

Roman Jakobson

LINGÜÍSTICA E COMUNICAÇÃO

Prefácio de
Izidoro Blikstein

Tradução de
Izidoro Blikstein e José Paulo Paes



Linguística e poética*

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

* Publicado originalmente em Thomas A. Sebeok (org.), *Style in Language* (Nova York, MIT Press, 1960).

venir mal-entendidos com pessoas que usem jargão diferente? Creio que tais questões se apresentam hoje, para a maioria dos participantes desta conferência, se não para todos, um pouco mais claras que três dias atrás.

Foram-me solicitadas observações sumárias acerca da poética em sua relação com a linguística. A poética trata fundamentalmente do seguinte problema: *Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?* Sendo o objeto principal da poética *as differentia specifica* entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, cabe-lhe um lugar de preeminência nos estudos literários.

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

Devem-se discutir pormenorizadamente os argumentos contrários a essa pretensão. É evidente que muitos dos procedimentos estudados pela poética não se confinam à arte verbal. Podemos reportar-nos à possibilidade de converter *O morro dos ventos vivantes* em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou *L'après-midi d'un faune* em música, balé ou arte gráfica. Por mais irrisória que possa parecer a ideia da *Ilíada* e da *Odisséia* transformadas em histórias em quadrinhos, certos traços estruturais do enredo são preservados, malgrado o desaparecimento da configuração verbal. O fato de se discutir se as ilustrações de Blake para a *Divina comédia* são ou não adequadas é prova de que as diferentes artes são comparáveis. Os problemas do barroco ou de qualquer outro estilo his-

tórico desbordam do quadro de uma única arte. Ao nos havermos com a metáfora surrealista, dificilmente poderíamos deixar de parte os quadros de Max Ernst ou os filmes de Luis Buñuel *O cão andaluz* e *A idade do ouro*. Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, quer dizer, à semiótica geral. Essa afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos).

Igualmente, uma segunda objeção nada contém que seja específico da literatura: a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso. É de esperar que a linguística explore todos os problemas possíveis de relação entre o discurso e o “universo do discurso”: o que, deste universo, é verbalizado por determinado discurso e de que maneira. Os valores de verdade, contudo, na medida em que sejam – para falar com os lógicos – “entidades extralinguísticas”, ultrapassam obviamente os limites da poética e da linguística em geral.

Ouvimos dizer, às vezes, que a poética, em contraposição à linguística, se ocupa de julgamentos de valor. Essa separação dos dois campos entre si se baseia numa interpretação corrente, mas errônea, do contraste entre a estrutura da poesia e outros tipos de estrutura verbal: afirma-se que estas se opõem, mercê de sua natureza “casual”, não intencional, à natureza “não casual”, intencional, da linguagem poética. De fato, qualquer conduta verbal tem uma finalidade, mas

os objetivos variam, e a conformidade dos meios utilizados com o efeito visado é um problema que preocupa permanentemente os investigadores das diversas espécies de comunicação verbal. Existe íntima correspondência, muito mais íntima do que supõem os críticos, entre o problema dos fenômenos linguísticos a se expandirem no tempo e no espaço e a difusão espacial e temporal dos modelos literários. Mesmo uma expansão descontínua como a ressurreição de um poeta negligenciado ou esquecido – por exemplo, a descoberta póstuma e a subsequente canonização de Gerard Manley Hopkins (m. 1889), a fama tardia de Lautréamont (m. 1870) entre os poetas surrealistas, e a notável influência do até então ignorado poeta Cyprian Norwid (m. 1883) sobre a poesia polonesa moderna – encontram um paralelo na história das línguas correntes, que estão propensas a reviver modelos obsoletos, por vezes há muito esquecidos, como foi o caso do tcheco literário, que, nos primórdios do século XIX, se voltou para os modelos do século XVI.

Infelizmente, a confusão terminológica de “estudos literários” com “crítica” induz o estudioso de literatura a substituir a descrição dos valores intrínsecos de uma obra literária por um veredicto subjetivo, censório. A designação de “crítico literário” aplicada a um investigador de literatura é tão errônea quanto o seria a de “crítico gramatical (ou léxico)” aplicada a um linguista. A pesquisa morfológica e sintática não pode ser suplantada por uma gramática normativa, e, igualmente, nenhum manifesto, impingindo os gostos e opiniões próprios do crítico à literatura criativa, pode substituir uma análise científica e objetiva da arte verbal. Essa afirma-

tiva não deve ser confundida com o princípio quietista do *laissez faire*; toda cultura verbal implica empenhos normativos de programação e planejamento. Então, por que se faz uma distinção rigorosa entre linguística pura e aplicada ou entre fonética e ortoépia, mas não entre estudos literários e crítica?

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

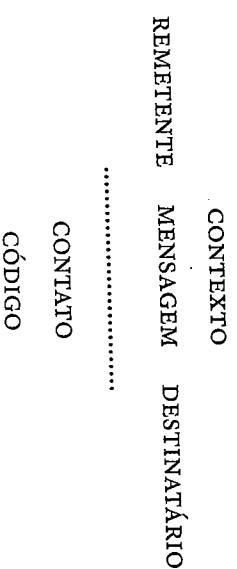
A insistência em manter a poética separada da linguística se justifica somente quando o campo da linguística pareça estar abusivamente restringido, como, por exemplo, quando a sentença é considerada, por certos linguistas, como a mais alta construção analisável, ou quando o escopo da linguística se confina à gramática ou unicamente a questões não semânticas de forma externa ou ainda ao inventário dos recursos denotativos sem referência às variações livres. Voegelin assinalou claramente os dois problemas mais importantes, e correlacionados, com que se defronta a linguística estrutural, a saber, uma revisão da "hipótese monolítica da linguagem" e o reconhecimento da "interdependência das diversas estruturas no interior de uma mesma língua". Indubitavelmente, para toda comunidade linguística, para toda pessoa que fala, existe uma unidade de língua, mas esse código global representa um sistema de subcódigos relacionados entre si; toda língua encerra diversos tipos simultâneos, cada um dos quais é caracterizado por uma função diferente.

Devemos evidentemente concordar com Sapir em que, no conjunto, "a ideação reina, suprema, na linguagem";¹ todavia, essa supremacia não autoriza os linguistas a negligenciar os "fatores secundários". Os elementos emotivos do discurso, que, como se inclina Jooz a acreditar, não podem ser descritos "por meio de um número finito de categorias absolutas", são por ele classificados "como elementos não linguísticos do mundo real". Destarte, "para nós, eles permanecem

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

fenômenos vagos, proteicos, flutuantes”, conclui Joos, “que nos recusamos a tolerar em nossa ciência.”² Joos é verdadeiramente um especialista brilhante em experimentos de redução, e sua exigência enfática de uma “expulsão” dos elementos emotivos “da ciência linguística” constitui um experimento radical de redução – *reductio ad absurdum*.

A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. Antes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre as outras funções da linguagem. Para ter uma ideia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal. O *remetente* envia uma *mensagem* ao *destinatário*. Para ser eficaz, a mensagem requer um *contexto* a que se refere (ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um *código* total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um *contato*, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que capacite ambos a entrar e permanecer em comunicação. Todos esses fatores inalienavelmente envolvidos na comunicação verbal podem ser esquematizados como segue:



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

A chamada função *emotiva* ou “expressiva”, centrada no *remetente*, visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de certa emoção, verdadeira ou simulada; por isso, o termo “função emotiva”, proposto e defendido por Marty,³ demonstrou ser preferível a “emocional”. O estrato puramente emotivo da linguagem

2. M. Joos, “Description of language design”, *Journal of the Acoustical Society of America*, xxii (1950), pp. 701-8.

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

é apresentado pelas interjeições. Estas diferem dos procedimentos da linguagem referencial tanto por sua con-figuração sonora (sequências sonoras peculiares ou mes-mo sons alhures incommuns). “*Tut! Tut!*”, disse McGinty”: a expressão completa da personagem de Conan Doyle consistia de dois cliques de sucção. A função emotiva, evidenciada pelas interjeições, colore, em certa medida, todas as nossas manifestações verbais, nos níveis fônico, gramatical e lexical. Se analisarmos a linguagem do pon-to de vista da informação que veicula, não poderemos restringir a noção de informação ao aspecto cognitivo da linguagem. Um homem que use elementos expressivos para indicar sua ira ou sua atitude irônica transmite in-formação manifesta, e evidentemente tal conduta verbal não pode ser assimilada a atividades não semióticas, nu-tritivas, como a de “comer toronja” (malgrado o arrojado símile de Chatman). A diferença entre [grande] e o pro-longamento enfático da vogal [gra:nde] é um elemento linguístico convencional, codificado, assim como em tcheco a diferença entre a vogal breve e a longa, em pa-res como [vi] “voce” e [vi:] “sabe”; todavia, neste último par, a informação diferencial é fonológica, e no primeiro, emotiva. Na medida em que nos interessem as invarian-tes fonológicas, /a/ e /a:/ em português parecem ser me-ras variantes de um só e o mesmo fonema, mas, se nos ocupamos de unidades emotivas, a relação entre a inva-riante e as variantes se inverte: longa e brevidade são invariantes realizadas por fonemas variáveis. Supor, com Saporta, que a diferença emotiva seja uma característi-ca não linguística, “atribuível à enunciação da mensa-gem, e não à própria mensagem”, reduz arbitrariamente a capacidade informacional das mensagens.

Um antigo ator do Teatro Stanislavski de Moscou contou-me como, em sua audição, o famoso diretor lhe pediu que tirasse quarenta diferentes mensagens da fra-se *Segodnja večerom*, “esta noite”, variando a nuance ex-pressiva. Ele fez uma lista de cerca de quarenta situações emocionais, e então pronunciou a frase dada de acordo com cada uma dessas situações, que sua audiência tinha de reconhecer somente através das alterações na con-fi-guração sonora das duas mesmas palavras. Para nosso trabalho de pesquisa, de descrição e análise do russo contemporâneo (pesquisa realizada sob os auspícios da Rockefeller Foundation), pediu-se a esse ator que repe-tisse a prova de Stanislavski. Ele anotou por escrito cer-ca de cinquenta situações implicando a mesma sentença elíptica e desta extraiu cinquenta mensagens correspon-dentes, registradas num gravador. Em sua maior parte, as mensagens foram corretas e circunstanciadamente decodificadas por ouvintes moscovitas. Permitam-me acrescentar que todas essas deixas emotivas são fáceis de submeter à análise linguística.

A orientação para o *destinatário*, a função *conativa*, encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo e no imperativo, que, sintática, morfológica e amiúde até fonologicamente, se afastam das outras categorias nomi-nais e verbais. As sentenças imperativas diferem funda-mentalmente das sentenças declarativas: estas podem e aquelas não podem ser submetidas a prova de verdade. Quando, na peça de O'Neill *The Fountain*, Nano “(numa voz violenta de comando)” diz “Bebal”, o imperativo não pode ser contestado pela pergunta “É verdadeiro ou não?”, que se pode, contudo, fazer perfeitamente no caso de sentenças como “Alguém bebeu”, “Alguém beberá”,

“Alguém beberia”. Em contraposição às sentenças imperativas, as sentenças declarativas podem ser convertidas em interrogativas: “Bebeu alguém?”, “Beberá alguém?”, “Beberia alguém?”.

O modelo tradicional da linguagem, como elucidou Bühler⁴ particularmente, confinava-se a essas três funções – emotiva, conativa e referencial – e aos três ápicos desse modelo – a primeira pessoa, o remetente; a segunda pessoa, o destinatário; e a “terceira pessoa” propriamente dita, alguém ou algo de que se fala. Certas funções verbais adicionais podem ser facilmente inferidas desse modelo triádico. Assim, a função mágica, encantatória, é sobretudo a conversão de uma “terceira pessoa” ausente ou inanimada em destinatário de uma mensagem conativa.

Que este terçol seque, *tfu, tfu, tfu*. [fórmula mágica lituana]⁵

Água, rainha do rio, auroral Manda a dor para além do mar azul, para o fundo do mar; que, como um seixo pardo que jamais sobe do fundo do mar, a dor nunca venha oprimir o coração ligeiro do servo de Deus; que a dor se vá e seja sepultada longe daqui. [encantamento do norte da Rússia]⁶

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

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

6. P. N. Rybnikov, *Pensi*, vol. 3 (Moscou, 1910), pp. 217 s.

Sol, detém-te em Gibeon, e tu, lua, no vale de Ajalon. O sol se deteve, e a lua parou [...] [Josué 10:12]

Observamos, contudo, três outros fatores constitutivos da comunicação verbal e três funções correspondentes da linguagem.

Há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona (“Alô, está me ouvindo?”), para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada (“Está ouvindo?” ou, na dicção shakespeariana, “Prestai-me ouvidos!”; e, no outro extremo do fio, “Hum-hum!”) Este pendor para o *contato* ou, na designação de Malinowski, para a função *fática*,⁷ pode ser evidenciado por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação. Dorothy Parker apanhou exemplos eloquentes:

- Bem - disse o rapaz.
- Bem! - respondeu ela.
- Bem, cá estamos - disse ele.
- Cá estamos - confirmou ela -, não estamos?
- Pois estamos mesmo - disse ele. - Upa! Cá estamos.
- Bem! - disse ela.
- Bem! - confirmou ele. - Bem!

7. B. Malinowski, “The problem of meaning in primitive languages”, in C. K. Ogden e I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (Nova York/Londres, 9ª ed., 1953), pp. 296-336.

O empenho de iniciar e manter a comunicação é típico das aves falantes; destarte, a função fática da linguagem é a única que elas partilham com os seres humanos. E também a primeira função verbal que as crianças adquirem; os pequenos têm tendência a comunicar-se antes de ser capazes de enviar ou receber comunicação informativa.

Uma distinção foi feita, na lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a “linguagem-objeto”, que fala de objetos, e a “metalinguagem”, que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. Como o Jourdain de Molière, que usava a prosa sem saber, praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalinguístico de nossas operações. Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o *código*; desempenha uma função *metalinguística* (isto é, de glosa). “Não o estou compreendendo, que quer dizer?”, pergunta quem ouve, ou, na dicção shakesperiana, “Que é que dizem? E quem fala, antecipando semelhantes perguntas, indaga: “Entende o que quero dizer?”. Imagino este diálogo exasperante: “O ‘*sophomore*’ foi ao pau”. “Mas quer dizer *ir ao pau*?” “A mesma coisa que *levar bomba*.” “*Levar bomba*?” “*Levar bomba é ser reprovado no exame*.” “E o que é ‘*sophomore*’?”, insiste o interrogador, ignorante do vocabulário escolar em inglês. “Um ‘*sophomore*’ é [ou quer dizer] um *estudante de segundo ano*.” Todas essas sentenças equacionais fornecem informação apenas a respeito do código lexical do idioma; sua função é estritamente metalinguística. Todo processo de

aprendizagem da linguagem, particularmente a aquisição, pela criança, da língua materna, faz largo uso de tais operações metalinguísticas; e a afasia pode ser definida, amiúde, como uma perda da capacidade de realizar operações metalinguísticas.

Destacamos todos os seis fatores envolvidos na comunicação verbal, exceto a própria mensagem. O pendor [*Einstellung*] para a *mensagem* como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem. Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. Ao promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos. Daí que, ao tratar da função poética, a linguística não possa limitar-se ao campo da poesia.

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

Uma moça costumava falar do "horrendo Henri-que". "Por que horrendo?" "Porque eu o detesto." "Mas por que não *terrível, medonho, assustador, repelente?*" "Não sei por quê, mas *horrendo* lhe vai melhor." Sem se dar conta, ela se afezava ao recurso poético conhecido como paronomásia.

O slogan político "I like Ike" [ai laic aic, "eu gosto de Ike"], sucintamente estruturado, consiste em três monossílabos e apresenta três ditongos /ai/, cada um dos quais é seguido, simetricamente, de um fonema consonantal /.. l .. k .. k/. O arranjo das três palavras mostra uma variação: não há nenhum fonema consonantal na primeira palavra, há dois à volta do ditongo na segunda, e uma consoante final na terceira. Um núcleo dominante similar /ai/ foi observado por Hymes em alguns dos sonetos de Keats. Ambas as terminações da fórmula trissilábica "I like Ike" rimam entre si, e a segunda das duas palavras que rimam está incluída inteira na primeira (rima em eco), /laic/ - /aic/, imagem paronomástica de um sentimento que envolve totalmente o seu objeto. Ambas as terminações formam uma alteração, e a primeira das duas palavras aliterantes está incluída na segunda: /ai/ - /ai/, imagem paronomástica do sujeito amante envolvido pelo objeto amado. A função poética, secundária, deste chamariz eleitoral reforça-lhe a impressividade e a eficácia.

Conforme dissemos, o estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia, e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não pode se limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a

par da função poética dominante. A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída de função conativa e é ou súplice, ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou esta à primeira.

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

EMOTIVA	REFERENCIAL	CONATIVA
	POÉTICA	
	FÁTICA	
	METALINGÜÍSTICA	

Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é a característica indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a essa pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, *selecção* e *combinação*. Se "criança" for o tema da mensagem, o que fala selecciona, entre os nomes existentes, mais ou menos semelhantes, palavras como "criança", "guri"(a), "garoto"(a), "menino"(a), todos equivalentes entre si, em certo aspecto, e então, para comentar o tema, ele pode escolher um dos verbos semanticamente cognatos - "dorme", "cochila", "cabeceia", "dormita". Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A

seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma sequência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosodicamente) iguala longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos.

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

Na poesia, e em certa medida nas manifestações latentes da função poética, sequências delimitadas por fronteiras de palavras se tornam mensuráveis, quer sejam sentidas como isocrônicas ou graduais. “Joana e Margarida” mostrou-nos o princípio poético da graduação sílábica, o mesmo princípio que nas cadências das epopeias populares sérvias foi elevado à categoria de lei

compulsória.⁸ Sem suas duas palavras dactílicas, a combinação em inglês *innocent bystander* dificilmente teria se tornado um chavão. A simetria dos três versos dissilábicos, com idêntica consoante inicial e idêntica vogal final, deu esplendor à lacônica mensagem de vitória de César: *Veni, vidi, vici.*

A medida de sequências é um recurso que, fora da função poética, não encontra aplicação na linguagem. Somente na poesia, com sua reiteração regular de unidades equivalentes, é que se tem experiência do fluxo verbal, como acontece – para citar outro padrão semiótico – com o tempo musical. Gerard Manley Hopkins, eminentemente estudioso da ciência da linguagem poética, definiu o verso como um “discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora.”⁹ A pergunta subsequente de Hopkins, “Mas será todo verso poesia?”, pode ser definitivamente respondida tão logo a função poética deixe de estar arbitrariamente confinada ao domínio da poesia. Os versos mnemônicos citados por Hopkins (como “Trinta dias tem setembro”), os modernos *jingles* de propaganda, e as leis medievais versificadas, mencionadas por Lotz, ou, finalmente, os tratados científicos sâncritos em verso, que a tradição indiana distingue estritamente da verdadeira poesia [कव्यम्] – todos esses textos métricos fazem uso da função poética sem, contudo, atribuir-lhe o papel coercitivo, determinante, que ela tem na poesia. Destarte, o verso de fato ultrapassa

8. T. Maretić, “Metrika Narodnih Nash Pjesama”, *Rad Jugoslavenske Akademije* (Zagreb, 1907), pp. 168, 170.

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

os limites da poesia; todavia, ele sempre implica função poética. E, aparentemente, nenhuma cultura humana ignora a versificação, ao passo que existem muitos tipos de cultura sem verso “aplicado”; e mesmo naquelas culturas que possuem versos tanto puros como aplicados, estes parecem constituir um fenômeno secundário, indubitavelmente derivado. A adaptação dos meios poéticos a algum propósito heterogêneo não lhes esconde a essência primeira, assim como elementos da linguagem emotiva, quando utilizados em poesia, conservam ainda a nuance emotiva. Um obstructionista parlamentar pode recitar *Hiawatha* apenas porque é longo; entretanto, a poeticidade continua a ser o intento básico do próprio texto em questão. É evidente por si só que a existência de anúncios versificados, musicais e pictóricos não aparta as questões do verso ou da forma musical e pictórica do estudo da poesia, da música e das belas-artes.

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

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

Dentro de uma sílaba, a parte mais proeminente, nuclear, silábica, que constitui o ápice da sílaba, se opõe aos fonemas menos proeminentes, marginais, não silábicos. Toda sílaba contém um fonema silábico, e o intervalo entre dois fonemas silábicos sucessivos é, em algumas línguas sempre, noutras muito frequentemente, preenchido por fonemas marginais, não silábicos. Na versificação dita silábica, o número de fonemas silábicos numa cadeia metricamente delimitada (série temporal) é uma constante, ao passo que a presença de um fonema ou de um grupo de fonemas entre duas sílabas consecutivas de uma cadeia métrica só se constitui em constante nas línguas em que seja indispensável a ocorrência de fonemas não silábicos entre os silábicos, e, além disso, naqueles sistemas de versificação em que o hiato seja proibido. Outra manifestação de tendência para o modelo silábico uniforme consiste em evitar sílabas fechadas no fim do verso, tal como se observa, por exemplo, nas canções épicas da Sérvia. O verso silábico italiano mostra tendência a tratar a sequência de vogais não separadas por fonemas consonantais como uma única sílaba métrica.¹⁰

Em alguns tipos de versificação, a sílaba é a única unidade constante de medida do verso, e o limite gramatical constitui a única linha de demarcação constante entre as sequências medidas, ao passo que, em outros tipos, as sílabas, por sua vez, são dicotomizadas em sílabas mais ou menos proeminentes e/ou se distinguem

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

dois níveis de limites gramaticais em sua função métrica, fronteiras de palavras e pausas sintáticas.

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

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

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

Permanece em aberto a questão de saber se, além do verso acental e quantitativo, existe um tipo "tonemático" de versificação nas línguas em que diferenças de entonação sejam usadas para distinguir os significados das palavras.¹¹ Na poesia clássica chinesa,¹² sílabas com modulações (em chinês, *tsé*, "tons defletidos") se opõem a sílabas não moduladas (*p'ing*, "tons nivelados"); aparentemente, porém, um princípio quantitativo está subjacente a essa oposição, conforme fora suspeitado por Polianov¹³ e agudamente interpretado por Wang Li;¹⁴ na tradição métrica chinesa, os tons nivelados se revelam em oposição aos tons defletidos, assim como os longos picos tonais de sílabas se contrapõem aos breves, de modo que o verso se baseia na oposição de longura e brevidade.

Joseph Greenberg chamou minha atenção para outra variedade de versificação tonemática – o verso dos enigmas *efik*, baseado na particularidade de nível. (Na amostra citada por Simmons,¹⁵ a pergunta e a resposta formam dois octossílabos com uma mesma distribuição de fonemas silábicos de tons altos /h/ e baixos /l/ em cada hemistíquio; ademais, as últimas três das quatro sílabas apresentam um idêntico padrão tonemático: /hhl/hhl/

11. R. Jakobson, *O Česskom Šixe Preimnuščestvenno V Sopotstavlenii S Russkimi* (= *Sborník Po Teorii Poëticeskogo Jazyka*, 5) (Berlín/Moscú, 1923).

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

13. E. D. Polivanov, "O Metričeskom Xarahere Kitajškogo Stixosloženiã", *Doklady Rossijskoj Akademii Nauk*, serija v (1924), pp. 156-8.

14. Wang Li, *Han-yü Shih-tu-hsueh* (= *Verseification in Chinese*) (Xangai, 1958).

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

lhhl/hhhl/. Enquanto a versificação chinesa se apresenta como uma variedade de verso quantitativo, o verso dos enigmas eflk está vinculado ao verso acentual comum por uma oposição de dois graus de proeminência (força ou altura) do tom vocal. Destarte, um sistema métrico de versificação pode basear-se apenas na oposição de picos e vertentes silábicos (verso silábico), no nível relativo dos picos (verso acentual) e na longura relativa dos picos silábicos ou de sílabas inteiras (verso quantitativo).

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

Para comparação com os metros ingleses que discutimos pormenorizadamente, chamo a atenção do leitor para as formas binárias russas, que lhes são semelhantes e que, no século XX, foram objeto de investigação verdadeiramente exaustiva.¹⁶ A estrutura do verso pode ser descrita e interpretada, de modo assaz completo, em termos de probabilidades encadeadas. Além da fronteira de palavras obrigatória entre os ver-

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

sos, que constitui uma invariante em todos os metros russos, no tipo clássico do verso russo acentual-silábico ("silabo-tônico", na nomenclatura nacional) observamos as seguintes constantes: o número de sílabas no verso, do princípio até o último tempo marcado, é estável; este último tempo marcado sempre leva um acento de palavra; uma sílaba acentuada não poderá cair no tempo não marcado se um tempo marcado não for preenchido por uma sílaba não acentuada da mesma palavra (de modo que um acento de palavra só poderá coincidir com um tempo não marcado quando pertencer a uma palavra monossilábica).

Ao lado dessas características obrigatórias para qualquer verso composto num metro dado, há características que exibem alta probabilidade de ocorrência sem estar constantemente presentes. Além de sinais de ocorrência certa (probabilidade um), sinais de ocorrência possível (probabilidades inferiores a um) entram na noção de metro. Usando a descrição que Cherry fez da comunicação humana,¹⁷ poderíamos dizer que o leitor de poesia obviamente "pode ser incapaz de vincular frequências numéricas" aos constituintes do metro, mas, na medida em que conceber a forma do verso, inconscientemente terá uma vaga ideia de sua "ordem hierárquica" [*rank order*].

Nos metros binários russos, todas as sílabas ímpares, a contar para trás do último tempo marcado – em suma, todos os tempos não marcados –, são comumente preenchidas por sílabas não acentuadas, se se ex-

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

cetuar uma porcentagem muito pequena de monossílabos acentuados. Todas as sílabas pares, contando normalmente para trás a partir do último tempo marcado, mostram preferência bastante nítida por sílabas com acento de palavra, mas as probabilidades de sua ocorrência estão distribuídas de modo desigual entre os tempos marcados sucessivos do verso. Quanto maior for a frequência relativa dos acentos de palavra num determinado tempo marcado, menor será a proporção apresentada pelo tempo marcado precedente. Como o último tempo marcado é constantemente acentuado, o penúltimo apresenta a mais baixa porcentagem de acentos de palavra; no tempo marcado precedente, sua quantidade é de novo mais elevada sem atingir o máximo manifestado pelo tempo marcado final; mais um tempo marcado em direção ao começo do verso, e a quantidade de acentos diminui outra vez, sem atingir o mínimo representado pelo penúltimo tempo marcado, e assim por diante. Destarte, a distribuição de acentos de palavra entre os tempos marcados dentro do verso, a cisão em tempos marcados fortes e fracos, cria uma *curva ondulatória regressiva*, que se superpõe à alternância ondulosa de tempos marcados e tempos não marcados. Incidentalmente, há a fascinante questão da relação entre tempos acentuados fortes e os acentos de frase.

Os metros russos binários revelam um arranjo es-
traficado de três curvas ondulatórias: alternância de núcleos e margens silábicas; divisão dos núcleos silábicos em tempos marcados e tempos não marcados alternados; e alternância de tempos marcados fortes e fracos. Por exemplo, o tetrâmetro iâmbico masculino russo do sécu-

lo XIX e do século XX pode ser representado pela figura 1, e um padrão triádico semelhante se encontra nas formas inglesas correspondentes.

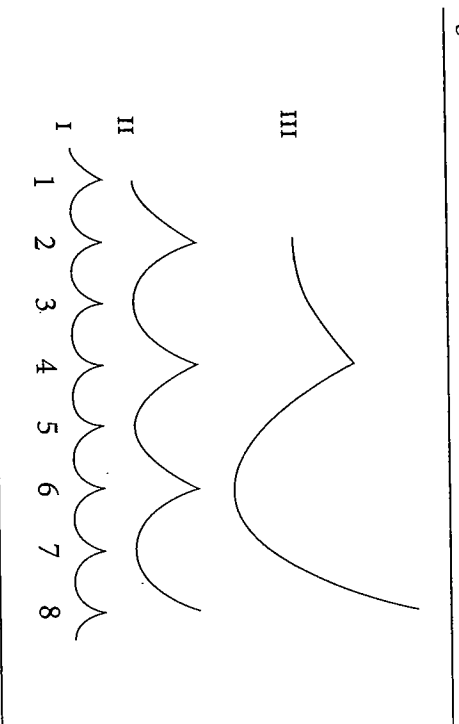
Três de cinco tempos marcados são substituídos de acentos de palavra no verso iâmbico de Shelley "Laugh with an inextinguishable laughter" ["Ri com riso inextinguível"]. Sete de dezesseis tempos marcados não são acentuados na seguinte quadra do recente poema de Pasternak em tetrâmetros iâmbicos intitulados *Zmislja* ["A Terra"]:

I ilica za panibráta
S okónnicej podslepovátói,
I belói nóči zakáttu
Ne razminúit u reki.

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

[stabyzagerackóju grán'ju]. A expectativa depende do tratamento de um tempo marcado dado no poema e, de modo mais geral, em toda a tradição métrica existente. No penúltimo tempo marcado, a não acentuação pode, contudo, sobrepujar a acentuação. Assim, neste poema, apenas dezessete dos 41 versos têm acentos de palavra na sexta sílaba. No entanto, em casos que tais, a inércia das sílabas pares acentuadas, alternando com as sílabas ímpares não acentuadas, suscita certa expectativa de acentuação também para a sexta sílaba do tetrametro iâmbico.

Figura 1



Muito naturalmente, foi Edgar Allan Poe, o poeta e teórico da antecipação malograda, quem, do ponto de vista métrico e psicológico, avaliou o sentimento humano de satisfação suscitado pelo aparecimento do inesperado no seio do esperado; não se pode pensar em um sem

pensar no outro, “assim como o mal não pode existir sem o bem”.¹⁸ No caso, poderíamos facilmente usar a fórmula de Robert Frost em “A figura que um poema faz”: “A figura é a mesma que para o amor”.¹⁹

As chamadas deslocções dos acentos de palavra, do tempo marcado para o tempo não marcado, nas palavras polissilábicas, são desconhecidas nas formas tradicionais do verso russo; ocorrem, porém, com grande frequência na poesia inglesa, após uma pausa métrica e/ou sintática. Exemplo notável é a variação rítmica do mesmo adjetivo no verso de Milton “Infinite wrath and infinite despair” [“Cólera infinita e infinito desespero”]. No verso “Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee” [“Mais perto de Vós, meu Deus, mais perto de Vós”], a sílaba acentuada de uma mesma palavra ocorre duas vezes no tempo não marcado, a primeira no começo do verso e a segunda no começo de uma frase. Essa licença, estudada por Jespersen,²⁰ e corrente em muitas línguas, se explica inteiramente pela importância particular da relação entre um tempo não marcado e o tempo marcado que imediatamente o precede. Quando tal precedência imediata é impedida pela inserção de uma pausa, o tempo não marcado torna-se uma espécie de *syllaba anceps*.

Além das regras que subjazem às características obrigatórias do verso, as regras que lhe governam os traços facultativos também pertencem ao metro. Ten-

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

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

20. O. Jespersen, “Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique Germanique”, *Psychologie du Langage* (Paris, 1933).

demos a considerar fenômenos como a não acentuação nos tempos marcados e a acentuação nos tempos não marcados como desvios, mas deve-se lembrar que são oscilações permitidas, desvios dentro dos limites da lei. Na linguagem parlamentar britânica, não se trata de uma oposição a sua majestade o metro, e sim de uma oposição *de* sua majestade. Quanto às eleivas violações das leis métricas, a discussão delas faz sempre lembrar Osip Brik, talvez o mais arguto dos formalistas russos, que costumava dizer que os conspiradores políticos são julgados e condenados somente por tentativas malogradas de golpes de Estado, visto serem os próprios conspiradores que assumem o papel de juizes e acusadores no caso de o golpe ter êxito. Se as violências contra o metro deitarem raízes, tornam-se elas próprias leis métricas.

Longe de ser um esquema abstrato, teórico, o metro – ou, em termos mais explícitos, o *modelo de verso* [*verse design*] – domina a estrutura de qualquer verso particular – ou, em terminologia lógica, todo *exemplo de verso* [*verse instance*]. Modelo e exemplo são conceitos correlativos. O modelo de verso determina as características invariáveis dos exemplos de verso e estabelece o limite de variações. Um rapsodo, camponês da Sérvia, memoriza, recita e em grande parte improvisa milhares, por vezes dezenas de milhares, de versos, e o metro está vivo em sua mente. Incapaz de abstrair-lhe as regras, ele percebe e repudia, não obstante, a menor infração dessas regras. Qualquer verso de poesia épica sérvia contém precisamente dez sílabas e é seguido de uma pausa sintática. Existe, ademais, uma fronteira de palavra obrigatória antes da quinta sílaba e uma ausência

obrigatória de fronteira de palavra antes da quarta e da décima sílabas. O verso tem, além disso, características quantitativas e acentuais significativas.²¹

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

Eu disse “fenômeno linguístico” embora Chatman declare que “o metro existe como um sistema fora da linguagem”. Sim, o metro aparece também em outras artes que utilizam a sequência temporal. Há muitos problemas linguísticos – por exemplo a sintaxe – que,

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

de igual maneira, ultrapassem o limite da linguagem e são comuns a diferentes sistemas semióticos. Podemos falar até da gramática dos sinais de tráfego. Existe um código de sinais em que uma luz amarela, quando combinada com outra verde, adverte que a passagem livre está prestes a ser fechada, e, quando combinada com outra vermelha, anuncia a iminente cessação do fechamento; esse sinal amarelo oferece uma estreita analogia com o aspecto completivo do verbo. O metro poético, contudo, tem tantas particularidades intrinsecamente linguísticas que o mais conveniente é descrevê-lo de um ponto de vista puramente linguístico.

Acrescentemos que nenhuma propriedade linguística do modelo de verso deve ser negligenciada. Assim, por exemplo, seria um engano deplorável negar o valor constitutivo da entonação nos metros ingleses. Mesmo sem falar no papel fundamental que exerce nos metros de um artista do verso livre em língua inglesa, como Whitman, torna-se impossível ignorar a significação métrica da entonação de pausa (“juntura final”), seja “cadência” ou “anticadência”,²² em poemas como “The rape of the lock” [“O roubo da madeixa”] que evita intencionalmente o *enjambement*. Todavia, mesmo uma veemente acusação de *enjambements* jamais lhes esconde o estado de digressão, de variação; eles sempre realçam a coincidência normal da pausa sintática e da entonação de pausa dentro do limite métrico. Qualquer que seja a maneira de ler de quem recita, a coerção da entonação permanece

válida. O contorno de entonação inerente a um poema, a um poeta, a uma escola poética é um dos temas postos em discussão pelos formalistas russos.²³

O modelo de verso se encarna nos exemplos de verso. Via de regra, a variação livre desses exemplos é designada pelo termo um tanto equívoco “ritmo”. Uma variação de exemplos de verso dentro de um poema determinado deve ser estritamente diferenciada dos variáveis *exemplos de execução* [*delivery instances*]. A intenção de “descrever o verso tal como é efetivamente declamado” é de menor utilidade para a análise sincrônica e histórica da poesia do que para o estudo de sua recitação no presente e no passado. Todavia, a verdade é simples e clara:

Há muitas recitações possíveis do mesmo poema – que diferem entre si de muitas maneiras. Uma recitação é um acontecimento, mas o poema propriamente dito, se é que um poema existe, deve ser alguma espécie de objeto duradouro.

Esta sábia observação de Wimsatt e Beardsley pertence, indubitavelmente, aos princípios essenciais da métrica moderna.

Nos versos de Shakespeare, a segunda sílaba, acen-tuada, da palavra *absurd* cai geralmente no tempo marcado, mas no terceiro ato de *Hamlet* ela cai no tempo não marcado: “No, let the candied tongue lick absurd pomp” [“Não, que a língua açucarada lamba a absurda pompa”].

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

23. B. Ejsenbaum, *Melodika Stixa* (São Petersburgo, 1922); e V. Zirmunskij, *Voprosy Teorii Literaturny* (São Petersburgo, 1928).

O recitante pode escandir a palavra *absurd* nesse verso com um acento inicial na primeira sílaba ou observar o acento final de palavra de acordo com a acentuação corrente. Ele pode também subordinar o acento de palavra do adjetivo ao forte acento sintático da palavra principal que se segue, como sugeriu Hill: “Nó, lèt thè candied tóngue líck ábsurd póm̃p”,²⁴ como na concepção de Hopkins dos antepastos ingleses – “regret néver”.²⁵ Há, finalmente, uma possibilidade de modificações enfáticas, quer por meio de uma “acentuação flutuante” [*schwebende Betonung*] abrangendo ambas as sílabas, quer por meio de um reforço exclamativo da primeira sílaba (*ab-súrd*). Mas, qualquer que seja a solução escolhida pelo recitante, a deslocação do acento de palavra do tempo marcado para o tempo não marcado sem pausa antecedente continua a ser imprecisa, e o momento de expectativa frustrada permanece viável. Onde quer que o recitante coloque o acento, a discrepância entre a acentuação da palavra inglesa na segunda sílaba de *absurd* e o tempo marcado ligado à primeira sílaba permanece como um traço constitutivo do exemplo de verso. A tensão entre o ictó e o acento da palavra habitual é inerente a esse verso, independentemente das diferentes interpretações que lhe possam dar os diversos atores e leitores. Conforme observa Gerard Manley Hopkins no prefácio aos seus poemas, “dois ritmos, de certo modo, se desdobram ao mesmo tempo”.²⁶ Pode-se reinterpretar

24. A. A. Hill, *Review in Language*, xxix (1953), pp. 549-61.

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

26. G. M. Hopkins, *Poems*, W. H. Gardner (org.) (Nova York: Londres, 3ª ed., 1948).

a descrição que ele faz desse desdobramento contrapontístico. A superposição de um princípio de equivalência à sequência de palavras, ou, em outros termos, a *montagem* da forma métrica sobre a forma usual do discurso, comunicativa necessariamente a sensação de uma configuração dupla, ambígua, a quem quer que esteja familiarizado com a língua e com o verso em questão. Tanto as convergências quanto as divergências entre as duas formas, tanto as expectativas satisfeitas quanto as frustradas provocam essa sensação.

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

But tell me, child, your choice; what shall I buy

You? – Father, what you buy me I like best.

[Mas diz-me, criança, a tua preferência; o que devo comprar/ Para ti? – Pai, do que me comprares gostarei mais.]

Estes dois versos de “The Handsome Heart” [“A bela alma”], de Hopkins, contêm um pesado *enjambement*

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

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

Conquanto a rima, por definição, se baseie na recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equi-

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

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

valentes, seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som. A rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas (“companheiros de rima” [*rhyme-fellows*], na nomenclatura de Hopkins). No exame da rima, deparamos com o problema de saber se se trata ou não de um homeoteuto, que confronta sufixos semelhantes do ponto de vista da derivação e/ou da inflexão [*congratulations/decorations*], ou se as palavras que rimam pertencem à mesma ou a diferentes categorias gramaticais. Assim, por exemplo, a rima quádrupla de Hopkins é uma concordância de dois substantivos – *kind* e *mind* – que contrastam, ambos, com o adjetivo *blind* e o verbo *find*. Existe acaso uma proximidade semântica, uma espécie de similitude entre unidades léxicas que rimam, como dor/amor, raro/claro, traço/espaco, lama/fama? Os elementos que rimam têm a mesma função sintática? A diferença entre a classe morfológica e a aplicação sintática pode ser assinalada na rima. Assim, nos versos de Poe “While I noddled, nearly napping, / suddenly there came a tapping. As of someone gently rapping”, as três palavras que rimam, morfológicamente semelhantes, são sintaticamente diferentes. São as rimas total ou parcialmente homônimas proibidas, toleradas ou favorecidas? Homônimos completos como horto/orto, testo/texto, para/para, e, por outro lado, rimas em eco como parco/arco, inação/ação, somente/mente, combalido/balido? E as rimas compostas (como em Hopkins, *enjoyment/toy meant* ou *began some/ransom*), em que uma palavra concorda com um grupo de palavras?

Um poeta ou uma escola poética pode voltar-se para a rima gramatical ou ser contra ela; a rima deve ser

ou grammatical, ou antigrammatical; uma rima agrammatical, indifferente à relação entre som e estrutura grammatical, revelaria, como todas as formas de agramatismo, uma patologia verbal. Se um poeta tende a evitar rimas gramaticais, então para ele, no dizer de Hopkins, "existem dois elementos na beleza que a rima oferece ao espírito, a semelhança ou igualdade de som e a dessemelhança ou diferença de significado".²⁹ Qualquer que seja a relação entre som e significação nas diferentes técnicas de rima, ambas as esferas estão necessariamente implicadas. Após as elucidações observações de Wimsatt acerca da significatividade da rima,³⁰ e os argutos estudos dos sistemas de rimas eslavas, um investigador da poética dificilmente poderia sustentar que as rimas têm significado, só que muito vago.

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

A parte artificial da poesia, talvez fosse justo dizer toda forma de artifício, se reduz ao princípio do parallelismo. A estrutura da poesia é a de um contínuo parallelismo, que vai dos chamados parallelismos técnicos da poesia hebraica e das antífonas da música da Igreja à complexidade do verso grego, italiano ou inglês.

29. G. M. Hopkins, *The Journals and Papers*.

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

Mas o parallelismo é necessariamente de duas espécies – aquele em que a oposição é claramente acentuada e aquele em que ela é antes de transição ou cromática. Somente a primeira espécie, a do parallelismo acentuado, está envolvida na estrutura do verso – no ritmo, recorrência de certa sequência de sílabas, no metro, recorrência de certa sequência de ritmo, na alteração, na assonância e na rima. A força dessa recorrência está em engendrar outra recorrência ou parallelismo correspondente nas palavras ou nas ideias, e, *grasso modo*, e mais como uma tendência que como um resultado invariável, é o parallelismo mais acentuado na estrutura (seja na elaboração, seja na ênfase) que engendra o parallelismo mais acentuado nas palavras e no sentido. [...] À espécie de parallelismo acentuado ou abrupto pertencem a metáfora, o símile, a parábola etc., em que se procura um efeito de parecença entre as coisas, e a antítese, o contraste etc., em que o que se procura é a dessemelhança.³¹

Em suma, a equivalência de som, projetada na sequência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica; e, em qualquer nível linguístico, qualquer constituinte de uma sequência des-se tipo suscita uma das duas experiências correlativas que Hopkins define habilmente como "comparação por amor da parecença" e "comparação por amor da dessemelhança".

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

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

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

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

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

Esses versos podem aparecer precedidos de outro verso de estrutura gramatical (sintática e morfológica) semelhante: “Nenhum claro falcão voava além das colinas” ou “Nenhum árdego cavalo galopava em direção do pátio”. O “claro falcão” e o “árdego cavalo” dessas variantes são colocados em relação metafórica com o “bravo rapaz”. É o tradicional paralelismo negativo eslavo – a refutação do estado metafórico em favor do estado real. A negação *ne* pode, contudo, ser omitida: “Jasjón sokol zá gory zaljótýval” [“Um claro falcão voava além das colinas”] ou “Retív kon’ kó dvoru priskáktivál” [“Um árdego cavalo galopava em direção do pátio”]. No primeiro dos dois exemplos, a relação *metafórica* se mantém: um bravo rapaz apareceu no alpendre, como um claro falcão vindo de trás das colinas. No outro exemplo, porém, a conexão semântica se torna ambígua. Uma comparação

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

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

entre o noivo que aparece e o cavalo que galopa é sugerida, mas ao mesmo tempo o alto do cavalo no pátio antecipa em realidade a chegada do herói à casa. Destarte, antes de apresentar o cavaleiro e o solar de sua noiva, a canção evoca as imagens contíguas, *metonímicas*, do cavalo e do pátio: a coisa possuída em lugar do possuidor, e o ar livre em lugar do interior. A apresentação do noivo pode ser cindida em dois momentos consecutivos mesmo sem substituir-se o cavalo pelo cavaleiro: "Um bravo rapaz vinha a galope para o pátio, / Vasilij caminhava para o solar". Assim, o "árdego cavalo", surgindo no verso precedente num lugar métrico e sintático semelhante ao do "bravo rapaz", figura simultaneamente como uma imagem e uma posseção representativa do rapaz – a bem dizer, *pars pro toto* para o cavaleiro. A imagem do cavalo está na linha fronteira entre a metonímia e a sinédoque. Dessas sugestivas conotações do "árdego cavalo" segue uma sinédoque metafórica: nas canções matrimoniais e em outras variedades das tradições eróticas russas, o masculino *retiv kor'* se torna um símbolo fálico latente ou mesmo patente.

Já na década de 1880, Potebnja, um notável pesquisador no domínio da poética eslava, assinalou que na poesia popular o símbolo se encontra materializado [*overščestylen*], convertido em acessório da ambiência. "Símbolo ainda, é posto, contudo, em conexão com a ação. Dessa maneira, apresenta-se um símile sob a forma de uma sequência temporal."³⁴ Nos exemplos de Po-

tebnja, tirados do folclore eslavo, o salgueiro sob o qual passa uma moça serve ao mesmo tempo como imagem dela; a árvore e a moça estão copresentes no mesmo símulacro verbal do salgueiro. De modo bastante semelhante, o cavalo das canções de amor permanece um símbolo de virilidade, não apenas quando o rapaz pede à moça que dê de comer a seu corcel mas até quando este está sendo encilhado, levado ao estábulo ou amarrado a uma árvore.

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

A ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia. Reptiamos com Empson: "As maquinações da ambiguidade estão nas próprias raízes da poesia."³⁵ Não só a mensagem em si, mas igualmente o destinatário e o remetente se tornam ambíguos. Além do autor e do lei-

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

35. W. Empson, *Seven Types of Ambiguity* (Nova York, 3ª ed., 1955).

tor, o “eu” do herói lírico ou do narrador fictício e o “tu” ou “vós” do suposto destinatário dos monólogos dramáticos, das súplicas, das epístolas. Por exemplo, o poema “Wrestling Jacob” [“A luta contra o anjo”] é endereçado, pelo herói, ao Salvador, e simultaneamente funciona como uma mensagem subjetiva do poeta Charles Wesley aos leitores. Qualquer mensagem poética é, virtualmente, como que um discurso citado, com todos os problemas peculiares e intrincados que o “discurso dentro do discurso” oferece ao linguista.

A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remete cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida, conforme expõem convincentemente os preâmbulos dos contos de fadas dos diversos povos, como por exemplo o habitual exórdio dos contadores de histórias de Majorca: *Aixo era y no era* [“isso era e não era”].³⁶ A repetência produzida pela aplicação do princípio de equivalência à sequência torna reiteráveis não apenas as sequências da mensagem poética, mas sua totalidade. A capacidade de reiteração, imediata ou retardada, a reificação de uma mensagem poética e de seus constituintes, a conversão de uma mensagem em algo duradouro – tudo isso representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia.

Numa sequência em que a similaridade se superpõe à contiguidade, duas sequências fonêmicas se-

melhantes, próximas uma da outra, tendem a assumir função paronomástica. Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao significado. É verdade que o primeiro verso da estrofe final de “O corvo”, de Poe, faz largo uso de alterações repetitivas, como assinalou Valéry,³⁷ mas “o efeito irresistível” desse verso e de toda a estrofe é fundamentalmente devido ao domínio da etimologia poética.

*And the Raven, never fitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is
dreaming.*

*And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow
on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating
on the floor
Shall be lifted – nevermore.*

[“E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda/ No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais./ Seu olhar tem a medonha dor de um demônio que sonha./ E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais./ E a minh'alma dessa sombra que no chão há mais e mais/ Libertar-se-á... nunca mais!” (Tradução de Fernando Pessoa)]*

37. P. Valéry, *The Art of Poetry*.

*Atente-se também para a tradução que Haroldo de Campos fez dessa estrofe de “O corvo”, após ter lido a análise de Jakobson. Nela, o poeta

36. W. Giese, “Sind Märchen Lügert?”, *Cahiers Pyscarice* 1 (1952), pp. 137 ss.

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

A intermina estada do hóspede sinistro é expressa por uma cadeia de engenhosas paronomásias, parcialmente invertidas, como seria de esperar do *modus operandi* antecipatório, regressivo, desse experimentador, desse mestre do “escrever às avessas” que foi Edgar Allan Poe. No verso introdutório desta estrofe final, *raven*, palavra contígua ao desolado refrão *never*, surge mais uma vez

brasileiro conseguiu brilhantemente reproduzir, de forma compensativa, a textura paronomástica do original: páliido/ Palas, justo/ busto, corvo/ revoo/ torvo, olhos/ soalho/ refolhos, ergue o voo/ corvo. Ei-la:

E o corvo, sem revoo, para e pouso, para e pouso
No páliido busto de Palas, justo sobre meus umbrais;
E seus olhos têm o fogo de um demônio que repousa,
E o lampião no soalho faz, torvo, a sombra onde ele jaz;
E minha alma dos refolhos dessa sombra onde ele jaz
Ergue o voo – nunca mais.

como uma imagem especular corporificada deste *never*: /n.vr./ /r.vn./ . Paronomásias salientes entreligam ambos os emblemas de perene desespero, primeiro “the Raven, never fitting”, no começo da derradeira estrofe, e depois, nos últimos versos, “that shadows that lies floating on the floor” e “shall be lifted – nevermore”: /névər flítɪŋ/ /flótiŋ/ [...] /flór/ [...] /lɪftəd névər/. As aliterações que impressionaram Valéry constroem uma cadeia paronomástica: /stí [...] /stí [...] /stí [...] /stí [...]. A invariabilidade do grupo é particularmente acentuada pela variação de sua ordem. Os dois efeitos luminosos no claro-escuro – “the fiery eyes” [“os olhos ardentes”] da ave negra e a luz lançando-lhe a “sombra no chão” – são evocados para aumentar a melancolia do quadro todo e se ligam mais uma vez pelo “vívido efeito” das paronomásias: /síoə fímiŋ/ [...] /dímanz/ [...] /ɪz drímiŋ/ /crím stímiŋ/. “That shadow that lies” /láyz/ faz parrelha com “the eyes” /áyz/, numa rima em eco impressivamente deslocada.

Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado. Mas o preceito aliterativo de Pope aos poetas – “o som deve ser um eco do sentido” – tem aplicação mais ampla. Na linguagem referencial, a conexão entre *signans* e *signatum* se baseia, na esmagadora maioria dos casos, em sua contiguidade codificada, a qual recebe amíúde uma denominação que se presta à confusão: “arbitrariedade do signo verbal”. A pertinência do nexosom/ significado é um simples corolário da superposição da similaridade sobre a contiguidade. O simbolismo sonoro constitui uma relação inegavelmente objetiva, fundada numa conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular entre a experiência visual

e auditiva. Se os resultados da pesquisa, neste terreno, têm sido por vezes vagos ou controversos, isso se deve basicamente a cuidados insuficientes no que respeita aos métodos de investigação psicológica e/ou linguística. Em particular do ponto de vista linguístico, deformou-se frequentemente a realidade por falta de atenção ao aspecto fonológico dos sons da linguagem ou por operações inevitavelmente vãs com complexas unidades fônicas, quando se deveria ter recorrido aos seus componentes últimos. Mas quando se testam, por exemplo, oposições fonemáticas como as de grave/ agudo, perguntando-se qual fonema, /i/ ou /u/, é o mais sombrio, algumas pessoas podem responder que essa pergunta não tem sentido para elas, mas dificilmente alguém afirmaria que o /i/ é o mais sombrio.

A poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir; é, porém, uma província em que o nexo interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma mais palpável e intensa, conforme assinalou Hyrnes na sua estimulante comunicação. A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma “corrente subjacente de significado”, para usar a pitoresca expressão de Poe. Em duas palavras polares, a relação fonemática pode estar concorde com a oposição semântica, como, em russo, /d, en, / “dia” e /noč, / “noite”, em que a vogal aguda e as consoantes duras da palavra diurna se opõem à correspondente vogal grave da palavra noturna. Um reforço deste contraste, que se obtém rodeando a primeira palavra de fonemas agudos e duros, em contraposição

a uma vizinhança fonemática grave, qual a da segunda palavra, converte o som num eco completo do sentido. Mas nas palavras francesas *jour*, “dia”, e *nuit*, “noite”, a distribuição das vogais agudas e graves se inverte; assim é que, em *Divagations*, Mallarmé acusa sua língua materna de enganadora perversidade por atribuir a “dia” um timbre sombrio e a “noite” um timbre claro.³⁸ Whorf declara que quando, no seu contorno sonoro, “uma palavra tem similitude com o próprio sentido, conseguimos perceber: [...] Quando, porém, acontece o oposto, ninguém se dá conta”. A linguagem poética, contudo, particularmente a poesia francesa, busca, na colisão entre som e significado percebida por Mallarmé, uma alternativa fonológica para tal discrepância; abafa a distribuição “conversa” de traços vocálicos rodeando *nuit* de fonemas graves e *jour* de fonemas agudos, ou então recorre a um deslocamento semântico: a imaginária de dia e noite substitui a imaginária de luz e treva por outros correlatos de oposição fonêmica grave/agudo, contrapondo, por exemplo, o calor pesado do dia ao frescor arejado da noite; com efeito,

que as pessoas humanas têm a tendência de associar, por um lado, tudo quanto seja luminoso, pontiagudo, duro, alto, ligeiro, rápido, agudo, estreito e assim por diante numa longa série, e, inversamente, tudo quanto seja obscuro, quente, mole, doce, embotado, baixo, pesado, lento, grave, largo etc. em outra longa série.³⁹

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

39. B. L. Whorf, *Language, Thought, and Reality*, J. B. Carroll (org.) (Nova York, 1956), pp. 267 s.

Por mais efetiva que seja a ênfase na repetição, em poesia, a textura sonora está longe de confinar-se a combinações numéricas, e um fonema que apareça uma única vez, mas numa palavra-chave, em posição pertinente, contra um fundo contrastante, pode adquirir relevo significativo. Como costumavam dizer os pintores: "Um quilo de verde não é mais verde que meio quilo".

Uma análise da textura sonora da poesia deve levar sistematicamente em conta a estrutura fonológica da linguagem dada e, além do código global, também a hierarquia das distinções fonológicas na convenção poética dada. Destarte, as rimas assonantes usadas pelos povos eslavos em sua tradição oral e em alguns estágios de sua tradição escrita admitem consoantes diferentes nos membros da rima (por exemplo, em tcheco, *boty, boky, stopy, kosy, soctny*), mas, como notou Nitch, nenhuma correspondência mútua entre consoantes sonorizadas e não sonorizadas é permitida,⁴⁰ de modo que as palavras tchecas citadas não podem rimar com *body, doby, kozy, roby*. Nas canções de certos povos índios da América, tais como os pima-papago e os tepecano, segundo as observações de Herzog – só parcialmente divulgadas em letra de forma⁴¹ –, a distinção fonemática entre oclusivas sonorizadas e não sonorizadas e entre elas e as nasais é substituída por uma variação livre, ao passo que a distinção entre labiais, dentais, velares e palatais se mantém rigorosamente. As-

sim, na poesia dessas línguas, as consoantes perdem dois de seus quatro traços distintivos, sonorizadas/ não sonorizadas e nasais/ orais, e preservam outros dois, graves/ agudas e compactas/ difusas. A seleção e a estratificação hierárquica de categorias válidas são fatores de importância fundamental para a poética, tanto no nível fonológico quanto no gramatical.

Na antiga Índia e na Idade Média latina, a teoria literária distinguia com precisão dois polos da arte verbal, chamados em sânscrito *Pāñcali* e *Vaidarbhi* e correspondentemente em latim *ornatus difficilis* e *ornatus facilis*,⁴² sendo o último estilo, evidentemente, muito mais difícil de analisar do ponto de vista linguístico, porque, nessas formas literárias, os recursos verbais são muito sóbrios e a linguagem parece uma vestimenta quase transparente. Mas é mister dizer, com Peirce: "Tal vestimenta não pode ser jamais arrancada inteiramente; pode ser apenas substituída por algo mais diáfano".⁴³ A "composição não versificada" [*verseless composition*], como Hopkins chamou a variedade prosaica da arte verbal – em que os paralelismos não são tão estritamente marcados ou tão estritamente regulares quanto o "paralelismo contínuo" e em que não existe nenhuma figura de som dominante –, apresenta problemas mais complicados para a poética, da mesma forma como qualquer domínio linguístico de transição. Neste caso, a transição se situa entre a linguagem estritamente poética e a linguagem estritamente referencial. Mas a monografia pioneira de Propp acerca da

40. K. Nitch, "Z Historii Polskich Rymów", *Wybór Pism Polonistycznych* I (Wrocław, 1954), pp. 33-77.

41. G. Herzog, "Some linguistic aspects of American Indian poetry", *Word* II (1946), p. 82.

42. I. Arbusow, *Colores Rhetorici* (Goettingue, 1948).

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

estrutura dos contos de fadas⁴⁴ mostra como uma abordagem sintática consequente pode prestar uma ajuda decisiva, mesmo ao classificar os enredos tradicionais e ao determinar as leis intrigantes que subjazem à sua composição e seleção. Os novos estudos de Lévi-Strauss⁴⁵ revelam uma abordagem muito mais profunda, mas essencialmente parecida, do mesmo problema de construção.

Não é por acaso que as estruturas metonímicas são menos exploradas que o campo da metáfora. Permitam-me repetir minha antiga observação de que os estudos dos tropos poéticos se orientaram principalmente para o da metáfora, e a chamada literatura realista, intimamente ligada ao princípio metonímico, ainda desafia interpretação, embora a mesma metodologia linguística utilizada pela poética ao analisar o estilo metafórico da poesia romântica seja inteiramente aplicável à textura metonímica da prosa realista.⁴⁶

Os manuais escolares acreditam na ocorrência de poemas desprovidos de imaginária, mas em realidade a parcimônia de tropos léxicos é contrabalançada pela abundância de tropos e figuras gramaticais. Os recursos poéticos ocultos na estrutura morfológica e sintática da linguagem, em suma, a poesia da gramática, e seu produ-

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

45. C. Lévi-Strauss, "Analyse morphologique des contes Russes", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, III (1960); *La Geste d'Asvidval, Ecole Pratique des Hautes Etudes* (Paris, 1958); e "The structural study of myth", in T. A. Sebeok (org.), *Myth: A Symposium* (Philadelphia, 1955), pp. 50-66.

46. R. Jakobson, "The metaphoric and metonymic poles", in *Fundamentals of Language* (S.Graevenhage, 1956), pp. 76-82.

to literário, a gramática da poesia, raramente foram reconhecidos pelos críticos, e os linguistas os negligenciaram de todo, embora fossem magistralmente dominados pelos escritores criativos.

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

The noble Brutus

Hath told you Caesar was ambitious;

For Brutus is an honourable man,

But Brutus says he was ambitious,

And Brutus is an honourable man.

Yet Brutus says he was ambitious,

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

["O nobre Brutus/ Disse-vos que César era ambicioso;/
Porque Brutus é um homem honrado,/ Mas Brutus diz
que ele era ambicioso,/ e Brutus é um homem honra-
do./ Todavia Brutus diz que ele era ambicioso,/ E Brutus
é um homem honrado./ Todavia Brutus diz que ele era
ambicioso,/ E, decerto, é um homem honrado:"]

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

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

["Falo não para refutar o que Brutus disse,/ Mas aqui
estou para falar do que sei"]

O recurso mais eficaz da ironia de Antônio é o *modus obliquus* das citações de Brutus convertido em *modus recitatus* a fim de mostrar que esses atributos reificados não são mais que ficções linguísticas. À afirmativa de Brutus, “he was ambitious”, Antônio primeiro replica transferindo o adjetivo do agente para a ação – “Did this in Caesar seem ambitious?” [“Parece isto em César ambicioso?”] –, depois trazendo à tona o substantivo abstrato *ambition*

e convertendo-o em sujeito de uma construção passiva concreta – “Ambition should be made of sterner stuff” [“A ambição deveria ser feita de estofo mais rude”] – e, subsequentemente, em atributo de uma sentença interrogativa: “Was this ambition?” [“Era isto ambição?”]. O apelo de Brutus, “hear me for my cause” [“ouvi-me defender minha causa”], é respondido pelo mesmo substantivo *in recto*, sujeito hipostasiado de uma construção interrogativa, ativa: “What cause withholds you [...]?” [“Que causa vos impede?”]. Enquanto Brutus grita: “Awake your senses, that you may be better judge” [“Acordai vossa razão, para poderdes ser melhor juiz”], o substantivo abstrato derivado de *judge* torna-se um agente no relato de Antônio, o objeto de uma apóstrofe: “O judgement, thou art fled to brutish beasts” [“O juízo, tu te refugiaste nas feras brutas”]. A propósito, esta apóstrofe, com sua sanguinária paronomásia *Brutus/brutish*, faz lembrar a exclamação de despedida de César: “Et tu, Brute!”. As qualidades e atividades são exibidas no modo reto, ao passo que seus portadores aparecem ou no modo oblíquo – “withholds you, to brutish beasts, back to me” –, ou como sujeitos de ações negativas – “men have lost, I must pause”:

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

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

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

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

[“Meu coração lá está, no atalúde, com César, / E eu devo deter-me até que ele me volte.”]

Na poesia, a forma interna de uma palavra, vale dizer, a carga semântica de seus constituintes, recobra sua pertinência. Os *cocktails* [“rabos de galo”] podem re-tomar seu parentesco com a plumagem. Suas cores são avivadas nos versos de Mac Hammond: “The ghost of a Bronx pink lady/ With orange blossoms afloat in her hair” [“A sombra de uma rósea dama do Bronx/ Com botões de laranjeira a flutuar-lhe nos cabelos”]; a metáfora etimológica alcança sua plena realização em: “O Bloody Mary,/ The cocktails have crowded not the cocks!” [“O Maria Sanguinária” (nome de um coquetel feito com suco de tomate e vodca)/ “os rabos de galo cantaram, não os galos!”], do poema “At an old fashion bar in Manhattan” [“Num bar antiquado de Manhattan”]. O poema de Wallace Stevens “An ordinary evening in New Haven” [“Uma noite comum em New Haven”], re-vive a palavra-chave do nome da cidade, primeiramente

por meio de uma discreta alusão a *heaven*, “céu”, e depois através de uma confrontação direta e trocadilhesca semelhante ao *Heaven/Haven*, de Hopkins:

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

[...]
*The instinct for heaven had its counterpart:
The instinct for earth, for New Haven, for his room [...]*

[“O ressequido eucalipto busca Deus na nuvem de chuva. / O professor Eucalipto, de New Haven, o busca em New Haven// [...] O impulso para o céu tinha a sua contraparte/ No impulso para a terra, para New Haven, para o seu quarto”]

O adjetivo New [“novo”] do nome da cidade é ressaltado por meio de uma concatenação de opostos:

*The oldest-newest day is the newest alone.
The oldest-newest night does no creak by [...]*

[“O mais velho dos dias mais novos é o único mais novo. / A mais velha das noites mais novas não ringe aqui perto [...]”]

Quando, em 1919, o Círculo Linguístico de Moscou discutia como definir e delimitar o campo dos *epitheta ornantia*, o poeta Maiakóvski nos censurou dizendo que, para ele, qualquer adjetivo, desde que se estivesse no domínio da poesia, se tornava, por isso mesmo, um

epíteto poético, mesmo "grande" em "a Grande Ursa" ou "grande" e "pequeno" nos nomes de ruas de Moscou, como *Bořšaja Presnja* e *Malaja Presnja*. Em outras palavras, a "poeticidade" não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, uma total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam.

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

Esta minha tentativa de reivindicar para a linguística o direito e o dever de empreender a investigação da arte verbal em toda a sua amplitude e em todos os seus aspectos conclui com a mesma máxima que resumia meu informe à conferência que se realizou em 1953 na Indiana University: *Linguista sum; linguistici nihil me alienum puto*.⁴⁷ Se o poeta Ransom estiver certo (e ele está) em dizer que "a poesia é uma espécie de *linguagem*",⁴⁸ o linguista, cujo campo abrange qualquer espécie de linguagem, pode e deve incluir a poesia no âmbito de seus estudos. A presente conferência demonstrou claramente que o tempo em que os linguistas, tanto quanto os historiadores literários, eludiam as questões referentes à

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

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

estrutura poética ficou, felizmente, para trás. Na verdade, conforme escreveu Hollander, "parece não haver razão para a tentativa de apartar os problemas literários da linguística geral". Se existem alguns críticos que ainda duvidam da competência da linguística para abarcar o campo da poética, tenho para mim que a incompetência poética de alguns linguistas intolerantes tenha sido tomada por uma incapacidade da própria ciência linguística. Todos nós que aqui estamos, todavia, compreendemos definitivamente que um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista em literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorante dos métodos linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos.

