

## A DESUMANA NEUTRALIDADE DA MÉTRICA

João Batista Toledo PRADO<sup>1</sup>

- RESUMO: A frase que serve de título a este trabalho foi recolhida de um ensaio sobre a poetisa russa Anna Akhmatova, escrito pelo poeta e crítico Joseph Brodsky (1994) e intitulado *A musa lastimosa*. O apreço negativo em que, ali, o crítico tem à métrica – efeito do emprego do adjetivo “*desumana*” e, até certo ponto, do substantivo “*neutralidade*” – é responsável por um certo constrangimento, induzido em quem, nos dias que correm, se ocupa do estudo da poesia clássica greco-latina, cuja existência se funda por inteiro na observância estrita de metros inventariados e exaustivamente catalogados ao longo de mais de dois milênios de estudos. É forçoso procurar compreender o real papel da métrica na composição de poemas, se não pelo prestígio que o prêmio Nobel de Literatura de 1987 confere a sua crítica, pelo menos pela recorrência com que asserções desse mesmo naipe aparecem em poetas que exercem atividade crítica, como o Otávio Paz (1982) de *O arco e a lira*, ao afirmar categoricamente que “*metro e ritmo não são a mesma coisa*”. Esse artigo utiliza tais afirmações como ponto de partida para uma reflexão sobre o engendramento do ritmo e da poeticidade de versos em latim.
- PALAVRAS-CHAVE: Joseph Brodsky; métrica; poética; ritmo; língua latina; plano da expressão.

Em alguns de seus poemas [de Akhmatova], aquela salmodia tende a se confundir tanto com a voz da autora que ela se vê obrigada a acentuar a concretude dos detalhes ou da imagem a fim de salvá-los, bem como salvar sua própria mente, da desumana neutralidade da métrica.

(BRODSKY, 1994, p.41)

O ritmo não é medida, nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apóiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do caule.

(PAZ, 1982, p.70)

---

1 Departamento de Linguística – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil. Endereço eletrônico: jbtprado@uol.com.br.

Os estudos tradicionais de metrificação, poética e versificação antigas podem ser comparados, pelo que toca à fortuna histórica de seu desenvolvimento, a um edifício em que sempre predominaram as riquezas do detalhe, a sofisticação do ornamento e as dimensões da altura, compreendidas todas entre a tradicional base de onde se eleva até o ponto culminativo aonde pretende chegar a construção. Constata-se, porém, que o prédio se elevou cada vez mais, ao longo dos séculos, sem a solidez de uma fundação bem estabelecida no solo de princípios teóricos que lhe teriam permitido elevar-se ainda mais e mais firmemente.

Mas qual seria o plano mais indicado para fincar as bases de uma tal fundação, ou seja, por onde exatamente se deveria começar a empreitada? A resposta, parece tê-la encontrado Perini (1982), ao abordar a questão da métrica, antes de mais nada, com os princípios de sua natureza mesma, com o que propiciou a existência do fenômeno, ou seja, com a relação entre *métrica, poesia e ritmo*.

Pelo que se lê em Perini (ibidem), é possível chegar à conclusão de que afirmar que o ritmo guarda estreita relação com a capacidade humana de percebê-lo como uma sensação, como um resultado psíquico de estímulos, oriundos de elementos recorrentes numa certa ordem ou sucessão temporal – de sílabas longas e breves, no caso da poesia latina, aqui em tela –, permite concebê-lo como um sentido, de que o metro é portador. É possível estabelecer, então, uma analogia com o signo linguístico, a qual poderia ser enunciada à maneira da seguinte proporcionalidade: *o ritmo está para o metro, assim como o significado está para o significante*, com todas as implicações disso, incluindo-se aí a arbitrariedade<sup>2</sup> do vínculo entre um e outro.

Uma visão do fenômeno métrico, assim orientada, permitiria compreender o real papel da métrica na composição de poemas e, mais ainda, na de poemas da Antiguidade clássica, de vez que críticas como a elaborada por eminentes críticos de poesia não pode simplesmente ser posta de lado, não apenas pelo prestígio de que gozam alguns deles – como Brodsky (1994), cujas palavras serviram de título a este trabalho – mas, principalmente, pela insistência com que aparecem na atividade crítica de muitos dos melhores poetas, que exerceram também atividade crítica. Tal é o caso de Otávio Paz (1982), quando, em seu célebre *O arco e a lira*, afirmava categoricamente que “metro e ritmo não são a mesma coisa” (p.84) e que “nem todo poema – ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica – contém poesia” (p.16).

Antes de prosseguir, porém, será conveniente retomar as idéias de Brodsky (1994), neste texto epigrafado, em seu ensaio sobre a poetisa russa Anna Akhmatova. No âmbito de seu ensaio, o crítico russo naturalizado americano descreve-a reiteradas vezes como a poetisa dos “metros rigorosos, das rimas exatas e das frases curtas” (ibidem, p.34). Se a observância e o emprego preciso da métrica é uma de suas marcas registradas e, de fato, Brodsky não cessa de louvar tal característica, afirmando mesmo que “Nenhum poema é escrito apenas para contar uma certa história...”, que “a

---

2 “O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo linguístico é arbitrário” (SAUSSURE, 1980, p.81). Seguindo a analogia entre o ritmo e o metro do verso com o significante e o significado do signo, a arbitrariedade do primeiro explicar-se-á pelas mesmas causas da do segundo, ou seja, pelas convenções criadas por uma coletividade ao longo de sua existência histórica.

prosódia sabe mais sobre o tempo do que um ser humano gostaria de se ver forçado a lidar” e que “O som ... é o lugar do tempo num poema ...” (ibidem, p.41-2), é cabível indagar o que representam os qualificativos *desumana* e *neutra* com que se refere à métrica de forma geral.

Brodsky (ibidem) nos conta também que Anna Akhmatova é o pseudônimo poético da russa Anna Gorenko, que viveu e compôs seus versos até 1966, data de sua morte, tendo presenciado os eventos históricos das duas Grandes Guerras Mundiais, bem como sofrido os reveses de uma Rússia convulsionada por movimentos como a Revolução Russa de 1905, a Revolução Socialista de 1917 e todos os acontecimentos que marcaram aquela sociedade a partir de então.

Sob o novo regime, as pessoas de seu círculo próximo, amigos e parentes – em geral, quase todos poetas – foram caladas de uma forma ou de outra. Seu primeiro marido foi executado pelas forças de segurança de Lênin; o terceiro, também preso, morreu na prisão; seu filho passou dezoito anos encarcerado e, embora ela própria tenha permanecido em liberdade, foi condenada a um ostracismo não oficial por mais de quarenta anos, durante os quais não conseguiu publicar um único livro só seu. Tais eventos foram capazes de substituir um discurso poético, que se ocupava, sobretudo, do tema do amor, por outro, que enveredou por um caminho de poemas escritos *in memoriam* daquelas vidas que lhe iam sendo subtraídas e que, com o tempo, lhe acabou valendo o título de *Musa Lastimosa*.

É sob a ótica de tais fatos que se deve ler a afirmação do crítico russo sobre a “desumana neutralidade da métrica”, porque, como se sabe, a mesma estruturação prosódica pode prestar-se, por exemplo, tanto à expressão do lírico discurso das paixões quanto à dos de cunho puramente ideológicos e políticos que costumam caracterizar a assim chamada *poesia engajada* de uma época.

Transpostos para a cultura latina, talvez se pudessem flagrar momentos dessa diversidade de empregos, permitidos por uma mesma matriz poética, que, sob o prisma de uma tragédia pessoal como a experimentada por Akhmatova, levariam decerto a qualificar o expediente métrico que os origina, se não como *desumano*, ao menos como *neutro*, em passagens tais como, por exemplo, esta:

1. Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
2. siluestrem tenui Musam meditaris auena;
3. nos patriae finis et dulcia linquimus arua.
4. nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
5. formosam resonare doces Amaryllida siluas.
  
6. O Meliboe, deus nobis haec otia fecit.
7. namque erit ille mihi semper deus, illius aram
8. saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.
9. ille meas errare boues. ut cernis, et ipsum
10. ludere quae uellem calamo permisit agresti.

Títiro, à sombra da faia deitado,  
música agreste em simples flauta ensaias;  
nós, doces campos e a pátria deixamos;  
da pátria partimos; tu, calmo à sombra,  
fazes a mata ecoar bela Amarílis.

Ah, Melibeu! Um deus nos fez tais ócios:  
p'ra mim será sempre um deus; no altar dele  
sangrará sempre do aprisco um carneiro.  
Deixou vagarem meus bois, como vês,  
e que eu toque o que queira em meu cálamô.

(VIRGILE, 1910, p.43-44, tradução nossa)

esta:

1. Aeneadam genetrix, hominum divomque voluptas,	1. “Ó Mãe da prole de Enéias, prazer dos homens e deuses,
2. alma Venus, caeli subter labentia signa	2. Alma Vênus, tu que habitas, sob estrelas vacilantes,
3. quae mare navigerum, quae terras frugiferentis	3. em mares plenos de naus e em terras prenhes de frutos!
4. concelebras, per te quoniam genus omne animantum	4. É por ti que toda a raça dos viventes se concebe
5. concipitur visitque exortum lumina solis:	5. e, nascendo, vê a luz. Fogem, ó deusa, de ti,
6. te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli	6. fogem os ventos, de ti fogem as nuvens do céu,
7. adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus	7. fogem à tua chegada. A ti, delicado, o solo
8. summittit flores, tibi rident aequora ponti	8. estende flores suaves. A ti sorriem as ondas,
9. placatumque nitet diffuso lumine caelum.	9. e, calmo, o céu resplandece co’uma luz amplificada.”

(LUCRÈCE, 1954, p.2, tradução nossa)

e, ainda, esta:

1. Cum subit illius tristissima noctis imago,	Se vem a visão da noite tristíssima, hora final para mim na Cidade, se lembro a noite em que tudo perdi, lágrimas inda dos olhos escorrem.
2. quae mihi supremum tempus in Vrbe fuit,	
3. cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,	
4. labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.	

(OVIDE, 1987, p.12, tradução nossa)

em que tanto a miséria do pastor expatriado nos expurgos de César, talvez em proveito de algum veterano da batalha de Filipos, serve ao pretexto nitidamente panfletário de indiciar Otávio como aquele *deus* não nomeado, a quem Títiro afirma ter recorrido para manter suas terras, como a solene *Invocação a Vênus*, que abre o monumental poema de Lucrécio e lhe dá um tom, que nada deixa a esperar dos que se encontram nas aberturas de poemas da melhor tradição épica, e como, ainda, o plangente lirismo de um Ovídio exilado, cantando em seus versos a dolorida memória da noite em que teve de deixar Roma, e que, em que pesem dessemelhanças imputáveis ao efeito cumulativo das estrofes elegíacas, compartilham, ainda, da mesma natureza datílica e hexamétrica – um pentâmetro é, enfim, um hexâmetro catalético (por *catalexis in syllabam* do 3º e do 6º pés) – da mesma natureza, dizia-se, que a dos anteriores, pois estão vazados com a mesma matriz: a do hexâmetro latino.

As diferenças, no entanto, são desde logo encontradas e de pronto reconhecíveis, simplesmente porque o que funda a poesia não é a mera organização, segundo um padrão determinado, de seu substrato fônico, lição aprendida formalmente desde Aristóteles<sup>3</sup> e, decerto, intuída bem antes.

3 “Excetuando-se a métrica, nada há de comum entre Homero e Empédocles” (ARISTÓTELES, 1992, p.18).

Além dos expedientes métricos, portanto, é preciso descobrir o que mais contribui para reconhecer nos enunciados o "papel coercitivo e determinante" que, segundo Jakobson, eles alcançam quando em função poética. O que se constata é que as "figuras de som recorrentes" (JAKOBSON, 1985, p.144) na poesia estão sempre associadas, seja por identidade, seja por dessemelhança, a algum traço presente no recorte estrutural do conteúdo:

Em suma, a equivalência de som, projetada na seqüência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica, e em qualquer nível lingüístico, qualquer constituinte de uma seqüência que tal suscita uma das duas experiências correlativas que Hopkins define habilmente como "comparação por amor da parecença" e "comparação por amor da dessemelhança". (JAKOBSON, 1985, p.146-7)

Esse conceito de equivalência foi desenvolvido por Samuel Levin que, tendo-se apoiado em Jakobson, a enunciou assim:

Um poema combina, no eixo sintagmático, elementos que, na base de suas equivalências naturais, constituem classes ou paradigmas de equivalência. Conforme disse Roman Jakobson: "A função poética projeta o princípio da equivalência, do eixo de seleção sobre o eixo de combinação". Ademais, a exploração dessas equivalências, que podem derivar de traços fônicos ou semânticos, não é fortuita, mas processa-se sistematicamente num poema. (LEVIN, 1975, p.51)

Segundo Levin (1975), tais equivalências convergem para um ponto comum, sempre que um elemento semântico ocorre no enunciado em parceria com algum elemento posicional de sua estrutura. Partindo dessa idéia de convergência dos dois níveis do enunciado, chega-se à concepção de uma estrutura formal, a que ele chamou *acoplamento*:

Não é, pois, a mera convergência que é importante, e sim a relação entre uma convergência dessa espécie e de outra. Somente quando comparamos duas convergências que tais e descobrimos certa relação entre elas é que temos a estrutura importante para a poesia. Essa relação é aquela em que duas convergências abarcam formas naturalmente equivalentes (isto é, equivalentes quanto ao som ou ao sentido, ou quanto a ambos) que ocorram em posições equivalentes; por outras palavras, quando temos um acoplamento de convergências. Ora, duas formas quaisquer que ocorram em posições equivalentes representam um emparelhamento de convergências; mas só se as formas forem naturalmente equivalentes é que teremos ACOPLAMENTO, a estrutura verdadeiramente importante para a poesia. (LEVIN, 1975, p.55)

A essa característica da poesia, isto é, dos enunciados não apenas metrificados, mas reconhecidamente poéticos, Jakobson (1985), citando Hopkins, chama *paralelismo*, pois se trata de uma congruência entre planos, o da expressão e o do conteúdo, e deve ser tomado como designação equivalente do que, aqui, chamaremos *isomorfismo*. Sobre aquele termo este outro tem, no entanto, a vantagem de tornar explícito o fato de que o que se encontra em relação paralela é o recorte formal da estrutura lingüística subjacente ao enunciado poético.

Ademais, o termo *isomorfismo* remete a um conceito implicado na análise dos fatos humanos que constituam sistemas de significação e foi formulado por Greimas e Courtés da seguinte maneira:

Isomorfismo é a identidade formal de duas ou mais estruturas que dependem de planos ou de níveis semióticos diferentes, reconhecível em razão da homologação possível das redes relacionais que os constituem. Assim, um isomorfismo pode ser reconhecido, por exemplo, entre as articulações do plano da expressão e do conteúdo, homologando

*femas : semas :: fonemas : sememas ::  
silabas : enunciados semânticos.*

É evidente que tal isomorfismo não leva em consideração as dimensões das unidades do plano dos signos, no interior dos quais as estruturas da expressão e do conteúdo se realizam no momento da manifestação... (GREIMAS & COURTÉS, 1983, p.245)

Como em sua definição o isomorfismo implica o particular relacionamento de homologação entre os planos, é conveniente observar que, para os autores,

Homologação é uma operação de análise semântica, aplicável a todos os domínios semióticos, que faz parte do procedimento geral da estruturação. É considerada uma formulação do raciocínio por analogia ... Enquanto disciplina imposta ao raciocínio analógico, cuja importância para a pesquisa não deve ser subestimada, a homologação é um procedimento geral que ultrapassa os limites da semântica (em sentido restrito). (p.221)

Para efeito de aplicação na análise da poesia latina, considerar-se-ão homologados os sentidos criados no nível da expressão, quais sejam, os compreendidos fonologicamente quer pela metrificação, quer pelas pausas e equivalências estruturais de enunciados, estrategicamente posicionadas nos versos, quer ainda pela recorrência fonêmica dos signos, e que mantenham relação de correspondência com os sentidos recortados pela forma do conteúdo desses enunciados. Assim, por exemplo em:

*lānŭā diffīcīlīs dōmīnī, tē vērberēt īmbēr,  
tē lōuīs īmpērīō fūlmīnā mīssā pētānt*

"Porta de amo cruel, te açoite a chuva,  
partam-te raios por ordem de Júpiter!"

(TIBULLE, 1950, p.18, tradução nossa)

podem-se ver acoplamentos, homologações e isomorfismos, em correspondências dessa ordem: 1. no nível do conteúdo, a substância, que é a indignação do amante separado de sua amada, é recortada na forma de imprecações dirigidas contra a porta da casa que separa os dois; 2. no nível da expressão, a substância da massa fônica da cadeia silábica é recortada na forma de signos latinos, dispostos numa seqüência de combinatórias quantitativas, em que se reconhecem dois versos, um hexâmetro e um pentâmetro, formando um dístico elegíaco; 3. a forma da expressão apresenta alta densidade de fonemas consonantais oclusivos surdos, /t/, /p/, e sonoros, /d/, /b/, enquanto a do conteúdo se distribui em dois enunciados contendo dois segmentos contrastivos, o da porta, com função vocativa na primeira metade do hexâmetro, em paralelo com o pronome objetivo *te* no início da segunda metade do hexâmetro e na

primeira do pentâmetro, que retoma conceitualmente o nome *ianua* em vocativo, e os predicados dispostos paralelamente nas segundas metades do hexâmetro e do pentâmetro; tais contrastes são realçados ainda pela pausa métrica instaurada pela cesura, que faz o fluxo prosódico mover-se em dois movimentos contrários nos dois versos, o primeiro deles contendo o paralelismo nome/pronome + atributo nominal/verbal (*Ianua + difficilis domini / te + Iouis imperio*), o segundo, uma estrutura transposta de pronome objetivo + [verbo + nome sujeito] / [nome sujeito (c/ atributo participial) + verbo] [*te uerberet imber / (te) fulmina missa petant*]; 4. a imprecisão do enunciador, sentida também pelo valor do subjuntivo verbal, como que se materializa pela expressividade desses versos, tanto no sentido instaurado pela articulação dos fonemas significativos, quanto na estrutura do enunciado; tem-se, portanto, por força da homologação de estruturas pertencentes a dois níveis formais, o da expressão e o do conteúdo, uma mensagem isomórfica, cujo resultado é o efeito de sentido da chuva e do raio, de um lado, fustigando a porta que lhes resiste, do outro. Procurou-se manter tal efeito na tradução desse dístico, por meio de expedientes como o de conservar-lhe o elevado índice de oclusivas, explorando e reiterando o sentido vernáculo de “chover” com o fonema sibilante de “açoitar” e o chiante de “chuva”, além do paralelismo latino entre o vocativo “porta” e sua retomada no pronome *te*, sublinhados com recurso à paronomásia, em “Porta de (amo...) / partam-te (raios...)”.

Como se vê, não há no poema nada ao acaso, nem há, de fato, qualquer componente do discurso poético que não deva ser levado em conta na análise da expressividade, como faz questão de lembrar Fónagy:

A busca da expressividade, inerente à linguagem poética, nada deixa para o acaso. Mesmo o “ruído”, o corte nada habitual de um grupo ou de uma palavra, violentamente contrário ao uso, deve ser interpretado como uma mensagem...

Da mesma forma, tudo o que consideramos até aqui como redundância – distribuição regular de vogais e consoantes, de breves e longas, de sílabas tônicas e átonas; correspondência múltipla entre os níveis fonético, lexical e sintático; orquestração sinfônica do conjunto – tudo isso deve ser visto agora como um tipo de mensagem estética ou musical, independente das palavras e de seu conteúdo, e que tende a substituir o acompanhamento musical, depois que a poesia se separou da música. A “música” da poesia é tão expressiva quanto a música propriamente dita e não se deixa reduzir a uma simples seqüência rítmica de tensões e de resoluções. (FÓNAGY, 1966, p.108, tradução nossa)

PRADO, J. B. T. The inhuman neutrality of metrics. *Alfa*, São Paulo, v.47, n.1, p.111-118, 2003.

- **ABSTRACT:** *The title of this paper was taken from a phrase that was picked up from an essay on the Russian poet Anna Akhmatova entitled The Keening Muse and written by Joseph Brodsky (1994), a poetry critic and a poet himself. In this paper the poetry critic appears to consider metrics as a negative thing – which can be easily noticed in the use of terms such as inhuman and neutrality. That may cause a certain embarrassment for those who nowadays are concerned with the study of Greek and Latin poetry, whose entire existence depends on strictly respected meters, which have been carefully inventoried and exhaustively cata-*

logged throughout the past two thousand years. Thus it is important to understand the real role of metrics in the composition of poems, not only because of the prestige lent by the 1987 Nobel laureate to his own opinions, but also for the recurrence of such kind of statement, as, for instance, that of Octavio Paz (1982) in *The Bow and the Lyre*, where he says that "metre and rhythm are not the same thing". This paper uses statements like those as a starting point for a reflection about the rhythm and poeticalness in verses written in old latin.

■ **KEYWORDS:** Joseph Brodsky; metrics; poetics; rhythm; Latin language; expression plan.

## Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética. ΠΕΡΙΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*. Trad. Eudoro de Souza. Ed. bilingüe grego-português. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BRODSKY, J. *Menos que um*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FÓNAGY, I. Le langage poétique: forme et fonction. In: BENVENISTE, E. et al. *Problèmes du langage*. Paris: Gallimard, 1966. p.72-116.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. A. D. Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.
- JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. 12.ed. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1985. p.118-62.
- LEVIN, S. R. *Estruturas lingüísticas em poesia*. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1975.
- LUCRÈCE. *De la nature*. Introduction et notes de Henri Clouard. Paris: Garnier, 1954.
- OVIDE. *Tristes*. 2.ed. Texte établi et traduit par J. André. Paris: CUF, 1987.
- PAZ, O. *O arco e a lira*. 2.ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERINI, G. B. Fundamenti di metrica. In: TRAINA, A.; PERINI, G. B. *Propedeutica al latino universitario*. 3.ed. Bolonha: Pàtron, 1982. p.201-41.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. 9.ed. Trad. A. Chelini, J. Paulo Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1980.
- TIBULLE. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. 3.ed. Texte établi et traduit par Max Ponchont. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- VIRGILE. Ecloga I. In: VIRGILE. P. *Virgili Maronis Opera*. 18.ed. Texte établi par E. Benoist; revue par M. Duvau. Paris: Hachette, 1910. p.43-47.