

ISSN 0101- 3335

LETRAS DE HOJE

Nº 115

MARÇO DE 1999



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Curso de Pós-Graduação em Letras



LETRAS DE HOJE

REVISTA TRIMESTRAL
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS - PUCRS

Chanceler

Dom Altamiro Rossato

Reitor

Professor Irmão Norberto Francisco Rauch

Vice-Reitor

Professor Irmão Joaquim Ciolet

Pró-Reitor de Administração

Professor Antonio Mario Pascual Bianchi

Pró-Reitor de Graduação

Professor Francisco Alfredo Garcia Jardim

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Professor Monsenhor Urbano Zilles

Pró-Reitor de Extensão Universitária

Professor Gilberto Mucilo de Medeiros

Pró-Reitora de Assuntos Comunitários

Professora Laury Garcia Job

Diretor da Revista

Professor Irmão Elvo Clemente

Conselho Editorial para assuntos lingüísticos

José Marcelino Poersch, Leonor Scliar Cabral,
Leci Borges Barbisan, Regina Ritter Lamprecht,
Léda T. Martins, Carmem Lúcia M. Hernandez

Conselho Editorial para assuntos literários

Gilberto Mendonça Telles,
Petrona Domingues de Rodrigues Pasquês,
Regina Zilberman, Monsenhor Urbano Zilles,
Maria Eunice Moreira, Carlos Alexandre Baumgarten

Composição:

SULIANI

Impressão:

EPECÉ

Pedidos de assinaturas e permutas
devem ser encaminhados para EDIPUCRS.

Assinatura anual:

Brasil: R\$ 24,00

Exterior: US\$ 30,00

Número avulso: R\$ 8,00

Formas de pagamento:

Cheque nominal à EDIPUCRS

Av. Ipiranga, 6681 - Prédio - 33

Caixa Postal 1429

90619-900 - Porto Alegre-RS

BRASIL

E-mail edipucrs@music.pucrs.br

<http://ultra.pucrs.br/edipucrs/>

Os artigos para publicação
devem ser encaminhados para:

Revista Letras de Hoje
Pós-Graduação em Letras - PUCRS

A/c Prof. Elvo Clemente

Caixa Postal 1429

90619-900 - Porto Alegre-RS

A Revista aceita permuta

On demande l'échange

We ask exchange

Os originais enviados à Revista
não serão devolvidos,
mesmo que não sejam utilizados.

L649 LETRAS DE HOJE/ Curso de Pós-Graduação em Letras,
PUCRS, - n.1 (out. 1967)-, - Porto Alegre: EDIPUCRS,
1967-
v. 22cm
Trimestral
ISSN 0101-3335
1. Lingüística - Periódicos. 2. Literatura - Periódicos.
I. PUCRS, Curso de Pós-Graduação em Letras.

CDD 405

805

CDU 8(05)

Índices para Catálogo Sistemático:

Lingüística: Periódicos 80(05)

Literatura: Periódicos 82/89 (05)

Periódicos: Lingüística (05)80

Letras de Hoje

*Estudos e debates
de assuntos de lingüística, literatura
e língua portuguesa*

PUCRS

SUMÁRIO

Apresentação <i>Elvo Clemente</i>	5
O ritmo no discurso poético <i>Ana Maria Lisboa de Mello</i>	7
<i>O pelote domingueiro: um contrafactum de Anchieta</i> <i>Vilma Arêas</i>	33
Garrett: irradiador de cultura <i>Elvo Clemente</i>	45
Fernando Pessoa: da essência amorosa à demanda da totalidade <i>Dionísio Vila Maior</i>	55
Construction of Identity in Portuguese Contemporary Narrative <i>José N. Ornelas</i>	65
A teorização do Brasil e a opção heróica em <i>Quarup</i> <i>Mark A. Lokensgard</i>	87
O mito do príncipe Salvador na Hungria. Uma explicação possível de seus motivos <i>Ferenc Pál</i>	97
Luis Buñuel e Monty Python <i>Cássio Tolpolar</i>	105
As <i>Poesias americanas</i> , de Bernardo Taveira Júnior <i>Carlos Alexandre Baumgarten</i>	127

APRESENTAÇÃO

O primeiro número de *Letras de Hoje*, em 1999, apresenta mudanças visíveis, a nova capa sendo o mais notável. Ao mesmo tempo renovam-se os estudos literários, enquanto se homenageiam escritores do passado que estão na origem de nossa literatura: José de Anchieta, o jesuíta originário das Canárias que estudou em Coimbra e educou os selvagens americanos, inaugurando a escola brasileira; Almeida Garrett, homem nascido no século XVIII cuja modernidade e visão renovadora alcançam o raiar do novo milênio sempre de feição jovem e instigante.

A literatura portuguesa é matéria de dois outros estudos, um tratando de Fernando Pessoa, o poeta, em língua portuguesa, cânonico por excelência, outro da narrativa voltada à discussão de questões relativas à identidade, tema esse caro aos pesquisadores da literatura brasileira. Eis por que ele comparece igualmente nos ensaios dedicados a autores nacionais: Bernardo Taveira Júnior, patriarca das Letras rio-grandenses, publicou as *Americanas* em 1869, mas, desde então, os poemas permaneceram esgotados; contudo, os versos do escritor sulino engajam-se ao projeto romântico de criação de uma literatura própria, de temática nativista, encontrando no mundo indígena sua inspiração primordial; Antônio Callado coloca-se na outra ponta dessa história: *Quarup*, primeiro de seus romances relativos aos confrontos entre a sociedade branca e a vida selvagem dos índios, igualmente examina, desde a perspectiva do combativo Nando, protagonista da obra, os problemas da nacionalidade emergente.

O ritmo no discurso poético

Ana Maria Lisboa de Mello*

A poesia está igualmente presente no ensaio assinado por Ana Maria Lisboa de Mello, investigada desde o ângulo do ritmo. Embora, desde Aristóteles, se postule que o ritmo é um dos meios do fazer poético, ele não tem sido suficientemente estudado pelos críticos. A autora ataca bravamente o assunto, oferecendo sugestões práticas graças ao exame de poemas de Cecília Meireles e Murilo Mendes.

Dedicada às Letras, nossa revista não se limita, contudo, ao mundo da escrita, conforme exemplifica o estudo de Cássio Tolpolar, teórico do cinema moderno. Seu trabalho versa sobre dois diretores, um já clássico, o surrealista Luis Buñuel, e outro ainda em atividade, Monthly Python. Com a publicação de pesquisas dessa natureza, *Letras de Hoje* alarga seu espectro de atuação, sem deixar de permanecer fiel aos princípios que vêm norteando sua atividade contínua por mais de 30 anos.

ELVO CLEMENTE,
Diretor

A noção de ritmo tem por base o princípio da alternância, devendo-se entender os ritmos biológicos, cósmicos, musicais, do trabalho e da linguagem como realizações particulares desse princípio.

A palavra ritmo vem do latim *rythmus*, que significa batimento regular, medida, cadência. Henri Meschonnic, na obra *Critique du rythme*, levanta os sentidos que o vocábulo adquire em diferentes áreas e constata que, embora variem as formas de manifestação, as diferenças no nível conceitual são pequenas.¹ Toma por amostragem o *Grand Larousse de la langue française* e confirma a semelhança de enfoques na conceitualização. Na prosódia, o ritmo é o retorno obrigatório de elementos harmônicos, característicos do verso (tempos fortes e fracos, acentos, pausas, número de pés, rima). Na música, o ritmo é o efeito obtido pela sucessão de tempos fortes e fracos e pela distribuição, mais ou menos simétrica, dos sons, no que se refere à duração e à intensidade. No espaço, é o equilíbrio interno de uma obra de arte, obtido pelo arranjo harmonioso das partes. Genericamente, o ritmo é conceituado como o "retorno a intervalos regulares de diversas fases de um movimento, de um fenômeno, de um processo periódico".²

A valorização do ritmo como fator relevante na construção literária, participante do processo de significação, é bem recente. Surge quando se começa, no século XX, a valorizar a oralidade. Observa Meschonnic que, se há algo que coloca o estruturalismo em crise, mais do que a gramática gerativa e a pragmática, é a teoria

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

¹ MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

² *Grand Larousse de la langue française*, apud MESCHONNIC, idem, *ibidem*, p. 157.

do ritmo. Com ela, a significação transborda o signo; ao mesmo tempo, o ritmo resiste à rigidez taxionômica e retórica. "Empiricamente o ritmo está em tudo, fora da linguagem e na linguagem", assinala o autor,¹ e, nesse sentido, é paradoxal que a tradição metalingüística e metaliterária faça do ritmo um acessório poético, um setor de versificação. Observa, ainda, que o ritmo tem sido enquadrado como uma subcategoria da forma, e a associação do ritmo à significação só é admitida quando o ritmo realiza a imitação de sentido – posicionamento tão limitado, quanto antigo.

Dois são os perigos que rondam as abordagens do ritmo: ou ele é decomposto como uma forma ao lado do sentido, tendo por atribuição refazer novamente o que ele diz, sendo, nesse caso, redundância e expressividade, ou é focado em termos psicológicos que o escamoteiam, chegando-se a ver nele o inefável, absorvido pelo sentido ou pela emoção.

Meschonnic considera que o estudo do ritmo requer uma teoria que dê conta de sua participação na organização empírica e subjetiva dos discursos, superando os estudos da lingüística do discurso. Nessa, o esquecimento do ritmo é mais grave, na medida em que trata do discurso, mas não o toma com e no seu ritmo. Assim como o discurso não se separa de seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido de seu discurso. Se participa da organização do sentido, o ritmo não pode ser colocado em nível distinto, justaposto: "o sentido se faz no e por todos os elementos do discurso".

A noção de ritmo vem da música. Mas o ritmo na poesia é diferente do ritmo na música, de forma que não se pode, conforme Meschonnic, dar uma definição única de ritmo. A rigor, a noção de ritmo na música contrapõe-se ao não-rigorismo do ritmo na linguagem. Embora se saiba que, na poesia primitiva, como a grega, o verso era cantado, os laços entre a poesia e a música foram se desfazendo, e a poesia passou a ser recitada, em vez de cantada, de forma que a união entre o ritmo musical e o da linguagem assentasse, principalmente, no parentesco genético. Contudo, embora o ritmo musical e o poético sejam diferentes, eles constituem-se como que a alma dessas criações artísticas – eis por que a associação continua viva.

As definições de ritmo têm unido todas as manifestações rítmicas do universo e da produção artística do homem, com base no princípio de regularidade que se considera subjacente às espécies de ritmo. Assim se define o ritmo: "o ritmo, musical ou poético, é

constituído pelo retorno, em intervalos regulares, de um som (nota musical ou sílaba) mais forte que os outros".² Costuma-se chamar, então, de ritmo a toda alternância regular: o ritmo musical é alternância de sons no tempo; o poético, alternância de sílabas no tempo; o coreográfico, alternância de movimento no tempo.³

Conforme O. Brik, embora se fale em ritmo toda vez que encontramos "uma repetição periódica dos elementos no tempo e no espaço", o ritmo natural (movimentos astronômicos, biológicos, mecânicos, etc.) é diferente do ritmo das obras artísticas (poesia, música, dança). Por outro lado, o autor observa que deve ser feita a distinção, com rigor, entre o movimento e o seu resultado, exemplificando com a seguinte situação: se uma pessoa dá saltos regulares sobre um terreno lamacento, a sucessão de pegadas que deixa no barro não é ritmo, mas dados que servem para avaliá-lo. Em outras palavras, transferindo o raciocínio para a literatura, o poema impresso no livro oferece somente traços do movimento rítmico.⁴ Só o "discurso e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como um ritmo". O movimento rítmico, observa o autor, é anterior à materialização do verso e guarda certa autonomia, na medida em que diferentes leituras produzem resultados diversos, conforme o leitor acentue mais ou menos as sílabas do verso. É mais correto, portanto, falar-se em sílabas acentuadas ou não, do que em sílabas fortes e fracas.⁵ Spire também considera o fato de que o leitor pode deslocar os clímax rítmicos ao recitar versos de um poema, conforme sua emoção interfira mais ou menos na entoação.⁶

Para Tinianov, no desenvolvimento da poesia, sucedem-se períodos que se caracterizam ora por deixar prevalecer o aspecto acústico na produção poética, ora por enfatizar outros componentes do verso, segregando para segundo plano o elemento acústico.⁷ Meyman admite duas tendências básicas na criação poética: uma tendência a ritmar; outra, a frasear, a agrupar. Na primeira, a convenção rítmica mexe com as sensações do leitor; na segunda, ele é atraído pelo conteúdo. A primeira advoga que uma determinada série (a frase) dependa de um princípio unificante de outra (o ritmo). A segunda enfatiza o frasear lógico dissociado do rítmico.

¹ REIMANN-DUFOR, apud MESCHONNIC, op. cit., nota 1, p. 123.

² BRIK, O. *Sobre o verso*. In: EIKHENBAUM, B. et al. In: *Teoria da Literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 131-139.

³ Idem, *ibidem*, p. 131.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 131.

⁵ SPIRE, André. *Plaisir poétique et plaisir musculaire: essai sur l'évolution des techniques poétiques*. Paris: Corti, 1986, p. 82.

⁶ TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento constitutivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

¹ MESCHONNIC, Henri. *Qu'entendez-vous par oralité? Langue Française: le rythme et le discours*, Paris, n. 56, p. 6-23, 1982, p. 22.

co, considerando que o ritmo é um elemento supérfluo, limitativo, perturbador, defendendo a idéia de que o verso e a construção rítmica devem ser livres.¹⁰ Tinianov assinala que essa última tendência se descuida daquilo que faz do *vers libre* verso e não prosa, ou seja, manifestação rítmica. Segundo ele, o específico da poesia ficaria, então, a cargo de uma disposição sintática particular, sendo abolida a linha que separa a prosa do verso.¹¹

Embora os autores tendam a separar o aspecto rítmico do semântico, ora valorizando um, ora outro, é preciso reconhecer a união indissolúvel desses dois aspectos da composição poética.

A noção clássica de ritmo no verso fundamenta-se no sistema de acentuação. Spire, na obra *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, detém-se em três elementos básicos do ritmo: duração, altura e intensidade.¹²

A duração manifesta-se na redução da velocidade ou na aceleração do verso, processo marcado pela alternância de sílabas longas e breves ou predominância de uma ou outra no verso. O acento de duração não tem apenas valor intelectual, lógico, mas principalmente afetivo: a duração das sílabas é influenciada pelas nuances de emoções expressas no texto. Essas agem fazendo variar as diferenças de duração entre as breves e as longas no grupo rítmico, e de grupo em grupo, dando a certos versos mais importância que a outros.¹³

Conforme a posição assumida no verso, as sílabas têm duração maior ou menor, ou seja, são longas ou breves. Isso significa que a mesma palavra – monossílabo ou não – pode, de acordo com sua posição, dar um acento ou desacentuar uma palavra precedente, que um monossílabo pode unir-se a outro vocábulo, formando um “grupo acentuado” que acentua uma só das palavras; enfim, que a mesma palavra pode, segundo seu lugar no grupo rítmico, receber ou não acento. Spire mostra que, na língua francesa, não há imobilidade do acento, no sentido de que ele recaia sempre sobre a mesma sílaba em cada palavra, qualquer que seja o lugar ocupado pelo vocábulo na frase. O acento é um acento de posição, não um acento da palavra, mas do grupo de palavras. Isoladamente, cada palavra tem uma sílaba mais importante, mas no momento em que entra na composição de uma frase pode perder o acento. Isso acontece, especialmente, na construção do verso, situação em que o acento responde a estados emocionais e afetivos. O andamento do verso é fornecido pelos acentos silábicos.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 23.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 23.

¹² Op. cit., nota 8, p. 73.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 73.

Na poética moderna, a divisão silábica rege-se pelo acento qualitativo ou de intensidade, segundo o qual as sílabas podem ser tônicas (fortes) ou átonas (fracas). Na cadeia fônica da língua portuguesa predomina a alternância binária, ou seja, de sucessão de uma sílaba tônica e uma átona ou vice-versa. Há, também, a presença de ritmo ternário e mesmo quaternário.

Enquanto o esquema métrico é estático, objetivamente mensurável, o impulso rítmico é dinâmico e subordina-se à força e ao tempo de prolação do enunciado. Esse adquire um outro sentido dependendo da entoação. Na poesia, os únicos acentos fixos são os que caem sobre a rima ou cesura, cortando o verso em segmentos rítmicos; os demais acentos são móveis.

A aceleração ou desaceleração da elocução traduz a maior parte dos estados afetivos. A dinâmica progressiva da velocidade pode traduzir tristeza, mas, também, ternura.¹⁴ Nos versos que seguem, o ritmo, do primeiro ao terceiro verso, reduz progressivamente a sua velocidade pela presença das tônicas, pelo reiterado emprego de consoantes nasais “m” e “n” e pelas cesuras do segundo e terceiro versos, traduzindo a tristeza que provoca a sensação de perda da esperança:

Agora é como depois de um enterro (2-4-5-7-12).

Deixa-me neste leito, do tamanho do meu corpo (1-4-6-10-14)

junto à parede lisa, de onde brota um sono vazio (1-4-6-8-10-12-15)¹⁵

Os versos abaixo são outro exemplo de redução de velocidade, especialmente na passagem do primeiro para o segundo verso de cada estrofe. Essa redução traduz melancolia e tristeza diante do irreversível fluir temporal. Na primeira estrofe, o segundo verso reduz a já lenta velocidade do primeiro, pela predominância de sílabas tônicas, a repetição do advérbio “assim” e a pausa provocada pela pontuação. Na segunda estrofe, a redução de velocidade se faz através da repetição da conjunção “e”, que força o abrandamento do ritmo:

Eu não tinha esse rosto de hoje
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

¹⁴ Spire, op. cit., nota 8, p. 73.

¹⁵ MEIRELES, Cecília. “Pausa”. In: —, *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 133. Obs.: Ao longo deste trabalho, os poemas escolhidos para exemplificar questões teóricas serão retirados das obras poéticas de Cecília Meireles e Murilo Mendes, das respectivas edições da Nova Aguilar.

Eu não tinha estas mãos sem força
tão paradas e frias e mortas
eu não tinha este coração
que nem se mostra.¹⁶

Há também, redução da velocidade em expressões de alegria serena, êxtase místico, contemplação da vida ou “sugestão” de apaziguamento nas seguintes estrofes do poema “Sugestão”:

Sede assim – qualquer coisa
Serena, isenta, fiel.

Flor que se cumpre,
sem pergunta

onda que se esforça,
por exercício desinteressado.

Lua que envolve igualmente
os noivos abraçados
e os soldados já frios.

[...]

A cesura e maior concentração de tônicas no primeiro verso, e a seqüência de adjetivos no segundo verso determinam, na primeira estrofe, o andamento suave da “sugestão”. As estrofes seguintes constituem um desdobramento da inicial, mantendo o ritmo suave da primeira, na cadência monótona da exemplificação. A irregularidade do metro e da posição dos acentos é também responsável pelo refreamento da precipitação rítmica, mantido até as duas últimas estrofes. Essas dão ponto final à “sugestão”, repetindo a primeira estrofe e lançando, na última estrofe, um verso isolado, que amarra os outros, funcionando como contraponto dos demais. Uma concentração significativa de tônicas que garantem a força e a marcação deste verso conclusivo, e, ao mesmo tempo, a nasalização das sílabas que antecedem e seguem a quarta sílaba, de timbre aberto (res), garantem a ênfase alcançada na comparação:

Sede serena qualquer coisa
serena, isenta, fiel.

Não como o resto dos homens.¹⁷

Spire mostra que pode haver aceleração quando o lirismo desaparece, e o movimento torna-se mais rápido quando as palavras, por indiferença ou tédio, não são mais selecionadas. Exemplifica

¹⁶ MEIRELES, C. “Retrato”, idem, *ibidem*, p. 112-113.
¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 276.

esse caso com o poema “Pauvre gens”, de Victor Hugo, em que a aceleração marca a rotina de uma mulher no seu dia-a-dia das tarefas domésticas:

La femme est au logis, cousant de vieilles toiles,
Remmaillant les filets, préparant l' hameçon,
Surveillant l' âtre ou bout la soupe de poisson...¹⁸

A lentidão calculada pode ser a expressão de uma cólera fria ou ódio concentrado, enquanto uma elocução rápida, acelerada, pode ser a expressão de cólera veemente, mimetizando aquilo que ocorre no discurso oral. Nesse último caso, observa Spire, a aceleração precipita grupos rítmicos, sobretudo quando se manifesta, através de enumerações, censuras, exprobrações, como ondas de torrente d'água.¹⁹

A aceleração pode ocorrer, também, em casos em que o movimento marca a fluidez temporal, a sucessão com alternância cíclica:

Tenho fases, como a lua.
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição da minha vida!
Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
tenho outras de ser sozinha.

Fases que vão e que vêm,
no secreto calendário
que um astrólogo arbitrário
inventou para meu uso.

E roda a melancolia
seu interminável fuso!²⁰
[...]

O poema, construído em redondilha maior, garante a sugestão de movimento cíclico, através da marcação mais forte da sétima sílaba, especialmente nas palavras “lua”, “rua” e “tua” no final do primeiro, terceiro e sexto versos. Essas tônicas mais fortes sugerem o movimento de impulso ou giro, que enseja a continuidade do movimento nos versos seguintes, onde a suave velocidade inicial sofre progressiva aceleração. A inversão das palavras no quarto e quinto versos confirma o movimento cíclico. Na segunda estrofe, a

¹⁸ HUGO, V., apud SPIRE, op. cit., nota 8, p. 75.

¹⁹ SPIRE, idem, *ibidem*, p. 74.

²⁰ MEIRELES, C. “Lua adversa”, op. cit., nota 15, p. 241.

reiteração do movimento fica assinalada pelas orações subordinadas adjetivas – “fases que vão e que vêm” – que sugerem, também, a idéia de alternância, bem como pelo predomínio das átonas em todos os versos.

Nos versos seguintes, do poema “Infância”, a aceleração se configura pela força crescente das tônicas no primeiro e segundo versos de cada estrofe. As três tônicas aumentam de intensidade paulatinamente, deixando à terceira a marcação mais forte. Essa configuração rítmica sustenta a imagem de um movimento para fora, um andamento que reproduz o deslocamento das “coisas” sendo levadas para longe, sugerindo a perda da “infância”:

Levaram as grades da varanda (2-5-9)
por onde a casa se avistava. (2-4-8)
As grades de prata. (2-5)

Levaram a sombra dos limoeiros (2-5-10)
por onde rodavam arcos de música (2-5-7-10)
e formigas ruivas. (3-5)²¹
[...]

Segundo Spire, o ritmo temporal, por sua volta periódica, por seu aparecimento em momentos iguais ou semelhantes, pelo valor idêntico de suas sílabas longas, corta os versos em divisões temporais de quantidades aproximativas. É seu afrouxamento ou ausência que testemunha a passagem do lirismo à prosa. Sem ritmo, conforme Spire, mesmo o verso mais rimado é tão prosaico quanto um prospecto amorfo.²² Considera o autor que a prosa alterna breves e longas, mas os acidentes e os clímax rítmicos aparecem em intervalos mais distantes.

A altura tem muitas analogias com a duração e desenha as mesmas figuras rítmicas de tendências iâmbica ou trocaica. Como o ritmo da duração, o ritmo ascendente, ou de tendência iâmbica, é constituído por uma sucessão de sílabas graves que tendem, através de diversas variações, ao agudo. As graves elevam-se progressivamente por um movimento contínuo. Observa Spire que, em geral, as inflexões mais altas da voz se acham, da mesma forma que o acento de duração, no final da palavra mais importante do grupo rítmico. Assim como a duração das sílabas, os acentos agudos podem ter entre si uma relação de igualdade, fluindo com os graves “nos altos e baixos da corrente anímica”, que só é contida pelas repetições (compasso, palavras isoladas, grupos de palavras,

rima...), conforme demonstra Staiger.²³ A superioridade de certos acentos pode ser a manifestação de um sentimento intenso. Nos versos que seguem, os clímax rítmicos, na cadeia de acentos que alterna tônicas e átonas, sons graves e agudos, contribuem, pelo contraste sonoro, para expressar os sentimentos de indignação e frustração do eu-lírico frente ao desencontro e à solidão:

Foram montanhas? foram mares?
foram os números...? – não sei
Por muitas coisas singulares,
não te encontrei.

E te esperava, e te chamava,
e entre os caminhos me perdi.
Foi nuvem negra? maré brava?
E era por ti!²⁴
[...]

Observa-se que os maiores contrastes sonoros estão presentes nos versos que encerram uma indagação (1,2,7); nos que encerram uma constatação (3,4), o contraste quase não se observa e há igualização sonora no verso que transmite a idéia de mesmice, repetição, ato de rotina, que é o caso do primeiro verso da segunda estrofe. Desse modo, o movimento melódico exterioriza os “movimentos” do processo psíquico. Embora Staiger não afirme que a disposição anímica do produtor do texto deixa marcas perceptíveis no discurso poético, ousa-se afirmar que o ritmo do poema revela ou fixa o estado anímico do sujeito criador.

A identificação dos acentos e as longas sucessões de sílabas de altura semelhante ocorrem sobretudo na prosa e, conforme Spire, especialmente na prosa mais prosaica, como o caso do prospecto.²⁵ Assinala Becq de Fouquières que “a todo crescimento de energia vital, intelectual e moral, corresponderá um crescimento nas vibrações sonoras; a toda diminuição responderá uma desaceleração no movimento vibratório”.²⁶ A altura e a duração são, assim, funções do sentido e da emoção, que tendem a crescer e decrescer juntas. Mas a entonação só terá valor rítmico quando a maior altura e mais longa duração atingirem a mesma sílaba, uma vez que, se a sílaba, cuja altura sobe, não durar mais que uma fração de segundo, não chega a ser percebida ou é negligenciada pelo ouvido. Na melodia verbal, uma modulação sem duração ou com fraca dura-

²¹ MEIRELES, C. “Infância”, *idem*, *ibidem*, p. 397-398.

²² SPIRE, *op. cit.*, nota 8, p. 77.

²³ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

²⁴ MEIRELES, M. “Canção a caminho do céu”, *op. cit.*, nota 15, p. 221.

²⁵ SPIRE, *op. cit.*, nota 8, p. 84.

²⁶ Apud SPIRE, *idem*, *ibidem*, p. 84.

ção é como se não existisse. O acento de acuidade, regra geral, não se impõe por si só na discriminação auditiva, mas em função da duração, e desempenha no ritmo um papel acessório e complementar. Por outro lado, os picos rítmicos provenientes da acuidade do som deslocam-se mais facilmente na cadeia silábica que o acento de duração. Observa Spire que o leitor pode, tomado por sentimentos sugeridos pelo verso, interpretá-lo com tal grau de emoção que perturba a organização rítmica, alternando a altura de determinadas sílabas.²⁷ Nesse caso, altura e duração comportam-se como fenômenos independentes.

Com relação ao terceiro aspecto da acentuação, a intensidade, Spire afirma: "a intensidade real de um som é a tradução sonora de um esforço dispensado ou muscularmente sentido pelo sujeito falante".²⁸ É difícil comparar a intensidade de diversas sílabas de um verso, tendo em vista que diferem umas das outras quanto à duração e altura, fato que torna mais difícil a discriminação. Salienta Spire que, sob a influência da característica passional de um texto ou até de seu intérprete, o acento de intensidade desloca-se, como o da altura, de seu lugar normal em direção a qualquer outra sílaba de um grupo rítmico. Segundo o autor, há sílabas mais favoráveis que outras à intensidade, como, por exemplo, as consoantes oclusivas, cuja explosão se projeta com mais energia nas vogais que as seguem. Nas estrofes abaixo, do poema "Guitarra", as sílabas que contêm a oclusiva "p" são as que exigem esforço de prolação, apresentando, portanto, maior intensidade e dando destaque às palavras-chave (imagens simbólicas) que, reiteradas, acentuam a idéia central do poema – a de sofrimento causado por outrem:

Punhal de prata já eras,
punhal de prata!
Não foste tu que fizeste
a minha mão insensata.

Vi-te brilhar entre as pedras,
punhal de prata!
– no cabo, flores abertas,
no gume, a medida exata,
[...]

A maior pena que eu tenho,
Punhal de prata,
não é me ver morrendo,
mas de saber quem me mata.²⁹

²⁷ SPIRE, idem, *ibidem*, p. 93.

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 93.

²⁹ MEIRELES, C. "Guitarra", *op. cit.*, nota 15, p. 130.

Conforme Spire, o acento de intensidade não marca tão bem quanto a acuidade os efeitos emocionais, marca menos ainda, a passagem da poesia à prosa, transição mais bem marcada pelo acento temporal (duração) e a entonação (altura). Observa, também, que em qualquer frase não há mais do que uma seqüência de sílabas, de modo que se em relação à duração e altura o texto em verso se distingue nitidamente do texto em prosa, o mesmo não se pode dizer da intensidade. Essa tem o mesmo efeito nos dois tipos de texto. Por outro lado, as diferenças entre a intensidade e a altura não são irredutíveis, do ponto de vista da composição do poema e de sua interpretação oral, pois "seus efeitos se conjugam e se completam",³⁰ já que ambas são responsáveis pela melodia da linguagem, exprimindo as nuances da emoção, da paixão e da idéia.

Spire, ao contrário de Meschonnic, trata separadamente dos efeitos do timbre na construção do ritmo por considerar que a duração, a altura e a intensidade são elementos que têm em comum o caráter acentual, enquanto o timbre de um enunciado é a sonoridade dos fonemas que o compõem e a sua freqüência na cadeia sonora. Assim, afora todos os elementos numéricos e acentuais, o ritmo é constituído, também, pelo retorno periódico de certos timbres de vogais e consoantes em determinados lugares no interior do texto. Então, a rima, a assonância e a aliteração participam do ritmo; são, portanto, figuras rítmicas.

No poema seguinte, composto de dois dísticos, dois tercetos e um quarteto, o retorno periódico das mesmas sílabas – "ça/ção" – constituindo, em intervalos iguais, a rima de cada estrofe, contribui, junto com os fenômenos de duração, altura, intensidade de som, para a idéia de "embalo" monótono, espécie de entorpecimento em que o eu-lírico quer mergulhar, assumindo uma indiferença em relação às coisas do mundo e, conscientemente, a sua solidão. A sensação de embalo é provocada pelo contraste sonoro entre a vogal "a" de timbre aberto (ça) e a vogal "a" de timbre fechado (ção) das palavras rimadas:

Que a voz adormeça
que canta a canção!

Nem o céu floresça
nem floresça o chão.

(Só – minha cabeça,
só – meu coração.
Solidão).

³⁰ SPIRE, *op. cit.*, nota 8, p. 104.

Que não alvoreça
nova ocasião!
Que o tempo se esqueça
de recordação!

(Nem minha cabeça
nem meu coração.
Solidão).¹¹

As anáforas (emprego da mesma palavra ou frase no começo do verso) e paralelismos (reemprego da mesma estrutura sintática) nos versos acima são repetições que, juntamente com o retorno em intervalo periódico das mesmas vogais na ordem silábica (1ª e 3ª sílaba dos versos da primeira estrofe; 1ª, 2ª e 4ª sílabas dos versos da segunda estrofe; 1ª e 4ª sílabas da terceira estrofe), contribuem para transmitir a sensação do monótono, signo da indiferença e apatia diante do mundo e da necessidade de apagamento da memória, de forma “que o tempo se esqueça de recordação”.

Observando o ritmo do poema “4º motivo da rosa”, pode-se constatar a contribuição do timbre das vogais e consoantes no processo de significação. O poema é constituído em quatro estrofes de dois versos decassílabos. Na primeira estrofe, o verso inicial é sonoramente diferente dos demais, constituindo-se em espécie de premissa maior que encerra a verdade que será justificada em seguida, sendo arrematada por dois pontos, indício de que a demonstração virá a seguir. O segundo verso apresenta uma cadência regular alternando uma sílaba forte e uma fraca, com aliteração do fonema /s/, que reforça a idéia do movimento da vida, cujo ritmo é o da transformação cíclica:

Não te aflijas com a pétala que voa;
também é ser, deixar de ser assim.

A estrofe seguinte apresenta-se sonoramente irregular e desagradável ao ouvido, efeito que se deve à seqüência assimétrica de sílabas fortes e fracas e à presença marcante dos fonemas /t/ (quatro vezes) e /r/ (cinco vezes), sons cuja intensidade e timbre transmitem a sensação de rispidez, quebra, acentuando a idéia de ruína e destruição. A assonância da vogal anterior /a/ (nove vezes) parece enfatizar ou deixar bem clara a idéia que os versos encerram:

Rosas verás, só de cinza franzida,
mortas intactas pelo teu jardim.

As duas estrofes seguintes retomam a cadência regular e suave do segundo verso da primeira estrofe, reincidindo no ritmo regular e harmônico, similar ao da própria vida:

Eu deixo o aroma até nos meus espinhos,
ao longe, o vento vai falando em mim,

E por perder-me é que me vão lembrando,
por desfolhar-me é que não tenho fim.¹²

A análise dos poemas leva em consideração outros aspectos da construção do ritmo no verso, como a sintaxe, pausas, rima, assonância e outras repetições sonoras, permitindo concluir que a acentuação – duração, altura e intensidade, incluindo o timbre – não é elemento exclusivo na construção do ritmo do poema.

Tinianov salienta que a noção de ritmo, antes restrita ao sistema de acentuação, alargou-se e tornou-se mais complexa, a partir da constatação de que outros elementos, além da acentuação, participam da construção rítmica. O conceito de ritmo amplia-se e engloba diversos fatores. Saram aponta os seguintes componentes do ritmo:

- a) o *metro*: “relações estáveis de duração que unem entre si sons de diversas espécies e em grupos diversos”, concebendo o metro em termos de relações rígidas de duração no movimento dos sons, sem confundir-lo com o ritmo;
- b) *dinâmica*: graduação de força relevável numa série de sons;
- c) o *tempo*;
- d) a “*agógica*”: leves expansões ou reduções de que é suscetível a duração normal de uma unidade, sem que se destrua a consciência de medida-base;
- e) a *articulação sonora* (“*legatto*”, “*staccato*”);
- f) a *pausa morta*: tempo vazio irracional, usado em função separatória;
- g) a *melodia*, com seus intervalos significantes e as suas conclusões;
- h) o *texto* que, mediante as divisões e as alternâncias de sílabas acentuadas e não-acentuadas, contribui para formação de grupos rítmicos;
- i) os *valores eufônicos* do texto (rima, aliteração, etc.).¹³

Tinianov faz objeções a algumas colocações de Saram, entre elas a de que, ao associar o ritmo ao texto, não só considera os “liames sintáticos”, como também a alternância de sílabas, acentuadas e não-acentuadas.

¹¹ MEIRELES, C. “4º motivo da rosa”, *idem*, *ibidem*, p. 319.

¹² SARAM apud TINIANOV, *op. cit.*, nota 11, p. 33.

¹³ MEIRELES, C. “Embaló da canção”, *op. cit.*, nota 15, p. 198.

tuadas ou não. Incluindo no conceito de "texto" (álínea h, na citação acima), a alternância de sílabas, o autor retorna ao conceito de metro, já enunciado. No conceito da função rítmica da "agoghica", Tinianov considera que Saram alarga demasiadamente o conceito de ritmo, pois as "leves expansões ou reduções de que é suscetível a duração normal de uma unidade básica" são propriedades do momento acústico e não do ritmo. Mas, conforme Meschonnic, Tinianov assumiu uma posição funcionalista, para a qual nem a enunciação, nem o sujeito, nem o discurso interessam, apenas a função construtiva do ritmo.³⁴ Reconhece, todavia, Tinianov que a grande contribuição de Saram para a poética foi o alargamento da noção de ritmo, observando que o autor apresentou as condições máximas do ritmo, enquanto ele prefere deter-se em suas condições mínimas, naquilo que considera, indiscutivelmente, fator do ritmo.³⁵

O metro é um dos fatores indispensáveis ao ritmo, pois, conforme Tinianov, é o agrupamento dinâmico do material. Observa que, mesmo quando não se apresenta como sistema regular, o metro se conserva como impulso métrico. Nesse caso, o verso é livre, irregular, e o metro como sistema é substituído pelo metro como impulso dinâmico.

Sabe-se que metro e ritmo têm, seguidamente, conceitos que se confundem. Em geral, as categorias se mesclam, ora prevalecendo uma, ora outra. Alguns teóricos como Jirmounski, afirmam que "sem metro não há ritmo",³⁶ outros, que o metro é um aspecto do ritmo. I.A. Richards considera que o metro é a "forma mais complexa e especializada da seqüência rítmica temporal".³⁷ Para o autor, o metro acrescenta "um padrão temporal definido a todas expectativas diversamente pré-determinadas que compõem o ritmo" e o seu efeito não é a formação de um padrão em algo fora de nós, mas, sim, dentro de nós próprios, que se espalha por todo corpo.³⁸ Varga vê o metro como norma, modelo, enquanto o ritmo é realidade lingüística que se realiza no discurso: "o ritmo é o metro liberado de suas constrições, de seu automatismo, o metro reconhecido e ultrapassado".³⁹ Outros consideram o metro um princípio descritivo, apenas no cômputo do número de sílabas que compõem o verso.

³⁴ MESCHONNIC, H., op. cit., nota 1, p. 83.

³⁵ TINIANOV, op. cit., nota 9, p. 33.

³⁶ JIRMOUNSKI, apud MESCHONNIC, op. cit., nota 1, p. 188.

³⁷ RICHARDS, I. *Princípios de crítica literária*. Porto Alegre: Globo, 1967, p. 115.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 115.

³⁹ VARGA, apud MESCHONNIC, op. cit., nota 11, p. 188.

Tomachevski mostra que as noções de "metro" e "ritmo" estão ligadas, na história da literatura. Nela, as normas métricas são instáveis, consoante a época, a cultura. Os versos dos malásios antigos, gregos, japoneses e romanos repousam sobre princípios métricos diversos, mas a "imagem do verso" os une. Os versos funcionam com séries semelhantes em sonoridade, transmitindo a impressão de um caráter "rítmico" ou "poético" do discurso: "Percebemos séries isoláveis (versos) e, comparando-as, fica-se consciente da essência do fenômeno rítmico".⁴⁰ Assim, a percepção do ritmo se dá a partir da comparação entre os versos, através da qual se pode constatar os contrastes sonoros, as repetições (anáforas, paralelismos, aliterações, assonâncias, rimas), a cadência (retomada isocrônica de um som ou movimento), pausas, etc. Conforme Tomachevski, as normas métricas servem para facilitar a comparação, pois permitem isolar a organização convencional que rege o sistema dos fatos fônicos, possibilitando que se perceba o desenho rítmico do poema.

Assim, de acordo com Tomachevski, o metro é um sistema que permite medir a capacidade fônica própria das unidades do verso, através da escansão, que põe em relevo o esquema métrico. A escansão força o isocronismo na pronúncia das sílabas, distribui os acentos no interior do verso e realiza a divisão vocálica do discurso, que é pronunciado em unidades elementares. Mas, salienta o autor, o domínio do ritmo não é o da contagem artificial, mas o da pronúncia real. O ritmo é engendrado pelo metro, e sua presença depende da percepção do ouvinte. É algo que se funda sobre os elementos da pronúncia e todos os elementos pronunciáveis podem ser fatores do ritmo.⁴¹ Pfeiffer considera o metro como o elemento material e exterior do verso, enquanto o ritmo é o interior: "o metro é regra abstrata: o ritmo, a vibração que confere vida; o metro é Sempre, o ritmo o Aqui e o Agora; o metro é medida transferível: o ritmo, a animação intransferível e incomensurável".⁴²

Tinianov considera o metro um dos elementos principais do ritmo, sendo responsável pelo agrupamento dinâmico do material do discurso poético. Em sua dinâmica, cada unidade métrica antecipa a seguinte e, junto com as outras unidades, forma grupos superiores. Quando a antecipação não se conclui, dando lugar a novo agrupamento métrico, estamos diante de um caso de verso livre. A antecipação não concluída é, também, um momento dinamizante.

⁴⁰ TOMACHEVSKI, B. "Sobre o verso", op. cit., nota 7, p. 142.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 143.

⁴² PFEIFFER, J., apud RAMOS, Maria Luíza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: Forense, 1969, p. 33.

Para Jirmounski, a “regularização da estrutura sintática é base da articulação compositiva do verso livre”, mas Tinianov observa que, embora a articulação sintática seja mais importante no verso livre, não se deve perder de vista o valor do verso como princípio dinâmico.

No poema seguinte, cada verso possui uma medida. O primeiro verso da primeira estrofe (mais longo) prepara, provocando expectativa, os seguintes, que dão continuidade à idéia desencadeada pelo primeiro, na forma de enumeração. A irregularidade métrica é substituída pela regularidade sintática. Na primeira estrofe, há uma seqüência de orações subordinadas adjetivas; na segunda, uma seqüência de orações coordenadas:

Felizes os que podem mover facilmente os olhos,
[sem os ver transbordar,
Oh! abrir e fechar as pálpebras de mil modos,
refletir as variedades do mundo,
revelar as ramagens múltiplas e delicadas da alma,
– levemente,

Eu, do coração para cima sou toda lágrimas:
qualquer movimento abala esta secreta arquitetura,
qualquer pequeno descuido pode derramar este oceano
sempre crescente

A irregularidade métrica caracteriza-se, na estrofe final, pela redução progressiva do número de sílabas, ou seja, decresce o número de sílabas a partir do terceiro verso até o oitavo, versos esses que explicitam a idéia contida no primeiro e segundo. Orações coordenadas articulam-se a orações adjetivas, que qualificam a “dor” como um sentimento não-identificável ou inefável, mas, enfatizam as adversativas, comum a todos:

[...]
Seu eu disser em voz alta a minha dor,
todos estremecerão:
porque é uma dor de todos,
mas que nem todos vêem,
que nem todos contam,
nem todos choram,
todos sentem,
porém.⁴¹
[...]

Nesses versos, a redução progressiva do número de sílabas se faz através da supressão de termos de um verso para outro: do quarto para o quinto verso, desaparece o “mas”; do quinto para o sexto, o “que”; do sexto para o sétimo, o “nem”; no último verso, ocorre sozinha e, pela primeira vez, a conjunção “porém”, integrante do segmento iniciado no verso anterior, que retoma, enfaticamente, por seu isolamento, a idéia contida no terceiro verso. Essa redução sugere o enfraquecimento progressivo da força e ênfase do primeiro e segundo versos – “se eu disser em voz alta a minha dor,/ todos estremecerão” –, e o encaminhamento paulatino para o silêncio (pausa final), delineando o processo de recolhimento interior face à “dor”. Tal organização métrica corrobora a idéia de Tinianov de que, mesmo no verso livre, o metro é um princípio dinâmico que, com a articulação sintática, tem valor semântico no discurso poético.

Na “Canção do carreiro”, a irregularidade métrica participa da construção dos sentidos do poema e, especialmente, de seu fulcro temático. A primeira, terceira, quinta, sétima e nona estrofes estão organizadas de forma a reproduzir o movimento do carro conduzido pelo carreiro. O primeiro verso dessas estrofes têm número menor de sílabas, sendo o último verso o de maior número de sílabas (cinco ou seis). Esse aumento gradual de sílabas sugere o movimento do carro, veículo-símbolo da trajetória interna e externa do carreiro (o homem) na vida:

Dia claro,
vento sereno,
roda, meu carro,
que o mundo é pequeno.

Quem veio para esta vida,
tem de ir sempre de aventura:
uma vez para a alegria,
três vezes para a amargura.

Dia claro,
vento marinho,
roda, meu carro,
que é curto o caminho.

Riquezas levo comigo.
Impossível escondê-las:
beije meu corpo nos rios,
dormi coberto de estrelas.

⁴¹ MEIRELES, C. “Felizes os que podem mover os olhos...”, *idem, ibidem*, p. 1154.

Dia claro,
vento do monte,
roda meu carro,
que é perto o horizonte.

As estrofes pares têm uma estrutura métrica regular (a maioria dos versos é composta de sete sílabas) e cumprem a função de explicitar as condições da “estrada” e os procedimentos do carreiro na sua trajetória. A regularidade do metro e da distribuição dos acentos tônicos pode ser associada à idéia de imutabilidade das condições da vida, cuja “aventura” é marcada pelo predomínio da “amargura” (“uma vez para a alegria”/“três vezes para amargura”) e as “riquezas” são as conquistas interiores:

Na verdade, o chão tem pedras,
mas o tempo vence tudo.
Com águas e vento quebra-as
em areias de veludo...

Dia claro,
vento parado,
roda, meu carro,
para qualquer lado.

Riquezas comigo levo.
Impossível encobri-las:
troquei conversas com o eco
e amei nuvens intranquílias.

Dia claro,
de onde e de quando?
Roda, meu carro,
pois vamos rodando...⁴⁴

A pausa é outro elemento importante na construção do ritmo do poema, pertencendo “mais à ordem da entoação e do andamento que à ordem, mais regular e cíclica, do metro”.⁴⁵ Funciona como elemento que divide os momentos do ritmo, marca as células métricas e sintáticas, orienta a entoação e atua como elemento que impede o andamento mais acelerado do ritmo. Considera-se célula métrica cada um dos tipos de combinação possível entre tônicas e átonas, análoga aos “pés” da versificação latina: iâmbico (uma breve, uma longa); trocaico (uma longa, uma breve); datílico (uma longa, duas breves); anapéstico (duas breves, uma longa); péon

⁴⁴ MEIRELES, C. “Canção do carreiro”, *idem*, *ibidem*, p. 224.

⁴⁵ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 101.

quarto (três breves, uma longa). A célula sintática pode abrigar mais de uma célula rítmica.⁴⁶

Geralmente, ocorre pausa no final do verso (pausa métrica), mas, em versos unidos entre si pelo *enjambement* (ligação sintática de um verso com o seguinte), essa pausa parece ser substituída pela pausa semântica, decorrente da sintaxe. O silêncio, provocado pela pausa, gera expectativa em relação ao que vem a seguir, ou fim de expectativa quando encerra afirmação categórica, constatação de algo irreversível ou de processo que chegou ao seu final.

No poema “O sono”, de Murilo Mendes, abaixo, as pausas têm relação estreita com o sentido global do poema:

Dorme.
Dorme o tempo em que não podias dormir.
Dorme não só tu.
Prepara-te para dormir teu corpo e teu amor antigo.

Dorme o que não foste e o que nunca serás.
Dorme o incêndio dos atos esquecidos,
A qualidade a distância e o rumo do pensamento.

O pássaro magnético volta-se,
As árvores trocam os braços,
O castelo parou de andar.

Dorme.
Que pena não poder me ver – puro – dormindo.⁴⁷

As pausas do poema marcam os silêncios entre um e outro verso, sendo que algumas, como a do primeiro verso, são mais longas, possivelmente porque o ponto final arremata um verso monossilábico, construído com verbo intransitivo. Desta forma, o silêncio, apenas interrompido, volta a instaurar-se. É um silêncio pleno de sentido, na medida em que encerra sugestão ou orientação do eu-poético a um interlocutor imaginário, que, na verdade, é ele próprio, conforme revela o último verso do poema: “Que pena não poder *me* ver dormindo”. Esse verso, de tom exclamativo, interrompe o silêncio instituído pela longa pausa, métrica e semântica, que arremata o verso anterior. Destaca-se dos demais, sonora e semanticamente, porque não mais participa do processo sugestivo iniciado no primeiro verso. É interessante observar que, nos versos concluídos por vírgula, as pausas são mais breves (v. 3, 6, 8, 9),

⁴⁶ PROENÇA, M. C. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, s.d.

⁴⁷ MENDES, Murilo. “O sono”. In: *Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 435.

indícios de que o verso necessita complementação de sentido com o verso seguinte, como o terceiro verso, ou de que continuam as sugestões (v. 5, 6) ou sucessão dos “fatos” (v. 8, 9).

Assim, o silêncio entre cada verso do poema “O sono” é um silêncio vivo, pleno de sentido, intercalando-se entre as sugestões de mergulho no sono, sob forma de um entorpecimento progressivo, até a longa pausa do décimo-primeiro verso. O último verso destaca-se dos demais, encerrando o poema com uma espécie de avaliação – um olhar distanciado – do processo.

Como ocorre no poema “O sono”, as pausas métricas são também semânticas, se referendadas pela sintaxe. Em versos que formam *enjambement* com o seguinte, a pausa do primeiro verso é métrica, enquanto a semântica está no verso seguinte, que conclui o sentido de ambos, conforme se constata em excertos do poema “Círculo fatal”:

A noite moça
descobre os pés azuis.
[...]
O caos adivinha
Núpcias com a guerra.”
[...]

Observa Cohen que recitantes de versos com *enjambement*, como os do poema acima, tendem a não respeitar a pausa métrica, em favor da pausa semântica.⁴⁸ Nesse caso, salienta o autor, contrariam os princípios rígidos de Grammont, segundo os quais “todo verso, sem nenhuma exceção possível, é seguido de uma pausa mais ou menos longa”.⁴⁹ Conforme Cohen, o conflito entre o metro e a sintaxe é uma das características do gênero, percebida pelos poetas. Os dois sistemas de pausa “entram em concorrência e, se quisermos salvar o metro, devemos sacrificar a sintaxe”.⁵⁰ Alguns poetas, como Apollinaire, vêem na pontuação um obstáculo ao “vôo” do poema.⁵¹ Em compensação, o fenômeno lírico expressa-se, predominantemente, em estruturas paratáticas, que, devido à autonomia das partes, respondem melhor à necessidade de expressão dos estados anímicos do eu-lírico. A pontuação, os nexos lógicos e a sintaxe tendem a não ser respeitados, toda vez que essas restrições impedirem a manifestação livre de sentimentos e emoções.⁵²

⁴⁸ MENDES, M., idem, *ibidem*, “Círculo fatal”, p. 344.

⁴⁹ COHEN, Jean, *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 52.

⁵⁰ GRAMMONT, apud COHEN, *ibidem*, p. 52.

⁵¹ COHEN, *ibidem*, p. 53.

⁵² APOLLINAIRE, apud COHEN, *ibidem*, p. 53.

⁵³ STAIGER, E., op. cit., nota 23.

No poema “Lá longe”, a ausência de pontuação após o verso dissílabo, que dá título ao poema gera expectativa, prolonga o silêncio, parecendo aumentar a sensação de distância apontada pelo sujeito lírico. Composto de duas sílabas, sendo a segunda de maior duração, prolongada pela presença do /n/, esse verso vem sempre seguido de um bem mais longo, cujo contraste métrico (e conseqüentemente sonoro) parece aumentar o efeito da distância apontada pelo Eu lírico, funcionando como sinalizador da dimensão idealizada. Por ser um verso de menor número de sílabas do que os que lhe são subseqüentes, o verso “Lá longe” enseja, depois da pausa métrica, um silêncio maior, pleno de sentido, que possibilita ao leitor a apreensão, no seu imaginário, da dimensão utópica e inalcançável que vai sendo desvelada nos demais versos, ao longo do poema. No “lá longe” – fora do plano sensível – tudo é diferente do implícito “aqui”. É “lá longe” que está a verdadeira vida, motivo por que o poeta, no último verso, dá voz à Morte que pede para nascer naquela instância, invertendo-se, assim, o lugar-comum na avaliação do que seja a vida e a morte:

Lá longe
Onde a polícia lavra os campos,
Lá longe
Onde ninguém cresce nem diminui,
Lá longe
Onde navios de guerra dormem dentro de garrafas,
Lá longe
Onde Oriente e Ocidente
Debruçados à janela dialogam,
Lá longe
Onde cada um
Tem seu pão, sua dama e sua paz,
Lá longe
Onde os descantos antigos movem os rios,
Lá longe
Onde forma, palavra e energia se unem,
Lá longe
Onde Deus caminha com pés de alfombra,
Lá longe
Onde “Quero nascer” a morte diz.”

As pausas internas no verso – “cesuras” – estão, também, estreitamente vinculadas à construção dos sentidos no poema. Provocadas pela construção sintática e pontuação, interrompem o fluir

⁵⁴ MENDES, Murilo, “Lá longe”, idem, *ibidem*, p. 561.

do verso, impedem a aceleração do ritmo e cortam o verso em hemistíquios, conforme se pode observar abaixo:

Aqui está minha vida – esta areia tão clara
com desenhos de andar dedicados ao vento.

Aqui está a minha voz – esta concha vazia,
sombra de som curtindo o seu próprio lamento.

Aqui está minha dor – este coral quebrado
sobrevivendo ao seu patético momento.

Aqui está minha herança – este mar solitário,
que de um lado era amor e, do outro, esquecimento.⁵⁵

A pausa interna do primeiro, terceiro, quinto e sétimo versos divide-os de forma que, ao primeiro hemistíquio, cabe a afirmação mais genérica da “apresentação”, enquanto o segundo, juntamente com o verso seguinte, efetua o desdobramento da idéia lançada no primeiro. Um processo analógico, mais precisamente através da construção metafórica, associa “vida/areia”, “voz/concha vazia”, “dor/coral quebrado”, “herança/mar solitário”. A cesura do primeiro e sétimo versos ocorre após uma sílaba átona, enquanto as do terceiro e quinto versos, após uma tônica. Os quatro versos iniciais das quatro estrofes possuem o mesmo número de tônicas (quatro no primeiro hemistíquio e três no segundo), quase todas na mesma posição, no interior do verso. Essa regularidade sugere igualização na entoação do eu-lírico no ato de apresentação, desencadeado em etapas. O maior número de tônicas do que átonas, aliado à cesura, dá aos versos um andamento lento. No último verso, há duas cesuras, assinaladas pela pontuação, que enfatizam o dualismo “dor/esquecimento”, deixando em relevo a expressão “do outro”. Figurando em destaque, a expressão reforça a bipartição (“de um lado/de outro”), de forma que as duas pausas têm semanticamente o valor de uma.

À acentuação (duração, altura, intensidade), ao metro (corpo do ritmo), às pausas no interior ou no final dos versos, somam-se as figuras sonoras, produzidas pelas repetições de sons no início, ao longo e/ou final dos versos – anáfora, aliteração, assonância, rima – que participam, também, do ritmo do poema.

A rima é um fator importante na construção métrica, uma vez que assinala a conclusão dos versos, funcionando ainda “como princípio organizador de padrões estróficos”.⁵⁶ A rima possibilita o

estabelecimento de relações de semelhança ou contraste entre as palavras dos versos. Pode haver rima entre raízes de palavras e sufixos e entre ambos. Os termos que rimam podem pertencer à mesma categoria gramatical ou não, podendo vir do mesmo ou de distintos campos semânticos. No segundo caso, a rima propicia associações inusitadas, surpreendentes, que ativam o imaginário do leitor. Salientam Welles e Warren que, na análise de um poema, pode-se verificar em que medida as palavras rimadas têm apenas o papel de “encher” o contexto do poema ou, no outro extremo, pode-se pensar os sentidos do poema ou da do poema, a partir de suas palavras-rimas.

No poema abaixo – “Canção excêntrica” – as palavras rimadas pode ser divididas em dois grupos: aquelas que explicitam como o eu-lírico percebe as suas dificuldades, ao procurar um espaço ou o seu espaço na vida, e aquelas que revelam o sofrimento decorrente das dificuldades encontradas. Assim, de um lado, temos “espaço”, “embaraço”, “compasso”, “passo”, “aço”, “cansaço”, “traço”, “faço”; de outro, “vida”, “medida”, “saída”, “perdida”, “despedida”, “descrida”, “arrependida”. “Espaço” e “vida” são os carros-chefe dos vocábulos rimados, em torno do quais se agregam os demais construindo a cadeia de sentidos do poema:

Ando à procura de espaço
para o desenho da vida.
Em números me embaraço
e perco sempre a medida.
Se penso encontrar saída,
em vez de abrir um compasso,
projeto-me num abraço
e gero uma despedida.
Se volto sobre meu passo,
é já distância perdida.

Meu coração, coisa de aço,
começa a achar um cansaço
esta procura de espaço
para o desenho da vida.
Já por exausta e descrida
mão me animo a um breve traço:
– saudosa do que não faço,
– do que faço, arrependida.⁵⁷

Lotman distingue dois tipos de rimas: a rima homonímica e a rima tautológica. A primeira apresenta uma coincidência fonética,

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 186.

⁵⁶ MEIRELES, Cecília. “Apresentação”, in: *op. cit.*, nota 15, p. 377.

⁵⁷ WELLES, R., WARREN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962, p. 192.

mas não semântica; na segunda, som e sentido se igualam. No primeiro caso, a rima soa ricamente, porque há choque semântico, enquanto no segundo as palavras se repetem inteiramente, tanto no aspecto sonoro quanto nocional.³⁶ Conforme Lotman, as palavras que rimam formam um par correlativo, no qual a segunda palavra rimada se confronta com a primeira. Nesse confronto, ora referenda, ora contradiz a inicial. No binômio “espaço/embarço”, do poema acima, a segunda palavra, semântica e gramaticalmente diferente da primeira, funciona como uma espécie de antítese da outra, e ambas remetem à palavra “vida”, palco da busca e negação de espaço para o sujeito lírico.

Observa Lotman que a rima desnuda “numerosas fronteiras semanticamente neutras da palavra no emprego lingüístico vulgar e transforma-as em traços distintivos de sentido, carregando-as de informação e significado”.³⁷ Segundo ele, isso explica a grande concentração de sentido das palavras rimadas.

As repetições de palavras no texto, não exclusivamente das localizadas no final do verso, que é o caso da rima, não significam obrigatoriamente uma repetição mecânica do conceito. Muitas vezes, a repetição tem função muito mais complexa. Um exemplo é o poema “Jogo”, de Murilo Mendes, cujos sentidos assentam, principalmente, nas repetições de palavras e versos quase inteiros, mimetizando o ato lúdico. A reiteração de palavras e versos (quase iguais) explicitam as regras do “jogo” da vida, que só aparentemente oferece possibilidades de escolha, pois, na verdade, conjuga todas a antinomias:

Cara ou coroa?
Deus ou o demônio
O amor ou o abandono
Atividade ou solidão.

Abre-se a mão, coroa
Deus e o demônio
O amor e o abandono
Atividade e solidão.³⁸

A rima, o refrão (que se modificou ao longo da evolução do gênero), as anáforas (repetições iniciais), o paralelismo de versos e períodos são repetições que funcionam de maneira orgânica e, portanto, correlativa no interior do texto, fato que não permite que

se pense ou julgue como retomadas mecânicas de parcelas do texto. Mesmo as rimas homonímicas, de que se falou antes, têm função no encadeamento das idéias do texto, expressando ênfase, mesmice ou outra idéia similar. Da leitura do texto de Lotman, pode-se concluir que as repetições têm duas grandes funções dentro do texto lírico: expressam musicalidade e tornam complexos os sentidos do texto. Por outro lado, segundo o autor, se o discurso poético parece, à primeira vista, possuir dois sistemas independentes, o melódico e o semântico, essa distinção entre o som e sentido é inaceitável:

A sonoridade musical é também um modo de transmissão da informação, ou seja, do conteúdo, e, nesse sentido, não pode ser oposta a todos os outros modos de transmissão da informação que são próprios da linguagem enquanto sistema semiótico.³⁹

Objetivando maior clareza, enfocaram-se separadamente os diferentes aspectos do texto lírico que atuam como fundamento da ordem rítmica. Embora cada poema possa explorar mais enfaticamente determinado aspecto (metro, acentuação das sílabas, rimas ou figuras fônicas), esses elementos atuam polifacilmente, compondo a estrutura melódica do poema e animando as imagens.

³⁶ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978, p. 214-215.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 214.

³⁸ MENDES, M. “O jogo”, *op. cit.*, nota 48, p. 280.

³⁹ LOTMAN, I., *op. cit.*, nota 58, p. 211.