

O VERSO COMO UNIDADE FONO-SEMÂNTICA

ÁLVARO LORENCINI

"Il faut comprendre la langue poétique en ce qui l'unit à la langue parlée et en ce qui l'en distingue; il faut comprendre sa nature proprement linguistique."

(O. Brik, "Rythme et Syntaxe", in *Théorie de la Littérature*, textes des formalistes russes.)

Num artigo já clássico em que insiste na competência da Linguística para estudar a Poética, Roman Jakobson faz uma distinção entre aquilo que conhecemos como *poesia* e aquilo que êle, Jakobson, chama de *função poética*. Reduzindo a termos simples o pensamento do lingüista russo, poder-se-ia dizer que, segundo êle, a poesia se caracteriza pela utilização de meios lingüísticos com intenção artística, ao passo que a função poética pela "utilização de meios poéticos com intenção heterogênea" (1). Esses meios são os mais variados possíveis, assim como variados são os campos de aplicação deles. Bem feitas as contas, seria possível dizer-se que a chamada função poética faz-se presente em quase todo ato de comunicação lingüística. Para glosar Jakobson com um exemplo nosso: por que é que se diz "Esaú e Jacó" e não "Jacó e Esaú"? Embora "Esaú" seja o primogênito, não é evidentemente a hierarquia que está em jôgo aqui porque, se assim fôsse, Jacó deveria vir em primeiro lugar, como o personagem mais importante da história bíblica. O que na realidade está em jôgo é a melhor configuração fônica da mensagem: se se dissesse "Jacó e Esaú", a sucessão das três vogais *ó*, *e*, *E*, poderia dar origem a dois fatos fonéticos diferentes: primeiro, poder-se-ia optar pela elisão dos dois *e*, o que preju-

(1) Roman Jakobson, «Closing Statement: Linguistics and Poetics», in *Style in Language*, New York, Ed. T. A. Sebeok, 1960, pp. 350-377. Esta obra coletiva reúne as comunicações apresentadas num congresso sobre Estilo, realizado na Universidade de Indiana, do qual participaram lingüistas, críticos literários, antropólogos e psicólogos.

dicaria o conteúdo semântico da mensagem, visto que se eliminaria a conjugação de coordenação ("Jacó Esaú"); segundo, poder-se-ia optar pelo hiato, distinguindo claramente na pronúncia os dois *e*, o que resultaria numa articulação incômoda para os órgãos da fala. Em suma, se dizemos "Esaú e Jacó" é porque assim é mais eufônico, e a eufonia, segundo Tomachevski, diz respeito mais à articulação da mensagem do que à sua recepção pelo ouvido. Como diz êle próprio textualmente: "Le discours euphonique est un discours facile à prononcer et non pas facile à entendre; le discours inharmonieux est celui qui évoquera pour nous la position incommode, inhabituelle des organes de la parole" (2).

Embora a eufonia da mensagem não seja o único recurso poético usado na comunicação lingüística, vamos insistir aqui apenas nesse aspecto que vai servir aos nossos propósitos. Nesse sentido, examinemos brevemente o aspecto fônico de algumas frases-feitas encontradas tanto nos provérbios populares como na propaganda de toda espécie. Em geral, o fator responsável pela consagração de certos "slogans" publicitários, assim como de provérbios, à parte o aspecto puramente semântico, é, sobretudo, o aspecto eufônico da mensagem. Essa eufonia, entretanto, pouco ou nada tem a ver com a qualidade dos sons em si ou com a combinação harmônica dos fonemas: ela diz respeito mais ao ritmo regular da frase, determinado pela distribuição também regular dos acentos das palavras que a compõem. É em virtude desse fator que tais mensagens se consagram, e esse fator, repetimos, é de ordem puramente poética, visto que êle faz com que tais mensagens se constituam em verdadeiros versos mnemônicos. Ao lermos, por exemplo, em veículos de transporte coletivo ou em placas de rodovias este conhecido:

"Prevenir acidentes é dever de todos."

muitas vezes não nos damos conta de que se trata de um verdadeiro verso alexandrino, ao qual não falta sequer a indefectível censura na sexta sílaba. Um tal ritmo poético pode ocorrer tanto num reclame comercial:

"O mundo gira e a Lusitana roda"
(decassilabo com acentos na 4.^a e 8.^a sílabas)

"Coca-Cola refresca melhor"
(eneassilabo com distribuição regular dos acentos, comparável a "Ó guerreiros da taba sagrada": 3-3-3)

como num refrão popular; este, por exemplo, que é um verso redondilho:

"Quem muito quer nada tem"

(2) B. Tomachevski, «Sur le Vers», in *Théorie de la Littérature: textes des formalistes russes etc.* Paris, Seull. 1965, p. 159.

ou, ainda, num título de uma obra de arte qualquer, destinado a chamar a atenção do destinatário. É o caso dêste outro eneassilabo com distribuição simétrica dos acentos:

"Deus e o Diabo na Terra do Sol"

Breve, outros recursos poéticos são usados nestes versos mnemônicos, seja a homofonia vocálica interior neste:

"Deus ajuda quem cedo madruga"

seja a aliteração neste:

"Só Esso dá ao seu carro o máximo".

Breve, também, tais mensagens passam a formar mais de um verso. Assim é que se quisermos um dístico em versos brancos, temos um neste "slogan" comercial:

"Uma loja em cada bairro
P'ra melhor servir você"

Se quisermos dísticos rimados, a própria propaganda assim como os provérbios nô-los fornecem:

"Ganhando ou perdendo
Martini vá bebendo"
(propaganda radiofônica em transmissões esportivas)

"Água mole em pedra dura
Tanto bate até que fura"

Tercetos rimados podem ser encontrados tanto numa placa de rodovia:

"Não corra
Não mate
Não morra"

como num para-choque de caminhão:

"Feliz era Adão/que não tinha sogra/nem caminhão"

Quadrinhas de propaganda abundam. Lembremos apenas esta de uma campanha eleitoral:

"Presidente Getúlio
Adhemar Senador
E Lucas Garcez
P'ra Governador"

Finalmente, quem andou de bonde em São Paulo conhece com certeza esta autêntica sextilha em versos redondilhos:

"Veja, ilustre passageiro,
 O belo tipo faceiro
 Que o senhor tem ao seu lado
 E no entretanto acredite
 Quase morreu de bronquite
 Salvou-o o Rhum Creosotado"

Embora reconhecendo que versos dessa natureza ("versos puros") são produtos da função poética e não da poesia ("verso aplicado"), Jakobson aceita para todo e qualquer verso esta definição do poeta inglês Gerard Manley Hopkins: "discurso que repete total ou parcialmente a mesma figura sonora" (3). Resta saber agora o que vem a ser essa "figura sonora" de que fala Hopkins.

É possível que Hopkins ao dar a fórmula estivesse pensando principalmente no verso inglês. Este, como se sabe, é silábico-acentual, ou seja, formado pela sucessão ordenada de sílabas acentuadas e não-acentuadas, de tal modo que essa sucessão forma aquilo que, com base em sílabas longas e breves, se chama "pé" no verso latino. Quando, por sua vez, Jakobson aplica esse conceito ao verso russo, parece que o faz nesse mesmo sentido. Infere-se daí que a figura sonora de Hopkins, via Jakobson, corresponde a um pé do verso: como um pé geralmente se repete total ou parcialmente num mesmo verso, êle é a base da definição do próprio verso. Entretanto, esse conceito, que se aplica perfeitamente tanto ao verso germânico como ao verso latino, poderia êle aplicar-se também ao verso românico, em especial ao de língua portuguesa? Talvez sim, na medida em que pudéssemos dar às sílabas átonas e tônicas do Português um valor que correspondesse de algum modo às sílabas respectivamente fracas e fortes do Inglês ou breves e longas do Latim. Parece ser partidário desse princípio, mais precisamente do silábico-acentual, o Sr. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Assim é que, rebatendo Wolfgang Kayser que opõe o sistema clássico ao germânico e êstes dois últimos ao romântico, P. E. da S. R. tenta aproximar o germânico do românico, escandindo versos de Camões, Castro Alves ou Gonçalves Dias do mesmo modo como se escandem versos de Shakespeare. Quer-nos parecer, entretanto, que o problema que está em causa neste caso é o próprio problema do ritmo do verso: como dissemos no início o ritmo nada mais é que o resultado da distribuição regular dos acentos tônicos dentro de um determinado número de sílabas. Por essa razão, talvez se pudesse dizer do ritmo aquilo que Hopkins diz do próprio verso, ou seja, dizer que "o ritmo do verso é o resultado da repetição total ou parcial da mesma figura sonora". Em princípio cada verso tem o seu ritmo próprio, mas êste ritmo depende sempre do número de sílabas. Todo e qualquer alexandrino, por exemplo, se caracteriza por 12 sílabas e 4 figuras e, embora as combinações possíveis

(3) «Speech wholly or partially repeating the same figure of sound», Apud Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 358-359.

dessas figuras sejam variadas, em princípio elas são sempre quatro. Vejamos algumas das possíveis variações nestes alexandrinos de Bilac.

"E apertan/do nos teus/ os meus de/dos gela/dos"

3 — 3 — 3 — 3

"Tôda azul/ no esplendor/ do fim/ da primave/ra"

3 — 3 — 2 — 4

"Nós dois/...e entre nós dois/implacá/vel e for/te"

2 — 4 — 3 — 3

(Bilac, "In Extremis")

Por sua vez, todo e qualquer decassilabo se caracteriza por 10 sílabas e 3 figuras sonoras, cujas combinações são também variadas. Por exemplo:

"Quando eu morrer/ não lan/cem meu cadá/ver" (4-2-4)

"No fô/sso de um sombri/o cemité/rio" (2-4-4)

(C. Alves, "Lembrança de Morrer")

"E tudo, ao ver-/me tão depres/sa andan/do" (4-4-2)

"Soube lo/go o lugar/ para onde eu i/a" (3-3-4)

(O. Bilac, "Via Láctea", XII)

O eneassilabo, por fim, define-se por 9 sílabas e três figuras sonoras geralmente iguais:

"Tu choras/te em presen/ça da mor/te?" (3-3-3)

"Por que dor/mes ó Pia/ga divi/no?" (3-3-3)

(Cf. "Coca-co/la refres/ca melhor/" de que falamos atrás)

Como se vê por êstes poucos exemplos, um verso pode repetir total (3-3-3-3: alexandrino) ou parcialmente (3-3-2-4, outro alexandrino; 4-4-2, 3-3-4, decassilabos) a mesma figura sonora. E quando nenhuma repetição ocorre — o que é raro mas acontece — o leitor que espera por ela e ela não vem, fica naquele estado que, em caso análogo, Jakobson chama de "expectativa frustrada" (4). É o que acontece, por exemplo, neste terceto em decassilabos:

"Contei, sorrindo, o meu segrêdo a Sírius:

Sei ao menos que ficará bem firme

Pois que as estrêlas não se movem nunca."

(Alph. de Guimarães, "Tema Secular", LXXX)

(4) «Frustrated expectation», op. cit., p. 363.

Como se vê, o 1.º e o 3.º versos têm esquema idêntico (4-4-2), com repetição parcial da figura 4, ao passo que o 2.º, embora tenha também três figuras, não repete nenhuma delas: o seu esquema é 3-5-2. E a observação tem-nos mostrado que a chamada "expectativa frustrada" ocorre quase sempre quando o número de sílabas entre duas tônicas é 5, o que equivale a dizer que a figura sonora mais longa que o verso português (e românico) tolera é a figura que representamos pelo número 4, isto é, aquela que é formada por 3 sílabas átonas (*por natureza ou por posição*) seguidas de uma tônica. A sucessão de quatro átonas, portanto, quebra o ritmo e causa a expectativa frustrada. Quanto a examinar se esse fato é ou não um recurso do poeta para quebrar a monotonia rítmica do poema ou tirar efeitos de outra ordem, não é o caso agora. O problema que se põe agora é o dos metros mais curtos, sobretudo do redondilho para baixo. Com efeito, como se caracterizaria o heptasilabo? Por um lado, por 7 sílabas e 3 figuras sonoras, duas das quais, como é óbvio, são repetidas. Por exemplo:

"São uns o/lhos ver/des, ver/des (3-2-2)

"Uns o/lhos de ver/de mar/ (2-3-2)

"Uns o/lhos côr/ de esperan/ça (2-2-3)

(G. Dias, "Olhos Verdes")

Mas, por outro lado, também por 7 sílabas e 2 figuras, não havendo, neste caso, qualquer possibilidade de repetição:

"Como se lê/ num espe/lho (4-3)

"Pude ler/ nos olhos seus/ (3-4)

(G. Dias, "Olhos Verdes")

Este caso do redondilho, que colocamos aqui só como exemplo, leva-nos, então, a revisar a fórmula de Hopkins. Com efeito, quanto menor o número de sílabas de um verso, menor será também a probabilidade de se encontrar nêle figuras sonoras repetidas, e isso é mesmo impossível nos versos de três, duas e uma sílabas, porque a menor figura sonora possível é aquela que designamos pelo número 2 (uma átona seguida de uma tônica). Portanto, a definição de Hopkins via Jakobson está aqui prejudicada, visto que ela não se aplica a todo e qualquer metro ou, por outras palavras, não se aplica a todo o definido, que é o verso em geral.

Todavia, há uma outra maneira de interpretar a fórmula de Hopkins, isto é, aceitá-la via Jean Cohen. Este último, depois de dizer que todo verso é "versus" (= volta) e de citar, êle também, a fórmula de Hopkins, acrescenta em seguida: "Le versus se fonde sur des éléments sonores variables de langue à langue. En français, on le sait, c'est l'isosyllabisme, ou nombre égal de syllabes, qui fonde la répétition. Toutes les syllabes étant tenues pour égales, on appellera discours versifié tout discours qui se laisse diviser en segments comptant, au moins deux à deux, un nombre égal de

syllabes" (5). Como se percebe, para Cohen, a figura sonora que se repete não é aquela que designamos pelos números 2, 3 e 4 e que se encontra no interior do verso, mas sim o próprio verso. Por outras palavras, Cohen invoca para o verso francês o mesmo princípio silábico que se costuma invocar também para o verso português. Note-se, porém, que um tal conceito de verso transcende o próprio verso isolado para aplicar-se mais propriamente àquilo que Cohen chama de "discurso versificado" (que outra coisa não é que o "speech" da fórmula de Hopkins), visto que só é possível falar-se em isossilabismo quando se compara um verso com outro. De certo modo, é esse também o conceito de Wolfgang Kayser. Este autor, depois de dizer que "o verso faz de um grupo de unidades menores articulatórias (as sílabas) uma unidade ordenada, acrescenta em seguida: "Esta unidade transcende-se a si mesma, isto é, exige uma continuação correspondente" (6). E se depois Kayser parece encontrar-se com Jakobson ao dizer que "o verso apresenta-se como uma série ordenada de sílabas acentuadas e não-acentuadas", ele volta a encontrar-se com Cohen ao dizer que "a característica do verso reside no número igual das sílabas, usadas em cada linha" (1). Tomemos, então, Cohen reforçado por Kayser e retenhamos deles apenas isto: número igual de sílabas pelo menos dois a dois. Isto implica em dizer que a figura sonora representada pelo verso pode combinar-se com outra diferente desde que esta também se deixe contar pelo menos duas a duas: por outras palavras, o isossilabismo não implica essencialmente em homometria, isto é, dois metros diferentes podem ser usados alternadamente ou não no discurso versificado. Nesta estrofe de Gonçalves Dias, por exemplo:

"Debruçada nas águas de um regato
A flor dizia em vão
A corrente, onde bela se mirava...
"Ai, não me deixes, não!"
(G. Dias, "Não me deixes")

Aqui, a um primeiro verso de dez sílabas sucede um segundo de seis; neste caso o terceiro só pode ser de dez ou de seis para poder repetir uma das duas figuras sonoras. Como é de dez, é o quarto que é de seis. E se este também fôsse de dez, ficar-se-ia esperando sempre a repetição da figura sonora do segundo: se esta não viesse, dar-se-ia aqui mais um caso de expectativa frustrada. Outra combinação possível:

"Na minha terra, no bulir do mato,
A juriti suspira;
E como o arrulo dos gentis amôres,
São os meus cantos de secretas dores
No chorar da lira."
(C. Alves, "Juriti")

(5) Jean Cohen, *Structure du Langage Poétique*. Paris, Flammarion, 1966, p. 55.

(6) Wolfgang Kayser, *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Arménio Amado E., 1958, vol. I, p. 118.

Aqui o 3.º e o 4.º versos repetem a figura sonora do 1.º, ao passo que o 5.º repete a do segundo.

Mesmo que três metros diferentes sejam usados no discurso poético, cada um dêles deverá repetir-se pelo menos uma vez para que o "versus" seja assegurado. É o caso desta outra estrofe de Castro Alves, onde há versos de cinco, duas e onze sílabas:

"Bem longe da festa...
 Modesta
 Prodígios de aroma guardando discreta...
 Existe da sombra,
 Na lânguida alfombra,
 Medrosa,
 Mimosas,
 Dos anjos errantes a flor predileta."

(C. Alves, "A Violeta")

Já a combinação de quatro ou mais metros diferentes é quase impossível no discurso versificado tradicional: uma tal heterometria já atinge os domínios do chamado "verso livre" pôsto em voga do simbolismo francês para cá. Mas, e o "verso livre"? Seria possível encontrar um conceito que também o abrangesse na caracterização de verso? Talvez este de Manuel Bandeira: "Verso é a unidade rítmica do discurso poético" (7). Tal conceito pode servir para todo e qualquer verso porque, embora Bandeira não defina o verso isoladamente mas sim relacionando-o com o discurso poético, êle não diz se essa unidade rítmica é ou não reiterativa. Como quer que seja, o verso livre como o verso regular é também uma unidade rítmica ou, para empregar agora a terminologia de Hopkins, uma figura sonora. O que é difícil, entretanto, é determinar o esquema rítmico dessa figura por meio de figuras sonoras menores, como o fizemos para o verso regular: como qualquer tipo de prosa, o poema em versos livres admite perfeitamente figuras de mais de 5 sílabas. Apesar disso, parece-nos evidente que o poeta toma cada verso como uma figura sonora. Com efeito, por mais livres que sejam os versos do poema, êles nunca avançam linearmente como a frase da prosa: antes de atingir o fim da página, o poeta passa sempre para a outra "linha", começando esta geralmente com letra maiúscula, como se se tratasse de uma nova "frase" depois de ponto final. E, também, quando o verso atinge o limite da página sem estar acabado, o poeta se vale de recursos tipográficos variados — colchetes, minúsculas, afastamento maior da margem etc. — como para indicar que o que está na outra "linha" pertence ainda à mesma unidade rítmica. Como neste exemplo do próprio Bandeira:

(7) Manuel Bandeira, *A Versificação em Língua Portuguesa*, in «Enciclopédia Delta-Larousse», Rio de Janeiro, Delta S. A., p. 3239.

"Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no
 (dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo
 Abaixo os puristas"

(Manuel Bandeira, "Poética")

Vale dizer que se o verso não coube na largura da página a culpa é da página e não do verso. Num certo sentido, é isso que distingue um poema em versos livres de um poema em prosa: este último sempre avança linearmente e não admite espaços em branco antes do fim da página, a não ser depois de um sinal de pontuação conclusivo. O que quer dizer que ele não corta nunca uma frase ao meio como fez acima Bandeira e como faz aqui Murilo Mendes:

"Me colaram no tempo, me puseram
 Uma alma nova e um corpo escangalhado. Estou
 Limitado ao Norte pelos sentidos, ao Sul pelo medo,
 A Leste pelo apóstolo São Paulo, a Oeste pela minha educação."

(Murilo Mendes, "Mapa")

Mas voltemos ao verso regular. Combinando agora Cohen com Bandeira, poderíamos caracterizá-lo ao nível fônico da seguinte maneira: "O verso do discurso poético regular é a unidade rítmica que se repete total ou parcialmente nesse mesmo discurso". O problema que agora se põe é saber como é que essas unidades se distinguem umas das outras dentro do discurso. No poema escrito essa distinção é, antes de mais nada, visual: depois de cada verso há um espaço em branco; no poema declamado a distinção é marcada por uma pausa, comparável a um "espaço em branco de silêncio". Dito de outro modo, o espaço em branco depois do verso assume tôdas as características de um signo pausal qualquer da prosa, com a diferença de que nesta as pausas são sempre semânticas, ao passo que no verso nem sempre o são. Nesta estrofe de Santa Rita Durão, todo fim de verso coincide com um sinal de pontuação;

"Mais arma não levou, que uma espingarda;
 E, pôsto ao lado de Gupeva amigo,
 Pronto a todo acidente, e pôsto em guarda,
 Traz na cautela o escudo ao seu perigo.
 Entanto a destra gente a caça aguarda,
 E algum se afoita a penetrar no abrigo,
 Onde esconde a pantera os seus cachorros;
 Outro a segue por brenhas, e por morros."

(Sta. Rita Durão, *O Caramuru*)

Mas nesta outra de Cláudio Manoel da Costa não há qualquer sinal de pontuação ao fim de cada verso:

"A cada instante, Amor, a cada instante
 No duvidoso mar de meu cuidado
 Sinto de nôvo um mal, e desmaiado
 Entrego aos ventos a esperança errante."

Como justificar a falta de pontuação neste caso? O 1.º e 2.º versos são dois adjuntos adverbiais e o 3.º termina por um apóstro circunstantial, casos em que a gramática normativa recomenda o uso da vírgula. Aqui, entretanto, parece que o poeta prefere confiar à própria pausa métrica essa missão de separar elementos que o discurso em prosa separa por meio de sinais. Por outras palavras, parece que o poeta toma o fim do verso como índice de pausa, até mesmo semântica. Mas o que dizer agora desta estrofe de Alberto de Oliveira:

"Ouço como a voz sincera
 Das fôlhas, dos ramos, quando
 Pergunto se a primavera
 É que anda ao longe cantando."

(Alberto de Oliveira, "Vida Nova")

Talvez se pudesse dizer que se aqui não há sinais de pontuação entre os versos é simplesmente porque não há também pausa semântica entre êles: "sincera" tem um adjunto adnominal no começo do 2.º verso, a conjunção "quando" rege a subordinada temporal do 3.º verso e "primavera" é o sujeito da oração do 4.º verso. O problema que se põe agora é êste: numa leitura desses versos deve-se ligar êsses elementos semânticamente solidários ao invés de separá-los pela pausa métrica? Há os que pensam assim. É o caso, por exemplo, de Soares Amora na sua *Teoria da Literatura*, onde êsse Autor diz em nota: "Tratando-se de encadeamento (v. adiante) não há, naturalmente, ao fim da linha da poesia, a pausa de dois tempos. Nesse caso essa linha não constitui um verso, pelo menos do ponto de vista da ciência da linguagem poética. E é dentro deste ponto de vista que condenamos o conceito comum de verso — "verso é uma linha da poesia" (8). Como se percebe, estamos aqui às voltas com o problema do *enjambement* que Soares Amora designa pelo nome de encadeamento (9). Mas o que é o *enjambement* do ponto de vista da "ciência da linguagem poética" invocada pelo Autor? Num sentido muito lato, seria todo fim de verso não pontuado. Jean Cohen define-o como "a frase que termina no meio do verso" (10), isto é, como a frase é uma unidade que tem sentido completo e pausa subsequente, haverá *enjambement* quando êsse paralelismo

(8) Soares Amora, *Teoria da Literatura*. São Paulo, Ed. Clássico-Científica, s. d., p. 82.

(9) Embora encadeamento nos pareça menos mau que o espanholismo *cavalgamento*, de evidente mau gosto, proposto por outros, êle nos parece equívoco: Bandeira dá ao termo outro sentido (repetição). Daí por que preferimos conservar *enjambement*: apesar de galicismo, êle parece já consagrado.

(10) Jean Cohen, *op. cit.*, p. 63.

som-sentido fôr rompido por dois versos dos quais o primeiro não é pontuado. Cumpre acrescentar, todavia, que o *enjambement* — êsse conflito entre a sintaxe e o metro, como o caracteriza Grammont (11) — pode apresentar vários graus de conflito. Na estrofe de Cláudio Manoel da Costa atrás citada, por exemplo, o conflito é de grau baixo, visto que as unidades separadas pelo metro gozam de certa autonomia sintática; já na estrofe de Alberto de Oliveira êle é de grau elevado: as unidades separadas formam um todo semântico constituído de palavra regente e palavra regida. Insistindo apenas no aspecto puramente gramatical do *enjambement*, tentemos, então, fazer aqui uma sistematização dêsses graus de conflito, examinando-os em ordem crescente.

Primeiramente, chamariamos de *ENJAMBEMENT DO 3.º GRAU*, aquêle que separa unidades da frase que são interdependente, como, por exemplo:

1. Duas orações (coordenadas, subordinadas ou principais)

“Rompeste a alva túnica luzente (principal)
Que eu doirava por ti de amor demente (subord.)
E aromei de abusões...” (coord.)

(A. de Azevedo, “Esperanças”)

2. Têrmos acessórios da oração que, geralmente, são separados por vírgula na frase, como é o caso do adjunto adverbial e do apôsto.

“No duvidoso mar do meu cuidado (adj. adv.)
Sinto de nôvo um mal, e desmaiado (apôsto)
Entrego aos ventos a esperança errante.”

(Cláudio Manoel da Costa)

O *ENJAMBEMENT DO 2.º GRAU*, por sua vez, consiste na quebra da seqüência normal sujeito-verbo-complemento, quando êstes se sucedem imediatamente no discurso. Assim é que podemos ter no fim de um verso e no comêço de outro:

1. Sujeito/Verbo

“Minhas irmãs e minha mãe... O pranto
Jorrou-me em ondas... Resistir quem há-de?”

(Luís Guimarães Jr., “Visita à Casa Paterna”)

2. Verbo/Complemento

(11) Maurice Grammont, *Le Vers Français*. Paris, Delagrave, 1947, p. 35.

"E bem ou mal, aos versos me haver dado
Um raio do esplendor da minha terra."

"Alb. de Oliveira, "Agora é tarde para nôvo rumo")

Finalmente, o *ENJAMBEMENT DO 1.º GRAU* consiste na separação de um grupo sintático formado por palavra regente e palavra regida que formam um todo semântico. Vejamos, primeiramente, o caso do substantivo acompanhado de adjunto adnominal, visto que êste conflito admite outras sub-medidas, como segue sempre em ordem crescente:

1. Substantivo/Locução Prepositiva

"Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro."

(A. de Azevedo, "Lembrança de Morrer")

2. Substantivo/Epíteto (e vice-versa)

Flagrante, arroja um vulcão
"No centro, abrindo a cratera

(Raimundo Correa, "Ondas")

"Estrada ideal de São Tiago, antigo
Templo da minha Fé, casta e divina"

(Cruz e Souza, "Anima Mea")

3. Pronome Adjetivo/Substantivo

"E eu olhava-a de baixo, olhava-a... Em cada
Degrau, que o ouro mais límpido vestia"

(Olavo Bilac, "Via Láctea" I)

"Têm êles a existência prêsa àquela
Água escassa,

(Alb. de Oliveira, "Fio d'Água")

4. Artigo/Substantivo

"... seu campanário
de ideal ladrilho,
entre o azul do ar e o
chão que palmilho."

(Geir Campos, "O Sino")

Acrescentariamos a este conflito de 1.º grau, aquêles que coloca de um lado uma palavra gramatical regente, vazia de sentido, e do outro uma palavra lexical regida, como segue:

5. Preposição:

"Amo-te, ó tarde triste, ó tarde augusta, que, entre
Os primeiros clarões das estrêlas no ventre,"

(O. Bilac, "Hino à Tarde")

6. Conjunção:

"Dizem que ensandeceu, e que não se sabe como
Perdeu a sua môsca azul."

(Machado de Assis, "A Môsca Azul")

7. Advérbios:

"..... (dezenas)
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia sanguínea e fresca a madrugada..."

(R. Correa, "As Pombas")

Além dos citados acima, há outros casos de *enjambement*, embora sejam raros. Veja-se primeiro este:

"Boa filha, boa irmã e
Boa espôsa. Ó anjos, dai-
Lhe a gentileza da mãe
A inteligncia do pai."

(Manuel Bandeira, "Maria da Glória Chagas")

Aqui, a pausa métrica do 2.º verso coincide justamente com um traço de união, destinado a ligar o pronome ao verbo de que depende. Citando um exemplo semelhante de Aragon:

"Je crierai Je crierai Mes yeux que j'aime où êtes-
Vous Où es-tu mon alouette ma mouette,"

Jean Cohen faz o seguinte comentário: "Sauf à couper le mot en son milieu, on touche ici aux limites du procédé" (12). Esse limite, entretanto, já foi muitas vêzes ultrapassado, tanto em Francês como em Português, Espanhol e Italiano. Parece que essa prática remonta ao Latim, conforme comprova Melo Nóbrega (13). Em Português ela pode ser atestada em D. Dinis:

(12) Op. cit., p. 68.

(13) Melo Nóbrega, *Rima e Poesia*. Rio de Janeiro, MEC, 1965.

"se mi non val a que en forte ponto vi, ca ja da morte ei prazer e nenhum valor" (14)

chegando até os dias atuais com Cassiano Ricardo:

"uma cauda trançada em madressilva e orelhas longas, feitas com dois tufos floridos." (15)

ou com Carlos Drummond de Andrade:

"Assim desejam, com afeto
Certo garôto da Argentina
e certo velhote em Joaquim Nabuco — o avô meloso e seu neto" (16)

A todos êstes casos extremos de conflito entre o metro e a sintaxe daríamos o nome de *ENJAMBEMENT DE GRAU ABSOLUTO*.

Voltemos agora ao problema da pausa. Vimos acima que há os que pregam a não-pausa quando ocorre o *enjambement* e acrescentam ainda isto: "O encadeamento, anulando a pausa de fim de verso, anula também o verso, que passa a formar com o seguinte um só verso" (17). A aceitarmos êsse critério, tôda aquela estrofe de Alberto de Oliveira já citada:

"Ouço como a voz sincera
Das fôlhas, dos ramos, quando
Pergunto se a primavera
Ê que anda ao longe cantando."

seria um só verso (de 32 sílabas!) por que nela os *enjambements* se sucedem até o ponto final do último verso. Mas não pensam assim outros autores, principalmente francêses. Assim é que Grammont, após caracterizar o *enjambement* como uma discordância entre o metro e a sintaxe, acrescenta em seguida: "Qu'est-ce qui résulte de cette discordance entre la syntaxe et le mètre au point de vue de la diction? Doit-on dire la proposition d'un trait comme font la plupart de nos acteurs jusqu'à ce qu'elle soit terminée? Jamais. (...) Quand il y a conflit entre le mètre et la syntaxe, c'est toujours le mètre qui l'emporte, et la phrase doit se plier à ses exigences. Tout vers, sans aucune exception possible, est suivi d'une pause plus ou moins longue" (18). É da mesma opinião o autor de um *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Jean Morier: "Croire que cette discordance n'est

(14) *Id.*, p. 33.

(15) *Id.*, p. 36.

(16) Apud Melo Nóbrega, *op. cit.*, p. 37.

(17) Soares Amora, *op. cit.*, p. 95.

(18) Maurice Grammont, *Le Vers Français*, p. 35. Grifo do Autor.

qu'une suppression de la halte finale du vers et qu'il faut lire la phrase *exactement comme en prose* dénote une ignorance intégrale des vertus rythmiques classiques." (19)

Mas, é de se perguntar agora, por que o *enjambement*? Para alguns êle nada mais é que uma imposição do metro e da rima. Vejamos em primeiro lugar a alegação do metro. Ela não procede pela simples razão de que o *enjambement* aparece também nos versos livres. Vejam-se êstes exemplos:

"O que disputamos
é a entrada que vai ter ao céu, nesta terrível
(luta
perpendicular."

(Cassiano Ricardo, "A Manhã que Conquistamos ao Inimigo")

"Não recomponhas
tua sepultada e merencória infância.
Não osciles entre o espelho e a
memória em dissipação."

(Carlos Drummond de Andrade)

Quanto à alegação da rima, ela também não procede porque o *enjambement* aparece também nos versos brancos. Por exemplo:

"Ao som final da orquestra, ao derradeiro
Clarão, que as luzes no morrer despedem."

(Gonçalves Dias, "Se se morre de Amor")

"Antes a noite fria — o cemitério
Êrmo e isolado, como seu chão de lousas."

(Álvares de Azevedo, "Conde Lopo")

Ora, se no caso dos versos livres não há a imposição do metro, e no dos versos brancos não há a da rima, então por que o poeta, também nestes casos, rompe o paralelismo som-sentido terminando o verso no meio da frase? A resposta parece-nos banal: como o metro, como a rima, como o ritmo etc., o *enjambement* é também um traço peculiar do discurso poético versificado, seja tradicional, seja moderno. Por outras palavras, é êle que permite distinguir o discurso poético versificado das outras formas de discurso poético. Quer essas formas se chamem poema em prosa ou prosa poética, elas nunca cortam uma frase ao meio para passar para outra linha quando ainda há espaço em branco na página, ou seja, elas avançam sempre linearmente como

(19) Henri Morier, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 159.

tôda e qualquer prosa. Mas é evidente — apressemo-nos em dizê-lo — que essa circunstância não retira a essas formas de discurso o seu caráter poético. Todavia, êsse aspecto poético só pode ser determinado ao nível semântico e não ao nível fônico porque, como diz um crítico inglês, "the antonym of prose is not poetry but verse" (20).

Tanto o discurso em verso como o discurso em prosa são formados pela sucessão de unidades menores que terminam numa pausa: a unidade do primeiro é o verso e a do segundo a frase. Não há dúvida que esta última é uma unidade fono-semântica. Assim é que resumindo as definições de vários linguistas modernos, Jean Cohen dá dela o seguinte conceito: "On peut donc en définitive donner de la phrase une double définition: d'une parte comme ce qui présente un sens complet, d'autre part comme ce qui est compris entre deux pauses" (21). E o verso? Se aceitarmos que o espaço em branco depois dêle é um signo pausal comparável ao ponto final da frase, ao nível fônico êle também pode ser definido como aquilo que é compreendido entre duas pausas. Mas, e ao nível semântico, êle tem também sentido completo como a frase? Ao que tudo indica, o *enjambement*, sendo um conflito entre a pausa e a sintaxe, é também um obstáculo a uma identificação por êsse lado. Mas seria realmente um obstáculo a uma identificação por êsse lado. Mas seria realmente um obstáculo? Talvez não na medida em que se aceitasse a linguagem poética com tôdas as suas leis próprias. Por outras palavras, se o ritmo e a pausa do verso são diferentes do ritmo e da pausa da frase, essa diferença fônica implica também numa diferença semântica. Portanto, é preciso começar pela reformulação do conceito corrente de leitura e declamação de poesia. Em primeiro lugar é preciso abolir do verso os chamados ritmos lógico e emotivo porque êstes, principalmente o primeiro, são característicos da prosa e não da poesia. Isto implica em dizer que na leitura do verso devem ser ignoradas tôdas e quaisquer pausas semânticas, salvo se estas coincidirem com pausas métricas. Com efeito, o ritmo do verso, formado pela sucessão de figuras fônicas, impede muitas vêzes que se faça pausa entre duas palavras separadas por sinal de pontuação. Por exemplo:

"Oh dai, Senhor, a fé a quem por ela clame"

(Alph. de Guimarães, "Escada de Jacó")

O ritmo dêsse alexandrino é:

"Oh dai,/ Senhor a fé/ a quem/ por ela cla/me"

ou seja, 2-4-2-4. Como se vê, a segunda figura fônica é formada por "Senhor, a fé", palavras entre as quais há uma vírgula, o que não impede, entretanto, que se pronuncie /Senhôrafé/ com o "r" de "Senhor" e o artigo

(20) Robin Skelton, *The Poetic Pattern*. London, p. 6.

(21) Jean Cohen, *op. cit.*, p. 73.

formando a sílaba "ra". Mas se aqui houve a formação de uma sílaba entre duas pausas semânticas, o contrário também pode ocorrer, isto é, a chamada *elisão*, tão comum na poesia, pode dar-se também entre duas vogais separadas por um sinal de pontuação. Veja-se este caso:

"Formosa ancila canta. A aurilavrada lira
Em suas não solução. Os ares perfumando,"

(O. Bilac, "A sesta de Nero")

O esquema rítmico do primeiro verso é 2-4-4-2 e há nêle uma sílaba poética, "tau", formada pelo "ta" de "canta", pelo artigo "a" e pelo "au" de "aurilavrada". Ora, entre "canta" e o que se segue há um sinal de pontuação conclusivo. E o que resultaria se se fizesse pausa depois de "canta"? O verso não seria mais um alexandrino, teria treze sílabas e, por conseguinte, outro esquema rítmico. O mesmo ocorre no segundo verso, cujo esquema é 2-4-2-4: o "ça" de "soluça" e o artigo "os" formam a sílaba poética "ços", repetindo-se tudo aquilo que dissemos acima.

Além da vírgula e do ponto final, outros signos pausais da prosa podem aparecer no meio de uma figura sonora. Pensemos, por exemplo, nos pontos de interrogação e de exclamação, signos chamados melódicos na prosa. Nem eles podem impedir a formação de uma figura:

"Que temes, ó guerreiro? Além dos Andes" (2-4-2-2)
(G. Dias, "I-Juca-Pirama")

"Palpando. — Alarma! alarma! — O velho pára." (2-2-2-4)
(*id. ib.*)

Multiplicar os exemplos seria fastidioso: é certo que os sinais de pontuação não criam barreiras pausais entre as palavras do verso e que, dêsse modo, não impedem a formação de figuras sonoras responsáveis pelo ritmo regular do verso.

Associemos agora êsse fato a tudo aquilo que dissemos mais atrás sobre o *enjambement* e examinemos, de início, êstes versos de Cruz e Sousa:

"Estrada ideal de São Tiago, antigo
Templo da minha fê, casta e divina."
(Cruz e Sousa, "Anima mea")

Concentremos inicialmente nossa atenção na palavra "antigo" do 1.º verso. Ela é precedida de uma pausa semântica e seguida de uma pausa métrica. Vejamos qual dessas pausas se deveria respeitar numa leitura dêsses versos. Se se quisesse respeitar só a primeira, teríamos uma leitura assim:

"Estrada ideal de São Tiago,
Antigo templo da minha Fé, casta e divina"

Uma tal leitura, como se vê, respeita a semântica mas destrói os versos. Se se quisesse, agora, respeitar as duas pausas a leitura resultaria nisto:

“Estrada ideal de São Tiago,
Antigo
Templo da minha Fé, casta e divina”

Quer dizer, nem a sintaxe nem a versificação foram respeitadas. Como se deveria, então, ler êsses versos? Assim:

“Estrada ideal de São Tiago antigo
Templo da minha fé casta e divina”

Ou seja: suprimindo-se tôdas as pausas semânticas em benefício da pausa métrica, única pausa que o verso pode admitir. Uma tal leitura pode, à primeira vista, parecer aberrante. Dir-se-á que o poeta queria que “antigo” qualificasse “Templo” e não “São Tiago”; e que, portanto, tal leitura não respeita o pensamento do poeta. Mas, então, perguntamos nós agora: por que o poeta colocou “antigo” dentro da mesma figura sonora de “São Tiago”?

“Estra/da ideal/ de São/ Tia/go anti/go” (2-3-3-2)

Do ponto de vista lingüístico, parece-nos que uma tal solidariedade fônica implica também em solidariedade semântica. Ademais, “São Tiago antigo” parece-nos um sintagma ainda mais poético que “antigo templo”. Mas não queremos insistir neste aspecto semântico.

Nestes outros versos de Castro Alves, ignorando-se as pausas da exclamação e das reticências, o substantivo “calhandra” que termina o 1.º verso pode perfeitamente assumir a função de objeto direto de “ouve”, ao qual está ligado fonicamente, deixando de ser sujeito de “rumoreja” do qual é separado pela pausa métrica:

“Julieta do céu! Ouve... a calhandra
Já rumoreja o canto da matina.”

(Castro Alves, “Boa-Noite”)

A consequência disso para o 2.º verso seria que “o canto” poderia, então, assumir a função de sujeito de “rumoreja”: em poesia, a inversão do sujeito é fato freqüente. Fique claro, porém, que não pretendemos levar tal fato até às suas últimas consequências, de tal modo que a parte do discurso solidária ao verso perca tôda a sua solidariedades semantânica com o verso seguinte. Acharos que é justamente nessa duplicidade que reside um dos segredos da poesia: a prosa evita a anfibologia, a poesia a cultiva. É bem verdade que às vêzes o faz de maneira grosseira. Como neste caso:

"Ai, que perfume de lima!
 Ai, que perfume silvestre!...
 Até me provoca a rima,
 Dize, Silvestre de Lima,
 Donde êste cheiro, Silvestre?...
 Ai, que perfume de lima!
 Ai, que perfume silvestre!

(Fontoura Xavier, triolet dedicado a um poeta chamado Silvestre de Lima, *Apud* Soares Amora, *Teoria da Literatura*, p. 118/119).

Como quer que seja, o próprio da poesia é ser ambígua. Mas ambigüidade em arte não é aquilo que nos permite pensar "isto ou aquilo" sôbre alguma coisa, mas sim o que nos permite pensar "isto e aquilo" ao mesmo tempo. Para dar um exemplo grosseiro: Capitu traiu Bentinho no célebre romance de Machado de Assis? Impossível responder, e o romance de Machado tira todo o seu efeito justamente dessa ambigüidade. Do mesmo modo a poesia cultiva a ambigüidade pela ambigüidade, visto que ela tem um fim em si mesma.

Não é raro que muitas vêzes tomemos um verso isolado como uma unidade fono-semântica. Se nos é permitido um depoimento pessoal, confessamos que durante muito tempo nosso espírito gravou um verso de Álvares de Azevedo do seguinte modo:

"Eu deixo a vida como deixo o tédio"

quando o correto é:

"Eu deixo a vida como *deixa* o tédio"

Quer dizer: levados pelo ritmo, praticamos uma elisão em "deixa o", que se transformou assim em "deixo o", dando então aos dois verbos "deixar" o mesmo sujeito "eu"; por outro lado, levados pela pausa métrica, resolvemos assim o conflito que havia aqui entre o metro e a sintaxe:

"Eu deixo a vida como *deixa* o tédio
 Do deserto, o poento caminheiro"

E, para falar a verdade, a descoberta do nosso êrro tirou um pouco do encanto que êsse verso tinha para nós.

Mas não somos os únicos a tomar um verso como uma unidade fono-semântica. Numa conferência sôbre leitura de poesia, o conferencista citou de memória um verso de Raimundo Correa, mas fê-lo assim:

"Esbraseia-se o Ocidente na agonia"

quando o correto seria:

"Esbraseia o Ocidente na agonia"

Quer dizer: atentando apenas para a pausa de fim de verso, o orador introduziu uma sílaba naquilo que era um decassilabo, mas com isso resolveu um problema semântico: tornou "Ocidente" sujeito do verbo pronominal "esbraseia-se", destruindo assim o conflito que havia entre o metro e a sintaxe:

"Esbraseia o Ocidente na agonia
O sol... Aves em bandos destacados,"

Fato curioso: o conferencista é justamente daqueles que pregam a não-pausa quando ocorre o *enjambement*.

Retomemos para concluir. Pela sua estrutura *sui-generis*, a linguagem poética se opõe totalmente à prosa. À parte outras características fônicas de que não tratamos aqui (rima, aliteração, etc.) ou mesmo semânticas (inversão, predicação impertinente, etc.), o próprio verso em si já é característico nesse sentido: suprimindo pelo ritmo as pausas semânticas internas, o verso liga unidades que a prosa separa; por outro lado, introduzindo uma pausa métrica quando ocorre *enjambement*, o verso separa unidades que a prosa liga. Portanto, por oposição à prosa, o verso pode ser definido como a "anti-frase" (22), ou, se não quisermos essa oposição, como a *frase do discurso poético*. Porque, de resto, estamos de pleno acôrdo com O. Brik, quando diz: "Le vers n'est que le résultat du conflit entre le non-sens et la sémantique quotidienne, c'est une sémantique particulière qui existe de manière indépendante et qui se développe suivant ses propres lois" (23).

(22) Jean Cohen, *op. cit.*, p. 72.

(23) O. Brik, «Rythme et Syntaxe», in *Théorie de la Littérature*, p. 152.