ainda

interesse aos meus alunos, aos quais se destina, como lembrança do nosso trabalho comum.

Uma última observação. O curso aqui publicado abrange apenas os dois primeiros tópicos do programa. Os tópicos finais e mais importantes, relativos à estrutura e ao seu significado imanente, com a conclusão sobre a unidade, foram desenvolvidos à medida que era efetuada a análise dos poemas. Deste modo se explica a falta de referências sistemáticas aos aspectos para os quais convergiam as noções e reflexões contidas no texto, e que constituem a pressuposto de um curso deste tipo, voltado para a integração da linguagem poética em estruturas significativas.

São Paulo, novembro de 1967

Antônio Cândido de Mello e Souza Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada

PROGRAMA
4ª ano/1963
O estudo analítico do poema
Introdução
1. Os fundamentos do poema
a. sonoridade;
b. ritmo;
c. metro;
d. verso.
2. As unidades expressivas
a. figura;
b. imagem;
c. tema;
d. alegoria;
e. símbolo.
3. A estrutura
a. princípios estruturais;
b. princípios organizadores;
c. sistemas de integração.

4. Os significados
a. sentido ostensivo e latência;
b. tradução ideológica;
c. poesia "direta" e "oblíqua";
d. clareza e obscuridade.
5. A unidade do poema.

INTRODUÇÃO

O nosso curso deste ano versará problemas de poesia, ao contrário dos dois anos anteriores, em que tratamos de problemas da prosa. O estudo da poesia apresenta certas dificuldades especiais, porque no universo prosaico o meio de expressão nos parece mais próximo da linguagem quotidiana, e nós nos familiarizamos mais rapidamente com ele. A linguagem da poesia é mais convencional e impõe uma atenção maior, sobretudo porque ela se manifesta geralmente, nos nossos dias, em peças mais curtas e mais concentradas, que por isso mesmo são menos acessíveis ao primeiro contato.

Para o aluno de quarto ano, o estudo da poesia apresenta, nesta Faculdade, algumas vantagens positivas. A primeira é que os cursos de literatura que teve anteriormente se basearam de preferência em textos de prosa; assim, poderá agora variar e ampliar a sua experiência. A segunda é que o contato com os poemas o inicia num universo expressivo que tem sido alvo predileto dos estudos da crítica mais renovadora deste século. Como disse no início do meu curso de romance no ano passado, há sem dúvida mais estudos sobre prosa do que sobre poesia; mas os estudos mais revolucionários e talvez mais altos dos nossos dias, até bem pouco, foram de crítica de poesia.

Isto posto, o aluno tem desejo, preliminarmente, de saber o que é poesia. Não o poderei satisfazer por enquanto, pela própria natureza do curso, que será explicada daqui a pouco ou na próxima aula. Mas deseja também saber que diferença há entre prosa e poesia. Basta dizer por enquanto que as acepções variam conforme as línguas, e que elas se relacionam ao conceito geral de literatura. Em português, não há dúvida: a literatura é o conjunto das produções feitas com base na criação de um estilo que é finalidade de si mesmo e não instrumento para demonstração ou exposição. Mais restritamente, é o conjunto de obras em estilo literário que manifestam o intuito de criar um objeto expressivo, fictício na maior parte. Noutras línguas, porém, as coisas são menos simples, e demonstram com mais força do que na nossa o alto conceito que se faz geralmente da poesia como categoria privilegiada de criação espiritual. É o

caso sobretudo do alemão, em que *Literatur* é termo muito geral, que levou a singulares confusões o nosso Sílvio Romero, por exemplo. *Literatur* em alemão é o conjunto de tudo o que se escreveu sobre qualquer assunto. *Dichtung* é que significa o que se escreveu em estilo literário e com intuito criador. Escritor, ou *Schriftsteller,* é o que escreve qualquer coisa, como notícias de jornal, por exemplo; *Dichter* é o escritor dotado de capacidade criadora. Em português eu posso ser um escritor, e Carlos Drummond de Andrade também o é; em alemão eu sou *Schriftsteller,* e ele um *Dichter.* Eu pertenço à *Literatur* e ele à *Dichtung.* A dificuldade está para o estrangeiro em que *Dichter* é tanto Drummond quanto Graciliano Ramos, isto é, no caso, não se diferencia a prosa da poesia, mas a qualidade do escrito, criador ou meramente informativo, crítico, analítico, etc. *Poesie* e *Roman* são modalidades de Dichtung.

Em italiano, Benedetto Croce, visivelmente inspirado nas acepções alemãs, que se aproximam da velha acepção grega de poesia como criação, estabeleceu ao longo da sua obra uma distinção entre *Poesia* e *Literatura.* Aquela abrange obras em prosa e verso e corresponde à *Dichtung;* esta faz parte de outra esfera, também pode ser em prosa e verso, aproximando-se da *Literatur* dos alemães. Quando traduzimos *Dichtung,* usamos frequentemente *Poesia,* chamando *Poetas* aos *Dichter.* Mas é preciso notar que assim estamos fugindo às nossas acepções atuais e nos aproximando da acepção grega.

Toda essa digressão vale para lhes mostrar a eminência do conceito de poesia, que é tomada como a forma suprema de atividade criadora da palavra, devida a intuições profundas e dando acesso a um mundo de excepcional eficácia expressiva. Por isso a atividade poética é revestida de um caráter superior dentro da literatura, e a poesia é como a pedra de toque para avaliarmos a importância e a capacidade criadora desta. Sobretudo levando em conta que a poesia foi até os tempos modernos a atividade criadora por excelência, pois todos os gêneros nobres eram cultivados em verso. Hoje, o desenvolvimento do romance e do teatro em prosa mudou este estado de coisas, mas mostra por isto mesmo como toda a literatura saiu da nebulosa criadora da poesia.

APRESENTAÇÃO DO PROGRAMA

O curso deste ano tratará dos elementos necessários para a análise dos poemas. A este propósito, duas considerações iniciais:

1. Trataremos do "poema" e não da "poesia".

2. Faremos "analise" e não necessariamente "interpretação".

Esclareçamos: 1. "Poema" e não "poesia"

Não abordaremos o problema da criação poética em abstrato: o que é a poesia, qual a natureza do ato criador no poeta; etc. Isto não quer dizer que o nosso curso não sirva, no fim, para ajudar o entendimento de problemas deste tipo.

Este esclarecimento é necessário também para se avaliar a relação do poema com a poesia, pois desde o Romantismo e do aparecimento do poema em prosa (de um lado) e da depuração do lirismo, de outro, sabemos:

a. Que a poesia não se confunde necessariamente com o verso, muito menos com o verso metrificado. Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. Com o advento das correntes pós-simbolistas, sabemos inclusive que a poesia não se contém apenas nos chamados gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente presente na prosa de ficção.

b. Que pode ser feita em verso muita coisa que não é poesia. Julgamentos retrospectivos a este propósito são inviáveis, mas não a percepção de cada leitor. Assim, embora a poesia didática do século 18, por exemplo, fosse perfeitamente metrificada e constituísse uma das atividades poéticas legítimas, hoje ela nos parece mais próxima dos valores da prosa.

O nosso curso visa. pois, basicamente, à poesia como se manifesta no poema, em versos metrificados ou livres. Em seguida, seremos levados a estudar o que o poema transmite, o que tradicionalmente se chama o seu conteúdo, e neste caso nos aproximaremos de um estudo da poesia. Assim, chegaremos a ela partindo empiricamente das suas manifestações concretas, e não fazendo o caminho inverso, mais filosófico. Por quê? Porque estamos interessados sobretudo em formar estudiosos e professores de literatura, para os quais a tarefa mais premente é saber analisar os produtos concretos que são os poemas.

2. "Análise" mais do que "interpretação".

Sendo assim, partimos do poema em sua realidade concreta porque desejamos sobretudo adquirir uma certa competência na análise, e não primariamente na interpretação, que decorre dela. Todo estudo real da poesia pressupõe a interpretação, que pode inclusive ser feita diretamente, sem recurso ao comentário, que forma a maior parte da análise. A análise como comentário é um preâmbulo, e para o professor de literatura e de língua se torna parte indispensável.

Frequentemente os professores se limitam à análise-comentário. É preciso deixar bem claro que isto é uma etapa. Seria uma etapa necessária? A resposta varia conforme o tipo de poesia e os problemas apresentados por cada poema. Mas de qualquer modo, o comentário, quando feito, deve ser coroado pela interpretação. No 5ª ano nos dedicaremos mais à interpretação; no 4fi ao comentário, cuja técnica deve ser adquirida pelos candidatos a professor.

O comentário é essencialmente o esclarecimento objetivo dos elementos necessários ao entendimento adequado do poema. É uma atividade de erudição, que não pressupõe em si a sensibilidade estética, mas que sem ela se torna uma operação mecânica. O verdadeiro fomentador experimenta previamente todo o encanto do poema, para em seguida aplicar-lhe os instrumentos de análise. Depois desta, a interpretação deve surgir como um reforço daquele encantamento, e não como seu sucedâneo ou diminuição.

Para os estudiosos de mentalidade positivista, só o comentário pode ser algo de universitariamente respeitável, porque se dirige a aspectos verificáveis.

de cunho histórico, linguístico, biográfico, etc. A interpretação seria algo demasiado pessoal para constituir objeto de ensino e sistematização. Alguns vão mais longe, e entendem que a poesia tem uma essência incomunicável, quando a consideramos fora da pura experiência pessoal; tem uma irracionalidade profunda que se torna significativa apenas à intuição de cada um, e não pode portanto ser objeto de estudo.

Outros, mais modernos, adotam posição exatamente oposta, e afirmam que a poesia só pode ser estudada a partir desta sua natureza íntima; que ela pode ser objeto de estudo sistemático, e que o comentário, além de desnecessário, talvez seja até prejudicial. É a posição de um dos maiores teóricos e praticantes da análise literária em nosso tempo, o suíço Mil Staiger, que forjou uma teoria da interpretação de fundo rigorosamente estilístico, alegando que a biografia, o conteúdo filosófico, as ligações histórico-culturais não são essenciais ao verdadeiro estudo da literatura. E que este, longe de escamotear a irracionalidade profunda da poesia, parte, ao contrário, destes elementos imponderáveis à primeira vista, mas que são os únicos a permitir acesso à estrutura real do poema. (Ver *Die Kunst der Interpretation* - A arte da Interpretação) .

Uma posição mais equilibrada, ou pelo menos mais útil para o estudo universitário, é a de Benno von Wiese, para o qual não apenas não há oposição entre comentário e interpretação, mas "o comentário corretamente entendido é o vestíbulo da interpretação". (Ver "Ueber die Interpretation lyrischer Dich-tung", *Deutsche Lyrik,* p. 15).

Este problema é importante, pois sobre ele se baseia toda a crítica moderna, que tende a várias formas de interpretação, contra a tradição ossifica-da do comentário erudito, que bania o requisito da sensibilidade, e, portanto, a verdadeira apreensão do poema. E que estabelecia uma rígida relação causai que hoje não se pode mais aceitar. As modernas tendências críticas *(new criticism* americano, escola de Richards na Inglaterra, estilística alemã e espanhola) se voltam para a estrutura interna, procurando pôr de lado tudo que não seja essencialmente o poema, e considerando circunstanciais e somenos (no que se refere à interpretação) os elementos dados pela investigação erudita (lingüísticos, históricos, biográficos). E uma posição que se justifica, e que historicamente vale como antídoto de uma seca anatomia descritiva, antes reinante. Mas não a exporemos aqui; adotaremos a posição mais universitária de considerar a investigação sobre o poema como uma operação feita em duas etapas virtuais comentário e interpretação, ou comentário analítico e análise interpretativa -intimamente ligados, mas que se podem dissociar. Fique claro que não há

(*) - As indicações completas sobre as obras citadas estão na bibliografia, final, salvo quando se tratar de obra citada ocasionalmente.

comentário válido sem interpretação; e que pode haver interpretação válida sem comentário. Mas que, neste curso, cuidaremos principalmente do comentário do poema, fornecendo para isto os elementos de poética que forem necessários, sem todavia nos interditarmos investidas no terreno da interpretação.

Mas, tanto no caso do comentário quanto da interpretação, o interesse se focaliza no poema,, unidade concreta que limita e concentra a atividade do estudioso.

COMENTÁRIO E INTERPRETAÇÃO LITERÁRIA

Num texto literário há essencialmente um aspecto que *é tradução* de sentido e outro que é tradução do seu conteúdo humano, da mensagem através da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem.

O estudo do texto importa em considerá-lo da maneira mais íntegra possível, como comunicação, mas ao mesmo tempo, e sobretudo, como expressão. O que o artista tem a comunicar, ele o faz na medida em que se exprime. A expressão é o aspecto fundamental da arte e portanto da literatura.

O comentário é uma espécie de tradução, feita previamente à interpretação, inseparável dela essencialmente, mas teoricamente podendo consistir numa operação separada. Neste sentido, vejamos alguns tópicos do já citado Benno von Wiese ("Ueber die Interpretation lyrischer Dichtung", p. 11-21).

Dizendo que o prazer estético é realçado, não prejudicado pela análise sistemática, von Wiese defende a possibilidade duma interpretação científica ou sistemática ("wissenschaftliche"), e lembra que as dúvidas a este respeito derivam do fato de se opor erradamente Comentário (externo, informativo, objetivo) à Interpretação (interna, afetiva, arbitrária). Em verdade "o comentário bem compreendido é o vestíbulo da interpretação" (p. 15).

O comentário é tanto mais necessário quanto mais se afaste a poesia de nós, no tempo e na estrutura semântica. Um poema medieval necessita um trabalho prévio de elucidação filológica, que pode ser dispensado na poesia atual. Mas mesmo nesta há uma etapa inicial de "tradução", gramatical, biográfica, estética, etc, que facilita o trabalho final e decisivo da interpretação.

O que é interpretação, alvo superior da exegese literária?

"Como já indicou expressivamente Emil Staiger, interpretar significa reproduzir e determinar com penetração compreensiva e linguagem adequada à matéria, a estrutura íntima, as normas estruturais peculiares, segundo as quais uma obra literária se processa, se divide e se constitui de novo como unidade" (p. 16).

Natureza: "(...) a Interpretação é uma tradução do tipo mais difícil que a tradução de uma língua para outra (...)" (p. 16).

Dificuldades: "um poema não se revela por si mesmo, nem para os que falam a mesma língua. É espantoso o quanto o leitor desprevenido (ou ingênuo) lê mal e não percebe" (p. 17).

Daí a necessidade de ensinar e aprender a interpretação sistemática.

Requisitos:

1. Não se prender exclusivamente à forma nem ao conteúdo ("formalismo"e "materialismo"); não utilizar padrões alheios ao poema (p. 17).

2. Não falar de si mesmo, mas da obra, isto é, não emprestar a ela os sentimentos e ideias pessoais que brotam por sua sugestão; mas procurar extrair os que estão contidos nela (p. 18).

Regras: "(...) aprender a ler, saber ouvir, prestar atenção a todas as particularidades" (p. 17).

A. análise comporta praticamente um aspecto de comentário puro e simples, que é o levantamento de dados exteriores à emoção poética, sobretudo dados históricos e filológicos. E comporta um aspecto já mais próximo à interpretação, que é a análise propriamente dita, o levantamento analítico de elementos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, e que tem como resultado uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias. A interpretação parte desta etapa, começa nela, mas se distingue por ser eminentemente integradora, visando mais à estrutura, no seu conjunto, e aos significados que julgamos poder ligar a esta estrutura. A análise e a interpretação, ao contrário do comentário, (fase inicial da análise) não dispensam a manifestação do gosto, a penetração simpática no poema. Comenta-se qualquer poema; só se interpretam os poemas que nos dizem algo. A análise esta a meio caminho, podendo ser, como vimos, mais análise-comentário ou mais análise-interpretação.

Análise e interpretação representam os dois momentos fundamentais do estudo do texto, isto é, os que se poderiam chamar respectivamente o "momento da parte" e o "momento do todo", completando o *círculo hermenêutico,* ou interpretativo, que consiste em entender o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese.

A este respeito, tomemos alguns conceitos de Staiger no citado estudo *Die Kunst der Interpretation:*

"O intérprete se mede pela capacidade de exprimir de maneira sistemática, a respeito da poesia, e sem destruir o seu encanto, o que determina o seu segredo e a sua beleza, e de aprofundar por meio do conhecimento o prazer causado pela valia da obra. Isto é possível? Depende do que se considerar sistemático.

A hermenêutica nos ensinou há muito que nós compreendemos o todo pela parte e a parte pelo todo. É o 'círculo hermenêutico', a cujo respeito não

dizemos mais que é necessariamente um círculo vicioso. Sabemos pela Ontologia de Heidegger que todo o conhecimento humano se desenvolve desta maneira, e também a Física e a Matemática não costumam andar de outra maneira. Portanto, não devemos evitar o círculo, mas apenas cuidar em entrar nele corretamente" (p. 12-13).

Em seguida, Staiger fala do prazer e da emoção da leitura como condição de conhecimento adequado, sem temer a acusação de fundar os estudos literários no sentimento subjetivo. O sentimento neste caso é um critério de orientação e de penetração. "O critério da sensibilidade se torna também critério de conhecimento sistemático" (p. 13).

Uma vez assegurada esta penetração simpática, o leitor deve apreender o *ritmo,* o largo compasso do poema(*) sobre o qual repousa o estilo, sendo o elemento que unifica num todo os aspectos de uma obra de um artista ou de um tempo (p. 14).

Quando apreendemos pela sensibilidade o ritmo geral de uma poesia, **apreendemos no todo** a sua beleza própria. Esclarecer esta intuição pelo conhecimento é a tarefa da interpretação.

"Neste estádio **o** estudioso se separa do amador. Para o amador, basta o **sentimento geral e um** domínio ainda vago, que pode esclarecer por meio de **leituras atentas. Mas** ele **não** sente a necessidade de comprovar como tudo se afina **no todo, e como o todo se** afina pelas partes. A possibilidade de estabelecer esta **prova é o fundamento** da nossa ciência" **(p.** 15).

*** • ***

Antes de entrar na apresentação dos elementos necessários à análise do poema, como encaminhamento para a sua interpretação posterior, façamos um exercício breve, que mostre como o comentário e a interpretação se completam e como cada um deles pode ser melhor compreendido por um caso concreto.

Seja o soneto de Camões numerado 74 na edição Hernani Cidade (Sá da Costa):

(*) - Segundo o *Kltints Lilerariches Lexikon,* a concepção de Staiger importa em assimilar o ritmo ao próprio estilo ("... Staiger setzt ihn mit Stil gleich..."XP- [126])-

20

1 Amor é fogo que arde sem se ver;

É ferida que dói e não se sente; É um contentamento descontente; É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer; 6 É solitário andar por entre a gente;

É nunca contentar-se de contente; 8 É cuidar que se ganha em se perder;

E querer estar preso por vontade; É servir a quem vence, o vencedor; É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor Nos corações humanos amizade, Se tão contrário a si é o mesmo Amor?

Ed. 1598 - 1. Amor é um fogo...

6. É um andar solitário.. 8. É um cuidar...

COMENTÁRIO

Trata-se de um soneto. Significativo: adoção de um instrumento expressivo italiano (ou fixado e explorado pelos italianos), apto pela sua estrutura a exprimir uma dialética; isto é, no caso, uma forma ordenada e progressiva de argumentação. Há certa analogia entre a marcha do soneto e a de certo tipo de raciocínio lógico em voga ainda ao tempo de Camões: o silogismo. Em geral, contém uma proposição ou uma série de proposições (ou algo que se pode assimilar a ela) e uma conclusão (ou algo que se pode a ela assimilar).

Este soneto obedece ao modelo clássico. E composto em decassílabos e obedece ao esquema de rimas ABBA, ABBA, CDC, DCD. Isto permite a divisão do tema e a constituição de uma rica unidade sonora, na qual a familiaridade dos sons e a passagem dum sistema de rimas a outro ajuda ao mesmo tempo o envolvimento da sensibilidade e a clareza da exposição poética (proposição, conclusões).

O decassílabo, como aqui aparece, é de invenção italiana, embora exista com outros ritmos na poesia de outras línguas. Verso capaz de conter uma emissão sonora prolongada, e bastante variado para se ajustar ao conteúdo.

Este soneto apresenta uma particularidade: a proposição é feita por uma justaposição de conceitos nos dois primeiros quartetos, estendendo-se ao primeiro terceto. Só nó último tem lugar a conclusão (que é uma consequência do exposto), que de ordinário principia no anterior.

Quanto à estrutura rítmica, notar que na parte propositiva (11 versos), todos os versos têm cesura da 6» silaba, permitindo um destaque de 2 membros, o primeiro dos quais exprime a primeira parte de uma antítese, exprimindo o segundo a segunda parte. Vemos aqui a função lógica ou psicológica da métrica, ao ajustar-se à marcha intelectual e afetiva do poema.

Note-se ainda que o poeta recorre discretamente à aliteração, isto é, à frequência num ou mais versos das mesmas consoantes, formando uma determinada constante sonora, ou antes, um efeito sonoro particular:

r no primeiro verso; *t* no terceiro e sétimo; *d* no quarto; v no décimo, etc.

Quanto a outras circunstâncias exteriores à interpretação, como data de composição, situação na vida do poeta, etc, não há elementos no caso. Apenas um pormenor erudito de variantes.

INTERPRETAÇÃO

1* parte: aspecto expressivo formal 2* parte: aspecto expressivo existencial.

1* parte

Evidentemente se trata de um poema construído em torno de antíteses, organizadas longitudinalmente em forma simétrica, por efeito da cesura significativa, dando nítida impressão de estrutura bilateral regular, ordenada em torno de uma tensão dialética. São duas séries de membros que se opõem, prolongando durante 11 versos um movimento de entrechoque.

Esta forma estrutural geral é movimentada por uma progressão constante do argumento poético, manifestada:

1^{fi} pelo efeito de acúmulo das imagens, que acabam criando uma atmosfera de antítese;

2^{fi} pela abstração progressiva das categorias gramaticais básicas que são no caso vocábulos-chaves do ponto de vista poético. Assim é que temos sucessivamente uma área de substantivos, uma área de verbos substantivados e uma área de verbos.

Substantivos; l» estrofe: fogo, ferida, contentamento, dor.

Verbos substantivados: 2ª estrofe: um querer, um andar (solitário pode ser substantivo ou adjetivo, aliás; dupla leitura possível). Transição no terceiro verso que prepara a passagem para a área seguinte verbal (/um/ nunca contentar-se).

Verbos: 3* estrofe, e já fim da segunda: querer estar, servir, ter.

Trata-se de um nítido processo de abstração, que revela a passagem do estado passivo do sujeito poético à sua ação, intensificando a sua força emocional.

Ainda sob este aspecto, note-se na área dos substantivos a evolução da causa material - fogo - para a consequência material imediata e apenas metaforicamente imaterial - ferida, - e dela para a consequência imaterial mediata - contentamento e dor, que são estados da sensibilidade.

Na última estrofe, a cesura não divide o verso, há transposição ("enjam-bement"), e todo o terceto se apresenta como unidade expressiva coesa e ininterrupta, pela presença de uma consequência lógico-poética, sob a forma de interrogação. Esta interrogação exprime a perplexidade do poeta e permite transitar à nossa segunda parte. (Ver nota abaixo).

2* parte

Este soneto exprime, sob aparente rigidez lógica, uma densa e dramática tensão existencial; é o encerramento de uma profunda experiência humana, baseada na perplexidade ante o caráter contraditório (bilateral, para usar a expressão aplicada à forma estrutural do soneto), da vida humana. A vida é contraditória, e como os poetas não cansam de lembrar, amor e ódio, prazer e dor, alegria e tristeza, andam juntos. Sabemos hoje pela psicologia moderna que isto não constitui, para a ciência, motivo de perplexidade, mas a própria realidade dos sentimentos de toda a personalidade. A arte percebeu antes da ciência.

No soneto de Camões há uma rebeldia apenas retórica, sob a perplexidade do último terceto. Mas no corpo dialético do poema reponta uma aceitação das duas metades da vida, pelo conhecimento do seu caráter inevitável. A profunda experiência de um homem que viveu guerras, prisão, vícios, gozos do espírito, leva-o a esta análise que reconhece a divisão na unidade. E a própria conclusão perplexa do fim é o reconhecimento de que a unidade se sobrepõe afinal à divisão do ser no plano da experiência humana total. O amor é tudo o que vimos, e ele é aspiração de plenitude graças à qual o nosso ser se organiza e se sente existir. Grande mistério - sugere o poeta - que sendo tão aparentemente oposto à unidade do ser, ele seja um unificador dos seres (na medida em que é amizade).

A simetria antitética perfeitamente regular exprime a presença de uma ordem no caos. O espírito unifica no plano da arte as contradições da vida, não as destruindo, mas integrando-as.

Nota: Seria possível representar graficamente o soneto de Camões, levando em conta a estrutura antitética das três primeiras estrofes, cortadas verticalmente pela cesura no 6ª verso, e o ritmo unificador da estrofe final:

I 1

1. OS FUNDAMENTOS DO POEMA

a. Sonoridade

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu "substrato fônico" como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. Mas também a prosa tem uma camada sonora constitutiva, que faz parte do seu valor expressivo total. Tomemos três poemas de Manuel Bandeira, na *Antologia:*

p. 130 - Gazal em louvor de Hafiz,

p. 127 - Belo Belo

p. 79 - Poema tirado de uma notícia de jornal.

Vemos, analisando-os sob o aspecto meramente sonoro, que eles se ordenam numa ordem decrescente quanto à riqueza sonora. O primeiro é regularmente metrificado, há uma rima constante que traz sete vezes o mesmo som básico em catorze versos etc. O segundo tem uma espécie de estribilho com rima toante e uma espécie de quadra irregular com uma rima, entre as sequên

cias maiores de versos livres, sem efeitos especiais de sonoridade. O último é em prosa, disposta por unidades rítmicas variáveis, com uma homofonia praticamente ocasional, que representa uma falsa rima. Mas nos três casos temos um sistema de sonoridades que importam decisivamente para a individualidade do poema.

O poeta pode, fundado nesta realidade, explorá-la sistematicamente, e tentar obter efeitos especiais, que utilizem a sonoridade das palavras e dos fonemas, - sem falar na prática coletiva da metrificação, que oferece um arsenal de ritmos que ele adapta à sua vontade aos desígnios de ordem psicológica, descritiva, etc. Deixemos de lado por enquanto a metrificação e nos fixemos apenas em efeitos sonoros particulares dentro do verso, a fim de averiguar o seguinte problema: além da melodia e da harmonia próprias à palavra poeticamente ordenada em verso, regular ou livre, há certos fonemas que despertem sensações ou emoções de outra natureza - auditiva, plástica, colorida, seja em si, seja ligadas a ideias, no nível psicológico? Haverá uma letra ou

letras que comuniquem a sensação da cor branca, ou a ideia de brancura simbólica (moral, etc.)? Este é o problema da expressividade dos sons, da correspondência entre som e um sentido necessário, cuja forma mais complexa é a sinestesia, ou simultaneidade de sensações.

Este problema das correspondências tem raízes místicas e apareceu primeiro com forma simbólica sob a influência de Swedenborg. Costuma-se tomar como ponto decisivo da sua formulação na poesia o soneto das "Correspondências" de Baudelaire. Os simbolistas levariam este ponto de vista ao máximo, chegando Rimbaud no "Soneto das vogais" a atribuir a cada uma delas uma cor específica. Na língua portuguesa, este aspecto da influência de Baudelaire se faz sentir desde o decênio de 1870, - por exemplo, nas *Ciar idades do Sul,* de Gomes Leal (1875).

Mas neste nível, trata-se duma espécie de arbítrio metafórico do poeta, que atribui um dado valor expressivo ao som. O problema propriamente dito é de ordem fonética e só apareceu sistematicamente com pesquisas de foneticistas, procurando estabelecer se um determinado som corresponde em si, necessariamente, para toda a gente, a um determinado valor expressivo. Até hoje as pesquisas não puderam concluir de modo satisfatório, tendo inclusive escapado em parte aos foneticistas para caírem na esfera própria do psicólogo, ao qual incumbe a investigação das sensações.

Em poesia, a teoria mais famosa é a do foneticista Maurice Grammont, cujo livro *Le Vers Français* é de 1906. Antes de expô-la, e de comentar outros pontos de vista pró e contra, examinemos alguns casos concretos de sonoridade poética expressiva.

(1) Porque tardas, Jatir, que tanto a custo
À voz do meu amor move teus passos? (Gonçalves Dias)

Interessa-nos o primeiro verso em que a letra *T* aparece cinco vezes em dez sílabas poéticas, ainda com o reforço homofônico de um D, isto é, de uma

dental como ela. Num poema construído em torno da passagem do tempo, que procura transmitir a duração psicológica em relação com o fluir das horas, e no qual uma índia se angustia com a demora do namorado, que afinal não vem, esta aliteração parece conferir uma espécie de poderoso travamento ao primeiro verso. Teria o T (apoiado no D) um valor expressivo de frear, pesar, demorar, atardar, segurar?

(2) Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

(Racine)

Neste verso, Orestes em delírio imagina que as fúrias se precipitam sobre ele como serpentes sibilantes. O efeito aliterativo que nos chama logo a atenção é a repetição do *S* (incluído um *C* com som de *S)* inicial cinco vezes em doze sílabas poéticas. Isto sugere o sibilar da serpente bem como o seu rastejar coleante. Teria o 5 um valor expressivo de sibilo, deslizamento, etc?

(3)Les souffles de Ia nuit flottaient sur Galgala.

(V. Hugo)

Aqui temos, para sugerir a branda oscilação das brisas da noite, o grupo consonantal *FL* repetido duas vezes, com apoio secundário do *L* pré-vocálico três vezes, em doze sílabas poéticas. As líquidas repetidas, e duas vezes ligadas ao apoio principal do *F* teriam esta propriedade expressiva?

(4) Não vês Ninfa cantar, pastar o gado Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo, banhando as pálidas areias, Nas porções do riquíssimo tesouro O vasto campo da ambição recreias

(Cl. Manuel da Costa)

O segundo dos versos citados completa o anterior e sugere a claridade civil e luminosa da bem ordenada paisagem virgiliana das pastorais. O efeito sonoro começa na palavra "cantar", mediante a repetição da vogai A em oito sílabas tônicas, num total de quatorze sílabas métricas A seguir, num violento contraste, o verso seguinte introduz a ideia de uma região agreste e fosca, como se uma nuvem escura houvesse passado sobre a claridade da pastoral. Este efeito tem correspondências sonoras na poderosa sílaba inicial de "turvo", em que o *U,* apoiado no *T* e no *R,* vibra com uma profundidade e uma escureza que quebram inteiramente a clara sucessão de *AA. O A* volta no mesmo verso, mas já esbatido pela nasalização ("banhando"), e em seguida amortecido pelo efeito desta e do *U* ("pálidas").

Teria o *U,* que aparece uma única vez em dez silabas poética, a propriedade de sugerir estes efeitos? Nos casos anteriores tínhamos o efeito devido à repetição aliterativa. Mas aqui temos uma única ocorrência central, com apoio secundário das nasais.

Estes recursos sonoros, - homofonias por meio de rima, assonância, aliteração, etc. - constituem recursos tradicionais da poesia metrificada. Com o Simbolismo, adquiriram renovada importância e sofreram um processo de intensificação, em virtude da busca de efeitos sinestésicos e de efeitos musicais. Poderia parecer que isto é inócuo numa poesia feita para ser lida. Mas certos psicólogos e foneticistas sustentam que a leitura é acompanhada de um esboço de fonação (ação ideo-motora) e de audição, de tal modo que nós nos representamos mentalmente o efeito visado.

Para termos uma ideia da verdadeira orgia métrica e sonora a que se abandonaram os simbolistas, basta lembrar a estrofe inicial do "Pesadelo", de Eugênio de Castro, onde vemos rima interna obsessiva, assonâncias, aliterações, etc, acumuladas de modo quase delirante, para sugerir a atmosfera e as sensações do sonho:

Na messe que enloirece estremece a quermesse, O sol, o celestial girassol, esmorece, E as cantilenas de serenos sons amenos Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos.

Com o Modernismo houve de um lado uma dessonorização da poesia, que se aproximou sob este aspecto da sonoridade normal e mais discreta da prosa. De outro, um aproveitamento imitativo intenso, na esteira do Simbolismo. Vejam-se estes versos de "Danças", de Mário de Andrade, em que o poeta, numa poesia para ser lida, combina o efeito sonoro com a disposição gráfica, para sugerir os movimentos coreográficos e sua correspondência psicológica:

EU DANÇO!
Eu danço manso, muito manso,
Não canso e danço, Danço e Venço,
Manipanço...
Só não penso...

Noutro verso do mesmo poeta, - decassílabo branco de "Louvação da Tarde",- vemos o efeito da noite que cai bruscamente sugerido pela repetição da mesma sílaba três vezes, ligada ao grupo *RLe* à aliteração do 5:

Pelo ar um luscofusco brusco trila, Serelepeando na baixada fria.

No entanto, é preciso lembrar que estamos vendo exemplos de sonoridade procurada, conscientemente criada pela intensificação de efeitos, e que assim forçaria de certo modo o valor expressivo do som. E preciso assinalar duas coisas:

1. quando se fala em estrutura sonora, fala-se da sonoridade de qualquer poema, pois todo poema tem a sua individualidade sonora própria;

2. o efeito expressivo, mesmo de caráter sensorial, pode ser obtido por outros recursos, ou com a predominância de outros recursos, e principalmente pelo valor semântico das palavras escolhidas.

Tomemos a estrofe inicial da "Canção da Moça Fantasma de Belo Horizonte", de Carlos Drummond de Andrade:

Eu sou a Moça-Fantasma que espera na Rua do Chumbo o carro da madrugada. Eu sou branca e longa e fria, + a minha carne é um suspiro na madrugada da serra. Eu sou a Moça-Fantasma. O meu nome era Maria. Maria-Que-Morreu-Antes.

Notamos: não há rima; há o ritmo regular do setissílabo, que cria uma unidade sonora na estrofe. O verso principal+, que sugere a realidade da personagem e nos faz sentir a sua imponderável frialdade, é formado pela sucessão de epítetos que dão, em lugar de qualquer som, a sensação referida. Sobretudo porque três deles se sucedem e o principal é posto em evidência no fim do verso seguinte, ligando-se aos anteriores por uma assonância, ou rima toante:

Eu sou **BRANCA** e LONGA e **FRIA, a minha** carne é **um SUSPIRO.**

O substantivo "suspiro" tem uma função adjetiva, depois dos três qualificativos anteriores, e pode ser encarado como um quarto epíteto. Temos neste caso uma sucessão de sentidos e um efeito sonoro muito discreto criando a ilusão sensorial.

Daí se dizer, em oposição à tese da expressividade objetiva do som (não do sentido que cada um de nós atribui subjetiva e arbitrariamente aos sons) que ele é na poesia elemento dependente de outros, e sobretudo do próprio sentido das palavras, que são o elemento diretor. A esse propósito, John Press faz uma consideração pitoresca a respeito do famoso verso do monólogo em que Macbeth fala da sucessão estéril dos dias:

28

To-morrow and to-morrow and to-morrow, etc.

Segundo alguns, a sucessão de O e R retomados três vezes em três unidades iguais e dominando inteiramente o verso, daria um sentido de vacuidade, monotonia e desespero. Ora, diz ele, se tomarmos o mesmo verso em contexto diferente, veremos que não sugere nada disso, e que portanto a sonoridade é um fenômeno poeticamente sem autonomia. E inventa a seguinte quadra jocosa:

Why am I gay? Because day after day I borrow and I borrow and I borrow. "When will you pay?" ali my creditors say - To-morrow and to-morrow and to-morrow.

(The Fire and the Fountain, p. 124-125).

*** * ***

A solução deste problema deve ser inicialmente pedida à Linguística Por qué? Porque, mesmo que não se possa dizer que há uma expressividade imanente no som, pode-se perguntar se a palavra literariamente usada não tem certas peculiaridades que levam a formar-se no leitor ou ouvinte uma impressão não necessariamente contida na sua estrutura peculiar de signo linguístico

A corrente mais acatada de Linguística, que vem de Ferdinand de Saussure, postula que o signo linguístico (palavra) é composto de um significante e de um significado. O significante é a imagem acústica, o significado é o conceito que ela transmite. Assim, o signo "mesa" se constitui do som articulado que se representa pelas letras *m,e,s,a* e da ideia do objeto mesa que ele representa. Ora, para Saussure, ao contrário do que pensavam outros linguistas, o som não corresponde ao conceito, não é determinado por qualquer peculiaridade dele, não se liga a qualquer propriedade do objeto. Falando na sua terminologia, "o signo é arbitrário". Segundo Niels Enge, citado por Delbouille:

"Os dois constituintes semiológicos de um dado signo são, conforme Saussure, inseparavelmente ligados, mas a razão-de-ser da constituição deste signo, ou a maneira pela qual se constitui, não pode ser procurada, sincronicamente, em nenhuma causa inerente ao signo; um dos dois constituintes do signo não é motivado pelo outro, e reciprocamente". *(Sonorité et Poésie,* p. 25).

Se assim é, não se pode dizer que linguisticamente haja qualquer nexo entre o som que traduz o conceito (a "imagem acústica") e o próprio conceito. Logo, a expressividade do som se sustenta dificilmente.

De fato, pensando nesta contribuição, voltemos a analisar os exemplos propostos. Veremos que no verso de Gonçalves Dias o efeito de poderoso travamento temporal, marcado pela aliteração dos *T,* está na dependência do sentido do verso. A primeira palavra em *T* é o verbo "tardar", que por si introduz a ideia de alguma coisa que demora, que pesa temporalmente, que se atarda. As outras reforçam este sentido. Jatir tarda porque custa tanto a mover os passos ao chamado amoroso. "Tarda", "tanto" e "custo" produzem uma carga de peso e retardo, mais pelo acúmulo semântico do que pelo acúmulo sonoro.

No mesmo caso está o verso de Racine em que o verbo "siffler" comanda o sentido e o som material reforça o sentido. As outras palavras não concorrem enquanto sentido, mas trazem o conceito de serpente que sibila: e o conceito predispõe o espírito a aceitar "sont" et "ces" (bem como, para a vista, os *SS* mudos de "vos" e "têtes"), no rumo traçado pelo fenômeno indicado no conceito. E ainda aqui o sentido precede o som na constituição do efeito sobre a nossa sensibilidade.

No entanto, nós sentimos uma tal eficácia no efeito sonoro, que somos levados a perguntar de novo se no caso do signo literário, e sobretudo poético, não ocorreria uma espécie de arbítrio dentro do arbítrio. E se ao arbitrário semântico não se acrescenta, pelo jogo das convenções estéticas e da sedimentação histórica, um certo arbítrio expressivo peculiar. É o que pensa, por outros motivos, Dámaso Alonso que, sendo poeta, é mais sensível do que foi Saussure a este problema, e que, ao abordá-lo, estabelece uma posição muito fecunda para a análise literária. Diz ele:

"Para o mestre de Genebra 'significado' era 'conceito'. Os significantes eram, pois, meros portadores ou transmissores de conceitos. Esta é uma ideia tão asséptica quanto pobre, plana, da realidade idiomática, que é profunda, tridimensional. Os 'significantes' não transmitem 'conceitos', mas delicados complexos funcionais. Um 'significante' (uma imagem acústica) emana no sujeito que fala de uma carga psíquica de tipo complexo, formada geralmente por um conceito (em alguns casos por vários conceitos; em determinadas condições por nenhum); por súbitas afinidades, por sinestesias obscuras, profundas (visuais, tácteis, auditivas, etc). Igualmente, este único 'significante' mobiliza inúmeras áreas da rede psíquica do ouvinte; através delas, este percebe a carga contida na imagem acústica. 'Significado' é uma carga complexa. De modo algum podemos considerar o 'significado' em sentido meramente conceituai, mas levando em conta todas essas áreas. Diremos, pois, que um significado é sempre complexo, e que dentro dele se pode distinguir uma série de 'significados parciais'" *(Poesia Espanola,* p. 22-23).

Esta conceituação de Dámaso Alonso é sutil e abre novas possibilidades de avaliar o efeito do signo poético, inclusive quanto às possibilidades expressivas da sonoridade. Neste sentido ele faz a análise de um verso da "Fábula de Polifemo e Galatea", de Gôngora, mostrando que a sílaba *TUR é* um significado parcial dentro do signo, e que tem efeito específico de escurecer o verso:

Infame *turba* de nocíwrnas aves

Bibliografia Sumária:

Paul Delbouille, *Sonorité et Poésie* (texto que me serviu de guia).

Ferdinand de Saussure, *Traité de Linguistique Générale* (há tradução espanhola

de Amado Alonso, com importante prefácio). Dámaso Alonso, "Significante y significado", em *La Poesia Espanola.* Júlio Garcia Morejón, *Los Limites de Ia Estilística.*

A fim de avaliar o mais objetivamente possível este problema, vejamos agora as ideias dos partidários do valor expressivo dos sons (no sentido estrito), apresentando-as inicialmente sem crítica, para podermos assimilá-las antes de discuti-las.

Para começar, a posição de um praticante do verso, o pós-simbolista Murilo Araújo, em seu livro .A Arte *do Poeta,* cap. 21, "O timbre verbal".

(Comentário do texto de Murilo Araújo).

A TEORIA DE GRAMMONT

Como exemplo de uma teoria que afirma a existência de correspondências entre a sonoridade e o sentimento, vejamos a de Maurice Grammont. (Em *Le Vers Français, 2ª* parte - "Les sons consideres comme moyens d'expres-sion", p. 193-375).

Ponto de partida: "Pode-se pintar uma ideia por meio de sons; todos sabem que isto é praticável na música, e a poesia, sem ser música, é (...) em certa medida uma música; as vogais são espécies de notas.

Nosso cérebro associa e compara continuadamente; classifica as ideias, dispõe-nas por grupos e ordena no mesmo grupo conceitos puramente intelectuais com impressões que lhe são fornecidas pelo ouvido, a vista, o gosto, o olfato, o tacto. Resulta disso que as ideais mais abstratas são quase sempre associadas a ideias de cor, som, cheiro, secura, dureza, moleza. Diz-se correntemente na linguagem mais comum: ideias graves, leves, sombrias, turvas, negras, cinzentas; ou, ao contrário, luminosas, claras, resplandecentes, largas, estreitas, elevadas, profundas; pensamentos doces, amargos, insípidos... etc." (p. 195-196).

É uma tradução auditiva de impressões dos outros sentidos, dada pela linguagem corrente e explorada sistematicamente pelos poetas. O caso notório e desde sempre notado é da "harmonia imitativa", em que se visa conscientemente a um efeito acentuado e visível. Mas todo verso tem assonâncias e aliterações que constituem a base da sua sonoridade, e que contribuem poderosamente para o seu efeito. O esforço de Grammont consistiu exatamente em estudar estes efeitos, mostrando o valor específico de cada vogai e consoante, quando repetida ou combinada a outras. Ele acha que em francês e mesmo noutras línguas há certas correspondências constantes. "As palavras que exprimem um rangido, um barulho irritante contêm todas um *R* e uma vogai clara ou aguda, - como as palavras *aigre* e *grincer* elas próprias".

Todavia, Grammont é bastante prudente para observar, e em seguida insistir repetidas vezes, que o som por si só não produz efeitos se não estiver ligado ao sentido:

"Em resumo, todos os sons da linguagem, vogais ou consoantes, podem assumir valores precisos quando isto é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem; se o sentido não for suscetível de os realçar, permanecem inexpressivos. E evidente que, do mesmo modo, num verso, se há acúmulo de certos fonemas, estes fonemas se tornarão expressivos ou permanecerão inertes conforme a ideia expressa. O mesmo som pode servir ou concorrer para exprimir ideias bastante diversas umas das outras, embora não possa sair de um círculo a que é limitado pela sua própria natureza. Não há ideia, por mais simples, que não seja complexa, e os seus diversos elementos, os seus diversos matizes, podem ser expressos pela vizinhança e pelo concurso de sons diferentes. O mesmo ocorre evidentemente no verso, isto é, num verso expressivo há sempre vários elementos diversificados que entram em jogo na expressão. São estes elementos diferentes que tentaremos isolar, determinando o papel e o valor próprio de cada um deles" (p. 206-7).

Esta posição moderadora de Grammont não é levada em conta por Delbouille, que o critica violentamente, limitando-se aos aspectos mais extremados da sua teoria e não mencionando sequer este conceito, que é repetido no curso da obra (p. 232, p. ex.). Mas, como se vê, ele aceita uma certa área de determinação necessária (o "círculo"), que procura provar com base na onomatopeia e desenvolver no corpo do livro.

Distingue os seguintes casos: 1. Repetição de fonemas quaisquer. 2. Vogais. 3. Consoantes. 4. Hiato. 5. Rima.

1. Caso em que a natureza do fonema não tem importância, o seu papel sendo devido apenas à repetição, regular ou irregular. Tipos de repetição:

a. de sílaba: *coucou*

b. de vogai: *cliquetis, monotone*

c. de consoante: *palpite*

Isto no interior da palavra. No interior do verso, muito maior, podem-se obter efeitos com este fenômeno. Antes deles está o ritmo, que contribui decisivamente para o efeito. Mas este depende do concurso do som.

Que le bruit / des rameurs / qui frappaient / en cadence. (Lamartine) e e ui e a eu i a

è e a e

r r r r

b P d

Tipos de repetição:

1. Palavra ou palavras:

Après Ia plaine blanche une autre plaine blanche. (Hugo) Idem, com reforço de sons isolados retomados, mas já contidos nestas palavras:

Et Ia source sans nom qui goutte à goutte tombe. (Héredia) s s tt tt t
ou on ou ou on

2. Fonemas isolados à busca dos mais variados efeitos.

Vg: movimento regular: Depuis ce coup fatal le pouvoir d'Agrippine Vers sa chute / à grands pas / chaque jour / s'achemine. (Racine) r s ch ch j r s ch

movimento ou ruído repetido indefinidamente sem ideia de regularidade expressa:

Et Pan, relentissant ou pressant Ia cadence. (Héredia) n n n n

A 1'appel du plaisir lorsque ton sein palpite. (Lamartine)

P P P P
è i è i

A este propósito Grammont estabelece um princípio fundamental: "a palavra *palpite* já exprime por si só a repetição porque tem duas sílabas começadas pela mesma oclusiva *P,* que o poeta repete em outras palavras, pondo-a em destaque" (p. 221-2). Mas esta observação deve ser completada pela de Becq de Fouquières, que ele cita: "Constata-se frequentemente que a palavra geradora da ideia se torna, por meio de seus elementos fônicos, gerador sonoro do verso, e submete todas as palavras secundárias que a acompanham a uma espécie de vassalagem tônica".

3. Duas ações paralelas, das quais a segunda segue regularmente a primeira, sendo eventualmente sua consequência:

Ou des fleurs au printemps, / ou du fruit en automne. (La Fontaine) ou d fl t
ou d fr t

4. Uma série de acontecimentos em sequência rápida, dependendo um do outro, ou paralelos:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. (Racine) i i i ue

5. Insistência. Repetição de fonemas essenciais e marcantes:

Il réveilla ses fils dormant, sa femme lasse,

sis s s

Et se remit à fuir sinistre dans l'espace. (Hugo)

s i i si is s

A palavra fundamental sinistre é reforçada pelos *i* e s.

2. Vogais

1. Agudas: dor, desespero, alegria, cólera, ironia e desprezo ácido, troça.

2. Claras: leveza, doçura.

3. Brilhantes: barulhos rumorosos.

4. Sombrias: barulhos surdos, raiva, peso, gravidade, ideias sombrias.

5. Nasais: repetem os efeitos das básicas, modificando-as.

1.(1,0)

Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire. (Racine) Prends, pitié de mon fils, de mon unique enfant.(Chénier)

2. (i,u,é,è,èn,ô)

Il est doux d'écouter les soupirs, les bruits frais. (Héredia) Viens!- une flûte *invisible*

Soupire dans les vergers. (Hugo)

3. (a,ô,e,a^n,e^n)

Comme il sonna la charge, il sonna la victoire. (La Fontaine) Au fracas des buccins qui sonnaient leur fanfare. (Héredia)

4 (u, 6, o^n)

Elle *écoute.* Un bruit sourd frappe les sourds échos. (Hugo)

Légère, elle n'a pas ce bruit tonnant et sourd

Qu'en se précipitant roule un torrent plus lourd. (Lamartine)

3. Consoantes

1. Momentâneas. São as explosivas, próprias a qualquer ideia de choque: oclusivas surdas e sonoras. As primeiras, mais fortes, produzem mais efeito *(T, C, P)* que as segundas (D, *G, B).* Exprimem ou ajudam a dar ideia de um ruído seco repetido, como nas palavras tinte*rre, clapotis, cliquetis, tic-tac, cric-crac, claquet, crépiter, gratter, etc.*

Et faisaní à tes bras qu'autour de lui tu jeííes,
Sonner íes bracelets ou íinfent des clocheífes. (L. de Lisle)

II détourna Ia rue à grands pas, et le ftruit
De ses éperons *d'ox* se *perdú* dans Ia nuit. (Musset)

Ruído mais brando, embora sempre sacudido.("Saccadé"):

Du sac et *d\x* serpent aussiíôt il donna
Cottfre les murs, íant *qu'ü* íua Ia bête.(La Fontaine)

Sob o aspecto moral:

ironia:

Dors-íu coníent, Volíaire, et fon hideux sourire
Volíige-í-il encor sur íes os décharnés? (Masset)

cólera:

Bajazef esí un íraiíre, et n'a *que* írop vécu. (Racine)

hesitação:

Dans le douíe moríel *dont* je suis agiíé. (Racine)

"Embora os meios de expressão só tenham valor, de modo geral, quando a ideia expressa seja correspondente, se os mesmos fonemas são repetidos com muita frequência, eles se impõem forçosamente à atenção, e em tais casos, se a ideia não pedir a repetição, os versos chocam, porque há discordância entre a ideia expressa e os meios empregados", (p. 295).

2. Contínuas: nasais: m, n; líquidas: 1, r; espirantes (sibilantes s, z, f, v e chiantes j e ch).

nasais: lentidão, brandura, langor, timidez:

Cette heure a pour nos sens des impressions douces
Comme des pas muets qui marchent sur des mousses. (Lamartine)

líquidas: 1, propriamente, só é líquida. Fluidez, escorregamento: Le f/euve en s'écou/ant nous /aisse dans ses vases. (Lamartine)

3. Reunião de consoantes diversas.

O estudo anterior consiste num esforço feito por Grammont para determinar o valor expressivo específico de cada fonema tomado isoladamente; mas ele observa a seguir que quase em cada caso é possível verificar a interferência de outros fonemas. Por isso, o mesmo fonema pode servir à expressão de mais de uma sensação ou sentimento, e o mesmo verso pode servir para exemplificar efeitos diferentes, conforme o tomemos do ângulo das vogais ou das consoantes. Na verdade, o efeito total é frequentemente devido à combinação de efeitos parciais, cujo acúmulo e combinação definem o rumo geral da expressividade, sempre sob a orientação da ideia

Mas desde que conheçamos o efeito de cada fonema particular, é possível analisar o efeito oriundo da sua combinação, e o papel representado nela por cada um. As combinações e os efeitos são variadíssimos, praticamente ilimitados, como ilimitada é a gama das expressões humanas. Grammont se limita a estudar como exemplo alguns casos de combinação de consoantes.

"As labiais e as labiodentais, p, b, m, f, v, têm como particularidade a circunstância de a sua articulação ser visível exteriormente. Ela exige um movimento de lábios que pode ser considerado em certa medida como gesto do rosto e que torna estas consoantes próprias para exprimir o desprezo e o asco", (p. 312).

Je ne prends point pour juge un peuple témeraire. (Racine) A des partis plus hauts ce beau/ils doit prétendre. (Corneille) Vous avezpeur d'une ombre etpeur d'unpeu de cendre (Hugo) Mas: "Pode haver num verso tantas labiais quanto em alguns dos que acabamos de citar sem que por isto ele se torne desprezivo, se a ideia não comportar este matiz" (p. 314). Daí serem maus, segundo Grammont, os versos que contêm demasiadas labiais sem o sentido correspondente que as requer (é uma consequência da sua convição de que há um âmbito de significado dos fonemas, independentemente do sentido).

r, efeito variável conforme o apoio vocálico:

vg. rachadura, rangido:

Mais la légère meurtrissure

Mordant le cristal chaque jour (Sully-Prudhomme)

rugido surdo, grito abafado:

l^e perîiûe YiÂoïaçfce. else rit de ma rage. (Racine)

espirantes (sibilantes e chiantes): sopro, sussurro, sibilo, deslizamento;

Outro caso: "O emprego combinado da líquida / com as fricativas acrescentará às diferentes nuanças de sopro ou de rumorejo a ideia de fluidez" (p. 317).

Un/rais par/um sortait des tou/jfes d'as/>/todèle, Les sou/jfles de /a nuit /lottaient sur Ga/ga/a.

"O poeta quer pintar nestes dois versos os eflúvios perfumados que se desprendem com um vento leve e cobrem tudo afinal como um tecido líquido. Considerando apenas os / e os *l,* observa-se que o poeta começa por uma repetição de /sem nenhum / em todo o primeiro verso, menos a última sílaba: são os sopros embalsamados que evolam. Depois ele combina o / com o /, isto é, o sopro com a fluidez, e dá uma ideia da flutuação dos perfumes concentrados como nuvens. Nesta combinação, o / corre o risco de ficar meio abafado pelo/: o poeta o ampara, isolando-o em *asphodèle, les* e *Ia. Enfim, estas nuvens se dissolvem numa espécie de tecido fluido; é esta a calma de uma água tranqüila que o poeta exprime pelas duas líquidas e o vocalismo uniforme de Galgala" (p.* 318).

Vimos a questão da expressividade dos fonemas, isto é, dos valores sensoriais e emocionais ligados a fonemas repetidos no verso; inclusive a alegação muito duvidosa da sinestesia. No caso mais notório e extremo, vimos a aliteração e a assonância, que constituem a repetição voluntária e evidente de consoantes e vogais, respectivamente.

Independentemente da expressividade, vimos que tais fenômenos de homofonia constituem um substrato sonoro do poema, que contribui para sua estrutura e para o efeito que ele exerce sobre nós. Agora, devemos ver alguns casos finais nesta ordem de fenômenos sonoros do poema.

Esquema:

1. Breve ideia da teoria de Grammont.
2. Breve ideia da teoria de Spire.
3. A posição extremada de Morier e a de Michaud
4. Conclusão sobre o valor das sonoridades: dependência estrita de outros elementos do sistema geral de composição do verso. Mas posto isso, grande interesse, não apenas quanto à estrutura sonora (ou "substrato fônico') em geral mas ao próprio efeito das sonoridades parciais e combinadas.
5. Sistematização:

Sonoridade do fonema. vogais e consoantes.

Sonoridade dos grupos vocálicos e consonantais.

Sistemas de repetição dos efeitos:

- homofonias, de que a principal é a rima (homofonia = identidade de sons)

- assonâncias (repetição de vogais)
- aliteração (repetição de consoantes)
- harmonia (sucessão de timbres)
- melodia (linha formada pela altura sucessiva das vogais) Consequências extremas da repetição dos efeitos:

harmonia imitativa

sinestesia

sugestão psicológica

sempre na dependência do contexto

6. Conclusão geral: o sentido, na acepção mais ampla, rege o valor expressivo da sonoridade (sentido léxico, sentido metafórico, sentido simbólico).

RIMA

Dentre os recursos usados para obter certos efeitos especiais de sonoridade do verso, o principal é a rima que, segundo Manuel Bandeira, "é a igualdade ou semelhança de sons na terminação das palavras" ("A versificação em língua portuguesa", p. 32-39).

Toda a história do verso português se fez sob a égide da rima, embora desde o Renascimento haja voltado a prática do verso branco dos clássicos latinos. Nas línguas românicas, a que mais ficou submetida àquele recurso foi o francês, que só o abandonou com o verso livre.

A rima apareceu nas literaturas latinas como consequência da decadência da métrica quantitativa, isto é, baseada na alternância e combinação de sílabas longas e sílabas breves. O afrouxamento da métrica quantitativa deu lugar ao aparecimento da métrica rítmica, baseada na sucessão das sílabas, com acentos tônicos distribuídos em algumas delas. Não é necessário buscar a sua origem em outros fatores, embora eles possam ter interferido, como a alegada influência da poesia árabe depois da conquista da Península Ibérica. O fato é que desde o século IV e V da nossa era já se nota a sua ocorrência no próprio latim. O fato vai-se acentuando à medida que decai a língua latina e se formam as neolatinas. Tanto numa quanto noutras, ela é usada na Idade Média. Já nos séculos XI e XII o seu uso era geral e desenvolvido nas românicas, e os trovadores provençais foram os que a aperfeiçoaram e de certo modo a estabeleceram como recurso *sine quada poesia em idioma vulgar*. Foram eles os mestres dos poetas doutras línguas românicas.

Como ficou dito, na língua portuguesa, à semelhança da italiana e da espanhola, o verso sem rima, ou verso branco, voltou a ser praticado depois do Renascimento, mas sempre em metros longos, e quase apenas no decassílabo, cuja sonoridade forte e amplitude permitiam aproximá-lo do verso latino. O decassílabo branco se prestou não apenas à poesia didática, mais prosaica, mas à épica e à lírica. Alguns poetas românticos foram admiráveis cultores dele. Mas os parnasianos e os simbolistas o abandonaram com poucas exceções.

No Modernismo, a rima nunca foi abandonada. Mas os poetas adquiriram grande liberdade no seu tratamento. O uso do verso livre, com ritmos muito mais pessoais, podendo esposar todas as inflexões do poeta, permitiu deixá-la de lado. No verso metrificado, ela foi usada ou não, e pela primeira vez pôde se observar na poesia portuguesa o verso branco em metros curtos. Na segunda fase do Modernismo houve um retorno do seu uso, com mais frequência Mas conservou-se a liberdade de sua combinação. De modo geral, a poesia moderna se apoia mais no ritmo do que na rima, e esta aparece como vassala daquele.

A função principal da rima é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema. Frequentemente a nossa sensibilidade busca no verso o apoio da homofonia final; e do sistema de homofonias de um poema extrai um tipo próprio de percepção poética, por vezes independente dos valores semânticos. É o esqueleto sonoro formado pela combinação das rimas.

A poética sempre se ocupou dos tipos de rima e do modo de combiná-la, distinguindo diversas modalidades e estabelecendo regras. Estas chegaram ao máximo de exigência com os parnasianos. Todas visam a evitar a banalidade, de um lado, o preciosismo, de outro; a extrair o máximo da sonoridade da combinação; a determinar a distância e a posição das rimas. Mas todas estas regras são relativas, e o poeta pode fazer boa poesia, da mais convincente eficácia sonora, violando muitas delas. Inclusive usando sistematicamente as rimas banais ÃO, MENTE , etc, ou rimando palavras das mesmas categorias gramaticais. Pode-se ter uma ideia do rigor parnasiano estudando o *Tratado de versificação,* de Bilac e Guimarães Passos, ou a *Consolidação das Leis do Verso,* de Manuel do Carmo.

A distinção mais importante que convém reter é a que distribui as rimas em Consoantes e Toantes. A primeira é a rima perfeita, ou rima propriamente dita; a segunda é a assonância no fim do verso. Na rima consoante, ou simplesmente, na consoante, há concordância de todos os fonemas a partir da vogai tônica:

Frescura das sereias e do *orvalho* ALHO
Graça dos brancos pés dos pequeninos INOS
Voz das manhãs cantando pelos *sinos* INOS
Rosa mais alta no mais alto *galho.* ALHO

Na rima toante há concordância das vogais tônicas, ou das vogais tônicas e outra, ou outras vogais átonas que a seguem:

Dá, rima com Moral e Assaz.
Charco rima com Pranto e com Estanho.
Martírio rima com Finíssimo e com Soporífero. (Exs. de Bilac).

A rima toante foi largamente usada na poesia medieval. Depois conservou-se na poesia espanhola, e dela voltou para a nossa neste século. Ultimamente tem sido usada de novo com predileção por poetas modernos brasileiros, sobretudo João Cabral de Melo Neto, muito influenciado pelos espanhóis, e dele passou a toda e nova poesia brasileira. Eles a utilizam só, ou de mistura com as consoantes, conseguindo os melhores efeitos, inclusive a assonância mais fugidia, que apenas se pode chamar de homofonia, e que no entanto permite uma grande eficácia poética.

Eis um exemplo de João Cabral:

De um Avião

Se vem por círculos na viagem Pernambuco - Todos os Foras. Se vem numa espiral da coisa à sua memória.

O primeiro círculo é quando O avião no campo do Ibura. Quando tenso na pista o salto ele calcula.

Está o Ibura onde coqueiros, onde cajueiros, Guararapes. Contudo já aparece em vitrine a paisagem.

Além da rima, há outras homofonias, como a repetição de palavras, de frases e de versos, que se chama Recorrência - recurso muito usado na nossa poesia moderna, sobretudo por Augusto Frederico Schmidt, e depois dele Vinícius de Moraes. Mas também pelos outros. Quando a repetição é de verso próximo ao outro, ou de frases ou palavras em fim de verso, temos a homofonia absoluta, que de certo modo é o ideal da rima, a rima das rimas, como se faz na poesia humorística ou nos jogos puramente malabarísticos. Exemplo:

Gall, amant de Ia Reine, alia, tour magnanime Galamment de 1'Arène à Ia Tour Magne, à Nímes.

Vejamos exemplos de recorrência de verso, frase e palavra no poema "A estrela da manha" *(Antologia, p. 93):*

1. O primeiro verso é também o último ("Eu quero a estrela da manhã")
2. O sétimo verso, "Procurem por toda a parte", se repete como 28^{8}
3. O sintagma "a estrela da manhã" ocorre em 4 versos: l^{s}, 2^{S}, 4^{fi} e ll^{fi}

4. A palavra "desapareceu' ocorre no 5ª e no 6ª versos.

5. O sintagma "um homem" ocorre no 8º e no 9ª versos.

6.0 imperativo "pecai" ocorre nos versos 18,19,20 e 21 seguido de "por" na primeira ocorrência e de "com" nas outras.

7. Repete-se ainda de forma elíptica, mediante a preposição "com" nos versos 23, 24 e 25, mas isto não interfere no sistema das sonoridades.

Sob outro aspecto, alguns destes exemplos são casos de anáfora, isto é, repetição de palavra ou frase no começo de vários versos.

(Muitos outros poemas de Manuel Bandeira podem ser examinados para verificar a recorrência, como "Belo belo", p. 147, "Tema e variações", p. 161).

De modo geral, houve no Modernismo, em relação ao Parnasianismo e ao Simbolismo, uma marcada dessonorização do verso; depois, uma ressonorização em outros termos. Por dessonorização entendo aqui uma diminuição dos efeitos sonoros regulares, ostensivos e evidentes, não a sonoridade de cada palavra; a busca de um som de prosa, inclusive com a supressão da rima, a quebra da regularidade rítmica, etc. (ex "Ò Cacto", onde se nota o verso livre, no qual a sonoridade é confiada às homofonias quase naturais dos fonemas e do ritmo variável).

Mas recentemente houve uma retomada da sonorização intencional, apoiada na recorrência, no ritmo imitativo, no trocadilho. Daí a importância atual da recorrência e de práticas análogas. Inclusive as que se ligam ao processo de obter o efeito visual ao lado do efeito sonoro, - levando-se em conta que a poesia é feita para os olhos na civilização atual. Mas por uma curiosa vingança da sonoridade poética, os poetas que valorizam o efeito visual, como os concretistas, são os que também mais dependem do efeito sonoro.

(Alguns exemplos de Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo)

1. OS FUNDAMENTOS DO POEMA

b. O Ritmo

Os elementos sonoros propriamente ditos estão, no poema, intimamente ligados, e mesmo subordinados ao fenômeno dominante do ritmo, que é justamente uma forma de combinar as sonoridades, não dos fonemas, mas das combinações de fonemas que são as sílabas e os pés.

A ideia de ritmo é muito complexa, e frequentemente muito vaga. Podemos chamar de ritmo a cadência regular definida por um compasso e, noutro extremo, a disposição das linhas de uma paisagem. No primeiro caso, ritmo seria, restritamente, uma alternância de sons; no segundo, uma manifestação da simetria ou dá unidade criada pela combinação de formas. Em ambos os casos,

seria a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos. Sob o aspecto mais geral, ele apareceria como uma espécie de princípio de ordem do universo, e assim vemos Guilherme de Almeida, no seu estudo sobre *Ritmo, Elemento de Expressão,* falar na tradução poética dos ritmos da terra, do fogo, da água, do vento; e do olfato, da vista, do tato, do gosto e da audição. Esta panritmia tem interesse poético ou metafórico, mas serve apenas para confundir a questão, se a quisermos tratar objetivamente como estudo. Na verdade, devemos considerar o ritmo um fenômeno indissoluvelmente ligado ao tempo, e que apenas metaforicamente pode ser transposto aos fenômenos em que este não é elemento essencial. Metaforicamente, podemos falar do ritmo de um quadro; mas no sentido próprio, só falamos do ritmo de um movimento. O encadeamento dos sons, a sucessão de gestos possuem ritmos. Por isso, nós só podemos usar este conceito com precisão nas artes que lhes correspondem; música, poesia, dança. Isto, a despeito dos teóricos da Antiguidade já utilizarem a palavra ritmo para exprimirem a simetria das artes plásticas, e a despeito do hábito ter-se enraizado definitivamente na linguagem estética.

Quando lemos um verso, e sobretudo um poema completo, o que nos fere imediatamente a atenção não são as sonoridades específicas dos fonemas, que só aparecem quando de certo modo destruímos o verso pela análise fonética O que aparece é o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro: este movimento é o ritmo. Nos versos que temos lido de Manuel Bandeira, as sonoridades aparecem dissolvidas numa unidade maior, que as engloba e permite a sua atuação sobre a sensibilidade. Por exemplo:

Escuta este gazal que eu fiz, Darling, em louvor de Hafiz.

A leitura mostra que cada verso é feito de uma alternância de sílabas mais acentuadas e de sílabas menos acentuadas. Algumas se destacam, mais fortes; outras são menos fortes, e se esbatem ante as primeiras ; outras, finalmente, são fracas e se esbatem ante as primeiras e as segundas. Chamando às três modalidades A, B e C, respectivamente, teremos um esquema do seguinte tipo:

I^{a} verso: C,A,B,C,C,A,B,A 2^{e} verso: A,C,B,B,A,C,A.

Nos dois casos, observamos que os três tipos de sílabas se alternam. Se traduzirmos estas letras por uma curva, de que cada uma seria um ponto constitutivo, teríamos, graficamente, espacialmente, representada a ondulação de que se falava acima:

l^2 verso

/

2^{fi} verso

Os traçados mostram que as ondulações variam, e que estas ondulações retratam objetivamente as variações de intensidade sonora que compõe o ritmo. Ritmo é, pois, uma alternância de sonoridades mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada.

Os elementos que compõem o verso são indissolúveis, e não podemos imaginar um sem o outro. Mas se tentássemos, por um esforço de abstração, imaginar quais os que funcionam com maior importância na caracterização de um verso, chegaríamos provavelmente à conclusão de que é o ritmo. Ele é a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado. Considerando isto, muitos chegaram à conclusão de que o,ritmo seria uma espécie de manifestação, na arte, de realidades elementares da vida. A tradução de ritmos orgânicos, por exemplo; uma vez que também a vida se manifesta basicamente por meio de ritmos: a pulsação cardíaca, o movimento respiratório, a marcha, o gesto. Sendo assim, o ritmo teria um fundamento biológico e estaria ancorado na própria natureza. O verso corresponde, de fato, a uma certa realidade respiratória, que se define antes de mais nada pela possibilidade de emitir a sucessão de sons em certas unidades de emissão respiratória.

Para outros, o ritmo teria uma realidade marcada pela atividade social do homem. Teria, por exemplo, nascido do trabalho - pois como todos sabem o gesto produtivo é mais rápido, mais duradouro e mais eficiente se for regular. Há uma acentuada economia de esforço e um aumento de produtividade no gesto regular: o da enxada caindo em cadência, o do martelo batendo em cadência. Do ângulo coletivo, é sabido que a regularidade do gesto não os permite mais eficácia, mas é frequentemente condição para que o ato se realize. Assim, um grupo de homens levantando um peso só o pode fazer se houver coordenação dos movimentos. O ritmo dá unidade ao grupo, tornando eficiente o seu esforço e reforçando o sentimento de participação, de interdependência

como requisito para as realizações. Inclusive o cansaço físico é diminuído, aumentando-se a capacidade de resistência.

Estes pontos de vista levam a duas atitudes opostas quanto à origem do ritmo: ou ele preexiste à consciência do homem, pois já existe na própria natureza, inclusive nos movimentos fisiológicos; ou ele é uma criação do homem, derivando das atividades sociais. No primeiro caso, o homem traduz pelos seus meios de expressão um fenômeno que é anterior e superior a ele. No segundo caso, o homem cria um meio próprio de expressão, que é subordinado inteiramente a ele. Mais ainda: no primeiro caso, o ritmo seria um fenômeno natural, embora esteticamente disciplinado; no segundo, seria um fenômeno puramente estético, embora de origem social.

Colocadas assim, de maneira extremada, as duas posições ficam insatisfatórias; mas se fosse preciso decidir esquematicamente por uma ou outra, parece que a primeira teria mais razão de ser. Com efeito, é inegável que, como realidade objetiva, o movimento rítmico preexiste a qualquer sistematização feita pelo homem, e que os movimentos orgânicos se fazem ritmicamente, por sua própria natureza. Mesmo o canto de certos pássaros, ou grito de certos animais, se ordenam numa modulação rítmica - mostrando que antes do trabalho humano e sua influência como organizador do gesto, a natureza conhecia o ritmo e que o homem poderia tê-lo apreendido nesta fonte.

Por outro lado, as atividades coletivas ou individuais ritmadas ocorrem em povos que têm um certo nível de cultura, sobretudo os que já entraram na fase agrícola. Ora, grande número de homens vivem ainda hoje como viveram todos os homens durante centenas de milhares de anos, isto é, da coleta e da caça, em atividades que não requerem o trabalho regular de um grupo, embora possam requerer esforço esporádico de muitos.

O que podemos concluir, já que não estamos interessados no problema sob o aspecto etnográfico ou sociológico, é que o homem que faz poesia conhece o ritmo na natureza e pode tê-lo observado e imitado; e que a associação humana cria tipos de atividades ritmada que incrementam este conhecimento do ritmo.

Com isso, ficamos de posse de algumas noções importantes: o ritmo é uma realidade profunda da vida e da sociedade; quando o homem imprime ritmo à sua palavra, para obter efeito estético, está criando um elemento que liga esta palavra ao mundo natural e social; e está criando para esta palavra uma eficácia equivalente à eficácia que o ritmo pode trazer ao gesto humano produtivo. Ritmo é, portanto, elemento essencial à expressão estética nas artes da palavra, sobretudo quando se trata de versos, isto é, um tipo altamente concentrado e atuante de palavra. Ele permite criar a unidade sonora na diversidade dos sons. (*)

(*) - Nota bibliográfica:

Estas considerações se baseiam, a partir da página 47, em dados e teorias apresentados por Kainz, *Estética,* "El Ritmo", páginas 397-431. Para um fundamento mais amplo, ou eventual desenvolvimento da importância estética do movimento, ver Paul Souriau, *L 'Esthétique du Mouvement.*

Conhecida a importância do ritmo como fenômeno de extrema generalidade, podemos entrar agora no estudo do ritmo poético, que é uma da modalidades estéticas.

Precisando a definição esboçada, digamos que -

O ritmo do verso nas línguas neolatinas é a sua divisão em partes mais acentuadas e partes menos acentuadas que se sucedem, e a integração dessas partes numa unidade expressiva.

Nesta definição temos os seguintes elementos:

1. Divisão
2. Partes
3. Acentuação
4. Sucessão temporal
5. Unidade

O ritmo está ligado intimamente à ideia de alternância: alternância de som e silêncio; de graves e agudos; de tônicas e átonas; de longas e breves, -em combinações variadas. Se tomarmos o verso, a primeira divisão que nos salta à vista, nas línguas neolatinas, é a das sílabas. Um verso se compõe de um certo número de sílabas, que podemos destacar na dicção. Sílabas poéticas, bem entendido, que não correspondem exatamente às sílabas gramaticais.

Mas se tomarmos as sílabas como elemento rítmico, ele se revela insatisfatório, e não corresponde à realidade. No primeiro soneto inglês de Manuel Bandeira:

Quando a morte cerrar meus olhos duros

se eu destacar sílaba por silaba, tendo o cuidado de marcar bem a pausa entre cada uma, a fim de criar o movimento rítmico, terei como resultado uma sucessão de segmentos inexpressivos, valorizados por igual, sem produzir a ondulação essencial ao efeito rítmico:

Quan / do a / mor / te / cer /rar/ meus / o / lhos / du.

Se, ao contrário, eu disser o verso naturalmente, percebo que ele é marcado por sílabas fortes, que se elevam sobre as demais. Se eu as pronunciar fortemente, verei que elas promovem a divisão do verso em segmentos, formando uma série de unidades separadas por uma pausa virtual, mas unidas na integridade sonora do verso. Este efeito pode ser dado graficamente escrevendo em maiúsculas as sílabas tônicas:

Quando a MOR / te cerRAR / meus O / lhos DU / (ros)

Assim terei unidades determinadas pela acentuação, delimitadas por pausas que caem depois de cada uma das sílabas tônicas. São quatro unidades,

ou segmentos, formadas pela sequencia de sílabas tônicas e átonas. Tais unidades rítmicas são as responsáveis pelo ritmo. O ritmo de um verso é produto da sua concatenação, da sua sucessão numa certa ordem. Concluo então que o ritmo me é dado, não pela divisão silábica, mas sim pela divisão em tais unidades, que compõem o movimento de ondulação de todos os versos nas línguas neolatinas:

FraTEL / li a un STES / so TEM / po aMO / re e MOR(te). (Leopardi)

De BLANCS / sanGLOTS / glisSANT / sur 1'aZUR / des coROL(les).

(Mallarmé)

La CRÊS / pa tempesTAD / dei oro unDO(so). (Quevedo)

Quando fazemos esta verificação a respeito da existência de segmentos rítmicos, estamos nos conformando com um tipo aceito de escansão - como o vemos nos nossos tratadistas e no clássico estudioso do ritmo do verso francês, Maurice Grammont (1* parte de *Le Vers Français).*

A teoria rítmica de Grammont sofreu um ataque cerrado de Etienne Souriau *(La correspondence des Arts,* cap. XXVIII, "De Ia Musique du Vers", p. 151-186), segundo o qual, entre outras coisas, a divisão do alexandrino, proposta por Grammont, não daria um ritmo realmente poético, mas um ritmo elementar, primário e pobre. Para ele, o ritmo do verso é de tipo musical, e obedece às mesmas leis. Dividi-lo por meio de pausas depois das tônicas produz uma série de batidas desgraciosas e artificiais, pois o ritmo propriamente dito (musical) se exprime por meio de uma leve suspensão, nunca pausa, *antes* da tônica. O verso de Mallarmé, acima citado, provavelmente se leria, segundo Souriau, numa leitura adequada:

De / BLANCS san / CLOTS glis / SANT sur l'a / ZUR des co / ROL(les)

Mas isso, deslizando, sem cortes, que não existem na pausa musical, meramente convencional, e portanto também não na pausa do verso. O resultado, segundo Souriau, é que se obtém uma variedade rítmica muito maior, uma riqueza encantadora, longe da divisão primária das batidas postônicas.

Segundo ele (e aí percebemos um dos seus móveis), tratado deste modo, o verso francês lucraria por revelar as mesmas qualidades rítmicas dos versos latinos, alemães e ingleses. Como sabemos, estes são versos cujo ritmo é marcado pela sucessão de pés, formados pela alternância de sílabas longas e breves, ao contrário das sílabas neolatinas, apenas átonas e tônicas. Souriau deseja tirar o verso francês do seu grupo natural e levá-lo a esse outro grupo,

no qual a analogia com o ritmo musical talvez seja mais estrita, pois, como sabemos, ele se faz por uma combinação de notas longas e de notas breves, marcando-se aquelas por um círculo branco e estas por um círculo cheio. Nos versos que se contam por pés, e não por sílabas, o acento tônico corresponde às vogais longas, de modo que o ritmo se elabora efetivamente por uma alternância de longas e breves. Sejam dois versos de Byron:

The Assyrians carne down, like the wolf in the fold And their cohorts were gleaming with purple and gold.

Eles se dividem do seguinte modo:

The As SY / rians carne DOWN / like the WOLF / in the FOLD And their CO / horts were GLEAM / ing with PUR / pie and GOLD

ou seja: quatro pés, formado cada um pela combinação de duas sílabas breves e uma longa:

Ora, na metrificação quantitativa, cada verso obedece a um pé dominante, como estes (que são, como veremos, anapestos). Se quisermos tratar os versos neolatinos do mesmo modo, teremos na maior parte das vezes como resultado uma variedade de pés no mesmo verso, chegando a quatro e cinco pés diferentes, que podem dar a variada melodia de que fala Souriau, mas que não correspondem de modo algum ao princípio de regularidade da métrica quantitativa, onde pode haver no máximo uma discreta mistura de dois pés num hexâmetro, ou, mais normalmente, um pé inicial ou terminal de natureza diversa.

Em todo o caso, fiquemos com o princípio importante de que o ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas, constituídas por uma alternância de vogais, longas e breves, ou tônicas e átonas.

A consideração dessa realidade permite uma análise muito mais objetiva e precisa do ritmo, em contraposição ao tratamento silábico, sobre o qual repousa a teoria métrica dos românticos e dos parnasianos e, através deles, a que nos ensinaram na escola. Geralmente, o ritmo para um parnasiano é função da tonicidade, pura e simples, e não da segmentação em unidades de tonicidade alternada. Nos tratadistas, verifica-se a mudança mais recentemente. O português Amorim de Carvalho, muito inteligente, dá realce à análise rítmica e à identificação dos respectivos segmentos, mas podemos dizer que foi com Said

Ali que se entrou numa fase mais rigorosa, com a consideração não apenas dos acentos tônicos de modo geral, mas dos acentos tônicos primários e dos secundários, determinando no verso três qualidades de sílabas, que permitem uma análise rítmica mais precisa. No verso de Basílio da Gama:

Que combate desordenadamente

reconheciam-se duas dominantes, na terceira e na décima, com a consequente divisão do verso em duas partes:

Que comBA / te desordenadaMEN (te).

Se reconhecermos um acento secundário na 6ê silaba, teremos três segmentos, sem prejuízo do efeito real de confusão na leitura corrente:

Que comBA / te deSOR / denadaMEN (te)

Said Ali reconhece quatro tipos de unidades rítmicas nos versos portugueses:

1. Uma átona e uma tônica: - -
2. Uma tônica e uma átona: - -
3. Duas átonas e uma tônica:------
4. Duas tônicas e uma átona: - - -

Para ele, portanto, não há unidades maiores de três sílabas poéticas, pois quando isto parece ocorrer, intervém na verdade o acento secundário e cria uma subdivisão.

Cavalcanti Proença, que explora muito bem na análise rítmica os pontos de vista de Said Ali, combinando-os com os de Pius Servien, reconhece mais duas unidades:

5. Uma tônica e três átonas--------
6. Três átonas e uma tônica--------■

Said Ali, atendo-se ao fenômeno da alternância rítmica das sílabas, não dá nome à sua combinação em unidades; Proença as chama "células métricas". Um e outro denominam tais unidades conforme as velhas apelações gregas, notando que o fazem num sentido aproximativo, sem querer atribuir natureza quantitativa à nossa alternância silábica. Teremos então os seguintes nomes para as unidades identificadas: (na ordem)

jambo, troqueu, anapesto, dáctilo, péon primo e péon quarto

A análise rítmica nos leva por vezes a identificar outras unidades, sendo conveniente indicá-las, a despeito da sua raridade:

7. Uma tônica entre duas átonas: anfíbraco:------

8. Uma átona entre duas tônicas: anfímacer:------

9. Duas tônicas: spondeu: —

Assim, no verso inicial dos Lusíadas

As armas e os barões assinalados, pode-se ler um um jambo inicial, mas eu prefiro ver ali um anfibráquio.

Embora não se trate de substituir uma "leitura rítmica por unidades" a uma "leitura por sílabas", pois no nosso verso as duas coisas se misturam intimamente, o certo é que o estudo do verso do ponto de vista das unidades rítmicas permite um âmbito maior de análise. Com efeito, se ligarmos o ritmo à contagem silábica, não teremos como analisar o verso livre, e justamente a importância e a eficácia deste mostra que há uma unidade rítmica do verso, que supera a sua redução à contagem métrica. A nossa poesia moderna conquistou o ritmo livre, e isto representa uma grande dificuldade, -tanto para o poeta, que perde o apoio dos números regulares, quanto para o estudioso, que não conta com os códigos da versificação tradicional. Quando Manuel Bandeira proclamou o seu desejo de criar todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis, estava indicando esta ruptura com os números regulares, que exige do poeta uma extraordinária capacidade de usar a liberdade - que em qualquer setor é sempre uma das coisas mais árduas para o homem. Não espanta que a falta de ritmo regular dê uma espécie de vertigem, e os poetas modernistas acabaram voltando parcialmente a ele depois das experiências do verso livre.

Mas voltaram com riqueza tal de experiência, que lhes foi possível uma regularidade na liberdade que jamais os seus antecessores conheceram. Guilherme de Almeida, em A *frauta* que eu *perdi,* parece meio intimidado em adotar o verso livre, a que se sentia de certo obrigado pela fidelidade ao Modernismo, mas de que o afastavam sua índole e a maestria de metrificador, já provada em quatro ou cinco livros de sucesso. Criou então vários recursos intermediários: de rima, que já vimos, e de ritmo. Assim, certos versos dele parecem formados por números variáveis de sílabas, quando na verdade têm o mesmo. Mais tarde, ou melhor, logo em seguida, chegou aos versos livres de *Meu* e *Raça.*

Podemos encontrar também, e com maior frequência, o fenômeno inverso: a homogeneidade do ritmo criando a impressão de igualdade entre versos que de fato têm contagem silábica diversa, como ocorre em muitos poetas modernos, e de maneira quase sistemática na obra mais recente de João Cabral

de Melo Neto. Para exemplo, veja-se o "Gazal em louvor de Hafiz", de Manuel Bandeira, em que versos de sete e oito sílabas soam como iguais pelo tratamento rítmico. Isso mostra que o ritmo é efetivamente a alma do verso, podendo-se sobrepor à contagem silábica nos versos regulares, como recurso de unificação.

1. OS FUNDAMENTOS DO POEMA

c. Metro (e sua relação com o ritmo)

Quando queremos estudar o ritmo, portanto, impõe-se a divisão do verso em segmentos. Não são as sílabas tomadas em relação umas às outras, mas os segmentos rítmicos, que permitem variar a modulação e adaptá-la às necessidades expressivas. Todavia, os tipos possíveis de verso regular nas línguas românicas são classificados, não em função dos segmentos, mas das sílabas poéticas que contêm. A contagem das sílabas varia no tempo e no espaço. Atualmente, conta se até à última tônica em francês, e, a seu exemplo, em português; conta-se até à última, átona ou tônica, em espanhol e italiano.

Quando se trata de verso esdrúxulo (proparoxítono) convenciona-se que as duas átonas valem uma, o que permite a regularidade da contagem. Assim, o que em francês e português se chama decassílabo, chama-se em espanhol e italiano hendecassílabo, etc. No entretanto, contava-se em português também até a átona; foi Castilho quem generalizou a contagem francesa, que domina ainda hoje, apesar de Said Ali propugnar pela volta ao uso tradicional, mais conforme a índole da língua, segundo argumenta *(Versificação portuguesa, p.* 3-6. Ver no prefácio, de Manuel Bandeira, a defesa da contagem francesa). Neste curso, continuamos a adotar o uso generalizado depois de Castilho, contando até a última tônica.

Ao número de sílabas poéticas de um verso chama-se METRO; ao número de segmentos rítmicos, chama-se RITMO. Já vimos que este não pode ser explicado à base das sílabas, - afirmação que convém sempre repetir. A alternância das sílabas em si nada significa, mas sim a alternância de tonicidade e atonicidade dentro de grupos silábicos que formam unidades rítmicas. A constatação importante que devemos fazer agora é que cada metro ou esquema silábico obtido pela reunião de sílabas poéticas pode ter vários correspondentes rítmicos. Assim, um verso de dez sílabas pode ter as suas sílabas tônicas distribuídas de modo diverso, resultando várias combinações de ritmo. Por outras palavras, a um esquema silábico ou métrico constante - ES ou EM -correspondem esquemas rítmicos variáveis - ER - Exemplos:

1. Quando eu te FUjo e me desVIo CAUto ES-10 ER-4,8,10
2. BElas, aiROsas, PÁlidas, alTIvas ES-10 ER-1,4,6,10

3. E a FLOR do sassaFRÁS se esTREle amiga ES-10 ER-2,6,8,10

4. Quanto em CHAmas feCUNda BROta em OUro ES-10 ER-3,6,8,10

Vemos que cada metro pode ter uma distribuição variada de acentos tônicos, ou seja, tem várias modalidades eventuais de ritmos. É possível dar uma expressão numérica a este fato, escrevendo, por exemplo, "decassílabo 4,8,10 ou 4 - 8 -10". Entende-se imediatamente que se trata de um verso de 10 sílabas com acentos tônicos respectivamente na quarta, oitava e décima, e portanto com três segmentos rítmicos, em que teremos, respectivamente, três átonas e uma tônica, três átonas e uma tônica, uma átona e uma tônica. Levando em conta esta variação de tonicidade em cada segmento, Pius Servien propõe uma designação mais prática, que se refere à distribuição em cada um deles. Assim, cada verso seria indicado por uma sucessão de números, que exprimem a posição da sílaba tônica de cada segmento em relação às átonas que a precedem. No primeiro verso citado teríamos: 4,4,2 - que se interpreta do seguinte modo: três segmentos rítmicos, formados o primeiro de quatro, o segundo de quatro, o terceiro de duas sílabas, recaindo o acento tônico no primeiro sobre a quarta, no segundo sobre a quarta, no terceiro sobre a segunda. Servien acha que a descoberta desta "lei rítmica" (sic) permite, entre outras coisas, a tradução adequada do verso para outras línguas, permitindo a transposição exata do ritmo certo. Assim é que se gaba de ter sido o primeiro a transpor os versos latinos para o francês com absoluta fidelidade estética, pela busca dos mesmos acentos tônicos.

*** * ***

Estas considerações servem de introito ao estudo da metrificação, isto é, das normas que regem a estrutura dos versos regulares. Não a faremos aqui, por entender que no quarto ano todos os alunos de letras têm longa familiaridade com ela; e nos limitaremos a algumas indicações, com vistas ao estudo do ritmo, que nos interessa.

Considera-se que em português há doze metros simples, ou seja, aqueles que podem ser considerados como unidade: os de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 e eventualmente o verso arcaico de 13 sílabas poéticas. Os versos de maior número de sílabas têm individualidade duvidosa, tendendo a decompor-se em versos mais curtos. É o caso dos metros bárbaros, introduzidos na poesia

italiana por Carducci, e transpostos à nossa por Magalhães de Azeredo, - versos de treze a dezesseis sílabas, buscando o ritmo de tipo quantitativo, e em geral decomponíveis em versos menores.

Se nos mantivermos numa atitude aferradamente *métrica, ou silábica,* chegaremos à conclusão de Amorim de Carvalho, para o qual todos os versos de mais de cinco sílabas são compostos. Os versos até quatro sílabas seriam os verdadeiramente "elementares", aos quais se reduziriam sempre os maiores. No entanto, se adotarmos uma percepção rítmica adequada, o nosso conceito se alarga e aceitaremos unidades muito maiores, pois o ritmo tem função unificadora, como se vê em versos livres de vinte sílabas. Dentro do ponto de vista silábico, talvez, todo verso português de mais de dez seja sempre composto de dois ou mais elementares. O de 11, por exemplo, existia nos cancioneiros como o "verso de arte maior"; mas o que os românticos utilizaram com abundância obedecia a outro ritmo e não provem dele, mas de um verso italiano formado realmente pela solda de dois pentassílabos (ER 2, 5, 8, 11). No entanto, o seu ritmo é tão forte e unificador, que só por um esforço de atenção poderemos fazer a divisão, levados que somos pela vertigem do seu galope:

No meio das tabas de amenos verdores. (Gonçalves Dias)

Poderíamos ler do mesmo modo

No meio das tabas De amenos verdores?

Parece que não; seria mutilar o conceito e desvirtuar o ímpeto sonoro a que o poeta visou. Aí temos um caso interessante de verso historicamente composto e ritmicamente tornado uno, como os ossos do crânio são enumerados por nomes diversos e de fato separados embriologicamente, conservando divisões visíveis no adulto, mas formam uma peça única.

O alexandrino francês é um caso diferente, porque, devido à forte cesura na sexta sílaba, que o divide em dois hemistíquios , pode dar na nossa língua, em que é hóspede recente, o ar de dois membros justapostos. Mas os bons alexandrinos portugueses dificilmente se separam, como este d' "O caçador de esmeraldas", de Bilac:

Fernão Dias Pais Leme entrou pelo sertão; Fernão Dias Pais Leme Entrou pelo sertão

Acima de doze, a unidade, como vimos, se torna precária nos versos metrificados, mesmo quando feitos por boa mão e com visível intenção de unidade rítmica:

Ouando as estrelas surgem na tarde surge a esperança... Toda alma triste no seu desgosto sonha um messias: Quem sabe? o acaso, na sorte esquiva, traz a mudança E enche de mundos as existências que eram vazias.

(Bilac, "Cantilena")

O próprio nome deste soneto em versos de 14 sílabas indica a intenção de um ritmo de embalo, que talvez se ajuste melhor a metros menores, e poderíamos imaginá-lo de duas maneiras diferentes:

Quando as estrelas surgem na tarde
Surge a Esperança... Toda alma triste no seu desgosto
Sonha um Messias: Quem sabe? O acaso, na sorte esquiva,
Traz a mudança E enche de mundos as existências
Que eram vazias, ou

Quando as estrelas
Surgem na tarde
Surge a esperança...
Toda alma triste
No seu desgosto
Sonha um Messias:
Quem sabe? O acaso
Na sorte esquiva,
Traz a mudança
E enche de mundos
As existências
Que eram vazias.

Metricamente, e seguindo, por exemplo, o ponto de vista de um Amorim de Carvalho, seria legítimo o desdobramento, em qualquer dos dois casos: cada verso de 14 seria igual a dois de nove mais quatro, ou a três de quatro, mais quatro, mais quatro. Mas ritmicamente a divisão quebraria a unidade de pensamento do poeta, que justamente quis um metro amplo para uma sentença ampla - cada verso de 14 contendo um conceito uno, que justifica e ampara a unidade

do ritmo, sendo amparado por ela. Isto se torna evidente quando abandonamos a metrificação e entramos no domínio do verso livre, cuja lei é a adesão do ritmo ao pensamento e vice-versa, permitindo uma riqueza muito maior, embora com menor sonoridade.

Dada a circunstância de o ritmo ser (como vemos cada vez mais) a alma do verso, a sua lei profunda e principal, - dado isto, podemos compreender que o seu uso pelos poetas é algo mais do que um capricho, e que o seu estudo é mais do que uma série de nugas. O ritmo se liga profundamente à sensibilidade do homem nas suas variações através do tempo, - embora tenha uma intemporalidade essencial que vem sua ligação com a própria pulsação da vida. "O ritmo é eterno e sempre atual como a própria vida; a prosódia é que se liga ao tempo, ao espaço, e à língua", - como diz Heusler (ap. Theophil Spoerri, "Der Rythmus des Romanisches Verses", p. 193). Aqui, já que não estamos fazendo esta diferença entre o ritmo como fenômeno essencial e a prosódia como conjunto de recursos usado para obter o ritmo, podemos dizer o que acima dissemos, globalizando; mas é bom estabelecer a distinção que Spoerri faz, denominando respectivamente *ritmo* e *meios de ritmização* (loc. cit).

Cada escola literária, ou cada período, escolhem e aperfeiçoam os metros que mais lhes convém, segundo os ritmos adequados a esta aspiração. Na literatura clássica da nossa língua, ocorrem em ordem de importância como metros preferenciais: o decassílabo, o setissílabo, o hexassílabo. Na romântica, o decassílabo, o setissílabo, hendecassílabo tipo A, o eneassílabo tipo A, o hexassílabo; na parnasiana: o decassílabo, o setissílabo, o hexassílabo, o hendecassílabo tipo B, e o eneassílabo tipo B.

O decassílabo dos clássicos foi sobretudo o 2-6-10 e o 4-8-10 respectivamente "heroico" e "sáfico". Aquele, mais usado que este, e ambos nunca postos sucessivamente em séries longas, mas misturados com outros, de modo a criar a variedade tão cara à estética neoclássica e barroca. No seu *Tratado de Retórica e Poética.* Frei Caneca, ao tratar do sáfico, assinala a sua melodia acentuada e fala do perigo em usá-lo sem mistura com outros: tratava-se de um ritmo envolvente, que feria a relativa contenção da sensibilidade clássica. Ora, no século XVIII, ocorreu a valorização da sensibilidade pelos próprios pensadores, e ela deixou de ser uma espécie de zona reprimida da alma, tomando lugar ao lado da vontade e da razão. E o que denotam a obra e a influência de Rousseau, o culto da natureza, da simplicidade, da emoção, -com repercussões imediatas nos filósofos, como Kant, que consagra o seu advento no estudo do espírito. Vemos então uma mudança concomitante nos gêneros e fôrmas literárias, - inclusive na escolha dos metros e dos ritmos. Os italianos trazem ao primeiro plano os esquemas cantantes e envolvente do eneassílabo A e do hendecassílabo A, usando-os em estrofes isorrítmicas em arrepio aos preceitos. Na nossa língua Bocage começa a usar e abusar do sáfico, seguido pelos

admiradores, como Elói Ottoni. E os românticos, ferindo em cheio as reservas dos tratadistas e do gosto anterior, chegarão a tratá-lo como se fosse igual aos referidos eneassílabo e hendecassílabo, com ele compondo poemas inteiros em estrofes isorrítmicas. É que buscavam, com uns e outros, o envolvimento da razão pela sensibilidade, em consonância à mudança de concepções que acompanhou as grandes mudanças sociais do século XVIII na sua passagem para o XIX.

Este único exemplo, que poderia ser repetido para vários casos, mostra como o ritmo é algo visceral em relação à sensibilidade do homem, e não um mero recurso técnico. Ele espelha toda a inquietação, as alterações do espírito e da sensibilidade, a concepção do mundo, sofrendo influencias das transformações da arte e do pensamento. Basta lembrar, no caso dos metros preferidos pelos românticos, o caráter que a melodia foi adquirindo no século XVIII e as influências que dela sofreu. Relação dos metros impares de 9 e 11 sílabas com o canto do melodrama setecentista; efeito das árias de ópera, ou independentes, no setissílabo 3-7; mais tarde, influência no emprego do sáfico em estrofes isorrítmicas pela voga avassaladora da valsa, - dança romântica entre todas. Por isso, o ouvido experimentado distingue imediatamente, num poema, a marca rítmica do período a que pertence: a nobreza meio seca dos decassílabos heroicos; o resvalar fugidio dos sáficos e anapésticos românticos; a solenidade plástica do decassílabo e do alexandrino parnasianos.

Os românticos franceses efetuaram uma certa desarticulação do alexandrino, no sentido de lhe dar maior variedade e movimento, rompendo a simetria ideal dos clássicos. Tecnicamente, isto consistiu num deslocamento da cesura na sexta sílaba, e em vez de dímetros, obtiveram trímetros e tetrâmetros, sendo necessário lembrar no entanto que mesmo o alexandrino clássico tem pausas que o subdividem conforme tais esquemas, mas com menos nitidez. Muitas vezes, persiste a cesura virtual dividindo os dois hemistíquios, mas reduzida a leve pausa, enquanto a cesura verdadeira toma o lugar de uma das pausas do hemistíquio.

Os parnasianos levaram mais longe a experimentação neste sentido e foram imitados pelos seguidores brasileiros, como se pode ver num bom estudo onde Georges Le Gentil compara Héredia e Bilac:

"Mas se levarmos em conta que Bilac é o maior sonetista do seu grupo e do seu país, não ficaremos espantados ante a preferência que manifestou por Héredia. Sendo a sua poesia, em contraste com a brandura do ambiente, uma afirmação de virilidade combativa e rude, ele não poderia senão apreciar a forma dura, rutilante, metálica. Daí a sua predileção por um alexandrino martelado, retemperado. Bilac utiliza com ousadia quase todas as cesuras dos *Trophées"*. ("L'influence parnassienne au Brésil", p. 37).

E Le Gentil dá em nota os seguintes exemplos, comparando versos dos dois poetas:

É a teoria de isocronia, do ritmo isocrônico, posto que cada segmento leva teoricamente o mesmo tempo a ser pronunciado. Não custa ver que ela corresponde ao desejo da simetria que animou as artes e a literatura do Ocidente em muitos períodos entre os séculos 15 e o século 20, e que se reflete nas maneiras, na arquitetura, na pintura, na divisão do alexandrino em duas partes iguais de seis sílabas, do decassílabo das outras línguas românicas em duas partes aproximadamente iguais de seis e quatro sílabas, mas em uns e outros com cesura obrigatória na sexta para os casos padrões. Ora, a simetria foi primeiro abalada e depois superada nas artes, a partir do fim do século 19, com sinais precursores. Para o caso do ritmo do verso, podemos ver que o ataque à cesura média começou com os românticos e prosseguiu crescente com os parnasianos; depois de se ter rompido a tendência clássica para associar intimamente metro e ritmo numa correlação necessária com um mínimo de variação, acabou-se por romper com o próprio metro pelo advento do verso livre dos simbolista, - que procuraram mostrar inclusive que o metro fixo era ilusório, e

57

1-11 Fait sous l'horrible peau qui flotte autour d'Hercule.

E, na incerteza atroz da carícia futura. 2-10 Se tourne et voit d'un oeil élargi par la crainte.

Do Gama, ouvir do mar a voz bramante e rouca. 3-9 Et dès lors, du nuage effarouché qu'il crible.

Em Sagres. Ao tufão que se desencadeia. 4-8 II l'embrasse. La houle enveloppe leur groupe.

E impassável, opondo ao mar o vulto enorme. 5-7 Malgré les siècles, l'homme et la foudre et le vent.

Brilha nas águas, como entre violetas úmidas. 7-5 C'est l'heure flamboyante où, par la ronce et l'herbe.

(nâo tem em Bilac) 8-4 Bêtes, peuples et rois, ils vont. L'uraeus d'or.

Entre os troncos da brenha hirsuta. O bandeirante. 9-3 Se fronce, hérissé de crins d'or. C'est Hercule.

Entre o Líbano e o Mar da Síria - que caminho. 10-2 Rejetant tes cheveux en arrière, tu pars. S6 tem uma razão e um gozo sô: sofrer. Estas cesuras mostram como hé variedade possível de ritmo na unidade do metro. E mostram, do ponto de vista que nos interessa agora, uma certa inquietação rítmica que bombardeia a simetria do alexandrino, tendendo a romper com liberdade a tirania da cesura média. Para Grammont, na obra citada, o alexandrino francês tem idealmente quatro segmentos absolutamente iguais, marcados pela cesura e por duas pausas que subdividem o hemistíquio:

que a maioria dos alexandrinos, quando falados normalmente, contêm na verdade maior número de sílabas (v. art. "Vers Libre" em Shipley, *Dictionary).* Assim, em lugar da simetria, adotou-se (1) a irregularidade, (2) o contraste, (3) a dissonância.

O processo de alteração rítmica se tornou patente com a oposição do verso musical do Simbolismo em sua busca de matizes fugidios e imponderáveis , ao verso escultural e martelado dos parnasianos. Era pelo tempo em que a "melodia infinita" de Wagner começava a atuar na sensibilidade e na técnica musical, com a alteração dos intervalos e a tentativa de desritmizar a música. Do 3^{S} ato de *Tristão e Isolda* nasce o filete que dará o Impressionismo, depois o Atonalismo, com a ruptura do compasso, e da relação tônica-dominante. Desenvolve-se a prática da dissonância e da sincopa, que seriam estruturados pela Dodecafonia e hoje pela música eletrônica. A sensibilidade de um mundo convulsionado aceita os esquemas assimétricos na pintura, na literatura e na música; a difusão do jazz generaliza pelas classes da sociedade ocidental um ritmo "orquestral" reentronizado em triunfo, e violenta sincopa.

E assim como a música procura fugir à tirania da dominante e do compasso, a poesia procura abandonar o metro, tornando-se o verso "inumerável" (como a música "infinita"), aderindo à ideia, abandonando a simetria silábica. O verso livre dos simbolistas, que era frequentemente "verso libertado", sofre novas transformações; subverte as poéticas tradicionais, permite cortes bruscos, reduções inesperadas e prolongamentos infindos.

O metro, portanto, cedeu lugar ao ritmo. De tal modo que em nossos dias, na nossa literatura, quando se voltou ao desejo de regularidade silábica esta se fez não apenas em moldes mais ou menos tradicionais, embora transformados, (como se vê bem na obra de Manuel Bandeira), mas segundo rumos novos. Na obra de João Cabral de Melo Neto, por exemplo, vemos uma espécie de reeducação do metro pelo ritmo, ao contrário do que antes se dava. Criador de unidades, este não obedece mais agora à injunção de um certo número previsto de esquemas para cada metro. Ele estabelece a variedade relativa do metro para a unidade do ritmo, como se vê no uso de sete e octassílabos alternados de João Cabral e o último de Murilo Mendes. Ou, neste, usos ainda mais irregulares com sensação de unidade. Surge um universo formal de extrema liberdade, no qual os ritmos se constroem à vontade, e se esbate ou anula a noção de melodia do verso. Depois de séculos, o metro se abalou realmente, mostrando que não é intangível, nem condição do verso, enquanto o ritmo se revelava o suporte real deste, triunfando pela liberdade.

Daí a necessidade de considerarmos, atualmente, o estudo do ritmo de preferência ao dos metros; não apenas porque grande parte da poesia moderna é rítmica e não métrica, mas para encararmos a poesia metrificada como ela realmente é: um efeito do ritmo variado na unidade do metro; e não de um metro falsamente soberano que cria e dirige o ritmo. O metro dá ao ritmo limites e

apoio, para que ele crie a modulação expressiva do verso. Daí entendermos a verdade da afirmação de Spoerri:

"O ritmo nada mais é do que o movimento da alma elevado à consciência" (op. cit., p. 210). E, em plano mais concreto: "Pode-se dizer, num sentido de insuspeitada profundidade, que o ritmo é o alento respiratório e a pulsação cardíaca da poesia" **(op.** cit., **p.** 212).

1. OS FUNDAMENTOS DO POEMA

d. O Verso.

Até agora temos seguido uma orientação que se justifica didaticamente como critério de ordenação, - isto é, ver uma certa realidade pela passagem do simples ao complexo, da parte ao todo. Mas também aqui funciona a modalidade básica de pensamento, que ficou assinalada quando se tratou da análise e da interpretação, isto é, o princípio do círculo hermenêutico, que nos leva incessantemente da parte ao todo e do todo à parte. Assim é que temos abordado o verso, primeiro, como um conjunto de fonemas; depois, uma série de combinações de fonemas, formando sílabas; finalmente, uma sequencia de sílabas combinadas em certas unidades maiores, de base alternativa, responsáveis pelo ritmo. No entanto, o verso, considerado como experiência de leitor ou auditor, não se compõe de fonemas, nem de sílabas, nem de segmentos rítmicos, mas de palavras. São estas as unidades significativas, que cortamos em partes, desarticulamos, emendamos, apenas para analisar os fenômenos do metro e do ritmo, - isto é, os fenômenos que constituem a sua realidade sonora. Se o fizemos, foi porque em poesia o significado se constrói em grande parte por meio dos elementos sonoros, e assim vimos como a lei da sonoridade, o ritmo, é a própria alma do verso. "Ritmo, elemento de expressão", - para retomar o título da tese de Guilherme de Almeida. A expressividade se baseia nele e dele se expande em outros elementos, que veremos em seguida.

A palavra, portanto, é a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso. Palavra como conceito, como ligação, como matiz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação: durezas de guturais, explosões de labiais, suavidades de linguais. O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a sua unidade conceituai; a unidade sonora e a unidade conceituai formam a integridade do verso, que á a unidade do poema. "A poesia se faz com palavras", - disse Mallarmé certa vez a Degas, querendo dizer que o poema tem um corpo, uma realidade por assim material que se trabalha, combinando, explorando sonoridades; e que não é uma vaga aliança de ideias; que estas só existem poeticamente em virtude da sua encarnação no vocábulo adequado. Se assim é de modo geral, o poema concre-

tamente encarado pode se dizer que é feito de versos, que são as suas unidades significativas. Vemos, neste estádio da nossa investigação, que as unidades vão se combinando e dando lugar a unidades maiores; que os complexos são unidades de um nível mais elevado, crescendo até à unidade final do poema.

Consideremos, portanto, esta unidade que agora nos detém, porque a ela fomos conduzidos por unidades anteriores: o verso. Verso, unidade do poema, cuja alma vimos ser o ritmo, e não o metro. Esta afirmativa suscita algumas dificuldades, e abre caminho para considerações que é preciso fazer.

O ritmo depende da situação recíproca de acentos tônicos, que devem suceder-se a certos intervalos que não podem ser demasiado extensos. Vimos que para Said Ali as unidades rítmicas do verso português não iam além de três sílabas; ou de quatro, para Cavalcanti Proença, que as chama "células métricas". "Quando os acentos estão afastados um do outro, caímos no domínio da prosa. Falando por alto, não há outra diferença entre poesia e prosa senão o espaço maior ou menor que separa os acentos. A prosa surge quando mais de cinco sílabas átonas seguem umas às outras" - como diz Lote nas palavras de Spoerri. (op. cit., p. 204-5).

Ora, a distribuição de acentos formando as unidades rítmicas é em parte função do metro: seria este um elemento indispensável do verso? Neste caso, teríamos apenas versos metrificados, sendo os versos livres uma modalidade mais de prosa que de poesia.

"A relação do número de acentos com o número de sílabas é a base verdadeira do ritmo francês" (Ackermann. cit. por Saran, ap. Spoerri, op. cit., p. 205). Admitindo que o preceito valha para os outros versos românicos, teríamos uma ligação indissolúvel entre verso, metro e ritmo, sendo certo que estes são inseparáveis. Poder-se-ia dizer que o fato de situar o verso livre no campo da prosa não implica em considerá-lo "prosaico", mas apenas em traçar o seu limite. Ele poderia ser transmissor de poesia ao mesmo título que a prosa poética, ou a prosa ritmada. Mas de qualquer modo, não seria um verso propriamente dito.

Este ponto de vista seria com certeza aceito pelos metrificadores e tratadistas tradicionais; mas também um estudioso moderno e muito vivo, como Etiemble, parece pensar do mesmo modo. Para ele, baseado no artigo de Savarit "Les limites de Ia poésie" *(Mercure de France,* novembro de 1910), o verso metrificado é o verdadeiro, porque corresponde a uma realidade fisiológica: o metro corresponde ao movimento respiratório, o ritmo à pulsação sanguínea, e ambos aderem, por esta razão, ao nosso próprio ritmo fisiológico, dando-nos uma sensação de conforto e alegria. Daí a situação privilegiada de certos metros, como o do decassílabo em francês, o decassílabo nas outras línguas românicas, porque correspondem à nossa capacidade torácica média. E Savarit conclui que o verso livre não é função do ritmo, mas da análise lógica. "Por conseguinte, são idênticos à prosa, cujos acentos (tônicos), mais raros que os da

poesia, caem, além disso sobre *significados*. Em poesia, os acentos recaem sobre os *sons,* como já dizia Gourmont" (Etiemble, "La poésie: expérience mystique ou plaisir musculaire?", p. 151). Defensor do verso livre, André Spire rejeita o paralelo fisiológico de Savarit, e - como já vimos no começo deste curso, - conclui que o verso toma o seu ritmo sobretudo ao movimento do corpo, pois cada palavra se compõe de sons que equivalem a movimentos esboçados. Assim, o verso livre se justifica, pois não há que reduzir o verso aos ritmos vasculares e ao tempo respiratório.

O argumento mais sério dentre os expostos é o da equiparação do verso livre ao tipo de tonicidade da prosa, que é de base conceituai e não sonora. E claro que a prosa tem ritmo, mas um ritmo larvar em comparação com o do verso. E de fato, quando argumentei contra a teoria dos versos elementares, aos quais se reduziriam sempre os de metro amplo, não há dúvida que estabeleci uma correlação funcional entre o ritmo e o significado, para poder dissociá-lo do metro. O conceito é a medida do verso livre bem feito. Isto faz com que o poeta atenue o efeito sonoro e reforce o significado, o que pode efetivamente dar lugar a versos totalmente desfigurados, que não passam de prosa alinhada em segmento de tamanho variável. Exemplo de verso livre uno e portanto legítimo, pela correlação funcional entre ritmo e sentido:

O mato invadiu o gradeado das ruas,
Bondes sopesados por troncos hercúleos,
Incêndios de cafés,
Setas inflamadas,
Comboios de trânsfugas pro Rio de Janeiro,
A ramaria dura cegando as janela
Com a poeira dura das folhagens...
Aquele homem fugiu.
A imitação fugiu.
Clareiras do Brasil, praças agrestes!...
Paz.

Exemplo, no mesmo poema, de verso livre sem unidade, em que não se verifica a correlação funcional entre ritmo e sentido (sendo que pela sua natureza já não ocorria a correlação entre ritmo e metro):

Que vergonha se representássemos apenas contingência de defesa
Ou mesmo ligação circunscrita de amor...
Porém as raças são verdades essenciais
E um elemento de riqueza humana.
As pátrias têm de ser uma expressão da Humanidade.

Separadas na guerra ou na paz são bem pobres Bem mesquinhos exemplos de alma Mas compreendidas num amor consciente e exato Quanta história mineira pra contar!

(Mário de Andrade, "Noturno de Belo Horizonte")

No primeiro caso, teríamos o verso livre; no segundo, verso convencional, isto é, que apenas é chamado verso por se incluir num poema.

No ponto em que estamos da investigação, ainda não podemos completar a análise do problema, pois quando se suprime a correlação funcional metro-ritmo e se estabelece a correlação ritmo-significado para definir a unidade do verso, é preciso intensificar outros elementos que o distinguem da prosa, como as imagens ousadas, os cortes de sonoridade e de sentido, o choque de contrários. Não é difícil observar que nos dois trechos citados de Mário de Andrade, o segundo tem uma ordenação de pensamento lógico, sem imagens, sem elipses. Isto, ligado ao fato de não ser observada a correlação ritmo-significado, concorre para dar um caráter *convencional* ao verso; para não distingui-lo da prosa, em suma.

Assim, temos que, de fato, o ritmo do verso livre é esbatido em relação ao verso metrificado; e que ele tem as suas tônicas em parte distribuídas em função da estrutura gramatical, que ampara o conceito. Mas como o verso não é apenas uma unidade sonora e musical, mas também uma unidade significativa, há outros elementos que concorrem para reforçar o seu caráter poético. Se tais elementos inexistem, ou não têm eficácia, então realmente há possibilidade de o verso livre se tornar convencional. A possibilidade será certeza se faltar a correlação entre ritmo e significado, isto é, se a ideia expressa não coincidir com uma quantidade adequada e variável de sílabas.

(Nota: O pensador uruguaio Carlos Vaz Ferreira mostra que a percepção métrica, como a percepção em geral, não é um fenômeno puramente sensorial, mas depende de uma forte componente intelectiva. É o caso dos metros diversos que uniformizam graças ao mesmo ritmo; este é criado também por elementos convencionais, sociais e afetivos, e portanto não é função do metro. Ver seu livro *Sobre Ia percepción métrica).*

Estas considerações nos introduzem no segundo ponto do nosso programa, que trata precisamente da imagem, da metáfora, das figuras, do símbolo, dos temas, que constituem uma parte essencial do verso e que se entrosam intimamente com a sua estrutura sonora. Mais tarde, veremos em exemplos concretos este entrosamento, mostrando que o ritmo altera o sentido, que a imagem cria o significado poético, que a ideia gera o ritmo, etc.

Antes de acabar este ponto, façamos uma consideração histórica: a poesia moderna, sobretudo em certas literaturas, adotou com franca parcialidade o verso livre. Mas à medida que o século vai correndo, nota-se um retorno crescente ao verso regular, embora sem os ritmos cantantes dos metros tradicionais. Conclui-se, portanto, que o metro não é um elemento superado, e quiçá nem seja superável de todo. Mas que a liberdade rítmica criou uma nova música do verso, mais seca, beneficiada por todo o movimento de desmelodização e de aderência do ritmo à ideia como correlação central, e não mais do ritmo ao metro. O metro se tornou mais livre, a seu modo, aproveitando as experiências do verso livre.

Vejamos este trecho significativo de Murilo Mendes:

"Em minha poesia procurei criar regras e leis próprias, um ritmo pessoal, operando desvios de ângulos, mas sem perder de vista a tradição. Restringi voluntariamente o meu vocabulário, procurando atingir o núcleo da ideia essencial, a imagem mais direta possível, abolindo as passagens intermediárias (...)

Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa; procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isso se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Schónberg, Strawinski, Alban Berg e o jazz."

(Entrevista no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil, 25* de julho de 1959).

2. AS UNIDADES EXPRESSIVAS

No ponto anterior, procuramos averiguar quais eram as unidades sonoras e rítmicas que integram a unidade maior do verso, constituindo os elementos que manifestam a sua "alma", através duma certa modulação. Esta corresponde ao que o poeta quer dizer; exprime o movimento da sua criação, objetivado na forma do verso.

Neste ponto, estudaremos outras unidades, que constituem a linguagem poética propriamente dita: palavras e combinações de palavras dotadas de um significado próprio que o poeta lhes dá, e que se tornam condutoras do significado do poema. No trabalho criador, o poeta (1) usa palavras na acepção corrente; (2) usa palavras dotadas de acepção diversa da corrente, mas que é aceita por um grupo; (3) usa palavras dotadas de uma acepção que ele cria, e que pode ou não tornar-se convencional. Em qualquer dos casos, está efetuando uma operação semântica peculiar - que é arranjar as palavras de maneira que o seu significado apresente ao auditor, ou leitor, um super-significado, próprio ao

conjunto do poema, e que constitui o seu significado geral. As palavras ou combinações de palavras usadas podem ser signos normais, figuras, imagens, metáforas, alegorias, símbolos, em cujo estudo agora entramos.

* *•*

Como preliminar, detenhamo-nos um pouco no tipo de homem que faz versos. Antes de mais nada, devemos registrar que ele é dotado de um senso especial em relação às palavras, e que sabe explorá-las por meio de uma técnica adequada a extrair delas o máximo de eficácia. Só a tais homens ocorre o fenômeno chamado inspiração, que é uma espécie de força interior que o leva para certos caminhos da expressão.

Bilac, por exemplo, tinha mania com as palavras, os nomes, as combinações de nomes. Dizia que alguns deles equivaliam a um maxixe, e gostava de os pronunciar dançando, ou então ficava obsedado por certos vocábulos, pro-nunciando-os de vários modos, explorando a sua sonoridade, comparando-os com outros. Tinha um ouvido rítmico e uma percepção da sonoridade absolutamente excepcionais que formavam a base de sua vasta capacidade técnica.

"Conta Martins Fontes que ele gosta imenso de nomes próprios abstrusos, esquesitos, sabendo de cor grande número deles: Cretídio, Eutíquio, Arqui-triclínio... Alguns desses nomes têm tons de maxixe, embalo de jongo, alega e, assim dizendo, Olavo Bilac dança, maxixando, realmente, para repetir as sílabas: Argemiro Itajubá de Timbira Jurucê... Cultiva apenas a paixão dos vocábulos. Inventa, então, para recitar:

Esdras Esdron Eutáquio Obirapitanga..Jaci Tupiatinga Andiriva Jaboa-tá... Camilo Camelo Calado Guião...Lealdino Moacir Ataualpa Bororó... Otacílio Caiubi Camarande Camará... "Lindulfo Celidônio Calafange de Tefé Madureira Santiago Câmara..." (Elói Pontes, *A Vida Exuberante de Olavo Bilac,* 2v, Rio, José Olímpio, 1944, II, p. 557. O livro citado de Martins Fontes é *Colar Partido).*

Quando fica nesta camada de percepção sonora e rítmica, o poeta ainda não completou o seu equipamento. É preciso possuir também um senso apurado dos significados que a palavra pode ter - desdobrando-a, aproximando-a de outras, extraindo significações insuspeitadas. O verso é uma unidade indissolúvel de ritmo, sonoridade e significado, - e já vimos que este é um dos elementos que orientam o primeiro, interagindo ambos na constituição de uma unidade

expressiva. Justamente na busca de tais significados é que emprega a palavra como imagem ou como símbolo.

A base de toda imagem, metáfora, alegoria ou símbolo é a analogia, isto é, a semelhança entre coisas diferentes. E *aqui encontramos, no plano dos significados, um problema que já encontráramos no plano das sonoridades como sinestesia: o da correspondência.* Com base na possibilidade de estabelecer analogias o poeta cria a sua linguagem, oscilando entre a afirmação direta e o símbolo hermético. Raramente o poema é feito apenas com um ou outro destes ingredientes polares, e na sequencia dos versos somos capazes de notar a gradação que os separa. Muitas vezes, o elemento simbólico não está na peculiaridade das palavras, ou na sequencia de imagens, mas no efeito final do poema tomado em bloco. E em tudo observamos a capacidade peculiar de sentir e manipular palavras.

Por que o poeta tem este dom, é difícil dizer, e a resposta cabe à psicologia da criação, que não nos interessa no momento. Mas podemos mencionar alguns elementos diretamente ligados ao nosso tema.

Antes de mais nada, como muito bem diz e rediz John Press *(The Fire and the Fountain,* Capítulo II), a poesia depende de uma acuidade e potência invulgares dos sentidos, baseadas na riqueza emocional. Gente fria, sem paixões, sem intensidade emocional, não faz poesia grande. Ora, esta generosidade de temperamento está ligada a uma forte sensorialidade (digamos assim em lugar de sensualidade para evitar equívocos); a uma capacidade de perceber vivamente e intensamente com os sentidos; logo, de apreender com força as coisas e o espetáculo do mundo. Daí o sentimento das analogias, a capacidade de correlacionar, de substituir e de transpor, que está na base da formação das imagens. Há poetas que denotam mais claramente do que outros esta capacidade, porque manifestam os aspectos exteriores da sua sensorialidade: senso das cores, dos ritmos, do tacto, do gosto. Noutros, tais aspectos aparecem difusos ou sublimados, mas em todos estão presentes quando analisamos a contextura da sua obra. Muitas vezes a sensorialidade aparece como algo interior, pois o poeta traduz em linguagem introspectiva seu senso agudo das formas e dos sons, por exemplo. Um temperamento poderoso como o de Antero de Quental, mas que ao mesmo tempo se alia a uma capacidade invulgar de reflexão, é capaz de escrever com êxito poesias de transposição externa do mundo e de transposição interna do mundo. Nele se pode ver muito bem como a sensorialidade "externa" se combina à sua manifestação "interna", e como o que consideramos "descrição" poética se irmana ao que consideramos "meditação". Basta comparar os seus poemas "solares" e os seus poemas "noturnos", - os primeiros, batidos pela luz do "claro sol, amigo dos heróis"; os segundos, animados pelo "noturno, incerto sentimento", que "só das visões da noite se confia". Tanto num caso quanto no outro temos uma capacidade aguda de "representar" a

realidade por meio de palavras que sugerem sensações, visões, tactos, ideias, denotando uma excepcional força de captação das coisas e dos sentimentos, que por sua vez revela a intensidade sensorial e intelectual. Mas o poeta mais eficaz é o que consegue tratar o elemento intelectual como se pudesse ser sensorial-mente traduzido, e não abstratamente expresso. Os elementos abstratos são legítimos quando parecem transpostos para o mundo das formas, ou quando vêm amparados em imagens e sequências que denotam a força sensorial.

Explico-me: mesmo tratando-se de um poeta filosófico, a eficácia poética do pensamento não é devida à coerência interna deste, nem à sua verdade em si, mas à sua tradução em um sistema adequado de palavras que deem a impressão de experiência, vivida, sentida, palpável, e não de um raciocínio. Veja-se o soneto de Antero de Quental:

Na floresta dos sonhos, dia a dia, Se interna meu dorido pensamento; Nas regiões do vago esquecimento Me conduz, passo a passo, a fantasia. Atravesso, no escuro, a névoa fria Dum mundo estranho, que povoa o vento, E meu queixoso e incerto sentimento Só das visões da noite se confia.

Que místicos desejos me enlouquecem? Do Nirvana os abismos aparecem A meus olhos na muda imensidade!

Nesta viagem pelo ermo espaço

Só busco o teu encontro e o teu abraço,

Morte! Irmã do Amor e da Verdade! (*)

Neste soneto, o que ressalta é o ambiente noturno, com uma série de elementos que reforçam a sua vaguidão, distanciamento e frialdade, resultando um alheiamento final das coisas e a aceitação metafísica da morte como suprema vivência. O princípio filosófico de inspiração hartmanniana e schopenhaueriana, com influxos budistas, é eficaz, porque o poeta o traduziu como se fosse

(*) - É o segundo dos seis sonetos da série "Elogio da Morte". Quando foi publicado a primeira **vez,** em **1875,** no **primeiro número da Revista Ocidental,** trazia como título "Nirvana". Na edição em volume, passou a **ter apenas** o **número II. (A. Sérgio, Obras de Antero de Qaentanl. Volume I.** Sonetos. Lisboa, Couto Martins 1943 p. 211).

uma experiência captada e vivida no plano dos sentidos. Há nele uma espécie de sublimação, em tonalidade abstrata e remota, duma forte capacidade de vibrar com o corpo, a vista, o ouvido, o movimento dos membros; uma sensação de negrume, e em geral uma acuidade visual muito intensa. O pensamento viveu poeticamente porque se transpôs em experiência; porque se traduziu em palavras que exprimem uma forte capacidade de visualizar, ou de ouvir, ou de imaginar, que objetiva a vida interior, dando-lhe realidade palpável pelos "olhos da alma". E com isso o poeta "cria" um mundo seu, a partir do uso adequado das palavras.

Por isto é que a analogia está na base da linguagem poética, pela sua função de vincular os opostos, as coisas diferentes, e refazer o mundo pela imagem. Por isso é que vimos como a unidade rítmica do verso é função do significado.

Agora, podemos completar adequadamente e dizer: não de um significado qualquer; mas de um significado traduzido em imagens adequadas. Nos dois trechos analisados de Mário de Andrade, a diferença básica estava em que um era formado por versos feitos numa linguagem tecida de imagens, enquanto os versos do outro eram feitos na linguagem abstrata da prosa reflexiva. Quando isto se dá, mesmo que os versos sejam regularmente metrificados, nós não sentimos a presença da poesia, e o ritmo não nos leva a nada de poético. Assim, a unidade real do verso pressupõe a adequação da linguagem e não apenas a do ritmo, do metro e da sonoridade em geral. E nós percebemos, chegados a esta altura, que a realidade complexa do verso supera o jogo dos elementos que vimos antes, e requer a presença de uma linguagem que os justifica e lhes dá eficácia plena.

A partir de algumas reflexões sobre a capacidade poética, chegamos a certos elementos importantes para completar o que ficou dito nas aulas precedentes, e para dar ingresso a esta nova etapa do curso, que é a decisiva: o estudo dos recursos de que o poeta lança mão para manipular adequadamente as palavras, fazendo-as comunicar aos outros o que ele exprime como experiência do mundo, passada pelo seu temperamento, as suas ideias, a sua intenção ou o seu instinto.

O DESTINO DAS PALAVRAS NO POEMA

No poema, as palavras se comportam de modo variável, não apenas se adaptando às necessidades do ritmo, mas adquirindo significados diversos conforme o tratamento que lhes dá o poeta. Antes de mais nada, é preciso distinguir, como na linguagem corrente, a linguagem direta da linguagem figurada. Aquela, indica em termos diretos, usados no seu exato sentido, o conceito a transmitir: o significado não sofre qualquer alteração. Por exemplo: "estávamos perto da montanha"; "o rio fluía lentamente"; "meu irmão é bom como meu pai". Se eu digo, porém: "Estávamos no dorso da montanha"; "o rio corria lentamente no seu leito"; "meu irmão é bom como o leite", - estou utilizando uma série de distorções de sentido, porque estou atribuindo a certos objetos de pensamento atributos que pertencem a outros. Com efeito, "dorso" é de animal, e não de montanha; "leito" é o móvel de repouso do homem e não do rio, que também não pode "correr", como se fosse animado; a "bondade" é característica de um ser racional, e não de uma substância como o leite. Em todos esses casos efetuei uma transposição de sentido; levei os atributos de uma palavra ou categoria de palavras para outras. Em resumo, efetuei *metáforas,* isto é, transferências de sentido.

Na linguagem corrente, é praticamente impossível falarmos sem recorrer a este meio de expressão:

O dorso ou as costas da mão Barriga da perna Olho do machado Nó da madeira Fogo dos olhos Dor dilacerante Morto de cansaço Louco de fome

Viço, 1730, lançou a hipótese de que a linguagem figurada, ou poética, era primitiva; que os homens passaram dela à linguagem racional; que ambas não são duas realidades distintas, mas intimamente vinculadas; e que portanto as imagens não eram "enfeites"do discurso, como pensavam os retores, mas elementos viscerais da expressão, que através delas se efetuava. Esta teoria ousada e brilhantíssima é precursora dos pontos de vista que hoje temos a respeito do assunto, mas ficou durante mais de um século no esquecimento. É com base nela que um discípulo distante de Viço, Benedetto Croce, utiliza a palavra "poesia" como indicativa de todas as formas de criação literária, independente de meios como o verso e a prosa, ou de gêneros, cuja existência não reconhece.

O povo, como é fácil verificar, sobretudo no campo, tem inclinação acentuada para a linguagem metafórica, principalmente sob a forma de comparação. Daí o famoso dito de Boileau, para quem o arsenal mais rico de imagens não era a literatura, mas a fala da plebe de Paris no Mercado Central ("les Halles"). As pessoas cultivadas usam menos frequentemente a comparação intencional, mas falam, incessantemente por transferências de sentido, sem perceberem. Se analisarmos o que eu disse há pouco, notaremos as seguintes, entre outras: "linguagem corrente" - que corre; "realidades vinculadas" - isto é conceitos amarrados; "elementos viscerais da expressão" - elementos que estão nos bofes, nas vísceras da expressão; "teoria ousada e precursora" - teoria, isto é, um conjunto de ideias, que têm coragem e que correm antes; e assim por diante, sem que eu atentasse no que ia dizendo e sem que provavelmente os senhores sentissem qualquer estranheza semântica...

É preciso, portanto, distinguir a linguagem figurada espontânea, que representa simplesmente um modo normal da expressão humana, e a linguagem figurada elaborada, construída com intenção definida, visando a determinado efeito. Na linguagem corrente, aparecem as duas. Mas se eu lhes dissesse, há pouco, que a linguagem figurada é como um manto que recobre e vivifica o sentido banal das palavras, eu o teria feito à busca de um impacto, e os senhores teriam certamente registrado este impacto.

Na linguagem literária, ocorrem igualmente as duas modalidade de expressão. O poeta usa as palavras em sentido próprio e em sentido figurado. Mas, tanto num caso quanto noutro, de maneira diferente do que ocorre na linguagem quotidiana. As palavras em sentido próprio são geralmente dirigidas pelo poeta conforme um intuito que desloca o seu sentido geral; as palavras com sentido figurado são usadas com um senso de pesquisa expressional, de criação, de beleza, explorados sistematicamente, o que lhes confere uma dignidade e um alcance diversos dos que ocorrem na fala diária.

Tomemos alguns poemas de Manuel Bandeira.

71

O CACTO

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:

Laocoonte constrangido pelas serpentes,

Ugolino e os filhos esfaimados.

Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...

Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz. O cacto tombou atravessado na rua, Quebrou os beirais do casario fronteiro, Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças, Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e energia:

— Era belo, áspero, intratável.

O primeiro, o segundo e o terceiro versos estabelecem uma comparação explícita (através do verbo *lembrar)* entre os galhos contorcidos do cacto e duas realidades de natureza diferente: um pai morrendo dolorosamente com os filhos, triturados pelas serpentes (episódio de Laocoonte, ligado ao cavalo de pau de Troia, contado em versos admiráveis no canto 2fi da *Eneida);* um avô morrendo de fome com os netos numa prisão, e antes comendo-os (episódio de Ugolino, narrado por Dante no canto 33ª do "Inferno"). O caso de Laoconte foi tratado em escultura por um artista grego do período alexandrino, daí o poeta comparar-lhe o cacto, sólido e imobilizado como uma estátua; o caso de Ugolino, por contágio, se assimila, como se houvesse também sido tratado na escultura, e decorre o conceito: gestos torturados, parados na dor, correspondendo a algo terrível - e isso dá ao cacto uma força de drama. É uma linguagem figurada com recurso à comparação de realidades diversas, que são assimiladas umas às outras: drama humano, estátua, cacto.

O quarto verso continua na linguagem figurada, mas muda o tipo de imagem. Há igualmente a comparação explícita ("evocava também"), mas agora não é uma comparação propriamente dita: o cacto lembra a zona desértica que é o seu habitat; a sua selvatiqueza individual representa a selvatiqueza de toda aquela zona, o "seco nordeste" desértico, e mais outros elementos botânicos que nele são característicos: matas de carnaúba, capoeiras ralas. É parte de um todo violento e áspero.

O quinto verso é em linguagem própria, e não figurada. É um conceito, resumindo conceitualmente o que ficou dito de modo figurado; tirando uma conclusão.

Daí por diante, no que se poderia chamar a segunda estrofe e o verso de encerramento, só há linguagem em sentido próprio. Acabou a linguagem figurada. Mas ocorre, em compensação, um fenômeno que foi referido indiretamente no começo da aula, isto é: no poema, as palavras adquirem o sentido geral que o poeta lhes confere, mesmo quando são tomadas no sentido mais corrente. É o que se dá aqui. A primeira estrofe deu ao cacto uma realidade poética, diferente, graças ao tratamento figurado. A despeito da linguagem "normal" da segunda, sentimos que as palavras estão, embora não com o sentido de cada uma alterado, com um sentido geral novo, que não é exatamente o denotado pela sua estrutura lógica. Dados os precedentes, o cacto, nesta segunda estrofe, se transforma numa alegoria, isto é, num tipo de linguagem figurada que, por meio da sequência das imagens, ou dos conceitos, resulta numa distorção geral do sentido. Houve aqui uma transposição de sentido, não de uma palavra para outra, mas de toda uma sequência de palavras sem imagens. Uma super-imagem, uma realidade igualmente figurada, já que o cacto passa a representar a dignidade escarpada, a agressiva intransigência moral, a falta de espírito de acomodação, - tudo representado por meio da sua realidade de vegetal, distorcida, transposta no sentido.

Pode, mesmo, dar-se o caso de o poeta não usar uma só palavra figurada, mas combinar de tal modo as palavras em sentido próprio, que elas se ordenam como um *conceito figurado,* uma realidade diversa do que as palavras exprimem em sentido próprio. É o caso dos vários "momentos poéticos", em que o Modernismo foi frequente, e Manuel Bandeira, o mestre por excelência. Eis um caso bem simples:

O MAJOR
O major morreu.
Reformado.
Veterano da guerra do Paraguai.
Herói da ponte de Itororó.
Não quis honras militares. Não quis discursos.
Apenas
À hora do enterro
O corneteiro de um batalhão de linha
Deu à boca do túmulo
O toque de silêncio.

Nem uma só palavra fora de seu sentido lógico (salvo a metáfora comum "boca do túmulo"). De certo modo, não se trata mesmo de versos. Trata-se de prosa poética disposta em linhas, como versos. No entanto, é um poema. Da secura simples das palavras diretas, deste momento fixado com laconismo, sem um só qualificativo propriamente dito, pois os adjetivos podem ser tomados como substantivos, - sai uma emoção de dignidade e de simplicidade heroica. O sentido geral do poema e figurado, talvez um símbolo, enquanto o sentido de cada palavra é próprio.

Exemplos deste tipo podemos encontrar em quantidade na obra de Manuel Bandeira. Já Mário de Andrade, que tentou antes dele este tipo de poesia, sobretudo em *Losango Caqui,* falhou frequentemente, pela incapacidade de fazer o sentido geral figurado se desprender do prosaísmo de cada palavra. A poesia, em tais casos, não decola, - no sentido de que um avião não decola.

Outro caso é o dos poemas em que praticamente todas as palavras são figuradas, embora umas se apresentem como tais, outras não. São usadas de modo que, mesmo sem parecer imagens, sofrem uma alteração de significado, que vai resultar na alteração geral mencionada nos casos anteriores. É o caso típico de:

CANÇÃO DAS DUAS ÍNDIAS

Entre estas índias de Leste E as índias ocidentais Meu Deus que distância enorme Quantos Oceanos Pacíficos Quantos bancos de corais Quantas frias latitudes! Ilhas que a tormenta arrasa Que os terremotos subvertem Desoladas Marambaias Sirtes sereias Medeias Púbis a não poder mais Altos como a estrela d'alva Longínquos como Oceanias - Brancas, sobrenaturais -Oh inacessíveis praiasl ...

Analisando bem, vemos que apenas os versos 11, 12, 13 formam uma imagem por comparação. Os demais apresentam realidades não figuradas mas próprias. No entanto, a direção de mistério que orienta o poema faz com que cada palavra pareça figurada. O sentido figurado geral já está prefigurado

nestas palavras usadas como imagens sem o serem propriamente, pois todas são provavelmente símbolos.

Outro caso é o do poema cujas palavras são empregadas na maioria em sentido figurado explícito, indicando, portanto, que há no intuito do poeta um sentido figurado geral que decorre deste processo. Veja-se o

SONETO ITALIANO

Frescura das sereias e do orvalho, Graça dos brancos pés dos pequeninos, Voz das manhãs cantando pelos sinos, Rosa mais alta no mais alto galho:

De quem me valerei, se não me valho De ti, que tens a chave dos destinos Em que arderam meus sonhos cristalinos Feitos cinza que em pranto ao vento espalho?

Também te vi chorar... Também sofreste

A dor de ver secarem pela estrada

As fontes da esperança... E não cedeste!

Antes, pobre, despida e trespassada, Soubeste dar à vida, em que morreste, Tudo - à vida, que nunca te deu nada!

1fi verso: evocação direta de uma sensação privilegiada que tem a frescura do orvalho e das sereias, isto e, reunindo na mesma imagem duas realidades diversas, uma delas com frescor apenas convencional (sereia-mar-frialdade-água-orvalho).

2ª verso: a emoção tem agora uma graça que se equipara, sem comparação direta, à dos pezinhos de criança, - o que junta uma terceira realidade, totalmente diversa, às duas anteriores;

3ª verso: depois de uma sensação viçaria e de uma impressão, vem agora uma comparação auditiva, trazendo mais um elemento que se acumula com os anteriores; o elemento figurado interno está aqui na "voz" (animada) do "sino" (inanimado).

4ª verso: trata-se agora de uma sensação visual; o verso, em si, é aparentemente "direto", não figurado; mas prevalece o encaminhamento poético já definido na comparação de algo ainda inominado à beleza pura da rosa, posta simbolicamente no alto, acima das impurezas.

O caráter figurado se esclarece pelo nexo do soneto, segundo o qual ficamos sabendo que se trata de uma mulher, que o poeta foi elaborando com os elementos figurativos mencionados. Vemos, então, que ela desperta uma sensação de conforto, como a frescura do orvalho, que tem a graça dos inocentes, a alegria matinal dos sinos, a pureza das flores. É uma sequência toda figurada de modo direto, sem elementos ostensivos de comparação.

Os elementos lógicos surgem no segundo quarteto, em que o poeta fala diretamente à mulher - mas numa linguagem figurada, na qual notamos várias contaminações de natureza das palavras: chave dos destinos; sonhos cristalinos, sonhos que ardem; sonhos que, ardendo, se transformam em cinza, como se fossem materiais; sonhos-cinza que são espalhados pelo vento. Há contradições (se são cristalinos, se têm uma natureza de cristal, não podem pegar fogo; mas é claro que a palavra cristalino é ela própria usada em sentido figurado, equivalente a puros, translúcidos); e há consequências logicamente possíveis, uma vez aceita a distorção inicial: se o sonho se queima - pode ser feito em cinza - se vira cinza, pode ser espalhado pelo vento.

Na terceira estrofe diminui a carga figurativa, pois há apenas um elemento figurado: as fontes da esperança que secam.

Na quarta estrofe há novo aumento dos elementos figurativos, mas agora sob forma mais conceituai do que sensorial, - tudo se concentrando no sentido ético. A mulher "trespassada", "despida" (por ter sido submetida a privações e dores) "dá tudo" à vida, faz dom de si aos outros, notando-se que no caso a totalidade é designada em lugar dos componentes singulares ("vida" é um conjunto que abrange as pessoas individualmente beneficiadas). "Em que morreste" significa, figuradamente: "na qual levaste uma existência de morte para os bens, de renúncia", - contradição logicamente inviável mas poeticamente da maior eficácia, pois a vida que nada deu equivale a uma personificação de conceitos.

Neste caso, temos um processo comum na poesia, que consiste em organizar logicamente, racionalmente, um pensamento poético que em si é ilógico, pois está baseado na alteração dos significados normais das palavras. Resulta ao mesmo tempo, no fim do poema, um sentido geral claro e expressivo, e um sentido figurado em cada parte, ambos colaborando para o efeito poético total.

AS MODALIDADES DE PALAVRAS FIGURADAS

Nos poemas anteriores de Manuel Bandeira, pudemos observar que o modo de *transferir* o sentido das palavras, ou de grupos de palavras, varia. E vimos que mesmo quando usa linguagem *direta,* o poeta acaba por lhes dar uma força poética especial, devida à transfiguração operada pelo sentido geral do poema (ou de parte do poema que forme unidade). Neste caso, é como se a figuração estivesse no intuito do poeta e emprestasse as suas virtudes transfiguradoras (1) a cada palavra ou (2) ao efeito geral das palavras. A primeira modalidade é a que se verifica em "Canção das duas índias"; a segunda em "O Major".

Em todos esses casos houve maneiras diversas de obtenção do efeito poético. E se as quisermos descrever sob o aspecto mais geral e formal, diremos que o poeta se valeu de "imagens". É este, com efeito, o nome que damos a toda figuração de sentido que faz as palavras dizerem algo diferente de seu estrito valor semântico. Conservemos no momento esta acepção cômoda e ampla e vejamos suas modalidades nos exemplos citados de Manuel Bandeira.

N' "O Cacto", há no primeiro verso uma transferência de sentido por meio de comparação explícita: "cacto" (vegetal) equiparado, igual a "estátua", por meio do verbo "lembrava" (parecia, semelhava, era igual). A imagem é aí uma "comparação" ou um "símile", pois a transferência de sentido é explicita. Podemos dizer que é uma "imagem propriamente dita", na qual é dado de maneira clara o elemento lógico de contaminação entre significados. Imaginemos (para não sair do exemplo) que o poeta tivesse escrito:

Cacto. Gestos desesperados de estatuária: Laoconte constrangido pelas serpentes, Ugolino e os filhos esfaimados; Seco nordeste, carnaubais, caatingas...

Neste caso, o elemento de comparação lógica foi suprimido. Nada indica que "o cacto é igual a", que "lembra" ou "evoca" uma outra coisa qualquer. Temos a transferência de significado em toda a sua pureza, a identificação de realidades diversas efetuada apenas pela proximidade, que desencadeia a aproximação desejada pelo poeta.

A esta modalidade de imagem chama-se metáfora. Como vimos, é o processo de fusões habituais de sentido na linguagem corrente sem que interfira qualquer elemento intencional: "fogo do olhar", "arder em febre", "pé de mesa". Quando faço interferir um elemento comparativo torno consciente o processo de transferência de sentido e denoto que ele depende de uma intenção explícita da minha parte: "este menino *parece* um demônio", "vinha correndo *como* um louco", "você está magro *como* um palito". No processo comparativo, há um controle maior, ou mais aparente, da lógica; no processo metafórico, é como se a transferência semântica se fizesse espontaneamente, sem a intervenção da minha vontade, e portanto, é mais "poética", mais "visceral", mais ligada a uma necessidade profunda de expressão, parecendo "criar" uma realidade diversa, que se apresenta na sua integridade sem justificativa, sem desculpas, sem recurso a um elemento discursivo de prova que nos arraste para o universo prosaico da razão e da lógica.

Na primeira estrofe do "Soneto Italiano" temos uma sequência de metáforas. Elas são acumuladas sem que tenhamos um objeto exterior de referência, e vão criando um impacto indenominado, por isso mesmo misterioso. Façamos agora a operação inversa à que fizemos para "O Cacto", e imaginemos que o poeta houvesse escrito (neste exemplo o artifício didático se torna sacrílego, porque mata o verso regular):

Tens a frescura das sereias e do orvalho Tens a graça dos brancos pés dos pequeninos, És como a voz das manhãs cantando pelos sinos, És pura como a rosa mais alta no mais alto galho.

Em lugar de uma série de metáforas, teríamos uma série de comparações, ou símiles, ou, segundo alguns, de imagens propriamente ditas. Neste caso, o símile empobrece singularmente o significado poético, pois o poeta não deixou implícita uma comparação eventual na metáfora, mas acumulou uma série de significados que, valendo em si, evocam não obstante a realidade da mulher, como se verá apenas pela sequência do poema.

No que se refere ao sentido geral do poema, pode haver o caso de uma série de imagens, ou de palavras em sentido próprio, que acabam por criar uma espécie de super-imagem. É aquela transfiguração de que falamos acima. Se eu tomo o poema sobre o cacto e analiso a sua linguagem, encontro comparações, metáforas, períodos em sentido próprio. Mas se considero o sentido figurado

geral que ele pode ter, chego à conclusão de que estes elementos expressivos convergem para um sentido novo, que decorre deles, que está implícito neles, mas só existem como uma conclusão, uma espécie de inferência poética que eu faço. Vejamos como se constrói este resultado.

O cacto, com os seus galhos duros, convulsos, sendo uma planta de zona árida, em que a vida é frequentemente difícil e dolorosa, lembra seres dolorosos, convulsos, imobilizados pela representação plástica da escultura. Ele é, portanto, humanizado, animado pelo sopro do poeta, como se fosse também um ser. Isto faz com que, ao tombar sobre os elementos de civilização que contrastam com a sua natureza selvática, pareça fazê-lo expressamente, por força de uma vontade que só os seres animados possuem. O verso final traz o toque que faltava para nos convencer desta verdade: ele é qualificado de belo, áspero e *intratável;* a condensação de sentido que vinha se processando ao longo dos versos nos faz interpretar os qualificativos como referentes a um ser vivo. Mesmo porque os dois primeiros podem caber normalmente na qualificação de uma árvore; mas o último tem um sentido metafórico tão acentuado, que marca o seu caráter vivo. As pessoas é que são intratáveis, porque podem ter reação, recusarem-se a este ou aquele tratamento. O qualificativo final é um epíteto de tipo especial que se diferencia dos outros dois, meramente gramaticais, isto é, com função estritamente qualificativa, para operar uma transferência no sentido do cacto. Não temos mais dúvida de que ele é figuradamente dotado fie vontade, e que portanto a sua queda foi uma ação deliberada, não um acidente. Ou, por outra, que o acidente, do ponto de vista normal, é também uma super-imagem do ponto de vista poético. O cacto representa a dignidade reta, que não se adapta, que não cede, que se destrói lutando contra aquilo que viola a sua natureza. A esta sequência de palavras, figuradas ou não, que formam uma superfigura, chama-se *alegoria.* E nós diremos, então, que o poema "O Cacto", de Manuel Bandeira, é uma alegoria da intransigência moral.

Alegoria é a "representação corporificada ('verlebendige') de um conceito abstrato" (Art. "Allegorie", *Kleines Literarisches Lexikon),* por meio de um signo, uma descrição, uma pequena sequência narrativa. É condição que o conceito visado esteja claramente implícito, sendo que às vezes é também expresso pelo próprio autor, como é obrigatório no caso extremo da fábula, onde há um elemento necessário de narrativa fictícia e uma conclusão moral. Quando há um sentido possível que o poeta não quer deixar claro, ou quando a representação figurada é breve, sem caráter narrativo, afastando a ideia de fábula, temos o símbolo. Tecnicamente poder-se-ia dizer que "a alegoria *descreve conscientemente* o geral e o abstrato no particular", enquanto o símbolo "faz *transparecer* o geral na forma do particular". (Idem, grifo meu).

Na alegoria há portanto: 1) um elemento narrativo embrionário; 2) uma representação descritiva, mais ou menos configurada; 3) uma certa evidência da abstração visada; 4) uma intenção consciente do poeta que se torna clara para o

leitor. No limite, ela se torna uma linguagem figurada, muito facilmente decifrável, o que lhe retira o poder de encantamento e deixa uma certa frieza na impressão. Mas bem usada, é um poderoso recurso poético, havendo certas épocas, como a Idade Média, em que foi o principal tipo de figuração.

No símbolo, 1) não há necessariamente elemento narrativo ou descritivo; 2) a abstração é meramente virtual, possível e incerta, nem sempre sendo possível perceber a intenção do poeta; 3) às vezes pode acontecer que esta não exista e o símbolo decorra inconscientemente da sua criação. Daí a sua grande força sugestiva, a magia que o cerca, a sua resistência maior à estereotipia. No limite, ele pode tornar-se mecânico pelo recurso ao simbolismo tradicional (ver uma lista impressionante de símbolos fixados em Morier, *Dict. Rhétorique et Poétique);* pode tornar-se ininteligível pela falta de referência externa que guie o leitor; ou sem efeito por ser totalmente arbitrário (contraste entre o sistema individual e **o** sistema tradicional de símbolos, exposto em Welleck & Warren, cap. 15). É preciso ainda acrescentar que há frequentes confusões entre um e **outro conceito,** e que **na** prática os limites entre ambos podem ser imprecisos.

"O Cacto" será mesmo uma alegoria? Parece que sim, porque (1) a **linguagem analisada** mostrou que há o encaminhamento da intenção do poeta;

(2) há uma historieta embrionária e um elemento descritivo bem configurado; e

(3) há uma moral conclusiva. Mais claramente alegórico é "Vou-me embora pra **Pasárgada", onde a** abstração da fuga moral, da evasão, se traduzem numa sequência **quase ficcional** de atos e feitos. Em "Canção das Duas índias", ao **contrário, estamos diante** de um símbolo, no seu mistério, na falta de descrição **de qualquer realidade clara,** na ausência de elemento narrativo. Há, melhor **falando, uma série de** símbolos parciais de fuga, de alheiamento, de devaneio **sexual, convergindo para** formar um significado que parece o da utopia amorosa, **mas que pode ser o** da impossibilidade de amar realmente.

Com isto, - através de exemplos concretos da obra de Manuel Bandeira - travamos um primeiro contato com os seguintes elementos figurativos da linguagem poética: imagem-em-geral; si mil e; metáfora; alegori a; símbolo.

A RETÓRICA TRADICIONAL

O problema mais importante que temos agora pela frente é o da natureza e, em seguida, o da função da imagem (tomada no sentido amplo, que engloba, provisoriamente, o símile e a metáfora). Mais tarde, deveremos estudar os tipos de imagens, as famílias em que elas se dividem. Para isto, será preciso levar em conta, primeiro um aspecto *lógico,* depois um aspecto *psicológico,* que explicam ambos a função literária.

Antes disso convém dar algumas ideias a respeito da posição da Retórica e da Poética tradicional em face destes assuntos, pois elas representam um poderoso esforço de sistematização lógica. No entanto, representavam também um enquadramento demasiado rígido, que pressupunha no uso literário da língua um excesso de racionalidade que exagerava o papel da vontade e não avaliava o caráter orgânico da criação (vendo-a como produto mecânico) nem da obra (vendo-a como resultado de uma certa engenharia estética). A retórica e a Poética têm origens gregas e latinas, e foram desenvolvidas sobretudo por Quintiliano e pelos professores de oratória. No século XVI foram retomadas com acentuado espírito escolástico por alguns tratadistas, que substituíram a liberdade dos antigos por uma espécie de estrito receituário de composição.

O primeiro a notar que a linguagem poética é "natural", e que portanto a imagem é uma realidade orgânica, não um oposto à palavra, segundo o arbítrio racional do autor, foi, como já disse, Viço. Posteriormente, com o desenvolvimento da crítica de fundo histórico e psicológico, durante o século XIX, houve certo descrédito da Retórica e do estudo demasiado lógico da criação. Mas hoje reconhecemos que ela prestou os maiores serviços e representa, como foi dito, um impressionante esforço de sistematização. Pensamos assim, devido à volta em nossos dias das tendências formalistas, que descartam na crítica as explicações de ordem histórica e psicológica em benefício de um tratamento mais rigorosamente estético. Com isso, observamos a tendência de voltar à velha Retórica, acomodando-a ao nosso tempo, o que pode dar lugar a certo pedantismo ou a certo preciosismo crítico, meramente exterior. Veja-se, por exemplo, na antologia de Alberto de Oliveira por Geir Campos, Coleção Agir dos "Nos-

sos Clássicos", a redução constante das imagens aos diversos tipos denominados segundo a terminologia tradicional. Mas o fato é que a referida volta representa um esforço de sistematização e reintroduziu o respeito pela Retórica. Sobre esta talvez cheguemos a dizer o que diz Auerbach da velha gramática, à qual "devemos (um) trabalho enorme de análise que ainda serve de base às pesquisas modernas": "As tendências modernas, apesar dos seus resultados preciosos e das aquisições espantosas de umas poucas décadas, terão quiçá bastante dificuldade em criar algo comparável a essas concepções pelo valor básico e a estabilidade". (Erich Auerbach, *Introduction aux études de Philolo-gie Romane,* p. 16).

Segundo os retóricos, que legislavam para a oratória e a poesia, (e que vamos acompanhar através das *Sinopses,* de Honorato), entre os elementos do discurso havia os *adornos,* que podiam ser os *tropos* e *as figuras.* Os tropos se dividiam em três famílias:

1. Para significar e ornar
2. Apenas para significar
3. Apenas para ornar.

Noutras palavras, eles podiam alterar o sentido da palavra e ao mesmo tempo lhe dar um elemento de beleza; podiam apenas alterar o sentido da palavra; e podiam apenas acrescentar-lhe um elemento de beleza.

1. Do primeiro tipo havia as seguintes:

metáfora, alegoria, ironia, metonímia, metalepse, antonomásia, onomatopeia e hipérbole.

2. Do segundo tipo: sinédoque e epíteto
3. Do terceiro tipo: perífrase e hipérbato.

Primeiro tipo: 1. *Metáfora: "é* o tropo que consiste na mudança de uma palavra de sua significação própria para outra". "E o principal tropo, que serve de base, por assim dizer, a todos os outros. Seu próprio nome, como sua definição simbológica, correspondem à de tropo. Por isso costuma-se dizer indistintamente estilo figurado ou metafórico. Quintiliano chama-o uma comparação abreviada *"brevior similitudo. O* seu fundamento é a relação de semelhança, analogia; assim, por exemplo, a palavra folha, que primitivamente significava uma parte da árvore, depois passou também a significar uma parte do livro, uma forma que se dá ao metal, etc." (Hon. 79).

Há quatro espécies de metáforas:

1» Metáfora em que se muda animado por animado: "Ide dizer a esse raposo que ainda tenho de expulsar demônios" Lucas, XIII, 32, Cristo a Herodes. (Homem-raposo).

2ª Metáfora em que se muda inanimado por inanimado: "E do campo salgado/ Com cem remos varrendo imensa parte". Cruz e Silva. (Cam-po-mar).

3S Metáfora em que se emprega inanimado por animado: Conversando era todo brandura (As coisas, a natureza, - pessoas).

4ª Metáfora em que se põe animado por inanimado: "Quantos na tempestade bradando aos céus foram comidos das ondas?" (Vieira).(Ato humano - fato da natureza).

São todos casos em que se usa a metáfora porque é melhor do que a palavra em sentido próprio. Quando empregada porque esta não existe, a metáfora recebe o nome de *catacrese:* as plantas têm sede, os frutos padecem (depende da falta de palavras próprias).

2. *Alegoria:* quando as palavras exprimem coisa diversa do que se pensa. É uma metáfora continuada, requerendo muitas palavras.

3. Ironia: quando se usam expressões contrárias ao que se pensa (relação de oposição ou contrariedade).

a. sarcasmo - riso e insulto

b. antífrase - palavras contrárias ao sentido que se quer dar.

c. eufemismo - palavras que abrandam o sentido pela relação ou conexão que há entre ambas.

4. Metonímia: é o emprego do nome de um objeto por outro (relação de ordem): causa pelo efeito, sinal pela coisa significada, possuidor pela coisa possuída, continente pelo conteúdo, inventor pela invenção ou vice-versa: vivo do meu trabalho (não do produto do...); as togas contra as espadas; as armas de Holanda; a vontade do Céu; li Platão.

5. *Metalepse:* o nome do antecedente pelo do consequente (relação de ordem). Para uns é sinédoque e para outros metonímia. "O sol caíra" (pela noite).

6. Antonomásia: uso do acessório em lugar do nome próprio do indivíduo. Também para muitos é metonímia ou sinédoque. "O mantuano" (por Vergílio, nascido em Mântua). E todos os apelidos.

7. Onomatopeia*:* uso de palavras que exprimem o som natural da coisa que pretendem significar (cacarejar, reco-reco, etc).

Para muitos não é tropo pois não traz mudança da palavra do seu sentido para outro. Seria uma figura de palavra.

8. Hipérbole: palavra que exagera além dos limites da verdade, para mais ou para menos. **"Rápido como um raio".**

Segundo tipo:

***1. Sinédoque:* é o tropo pelo** qual fazemos conhecer mais ou menos do que **significam as palavras em** seu sentido próprio (relação de compreensão). Todo pela **parte; singular pelo plural;** gênero pela espécie; forma pela matéria; abstrato pelo **concreto; indeterminado pelo** determinado e vice-versa.

2. *Epíteto:* quando se junta ao nome de **um** objeto **outro** que o **orna ou** amplia.

Terceiro tipo:

***1. Perífrase:* quando se diz** em muitas palavras o que se pode dizer em poucas. **"A** do **mundo última parte" (por América).**

2. *Hipérbato:* quando se muda uma palavra de seu **lugar próprio para o outro. "E** ele **no seu de faia de ao pé do Alfeu** tarro escultado bebe" (E ele bebe no seu tarro de **faia escultado de ao pé do Alfeu).**

Figuras

Ao lado dos tropos, há uma outra categoria de adornos, as figuras, que **podem ser:**

1. de pensamentos

2. de palavras.

As primeiras se destinam a:

a. provar

b. mover

c. recrear

As segundas se destinam a:

a. acrescentar

b. diminuir

c. estabelecer consonância

d. estabelecer simetria

e. estabelecer contraposição.

Estas figuras predominam na Retórica e nem sempre se aplicam à Poética, embora se refiram aos fenômenos da linguagem em geral. Entre muitas citemos:

A. figuras de pensamento para mover:

Prosopopeia, ou personificação: **quando o autor faz falarem, atribuindo vida racional a coisas ou a seres mudos, insensíveis.** ***Parrésia ou*** **licença: quando se atinge uma afirmação que parecia não ser visada pelas palavras anteriores e que estava oculta no espírito de quem fala.**

Apóstrofe: **quando quem fala se desvia de com quem fala para se dirigir a outra pessoa ou entidade.**

Hipotipose: **apresentação do objeto com reforço acentuado de traços, a fim** de **pô-lo como que à vista do auditor ou leitor. Aposiopese ou reticência: quando se rompe a oração, para com isto obter um efeito.**

B. figuras de palavras para acrescentar:

Anáfora: quando se repete a mesma palavra no início de várias orações.

Polissíndeton: quando se repetem conjunções sucessivas na frase, a mesma ou várias.

C. para diminuir:

Elipse: supressão de palavras que parecem tornar incompleto o sentido da frase.

Zeugma: quando se emprega um verbo para muitas orações. *Assíndeton:* quando se tiram todas as conjunções de uma oração. (Comentário e exemplificação detalhada).

NATUREZA DA METÁFORA

Atualmente não há mais grande interesse em manter as complicadas distinções dos tratadistas. Inclusive a distinção entre imagem e metáfora (aquela um adorno, esta um ornato) perde muito da eficácia prática para a análise, embora conserve o valor lógico. O que importa assinalar é que em ambas ocorre o mesmo fenômeno fundamental: alteração de sentido pela comparação, explícita ou implícita, de dois termos.

Doutro lado, a mudança das concepções literárias diminui o alcance de certas categorias, como a alegoria, que desapareceu praticamente da crítica moderna como termo vivo e como processo, substituída pelo conceito mais dinâmico de símbolo. Não nos pareceria adequado chamar a este de tropo, pois ele evoca imediatamente um certo modo de representação da realidade. Contribui para isso a existência de uma corrente chamada Simbolismo que, se de um lado veio criar confusão (por implicar que as outras não empregam o símbolo), por outro veio nos tornar mais exigentes e agudos, vinculando a palavra símbolo a uma determinada atitude mental em face da poesia. Vemos com isso que as considerações de natureza histórica são indispensáveis, introduzindo um elemento dinâmico e superando a velha classificação estática dos ornatos do discurso.

Alguns tratadistas clássicos haviam percebido a vantagem de restringir os tropos a quatro essenciais: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia. São os que Viço estuda com exclusividade no século XVIII *(Scienza Nuova,* I, p.167), assim como, no seguinte, o nosso Junqueira Freire, simplificando deste modo a exaustiva nomenclatura dominante nos compêndios *{Retórica Nacional,* p.70). Metáfora, metonímia, sinédoque e ironia são portanto os que devem reter a nossa atenção; mas é preciso juntar-lhes, fora do quadro dos tropos, a imagem, de um lado, e, de outro, a alegoria e o símbolo.

O símbolo é antes um princípio, uma tendência geral do poema, resultante do jogo de alterações particulares de sentido das palavras e da grande alteração fundamental: o intuito poético, a intenção que preside à fatura.

Das categorias acima referidas, a mais importante e frequente é a metáfora, que é um tipo especial de imagem. Ela se baseia na analogia, isto é, na possibilidade de estabelecer uma semelhança mental, e portanto uma relação subjetiva, entre objetos diferentes, abstraindo-se os elementos particulares para salientar o elemento geral, que assegura a correlação. Mais radical do que a imagem, suprime o elemento comparativo e opera uma transfusão de sentido entre objeto e objeto.

Este processo é facilitado pela própria natureza semântica das palavras, que permite uma certa flutuação de significado, cujo caso típico é a polissemia. Esta não leva necessariamente à transposição, mas cria para ela uma espécie de campo favorável, e uma espécie de justificativa, ancorada na arbitrariedade do signo linguístico. Os velhos tratadistas, desde Aristóteles, traçavam limites **para a transposição** semântica, a fim de evitar as ousadias e o mau gosto; e **de fato há um certo âmbito** de operação da metáfora, que raramente ultrapassa as **categorias** gramaticais. **Por** outras palavras, o "termo metaforizado", cujo **sentido** se **transpõe, é quase** sempre da mesma categoria que o "termo metafórico", **que carrega a transposição. Na** metáfora "Vem formosa mulher, camélia pálida" **(Castro Alves), o termo metaforizado "mulher" é substantivo, como o termo "metafórico", camélia. Assim, a labilidade** semântica dos vocábulos é compensada **por outro lado pela tendência fixadora do conceito, dando ao processo metafórico, ao mesmo tempo, liberdade e limites, o** que **permite à metáfora** uma **grande coerência na sua possibilidade de subverter as relações entre as palavras.**

A liberdade e amplitude da metáfora **decorrem** do caráter subjetivo **da relação que ela estabelece entre os objetos. Outros tropos, como** a **metonímia, se fundam em relações objetivas, determinadas** pela **própria** natureza dos **objetos. Na frase "o violino povoava a noite** de doçuras" há uma metonímia e uma **metáfora. A primeira consiste em tomar a** causa pelo efeito (isto é, **o** instrumento **pelo som que ele produz); a segunda,** em chamar o som de *doce* e em dizer **que ele povoa a noite. No** caso **da** metonímia, a relação entre a causa e o efeito **é objetiva, e não imaginada,** pois um violino produz efetivamente som. No caso **da metáfora, há uma** relação totalmente arbitrária, pois não apenas o som, **fenômeno auditivo, é** caracterizado por um fenômeno de paladar, mas este é **tratado como** se fosse uma série de entidades que enchem a noite, como as **pessoas podem encher** um espaço. No primeiro caso a relação é objetiva, **determinada pela** ligação **normal** entre causa e efeito; mas no segundo é subjetiva, dependendo de uma distorção estabelecida pelo meu espírito. "Eu" transpus, **"transferi" o sentido** de um objeto para outro. Daí se chamar assim este tropo *(meíaphora* = transposição), e ser, diz Hedwig Konrad, uma forma particular **das** mudanças de sentido, características dos "termos transpostos" *(Études sur Ia métaphore, p. 34).*

Por isso ela é muito mais radical do que a imagem, pois suprime o elemento comparativo e transfunde o sentido de uma palavra na outra; mas ambas são "mudanças de sentido". Na imagem, a semelhança é estabelecida subjetivamente por meio de um nexo comparativo, que preserva a identidade de cada termo. Quando eu digo: "És bela como a rosa" o meu espírito mantém com certa clareza a ideia de uma mulher, de um lado, de uma rosa, de outro, ligados pelo advérbio de modo "como". Mas quando eu digo: "Lírio do vale oriental, brilhante" (Castro Alves), é como se a realidade da mulher se transpusesse para uma realidade nova que, sendo embora lírio, é outra coisa, pois não há qualquer nexo lógico assegurando a identidade dos termos.

A mudança de sentido faz da imagem e da metáfora um recurso admirável de reordenação do mundo segundo a lógica poética; mas a metáfora vai mais fundo, graças à transposição, abrindo caminho para uma expressividade mais agressiva, que penetra com força na sensibilidade, impondo-se pela analogia criada arbitrariamente. O arbítrio do poeta depende de condições do meio (como a moda literária) da tradição histórica (que lhe oferece exemplos) e sobretudo da originalidade pessoal (que lhe permite juntar novos significados aos significados existentes). Dizer que a vida é breve como as flores é um lugar comum, de tal modo que seu efeito só pode atuar se o contexto for organizado com originalidade (veremos adiante que a organização do todo é no poema condição de eficácia das partes). Mas dizer "voltei-me em flor" (Mário de Andrade) é novo, único e mais revelador. A imagem e a metáfora podem ter uma capacidade *ilustrativa* quando se incorporam a famílias já conhecidas. E podem ter capacidade reveladora, quando criam uma relação nova, que esclarece o mundo de forma diversa.

Estas considerações visam mostrar o que é o aspecto comparativo da metáfora, que tipo de analogia aparece nela, e os graus de intensidade que pode haver no processo de comparar. O primeiro autor a tratar da metáfora, tanto quanto sabemos, foi Aristóteles. Para ele, imagem e metáfora repousavam sobre o mesmo processo mental; mas já diferençava claramente o seu grau de penetração num caso e noutro: "A imagem é igualmente uma metáfora; entre elas há apenas ligeira diferença. Quando Homero diz de Aquiles 'que se arremessou como um leão' é uma imagem; mas quando diz: 'Este leão se arremessou' é uma metáfora. Como o leão e o herói são ambos corajosos. Homero qualifica Aquiles de leão por meio de uma transposição" *(Art Rliitorique,* p. 325)

Poder-se-ia dizer que a metáfora quebra a barreira entre as palavra comparadas, criando uma espécie de realidade nova. No exemplo de Homero, Aquiles é e não é leão, mas a presença do conceito deste alterou a sua natureza. O leão. termo metafórico, arrasta Aquiles, termo metaforizado. para o sentido transcendente de coragem e ardor, e a realidade da sua bravura é como que redefinida, transportada para um universo poético que amplia as dimensões

relativamente limitadas do universo conceituai, necessariamente mais fixo. Citando o tratadista medieval Geoffroy de Vinsauf, diz Konrad que "a metáfora se baseia numa analogia privilegiada", pois o "termo metafórico simboliza o atributo por *excelência"* (p. 37). No caso de Homero vemos que tudo o que separa ou diferencia Aquiles do leão é suprimido, para ficar apenas um traço comum, que serve de base e permite a fusão entre ambos: a coragem.

Até agora temos falado com o pensamento posto na metáfora literária, feita conscientemente pelo autor para obter um determinado efeito sobre o leitor e o auditor. Mas vimos desde o começo do curso que a linguagem corrente é tecida de metáforas, criadas e usadas inconscientemente e incorporadas ao patrimônio léxico do povo. Segundo Charles Bally, o elemento de consciência, a intenção do autor, é o traço diferencial entre os dois tipos. É um traço de fato importantíssimo, e faz pouco dissemos que a originalidade do autor é uma das fontes de criação metafórica. Mas se analisarmos a própria natureza do fenômeno, veremos que tanto as metáforas comuns, quanto a literárias, pertencem ao universo das transposições de sentido, implicando analogia, comparação subjetiva, fusão semântica. Lembra Konrad com razão que as metáforas comuns são automáticas; mas que se fixarmos nelas a atenção, constataremos imediatamente que são expressões figuradas e não próprias. Karl Bühler assinala que, em sentido lato, toda composição literária é metafórica, e que "o metafórico não é um fenômeno particular". *(Teoria dei* Lenguaje, p. 413). E mais adiante aponta no processo metafórico, para além da analogia em sentido aristotélico, uma basca bastante simples do elemento característico de cada objeto a comparar, ligando-os por meio da abstração. Trata-se no caso das comparações espontâneas da criança, e Bühler escreve: "Em tais casos, é claro que a composição que mistura esferas distintas é a *técnica de abstração* psicofisicamente mais simples, a que menos requer do ponto de vista psicofísico. A saber, o que se dá sempre que um fenômeno sugestivo percebido provoca uma necessidade expressiva por falta de palavras, ou reclama uma característica pitoresca. O criador linguístico, neste caso, não faz mais nada (mas certamente nada menos) que ver o característico e se servir da lei fundamental da chamada "associação por semelhança" (p. 416). Conforme este ponto de vista, a metáfora comum nasce da necessidade de suprir a deficiência da linguagem direta, baseia-se na associação de ideias motivada pela semelhança, e desfecha numa comparação dos elementos característicos, por meio da abstração dos demais elementos. Podemos então concluir esta parte, dizendo que a metáfora, tanto comum quanto literária, pressupõe os seguintes elementos:

(1) - semelhança (2) - comparação subjetiva (3) - abstração 4) - transposição (5) - formação de uma nova realidade semântica de caráter simbólico.

O estudo destes elementos conduz a uma série de etapas de ordem lógica, psicológica e estética, que podem talvez ficar mais esclarecidas se as abordamos do ângulo histórico, indagando de que maneira foram colocadas as questões relativas ao "por que", o "como" e o "quando" da comparação metafórica. Neste sentido, poderemos talvez distinguir, muito por alto, três etapas: retórica, historicista, psicológica.

Na etapa retórica, o problema mais importante é o da classificação dos tropos, entre os quais a metáfora. Ela aparece como fruto de uma necessidade de expressão, em seguida como um ornamento do discurso; mas sempre como criação do homem a partir de uma língua usada teoricamente em sentido próprio.

Na etapa historicista, ela aparece ao estudioso como forma primordial de expressão, explicando-se pelo seu entrosamento em certo tipo de visão do mundo que abrange todos os aspectos da civilização e representa uma fase de desenvolvimento da sociedade.

Na etapa psicológica, ela é considerada principalmente em função da estrutura do espírito e de seu modo de "imaginar".

O ângulo retórico foi estabelecido por Aristóteles e desenvolvido pelos tratadistas gregos e romanos, recebendo uma poderosa infusão da exegese cristã. Retomado com espírito sistemático e redefinido no século XVI, a partir de Robortello, Castelvetro e outros, imperou até o Romantismo, terminando numa esclerose totalmente alheia às necessidades de compreender a situação literária moderna. Todavia, os fundamentos do estudo da metáfora se encontram nesta etapa, sendo conveniente apontar alguns dos seus expoentes.

Tomemos o caso de Cícero, em cujo *De Oratore,* Livro III, lemos este trecho interessante:

"O último grupo, o terceiro, das metáforas, tem um domínio muito vasto. O seu nascimento foi devido a necessidade, sob pressão da carência o da pobreza, e em seguida foi ampliado pelo prazer e deleite. Do mesmo modo que as vestes, imaginadas para preservar do frio, vieram em seguida, pouco a pouco, a dar também mais elegância e mais nobreza ao corpo, a metáfora, criada pela carência, se desenvolveu porque agradava. Pois 'a vinha solta gemas', 'as sombras luxuriantes", 'as messesrinhosas' são expressões usadas até pelos camponeses. A expressão própria custa a exprimir bem a coisa: pelo contrário, a expressão metafórica esclarece o que desejamos significar, e o faz por meio da comparação com o objeto, expressa graças a uma palavra que não é a palavra própria. Portanto, as metáforas são como empréstimos, graças aos quais tomamos noutro lugar o que nos falta. Há outras mais ousadas que não são prova de indigência. mas ajuntam um certo brilho ao discurso", (p. 61) (Em latim *metáfora é tralatio,* forma usada por Cícero, o mesmo que *translatio,* termos mais próximo à nossa língua e que esclarecem cabalmente o processo).

Nestas linhas vemos **uma** teoria utilitarista, que pressupõe a existência da **linguagem própria e em** seguida **o** aparecimento de uma outra, figurada que supre **a** sua deficiência **e** acaba por exprimir o objeto melhor que ela. Isto **constitui um enriquecimento, na** medida em que, para Cícero, a linguagem **figurada da *tralatio* não** é **apenas** uma forma optativa de dizer certas cousas, mas frequentemente**, a** única possível. Aí se destaca plenamente a ideia de "carência" *(inopia)* **que** indica **uma** inexistência, e não apenas uma insuficiência. **Uma teoria** deste **tipo** justificaria a diferença entre metáfora comum e metáfora literária como questão de grau e como fruto de uma elaboração que, no processo **de** desenvolvimento do homem, constrói a busca do efeito estético sobre a necessidade pura **e** simples do início. Para o homem culto, a metáfora seria uma outra forma de necessidade, baseada não apenas ou não mais apenas na penúria dos recursos expressivos, mas na maior capacidade expressiva do termo transposto. Sob certos aspectos, este modo de ver parece aproximar-se de concepções modernas, como a já citada de Bühler, que se referem à insuficiência da linguagem própria levando a criar uma linguagem figurada. Mas se afasta delas quando pressupõe um primazia cronológica da primeira, e a formação da segunda como desenvolvimento posterior, que supre lacunas. Segundo Bühler, o processo metafórico é mais geral e mais natural, inerente à própria natureza da linguagem e à atuação dos "criadores linguísticos" que são, para começar, as próprias crianças. Como veremos daqui a pouco, mais perto das concepções modernas estaria a teoria historicista de Viço. Antes dela, digamos uma palavra sobre os tratadistas cristãos.

Um efeito importante da exegese bíblica foi desenvolver extraordinariamente, e não raro de maneira extravagante, a busca do sentido alegórico das palavras e das histórias. Assim, na interpretação do *Cântico dos Cânticos, Orígenes* considera que a Amada é a Igreja, que o Amado é Cristo, e transforma toda a linguagem erótica em símbolos religiosos. Quanto aos tratadistas que se ocuparam de retórica e de poética, a grande influência foi Cícero, e logo após Quintiliano, que eles repetem sem originalidade. Mas esta aparece na maneira de conceber as categorias graças ao referido sentimento alegórico e o senso místico favorecido pela visão religiosa. Para Isidoro de Sevilha "as expressões figuradas dão origem a um prazer duplo: um, puramente formal, ao ornarem a expressão, e outro mais profundo, de natureza intelectual; com efeito, é agradável velar o pensamento ou exercitá-lo a descobrir uma significação oculta sob as palavras" (Edgar de Bruyne, *Estúdios de Estética Medieval,* vol. III, p. 113). Este interesse pelo oculto foi um acicate poderoso para aprofundar o estudo das figuras, dando-lhes uma ressonância e uma dimensão que serviriam para enriquecer no espírito do Ocidente o alcance e a natureza do verbo poético. Para o Venerável Beda, a metáfora se funda "sobre a simpatia universal que une as coisas", - maneira expressiva de assinalar o que para nós, hoje, é a base do arbítrio poético, sendo a condição que permite estabelecer as correlações sub-

jetivas na transposição de sentidos. Aliás, Beda define os tropos de maneira clara e elegante: "Tropus est dictio translata a própria significatione ad non propriam similitudinem *ornatus necessitatisve causa",* ou seja: "O tropo é a palavra transferida da sua significação própria para uma semelhança não própria, por necessidade ou por ornamento" (idem, p. 170).

Para um autor moderno, a metáfora exprime um fenômeno profundo, característico do modo de conceber das civilizações mediterrâneas: a noção da analogia, que exprime uma relação de invariância entre as coisas e os conceitos. Assim como o princípio de analogia se exprime nas artes, o princípio de identidade se exprime na proporção geométrica, base de técnica ocidental, e o simbolismo esotérico se liga ao espírito matemático (Matila Ghyka, "Metaphore et Analogie", Sortilèges du verbe, p.-188).

Ora, o espírito da exegese cristã ressaltou as afinidades obscuras entre as coisas, dando aos tropos em geral um alcance que supera a noção algo estática de "adorno". Se a metáfora, por exemplo, opera transfusões de sentido em virtude das correspondências misteriosas entre as palavras tornadas símbolos, é porque, muito mais do que enfeite aposto ao discurso, ela é um modo essencial de manifestação do espírito humano, pelo menos num certo ciclo de civilização, como quer Matila Ghyka. E a sua operação semântica especial revela possibilidade de ver e de rever o universo. Não (dizemos hoje) porque encontre correlações esotéricas ou porque revele o divino no contingente, mas simplesmente porque inventa de certa maneira uma visão diversa, baseada no arbítrio das analogias subjetivamente estabelecidas, e tornadas passíveis de expressão graças à elasticidade do signo linguístico.

No íntimo do pensamento cristão estava a ideia do tropo como "modo" de ver, na tradição retórica greco-latina estava a ideia do tropo como fruto de uma necessidade da expressão humana. Em Viço nós vamos encontrar uma espécie de fusão original dessas duas ideias, considerando-se o tropo não mais como realidade retórica, ou como instrumento de busca da "simpatia" mística entre as coisas; mas como tipo de expressão vinculada organicamente à civilização, própria de uma certa etapa de evolução do pensamento.

O pensamento de Viço não exerceu influência ponderável no seu tempo, no que toca aos estudos literários, talvez porque se adiantasse ao momento, marcando os limites da razão, criticando e reduzindo a importância das "ideias claras" e do "bom senso" de Descartes, atribuindo à imaginação um papel histórico nunca dantes concebido. Seria longo mostrar as linhas gerais de seu sistema de filosofia da história, embora só possamos entender as suas ideias estéticas em relação estreita com ele. Indiquemos apenas que para ele a humanidade passa por três etapas: a teológica, a heroica e a racional ou filosófica. Elas não significam períodos idênticos ou homogêneos para toda a humanidade, mas para cada civilização, que recomeça o caminho em momentos cronologicamente diversos da evolução do todo.

Para ele, cada etapa de evolução da humanidade cria a sua língua e a sua maneira de ver o mundo, etc. Aos estágios iniciais corresponde uma visão "poética", isto é, criadora. Antes de conhecer as causas racionais dos fatos, o homem as imagina, as *cria* pela força da imaginação e as considera em seguida como realidades exteriores a ele. Poesia, neste sentido largo, é a criação a partir da fantasia, que é potente no primitivo como na criança , e que vai diminuindo à medida que se desenvolve a razão. Trata-se, portanto, de uma forma de ajustamento ao mundo, um modo especial de ver as coisas e o homem. A linguagem poética, eminentemente criadora, nasce da necessidade de exprimir, mas não sucede a uma linguagem não-poética; pelo contrário, precede-a, tanto assim que o verso sempre surge antes da prosa. Com o correr do tempo e o aparecimento da linguagem racional, da explicação racional, etc, a forma anterior perde a sua exclusividade, mas permanece ao lado da outra. O poético se prolonga pelo racional, ou metafísico, a dentro.

Sobre esta base, que confere à imaginação do homem uma dignidade e uma função nunca vistas anteriormente, Viço expõe o mecanismo de formação da linguagem figurada. Os poetas foram os primeiros a dar expressão às leis, à teologia, à história etc. Depois surgem os filósofos, excluindo-se ambos mutuamente, "pois a razão poética faz com que seja algo impossível alguém ser poeta e metafísico igualmente sublime, porque a metafísica abstrai o espírito dos sentidos, e a faculdade poética deve mergulhar todo o espírito nos sentidos; a metafísica se eleva até os universais, a faculdade poética deve se aprofundar nos particulares". *(Scienza Nuova,* II, p. 21). Disso resulta que a expressão poética, em sentido amplo e restrito, se fundamenta no concreto, no particular. Daí exprimir por meio da figuração dos sentidos, dando substância animada as corpos e à própria ideia (II. p 51), -pois ignora as causas reais e imagina causas poéticas através da efabulação e da animação (I, p. 146). Por isso os primitivos são os maiores "poetas", e Homero o maior de todos, ao contrário da opinião dos filósofos e retores, que supõem a possibilidade de um aperfeiçoamento da mente poética pelo estudo das regras (I, p. 151). Ora, com engenho e indústria pode-se aperfeiçoar qualquer outra faculdade que não a poética. Nela, habilidade e boa técnica são provas de espíritos medíocres, enquanto a vigorosa irregularidade que arrebata é própria do gênio (II, p. 21).

Desta filosofia de uma idade teológica e heroica, desenvolvendo uma expressão própria, passa-se com facilidade à teoria das mudanças de sentido, que pela primeira vez são relacionadas organicamente a um processo mental e afetivo, que se vincula, do seu lado, a uma concepção geral do mundo e a um modo de representá-lo. A linguagem figurada nasce de uma inópia*;* mas não sucede a uma linguagem própria. O que falta é precisamente esta, que só poderá se desenvolver numa fase racional, na qual se estabeleça o conhecimento das cousas pelas causas. Portanto, a linguagem figurada da poesia é a forma primordial que institui a visão do mundo, permanecendo em nosso tempo como sobrevivência.

Ao estudar a "Lógica Poética", Viço mostra que a ela se subordina e dela decorrem "todos os primeiros tropos, dos quais o mais luminoso e, porque mais luminoso, mais necessário e mais frequente, é a metáfora; e é então cada vez mais prezada pela metafísica, (...) quando confere sentimento e paixão às coisas inanimadas, pois os primeiros poetas deram aos corpos a essência de substâncias animadas, tornando-as capazes do mesmo que eles, isto é, de sentimento e de paixão; e assim fizeram as fábulas, de tal modo que toda metáfora assim feita venha a ser uma pequena fábula" (I, p. 164). Daí os camponeses terem a linguagem carregada de figuras, e a língua dos ofícios repousar nelas.

O primitivo anima o mundo, sendo notável a quantidade de designações tiradas de partes do corpo humano para indicar coisas inanimadas. É que "o homem ignorante se faz regra do universo, como, nos exemplos citados, faz de si mesmo um mundo inteiro" (I, p. 165). Isto decorre do fato de que assim como "a metafísica raciocinada ensina que *"homo intelligendo fit* omnia", também esta metafísica fantasiada demonstra que *homo non intelligendo fit omnia;* e talvez seja mais verdade isto do que aquilo, porque, entendendo, o homem explica a sua mente e compreende estas coisas, mas não entendendo, faz de si mesmo estas coisas e, ao se transformar nelas, torna-se coisa ele próprio" (I, p. 175).

Estabelecido este admirável conceito do poder criador da imaginação, (embora reduzido aos modos primitivos de pensar), Viço chega ao termo do seu trabalho, mostrando que os tropos, "os monstros e as transformações poéticas provieram por força da necessidade e da primitiva natureza humana", e rompe com o conceito de tropo como adorno voluntário, que no seu tempo dominava o pensamento retórico e poético. Dizendo que todos os tropos se reduzem essencialmente à metáfora, à metonímia, à sinédoque, à ironia, afirma que, em lugar de serem "achados engenhosos dos escritores, como até agora se pensou, foram modos necessários de explicação de todas as primeiras nações poéticas, e na origem delas encontraram a sua pertinência nativa: mas, já que, com o desenvolver-se da mente humana, foram se encontrando palavras que indicam formas abstratas ou gêneros englobando as suas espécies, ou partes se integrando nos seus todos, tais modos de falar das primeiras nações se tornaram transferências, e daí começaram a se espalhar dois erros correntes dos gramáticos: que a fala dos prosadores é própria, e imprópria a dos poetas; e que primeiro existiu a fala em prosa, e depois em verso" (p. 167). Pelo contrário, pela sua própria natureza, a linguagem figurada e poética precede a linguagem direta e abstrata da prosa; e é da poesia que nascem as línguas e as escritas (p. 195-202).

Verificado o importante enriquecimento trazido pela visão histórica de Viço, resta agora mencionar uma terceira etapa dos estudos relativos à metáfora; a que se preocupa fundamentalmente com o aspecto psicológico, abordando problemas como: qual o papel do sujeito no processo metafórico? a que necessidade corresponde a metáfora na psicologia

individual? a que resquícios de

experiência coletiva se prende a sua gênese? quais os setores da sensibilidade e da inteligência mobilizados no processo metafórico? como o espírito do homem associa neste, e quais os domínios de que extrai as semelhanças arbitrárias? há um elemento de necessidade no arbítrio subjetivo que institui a metáfora?

Como se vê, é uma série longa de problemas, que não será possível abordar aqui de maneira satisfatória. Eles foram debatidos pela psicologia coletiva de Wundt, pela linguística psicológica de Bühler, pela psicanálise de Freud, Otto Rank, Roheim e outros, pela variante de Jung e sua discípula Maud Bodkin, pela psicanálise de imaginação de Bachelard, etc. Tocaremos nalguns pontos ligados a essas correntes e autores, para em seguida concluir sobre a natureza e o mecanismo do processo metafórico, antes de passar a uma tentativa de enumeração dos principais tipos de metáfora e imagem.

A contribuição moderna para o estudo da metáfora foi dada por duas disciplinas diversas: a linguística e a psicologia. Aquela, como temos visto em vários momentos do curso, foi devida ao esclarecimento trazido por conceitos como os de relatividade do signo, devido a Saussure, do mecanismo de abstração, devido a Bühler. A contribuição da psicologia foi talvez mais importante, ao aprofundar o conhecimento que tínhamos do processo de criação poética, de elaboração de uma linguagem figurada, em geral, metafórica, em particular. Os estudos de Freud e seus discípulos, ou de dissidentes da psicanálise, como Jung, fizeram ver a importância da formação de imagens como processo normal e constante de elaboração mental. O homem forma imagens para dar vazão a necessidades profundas, e elas são carregadas de um valor simbólico que escapa ao seu elaborador. A importância do valor simbólico da palavra é um dos postulados da psicologia moderna, mostrando que a palavra é não apenas signo arbitrário (como ensina a linguística), mas invólucro simbólico de um sentido que radica em camadas profundas do espírito. Todos conhecem a interpretação das imagens dos sonhos, feitas por Freud num livro famoso. Assim, o fogo se liga ao desejo sexual, tanto sob a forma de manifestação positiva, quanto de medo do sexo. A água pode significar emoções ligadas à fecundidade, bem como ao conchego placentário.

Jung e alguns seguidores aventaram a hipótese de que as imagens manifestam não apenas as camadas inconscientes do homem, mas certas fixações que permaneceram no inconsciente dos povos, oriundas de experiências fundamentais que se incorporam depois ao inconsciente de cada um. Quando nos lembramos que a água está frequentemente ligada nos mitos a sentimentos de fecundação, e que o fogo manifesta igualmente no plano mitológico fixações e representações ligadas ao desejo, compreendemos que pode haver uma corrente entre o psiquismo individual e o psiquismo coletivo, e que quando uma pessoa cria uma imagem, ela pode ter sido sugerida pelo seu inconsciente ou pelo

inconsciente de seu grupo, manifestando-se no seu. A imagem significa, então, um tipo de expressão simbólica condensada de experiência humana.

Estas pesquisas da psicanálise, e de outras correntes da psicologia, mostram antes de mais nada o caráter fundamentalmente orgânico da formação das imagens, mostrando que a linguagem poética, que nelas repousa em grande parte, é uma manifestação essencial, não uma invenção arbitrária e facultativa, como já entrevia Viço.

Mais do que isso, porém, ela é uma forma permanente de atividade espiritual, e não uma forma arcaica, superada pela linguagem da razão, como queriam Viço, Herder, e os filósofos positivistas do século seguinte. Longe de ser uma forma historicamente superável do pensamento humano, a expressão figurada é um processo criador, que manifesta do modo sui *generis* a atividade mental do homem.

Nesse sentido, é importante a contribuição de Gaston Bachelard, filósofo das ciências, que sentiu a certa altura necessidade de investigar a natureza e a formação do espírito científico. Para ele, o pensamento figurado se liga ao devaneio, manifestando um certo tipo de imaginação das coisas e das substâncias. A este título, o devaneio se encontra na base do pensamento científico, racional e causai. Não, porém, no sentido cronológico, isto é, admitindo que ele é uma etapa superável na história do pensamento humano. Mas num sentido essencial e permanente, como momento indispensável no processo de conhecer e representar o mundo. O pensamento compreende necessariamente um aspecto de sonho e um aspecto de aplicação ao real. Aquele é espontâneo, este, construído. Ambos são elementos indissolúveis do espírito humano.

Bachelard passa então ao que ele chama de psicanálise do espírito científico, revolvendo camadas inferiores da mente, nas quais se formam as fixações de que decorrerão as imagens e, mais tarde, o conhecimento racional e objetivo.

Para ele, o devaneio, o trabalho livre da imaginação, estimulada pelas experiências das matérias e substâncias do mundo, leva a elaborar posteriormente as técnicas que permitem conhecer e atuar. Ele não acha que o homem aprendeu a fazer fogo por acaso, esfregando um pedaço de madeira no outro, ou vendo um tronco incendiado pelo raio. Há entre o espetáculo de um fato natural e a ideia da sua reprodução técnica um abismo, que a mera observação ocasional não permite cumular. Assim, por exemplo, é a imaginação voluptuosa das fricções, o calor e o conchego evocados pelos contados humanos mais íntimos que poderiam ter levado a reproduzir tais atos com pedaços de madeira, e chegar à obtenção de fogo por uma projeção da imaginação humana.

Nesse trabalho de imaginar em contato com as substâncias do mundo formam-se as diferentes famílias de imagens. Bachelard analisa as imagens devidas aos quatro elementos fundamentais que os antigos reconheciam, - terra, fogo, água e ar. Procura mostrar como eles estão associados

a tipos diferentes

de devaneios, respectivamente de repouso e vontade; de desejo e destruição; de brandura e fluidez; de leveza e flutuação. São eles que formam o substrato da imaginação e comandam a formação das imagens, radicadas, como se vê, numa camada profunda e essencial de sensibilidade, - o que les dá um significado muito grande como conhecimento e forma de atividade do espírito.

Chegados a este ponto, podemos começar a encerrar o nosso estudo da metáfora e integrá-lo no problema mais amplo da linguagem poética, vista do ângulo dos seus elementos de expressão. Não nos deteremos no estudo da metonímia e da sinédoque. A importância genérica da metáfora é de tal ordem, que o seu estudo lança a luz de que necessitamos sobre o problema da natureza da linguagem poética figurada.

Voltemos a um ponto já visto, a saber: que a linguagem do poema se forma de palavras em seu sentido próprio e de palavras em seu sentido figurado, sendo estas de sentido figurado espontâneo, corrente, e de sentido figurado voluntário, elaborado. Indo mais longe, podemos distinguir os seguintes elementos, deixando de lado alguns outros que não desenvolvemos e que são menos importantes do que estes:

1. Enunciado direto da ideia.
2. Indicação sensorial de uma realidade experimentada ou imaginada.
3. Comparações, criando novo sentido pela alteração semântica:*

a. Comparação explícita (Símile)

b. Comparação implícita (Metáfora)

4. Ocultação de sentido.

a. provisória (alegoria)

b. permanente (símbolo)

(Ficam de lado as figurações devidas à oposição (ironia, antítese); extensão de sentido (sinédoque); ordenação do sentido (metonímia)).

Todos elas são elementos legítimos e necessários da expressão poética, aparecendo como partes do poema. É um erro dizer que a poesia se faz apenas de imagens. Mas o fato é que a linguagem figurada, e sobretudo a metáfora, representam um tipo muito mais condensado e carregado de sentido. Um verso construído como enunciado direto da ideia requer mais palavras para atingir o que pretende do que um verso construído por metáforas, - que podem em muito poucas palavras condensar uma alta carga expressiva. Mas todos os elementos são passíveis de expressividade poética, que depende da organização dada pelo poeta ao seu conjunto, formando um sistema, que é o poema. E na base está a força expressiva e criadora a que chamamos inspiração. (Naturalmente, não se fala aqui dos aspectos puramente estilísticos, como a felicidade na escolha de um epíteto, o vigor de uma palavra salientada pelo contexto, etc).

Exemplos estudados na obra de Manuel Bandeira:

99

1. Enunciado direto da ideia: "Contrição", p. 102.

2. Indicação sensorial de uma realidade experimentada ou imaginada: "A Estrela", p. 120

"Eu vi a rosa", p. 132

"Visita Noturna", p. 150 (realidade imaginária, cena de visão)

3. Comparação:

a. símile: "Improviso", p. 141

b. metáfora:

"Chama e fumo", p, 12

"Letra para uma valsa romântica", p. 143

"Variações sérias", p. 176

4. Ocultações:

a. provisória (alegoria): "A dama branca", p. 37

b. permanente (símbolo) "Canção das duas índias", p. 94

a. ou b.

"Vou-me embora pra Pasárgada", p. 86

(Breves indicações sobre a ironia e o paradoxo. Caso de ironia poética e de paradoxo em Manuel Bandeira: "Momentos num café", p. 101).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Guilherme de. ***Ritmo, elemento*** *de expressão.* **S. Paulo, Garraux,**
1926. ALONSO, Damaso. ***Poesia espanola.*** **Ensayo de** método y limites **de** Ia estilística. **Madrid, Gredos, 1950 CARVALHO, Amorim de.** ***Tratado de*** *versificação portuguesa.* Porto, 1941. **ARISTOTE.** ***Art Rhétorique et Art Poétique,*** **trad.** Voilquin et Capelle. Paris,
Garnier,1944. AUERBACH, Erich. ***Introductión aux Études*** *de Philologie Romane.* Frankfurt
am **Main, Klostermann, 1949. BACHELARD,** Gaston. ***La*** *Psychanalyse du Feu.* 10ª ed., Paris, Gallimard,
1949. Idem. *L'Air et les Songes.* Essai sur 1'imagination du mouvement, Paris, José
Corti, 1943. Idem. *La Terre et les Rêveries de Ia Volonté.* Paris, José Corti, 1948. Idem. *La Terre et les Rêveries du Repôs.* Paris, José Corti, 1948. BANDEIRA, Manuel. "A versificação em língua portuguesa". *Enciclopédia*
Delta-Larousse, Rio de Janeiro (1960), v. VI, p. 3239-3249. BARFIELD, Owen. *Poetic Diction.* A Study in Meaning. London, Faber, 1952. BILAC, Olavo e PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. 8ª ed., Rio,
Francisco Alves. 1944. BODKIN, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry.* Psychological studies of imagination. 3ª impressão, London, Oxford Universily Press, 1951. BOUSONO, Carlos. *Teoria de Ia expresión poética.* Madrid, Gredos, 1952. BÜHLER, Karl. Teoria dei Lenguaje. Trad. Julian Marías, 2ª ed., Madrid,
Revista de Ocidente. 1961. CANECA. Frei Joaquim do Amor Divino. *Tratado de eloquência, etc, em Obras Políticas e Literárias.* Recife, Tipografia Mercantil, 1875, p.
63-178. CARMO. Manuel do. *Consolidação das leis do verso.* S. Paulo, Duprat, 1919.

CAUDWELL, Christopher. *Illusion and reality.* A study of the sources of
poetry. Reimpressão, London, Lawrence and Wishart, 1950. CAVALCANTI PROENÇA, M. *Ritmo e poesia.* Rio, Simões, 1955. CICERON. *De VOrateur - De Oratore.* Ed. e trad. E. Courbaud, 3 v., Paris,
Belles Lettres, 1950. DAY LEWIS, C. *ThePoetic Image.* N. York, Oxford University Press, 1948. DE BRUYNE, Edgar. *Estúdios de estética medieval.* Trad. Frei Armando Suá-
rez, 3 v., Madrid, Gredos, 1958. DELBOUILLE, Paul. *Sonorité et Poésie.* La critique contemporaine devant le
pouvoir suggestif des mots. Paris, Belles Lettres, 1961. EMPSON, William. *Seven types ofambiguity.* 2ª ed., N. York, New Directions,
1947. ETIEMBLE. "La poésie: expérience mystique ou plaisir musculaire?". *Temps*
A/odernes, 68 e 69, junho e julho, 1951. FERNANDES PINHEIRO, J. C. *Postilas de Retórica e Poética,* etc, 3ª. ed.,
Rio, Garnier,1885. FLORA, Francesco. *La poesia ermetica.* 3ª ed., Bari, Laterza, 1947. FREIRE DE CARVALHO, F. *Lições Elementares de Eloquência Nacional,*

etc, 3ª ed., Lisboa, Tipografia Rollandiana, 1844. Idem. *Lições elementares de poética nacional,* etc, 2ª ed., Lisboa, Tipografia
Rollandiana, 1844. GHYKA, Matila."Metaphore et Analogie", *Sortilèges du Verbe.* 8ª ed., Paris, Gallimard, 1949. GRAMMONT, Maurice. *Le vers français.* Ses moyens d'expression, son harmonie, 2ª ed., Paris, Delagrave, 1947. HONORATO, Manoel da Costa. *Sinopses de Eloquência e Poética Nacional,*
etc, 2ª ed., Rio, Tipografia Americana, 1870. FREIRE, Junqueira. *Elementos de retórica nacional.* Rio, Laemmert, 1869. KAINZ, Friedrich. *Estética,* trad. Venceslau Roces, México-Buenos Aires,
Fondo de Cultura Econónica, 1952. KAYSER, Wolfgang. *Kleines Literarisches Lexikon,* 2ª ed., Bem, Francke
Verlag, 1953. KONRAD, Edwig. *Étude sur Ia Métaphore.* Paris, Vrin, 1958. LE GENTIL, G. *"L'influence Parnassienne au Brésil", Revue de Littérature*
Comparée, XI, 1, Janeiro-Março, 1931. MARQUES, Oswaldino. *Estudos sobre a Metáfora,* Rio, Livraria São José,
1956. MENDES, Murilo. "Entrevista", *Jornal do Brasil,* 25.7.1959. MICHAUD, Guy. *L'Oeuvre et ses techniques.* Paris, Nizet,1957. MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poctique et de Rhétorique.* Paris. Prcsses Universitaires de France, 1961. PFEIFFER, J. *La Poesia* (trad.), México, Fondo de Cultura Económica, 1951. PRESS, John. *TheFire and the Fountain.* An Essay on Poetry. London, Oxford
University Press, 1953.

PRESS. John. *The Chequered Shade.* Reflections on Obscurity in Poetry. London. Oxford University Press, 1958. SAID ALI, M. *Versificação Portuguesa,* Prefácio de Manuel Bandeira. Rio,
Instituto Nacional do Livro,1948. SARR1. Francesco. *Perchè Ia Rima.* Firenze, Vallechi,1955. SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de Lingüistique Générale.* 5ª ed.. Paris,
Payot, 1962 (há tradução espanhola de Amado Alonso com excelente
introdução). SERVIEN, Pius. *Science et Poésie.* Paris, Flammarion, 1947. SEWELL, Elisabeth. *The structure ofPoetry.* New York, Scribner's, 1952. SHIPLEY, Joseph T. (ed.). *Dictionary of World Literature.* Criticism, Forms,
Technique, New York, The Philosophical Library, 1943. SOURIAU, Étienne. *La correspondance des arts.* Eléments d'Esthétique Com-
parée. Paris, Flammarion, 1947. SOURIAU, Paul. *L' esthétique du mouvement.* Paris, Alcan,1889. SPIRE, André. *Plaisir poétique ouplaisir musculaire.* Essai sur 1'évolution des
techniques poétiques. Paris, José Corti,1949. SPOERRI, Theophil. "Der rythmus des romanischen verses", *Trivium,* IX, 4,
1951. STAIGER, Emil. *Die kunst der interpretation.* 2ª ed., Zürich, Atlantis Verlag,
1955. THOMSON, George. *Studies in ancient greek society.* The Prehistoric Aegean.
Nova edição, London, Lawrence and Wishart,1954 (Part Five "Homer"). TILLYARD, E.M.W. *Poetry Direct and Oblique.* London, Chatto and Windus,

1948. VAZ FERREIRA, Carlos. *Sobre Ia percepción métrica.* Buenos Aires, Losada,
1956. VIÇO, Giambattista. *La scienza nuova seconda.* Ed. Fausto Nicolini, 4ª ed., 2
v., Bari, Laterza, 1953. WALTZ, René.Xa *création poétique,* Paris, Flammarion,1953. WELLECK, René e WARREN, Austin. *Theory of literature.* New York, Harcourt, Brace and Co., 1949 (há traduções em espanhol e português). WHEELWRIGHT, Philip. *The Burning Fountain. A* study in the language of symbolism. Bloomington, Indiana University Press, 1954. WIESE, Benno von. "Ueber die interpretation Iyrischer dichtung", em *Die*
deutsche lyrik. Form und Geschichte, 2 v., Duesseldorf, August Bagel
Verlag, 1957, v. 1, p. 11-21.