

F. S. NASCIMENTO

**TEORIA DA
VERSIFICAÇÃO
MODERNA**

UFC

**CASA DE JOSÉ DE ALENCAR
PROGRAMA EDITORIAL**

1995



Teorizar sobre Poesia implica incursionar pela alma humana. Empreendimento ousado! Mas, de forma alguma, se pode considerar indefinível o fenômeno poético, quando nos centramos em apreender-lhe a forma. Para produzir efeito no receptor, a visão poética se prende, por vezes, a uma ordem especial, com estruturas e elementos específicos, perfeitamente estabelecidos: métrica, rima, estrofação, cesura, acentuação, etc.

Existe, porém - e há muito tempo - uma liberdade formal, que resulta no emprego de versos livres, que se não escravizam à pauta da metrificação. Foi em torno do instigante verso descontínuo que F. S. Nascimento desenvolveu sua **Teoria da Versificação Moderna**.

Respaldado em importante levantamento bibliográfico, F. S. Nascimento propõe cuidadosa anatomia do verso, separando em capítulos todas as experiências consideradas aceitáveis da versificação assimétrica. E vai mais longe, sugerindo um Sistema de Fonometria Poemática, traduzido como "projeto de crítica audiovisual que terá por função gravar a trajetória do verso e marcar a sinuosidade cromática da prosa de ficção, podendo estender-se ao âmbito da música".

Antigo como a poesia de Píndaro, o anisossilabismo é dissecado através de variada produção poética: de Aristóteles a Chico Buarque de Holanda, passando por

William Blake, Robert Green, La Fontaine, Paul Verlaine, Catulo da Paixão Cearense, Manuel Bandeira e muitos outros. As regras e procedimentos que F. S. Nascimento vem propor, em apêndice, no presente volume, incorporam a experiência de lingüistas espanhóis e franceses e prevê a utilização dos modernos equipamentos eletrônicos para obter-se um registro gráfico, televisual e sonoro capaz de detectar o mecanismo exato da altura e duração acústica do som breve ou longo. Apela o autor para as lições de José Joaquim Nunes, que ressalta, como fatores de grande importância na produção dos fonemas, a intensidade, altura ou entonação, duração e timbre. Se os instrumentos técnicos atuais permitem uma aferição correta destes fenômenos, por que não explorá-los, em benefício de uma compreensão melhor da escritura poemática?

F. S. Nascimento, consagrado por um conjunto de ensaios que percorrem os mais diferentes caminhos da Literatura, saudado pelo brilho e elegância de seus argumentos, oferece-nos agora esta **Teoria da Versificação Moderna**, que, se não surpreende ainda mais, é porque já lhe conhecíamos o arrojo como desbravador da senda literária. A nova modalidade de julgamento do fenômeno poético, em sua manifestação mais estimulante - o versilibrismo - é um subsídio de longo alcance. Aquilatar os desdobramentos de tal proposta e dispor-se a subscrevê-la, editando-a, são atitudes emblemáticas da visão ampla dos Programas Culturais da Casa de José de Alencar, que vêm enriquecer sua Coleção Alagadiço Novo com mais uma brilhante contribuição do talento de F. S. Nascimento.

Italo Gurgel

"... F. S. Nascimento, consagrado por um conjunto de ensaios que percorrem os mais diferentes caminhos da Literatura, saudado pelo brilho e elegância de seus argumentos, oferece-nos agora esta **Teoria da Versificação Moderna**, que, se, não surpreende ainda mais, é porque já lhe conhecíamos o arrojo como desbravador da senda literária."

UFC

CASA DE JOSÉ DE ALENCAR
PROGRAMA EDITORIAL

TEORIA DA VERSIFICAÇÃO MODERNA

o ficcionista e poeta
Nilton Maciel, com
a crítica de
J. A. Nascimento.
Joaquim, 17/04/96

COLEÇÃO ALAGADIÇO NOVO

COORDENADOR

Antônio Martins Filho

CONSELHO EDITORIAL

Francisco Carvalho

Paulo Roberto Pinto

Geraldo Jesuino da Costa

CAPA

Assis Martins

Editoração Eletrônica:

Carlos Alberto Dantas

Apoio:

UNIVERSIDADE SANTA CECÍLIA
DOS BANDEIRANTES
SANTOS - S. P.

N244t Nascimento, F. S.
Teoria da Versificação Moderna (Sistema
de Fonometria Poemática) / F.S. Nascimento. ____Fortaleza:
Casa de José de Alencar / Programa Editorial, 1995.
124p (Coleção Alagadiço Novo, 59)

1. Literatura brasileira - Crítica I. Título (Série)

CDD: B869.01

CDU: 869.09 (81)

F. S. NASCIMENTO

TEORIA DA
VERSIFICAÇÃO
MODERNA

SISTEMA DE FONOMETRIA
POEMÁTICA.

UFC

CASA DE JOSÉ DE ALENCAR
PROGRAMA EDITORIAL
1995

SUMÁRIO

1	AO LEITOR	7
2	SINOPSE	9
3	O VERSO LIVRE	13
4	A DERIVAÇÃO	15
5	A TENDÊNCIA	23
6	A TEORIA	39
7	VERSO UNITEXTUAL	41
8	VERSO TRANSTEXTUAL	51
9	VERSO BITEXTUAL	61
10	VERSO AMÉTRICO	69
11	PROSA HETEROMÉTRICA	75
12	HETEROSSILABISMO	83
13	FÔNICA MELÓDICA	85
14	DESSIMETRIA RÍTMICA	89
15	SEMÂNTICA POEMÁTICA	95
16	DIDÁTICA DAS TRANSMUTAÇÕES	99
	BIBLIOGRAFIA	109

AO LEITOR

A versificação livre era instituída como linguagem de nova arte poética, sem que se estabelecessem normas de procedimento estrutural, ficando por conta da sensibilidade ou do entendimento de cada um o uso desse meio de expressão. Na obra de John Livingston Lowes – *Convenção e Revolta na Poesia* –, esse problema ficava bastante claro. Plenificava-se a rebeldia contra as formas estratificadas, mas, deixava-se de sistematizar os mecanismos da revolta.

E, veja-se, Lowes questionava as duas tendências com excepcional visão crítica, discutindo aspectos da escritura versificada que, passados mais de setenta anos, continuam a ser debatidos como novidade em teoria da literatura. Porém, de suas brilhanças aferitivas não sairia qualquer indício de tratado da versificação livre, mostrando-se dispersas todas as regras que o teriam possibilitado esse objetivo.

Mas, sem a contribuição de Lowes e, antes e depois deste, sem a perspicácia histórica e elucidativa de Maurice Grammont, Gustave Lanson, Paul Robert Lieder e Marjorie Boulton não haveria sequer como imaginar uma Teoria da Versificação Moderna. Graças a esse legado crítico, tornou-se possível o resgate diacrônico de mais de novecentos anos de heterometrismo na poesia inglesa, e de cerca de três séculos de modernidade nas fábulas de La Fontaine e Lamotte Houdard.

Passa-se a ter, sem dúvida, a mais completa anatomia do verso livre. Cuidou-se mais dos acertos, do que propriamente das distorções estruturais, diferenciando-se em capítulos específicos todas as práticas aceitáveis da versificação anisossilábica ou assimétrica. E tudo abonado por grandes nomes da poesia nacional e universal.

Entendia Cézard que, sendo a métrica uma ciência como as outras, necessitaria do emprego de termos especiais, privilégio de que também se vale a Teoria da Versificação Moderna ao usar os denotativos *anisossilabismo* e cognatos afins, *unitextual*, *transtextual*, *bitextual* etc. Se, em medicina,

anisomelia significa a “desigualdade entre membros que costumam ser iguais” (ver Aurélio), em arte poética, ter-se-iam por *anisossilábicos* os versos completamente desiguais no contexto estrófico, usando um versólogo espanhol o mesmo semantema para registrar a ocorrência do plurissilabismo na poesia medieval jogralesca do seu país.(*)

Em síntese, pretende-se que a Teoria da Versificação Moderna seja experimentalmente exercida através do Sistema de Fonometria Poemática, em face da nitidez acústica que esse mecanismo eletrônico estará apto a oferecer a cada unidade assimétrica analisada. Frise-se, no entanto, que pelo uso da escansão obter-se-á idêntico resultado. Bastará ler, atentamente, o que expõe e consubstancia esta doutrina do verso livre.

1 SINOPSE PREAMBULAR

Da métrica dos gregos e romanos, dificilmente se deparará um caso para o qual os versólogos de ambas as literaturas não tenham identificado a regra correspondente. Graças a esse afã perquiritivo, quase nada da versificação anapéstica, dactílica, iâmbica, logaédica ou doquemíaca existe por explicar, incluindo-se nesse esforço elucidativo as variações prosódicas, os graus de condensação, o tempo *frappé*, o aparecimento e uso do monômetro e do hipémetro, os versos mistos (maiores ou menores no contexto poemático) e outras incidências estruturais.

Da métrica francesa, deu-se ênfase à teorização dos versos de maior emprego em sua literatura: o decassílabo, originário do trímetro latino, e o alexandrino ou dodecassílabo (quando sem a cesura), equivalente a um tetrâmetro denso da arte poética dos romanos,⁽¹⁾ ou a um dímetro anapéstico racional (dois metros silabicamente iguais, cesura ao meio), totalizando doze tempos, como este alexandrino atribuído a Victor Hugo:

C'est Vénus | tout entière || à sa proie | attachée.

Para ambos os versos foram concebidas regras a partir da métrica dos gregos e romanos, já se estabelecendo, em termos de evolução ou autonomia acentual e rítmica, como se deveria fazer a pronúncia das sílabas no século XVI.⁽²⁾

Na teorização da métrica inglesa, predominantemente iâmbica, mas com alguns padrões anapésticos, dactílicos e trocaicos, fixou-se como princípio a associação da escala melódica à unidade ideativa poetizada. E daí esta asserção: "No verso as palavras conservam sua normal acentuação e ênfase; mas são de tal modo arranjadas na frase que os acentos passam a indicar a posição *regular*

1) Cf. CÉZARD, E. - *Métrique Sacrée des Grecs et des Romains*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1911, p. 519 e segs.

2) Idem, *ibidem*, p. 525.

de cada intervalo de tempo, semelhando à vibração de uma nota musical.”⁽³⁾ Essa lição era fundamentada no “iambic pentameter”, verso preferido de Geoffrey Chaucer na composição de suas baladas e dos *canterbury tales*. Ao final da teorização dos moldes quantitativamente simétricos, assinalava-se como, das modificações e variações introduzidas nas velhas formas métricas, haviam alguns poetas evoluído para a instituição do *verso livre*.

Também em matéria de sistematização, foi na Espanha ou no âmbito de sua literatura, onde os estudos sobre a natureza do verso ganharam maior consistência normativa. Esse longo ciclo de análises métricas era inaugurado em 1492 com a *Gramatica Castellana*, de Antonio de Nebrija. Cem anos depois surgia a *Arte Poética Española*, de Rengifo, trabalho mais tarde ampliado com a doutrina de Andrés Bello, exposta em seus *Principios de la Ortologia y Métrica de la Lengua Castellana* (1835), seguindo-se as teorias de Federico Hanssen, Morel Fatio e Foulché Delbosc.⁽⁴⁾

Em Portugal, a métrica não chegou a atingir o conceito de ciência. Antes de Antônio Feliciano de Castilho, Miguel do Couto Guerreiro tinha aparecido com dois livros considerados inúteis: um *Tratado de Versificação* e uma *Arte Poética*. Tempo depois, Castilho lançava seu *Tratado de Metrificação* que, embora não fazendo jus a esse título, passaria a ser a cartilha de todos os poetas da escola do verso medido. Esse famoso didata lusitano chegou a trabalhar na preparação de uma Arte Poética, abandonando a iniciativa por se lhe afigurar “coisa impossível”, e até desnecessária, ao alegar: “Cada um tem a sua, boa ou má, e nenhuma outra aceitaria.”⁽⁵⁾

No Brasil, só em 1904 surgiria o *Dicionário de Rimas*, de Guimaraens Passos, que antecipava ao abecedário poético uma síntese teórica, sob o título de “Metrificação”. Nesse trabalho, Guimaraens concebia um pressuposto adiantamento artesanal, ao declarar: “os poetas modernos, principalmente do Brasil, rarissimamente hoje metrificam *sem rima*.”⁽⁶⁾ Logo adiante, dava conta de uma verificação bastante arguta, ao informar que o verso alexandrino “teve grande dificuldade de entrar para a versificação portuguesa, não existindo na poética italiana nem inglesa.”⁽⁷⁾ É que, nesta última, prevaleceu *afive-stress iambic line*”, impossível de ser partida ao meio, e sim como nestes pentâmetros de Tennyson:

3) LIEDER, Paul Robert . *British Poetry and Prose*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1950, p. 1045.

4) Cf. BALAGUER, Joaquin. *Apuntes para una Historia Prosodica de la Metrica Castellana*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.

5) Apud. CASTILHO, Eugênio. *Dicionário de Rimas Luso-Brasileiro*. Lisboa, Livraria Ferreira, 1886, p. XV.

6) PASSOS, Guimaraens. *Dicionário de Rimas*. 2. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves & Cia, 1913, p. XI.

7) Idem, *ibidem*, p. XII.

Moved from the brink, I like some full breaste swuan.
Ruffles her pure cald plume, I and takes the flood.

Em suma, para a versificação simétrica de qualquer extensão silábica nos legaram doutrinas, teorias, tratados e demais instrumentos normativos. Para o heterometrismo ou anisossilabismo estrófico, indiscriminadamente chamado de *verso livre*, nunca chegou a ser publicado um manual de sistematização dessa alternativa da arte poética, restringindo-se esse campo da versologia a lições de mínima consistência didática ou a questionamentos que, de tão percucientes, bem poderiam ter se convertido em teoria ou doutrina.

2 O VERSO LIVRE

Afirmando não ser proposta sua discutir a origem ou a história do *verso livre*, mesmo assim John Livingston Lowes não deixava de mencionar a sua possível ascendência estrutural, ao admitir a remota influência do grego, chinês, japonês e até da poesia hebraica⁽⁸⁾ nessa violação do preceito de simetria. Acrescenta-se que a *terceira lei* da arte poética dos hebreus já assegurava inteira liberdade numérica quanto às sílabas postas em cada linha expressiva, e daí, segundo uma autoridade nessa literatura, serem encontrados versos curtos misturados com outros bastante compridos no mesmo trecho de um poema.⁽⁹⁾ Entretanto, desarticulado o isometrismo, o verso não resultaria imensurável, porquanto convertido em heterométrico ou homeométrico.⁽¹⁰⁾

Se praticado o heterometrismo, nas linhas do poema ver-se-ia configurado o anisossilabismo e conseqüente diversidade de medidas. Logo, em cada estrofe, assimetricamente estruturada, os versos estariam todos desiguais, mas silabicamente computáveis. Se exercido o homeometrismo, nos segmentos poemáticos encontrar-se-iam versos de igual extensão silábica, inclusive de padrões convencionalmente definidos. Ao contrário, não encerrando as linhas expressivas amétricas nenhuma musicalidade (melódica ou rítmica), o que aí se veria funcionando na textura poética seriam meras frações da linguagem informativa ou discursiva.

Senão o polimetrismo convencionalmente diferido na segmentação do poema, mas a variedade métrica grafada na própria estrofe será tida como um procedimento anisossilábico, aliás, já segundo Aristóteles, representado pela

8) Cf. LOWES, John Livingston. *Convention and Revolt in Poetry*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1924, p. 256.

9) Cf. SABA, Pe. José Sebastião. In: *Bíblia Sagrada*. Edição comemorativa do Ano Santo. Vol XV. São Paulo, Editora das Américas, 1950, p. 11.

10) Cf. BELIC, Oldrich. *En Busca del Verso Español*. Praga, Univerzita Karlova, 1975, p. 50.

mesclagem de “todos os metros ao modo do *Hipocentauro* de Kerémon”, um *fárrago* “mal tecido de toda a linhagem de versos.”⁽¹¹⁾ Acrescentem-se a esse assimetrismo: 1) os seis graus de condensação a operarem o encurtamento do metro final do verso; 2) o uso diferenciado do monômetro nesses adensamentos quantitativos; 3) a lei da variedade métrica, da qual se valeram Píndaro, Anacreonte e Horácio; 4) o emprego dos versos mistos, compostos de elementos oriundos dos múltiplos gêneros da versificação grega.⁽¹²⁾

Confirma o pressuposto dessa antiguidade o anisossilabismo das variantes empregadas por Píndaro, substituindo pés menores por maiores, ou compondo estrofes uniformes seguidas de tríades decimais, astronômicas e numerais, e de todas obtendo excepcionais efeitos rítmicos e harmônicos. E eis como se constituíam as tríades pindáricas: as *decimais*, quando a soma dos metros era um múltiplo de 10, 20, 30, 50, 80 e 90; as *astronômicas*, quando a quantidade de metros era extraída das crenças astrológicas da época; as *numerais*, quando o número de metros era o mesmo para a unidade, a dezena e a centena.⁽¹³⁾

Consta que Horácio chegou a fazer uso de 23 tipos de versos, somente nas *Odes* aparecendo com 13 estrofes diferenciadas,⁽¹⁴⁾ aí se caracterizando um polimetrismo estrófico que viria funcionar como modelo de poemas como o *D. Jayme*, de Thomaz Ribeiro. Para se ter uma idéia conclusiva dessas variações métricas, bastará ver o índice da obra de Cézard, em que se acha anotado tudo que se produziu com o dímeter, o trímetro, o tetrâmetro, o pentâmetro e o hexâmetro, somando ao todo 248 tipificações na arte poética grega.⁽¹⁵⁾

11) ARISTÓTELES. *El Arte Poetica*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1948, p. 24.

12) Cf. CÉZARD, *op. cit.* – tópicos específicos.

13) *Idem*, *ibidem*, p. 285-286.

14) *Idem*, *ibidem*, p. 468-474.

15) Cf. CÉZARD, *op. cit.*, p. 531-535.

3 A DERIVAÇÃO

Partindo do metro simples ou monômetro (iâmbico - 2 sílabas breves e 2 longas, coriâmbico - 4 breves e 4 longas), a poesia grega se estendia ao hexâmetro, na teoria, composto por dois trímetros. Logo, o iâmbico com 18 mais 18 sílabas, e o coriâmbico com 36 mais 36 sílabas. Se em ambos os hexâmetros não houvesse se operado o recurso da condensação, os poetas que trabalharam com esse verso teriam nos legado unidade métrica de até 72 sílabas, o que, na versificação tônica, corresponderia a seis alexandrinos, com as respectivas cesuras, ritmo binário lento e harmonia odisséica, ou de retorno da guerra amargada e perdida.

Tomados por extremos o pírrico (2 sílabas breves) e o hexâmetro coriâmbico puro (36 sílabas breves e 36 longas), lógico será inferir que nenhum verso moderno, por mais extenso que venha a ser, esteja liberto dos princípios da métrica greco-romana ou do silabismo tônico instituído no âmbito das literaturas neolatinas. Caracterizado o ato estético, a funcionar como transmutador da realidade contingente em idealidade contagiante, acrescido de ingredientes melódicos e rítmicos, o núcleo expressivo estará inserido em qualquer um dos 60 passos fundamentais da arte poética clássica ou na organicidade do silabismo convencional. A derivação, assim consubstanciada, poderá ser facilmente identificada na versificação livre ou assimétrica.

Em seu importante questionamento em torno da ascensão dessa textualidade, Grammont chegava aos tópicos finais, ajuizando: “Não podemos terminar nosso estudo sobre o verso livre sem falar dessa escola moderna que escreve em pequenas linhas desiguais; disse *linhas*, porque muitas vezes, para meu sentido, não chegam a ser versos.”⁽¹⁶⁾ E como procedia a observação! É que o elemento poético não se constitui tão-somente do sopro metafísico, gerador de uma metalinguagem além dos domínios da semântica. Se esse elemento não aparecer estruturado sobre moldes rítmicos e molódicos, resultará numa linha meramente expressiva.

16) GRAMMONT, Maurice. *Les Vers Français*. Paris: Édouard Champion Éditeur, 1913, p. 163.

Embora não se revelando um entusiasta da voga do *verslibrisme*, Grammont nos legaria uma das mais amplas explanações acerca dessa alternativa da expressão poética, deixando bem marcada a persistência de variados padrões clássicos nessa versificação polimétrica. No item A - "Poèmes en vers libres", sua análise buscou identificar toda a variedade de movimentos rítmicos do verso de três ao tetrâmetro de dezesseis sílabas, já aí ficando abonada a persistência dessas matrizes na arte poética em estudo. E. nesse assimetrismo somente visual de La Fontaine:

"Descend de airs, fond et se jette
Sur celle qui chantoit, quoique près du tambeau",

verbo e regime "se jette sur" fonética e sintaticamente indissociáveis, mostrar-se-ia bastante nítido o cometimento da transtextualidade, resultando, pela escansão, numa só unidade métrica de 22 sílabas.⁽¹⁷⁾

Segundo Grammont, na tragédia a parte final era habitualmente composta de poemas de movimentos variados, de modo que os diferentes metros justapostos pudessem gerar um andamento ora acelerado, ora lento, diferindo, portanto, do grau dos versos do trecho poemático nuclear.⁽¹⁸⁾ Levando em conta o fator harmônico, coerente ou discordante, em todos os textos analisados eram identificados versos em díades assimétricas,⁽¹⁹⁾ não ficando explícito se heterométricas ou homeométricas, ou seja, se anisossilábicas ou formando graus de emparelhamento menor no segmento estrófico.

Ao estabelecer o princípio de que "a unidade do verso livre não é o pé, o número de sílabas, a quantidade ou a linha", que a "unidade é a estrofe, em que se completa cada círculo do poema",⁽²⁰⁾ Amy Lowell deixava tacitamente confirmada, nos três elementos sublinhados, a persistência da métrica clássica nessa tendência da poesia moderna. Na projeção desse questionamento, John Livingston Lowes se inclinaria para a ambivalência funcional da estância, posicionando-se assim: "Verso livre é, em si, essencialmente estrófico", vindo logo a contrapartida: "O verso regular é, também em si, essencialmente estrófico."⁽²¹⁾

Um e outro versos facilmente identificáveis como regular ou livre no concerto estrófico, e só aí se revelando simétrico ou assimétrico, o primeiro era desarticulado quantitativamente, sem perder a total afinidade com as matrizes clássicas. Nesse sentido, confirmava Lieders: "Nas últimas décadas do século dezanove, tais poetas como Swinburne e Francis Thompson, e notadamente

17) *Idem, ibidem*, p. 103-107.

18) *Idem, ibidem*, p. 103.

19) Cf. GRAMMONT, Maurice. *Op. cit.*, p. 433-436.

20) LOWELL, Amy. *Apud LOWES*. *Op. cit.*, p. 257.

21) LOWES, John Livingston. *Op. cit.*, p. 259.

Gerard Manley Hopkins, introduziram *modificações e variações* nas velhas formas métricas”, escrevendo “frequentemente de uma maneira conhecida por *verso livre*”, cujos “ritmos não se conformam com os de nenhum padrão iâmbico, trocaico, anapéstico, porque são mais parecidos com os da melhor prosa literária.”²²⁾

E justamente nessa prosa literária, estilisticamente marcada pela variação rítmica, Lowes iria encontrar a matéria, já não para abonar a “convention”, mas para fundamentar a “revolt in poetry”, destruindo o equívoco de somente admitir-se a linha expressiva como verso, quando empilhada na alvenaria do poema. Demonstrando, então, ter o verso livre algo em comum com o movimento da prosa artística, dava como ilustração disso um fragmento de Richard Aldington, cujo balanço assegurava produzir o efeito da música no ar:

He was like a Tartar
Modelled by a Greek:
Supple
As the Seythian's bow,
Braced
As the string!⁽²³⁾

Isso seria o mínimo em termos de amostragem. Se na versificação inglesa a prosódia se manteria restritamente iâmbica, trocaica, anapéstica e dactílica, na prosa a variedade tonal se faria amplíssima, tendo Marjorie Boulton anotado a combinação de 22 pés na novelística do seu país. Não se poderia formar idéia sobre as incríveis possibilidades rítmicas dessa prosa, desde o *Sermon*, de John Donne (1619) até o *Ulisses*, de James Joyce (1922), sem o relacionamento, um por um, dos pés de versos assim ordenados pela ensaísta britânica:

Duas sílabas: iambo, troqueu, espondeu e pírrico.

Três sílabas: anapesto, dáctilo, anfibráquio, báquio, antibáquio, crético, molosso e tríbraco.

Quatro sílabas: antispasto, coriambo, diambo, ditroqueu, dispondeu, epítrito, iônico maior, iônico menor, peônio (do primo ao quarto) e proceleusmático.⁽²⁴⁾

Portanto, dos 60 pés da métrica greco-romana,⁽²⁵⁾ Marjorie Boulton enumerava 22 imiscuidos na prosa inglesa. E mais a persistência de um doquemfaco,

22) LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 1047.

23) Apud LOWES, John Livingston. Op. cit., p. 279.

24) Cf. BOULTON, Marjorie. *The Anatomy of Prose*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978, p.55- 57.

25) GRASSERIE, Raoul de la. *Analyses Métriques et Rythmiques*. Paris: Jean Maisonneuve Éditeur, 1893, p. 81-82. Nota: Trata-se, talvez, do maior inventário de pés da métrica greco-romana.

Esta estatuazinha de gesso, quando nova
– O gesso muito branco, as linhas muito puras –
Mal sugeria imagem de vida. ⁽²⁸⁾

Mais tarde, outros poetas brasileiros tentariam justificar a derivação e definir a organicidade do *verslibrisme*. E até ensaiariam a teorização dessa alternativa da moderna arte poética. Mas, lidos seus poemas em versificação heterométrica, logo se concluiria pelo descumprimento das regras que enfaticamente preconizavam. E então, como assimilar o regulamento, quando seu próprio sistematizador vacilava ao exercitá-lo? A contrafação, assim praticada, resultaria equívoca e embalde, quase nada ficando assentado em proveito dos discípulos cada vez mais confusos da escola do verso livre.

Um dos mais lúcidos posicionamentos críticos dessa fase seria o de Oswaldino Marques, em “Matrizes estruturais do verso moderno”, constituindo-se da maior relevância para a tese em curso estas indagações: “Assinalada, digamos, pela acuidade auditiva, pela intuição e bom gosto, a musicalidade de um verso moderno, sobre que bases objetivas - indagamos - a análise poderá estabelecer uma relação causal? Quais os elementos reais dentro do verso que desempenham o papel de tecido de sustentação daquela qualidade? Dar-se-á que as regularidades típicas do verso tradicional se encontrarão dissimuladas na textura do verso moderno, de modo que a musicalidade em ambos os casos repouse sobre o substrato físico?”⁽²⁹⁾

Logo adiante, Oswaldino Marques documentaria o estágio em que se encontravam, não propriamente os estudos, mas as divagações em torno dos fundamentos rítmicos e melódicos do verso livre, acentuando: “Avulta de importância uma pesquisa dessa natureza, se atentarmos para o fato de que todas as tentativas, pelo menos as do meu conhecimento, de explicar a musicalidade do verso moderno, coincidem em identificá-la com uma vibração mística que o poeta, em estado mediúnic, comunica às palavras. Uma espécie de toque órfico que, de raro em raro, faz fremir o cristal do verso. Supérfluo e até sacrílego, portanto, recorrer a grosseiros processos experimentais para tentar surpreender um fluido que positivamente não está lá onde finge alojar-se.”⁽³⁰⁾

Direcionando a sua acuidade prescrutativa para a musicalidade da versificação heterométrica, Maria Luiza Ramos estabeleceria a probabilidade de resquícios clássicos no andamento desse frasear poético, acentuando: “Abo-

28) Idem, *ibidem*, p. 37-38.

29) MARQUES, Oswaldino. *O Poliedro e a Rosa*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Serviço de Documentação, 1952, p. 4.

30) MARQUES, Oswaldino. *Op. cit.*, p. 5.

lindo a metrificação tradicional, o verso de hoje muito se aproxima do canto gregoriano, cujo ritmo era fundado em 'acentos de intenção intelectual ou expressiva', semelhante, portanto, ao da própria fala" segmentada "por pausas curtas chamadas *distinções*, que provocavam a finalização da frase com um som mais longo do que aqueles que a compõem." E acrescentaria: "Também a divisão de versos nos poemas modernos atende as mais das vezes a uma intenção intelectual ou expressiva, passando a pausa a constituir importante fator no complexo de significantes da forma literária."⁽³¹⁾

Admitida, por conseguinte, a remota afinidade da poesia moderna com as notações silábicas do canto gregoriano, a partir daí bastará conhecer ou simplesmente intuir as variações melódicas e rítmicas da música contemporânea. A mesma norma pertinente ao verso medido poderá estender-se ao heterometrismo, fazendo-se perfeita a montagem se, em sua quantidade sonora, a unidade poética se mostrar inteiramente ajustada à frase musical. A lição nos veio do maestro Luis do Rego, ao afirmar: "O texto das melodias em geral é poesia com metrificação regular."⁽³²⁾ E poesia também em versos livres, obviamente, se estes corresponderem aos chamados *desenhos melódicos* e consequentes períodos musicais.

Prolongadas observações viriam ratificar a aplicação intuitiva desse princípio na versificação assimétrica. Os poetas modernistas, quando sensíveis às divisões da fraseografia melódica, não necessitariam do paredão da rima para demarcar a pausa maior entre uma e outra unidade poética, correspondente ao intervalo de um para outro período musical. E assim fazendo, estariam cumprindo esta lição do maestro Luis do Rego: "Cada escala principia por onde a anterior acaba; as oitavas são o aperto de mão entre duas escalas contíguas."⁽³³⁾ Na poesia, cada verso principia por onde a anterior acaba; a pausa (brandamente audível) é o aperto de mão entre dois versos contíguas.

Em resumo, na arte poética dos gregos, os versos feitos para o canto já se submetiam a adensamentos ou acréscimos em função do encadeamento musical. Segundo as expressões grifadas por Luis do Rego, o canto gregoriano era entoado conforme se *acentuavam as palavras* da oração da qual era a melodia, e daí o *canto silábico*, nota e sílaba sonora e fonicamente igualadas. Era preciso interpretar esse canto sacro como se estivesse recitando uma poesia ou falando, vindo a acentuação sem esforço, automaticamente.⁽³⁴⁾

31) RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obru Literária*. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1969, p. 37.

32) REGO, Luis do. *Manual de Canto Orfeônico*. 3ª série. Rio de Janeiro/Porto Alegre: Editora Globo, 1959, p. 102.

33) Idem, *ibidem*. 2ª série, 1955, p. 22.

34) idem, *ibidem*. 3ª série, cit., p. 108.

Saltando desse passado longínquo para outro bem mais próximo do nosso tempo, de Gregório Magno (532-604) para Catulo da Paixão Cearense (1863-1946), veríamos rigorosamente associados, na própria linguagem desse musicista e poeta nacional, o entrecho melódico e o silabismo homeométrico. Observar-se-á, então, que até nas vocalizações adornadas os elementos sonoros e fônicos estarão inteiramente imbricados. Ao dedilhar das sílabas, confira-se essa integração cantando, do nosso Catulo:

Luar do Sertão

Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão! (Bis)
Oh! que saudades do luar da minha terra
Lá na serra prateando as folhas secas pelo chão!
Este lugar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade
do luar lá do sertão!

Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão! (Bis)

Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata
Prateando a solidão,
A gente pega da viola que ponteia
E a canção é a lua cheia
a nascer do coração.

Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão! (Bis)

Coisa mais bela neste mundo não existe
Do que ouvir-se um galo triste
no sertão, se faz luar,
Parece até que a alma da lua que descanta
Escondeu-se na garganta
desse galo a soluçar.

Não há, ó gente, ó não
Luar como esse do sertão! (Bis)

4. A TENDÊNCIA

Na literatura inglesa medieval, as baladas populares se fixaram em metros quantitativamente prosódicos, equilibrando-se presumivelmente com as variações musicais, enquanto as baladas de Geoffrey Chaucer, já metricamente definidas, se acomodaram ao balanço repetitivo da “five-stress iambic line”. Paralelamente, as canções tenderam para a versificação assimétrica, manifestando-se através do heterometrismo. Desse período inaugural da lírica bretã, deuse por marco a canção “Sumer is icumen in”, aproximadamente de 1240, importando reproduzir esse valioso legado da poesia musicada da época, com a elucidação de alguns arcaísmos:

Sumer is icumen in

Sumer is icumen¹ in;
Lhude² sing, cuccu!
Groweth sed, and bloweth³ med,⁴
And springth the wude⁵ nu.
Sing, cuccu!
Awe⁶ bleteth after lomb,
Lhouth⁷ after calve cu;
Bulluc sterteth,⁸ bucke verteth,⁹
Murie¹⁰ sing, cuccu!
Cuccu, cuccu!
Wel sings thu, cuccu;
Ne swik¹¹ thu naver¹² nu. ⁽³⁵⁾

35) Apud LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 82, com a respectiva elucidação: 1 - come, 2- loudly, 3- bloometh, 4- meadow, 5- wood, 6- ewe, 7- loweth, 8- frisketh, 9- breaks wind, 10- merrly, 11- cease e 12- never.

Noutra canção do período medieval inglês, denominada “Alysoun” e escrita por volta de 1310, reiterava-se a tendência para o assimetrismo estrófico e, tal como “Sumer is icumen in”, suas estâncias eram marcadas por coincidências quantitativas próprias da versificação homeométrica. Nesse poema musicado também eram registrados numerosos arcaísmos lingüísticos, exigindo o estudo da fonética e da lexicografia dessa antiguidade para a correta dicção de algumas palavras e o reconhecimento de suas acepções. Dessa canção silabicamente variada, eis a estrofe conclusiva:

Alysoun

Geynest under gore,
Her kne to my roun.
An hendy hap ichabbe yhent;
Ichot from hevene it is me sent;
From alle wymmen my love is lent,
And lyht on Alysoun. ⁽³⁶⁾

Dos líricos elisabetanos, foi Robert Greene (1560-1592) um dos mais inclinados para o gênero poético cantado, tendo Lieder coligido, de sua autoria, sete dessas criações, dentre as quais “Menaphon's song” e “Crabbed age and youth”, em que mais ficava evidenciada a prática do anisossilabismo. Para simples amostragem, eis como, provavelmente em função das melodias, Greene desarticulava o simetrismo nesses versos de ambas as canções:

Menaphon's song

Some say Love
Foolish Love,
Doth rule and govern all the gods:
I say Love,
Inconstant Love,
Sets men's senses far at odds.”

Crabbed age and youth

O, my Love, my Love is young!
Age, I do defy thee:
O, sweet shepherd, his thee!
For methinks thou stay'st too long. ⁽³⁷⁾

36) Apud LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 82.

37) Cf. LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 347-348.

Essa versificação quantitativamente variada, sem coincidências métricas fixas como na organização estrófica convencional, não se restringia a manifestações solitárias ou sem relação contextual. As canções de John Fletcher (1579-1625) foram quase todas escritas para entrecchos dramáticos, nisso ficando demonstrada a sua erudição em música e arte poética. Tanto assim, que afirmam ter esse dramaturgo colaborado com Shakespeare na montagem de *Henry VIII* e *The Two Noble Kinsmen*.⁽³⁸⁾ De uma das peças de Fletcher – *The Maid's Tragedy* – são as seguintes estrofes:

Aspatia's song

Lay a garland on my hearse
Of the dismal yew;
Maidens, willow branches bear;
Say, I died true.

My love was false, but I was firm
From my hour of birth.
Upon my buried body lie
Lightly, gentle earth!⁽³⁹⁾

Sem a pretensão estética de aluir a instituição da “five-stress iambic line”, a tendência do assimetrismo estrófico se incorporava ao gênio criador de William Shakespeare (1564-1616), resultando nas mais belas florações literárias do período elisabetano. Suas canções refletiram a grandeza do seu lirismo amoroso, que atingia o sublime nesse apelo à sua doce Cymbeline: “With every thing that pretty bin, /My lady sweet arise: /Arise, arise!” Mas, como modelo de variação métrica, cada verso representando uma escala melódica em sua divina harpa, eis essa breve canção de *The Tempest*:

Where the bee sucks, there suck I,
In a cowslip's bell I lie;
There I couch when owls do cry;
On the bat's back I do fly
After summer merrily.
Merrily, merrily, shall I live now
Under the blossom that hangs
(on the bough).⁽⁴⁰⁾

38) Idem, *ibidem*, p. 357.

39) Idem, *ibidem*, p. 358.

40) Apud LIEDER, Paul Robert. Op. cit, p. 371.

Do período elisabetano, a prática do assimetrismo chegava aos líricos do século XVII, começando por Robert Herrick (1591-1674), na literatura, um direto descendente de Anacreonte, Horácio e Catulo. Portanto, um conhecedor da métrica clássica, absolutamente consciente do emprego de cada pé, cada metro e cada verso na arte poética dos gregos e romanos. E era um lírico desse porte que largava o simetrismo em composições iâmbicas, trocaicas, anapésticas ou dactílicas, para trabalhar com esses ditos pés e metros em poemas homeométricos, como “To music, to becalm his fever”, do qual se escolheu esta estrofe:

Thou sweetly canst convert the same
From a consuming fire
Into a gentle-licking flame,
And make it thus expire;
Then make me weep
My pains asleep,
And give me such repose,
That I, poor I,
May think, thereby,
I live and die
'Mongst roses. ⁽⁴¹⁾

Outro poeta marcante dessa fase do lirismo inglês foi Edmund Waller (1606-1687), que se notabilizou pelo uso da “heroic couplet” nos poemas “Cromwell” e “Lord Protector”. De estilo gracioso e ricamente musicado, Waller contribuiu para o desenvolvimento das formas versificadas no chamado “período da restauração”, em tudo deixando sinais da força do seu engenho e da delicadeza de sua imaginação. De uma de suas experiências formais é o poema “Go, Lovely Rose!”, composto em estrofes assimétricas, de que é exemplo a que se segue:

Go, lovely Rose!
Tell her that wastes her time and me,
That now she knows,
When I resemble her to thee,
How sweet and fair she seems to be. ⁽⁴²⁾

Tendo exercido todos os gêneros literários, pela sua influência no desenvolvimento do estilo da novelística do seu país, John Dryden (1631-1700) fez jus ao título de “father of english prose”, atingindo a condição de modelo

41) Idem, ibidem, p. 470.

42) Idem, ibidem, p. 476.

– Sweet joy befall thee!
Pretty joy!
Sweet joy, but two days old;
Sweet joy I call thee:
Thou dost smile.
I sing the while,
Sweet joy befall thee! ⁽⁴⁴⁾

Todos esses poetas, do anônimo da canção “Sumer is icumen in” ao setecentista-oitocentista William Blake, deviam ter consciência de que não cometiam nenhuma transgressão métrica ao desarticular a “five-stress line”. Para a variação das unidades mais curtas, podiam usar o monômetro iâmbico ou trocaico (4 sílabas cada um), o iâmbico-anapéstico ou iâmbico-dactílico (5 sílabas) ou o anapéstico-dactílico (6 sílabas) e, do octossílabo em diante, tinham liberdade para formar versos compostos desses mesmos pés, porque assim já admitia a arte poética dos gregos e romanos. Portanto, infere-se não ter sido sem esse conhecimento que escreveram seus poemas em versos *silábicos* ou *prosódicos livres*.

Na França a “chanson”, não a do tempo de Roland, mas a da era seiscentista, não chegou a manifestar-se através da versificação mista. O autor mais antigo desse tipo de canto, já em moldes eruditos, foi o renascentista François Malherbe (1555-1628), sobre quem escrevia Lanson haver sido um defensor do hiato, da cesura e de outros elementos da métrica clássica. Sua produção literária foi suficiente para compor quatro livros – *Odes*, *Sonnets*, *Stances* e *Chansons*, ⁽⁴⁵⁾ neste último o avanço só chegando até isso:

L'air est plein d'une haleine de roses
Tous les vents tiennent leurs bouches closes,
Et le soleil semble sortir de l'onde
Pour quelqu'amour plus que pour luire
(au monde.

Fabulador admirável, de estilo aliciante e policromático, atribui-se a La Fontaine (1621-1695) as primeiras manifestações de verso livre na França. Amante da música, tudo que sabia dessa arte incorporou à sua versificação, e daí a melodiosa fluidez das palavras, a formarem ondulações tonais. Em seus versos cantantes, o ritmo, a harmonia, o metro mesmo tinham estreita relação com o seu pensamento. Eram ritmos particulares, instáveis, sem periodicidade

44) Idem, *ibidem*, p. 1028.

45) Cf. LANSON, Gustave. *Manuel Illustré d'Histoire de la Littérature Française*. Paris: Librairie Hachette, 1931. p. 161 e segs.

Le Chien but et creva, l' Ane se laissa
(prendre
Par les loups que la nuit fit sortir
(des dorêts.
Vous riez! et pour vous la fable est
(faite exprès.
Vous arrive-t-il une affaire,
La passion présente est votre conseillère.⁽⁴⁹⁾

Mostrando-se tão consciente das regras da versificação tônica quanto seu contemporâneo, Naudet parecia bem mais ousado nas oscilações rítmicas. Mas, como os demais poetas, revelando-se um escravo da rima, até na textualização assimétrica esse fabulador não conseguia desvencilhar-se desse regimento técnico, isso ficando bem visível nesse fragmento de “Les deux mains”:

Un jour, dans sa mauvaise humeur,
La Main Droite en ces mots grondait
(sa pauvre soeur:
Il n' est rien que pour vous tous
(les jours je ne fasse,
Mais de travailler seule à la fin de me
(lasse;
Vous ne savez rien toucher, rien tenir;
Tant pis! et si pour vous, ma soeur,
(tout est de verre,
Je n'en peux mais! d' un repos salulaire
A mon tour je prétends jouir,
Et désormais je ne veux plus rien faire.⁽⁵⁰⁾

Enquanto na Inglaterra a canção determinara o assimetrismo estrófico, na França coube à fábula desempenhar essa função estética, abrindo caminhos e formulando alternativas para a versificação mista. Não importa quantos tenham sido os sucessores próximos de La Fontaine e de Lamotte Houdard, interessando saber da existência de outros arautos da tendência do *verslibrisme*. E eis que, a essa corrente, se achava filiado J. Aicard, revelando essa destinação poética na fábula “Petit Jean”, em que narrava:

49) Idem, ibidem, p. 221.

50) Idem, ibidem, p. 223.

En allant à l' école, il rencontre en chemin
 Un bon vieux tout tremblant, qui, son
 (bâton en main,
 Allait chantant d' une voix triste;
 Car la misère, hélas! fait que les malheureux
 Souvent chantent pour nous quand ils
 (pleurent sur eux!
 Or, petit Jean n' est pas un égoïste,
 Il voudrait bien donner quelque chose
 (au vieillard;
 Mais Jean n' a pas un liard...
 "J' ai goûté, se dit-il, d' un pain et
 (d' une pomme;
 Mais lui, qui sait s' il a déjeuné,
 (ce pauvre homme?
 Comme il tremble! comme il est vieux!
 Comme il marche avec peine! Il ressemble
 (à grand-père.⁽⁵¹⁾

Para a análise das liberdades métricas tidas por Grammont como versos livres, o romântico Alfred de Musset (1810-1857) contribuiu com diversas incursões assimétricas. Mas, ao prevalecer a similaridade entre as unidades poéticas maiores e as menores, ficava tão-somente caracterizado o disciplinamento homeométrico, enfatizado pelo mecanismo sonoro das rimas. Somente um caso de versificação mista era identificado por Grammont, e ainda sem desarticulação rímica, conforme se verá:

Il faudrait donc, avec votre agrément,
 L' éloigner par quelque voyage;
 Il est jeune, la fille est sage,
 Elle l' oublierait sûrement,
 Et nous de marierons à quelque honnête
 (femme.⁽⁵²⁾

Na prosa fragmentária, colorida e musical de Gustave Flaubert (1821-1880) já ficava implícita a natureza poemática do seu estilo. Sabe-se que os versos extraídos da linguagem assim estruturada não têm como escapar à variação métrica e, só acidentalmente, a rima terá vez na organização de uma es-

51) Idem, ibidem, p. 233.

52) Apud GRAMMONT, Maurice. Op. cit., p. 33.

Da influência parnasiana de Heredia, transitava Henri de Régnier para a estética simbolista de Mallarmé, quando publicou os *Jeux rustiques et divins* (1897). Três anos mais tarde, reafirmava-se no ideário de Heredia para fundir as *Medailles d' argile* (1900), nesse recuo marcando a sua reconciliação com a prosódia tradicional. Do simbolismo, guardara Régnier o acento fluído e melodioso que contrastava com a tendência vigorosa e objetiva dos seus versos.⁵⁶⁾ Finalmente, desse poeta moderno que decidira escrever “em pequenas linhas desiguais”, e que “desastradamente rimava (e) inabilmente ritmava”, praticando “repetições indignas de uma literatura”,⁵⁷⁾ é esta famosa

Corbeille des heures

Les Heures d' Amour sont jeunes et belles.

Les voici toutes,

Regarde-les!

Que leur importe l'ombre et les cieux

(étoilés,

Le doux soleil au fleuve et l'averse

(à la route,

Les roses d' autrefois, les épines d' alors,

Et les robes de pourpre et les couronnes

(d'or?

Que leur importe

Le miroir, la corbeille et la clef et

(la porte?

Regarde-les.

Elles sont toutes là, couchées,

Chacune seule en sa pensée,

Aveugles, immobiles et belles;

Mais l' Amour est au milieu d' elles,

Debout

Et l'envergure de ses ailes;

Il chante nu au milieu d' elles,

Et toujours

Chacune en sa pensée entend chanter

(l' Amour.⁵⁸⁾

56) LANSON, Gustave. Op. cit., p. 713-714.

57) GRAMMONT, Maurice. Op. cit., p. 163 e 68.

58) Apud GRAMMONT, Maurice. Op. cit., p. 164.

Contemporâneo de Francis Jammes, que narrava em versos livres cenas rústicas e familiares, Charles Péguy foi essencialmente um poeta, sem vínculo algum com o Simbolismo, segundo o testemunho histórico de Lanson. Defensor das liberdades humanas e prosélito do ideário socialista, Péguy não poderia ter deixado de ser um adepto da modernidade literária. De sensibilidade exaltada, possuía o dom de criar imagens e símbolos identificáveis com a sua vida ardente e tumultuosa.⁽⁵⁹⁾ No opúsculo intitulado *Péguy, Poeta da Esperança*, Milton Dias se fixava noutros traços dessa incrível personalidade, coroando a sua visão mística com a reprodução de vários poemas, dentre os quais este, “Le porche du mystère de la 2ème vertu”:

Car les enfants sont plus créatures
Que les hommes.
Ils n' ont pas encore été défaits par la vie
(de la terre.
Et entre tous ils sont mes serviteurs
Avant tous.
Et la voix des enfants est plus pure que la
(voix du vent dans le calme de la vallée.
Dans la vallée recoite.
Et le regard des enfants est plus pur que
(le bleau du ciel,
Que le laiteux du ciel,
Et qu' un rayon d' étoile dans la calme nuit.⁽⁶⁰⁾

Dos discípulos da escola de Mallarmé: Régnier, Moréas, Jammes, Claude e Verhaeren – foi certamente este último que mais deve ter contribuído para afunilar o hermetismo e fortalecer o idealismo transcendental de Da Costa e Silva. Alguns dos livros de Verhaeren reforçariam essa indução – *Les Campagnes Hallucinées* (1893), *La Visage de la Vie* e *Les Villes Tentaculaires* (1895), e *Les Forces Tumultueuses* (1902). Mas, se procedente a observação, o mais relevante dessa afinidade literária foi o aguçamento da percepção estética, a motivar em Da Costa e Silva a tendência para a modernidade.

Com a publicação do livro *Sangue*, em 1908, Da Costa e Silva iniciava a desarticulação das escalas métricas na poesia brasileira. Usando a figura geométrica do losango como veste, no poema “Madrigal de um louco” realizava todas as alternâncias silábicas que a textualização do fulcro ideativo

59) LANSON, Gustave. Op. cit., p. 717.

60) Apud DIAS, Milton. *Péguy, Poeta da Esperança*. Fortaleza (IUC), 1976. p. 19.

exigia, e sem vez para a rima, tirante isoladas coincidências tonais. Em *Zodíaco*, de 1917, era ainda através do losango que exprimia seu *verslibrisme*, não conseguindo se libertar da rima nos poemas graficamente assimétricos, a começar por “Inverno”, “Primavera”, “Verão” e “Outono”. Nem no “Verhaeren”, em homenagem ao seu presumível mestre, faria a versificação livre não rimada. Era mesmo no losango que ficava plenamente caracterizada a sua inclinação para o heterometrismo absoluto, lido com as indicações das pausas intensas entre as unidades expressivas. Assim:

Madrigal de um louco

Lua!!!
Camélia
que flutua
no Azul. || Ofélia
Serena e dolente, |
Fria, | vagando pelas
Alturas, | Serenamente, |
Por entre os lírios das estrelas; ||
Santelmo aceso para a Saudade; ||
Luz etérea, | simbólica, | perdida
Entre os astros de ouro pela imensidade; ||
Esfinge de ilusão no deserto da Vida; ||
Lâmpada do Sonho, | lívida, | suspensa...||
Vaso espiritual dos meus cismares, |
Custódia argêntea da minha crença. ||
O' Rosa mística dos ares!!!
Unge o meu ser, na apoteose
Da tua luz, | e eu frua, |
Sismando, | a pureza
Da luz, | e goze
Toda a tua
Tristeza, |
Lua! || ⁽⁶¹⁾

Com a publicação desse losango poético, Da Costa e Silva realizava uma antecipação de modernidade no quadro da literatura brasileira. Manuel Bandeira deixava implícita essa circunstância precursora, ao confessar: “Em

61) SILVA, Antônio Francisco da Silva E. *Sangue* (1908). In: *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. p. 89.

1911 ainda não tinha idéia do que fosse verso livre”, completando: “O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente.”⁶² E lembrava o caso do poema “Gesso”, escrito entre 1922 e 1923, para o qual somente havia encontrado solução em 1940. Era o que dizia, porque já se viu atrás como isso aconteceu: os três versos ganhavam melhor estrutura métrica, com o alexandrino intermediário tomando feição parnasiana: “– O gesso muito branco, as linhas muito puras –”⁶³

Ao contrário da rebelião estética de Paul Verlaine que, ao se insurgir contra a métrica convencional, apontava como alternativa libertária a insubordinação à sintaxe, aos cortes fônicos e à rima, a Semana de Arte Moderna se fixaria na instituição de novo ideário artístico ou de uma política de vanguarda para todas as artes. Em síntese, era o que preconizava Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e no *Manifesto Antropófago*. Quanto aos mecanismos técnicos das inovações pretendidas, nada ficaria definido a respeito da arquitetura poética adequada à modernidade que se inaugurava, deixando-se sem regulamento o assimetrismo estrófico, mas vigente o artifício dimensionador da unidade métrica – a rima.

Embora não liberto desse vigoroso e marcante instrumento da versificação tônica, ao ponto de usar rimas consoantemente perfeitas em versos livres, Ronald de Carvalho demonstrava ter sido o teorizador ideal da métrica anisossilábica do Modernismo. Historiador da literatura, crítico e poeta, seus poemas editados pela *Revista da Bahia*, de 1923, encerravam virtudes técnicas que seus companheiros do movimento iconoclasta de 22 pareciam longe de alcançá-las. É que, a exemplo do caso de Bandeira, não bastava apenas saber algo de Jules Laforgue, tido como criador do moderno *verslibrisme* francês. Precisava comprovar o domínio técnico da prática e, em termos de desarticulação métrica, Ronald de Carvalho ministrava lição nestes dois poemas:

Arte Poética

Olha a vida, primeiro, longamente,
enternecidamente,
como quem a quer adivinhar;
Olha a vida rindo ou chorando, frente a
(frente;
Deixa, depois, o coração falar...

62) BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957. p. 35-36.

63) Idem, *ibidem*, p. 38.

Todo esse desabrochar em versificação livre acontecia sem uma proposta teorizadora. Mário de Andrade proclamava: “Antiacadêmico por excelência, o Modernismo foi um violento ampliador de técnicas e mesmo criador de técnicas novas. Impôs o verso livre, hoje uma normalidade da nossa poética.”⁽⁶⁷⁾ Mas, faltou escrever o “Manual de Ampliação e Criação de Técnicas” e o “Tratado de Versificação Moderna”. As matrizes existiam, advindas do frasear melódico das canções bretãs da Idade Média e da musicalidade das fábulas eternizadas por La Fontaine. O que os modernistas de 22 fizeram foi, tão-somente, assumir essa tendência da poética, eles próprios exercitando-a com excepcional autocrítica, mas vulgarizando-a de tal modo, que milhões de brasileiros entenderam de praticá-la, sem a necessária convicção didática, tornando este país o maior celeiro de poetas livres do universo.

67) ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 188.

5 A TEORIA

Sabendo-se já definido e convencionado na métrica grega o uso dos elementos mistos, dos versos iâmbicos mais longos e mais curtos, do assimetrismo estrófico em Píndaro e Horácio e de outras excepcionalidades estruturais, como entender a inexistência de uma doutrina compreendendo as variações ocorridas na poética das línguas modernas? Na literatura inglesa, a canção medieval absorvia as primeiras tendências da versificação polimétrica, condicionando-as, obviamente, à sua fraseografia melódica. Na França, La Fontaine elegia o *verslibrisme* como linguagem para as suas fábulas. Na Alemanha, Itália e Espanha, seus poetas devem ter legado aos pósteros cantos em versos diferenciados, segundo o andamento de cada música.

É incompreensível que, havendo tamanho acervo, desse tesouro literário não se tenha pensado extrair lições, fixar regras e instituir um código de procedimento. No Brasil, quando se fala em verso livre, os nomes vindos à tona são os de Verlaine, Mallarmé, Régner, Verhaeren, Rimbaud e Laforgue, quando cerca de duzentos anos antes La Fontaine e Houdard escreviam suas fábulas em versificação polimétrica. Na Inglaterra, Greene, Fletcher, Shakespeare, Herrick, Waller, Dryden e Blake exerceram o heterometrismo em alto estilo. Mas, quando lá se escreve sobre *free verse*, os nomes imediatamente lembrados são os de Swinburne, Thompson e Hopkins, tidos como introdutores de variações nas velhas formas métricas, isso no último quartel do século passado.

Produto de uma tomada de consciência histórica, a Teoria da Versificação Moderna encerrará as lições que não foram extraídas de tamanha fortuna literária, bem como as regras não formuladas com base nas tendências de acerto indubitável, assumindo os atributos do código de procedimento nunca instituído. Será o próprio verso de autoria consagrada o fixador de cada lição ou regra, não o pressuposto do modelo ideal.

Estabelecidas as matrizes da unitextualidade e da transtextualidade na estrofação assimétrica, a Teoria da Versificação Moderna se estenderá aos acessórios da fraseologia poemática, considerando os aspectos relacionados com o silabismo diversificado, a melodia, o ritmo, a harmonia e a plumagem dos significantes.

No exercício de condutor da mensagem poética, comprovou-se que, desde o seu remoto passado, o verso livre tem desempenhado suas funções expressivas em uma ou mais linhas da organização estrófica, cabendo-lhe, por isso, as definições de *unitextual*, *transtextual* e *bitextual*. Na teorização dos três casos, classificar-se-á de *unitextual* o verso contido numa só linha e que, pela sua inteireza ideativa e individualidade melódica, se impôs como fórmula modelar; de *transtextual* o que, sem qualquer sinal normativo da pausa, faz o volteio para a linha seguinte, plenificando-se nesse segmento gráfico; de *bitextual*, o constituído pelo fim de um e o começo de outro verso, efetivando-se a prática do *enjambement* cursivo na versificação polimétrica.

6 VERSO UNITEXTUAL

Se tomado por norma o verso grego, do monômetro ao hexâmetro desenvolvido num só desenho linear, tanto a unidade simétrica como a anisossilábica deveria limitar-se a um só percurso gráfico. Aliás, essa unitextualidade, quando não adotada por conhecimento da métrica clássica, mostrou-se obedecida por intuição musical, em face da correspondência da linha silábica com a frase melódica.

Em qualquer uma das circunstâncias, verificou-se que, com exceção da frase meramente discursiva ou amétrica, a unidade poemática somente conseguia ser livre com relação à alvenaria estrófica. É que, com duas sílabas em diante, pela métrica greco-romana, ou simplesmente a partir de uma, pela versificação tônica das línguas neolatinas, nenhum verso escaparia ao processo de quantificação prosódica ou silábica.

A consciência ou percepção do fracionamento do poema, gerando condição para a cesura branda ou intensa no fim de cada linha expressiva, erigir-se-ia em regra pela consagração do seu próprio uso. Liberto da prepotência freática da rima, e assim balizado, o verso estava apenas a reclamar essa conceituação de integridade estrutural, que fica estabelecida. A exemplo do recurso técnico utilizado na divisão dos períodos musicais, as pausas cursivas, perceptíveis entre uma e outra unidade métrica, serão indicadas por um travessão vertical (|), e as conclusivas por dois (||). Para firmar esse procedimento, organizou-se a seguinte antologia de fragmentos estróficos:

Harvestmen A-Singing
(1595)

All ye that lovely lovers be, |
Pray you for me. ||
Lo, here we come a-sowing, a-sowing, |
And sow sweet fruits of love; |
In your sweet hearts well may it prove!!
George Peele

Crabbed Age And Youth
(1599)

Youth is full of sport, |
Age's breath is short; |
Youth is nimble, Age is lame; |
Youth is hot and bold, |
Age is weak and cold; |
Youth, is wild, and Age is tame. ||
Age, I do abhor thee; |
Youth, I do adore thee. ||
O, my Love, my Love is young! ||
Age, I do defy thee: |
O, sweet shepherd, hie thee! ||
For methinks thou stay, st too long. ||
Robert Greene

As You Like It
(1600)

Heigh ho! sing, heigh ho! unto the green holly. ||
Most friendship is feigning,
(loving mere folly. ||
Then, heigh ho, the holly! ||
This life is most jolly. ||
William Shakespeare

Love is a Sickness
(1603)

Love is a sickness full of woes, |
All remedies refusing; |
A plant that with most cutting grows, |
Most barren with best using. ||
Why so? ||
More we enjoy it, more it dies; |
If not enjoyed, it sighing cries - |
Heigh ho! ||
Samuel Daniel

Go, Lovely Rose!
(séc. XVII)

Go, Lovely Rose! ||
Tell her that wastes her time and me, |
That now she knows, |
When I resemble her to thee, |
How sweet and fair she seems to be. ||
Edmund Waller

L'Allegro
(1631)

Hence, loathèd Melancholy, |
Of Cerberus and blackest Midnight born, |
In Stygian cave forlorn, |
"Mongst horrid shapes, and shrieks,
(and sights unholy, |
Find out some uncouth cell, |
Where brooding Darkness spreads
(his jealous wings, |
And the night-raven sings. ||
John Milton

Wishes to his Supposed Mistress
(1646)

Her flattery, |
Picture and poesy; |
Her counsel her own virtue be. ||
Richard Crashow

Youth's the Season
(1728)

Let us drink and sport to-day, |
Ours is not to-morrow. ||
Love with youth flies swift away, |
Age is nought but sorrow. ||
Dance and sing, |
Time's on the wing, |
Life never knows the return spring. ||
John Gay

The Passions
(An ode for music)
(1746)

Dejected Pity, at his side, |
Her soul-subduing voice applied, |
Yet still he kept his wild unaltered mien, |
While each strained ball of sight seemed
(bursting from his head. ||
Thy numbers, Jealousy, to nought were fixed; |
Sad proof of thy distresful state; |
Of differing themes the veering song was mixed; |
And now it courted Love, now raving
(called on Hate. ||
William Collins

An Elegy on the Death of a Mad Dog
(1766)

Arroud from all the neighboring streets, |
The wondering neighbors ran, |
And swore the dog had lost his wits, |
To bite so good a man. ||
Oliver Goldsmith

Song
(1783)

He loves to sit hear me sing, |
Then laughing sports and plays with me; |
Then stretches out my golgen wing, |
And mocks my loss of liberty. ||
William Blake

A Rede, Rede Rose
(1796)

As fair art thou, my bonie lass, |
So deep in luvè am I, |
And I will luvè thee still, my dear. ||
Till a' the seas gang dry. ||⁽⁶⁸⁾
Robert Burns

68) Apud LIEDER, Paul Robert. Op. cit. – Todos esses textos em inglês foram extraídos dessa obra. Cf. pelos nomes dos autores.

Les Deux Mulets

Deux mulets cheminaient, l' un d' avoine chargé, |
L' autre portant l' argent de la gabelle. ||
Celui-ci, glorieux d' une charge si belle, |
N' eût voulu pour beaucoup en être soulagé, |
Il marchait d' un pas relevé, |
Et faisait sonner sa sonnette; |
Quand l' ennemi se présentant, |
Comme il en voulait à l' argent, |
Sur le mulet du fisc une troupe se jette, |
Le saisit au frein et l' arrête. ||
Le mulet, en se défendant, |
Se sent percer de coups; il gémit, il soupire. ||

La Fontaine

Le Chien et l'Ane Fatigué

Vous riez! et pour vous la fable est
(faite exprès. ||
Vous arrive-t-il une affaire, |
La passion présente est votre consillère. ||⁽⁶⁹⁾

Lamotte Houdard

Amphitryon

Votre colère me menace: |
Je dois vous être un objet odieux; |
Vous devez me vouloir un mal prodigieux; |
Il n' est aucune horreur que mon forfait ne
(passe, |
D'avoir offensé vos beaux yeux. ||⁽⁷⁰⁾

Molière

69) Apud CHÈZE, João. Op. cit., p. 212 e 221.

70) GRAMMONT, Maurice. Op. cit., p. 367.

Prelúdio n° 2

Como é linda a minha terra! ||
Estrangeiro, olha aquela palmeira como é bela:|
parece uma coluna reta, reta, reta, |
com um grande pavão verde poisado na ponta, |
e cauda aberta em leque. ||
E na sombra redonda sobre a terra quente... |
(Silêncio!) |
... há um poeta. || ⁽⁷⁵⁾
Guilherme de Almeida

Epigrama n° 2

É precária e veloz, Felicidade. ||
Custas a vir, e, quando vens, não te demoras. ||
Foste tu que ensinaste aos homens que
(havia tempo, |
e, para te medir, se inventaram as horas. || ⁽⁷⁶⁾
Cecília Meireles

A Mensageira

Chega-te mais a mim, oh! tu que vens
(das madrugadas, |
tu que trazes no olhar o rossicler da aurora. ||
Vem - lírio aberto no rocio da ante-manhã, |
alma misteriosa do mar, |
retalho de canção ouvida na infância, |
pátria da Poesia. || ⁽⁷⁷⁾
Otacílio Colares

75) Apud CÂMARA, Gilberto. *Ceará Ilustrado* (Revista). Fortaleza, 24.05.1925.

76) MEIRELES, Cecília. *Viagem*. Lisboa: Editorial Império, 1939, p. 25.

77) COLARES, Otacílio et alii. *Os Hóspedes*. Fortaleza: Edições CLÁ, 1946, p. 6.

Diálogo

O mundo será salvo. ||
· A úlcera do tempo estrangulou a aurora. ||
O amor restará do naufrágio. ||
Nos pés ficaram impressas flôres. ||
A humanidade será una. ||
Falta a franja em cobalto. ||
A melodia é ternária mas às vezes binária. ||
A âncora afundou no hélio. ||
Em tudo há uma sabedoria que é mistério. ||⁽⁷⁸⁾
Aluizio Medeiros

78) ANTOLOGIA DE POETAS CEARENSES CONTEMPORÂNEOS. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1965, p. 30.

7 VERSO TRANSTEXTUAL

Nessa forma de enunciado poético, o verso livre, de quantificação silábica ilimitada, deixava de usufruir todo espaço horizontal conquistado, partindo-se graficamente, para rematar seu percurso ideativo na linha seguinte. Era o volteio dado em marcha sonora contínua, sem intervalo fônico, af se caracterizando a prática da transtextualidade. Por esse meio, fracionava-se o verso, sem conseguir cesurá-lo fonicamente, resultando numa alvenaria estrófica de efeito meramente visual. A escansão fonométrica poria bem claro esse equívoco estrutural do *verslibrisme*.

O que leva a ser verso transtextual é, decorrentemente, a fratura da proposição enunciativa em curso, onde se mostrará inócuo qualquer sinal de pontuação. Concluída a trajetória sintática, a cisão fônica acontecerá naturalmente, valendo a sinalização tão-somente como advertência do final de um segmento e o começo de outro da organização expressiva. Portanto, nada significará a vírgula aposta no contorno não cesurado do verso transtextual, porque a pausa intensa, correspondente a uma oitava da escala melódica, se fixará incontinentamente no fim da fração assimétrica abaixo.

Teoricamente, o verso transtextual nada mais é do que um segmento unitextual desdobrado. Posto em linha corrida, a transtextualidade deixará de existir. Mas seu uso, assim fragmentado, vem de época bastante remota, quando, adotado o polimetrismo, ficava instituído o ritmo dissoluto. E eis a experiência em dois tempos. O setecentista Edmund Waller pôs em duas linhas assimétricas um dos versos de "Go, Lovely Rose", enquanto Manuel Bandeira chegou a três na "Canção para aviadores". Reproduzidos por inteiro e em frações, vale conferir os dois aspectos formais.

Unitextual

Small is the worth of beauty from the light retired. ||

Transtextual

Small is the worth

Of beauty from the light retired. ||

Unitextual

Santa Clara, | no mau tempo sustentai nossas asas. ||

Transtextual

Santa Clara, | no mau tempo

Sustentai

Nossas asas. ||

Ao partir seu verso em dois metros, Edmund Waller não escaparia ao regime da transtextualidade, porquanto nenhuma das frações, ditas isoladamente, formaria sentido: “small is the worth” – de que? Igualmente enigmático seria dizer: “of beauty from the light retired”. Em nenhuma parte cesurada, o enunciado exigiria a leitura seqüente da proposição versificada. Quanto à formulação assimétrica de Manuel Bandeira, ao monômetro “Santa Clara”, pós-cesurado, seguir-se-ia um decassílabo de gaita galega, lido assim: “no mau tempo sustentai nossas asas”. || Ao dar o volteio após as sílabas *po* e *tai*, em curso fônico, o poeta se mostrava esquecido da própria lição sobre o “verso livre cem por cento”.

Na arte poética livre, portanto, o corte feito entre passos seqüentes inspiraria que se desse ao resultado de sua prática a conceituação de *verso transtextual*. Separar um metro iâmbico-trocaico de um monômetro anapéstico-iâmbico, não faria que o todo se anulasse como dímeter e, fragmentá-lo em duas ou mais linhas, somente contribuiria para efetivar uma transtextualidade reconhecida pelo uso, mas nunca teoricamente justificada. Na seleta organizada para exemplificar esse aspecto formal, o próprio verso mostrará o desenho em contorno do fluxo ideativo, a fechar com duplo travessão vertical (||). Atente-se para a função meramente gráfica do volteio desses fragmentos assimétricos:

The Speech of the Gerald

(Século X)

By the hero dead, the hero living
At his head keeps watch with woful heart
O' er friend and foe. ||

Beowulf

Song “Alysoun”

(1310)

The lutel foul hath hire wyl
On hire lud to synge. ||

(Anônima)

Menaphon's Song

(Século XVI)

Beauty sweet:
Is that sweet
That yieldeth sorrow for a gain? ||

Robert Greene

Much Ado about Nothing
(1599)

Converting all your sounds of woe
Into Hey nonny, nonny! ||

Twelfth Night
(1601)

Not a friend, not a friend greet
My poor corpse, where my bones shall be (79)
(thrown. ||
William Shakespeare

Hymn to Diana
(1600)

Earth, let not thy envious shade
Dare itself to interpose; ||
Give unto the flying hart
Space to breathe, how short soever. ||
Ben Jonson

Ballad of Agincourt
(1606)

Nor now to prove our chance
Longer will tarry; ||
Michel Drayton

Aspatia's Song
(Séc. XVII)

Lay a garland on my hearse
Of the dismal yew; ||

My love was false, but I was firm
From my hour of birth. ||
John Fletcher

79) Apud LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 43, 82, 347 e 370.

An Ode for Him
(1647)

That precious stock, the store
Of such a wit the world should have no more. ||
Robert Herrick

Go, Lovely Rose
(Séc. XVII)

Then die! | That she
The common fate of all trings rare
May read in thee. ||

Edmund Waller ⁽⁸⁰⁾

Song
(Séc. XVII)

Sweetest love, I do not go
For weariness of thee, |
Nor in hope the world can show
A fitter love for me. ||

John Donne

Wishes to his Supposed Mistress
(1646)

Days, that in spite
Of darkness, by the light
Of a clear min, are day all night. ||

Richard Crashow

The Night
(1650)

Oh, who will tell me where
He found thee at that dead and silent hour! ||
What hallowed solitary ground did bear
So rare a flower, |

80) Idem, *ibidem*, p. 352, 358, 373 e 477.

Within whose sacred leaves did lie
The fullness of the Deity. ||
Henry Vaughan

A Song for St. Cecilia's Day
(1687)

From harmony, from heavenly harmony
This universal frame began; ||
When Nature underneath a heap
Of jarring atoms lay. ||⁽⁸¹⁾
John Dryden

The Progress of Poesy
(1754)

O' er Idalia's velvet-green
The rosy-crowned Loves are seen
On Cytherea's day. ||
Thomas Gray

An Elegy on the Death of a Md Dog
(1766)

The wound is seemed both sore and sad
To every Christian eye; ||
Oliver Goldsmith

Scots, Wha Hae
(1794)

Welcome to your gory bed
Or to victorie! ||
Robert Burns

81) Idem, *ibidem*, p. 483, 496, 498 e 632.

The Castaway

(1799)

No poet wept him: I but the page
Of narrative sincere. ||

William Cowper

Love's Secret

(1804)

For the gentle wind doth move
Silently, invisibly. || ⁽⁸²⁾

William Blake

Liras

(Séc. XVII)

Qué primer movimiento
le trujo, hermano a aqueste apartamiento? || ⁽⁸³⁾
Quevedo

La Cigale et la Fourmi

(Séc. XVII)

La cigale, ayant chanté
Tout l'été, |
Se trouva fort dépourvue, |
Quand la bise fut venue. ||

La Fontaine

Le Loup et l'Agneau

(Séc. XVII)

Un agneau se désaltérait
Dans le couran d' une onde pure. ||
La Fontaine

82) Idem, ibidem, p. 851, 916, 994, 1023 e 1032.

83) Apud BALAGUER, Joaquin. Op. cit., p. 219.

Le Chien et l'Ane Fatigué
(Séc. XVII)

Dit le Chien altéré: | pour sortir d' embarras
Je suis de l' avis qu'il faut boire
Toute cette onde. ||

Lamotte Houdard
Le Criminel et la Conscience
(Séc. XIX)

Dans les entrailles de la terre ⁽⁸⁴⁾
J' ai caché mon forfait; | nul témoin ne m'a vu. ||
Lachambeaudie

Souvenir
(1837?)

Ces sauvages amis, dont l' antique murmure
A bercé mes beaux jours. ||
Alfred de Musset

A la Colonne
(A. 1843)

Ce front prodigieux, | ce crâne fait au moule
Du globe impérial! || ⁽⁸⁵⁾
Victor Hugo

O Firmamento
(1858)

Parará concentrando-se no meio
Desse infinito oceano. ||
Soares de Passos

84) Apud CHÈZE, João. Op. cit., p. 200, 221, 239 e 241.

85) Apud GRAMMONT, Maurice. Op. cit., p. 114 e 271.

Ave, Caesar!
(1858)

Ei-lo no extremo leito! | À humanidade
O tributo pagou! || ⁽⁸⁶⁾

Mendes Leal Jr.

Poèmes Saturniens
(1866)

La mélancolie
Des soleils couchants. ||

La mélancolie
Berce de doux chants. || ⁽⁸⁷⁾
Paul Verlaine

Corbeille des Heures
(1910)

Que leur importe
Le miroir, la corbeille et la clef
(et la porte? || ⁽⁸⁸⁾
Henri de Régnier

Caridade
(1908)

Oh! Caridade, | Vida e Doçura
Do meu amor!|| ⁽⁸⁹⁾
Da Costa e Silva

86) Apud REMÉDIOS, Mendes dos. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Empresa Internacional Editora, 1921. p. 610.

87) Apud GRAMMONT, Maurice. Op. cit., p. 364.

88) In: *Le Miroir des Heures*. Apud GRAMMONT, Maurice, op. cit., p. 164.

89) In: *Sangue – Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. p. 57.

Outono
(1917)

Em toda a Natureza existe
Um misto de volúpia e de abandono, |
Um lascivo torpor
De quem quer descansar, de quem tem sono... ||
Da Costa e Silva ⁽⁹⁰⁾

Epílogo
(1919)

Eu quis um dia, como Schumann, compor
Um Carnaval todo objetivo. || ⁽⁹¹⁾

Balada de Santa Maria Egípcíaca
(1924)

Santa Maria Egípcíaca chegou
À beira de um grande rio. || ⁽⁹²⁾
Manuel Bandeira

Carta de Brasão
(1943)

Por isso teu nome
Não chamarei mais Rosa, Teresa ou Esmeralda: ||
Teu nome chamarei agora
Candelária. || ⁽⁹³⁾
Manuel Bandeira

90) In: *Zodiaco*. – Ibidem, p. 114.

91) In: *Carnaval – Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990. p. 38.

92) In: *O Ritmo Dissoluto*. Ibidem, p. 41.

93) In: *Estrela da Manhã*. Ibidem, p. 124.

Fuga
(1930)

Estou de luto por Anatole
France, o de *Thaís*, jóia soberba. ||
Não há cocaína, | não há morfina
igual a essa divina
papa-fina. || ⁽⁹⁴⁾

Carlos Drummond de Andrade

Murilograma para Manuel Bandeira
(1966)

Tua poética
Indigitou-nos o caminho
do inconformismo na metamorfose: ||
Durante um ciclo de semente & giro
Nossa lírica
Se manuelizou. || ⁽⁹⁵⁾

Murilo Mendes

94) In: *Alguma Poesia*. Apud MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976. p. 16.

95) In BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*, cit. p. 2.

8 VERSO BITEXTUAL

Desarticulado o simetrismo do poema, com isso ganhando os adeptos do polimetrismo a liberdade de manipular o verso sem mais limite de quantidade silábica, porque tantas vezes deixaram de usufruir as prerrogativas dessa conquista? Tendo a seu dispor todo horizonte gráfico que lhe aprouvesse para dispor cada membro da organização poemática, porque espedaçar o lineamento ideativo, fragmentando-o e invadindo o espaço tangente paralelo?

Toda a análise referente à expressão poética anisossilábica, quando não tendeu para a decifração dos conteúdos significantes, derivou para a aferição das incidências ou peculiaridades melódicas, rítmicas e harmônicas, ficando sem justificativa, lógica e necessariamente convincente, o ziguezague de alguns versos no contexto estrófico. Sem normativa alguma, a excepcionalidade desse volteio fraseográfico era secularmente imposta ao enunciado assimétrico por voluntária determinação de cada poeta, e à conta de sua individualizada percepção musical.

Livre o verso de bitolamentos convencionais e, como tal, podendo estender-se por um espaço linear ilimitado, seus artífices investiam contra a própria liberalidade assumida, indo além do volteio fraseográfico no cometimento da bitextualidade. Na prática dessa flexuosidade estrutural, o verso tornar-se-ia mais indisciplinado dentro da arquitetura estrófica, caracterizando-se, ora como *transbitextual*, ora como *bitranstextual*, ora, isoladamente, como *bitextual*, ou seja, uma linha contendo dois versos.

Era o triunfo de um processo de versificação adotado sem diretriz formal, sem um consenso de natureza estética. Porque situar dois versos numa só linha, quando estes, liberadamente assimétricos, ficariam sonoramente mais expressivos dispostos individualmente? Escandidos ou declamados assim, a pausa intensa, demarcadora do conclusão de cada verso, reboaria mais enfaticamente, ao contrário do intervalo fônico medial, de função acústica atenuante. Vindos de um período histórico bastante antigo, eis como ficavam definidos os três padrões estruturais da nova arte poética:

8.1 TRANSBITEXTUAL

Apelles' Song
(Séc. XVI)

Cupid and my Campaspe played
At cards for kisses; || Cupid paid. ||
John Lyly

Away, Delights!
(Séc. XVII)

Alas, for pity go
And fire their hearts
That have been hard to thee! || Mine
(was not so. ||
John Fletcher

Epitaph on Elizabeth L.H.
(Séc. XVII)

Would'st thou hear what man can say
In a little? || Reader, stay. ||
Ben Jonson

Upon Ben Jonson
(1647)

That will speak what can's tell
Of his glory. || So farewell. || ⁽⁹⁶⁾
Roberto Herrick

The Bard
(1757)

Edward, lo! to sudden fate
(Weave we the woof. || The thread is spun.) || ⁽⁹⁷⁾
Thomas Gray

96) Apud LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 345, 358, 376 e 471.

97) Apud BOUSOÑO, Carlos. Op. cit., p. 177.

De Soledades

Y era el demonio de mi sueño, el ángel
más hermoso. || Brillaban
como aceros los ojos victoriosos. || ⁽⁹⁸⁾
Antonio Machado

Cai Chuva
(1932)

Tédio dos interstícios, onde mora
A fazer de lagarto. – || O muro escolta
A minha eterna angústia de revolta... || ⁽⁹⁹⁾
Fernando Pessoa

Diálogo
(1937)

Nossas perguntas e respostas se reconhecem
como os olhos dentro dos espelhos. || Olhos
(que choraram. ||
Conversamos dos dois extremos da noite,
como de praias opostas. || Mas com uma voz
(que não se importa... || ⁽¹⁰⁰⁾
Cecília Meireles

8.2 BITRANSTEXTUAL

Apelles' Song

Loses then too. || Then down he throws
The coral of his lip, the rose
Growing on's cheek (but none knows how); ||
John Lyly

98) Apud BOUSOÑO, Carlos. Op. cit, p. 177.

99) PESSOA, Fernando. *Poesias Inéditas*. Lisboa: Edições Ática, 1981. p. 96.

100) MEIRELES, Cecília. Op. cit., p. 93.

The Flaming Heart
(1646)

Say and bear witness. || Sends she not
A Seraphim at every shot? ||
Richard Grashaw

Why so Pale and Wan?
(Séc. XVII)

Quit, quit for shame! || This will not move
This cannot take her. || ⁽¹⁰⁰⁾
John Suckling

Destino trágico

Yo os vi agitar los brazos. || Un viento
(huracanado
movió vuestros vestidos iluminados
(por el poniente trágico. ||
Vicente Aleixandre ⁽¹⁰¹⁾

Sonho de uma terça-feira gorda

Era terça-feira gorda. || A multidão
(inumerável
Burburinhava. || Entre clagores de fanfarra
Passavam préstitos apoteóticos. || ⁽¹⁰²⁾
Manuel Bandeira

100) Apud LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 345, 479 e 499.

101) Apud BOUSOÑO, Carlos. Op. cit., p. 135.

102) BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*, cit. p. 37.

8.3 BITEXTUAL

Ode to a grecian urn

What men or gods are these. || What maidens
(loath?) ||
What mad pursuit? || What struggle to escape? ||
What pipes and timbrels? || What wild ecstasy? ||
John Keats

Visita a la ciudad (Granada)

Me ofrece su mano. || De mi mano me enseña
la ciudad que la tuvo. || De mi mano ahora
(crece. ||

.....
Y la niña crece de mi mano. || Tiene
ahora la sombra nueva en los ojos. || Entrado ha
(en su adolescencia apuntado. ||
Vicente Aleixandre

Hijos de la Ira

Espérame en tu sueño. || Espera allí a tu hijo,
(madre mia. ||
Dámaso Alonso

Acelerando

Nos esperaban en la iglesia. || “Mujer
(te doy”. || Bejamos
las gradas del altar. || El aumonio sonaba. ||

.....
Y el mar sonaba. || Tal vez fuera su espectro. ||
José Hierro

El niño pobre

Campanas. || Las cinco. || Lírico
sol. || Colgaduras y cirios. || ⁽¹⁰³⁾
Juan Ramón Jiménez

O sol doirava-te...
(1932)

O sol doirava-te a cabeça loura.
És morta. | Eu vivo. || Ainda há mundo
(e aurora. || ⁽¹⁰⁴⁾
Fernando Pessoa

Estirpe

Oh! não gemiam, não... || Os mendigos maiores
(são todos estóicos. ||

.....
E seu corpo não sofre nem goza. || E sua mão
(não toma nem pede. || ⁽¹⁰⁵⁾
Cecília Meireles

A Mário de Andrade ausente

Irei a São Paulo: || você não virá ao
(meu hotel. ||
Imaginarei: | Está na chacinha de São Roque. ||
Saberei que não, | você ausentou-se || Para
(outra vida? ||
A vida é uma só. || A sua continua. ||
Manuel Bandeira

103) Apud BOUSOÑO, Carlos. Op. cit., p. 221, 213, 216, 219 e 226.

104) PESSOA, Fernando. Op. cit., p. 81.

105) MEIRELES, Cecília. Op. cit, p. 162.

Poema para Santa Rosa

É pouso demais. || Basta Pouso Alto. ||
Tão distante e tão presente. || Como uma
(reminiscência da infância. || ⁽¹⁰⁶⁾
Idem

Lanterna mágica

Onde meu vermelho? || Virou cinza. || ⁽¹⁰⁷⁾
Carlos Drummond de Andrade

106) BANDEIRA, Manuel. Op. cit, p. 134 e 137.

107) Apud MERQUIOR, José Guilherme. Op. cit, p. 18.

9 VERSO AMÉTRICO

Ao firmar conceito sobre a versificação livre, Navarro Tomás admitia por *amétrico* os segmentos estróficos em que não se observava, nem a paridade quantitativa das sílabas, nem a uniformidade das cláusulas ou fraseado, no que resultava, já segundo Oldrich Belic, a ausência de medida silábica fixa.⁽¹⁰⁸⁾ Mas, na estrofe heterométrica, conforme ainda Oldrich Belic, também não acontecia a igualdade ou bitolamento métrico, senão total desproporcionalidade na quantificação silábica,⁽¹⁰⁹⁾ e, no entanto, não era perdida a noção do ritmo. Apenas, ao contrário do sincronismo ocorrente na versificação convencional, no asinossilabismo o eixo se obrigava a flutuar heteropolarmente, ou seja, sem posição definida.

No ametriso, essa heteropolaridade do eixo tornar-se-ia imprevisível. Flexibilizada a tessitura silábica, aplainada a sinuosidade melódica e abrandadas as assonâncias geradoras de ritmo, venceria a emoção íntima do poeta a estabelecer as pausas, o fluxo impregnante e o balanço característico dos longos percursos. A diferença aberta entre o verso polimétrico e o amétrico se mostraria bastante acentuada no plano musical. É que, se a primeira forma tinha o seu encaixe assegurado na frase melódica, a segunda apontava como um desafio para o compositor mais afeito ao enlarguemento das escalas musicográficas.

Deixando de parte avançados estudos sobre a poetização do estilo fragmentário, admitir-se-iam mais concernentes ao ametriso observações como estas: “Hay quien piensa que el verso libre es una forma de transición entre el verso y la prosa. Otros estiman que ciertas modalidades del verso libre se acercan tanto a la prosa que llegan a confundirse con ella, perdiendo prácticamente su

108) Cf. BELIC, Oldrich. Op. cit., p. 16 e 79.

109) Idem, ibidem, p. 50.

carácter de verso... Y en efecto, el verso libre, a veces, parece ser prosa dividida arbitrariamente en renglones desiguales. Donde, pues, hay que buscar la frontera que separa el verso libre y la prosa."⁽¹¹⁰⁾

Mais desarticulador dos padrões convencionais do que o verso silábico livre, o ametrismo deixaria consubstanciada na própria textualidade a sua natureza poemática. Melodicamente acromático e ritmamente planitante, era assim que o verso amétrico atingia o alumbramento e alcançava a estesia, produzindo as notas da idealidade mediante as transfigurações dispersas em suas amplas torrentes expressivas. Dessa forma concebido e estruturado, o ametrismo fixaria os limites de sua área de criação, tornando-se mais livre do que as demais composições anisossilábicas, e menos ondulante e harmonioso do que a prosa em estilo fragmentário.

Das opções formais da poesia moderna, seria essa tendência a menos contemplada com elucidações a respeito de sua exuberância fraseográfica. De afinidade ignota, o verso *byline*, revelado por Grasserie, era livre quanto à prefixação do número de pés, elastecendo-se ou prolongando-se indefinidamente. Entretanto, não se converteria em amétrico, por ser formado de elementos trocaicos, anapésticos e dactílicos.⁽¹¹¹⁾ Para a liberdade pretendida, tinha que ser transposto o deslinde da métrica e, dos poetas que assim o fizeram, logrando êxito em sua concepção de modernidade, foram selecionados alguns dos nomes mais representativos dessa corrente estética, extraindo-se da obra de cada um os seguintes exemplos de ametrismo:

La Madre

Y ésta es la realidad, la única maravillosa
(realidad:
que tú eres una niña y que yo soy un niño.
Lo ves, madre?
No se te olvide nunca que todo lo demás
(es mentira, que esto solo es verdad,
(la única verdad.
Verdad tu trenza muy apretada, como la de esas
(niñas acabadias de peinar ahora,
tu trenza en la que se marcan tan bien los
(brillantes lóbulos del trenzado,
tu trenza en cuyo extremo pende, inverodímil,
(pequeño lacito rojo;

110) BELIC, Oldrich. Op. cit., p. 17.

111) GRASSERIE, Raoul de la. Op. cit., p. 140-141.

ahogado en el humo agriverde
(de los cañaverales;
sepultado en el fango de todas las cárceles;
cercado día y noche por insaciables bayonetas;
perdido en las florestas ululantes de las islas
(crucificadas en la cruz del Trópico...⁽¹¹⁴⁾
Nicolás Grillén

Pitágoras

Meu cérebro e coração pilhas elétricas
Arcos voltaicos
Estalos
Combinações de idéias e reações de sentimentos
O céu é uma vasta sala de química com retortas
(cadinhos tubos, provetas
(e todos os vasos necessários
Quem me quitaria de acreditar que os astros
(são balões de vidros
Cheios de gases leves que fugiram
(pelas janelas dos laboratórios
Todos os químicos são idiotas
Não descobriram nem o elixir da longa vida
(nem a pedra filosofal
Só os pirotécnicos são inteligentes
São mais inteligentes do que os poetas
(pois encheram o céu de planetas novos
Multicores
Astros arrebentaram como granadas
Os núcleos caem
Outros sobem da terra e têm uma vida efêmera
Asteróides asteriscos
Bolhas de sabão!⁽¹¹⁵⁾

Luís Aranha

De Estrela Solitária

Era um grande pássaro. As asas estavam em cruz,
(abertas para o céu.
A morte, súbita, o teria precipitado
(nas areias molhadas.

114) Apud BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 204.

115) Apud ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*, ci t. , p. 66.

10 PROSA HETEROMÉTRICA

São estratificadas as expressões *prosa poética*, *poema em prosa* e *prosa ritmada*, remontando a Homero a narrativa versificada. Porém, a teoria que se desenvolve tem por núcleo o verso livre, interessando, nessa fase expositiva, caracterizar o seu afloramento na prosa artística, sem a tônica da epopéia, da fantasia ou da lenda. Inserido num gênero derivado da poética, mas aparentemente divorciado dos seus padrões métricos, eis que alguns paleontólogos da literatura descobriam o *verslibrisme* na grande prosa de ficção, chegando a encontrar no fracionamento estilístico os elementos fundamentais da poesia greco-romana.

Reconhecida a similaridade, mas um disposto em estrofes e outro expresso em linhas corridas na urdidura da ficção, como denominar o verso livre procedente dessa área afim? Para dilemas semânticos de tal ordem, defendia famoso versólogo que, sendo a métrica uma ciência como as outras, necessitaria de termos adequados ao que se propunha enunciar.⁽¹¹⁷⁾ E, tratando-se de um procedimento estético marcado pela colateralidade, decidiu-se chamar de *prosa heterométrica* e que os ficcionistas, dotados de senso melódico e rítmico, conseguiram moldar nos domínios da narrativa, estabelecendo o anisossilabismo embutido na sintaxe da novelística.

Na França, essa tendência da modernidade teve em Gustave Flaubert a sua expressão maior, secundado pelos irmãos Edmond e Jules Goncourt. Para obter esse tipo de cláusulas poéticas livres, Flaubert modulava a narrativa com elementos fônicos de extrema suavidade, realizando cortes sintáticos de maneira a apropriar a harmonia das frases ao objeto descrito. Mediante esse procedimento formal, o estilo colorido e musical parecia alcançar a perfeição.⁽¹¹⁸⁾

117) Cf. CÉZARD, E. – Op. cit., p. 24.

118) Cf. LANSON, Gustave. Op. cit., p. 683.

Também Émile Zola andou praticando essa modalidade de cromatização estrutural. Da prosa de ambos, Grammont extrairia os versos livres parcialmente transcritos ao final desta explanação.

Ver-se-á como as unidades expressivas eram isoladas pelo corte imposto pelos romancistas, ocorrendo a pausa entre um e outro segmentos do fraseado. As emissões sonoras assim interrompidas permitiriam que somente se iniciasse o novo grupo fônico depois de amortecida a projeção acústica anterior, isso sem levar em conta as variações de compasso determinadoras do movimento interno do núcleo sintático. A ruptura do fio sonoro se operava da mesma forma que nas estrofes constituídas de versos livres, de feitura anisossilábica.

Demonstrando avançada percepção crítica, Lowes descobria no estilo fragmentário um dos substratos da linguagem poemática. Conquanto defendesse que verso fosse sempre e prosa nunca metrificável, ⁽¹¹⁹⁾ ao converter alguns trechos de narrativas em estrofes, patenteava a teoria do heterometrismo, logo, da existência de metro diversificado na ficção impregnada de ritmo e harmonia. Quanto à diferença assinalada entre a cadência do verso livre e o movimento da velha e da moderna prosa, ⁽¹²⁰⁾ os textos versificados por Lowes é que iriam determinar o nível de afinidade desses teores cromáticos nos gêneros diapostos.

O processo adotado por Lowes para conferir o ritmo na prosa artística, convertendo-a em versos assimétricos, tornava-se público em 1919. Trinta e cinco anos mais tarde, alguns dos ficcionistas estudados por Lowes eram relacionados por Marjorie Boulton, que verificava existir na escritura novelística de Thomas Carlyle, Walter Peter, Thomas Browne e Virginia Woolf, mais do que metro, algo de poesia, especialmente de verso livre. ⁽¹²¹⁾ No desenvolvimento do seu ensaio crítico, Marjorie Boulton comprovaria que os pés fundamentais da métrica grega eram os elementos determinadores do ritmo na velha e na moderna prosa inglesa.

Os versos heterometricamente corridos, em razão de sua funcionalidade como períodos sintáticos na prosa de ficção, não só estruturalmente, como na plumagem da idealidade, mostrar-se-iam tão verdadeiros quanto as unidades métricas, assimétricas ou amétricas representativas da linguagem do gênero nuclear da poética. Na seleta de exemplos dessa congeneridade, ver-se-á quão semelhante é o desenho dos versos livres embutidos na prosa e dos seus homônimos nos poemas arquitetados com os lineamentos instituídos pela modernidade. Ei-los:

119) Cf. LOWES, John Livingston. Op. cit., p. 271.

120) Idem, *ibidem*, p. 279.

121) Cf. BOULTON, Marjorie. Op. cit., p. 4.

I

Un dimanche ils se mirent en marche dès le matin,
Et, passant par Meudon,

Bellevue,
Suresnes,
Auteuil,

Tout de long du jour,
Ils vagabondèrent entre ces vignes,
Arrachèrent des coquelicots au bord des champs,
Dormirent sur l' herbe,
Burent du lait.
Mangèrent sous les acacias de guinguettes,
Et rentrèrent fort tard,
Poudreux exténués, ravis.

Gustave Flaubert

II

Quelques-unes tenaient leur petit entre
(les bras,
Le soulevaient, l'agitaient,
Ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance.
D'autres, plus jeunes,
Avec des gorges gonflées de guerrières,
Brandissaient des bâtons;
Tandis que les vieilles, affreuses,
(hurtaient si fort
Que les cordes de leurs cous décharnés
(semblaient se rompre.⁽¹²²⁾
Émile Zola

III

The perfume
Of the little flowers of the lime-tree
Fell through the air upon them,

122) Apud GRAMMONT, Maurice. Op. cit., p. 478-479.

Like rain;
While time seemed to move ever more slowly
To the murmur of the bees in it,
Till it almost stood still
On June afternoons.

Walter Pater

IV

Her face was like the after-sunset
Across a rose-garden,
With the wings of an eagle
Poised outspread on the light.
The light of her face falls from its flower,
as a hyacinth,
hidden in a far valley,
perishes upon burnt grass. ⁽¹²³⁾

Geroge Meredith

V

The bright domes
Of the parasols
Swayed lightly outwards
Like full-blown blossms
On the rim of a vase...

The wheels turned solemnly;
One after another the sunshades drooped,
Folding their colors
Like gorgeous flowers shutting their petals
At the end of the day.

Joseph Conrad

123) Apud LOWES, John Livingston. Op. cit.. p. 273 e 277.

VI

As he had seen her,
So he painted...
A grey, translucent sea
Laps silently
Upon a little creek
And, in the hush of a still dawn,
The myrtles and sedges on the water's brim
Are quiet...
She would vanish, we know,
Into the daffodils
Or a bank violets. ⁽¹²⁴⁾

Maurice Hewlett

VII

The stars
Were as wind-whirled fruit
Blown upward from the tree-tops.
The moon,
Full-orbed and with a pulse of flame,
Led a tide of soft light
Across the brown shores of the world...
A doe,
Heavy with fawn,
Lay down among the dewy fern,
And was at peace. ⁽¹²⁵⁾

Fiona Macleod

VIII

Isto que digo é a verdade pura e última.
Um dia,
quando todos os livros forem queimados
(por inúteis,

124) Idem, *ibidem*, p. 273 e 274-275.

125) Idem, *ibidem*, p. 274.

há de haver alguém
pode ser que tenor,
e talvez italiano,
que ensine esta verdade aos homens.
Tudo é música, meu amigo.
No princípio era o *dó*.
e o *dó* fez-se *ré*, etc.
Este cálice (e enchia-o novamente)
este cálice é um breve estribilho.
Não se ouve?
Também não se ouve o pau nem a pedra,
mas tudo cabe na mesma ópera... ⁽¹²⁶⁾

Machado de Assis

IX

Eufemismo,
os felizes tempos,
eufemismo apenas,
igual aos outros que nos alimentam,
a saudade dos dias que correram como melhores.
Bem considerando,
a atualidade é a mesma em todas as datas.
Feita a compensação dos desejos que variam,
das esperanças que se transformam,
alentadas perpetuamente do mesmo ardor,
sobre a mesma base fantástica de esperanças,
a atualidade é uma.

Sob a coloração cambiante das horas,
um pouco de ouro mais pela manhã,
um pouco mais de púrpura ao crepúsculo
- a paisagem é a mesma
de cada lado
beirando a estrada da vida. ⁽¹²⁷⁾

Raul Pompéia

126) ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1924. p. 28.

127) POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. 7. ed. definitiva. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s/d,
p. 6.

X

Pastor solitário de olhos acesos,
Habitei noites estranhas,
Grávidas de mistérios,
Caminhei longe,
Lua crescente,
Lua minguante,
De novo mulher,
Demônio de novo,
Raio verde,
Sol poente,
Navio bêbado...

Testemunha e participante,
Fui ouvindo conversas conversadas,
Somei cartas,
 casos,
 vivências,
 andanças,
Mala-aventuranças,
 amores,
 alegrias,
Salmos,
 sofrimento,
 ajuda;
Toda a humana safra
Que trago aqui
Para os vossos olhos
Que fui colhendo devagarinho,
Cada noite,
Na minha ilha,
Na ilha do homem só. ⁽¹²⁸⁾

Milton Dias

128) DIAS, Milton. *A Ilha do Homem Só*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.

11 HETEROSSILABISMO

Nas linhas desiguais, a que se referia Grammont, encontrar-se-ia a abonação do seu próprio conceito de *verso silábico livre*.⁽¹²⁹⁾ O heterossilabismo estrófico, remanescente do “*vers ancien hétérosyllabique*”,⁽¹³⁰⁾ desorganizava o simetrismo e desestabilizava o ritmo. Mas o poema não se libertaria inteiramente de sua gênese métrica, a não ser quando, infimamente harmônico e semanticamente rasante, a mensagem se fazia só externamente percussiva, mantendo-se no plano da comunicação.

Pela leitura fonométrica desse silabismo diversificado, tornar-se-ia explícito porque o verso unitextual ou absoluto, expresso numa só linha horizontal, semelhava o balanço de um pêndulo, igualando-se a um período melódico. Em decorrência dessa associação fônica e musical, a célula poemática individual se instituiria como modelo integral do verso livre. Quanto à fórmula dita transtextual, para medir a sua quantidade silábica bastaria seguir-lhe o percurso, geralmente alargado até o espaço gráfico abaixo, aí se determinando a contagem.

A instabilidade rítmica passava a ser uma decorrência das variações métricas, cada verso impondo seu compasso natural, este, determinado pelas vibrações de um ou mais grupos fônicos integrantes da unidade sintática. Na exemplificação do silabismo diversificado, esse aspecto se mostrará visualmente demarcado, sublinhando-se as projeções acústicas geradoras de ritmo, prevalecendo a lição de que, para entoar terá que haver modulação acentual, a que não escaparia a versificação assimétrica.

O maior dos iconoclastas brasileiros, que foi Oswald de Andrade, desarticulou a rima, desvairou no ritmo e desestabilizou a normativa sintática. Mas, tal como sucedeu com Verlaine, também não conseguiu libertar-se da métrica, que abominava. No heterossilabismo identificado em sua escritura poemática, os pa-

129) Cf. GRAMMONT, Maurice. Op. cit., p. 163 e 476.

130) Cf. GRASSERIE, Raoul de la. Op. cit., p. 21.

drões da versificação tônica confeririam na extensão, menos no simetrismo do compasso, porque tornado dissoluto. Eis como, só em parte, concretizara a sua *revolta na poesia*, estabelecendo a fluidez *rítmica* e exercendo o silabismo em versos como estes:

Jogo do Bicho

Municipal	14
Bar' tea'tro e Câ'mara	15
E o revezar' dos pa'res e dos so'los	110
Sa'las de espe'ra de cine'ma	18
Com val'sas e palpi'tes	16
E del'rios metá-licos nos bai'rros.	110

Quitação

Pulsaçõe's ligei'ras alucinan'do	110
Lá'bios e pá'l'pebras	14
O coração' esperou'	17
Cisne graciou'so que seminuda'va (no chalet' de ba'nhos)	116
José Meni'no era um sol'	17
Na te'rra lou'ra e azul'. ⁽¹³¹⁾	17

Recreio Pingue-Pongue

Miramar' a vi'da é relati'va	19
O aconteci'do não teria' si'do	110
Se nasce'sses só'	15
Sem a mãe' que te deixou' virtu'des (cala'das)	112
O aconteci'do te ofertou'	19
A filhi'nha de olhos cla'ros	17
Aber'tos para os dia's de vir'	19
És o e'lo duma cadeia' infini'ta	110
Abra'ça o d(outo)r Mandarin'	18
E soma e'le ao azul' desta manhã'	111
Louçã'. ⁽¹³²⁾	12

131) ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. p. 128 e 139.

132) Idem, ibidem, p. 163-164.

12 FÔNICA MELÓDICA

Ao situar a melodia entre os elementos constitutivos da linguagem falada, Vincenzo Spinelli justificava esse princípio da congeneridade, historiando: “Os cantores, os músicos e os poetas acharam sistemas e modos sonoros desde a mais alta antiguidade; ordenaram os sons por gamas, mediram as distâncias que há entre eles, as concordâncias e as discordâncias, e mediram-nas com o ouvido e com os meios mecânicos, como Pitágoras com o seu monocórdio, como, muito mais tarde, Tartini com o seu violino, encontrando novas relações e novos sons. Mas tudo isso já existia na palavra humana, suscitadora consciente ou subconsciente de todos os fatos musicais.”⁽¹³³⁾

Segundo Grasserie, os poetas-musicistas escreviam o canto associando-o às palavras, nestas considerando as sílabas acentuadas e não acentuadas, ou seja, os sons altos e baixos. A melodia, integrada a essa alternância fônica, diferia de verso para verso, mas podia ser a mesma do verso de outra estrofe, aí ocorrendo idêntica projeção acentual.⁽¹³⁴⁾ Portanto, na fase histórica analisada pelo crítico francês; enquanto o frasear melódico se fundia ao sintático, e o verso aparecia atrelado ao canto, sob o influxo do ritmo a música já tendia a exagerar nos aderentes sonoros, em prejuízo do elemento psíquico.⁽¹³⁵⁾

Por força dessa degenerescência do ritmo, chamada assim por Grasserie, o movimento seria conseqüentemente alterado, mas nota e sílaba permaneceriam integradas na organização melódica. Isso era o que ficava estabelecido na concepção de moderno crítico, ao assinalar que no verso as palavras conservaram a sua normal acentuação e ênfase; porém, eram de tal modo arranjadas na frase, que os acentos passavam a indicar a posição regular de cada intervalo de tempo, semelhando a vibração de uma nota musical.⁽¹³⁶⁾

133) SPINELLI, Vincenzo. *A Língua Portuguesa nos seus Aspectos Melódico e Rítmico*. Lisboa: Edições Quadrante, 1946. p. 20.

134) Cf. GRASSERIE, Raoul de la. Op. cit., p. 22.

135) Idem, ibidem, p. 110-111.

136) Cf. LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 1045.

Como e porque esses impulsos fônicos tendiam a acoplar-se de tal forma às notas musicais, explicava Vincenzo Spinelli: “Sendo as vogais os elementos melódicos da linguagem, é evidente que quanto mais rica for a série vocálica, tanto mais possibilidades melódicas se oferecem a quem fala; quanto mais puras forem as vogais, mais puro o canto. Já dissemos que os sons vocálicos constituem sistemas particulares; são precisamente os espaços sonoros, ou seja, a distância que medeia entre os sons afins, que determinam o caráter dos vários sistemas, a afinação das línguas e, conseqüentemente, a sua fisionomia e seus modos melódicos.”⁽¹³⁷⁾

Ainda quanto aos sons afins, admitia Spinelli ser relativamente fácil perceber a diferença tonal entre duas notas musicais, já dependendo da entonação a medida de cada vogal. É que as gradações fonéticas, quando melodicamente livres, tenderiam para uma diversidade amplíssima, como se verá: “Entre os dois sons extremos *u* grave e *i* agudo pode existir teoricamente uma escala ininterrupta de infinitas vogais: o deslizar lento de um dedo sobre uma corda de violino. Mas, como aconteceu em música, o ouvido teve de fixar, desde o princípio, um certo número de sons definidos na gama indefinida das vogais teóricas, *pois a melodia só existe quando o ouvido percebe degraus*, entre os quais o espírito pode estabelecer uma relação.”⁽¹³⁸⁾

A lição aplicar-se-á à unidade métrica, porquanto, atingidos os degraus da escala diatônica, a entoação de sua gama vocálica se mostrará, sílaba por sílaba, perfeitamente enquadrada, nota por nota, à frase melódica correlata. A linha unitextual se imporá como modelo integral dessa fusão de som-e-voz. Porque compreendido num só horizonte gráfico, para o declamador cada verso fluirá até o corte fônico equivalente a uma pausa intensa, enquanto que, para o músico, a escala sonora estará demarcada por um intervalo correspondente a uma oitava.

Ter-se-á na sensibilidade auditiva o instrumento de percepção da sinuosidade melódica enlaçada à ondulação fônica – “uma nota por sílaba” – à maneira do canto gregoriano.⁽¹³⁹⁾ E, até nos adornos, o ouvido dará pelo alongamento da acústica silábica, a evoluir de um para dois passos, e até mais disso. Aliás, o dímeter lírico de Píndaro já inseria esse alargamento adornado, em forma de ressonância. Em “Luar do Sertão”, esses dois casos apareceriam bem nítidos no mesmo semantema: ser-tão na primeira linha, e se-er-tão na segunda da mesma seqüência métrica.

Em síntese, na escritura versificada o concerto fônico se considerará plenamente exercido: 1º) quando a linha métrica apresentar a mesma exten-

137) SPINELLI, Vincenzo. Op. cit., p. 25.

138) SPINELLI, Vincenzo. Op. cit., p. 26.

139) REGO, Luís do. Op. cit. 2ª série, p. 108.

são da frase melódica; 2º) quando a ondulação silábica se mostrar perfeitamente adequada à cada nota musical. Ao leigo nesta disciplina artística, bastará o conhecimento da prosódia convencional para identificar o encaixe dos grupos vocálicos em todas as vibrações possíveis da organização tonal. Leve-se em conta que, se com oito notas poderão ser compostas até 40.320 melodias diversas,⁽¹⁴⁰⁾ com apenas cinco vogais puras e combinadas a voz humana será capaz de alcançar todas essas gamas musicalmente sistematizadas.

Para ilustrar esse fenômeno da integração da fônica poemática às infinitas variações da escala heptáfona ou dodecafônica, optou-se pelos versos de uma das mais representativas obras da moderna canção brasileira. Para um canto metrificado, usando-se a contagem espanhola, ou seja, computando-se até a postônica final de cada período melódico, a imergir no silêncio, veja-se *Carolina*, de Chico Buarque de Holanda.

Carolina

Calrollilna
 Nosl seus l olhos l fundos
 Guarlda tanta dor
 Al dor l del toldo'esl tel mundo
 Eul já l he'expliqueil quel não l vai dar
 Seul pranlto l não l vai nalda' aljudar
 Eul já l convildeil palra l dançar
 É l holra l já l seil de' alprolveiltar
 Lá l folra' almor
 Ulma l rolsa l nasceu
 Toldo l munl do samlbou
 Ulma'esl trella l caliu
 Eul be m l quel mostreil solrrindo
 Pellal jalnella' ôil quel lindo
 Mas l Calrollilnal não l viu.
 Clarolllna
 Nosl seus l olhos l tristes
 Guarlda l tanto' almor
 O'almor l quel já l não'elxiste

140) Cf. REGO, Luís do. Op. cit., p. 31.

Eul bemi que' alvilseil vai' alcabar
Del tudol lheil deil palra' alceitar
Mill versos canteil pral lhe' algraldar
Algolral nãoil seil colmo' explicar
Lál folra' almor
Ulma rolsa molre
Ulmal feslta' alcabu
Noslsol barlco parti
Eul bemi quel mostrei' al elja
Ol tempol paslsoul nal jalnellja
Sól Calrollilnal nãoil vi.

13 DESSIMETRIA RÍTMICA

Para as divisões simétricas ou previsivelmente alteráveis no movimento da cadeia melódica, Luís do Rego concebia esta lição: “Ritmo é a ordem constante com que se apresentam os tempos dentro dos compassos, no que se refere à duração e à acentuação. Supõe, portanto, uma duração regular para tais tempos e uma certa cadência perceptível por sua acentuação maior ou menor, dentro do respectivo compasso.” E adiantava: “Existem, porém, duas variantes rítmicas que permitem uma vivacidade extraordinária ao movimento do canto. São elas: a *síncopa* e o *contratempo*.”⁽¹⁴¹⁾

Sincronizados verso e melodia, o ritmo poético não haveria como diferir da síncopa regular, com os acentos fortes a alcançarem a mesma altura e duração do tom determinante da cadência na linguagem musical. Quando dispares a tônica vocálica e a síncopa, esta é que imporia a simultaneidade do compasso, forçando o deslocamento acentual, ora pelo recuo (sístole), ora pelo avanço da tônica (diástole) no organismo silábico discrepante.⁽¹⁴²⁾ Foi assim que, numa canção brasileira, o semantema *boêmia* mudou foneticamente para *boemía*.

Na projeção vocálica ascendente (da arse para a tese), ao alcançar o degrau mais elevado da tonalidade no organismo silábico, aí estaria o primeiro marco da série rítmica, verificando-se a mesma escalada nas divisórias seguintes. A ascensão dessa intensidade acentual passaria a ser o instrumento delimitador do compasso em cada unidade métrica. Portanto, a versificação rítmica se obrigaria a reger-se por essas batidas tonais, fixando seu substrato nas sílabas fortes, estas a operarem como metrônomo nas divisões do compasso. Daí ter afirmado Grasserie ser o ritmo mais perfeito do que o metro, e mais perfeitas ainda as suas combinações.⁽¹⁴³⁾

141) REGO, Luís do. Op. cit., 3ª série, p. 43.

142) PEREIRA, Eduardo Carlos. *Gramática Expositiva* (Curso Superior). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. p. 408.

143) Cf. GRASSERIE, Raoul de la. Op. cit., p. 175.

Referindo-se aos sons antecedentes do primeiro compasso, escrevia Spinelli: “O curso (dos elementos rítmicos) começa com uma sílaba em anacrusa, assim como algumas músicas começam com uma ou mais notas fora do tempo.” Mas, feita essa observação, importaria saber como os organismos silábicos se encaixavam de tal modo às vibrações ocorrentes na textura melódica, ao que respondia Spinelli: “Entre palavra e palavra há uma pequena pausa, que pode cair entre um elemento rítmico e outro, ou entre uma e outra sílaba do mesmo elemento rítmico. Correspondem essas pausas às de respiração da música, anotadas no canto com um apóstrofo; mas podem também durar o tempo de uma, duas ou mais sílabas.”⁽¹⁴⁴⁾

No prosseguimento de suas considerações, ressaltava Spinelli: “O ritmo enxerta-se nas palavras, ou melhor, as palavras enxertam-se nele, pois a cada semínima, a cada pancada, corresponde um elemento. A primeira sílaba do primeiro elemento, por estar no lugar do tempo forte, é mais intensa do que a primeira sílaba do segundo elemento.” Quanto aos tons nucleares, admitia: “por serem estes constituídos da primeira sílaba em arse e de outra – ou outras duas – em tese, adquirem o caráter de ritmo molecular, enquanto um inteiro elemento toma o lugar da sílaba em arse, outro o da sílaba em tese. Por outras palavras, os elementos rítmicos unem-se em dipodias, como se unem em dipodias os pés correspondentes da métrica antiga”⁽¹⁴⁵⁾

Incisivo em sua explanação, doutrinava Spinelli: “Unicamente quando chegam a ser ritmo, as palavras são compreendidas e sentidas; afastem-se do ritmo, e é como se saíssem da realidade.” E prosseguindo: “Uma forma de linguagem há que – gritada, dita ou murmurada – manifesta o ritmo desde o princípio até o fim, constante e regular como a música; uma forma de linguagem que não poderia existir senão enquanto ritmo: a que se chama poesia.”⁽¹⁴⁶⁾ Para exemplificar, transcrevia e analisava parte de uma estrofe de Camões, a que termina com este dístico: “Vede que fresca fonte rega as flores,/ Que lágrimas são a água e o nome amores.”

Para caracterizar o binário (um-dois), ou o ritmo em passo de dança, Spinelli usava uma décima das *Poesias* (1807) do lisboeta Antônio Diniz da Cruz e Silva. Para configurar o ternário, ou o elemento tripartido, recorria ao *Camões* (1825) de Almeida Garrett. E, para mostrar como se comportavam os elementos bipartidos ou tripartidos, (o binário e o ternário) em apenas quatro linhas métricas, remontava às *Odes* de Horácio, transcrevendo os versos, seguidos das respectivas marcações rítmicas, com a anacrusa entre chaves, como se verá adiante:

144) SPINELLI, Vincenzo. Op. cit., p. 70-71.

145) SPINELLI, Vincenzo. Op. cit., p. 89-90.

146) Idem, ibidem, p. 98-99.

Descende caelo et dic, age, tibia
 Regina longum Calliope melos,
 Seu voce nunc mavis acuta
 Seu fidibus citharaque Phoebi.
 (De)//scénde/ cael'et//dic age/tibia
 (Re)//gína/ longum Cal//lfope/ melos
 (Seu)// vóce nunc/ mavis a//cúta
 (Seu)// fídibus/ citha//ráque Phoebi.⁽¹⁴⁷⁾

Para estabelecer as noções sobre ritmo, expostas em seus livros, tanto Grasserie como Spinelli se basearam na fônica dos pés fundamentais da poesia greco-romana. Portanto, consideraram os tons resultantes das sílabas breves e longas. Nesse jogo sonoro, a diversidade das pausas era assim obtida: 1º) nos metros dactílicos, pela inclusão de um elemento espondeu; 2º) nos versos iâmbico-trocaicos, pela mesclagem de passos em espondeu, dáctilo ou anapesto. Mas, já na poesia de Goethe esses valores prosódicos eram reduzidos ao silabismo átono e tônico.⁽¹⁴⁸⁾

Esse silabismo era sistematizado por M. Cavalcanti Proença, ao formular seis tipos de combinações de átonas e tônicas capazes de gerarem o ritmo na poesia tradicional ou livre, e até na prosa lírica. Tais células métricas eram tidas pelo versólogo brasileiro como análogas aos elementos trocaicos, iâmbicos, dactílicos ou anapésticos, desse elenco excluindo o peônio primo (correspondente a um troqueu e um pírrico) e o peônio quarto (equivalente a um pírrico e um iambo).⁽¹⁴⁹⁾ Quanto à duração do acento tônico, Proença tinha à mão a obra em que se experimentava a medida de tempo da intensidade relativa de cada sílaba.⁽¹⁵⁰⁾

Mas, o que se sublinhará como núcleo rítmico não será a intensidade da sílaba longa, conforme a métrica greco-romana, nem o tempo de fonação do acento, como se pretendeu convencionar na versificação tônica. Para a teoria que se instituiu, a série rítmica de cada verso será determinada pelos cúmulos fônicos registrados na própria organização silábica, bastando, para situá-los, ouvir atentamente as sucessivas elevações tonais. Nos versos musicados, os picos fônicos aparecerão bem nítidos, alcançando toda a verticalidade das notas demarcadoras da respectiva seqüência rítmica.

Na conferência das possibilidades rítmicas da versificação moderna, estando o poema musicado, dever-se-á tão-somente conferir o enquadramento

147) Cf. SPINELLI, Vincenzo. Op. cit., p. 106-107.

148) Cf. GRAMMONT, Maurice. Op. cit., p. 85.

149) Cf. PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955. p. 17.

150) Cf. GRAMMONT, Maurice. Op. cit., p. 87 e segs.

Em que os fi'os da rede elé'trica são
(pautas musicai's

Nesta ho'ra de secre'tos pa'ssos
Seria impossí'vel morre'r. ⁽¹⁵²⁾

Do poema musicado de Gilberto Gil, pela necessidade de fixar didaticamente o que se teoriza neste capítulo, decidiu-se reproduzir apenas a segunda parte, em que se encontram bisados os quatro versos iniciais da composição. Na primeira e segunda linhas, observe-se um tempo a mais na escala melódica, e daí, um passo a mais na métrica (ôis, ôis). E, adiante, veja-se como, se tivesse usado um passo a mais em “que não tem fim” (im), o cantor não teria se obrigado a antepor esta sílaba expletiva: “Ôil que não tem fim” e “Ôil menina, que não tem fim”, o mesmo acontecendo em “subindo ao céu” (éu), em vez de “ôil subindo ao céu”. Eis, para conferir, o balanço simétrico/assimétrico de:

Expresso 2222

Começou a circular' o expresso 2222' (ôis)
Que parte dire'to de Bonsucesso pra depois' (ôis)
Começou a circular' o expresso 2222
(da Central' do Brasil'
Que parte dire'to de Bonsucesso pra depois'
(do ano 2mil'.
Dizem que pare'ce com o bonde do mo'tro
(do Corcovado daqui'
Só que não se pe'ga e entra e senta e an'da
O tri'lho é feito bri'lho
que não tem fim'
ôi, que não tem fim'
que não tem fim'
Ôi menina, que não tem fim'.
Nunca se che'ga no Cristo concre'to
De maté'ria ou qulaquer coisa re'al
Depois de 2001' e 2 e tempo afo'ra
O Cris'to é como que foi vis'to
subin'do ao céu'
ôi, subin'do ao céu'
Num véu' de nuvem brilhan'te,
Subin'do ao céu'.

152) CARVALHO, Francisco. *Barca dos Sentidos*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1989. p.83.

14 SEMÂNTICA POEMÁTICA

Para assumir uma postura criadora, usando o verso como instrumento de estesia ou de prospecções metafísicas, não bastará compreender todo o mecanismo exposto nos capítulos anteriores. Mais do que isso – a lição é de Roman Jakobson –, impor-se-á como “necessário ter o sentido da poesia, saber distinguir na descrição lingüística do texto o que é pertinente e o que não é pertinente do ponto de vista poético.” Quanto ao mérito da criação, aplicar-se-ia este ensinamento: “o que dá valor a um poema, convém insistir, é a relação entre sons e sentidos, é a estrutura dos significados – problema semântico, problema lingüístico no sentido mais amplo do termo.”⁽¹⁵³⁾

Justamente da organização dos sentidos, da estrutura dos significados, emana a semântica poemática. Nesse laboratório estético, em que se processam a imagem, a metáfora, o símbolo e o mito, arquiteta-se o ato poético, que resultando puro, tende “a mergulhar numa atmosfera de hipnose vizinha da quimera.” Afí, “sua expressão ideal é a música, que se transfunde em lirismo, quando expresso por palavras.”⁽¹⁵⁴⁾ Nessa escritura essencialmente egocêntrica, segundo Bally, a linguagem figurada se insere artificialmente na névoa, ensejando um escafandrismo sematológico arriscadamente decifratório.

Consoante ainda Bally, sendo a linguagem figurada um meio incomum de expressão, como tal haveria de organizar-se de formas diversas do sentimento. Por extensão, as imagens da literatura (em que obviamente se incluiria a semântica poemática), constituir-se-iam da inspiração ou de reflexões individuais, sempre buscando fixar uma impressão *estética* predeterminada. Os produtos imagísticos desse código verbal jamais deveriam ser criados

153) JAKOBSON, Roman. “O que fazem os poetas com as palavras”. In: *Colóquio – Letras*. Nº

12. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. p. 9.

154) BALLY, Charles. “Art et poésie”. In: *Linguistique Générale et Linguistique Française*. Berne, A. Francke S.A, 1950. p. 359.

alheatoriamente, e sim, mediante transmutações conscientes ou do rejuvenescimento dos signos da linguagem espontânea.⁽¹⁵⁵⁾

No desenvolvimento do capítulo “Imagem, Metáfora, Símbolo, Mito”, de sua *Teoría Literária*, Welck e Warren deixavam consistentemente firmadas as tangentes conceituais da semântica poemática, trilhando-se pela convergência de duas retas, assim definidas: “Una es particularidad sensorial, o el *continuum* sensorial y estético que vincula la poesía con la música y con la pintura y la separa de la filosofía y de la ciencia; la otra es la referente a las figuras o tropos, el lenguaje indirecto, *oblicuo*, que se expresa en metonimias y metáforas. comparando parcialmente mundos, precisando sus temas mediante traduciones a otros lenguajes.”⁽¹⁵⁶⁾

Reconheciam os dois críticos as dificuldades semânticas que o tema apresentava, pelo que se valiam de redobrada atenção para o uso dos termos em seus contextos, sobretudo para as suas contraposições extremas.⁽¹⁵⁷⁾ Via-se, assim, que para a formação de uma consciência tecnicamente armada, maior haveria de ser o empenho das incursões a esse universo de astronautas verbais. Não tanto, porém, para os que pretendessem tão-somente fruir a textualidade encantatória, mística e supra-realista da poesia, bastando-lhes a sensibilidade pura como estimuladora do deleite desta estética da idealidade.

Para o escafandrismo semântico do poema, Carlos Bousoño estabelecia outras lições imprescindíveis, inclusive abrindo perspectivas identificadoras do conceitual-sensorial-afetivo na opacidade das máscaras verbais. Como que advertindo para os riscos da exegética decifratória, escrevia: “El pensamiento en el poema no posee jamás una finalidad en sí mismo, sino que actúa simplemente como medio para otra cosa.”⁽¹⁵⁸⁾ E que coisa? “Un constante devenir, algo incesantemente movedizo, fluyente, aunque nuestra experiencia de la realidad interior pretenda insinuar lo contrario... un fluir, mas o menos evidente, de estados de conciencia cambiantes que se desenvolen en el tiempo.”⁽¹⁵⁹⁾

Dos três níveis de sua classificação da receptividade semântica, Dámaso Alonso atribuía ao leitor a do *primeiro conhecimento da obra poética*, por entender que as obras literárias eram escritas para fruição desse “ser terno, inocentíssimo e profundamente interessante.” Mas, logo adiante lhe cessava a

155) BALLY, Charles. *Traité de Stylistique Française*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951. v. I. p. 185-186.

156) WELCK, René e WARREN, Austin. *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1966. p. 221-222.

157) Idem, *ibidem*, p. 222.

158) BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1966. p. 23.

159) Idem, *ibidem*, p. 24.

inocência frutiva, dotando-o de “intuição totalizadora, que, iluminada pela leitura, vem reproduzir, diríamos, a intuição totalizadora que deu origem à obra, isto é, a de seu autor.”⁽¹⁶⁰⁾ Um conhecimento, admitia, tanto mais puro quanto menos elementos estranhos se interpusessem entre ambas as intuições: a do criador e a do diletante da matéria poetizada.

Noutro nível de receptividade dos significantes – o do *segundo conhecimento da obra poética* –, Dámaso Alonso situava o crítico num grau de percepção equivalente “à capacidade expressiva dos criadores, dos poetas”, estágio em que, cumprida a etapa frutiva, impunha-se a esse “ser excepcional” a decodificação dos signos na arquitetura do poema. Para essa função interpretativa, convertida em pedagogia, Dámaso Alonso tinha essa justificativa: “o crítico avalia a obra, e seu juízo é guia de leitores... dominam nele as faculdades intuitivas: profunda e ampla intuição receptiva, como leitor, e poderosa intuição expressiva como transmissor”, ou como “despertador da sensibilidade de futuros provadores.”⁽¹⁶¹⁾

No *terceiro conhecimento da obra poética*, Dámaso Alonso recorria à doutrina ligüística de Ferdinand de Saussure para estabelecer as relações entre significado e significante, ou seja, entre *conceito* e *imagem acústica*, identificando na plurivalência desta a unidade do poema. Mas, aí, seu esforço elucidativo ora esbarrava em incógnitas como o “impenetrável mistério da forma poética”, ora se adiantava em claridades aferitivas, como esta, assim enunciada: “a investigação estilística se vê indiretamente levada ao momento auroral em que um mundo vago, de pensamentos, emoções, reminiscências, que estava na alma do poeta, coalhou ou plasmou-se numa criatura nítida, exata: o poema.”⁽¹⁶²⁾

Na instituição de uma semântica poemática, como penetrar esse “mistério da forma” e como ir além do vislumbre desse “mundo vago”, segundo Dámaso Alonso? De outro ângulo da semiótica, Stephen Ullmann se mostrava atento à magnitude do problema, e escrevia: “o significado é um dos termos mais ambíguos e controversos da teoria da linguagem”, perfazendo as variantes conotativas “nada menos de dezesseis significações diferentes – vinte e três, se se contar separadamente cada uma das subdivisões.” Mas, abria uma perspectiva epistemológica, ao admitir: tal “ambigüidade pode reduzir-se, embora de modo algum desaparecer, se limitarmos a nossa atenção ao significado das palavras.”⁽¹⁶³⁾

Fixadas em dois níveis as atribuições da semântica poemática, restaria mencionar as opções correlatas para acolher o magnetismo das formas simbó-

160) ALONSO, Dámaso. *Poesia Espanhola*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. p. 29-30. 161) ALONSO, Dámaso. Op. cit., p. 152-153.

162) Idem, *ibidem*, p. 305-307.

163) ULLMANN, Stephen. *Semântica – Uma introdução à ciência dos significados*. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. 113-114.

licas e para decodificar a ambígua fluidez do signo lingüístico na dupla trajetória conceitual e acústica do significado e do significante. Para tanto, impor-se-ia diferenciar o acesso à natureza do poema: 1º) se em nível de leitorado dileitante, pelo uso intuitivo da estética da recepção; 2º) Se numa perspectiva de análise, valendo-se de uma didática necessariamente esclarecedora da fenomenologia da criação poética.

Dotada de prodigiosa sensibilidade, essa clientela imensurável tem sido, através dos tempos, o elemento eternizador dos verdadeiros poetas, endeusando-os, mantendo suas obras em relicários, selecionando as criações mais espiritualmente contagiantes de cada um e divulgando-as incessantemente pelo instrumento da declamação. Indiferente aos manifestos das escolas literárias e às tendências políticas ou filosóficas de cada época, o leitorado dileitante instituiu a sua própria semântica, deixando-se impregnar de lirismo ou de ressonâncias épicas. E assim procedendo, assegurava a perpetuidade daqueles cujos versos mais lhe enterneciam ou exaltavam.

Para essa categoria de absorvedores do produto estético, tomar-se-ia esta conceituação: “aprecia-se a poesia, na verdade, não pela idéia que ela possa conter, mas por ela ser poesia, simplesmente. Definir a natureza desse sentimento, desse prazer que a poesia desperta, é outro problema, bem mais complexo e difícil. Mas o fato fundamental é este: o prazer poético reside na própria poesia, e não em mensagem metafísica, ou de que outra denominação possa ser. E é descrever da poesia, insista-se, buscar outro nome – metafísica, política, ética – para designar esse misterioso dom, que é seu, de despertar o prazer.”⁽¹⁶⁴⁾

Intuitivos em seus métodos de leitura, alguns com certo domínio em metrificacão, mas a grande maioria prendendo-se à obra versificada por eletividade sensorial, esses fruidores da estética da idealidade se unanimificariam em oferecer ao poeta o que este mais necessita: divulgação e perpetuidade. A semântica poemática, tal como exercitam, já insere um conceito de valor: a seleção qualitativa. Duas correntes divagam por essa cosmogonia simbólica: a dos propugnadores da métrica convencional e a dos adeptos da versificação moderna, ambas trilhando a mesma senda: a da glorificação dos seus mitos da expressão poética.

Portanto, como aferir a metamorfose do signo na receptividade de uma categoria universal, livre em suas preferências literárias, infinitamente diversa na visão do mundo e de capacidade impressionadora indefinível? Para esse leitorado dileitante, a semântica poemática não comportaria regras, valendo a sensibilidade de cada um, seu nível de cultura, seu direito de exercer a idolatria do poeta da vida inteira. A imagem, a metáfora, o símbolo e o mito representariam, dessa forma, tudo que a prodigiosa imaginação dessa classe de fruidores da estesia concebesse.

164) COUTINHO, Afrânio. *Correntes Cruzadas*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1953. p. 304.

15 DIDÁTICA DAS TRANSMUTAÇÕES

Conhecidas as funções da semântica poemática, haverá de investigar-se a fundamentação estética dos signos impregnantes, recorrendo-se às fontes das transmutações conceituais. Para isso, obrigar-se-á o crítico a ter uma visão panorâmica de história da literatura universal, capacitando-se, assim, a extrair ilações do poeta em estudo com a escola da qual se tenha proclamado discípulo. Deverão excluir-se desses ensaios elucidativos as aventuras decifratórias, geralmente resultantes em conclusões enganosas e contestáveis.

E por onde iniciar a recorrência às fontes codificadoras da estilística dos significantes? Obviamente por Aristóteles, o primeiro crítico literário a tratar da criação poética, de suas irradiações temáticas e, implicitamente, das transmutações dos signos em suas flexibilizações conceituais e imagísticas. Exemplo de sua percepção do uso ideativamente condicionado dos significados é este confronto entre o bardo e o cientista: "Nombrando los poetas, no por la imitación, sino por la razón común del metro; tanto que suelen dar éste apellido aún a los que escriben algo de medicina, o de música en verso. Mas en realidad Homero no tiene que ver con Empédocles, sino en el metro. Por lo cual aquél merece el nombre de poeta, y éste el de físico."⁽¹⁶⁵⁾

Longo adiante, observada a dissimilaridade conceitual por força de peculiaridades opostas – os melhores caracterizados separadamente dos piores, o belo e o feio em lineamentos singularizados – Aristóteles concebia a pluri valência da semântica na textualização do poema, ao declarar: "Resta aún la tercera diferencia, que és cómo se ha de imitar cada una de estas cosas; porque con unos mismos medios se pueden imitar unas mismas cosas de diverso modo; ya introduciendo quien cuente o se transforme en otra cosa, según que Homero lo hace; ya hablando el mismo poeta sin mudar de persona; ya fingiendo a los representantes, como que todos andan ocupados en sus haciendas."⁽¹⁶⁶⁾

165) ARISTÓTELES. *El Arte Poetica*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1948. p. 24.

166) Idem, *ibidem*, p. 25-26

Finalmente, no capítulo V de sua *Poética*, ao analisar as idéias transmitidas em dialetos ou por metáforas, observava Aristóteles serem inúmeras as diferenças em idêntico modo de falar ou exprimir, concedendo-se aos poetas essa licença. Em certas metáfigurações, admitiam-se até vislumbres fantásticos ou absurdos, como o do cavalo a mover-se a um só tempo com dois pés direitos.⁽¹⁶⁷⁾ As considerações de Aristóteles sobre o linguajar, por metáforas, revelavam incrível perspicácia de natureza semântica, ficando estabelecidos critérios suficientes para o aprofundamento das questões estéticas relacionadas com a escritura poemática.

Revistas algumas das lições de Aristóteles adequáveis a uma didática das transmutações imagísticas, o crítico haverá de prosseguir seu itinerário especulativo, aferindo as repercussões normativas da *Poética*. Em seu estudo sobre Ésquilo, por exemplo, Araripe Júnior formulava apreciações bastante judiciosas a respeito da linguagem desse poeta, identificando em Shakespeare a sua técnica de metafigurar a realidade contingente. Acerca do simbolismo esquiliano, registrava: “Júpiter começava a civilizar a Grécia, tiranizando o mal, assombrando os povos com o trovão, exterminando quem quer que resistisse à sua lei. Depois foi o grande Hércules encarregado de purgar a terra dos monstros, dos ladrões e dos piratas. As próprias *fúrias estavam cançadas*.”⁽¹⁶⁸⁾

Ressaltando o jogo das idéias e dos sentimentos na tragédia esquiliana, Araripe Júnior transferia seu enfoque para o dramaturgo inglês, assinalando: “O cérebro do poeta, para produzir as gemas da inteligência, estratifica também. Há palavras nos dramas de determinado personagem, que derruem uma alma e geram, de súbito, um mundo no espírito do espectador. Estes e outros efeitos já dificilmente se encontram no teatro de Sófocles e de Eurípedes, cujo processo não se baseava nessa simplicidade puramente genial.”⁽¹⁶⁹⁾

Também partindo da vertente aristotélica, Michel Berveiller adotava uma postura igualmente crítica, em relação à gênese da tragédia, em que se incluía a “linguagem condimentada pelo ritmo, a música ou o canto.”⁽¹⁷⁰⁾ Entretanto, concordava estar aí um dos fundamentos da estilística poemática, ao escrever: “Os ritos de sortilégio, interdizendo certas palavras, prescrevendo certos números mágicos, produziram a poesia e o canto, a invenção das metáforas, o uso das perífrases, o próprio princípio do ritmo.”⁽¹⁷¹⁾ Afora isso, esses ritos encerravam uma “aura de mistério e de esoterismo, ligada a nebulosas e perturbantes representações, doutrinas inquietantes, mas também consoladoras,

167) Idem, *ibidem*, p. 79.

168) ARARIPE JÚNIOR, T.A. – *I b s e n*. Porto: Livraria Chardron, 1911. p. 30.

169) Idem, *ibidem*, p. 30-31.

170) BERVEILLER, Michel. *A Tradição Religiosa na Tragédia Grega*. São Paulo: Companhia Edí tora Nacional, 1935. p. 17.

171) Idem, *ibidem*, p. 39.

como a da transmigração das almas, da metempsicose e da reencarnação.”⁽¹⁷²⁾

Da mesma forma eram revistos por Berveiller o símbolo, o mito e a lenda, tornando assim implícita a infinita pluralidade do signo: “Esta admirável lenda (de Titã), quase tão familiar aos modernos como aos antigos, belo exemplo da plasticidade dos mitos gregos, deu lugar, através da história, às mais diversas interpretações.”⁽¹⁷³⁾ E concluindo: “A propósito dessas variações, espero que tenham notado aquilo a que diversas vezes chamei de plasticidade dos mitos gregos, desses mitos que por um privilégio admirável e singular, continham virtualmente em si infinitas possibilidades de renovação e mesmo de criação, de expressão.”⁽¹⁷⁴⁾

Demonstrando uma visão totalizante dos elementos representativos do *mundos sensibilis* e do *mundus intelligibilis*, Ernst Cassirer deixava enfeixado numa de suas obras talvez o mais completo levantamento das formas expressivas envolvendo a imagem, a metáfora, o símbolo e o mito, firmando interpretações que se converteriam em doutrina. Ocupando-se da universal função do signo e do problema do sentido, para esses atributos da semiótica concebia fórmulas gerais e específicas, intenções essas consignadas nas epígrafes “system of signs” e “world of symbols”.⁽¹⁷⁵⁾

Na literatura medieval, a narrativa épica foi o instrumento preferido para a exaltação da imagem, o encandecimento da metáfora, a refulgência do símbolo e a dignificação do mito. Na *Chanson de Roland*, em que se descortina a odisséia dos franceses na garganta dos Pirineus, em 778, a formosa Aude, sublimizada pelo amor, erigir-se-ia no único símbolo feminino do ciclo carolíngio, a expirar diante do imperador Carlos Magno ao saber da morte do seu amado Roland. E esse herói, purificado pelo simbolismo da fé, edificar-se-ia em mito através do mais celebrado poema sobre a guerra dos povos ibéricos contra os saxões.⁽¹⁷⁶⁾

Com a narração dos feitos de Beowulf, ganhava a literatura inglesa do século IX o poema mais representativo do período anglo-saxônio, em seus versos se plenificando a semântica da fantasia. Em sua monstruosa composição imagística, o dragão já inseria a condição de símbolo da maldade. E, para batê-lo em duelo, seu opositor teria que se mostrar superior em bravura, aí se estabelecendo as proporções do herói e, conseqüentemente, do mito. O con-

172) Idem, *ibidem*, p. 39.

173) Idem, *ibidem*, p. 83-84.

174) Idem, *ibidem*, p. 186.

175) CASSIRER, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms*. 4. ed. New Haven: Yale University Press, 1964. v. I, p. 85-87.

176) Cf. REMÉDIOS, Mendes dos. Op. cit., p. 40-41.

fron­to de imagens, assim engrandecidas, ensejava que as metáforas cintilassem mais intensamente, tudo isso se sintetizando no episódio final, quando Beowulf investiu contra o sopro ígneo do dragão, após ter este devastado o reino de Geats. Saía vitorioso no embate, porém mortalmente ferido, doando a sua vida em holocausto ao seu povo.⁽¹⁷⁷⁾

No século XII, os poetas franceses já exerciam a estética do maravilhoso, situando suas personagens nessa esfera da criação. Através de metáforas visionárias, houve quem descesse ao fundo do mar num tonel de vidro e, invertendo o curso de sua missão, escalasse o espaço numa viatura de madeira atrelada a um cão voador. A semântica da idealidade era atingida pelos instrumentos da fantasia, resultando em visões fantásticas do invisível, homens dotados de ciência e de poderes sobrenaturais, animais mais sabidos e poderosos do que seres humanos, enormes caldeiras, fontes mágicas, labirintos de aventuras e empresas que desafiavam as forças daqueles que não estivessem predestinados para realizá-las. A miragem era a única lei desse mundo encantado.⁽¹⁷⁸⁾

Da literatura italiana do último e primeiro quartéis dos séculos XIII e XIV saía um dos mais geniais intérpretes da semântica poemática e, contrapontisticamente, da tragédia humana. Com Dante Alighieri, os significantes alçavam vôo num plano de eternidade, nada escapando à sua tríplice concepção de *inferno*, *purgatório* e *paraíso*. Essa atitude prospectiva era assim dimensionada: “Quando o homem atinge o acume da linha da vida, ou sobe como Rômulo para os astros, e diviniza-se convertido em mito, aí toma a forma dos lemures, dos demônios que inquietam e desassossegam a gente humana.”⁽¹⁷⁹⁾

Como decodificar a realidade transfundida em metáforas e símbolos, que Dante, “poeta da noite estremunhava nesse fim de um mundo, dando a mão à Beatriz e, buscando... salvar a própria alma das garras do demônio,... propunha problemas que os tempos modernos teriam de resolver”⁽¹⁸⁰⁾ Araripe Júnior abria os caminhos para a elucidação, num deslumbramento, ao acrescentar: “Os grandes sáurios, os monstros noturnos, os vespertílios e os Geriontes que enchiam a *Divina Comédia*, evoluíam para o satanás de Milton... um diabo luminoso, belo, humano, senão a transformação de Apolo.”⁽¹⁸¹⁾

Também na França do crepuscular da Idade Média, os ingredientes da idealidade tendiam a ser aplicados aos desígnios da condição humana, elevan-

177) Cf. LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 16.

178) Cf. LANSON, Gustave. Op. cit., p. 21.

179) ARARIPE JÚNIOR. Op. cit., p. 41-42.

180) Idem, ibidem, p. 42-43.

181) Idem, ibidem, p. 43.

do-se à esfera dos problemas eternos. Foi com esse descortino que François Villon se consagrou como “poeta da morte”, usando uma linguagem hipocondríaca séculos mais tarde encampada por Charles Baudelaire, no mesmo país, e tempo depois por Augusto dos Anjos, no Brasil. Tanto no *Petit* como em seu *Grand Testament*, tendo como idéia central o sofrimento e a decomposição física do ser, a culminar na figura do esqueleto, na semântica de Villon a imagem, a metáfora e o símbolo não raro apareciam revestindo o sensual, a doçura e o belo, embora em seus versos predominassem o sofrimento, a agonia e a morte.⁽¹⁸²⁾

Essa dupla projeção universal (Alighieri – o poeta da noturnidade humana, e Villon – o poeta da morte) alcançaria o século XVI, incorporando-se ao bafejo trágico de Shakespeare. Em torno dessa imensa pluralidade de significantes se pôs Araripe Júnior, antecipando esta premissa judicativa: “Porque os personagens de Shakespeare brandam tão alto e a frase, na cena menos declamada, contunde a alma qual raio do Tonante? É o que vou, por minha vez, examinar, mergulhando nesse mundo criado por um poeta, que à semelhança do deus de Moisés, com um *fiat*, reuniu a carne ao espírito e ligou a natureza ao seu verbo soberano.”⁽¹⁸³⁾

Mas, desse mundo astral-opaco, como decifrar a incondicionalidade do pensamento ou a imponderabilidade do destino, a monstruosidade da loucura ou o brilho da lucidez? Para maior vulto desta indagação, Araripe Júnior alinhava outras incógnitas, anotando: “As ações oriundas da estupidez, a luta cruel pela existência, os atos sublimes e heróicos, os sentimentos transcendentais que redimem o mal, a enfermidade indecifrável e o mistério da morte, animais ferozes com forma humana, monstros, burgueses indiferentes, lutadores, ambiciosos de gênio e heróis, tipos ideais, loucos e anjos”,⁽¹⁸⁴⁾ tudo dessa galeria exibido triunfalmente por Shakespeare.

Se essa profusa dialética existencial se antecipava ao que de mais extraordinário existe sobre o assunto nas concepções modernas, como mergulhar seguramente nessas regiões habitadas por um Hamlet, a simbolizar a crise do espírito humano, ou por um Próspero (*The Tempest*, 1611), capaz de fazer o monstro Caliban exprimir em palavras os segredos da vida?⁽¹⁸⁵⁾ Como extrair o significado do fundo de cogitações indecifráveis? Ao crítico atribuir-se-á essa função prospectiva e elucidativa, cabendo-lhe rastrear a luminosidade astral ou a treva profunda, começando, nessa área de transmutações do signo expressivo, pela herança humanística dos próprios Shakespeares.

182) Cf. LANSON, Gustave. Op. cit., p. 81-82.

183) ARARIPE JÚNIOR. Op. cit., p. 45.

184) ARARIPE JÚNIOR. Op. cit., p. 65.

185) Idem, ibidem. p. 59 e 61.

Antes de Shakespeare, cuja magia verbal inseria todas as gamas da transmutação, Edmund Spencer fazia associar o perceptivo ao visual, grafando o símbolo com uma inicial maiúscula. E assim começava a lenda do cavaleiro da raqueta vermelha, ou da santidade, em *The First Book of the Faerie Queene*, exclamando: “Lo! I, the man whose Muse whylone did maske...” Usando uma linguagem entremeada de arcaísmos, esse poeta elisabetano se antecipava em trezentos anos a uma das práticas consubstanciadas pela arte poética simbolista, escrevendo: “Majestic divine”, “Dragon horrible”, “youth full Knigh^t”, “young Squire”, “danned Ghost”, “infernall Furies”, “sharp Remorse”, “blessed Angels” e “gentle Echo”.⁽¹⁸⁶⁾

Contemporâneo de Spencer, também Samuel Daniel ministrou o símbolo com função perceptiva e visual, em dois sonetos shakespearianos, adotando a maiúscula em “Sleep”, “Night”, “Death”, “Paladins” e “Time”.⁽¹⁸⁷⁾ Na mesma época, Michael Drayton dava seqüência ao procedimento estético, realizando o enaltecimento conceitual de “Muse”, “Fame”, “Fortune”, “Virtue”, “Love”, “Innocence”, “Faith” e “Nature”.⁽¹⁸⁸⁾ No período seguinte (séc. XVII), Robert Herrick diferenciava o estrato simbólico da acepção vulgar, grafando “Youth”, “Love”, “Hell”, “Aurora”, “Time”, “Fortune” e “Spirit”.⁽¹⁸⁹⁾ Finalmente, o metafísico John Donne concedia igual tratamento semântico a “Honor”, “Grace”, “Death” e “Sleep”.⁽¹⁹⁰⁾

Para comprovar todo esse ciclo de antecipações em torno da escalada do símbolo, bastará recorrer-se ao legado poético de John Milton, que abria seu *L'Allegro* (1631) imperativamente, assim: “Hence, loathed Melancoly, \ In Stygian cave forlorn”. Tanto no *Allegro* como no *Il Penseroso* (1633), o extrato ultra-sensorial era graficamente assinalado, tomando-se por exemplos: “Darkness”, “Cimmerian”, “Aurora”, “Liberty”, “Morn”, “Beauty”, “Poets”, “Folly”, “Muses”, “Silence”, “Love”, “Night” e “Day”.⁽¹⁹¹⁾ Nas *Lycidas* (1637), reiterava-se o mesmo procedimento estético, que se corouava no *Paradise Lost* (1665), com o símbolo alcançando as esferas da eternidade.

Esse consenso estético não se restringiria à literatura inglesa dos séculos XVI e XVII, verificando-se florações de igual atitude semântica na poética da centúria oitocentista. A prática da enfatização do símbolo, graficamente,

186) Cf. LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 250 e 299.

187) Idem, ibidem, p. 350-351.

188) Idem, ibidem, p. 351-353.

189) Idem, ibidem, p. 466-473.

190) Idem, ibidem, p. 482-487.

191) Idem, ibidem, p. 545-580

diferenciando-o dos significantes comuns, mostrar-se-ia seqüente na obra de Alexander Pope, Thomas Gray, William Collins e Robert Burns, todos unânimes na caracterização dos símbolos mais exaltados na poesia de entre 1700-1800 na Inglaterra. Na linguagem de Burns, enfim, esses impregnantes ideativos fluíam opticamente engrandecidos nesse verso: “Peace, Enjoyment, Love and Pleasure!”⁽¹⁹²⁾

E, na França, que reformulação defendia Victor Hugo no prefácio do *Cromwell*, ou seja, no famoso Manifesto do Romantismo tornado público em 1827? Como a semântica do lirismo ou da idealidade passaria a ser condicionada à linguagem poética então preconizada? Cada um usando o instrumental expressivo de acordo com a sua percepção e criatividade. Por ditame da escola ruidosamente inaugurada, cada poeta estaria livre para discorrer, a seu modo, sobre seus “sentimentos, amor e esperança; rancor e desilusões, entusiasmo e melancolia”.⁽¹⁹³⁾ Dos seus impulsos mais íntimos ou das impressões captadas da natureza, os românticos estariam aptos a produzir um lirismo sentimental e pitoresco, todo perpassado de estremecimentos simbólicos e metafísicos.

Segundo o testemunho crítico de Lanson, na poesia de Victor Hugo a metáfora era o caráter essencial do seu estilo. Não resultando de um procedimento artificioso, tendia para uma andança espontânea do pensamento. Essa a razão profunda por que se obstinava a empregar o substantivo apositivo: *caldeirão orçamento, boi povo, pregador promontório*. Essa sintaxe correspondia à natureza íntima do seu gênio. Suprimindo o signo de comparação, Hugo estabelecia a equivalência, a identidade das imagens justapostas, das quais uma ficava presa ao significado da outra na imaginação e na frase do poeta. Esta operação – concluída – era o princípio da criação dos mitos.⁽¹⁹⁴⁾

O Manifesto do Romantismo completava 39 anos, quando em 1866 novo idéário estético eclodia no meio literário francês. Firmado numa concepção de beleza impassível e escultural, seu instituidor, Leconte de Lisle, propunha a autonomia da arte, que deveria primar em tudo na escalada ao Parnaso. Nessa mudança de rumos, se nada era acrescentado à imagem, à metáfora, ao símbolo e ao mito em intensidade ideativa, aos ouvidos maravilhados da clientela intelectual esses signos se tornariam mais sonorosos, porque esse aspecto passava a ser o de maior relevância para a escola parnasiana. O que Leconte de Lisle ministrava para a versologia aflorante, ficava estabelecido como norma: o efeito plástico, a musicalidade potencialmente orquestral, a perfeição métrica e a solidez do mármore.⁽¹⁹⁵⁾

192) Cf. LIEDER, Paul Robert. Op. cit., p. 1021.

193) LANSON, Gustave. Op. cit., p. 540.

194) Idem, ibidem, p. 576.

195) Idem, ibidem, p. 666.

A revolta contra esse perfeccionismo instrumental e marmóreo era liderada, em 1889, por Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine, aliando-se ao movimento simbolista Henri de Régnier, Jean Moréas e Émile Verhaeren, e mais tarde, Francis Jammes, Paul Claudel, Jules Laforgue e Charles Péguy. E o que essa escola apregoava como símbolo? A esta indagação, responderia Lanson: “De princípio, tudo das condições profundas que o determinam... Os simbolistas repudiaram as formas fixas, o ângulo exato, o volume massiço dos objetos. Em oposição, dignificaram o reflexo fugaz das horas e das estações, a fluidez das aparências e a transitoriedade das paixões. Enfim, toda a natureza representada pela imagem móvel, pelo *símbolo* velado e imponderável das leis eternas.”⁽¹⁹⁶⁾

Chamados decadentes, o curioso é que, na reação desses simbolistas contra as formas rebuscadas dos parnasianos e o processo fotográfico da prosa naturalista, estava embutida a torrente da modernidade. Duas tendências contribuíram para essa travessia conceitual: a verlaineana e a mallarmeana. É que, ao adequarem os símbolos contingentes e eternos ao seu *inconoclastismo*, uma e outra tiveram de ajustar as estruturas poemáticas a esse trânsito expressivo, mas ambas confluindo para o *verslibrisme*. Daí a recorrência a Verlaine, Mallarmé, Verhaeren e outros representantes da mesma escola no discorrer sobre as matrizes da poesia moderna.

Exercitadas por Da Costa e Silva e Manuel Bandeira entre 1908 e 1919, essas matrizes seriam implicitamente adotadas como fundamento estético da Semana de Arte Moderna, em 1922. Repetir-se-ia no Brasil de Oswald de Andrade o mesmo que sucedera na França de Mallarmé: desarticulação da métrica, intolerância à simbologia convencional e ruptura com as tendências conservadoras. Mário de Andrade confirmaria mais tarde: “As modas que revestiram este espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa.”⁽¹⁹⁷⁾ E tal “espírito de guerra, eminentemente destruidor”, asseguraria a vitória desse movimento, tornando-o “uma espécie de escândalo público permanente.”⁽¹⁹⁸⁾

Sem estabelecer nenhuma regra para o uso da métrica desarticulada, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* seria mais ideológico do que propriamente estético. Mas, nesse bojo, surgia algo de muito importante para a história da literatura brasileira: que as “modas” externas deixassem de “revestir” o espírito nacional. Queria-se nitidamente divididas “a poesia de importação” e a “poesia pau-brasil de exportação”, já de retorno, oferecendo-se ao mundo o “melhor de nossa

196) Idem, *ibidem*, p. 710.

197) ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d, p. 235.

198) Idem, *ibidem*, p. 235-236.

tradição lírica; o melhor de nossa demonstração moderna.”⁽¹⁹⁹⁾ Em suma, com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade buscava dignificar os valores de nossa nacionalidade.

Eis em que consiste a didática das transmutações. Indo-se além da função estática do elucidário, pretendeu-se armar uma estratégia aferitiva para, conhecidas as acepções convencionais, fazer-se idéia da plumagem mutativa dos significantes na estrutura poemática. Para o crítico, quanto melhor armada a sua perspicácia, mais sólida haverá de ser a convicção sobre seus achados, a determinarem novos subsídios para a estética das formas versificadas. Para o diletante, a intuição e o gosto deverão preservar-se como instrumentos fundamentais da fruição e do prazer da leitura, saindo o poeta engrandecido com a sua preferência. Esta, a finalidade da teoria que ora se põe ao alcance da comunidade literária.

199) ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Apud COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do Pensamento Crítico*. Vol. I. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1974. v. I. , p.358 e 360.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Dámaso. *Poesia Espanhola*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, (1955).
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. In: *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1974. v. I.
- _____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- ANTOLOGIA DE POETAS CEARENSES CONTEMPORÂNEOS. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1965.
- ARARIPE JÚNIOR, T.A. - *I b s e n*. Porto: Livraria Chardron, 1911.
- ARISTÓTELES. *El Arte Poetica*. Buenos Aires: Espasa - Calpe Argentina, 1948.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1924.
- BALAGUER, Joaquin. *Apuntes para una historia Prosodica de la Metrica Castellana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- BALLY, Charles. *Linguistique Générale et Linguistique Française*. Berne, A. Francke S.A., 1950.
- _____. *Traité de Stylistique Française*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951. v. I.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1990.
- _____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
- BELIC, Oldrich. *En Busca del Verso Español*. Praga: Univerzita Karlova, 1975.
- BERVEILLER, Michel. *A Tradição Religiosa na Tragédia Grega*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- BOULTON, Marjorie. *The Anatomy of Prose*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- CÂMARA, Gilberto. *Ceará Ilustrado* (Revista). Fortaleza: 1925.
- CARVALHO, Francisco. *Barca dos Sentidos*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1989.
- CARVALHO, Ronald de. *Revista da Bahia* (Edição do centenário). Ano 3, nº 31. Salvador, 1923.
- CASSIRER, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms*. 4.ed. New haven: Yale University Press, 1964. v. I.
- CASTILHO, Antônio Feliciano de. *Resumo Tratado de Versificação Portuguesa*. Apud CASTILHO, Eugênio de. Op. cit.
- CASTILHO, Eugênio de. *Dicionário de Rimas Luso-Brasileiro*. Lisboa, Livraria Ferreira, 1886.
- CÉZARD, E. - *Métrique Sacrée de Grecs et des Romains*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1911.
- CHÈZE, João. *Selecta de Autores Franceses*. Paris: Librairie Aillaud, 1928.
- COLARES, Otacílio et alii. *Os Hóspedes*. Fortaleza: Edições CLÁ, 1946.
- COUTINHO, Afrânio. *Correntes Cruzadas*. Rio de Janeiro: Edições A Noite, 1953.

- _____. *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1974. v. I.
- DIAS, Milton. *A Ilha do Homem Só*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1966.
- _____. *Péguy, Poeta da Esperança*. Fortaleza: (IUC), 1976.
- GRAMMONT, Maurice. *Les Vers Français*. Paris, Édouard Champion Éditeur, 1913.
- GRASSERIE, Raoul de la. *Analyses Métriques et Rythmiques*. Paris: Jean Maisonneuve Éditeur, 1893.
- JAKOBSON, Roman. "O que fazem os poetas com as palavras. In: *Colóquio-Letras*. Nº 12, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- LANSON, Gustave e TUFFRAU, P. - *Manuel Illustré d'Histoire de la Littérature Française*. Paris: Librairie Hachette, 1931.
- LIEDER, Paul Robert et alii. *British Poetry and Prose*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1950.
- LINHARES FILHO (José). *A "Outra Coisa" na Poesia de Fernando Pessoa*. Fortaleza: UFC PROED, 1982.
- LOWES, John Livingston. *Convention and Revolt in Poetry*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1924.
- MARQUES, Oswaldino. *O Poliedro e a Rosa*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde-Serviço de Documentação, 1952.
- MEIRELES, Cecília. *Viagem*. Lisboa: Editorial Império, 1939.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.
- PASSOS, Guimaraens. *Dicionário de Rimas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1913.
- PEREIRA, Eduardo Carlos. *Gramática Expositiva* (Curso superior). São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1938.
- PESSOA, Fernando. *Poesias Inéditas*. Lisboa: Edições Ática, 1981.
- POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. 7. ed. definitiva. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s/d.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro: Livraria Forense, 1969.
- REGO, Luis do. *Manual de Canto Orfeônico*. 2ª série. Rio de Janeiro/Porto Alegre: Editora Globo, 1955.
- _____. *Idem*, 3ª série, 1959.
- REMÉDIOS, Mendes dos. *História da Literatura Portuguesa*. 5. ed. Lisboa, Empresa Internacional Editora, 1921.
- REZENDE, Edgard. *Os Mais Belos Sonetos Brasileiros*. Rio de Janeiro. Editora Freitas Bastos, 1945.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística General*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.
- SILVA, Antônio Francisco DA COSTA E. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- SPINELLI, Vincenzo. *A Língua Portuguesa nos seus Aspectos Melódico e Rítmico*. Lisboa: Edições Quadrante, 1946.
- ULLMANN, Stephen. *Semântica - Uma introdução à ciência dos significados*. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria Literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

F. S. Nascimento

SISTEMA DE FONOMETRIA POEMÁTICA

1 A Justificativa

2 A Criação

Fortaleza - Ceará
1989

1 A JUSTIFICATIVA

A idéia da criação de um mecanismo gráfico, televisual e sonoro que fosse capaz de detectar a fluidez tonal ou a síncope artificiosa do verso, começou a esboçar-se em 1972, sob a inspiração de uma obra esteticamente revolucionária.⁽¹⁾ Tecnicamente, admitia-se como exequível o *Sistema de Fonetria Poemática*. E este, conquanto até aplicável à escritura artística de Homero ou Virgílio, seria exercido, preferentemente, no âmbito das línguas modernas, obviamente exigindo do poeta ou do versólogo o necessário conhecimento de fonética para conferir a organização silábica e as incidências rítmicas do verso.

Mas, pretendendo-se trabalhar com a versificação clássica, o *Sistema de Fonetria Poemática* ofereceria o exato registro da altura e duração acústica do som breve ou longo, indo, portanto, muito além do que se convencionou fazer através de sinais gráficos. Com os equipamentos eletrônicos hoje disponíveis, esforço relevantíssimo como o de Raoul de la Grasserie não mais ficaria limitado a códigos acentuais de arriscada decifração. E veja-se o que realizou: evoluindo de um painel da métrica sânscrita e árabe, esse foneticista conseguiu identificar 59 pés da versificação greco-romana, entre 2 e 5 sílabas.⁽²⁾

Sendo a Fonologia um ramo da gramática histórica ou descritiva, não admira que os estudos acerca da métrica clássica e da versificação em línguas românicas tivessem alcançado tamanho desenvolvimento na ensaística dessa área, em que pontificaram lingüistas espanhóis e franceses. Essa competência ficava explícita na classificação da obra de Grasserie – “Études de Grammaire Comparée” –, que iniciava suas análises, argumentando: “A rítmica comparada é uma parte ainda quase inexplorada da lingüística geral e da gramática. Tem-se

1) LOWES, John Livingston. *Convention and Revolt in Poetry*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1924.

2) GRASSERIE, Raoul de la. *Analyse Métriques et Rythmiques*. Paris: Jean Maisonneuve Éditeur, 1893.

estudado separadamente os ritmos de outros povos, apressadamente e de maneira empírica, sem procurar descobrir suas leis fundamentais.”⁽³⁾

Essas leis profundas do ritmo na escritura poemática seriam encontradas nas principais vertentes da Fonologia: a fisiológica e a histórica. Nas 195 páginas atribuídas às duas partes dessa disciplina lingüística, José Joaquim Nunes deixava lições como esta: “Na produção dos fonemas entram ainda outros fatores de grande importância; são, como para outro qualquer som, a *intensidade*, a *altura* ou *entonação*, a *duração* e o *timbre*. Depende a *intensidade* da amplitude das vibrações das cordas vocálicas, aumentando ou diminuindo com ela; caracteriza a *altura* o maior ou menor número de vibrações; chama-se *duração* o tempo mais ou menos longo em que as vibrações se operam; o *timbre* finalmente consiste em certos sons acessórios que acompanham o fundamental e aos quais se dá o epíteto de *harmônicos*.”⁽⁴⁾

Os elementos fundamentais do ritmo na linguagem artística eram incisivamente caracterizados noutra lição de famoso gramático, ao definir: “O som tem *duração* e tem *altura*. Na duração baseia-se o conceito de quantidade, e neste caso os sons podem ser *longos* ou *breves*, podem ser pronunciados em maior ou menor espaço de tempo. É sobre a *altura* ou *acuidade* dos sons que se baseia o conceito de *acento*. A vogal, e por extensão a sílaba mais extensa, diz-se *tônica*, *acentuada* ou *sílaba predominante*. As vogais e sílabas menos intensas ou graves dizem-se *átonas*. Usualmente a palavra *acento* designa o acento agudo, relativo à sílaba predominante.”⁽⁵⁾

Com os instrumentos técnicos que operará, o *Sistema de Fonometria Poemática* fará o registro desses elementos fonológicos em cada verso, dentro e isoladamente do contexto estrófico, detectando se a altura acentual foi artificialmente intensificada pela dosagem explosiva da rima. Isso ficará bastante claro na prática do *enjambement* ou cavalgamento, na curva sonora para a linha seguinte, quando se confirmará que a sílaba culminante da unidade métrica em contorno textual recebeu um impulso fônico muito acima de sua organicidade prosódica.

Nas estâncias assimétricas, compostas de linhas *homeométricas* ou *heterométricas*,⁽⁶⁾ chamadas de *versos livres*, o *Sistema de Fonometria Poemática*

3) Idem, ibidem, p. 1.

4) NUNES, José Joaquim. *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1919. p. 21-22.

5) RIBEIRO, João. *Gramática Portuguesa*, 7. ed. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & C., 1896. p. 10. (Na edição de 1909, p. 292, aparece corrigido *extensa* para *intensa* em “a vogal, e por extensão a sílaba mais *intensa*...”)

6) Cf. BELIC, Oldrich. *En Busca del Verso Español*. Praga, Univerzita Karlova, 1975. É de sua autoria a classificação de *homeométricos*: versos coincidentes em igualdade silábica, e *heterométricos*: todos desiguais no contexto estrófico.

desenvolverá um processo de anatomia estrutural que surpreenderá os versólogos mais perspicazes. As lições de Raoul de la Grasserie e John Livingston Lowes, publicadas em 1893 e 1919, serão aplicadas em nível de laboratório eletrônico, invocando-se, como subsídios, os ensinamentos de Vincenzo Spinelli, Joaquin Balaguer, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswaldino Marques, Domingos Carvalho da Silva, Maria Luiza Ramos e outros exegetas do polimetristo estrófico.

A respeito do que se convencionou nomear por *verso livre*, o *Sistema de Fonetria Poemática* demonstrará que, se até isoladamente este funcionar como unidade de sentido (disposto numa só linha ou transferido o módulo significante para o espaço gráfico seguinte), em nenhum dos casos o assimetristo *unitextual* ou *transtextual* deixará de enquadrar-se no princípio da quantificação silábica, salvo se, vazio de mensagem, também nada contiver de melódico e rítmico. Esse tipo de análise se fará com base em farto acervo bibliográfico, a partir da *Métrique Sacrée des Grecs et des Romains*, de E. Cézard.

Pela arte poética francesa e luso-brasileira, não há como ser livre ou amétrico o verso que tenha entre um a doze registros fônicos, indo além desse limite a versificação espanhola, ao abonar, começando pelo romancelheiro medieval, o metro formado por dezesseis sílabas. Escrita em língua inglesa arcaica por volta de 1240, a canção "Sumer is icumen in" constitui-se, por sua vez, um dos mais remotos exemplos de homeometristo, em que os doze versos da estância única somente se apresentam livres quanto à disposição estrófica e às escalas melódicas. E John Lyly (1554-1606), do período elisabetano, escrevia "Menaphon's Song", modelo também bastante antigo de heterometristo, e ambos os casos tidos como da maior significação para as atividades de estúdio e para os cursos livres que o *Sistema de Fonetria Poemática* se propõe realizar, no desempenho de suas intenções exegéticas e didáticas.

Conquanto prioritariamente inclinando para a análise organográfica, televisual e sonora do verso, o *Sistema de Fonetria Poemática* se enquadrará com igual aproveitamento ao ensino ou estudo crítico da música. Sob a orientação de profissionais dessa área, obra extraordinariamente didática como o *Manual de Canto Orfeônico*, de Luis do Rego, poderá retornar às salas de aula, seja através de projeções sonorizadas, seja mediante o emprego do videocassete. Dispondo de qualquer um desses instrumentos, o professor terá condições de oferecer ao aluno uma forma de preleção simultaneamente teórica e prática, marcando pela imagem do signo musical e pelo seu respectivo valor sonoro todos os elementos de que se compõem a melodia, o ritmo e a harmonia.

No tocante à escritura artística, em que se fundem os contágios poéticos e os impregnantes cromáticos da música, procurar-se-á desenvolver um trabalho a partir das lições de Raoul de la Grasserie, quando se estudará a prosa

ritmada: 1º) contribuindo para a linguagem versificada; 2º) determinando o abrandamento das notações métricas; e 3º) construindo módulos sintônicos. A contribuição de Vincenzo Spinelli, em *A Língua Portuguesa nos seus Aspectos Melódico e Rítmico*, será devidamente utilizada pelo *Sistema de Fonometria Poemática*. De obras mais recentes, seguir-se-ão os ensinamentos de Marjorie Boulton, em *The Anatomy of Prose*, em cujo ensaio a autora se deu à tarefa de anotar pés greco-romanos de 2 a 5 sílabas em *Sermon* de John Donne (1619), *The Spectator* de Joseph Addison (1711), *Ulisses* de James Joyce (1922) e *Tortilla Flat* de John Steinbeck (1935).

Em síntese, eis um projeto de crítica audiovisual que terá por função gravar a trajetória do verso e marcar a sinuosidade cromática da prosa de ficção, podendo estender-se ao âmbito da música. Acionado o *Sistema de Fonometria Poemática*, o cliente receptor estará diante do texto integral do poema, grafado e sonorizado. Em seguida, verá projetadas graficamente linha por linha da estrofe em análise, ouvindo a gravação de cada verso, tantas vezes se façam necessárias, até que, no caso do *enjambement* assimétrico, lhe fique assegurada a convicção de que foi desarticulado artificialmente o percurso da unidade poemática, obtendo o poeta tão-somente um efeito visual. E, por fim, a classificação da escritura versificada numa das três peculiaridades formais: *unitextual*, *transtextual* ou *bitextual*, matéria definida e consubstanciada na *Teoria da Versificação Moderna*.

2 A CRIAÇÃO

I - Por este instrumento particular, o escritor F.S. Nascimento (Francisco de Sousa Nascimento), brasileiro, casado, Doc. de Identidade nº 67890-SSP/CE e CPF nº 002141673-72, cria o *Sistema de Fonetria Poemática*, que terá por sede a cidade de Fortaleza, capital do Estado do Ceará.

II - O *Sistema de Fonetria Poemática* dedicar-se-á à pesquisa, ao estudo e à divulgação dos aspectos estruturais do poema, da narrativa e da música através de processos organográficos, televisuais e sonoros.

III - As experiências feitas com mecanismos técnicos e eletrônicos serão propagadas em atividades de estúdio e em conclaves públicos.

IV - No desempenho de suas finalidades, o *Sistema de Fonetria Poemática* manterá intercâmbio com universidades e demais organismos nacionais e estrangeiros que venham a interessar-se pela tecnologia que desenvolverá.

V - Para assegurar seu funcionamento, o *Sistema de Fonetria Poemática* se valerá das seguintes fontes: 1) reservas próprias; 2) contribuições de pessoas jurídicas de direito público ou privado; 3) recursos provenientes de convênios, contratos e ajustes; 4) quaisquer receitas eventuais, inclusive de prestação de serviços.

VI - O *Sistema de Fonetria Poemática* terá um diretor e um coordenador técnico.

§ 1º - Competirá ao diretor:

a) programar e superintender trabalhos de pesquisa, análise e divulgação;

- b)* firmar documentos, inclusive papéis financeiros e bancários;
- c)* contratar serviços técnicos e auxiliares;
- d)* representar esta entidade em juízo e atos públicos ou privados.

§ 2º - Incumbirá ao coordenador técnico:

- a)* assegurar o funcionamento do setor organográfico, televisual e sonoro, operando-o interna e externamente;
- b)* chefiar os serviços de equipe;
- c)* prestar assessoramento ao diretor em assuntos técnicos;
- d)* responder pela direção da entidade na ausência do seu diretor.

VII - As despesas com pessoal, incluindo-se o prolabore a ser atribuído ao diretor e ao coordenador técnico, não deverão exceder-se a 60% (sessenta por cento) da receita bruta mensal, reservando-se os 40% (quarenta por cento) restantes para equipamentos, manutenção e serviços gerais.

Fortaleza-CE, 14 de abril de 1989.

Francisco de Sousa Nascimento
(F.S.Nascimento)
DIRETOR

**COLEÇÃO
ALAGADIÇO NOVO**

COLEÇÃO ALAGADIÇO NOVO

1. IRACEMA – José de Alencar – Edição fac-similada; Imprensa Universitária da UFC – 1983.
2. FORTALEZA E A CRÔNICA HISTÓRICA – Raimundo Girão – Imprensa Universitária da UFC – 1983.
3. TEMPOS HERÓICOS – Esperidião de Queiroz Lima – Reedição da 2ª parte do livro ANTIGA FAMÍLIA DO SERTÃO – Imprensa Universitária da UFC – 1984.
4. AS VISÕES DO CORPO – Francisco Carvalho – Imprensa Universitária da UFC – 1984.
5. CONTOS ESCOLHIDOS – Moreira Campos – 4ª Edição – Imprensa Universitária da UFC, 1984.
6. DEZ ENSAIOS DE LITERATURA CEARENSE – Sânzio de Azevedo – Imprensa Universitária da UFC – 1985.
7. O NORTE CANTA – Martins d'Alvarez – 2ª Edição – Imprensa Universitária da UFC – 1985.
8. TIBÚRCIO – O GRANDE SOLDADO E PENSADOR – Eusébio de Sousa – Edição Especial – Imprensa Universitária da UFC – 1985.
9. O CRATO DE MEU TEMPO – Paulo Elpídio de Menezes – 2ª Edição – Imprensa Universitária da UFC – 1985.
10. BUMBA-MEU-BOI E OUTROS TEMAS – Lauro Ruiz de Andrade – Imprensa Universitária da UFC – 1985.
11. CANTO DE AMOR AO CEARÁ – Artur Eduardo Benevides – Imprensa Universitária da UFC – 1985.
12. MUNDO PERDIDO – Fran Martins – 2ª Edição – Imprensa Universitária da UFC – 1985.
13. ILDEFONSO ALBANO E OUTROS ENSAIOS – F. Alves de Andrade – Imprensa Universitária da UFC – 1985.
14. POEMAS ESCOLHIDOS – Cruz Filho – Imprensa Universitária da UFC – 1986.
15. REFLEXÕES SOBRE AUGUSTO DOS ANJOS – Antônio Martins Filho – Imprensa Universitária da UFC – 1987.

16. GUSTAVO BARROSO – SOL, MAR E SERTÃO – Eduardo Campos – Imprensa Universitária da UFC – 1988.
17. EXERCÍCIO DE LITERATURA – Francisco Carvalho – Imprensa Universitária da UFC – 1989.
18. POESIAS – 2ª Edição – Filgueiras Lima – Imprensa Universitária da UFC – 1989.
19. A RECEPÇÃO DOS ROMANCES INDIANISTAS DE JOSÉ DE ALENCAR – Ingrid Schwamborn – Imprensa Universitária da UFC – 1990.
20. LITERATURA SEM FRONTEIRAS – Coordenadores: Helmut Feldmann e Teoberto Landim – Imprensa Universitária da UFC – 1990.
21. UFC & BNB – Educação para o Desenvolvimento – Antônio Martins Filho – Imprensa Universitária da UFC – 1990.
22. IMPÉRIO DO BACAMARTE – Joaryvar Macedo – 2ª Edição – Imprensa Universitária da UFC – 1990/1992.
23. O MUNDO DE FLORA – Angela Gutiérrez – Imprensa Universitária da UFC – 1990.
24. CRÔNICAS DA PROVÍNCIA DO CEARÁ – Manuel Albano Amora – Imprensa Universitária da UFC – 1990.
25. APOLOGIA DE AUGUSTO DOS ANJOS E OUTROS ESTUDOS – F.S. Nascimento – Imprensa Universitária da UFC – 1990.
26. ESPELHO DE CRISTAL – Wilson Fernandes – Imprensa Universitária da UFC – 1990.
27. MEDICINA MEU AMOR – CONTOS E CRÔNICAS – José Murilo Martins – Imprensa Universitária da UFC – 1991.
28. O TERRITÓRIO DA PALAVRA – MEMÓRIA & LITERATURA – Carlos d'Alge – Imprensa Universitária da UFC – 1991.
29. METAFÍSICA DAS PARTES – Carlos Gildemar Pontes – Imprensa Universitária da UFC – 1991.
30. REINCIDÊNCIA – Cláudio Martins – Imprensa Universitária da UFC – 1991.
31. CONCEITOS & CONFRONTOS – Heládio Feitosa e Castro – Imprensa Universitária da UFC – 1991.
32. DESCRIÇÃO DA CIDADE DE FORTALEZA – Antônio Bezerra de Menezes – Introdução e Notas de Raimundo Girão – Imprensa Universitária da UFC – 1992.
33. NOTURNOS DE MUCURIBE E POEMAS DE ÊXTASE E ABISMO – Artur Eduardo Benevides – Imprensa Universitária da UFC – 1992.
34. NOVOS ENSAIOS DE LITERATURA CEARENSE – Sânzio de Azevedo – Imprensa Universitária da UFC – 1992.
35. SECA, A ESTAÇÃO DO INFERNO – Teoberto Landim – Imprensa Universitária da UFC – 1992.
36. FORTALEZA DESCALÇA – Otacilio de Azevedo – Imprensa Universitária da UFC – 1992.
37. CRÔNICA DAS RAÍZES – Francisco Carvalho – Imprensa Universitária da UFC – 1992.
38. A COLONIZAÇÃO PORTUGUESA DO CEARÁ – O POVOAMENTO – Vinicius Barros Leal – Imprensa Universitária da UFC – 1993.

39. FORMAS E SISTEMAS DE GOVERNO – INTINERÁRIOS E QUESTIONAMENTO – André Haguette (Organizador) – Imprensa Universitária da UFC – 1993.
40. HISTÓRIA ABREVIADA DE FORTALEZA E CRÔNICAS SOBRE A CIDADE AMADA – Mozart Soriano Aderaldo – Imprensa Universitária da UFC – 1993.
41. ANDANÇAS E MARINHAGENS – Linhares Filho – Imprensa Universitária da UFC – 1993.
42. TEMPOS E HOMENS QUE PASSARAM À HISTÓRIA – Tácito Theophilo – Imprensa Universitária da UFC – 1993.
43. POESIAS INCOMPLETAS – Antônio Girão Barroso – Imprensa Universitária da UFC – 1994.
44. FICÇÃO REUNIDA – Durval Aires, Dimas Macedo (Organizador). – Imprensa Universitária da UFC – 1994.
45. O CÉU É MUITO ALTO – Lembranças – Blanchard Girão – Imprensa Universitária da UFC – 1994.
46. SONATA DOS PUNIAIS – Francisco Carvalho – Imprensa Universitária da UFC – 1994.
47. MAR OCEANO – Fran Martins – 2ª edição – Imprensa Universitária da UFC – 1994.
48. SEARA – Luciano Maia – Imprensa Universitária da UFC – 1994.
49. MEUS EUS – Pedro Henrique Saraiva Leão – Imprensa Universitária da UFC – 1994.
50. A PADARIA ESPIRITUAL – Leonardo Mota – 2ª edição – Introdução e Notas de Sânzio de Azevedo – Imprensa Universitária da UFC – 1994.
51. CANTIGAS DO CORAÇÃO – Heládio Feitosa e Castro – Imprensa Universitária da UFC – 1995.
52. PROSA DISPERSA – Newton Gonçalves – Imprensa Universitária da UFC – 1995.
53. O OUTRO NORDESTE – Djacir Menezes – Imprensa Universitária da UFC – 1995.
54. LEITURA E CONJUNTURA – Dimas Macedo – Imprensa Universitária da UFC – 1995.
55. LOUVAÇÃO DE FORTALEZA – Lustosa da Costa – Imprensa Universitária da UFC – 1995.
56. TEXTOS E CONTEXTOS – Francisco Carvalho – Imprensa Universitária da UFC – 1995.
57. NOVOS RETRATOS E LEMBRANÇAS – Antônio Sales – Imprensa Universitária da UFC – 1995.
58. MARÉ ALTA – Yolanda Gadelha Theophilo – Imprensa Universitária da UFC – 1995.
59. TEORIA DA VERSIFICAÇÃO MODERNA – F.S. Nascimento – Imprensa Universitária da UFC – 1995.



Impresso na Imprensa Universitária
da Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932, Caixa Postal 2600
Fortaleza - Ceará - Brasil