

# FRASE: MÚSICA E SILÊNCIO<sup>1</sup>

Alfredo BOSI<sup>2</sup>

- **RESUMO:** A fala é o ato no tempo, é o nome e é predicado. Se ela só imitasse a condição dos objetos mudos no espaço, se ela fizesse abstração da temporalidade subjetiva, estaria condenada à repetição, privando-se de alguns de seus maiores dons: o andamento e a entoação, fenômenos peculiares à frase, que é relação viva de nome e predicado. Frase: imagem das coisas e movimento do espírito.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Frase. Entoação. Andamento. Ritmo.

*The man that hath no music in himself,  
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,  
Is fit for treasons, stratagems and spoils.  
The motions of his spirit are dull as night,  
And his affections dark as Erebus:  
Let no such man be trusted...  
Shakespeare. The Merchant of Venice. v.1.*

A fantasia e o devaneio são a imaginação movida pelos afetos.

Esse movimento das imagens poderá circular apenas pelos espaços da visão. Mas poderá também aceder ao nível da palavra. Quando o faz, dão-se, pelo menos, duas operações:

- a) a *denominação*: as imagens tornam-se nomes – substantivos, adjetivos – quando comparecem ao campo da fala;

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente no volume 18 (1976) da *Revista de Letras*.

<sup>2</sup> Professor emérito. USP – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Avançados. São Paulo – SP – Brasil. 05508900 – estudosavancados@usp.br

b) a *predicação*: da imagem nome se diz, pre(dic) a-se alguma coisa a partir de nossa afetividade e da nossa percepção.

É do processo que solda predicado a nome que surge a *frase*, nervo do discurso.

Caso a imagem se fixasse apenas no nome que a evoca; caso a imagem se resolvesse toda na palavra sol, então o processo da significação seria escassamente temporal.

Proferida o signo-SOL, seria necessário repeti-lo ao infinito para retê-lo na consciência: SOL SOL SOL SOL...

Repetir, repetir sempre, pois o tempo físico, o átimo da prolação, tende a seu próprio fim, só existe enquanto não acaba. Mas a fala é ato no tempo, é nome e é predicado. Se ela só imitasse a condição dos objetos mudos no espaço, se ela fizesse abstração da temporalidade subjetiva, estaria condenada à repetição e às suas variantes, privando-se de alguns de seus maiores dons: o *andamento e a entoação*, fenômenos peculiares à frase, que é relação viva de nome e predicado. Frase: imagem das coisas e movimento do espírito.

A figura do mundo entrevista à luz do relâmpago talvez se bastasse com o puro nome. Mas a prática do homem com o outro e consigo mesmo exige um ponto de vista para articular-se, precisa da síntese *predicativa*.

*Foi na sua produção que o homo loquens* trabalhou, e continua trabalhando, as propriedades do sistema expiratório.

À continuidade na soltura do ar deve-se a fluidez do discurso. Aos cortes, a sua segmentação.

À força distribuída pelas emissões silábicas deve-se o ritmo acentual.

Às alturas distribuídas pelas sílabas deve-se a entoação ou o desenho melódico do período.

Diz Hjelmslev (1970, p.124):

No plano da expressão da língua, os elementos de maior caráter são: o *acento e a modulação*. Não diz coisa nova, pois já dissera

Quintiliano, nas *Institutiones*: “Quanto à voz, Aristoxeno, músico, dividiu-a em ritmo e melodia, consistindo o primeiro na medida, o segundo no canto e nos sons” (I, X, 22).

Aos traços anatômicos da cavidade bucal devem-se o timbre das vogais e o perfil das consoantes.

Seqüência, força e vibração são princípios dinâmicos da frase. Supõem o tempo e o movimento, conaturais ambos à matéria da significação.

Quanto ao fonema, é o estrato mais corpóreo e substancial do signo. É bem verdade que o timbre de uma vogal, aberto ou fechado (ó, ô: sól, vôo) e a qualidade de uma consoante, contínua ou explosiva (sss..., p), *também resultam de uma ação de abertura ou fechamento da boca*. Mas, assim como a imagem, o elemento sonoro de base sempre parece um dado mais fixo, já constituído. É o mais espacializável dos fenômenos verbais. Os timbres, quase-matéria, nos dão a impressão de aderirem à superfície da *physis* mais que as outras propriedades da linguagem. Daí, a clareza e a desenvoltura com que certos fatos de natureza puramente fônica (*a rima, a assonância, a aliteração*) são estudados pela análise estrutural. Daí, ao mesmo tempo, o embaraço e os vaivéns no trato do ritmo e da modulação do período, que supõem fenômenos energéticos difusos no corpo e na alma do falante.

A frase resulta de um processo de significação cuja essência é a predicação e cujo suporte é a corrente dos sons. Uma corrente cujo modo de ser no tempo se perfaz entre dois limites igualmente evitados: a atomização e a infinidade.

A atomização simples dar-se-ia caso se alterassem emissões vocais com pausas secas do tipo: *silaba/pausa/silaba/pausa*, de tal modo que todos os fonemas fossem proferidos com a mesma intensidade e no mesmo tom.

O outro extremo, também inviável, consistiria em uma ausência completa de pausa, em um contínuo absoluto.

A alternância sêca, de tipo maquinal, com elemento justaposto a elemento, apareceu muito cedo na vida da *homo faber*: ela corresponde

ao uso de instrumentos que, desde as suas formas primitivas (enxada, machado, martelo, serra), foram ritmados em compasso binário do tipo: *golpe/pausa; golpe/pausa; ou forte/fraco; forte/fraco.*

Quanto à *durée* indefinida, teria por modelo a vida subjetiva – o pensamento que não pára e os seus correlatos simbólicos: o movimento dos astros, o fluxo e refluxo das *marés*, o correr dos rios...

A linguagem, produção de um corpo finito, assediado pela fome e pelo frio, pela sede e pelo desejo, pela dor e pela morte, não poderia gozar desse último dom. A frase e, por extensão, todo discurso, vem-se mantendo em uma zona intermédia, de passagem, entre o regular e binário do seu momento fonológico e o aberto e espreado do seu momento semântico. Daí, a convivência das leis fônicas e rítmicas com a relativa liberdade da melodia frasal.

Como nenhum dos modos extremos, o mecânico e o infinito, define com propriedade a linguagem humana, depreende-se que esta, sendo embora um fluxo, aceita o descontínuo, ou, invertendo, ela é série, mas série que admite zonas internas de continuidade. Ou ainda: é um uso contingente e peculiar do sistema expiratório. Uso eminentemente simbólico e mutável que não conhece tempos mecânicamente regulares nem duração absoluta.

## O ritmo

Uma das entradas possíveis para caracterizar o modo de ser da linguagem é, portanto, o estudo dos seus ritmos.

Quando se lida com música, o termo “ritmo” se reporta a um movimento uniforme de produção sonora. Por exemplo, ritmo ternário indica que a composição está dividida em grupos recorrentes de três tempos, dos quais o primeiro é mais intenso que os dois últimos: 1, 2, 3; 1, 2, 3... A série continua com alternâncias constantes.

Na linguagem, esse esquema daria uma seqüência fatal de proparoxítonas: *rápido/lúcido/máquina/único/tépido...* Ora, a fala corrente

não cultiva, em geral, o gosto da simetria automática. Ela prefere misturar segmentos de ritmos diversos.

O que se pode dizer, no máximo, quanto ao ritmo do período, é que depois de uma série de sílabas não acentuadas sobrevirá sempre uma sílaba forte. O princípio da alternância vige, mas não goza de uma regra interna fixa de tipo isocrônico.

Gostaria de reiterar tanto o aspecto positivo quanto o restritivo do último enunciado. O *ritmo da linguagem funda-se, em última análise, na alternância. Mas os grupos de sílabas que alternam, ou seja, o momento forte e o momento fraco, não são necessariamente isócronos.*

Se atentarmos para esse duplo caráter do ritmo, regular e assimétrico a um só tempo, entendemos por que o período ritmado é um universal da linguagem poética, mas o metro uniforme, não.

São palavras de B. Tomachevski: “Esse parcelamento da língua poética em versos, em períodos de potência comparável e, no limite, igual, é evidentemente o traço específico da língua poética.”<sup>3</sup> Haverá aqui uma verdade hipertrofiada, um exagero: o período ritmado não é o traço específico da língua poética, mas um dos seus traços específicos.

Por outro lado, a força que se aplica ao acentuar certas sílabas dá-lhes um destaque temporal. As sílabas acentuadas duram, em geral, mais do que as átonas. A energia expiratória (o “pneuma”: fôlego, espírito) alcança também o reino da duração. Por isso, a dinâmica do ritmo qualifica-se não só com adjetivos

forte/fraco,

mas também com os adjetivos

lento/rápido.

Do fôlego dependem a *intensidade* e a *aceleração* do discurso.

Tais caracteres não são abstrações da Acústica. Na prática verbal, a força e o tempo servem a momentos de expressão em contextos

---

<sup>3</sup> Em “Sur le vers”, texto inserto na *Théorie de la littérature*, aos cuidados de Todorov (1965, p.155).

significativos. Dizer com maior veemência uma determinada frase, ou certa parte desta, é exercer sobre a matéria sonora uma dose de energia que intenciona essa mesma matéria.

As exigências da situação em que age ou sofre o sujeito regem também o *andamento* da elocução. O fenômeno inteiro é, deste modo, articulatório e social. Uma conversa informal e descontraída entre dois colegas não se faz no ritmo cerrado do discurso político, nem no andamento grave de uma exposição científica.

A *força* e o tempo de prolação do enunciado são índices de *uma* situação semiológica que abraça o estado de alma da falante, a natureza da mensagem e o tipo do interlocutor.

No caso particular da dicção poética, os ritmos da fala são mantidos e potenciados.

## Excursão histórica: ritmo e metro

Historicamente, o uso poético do ritmo deu-se de várias maneiras, mas podem-se destacar, pelo menos, três:

- o ritmo do poema primitivo ou arcaico;
- o ritmo no poema clássico e, mais tarde, acadêmico;
- o ritmo no poema moderno.

1) No poema primitivo o ritmo retoma, concentra e realça os acentos da linguagem *oral*.

Os encantamentos, os passos épicos das gestas, as falas mágicas e propiciatórias, os versículos do Antigo Testamento, os cantos da liturgia bizantina e medieval cujos textos se preservam até hoje, *colam* à *estrutura frásica, acentuando-a pela repetição e pelo paralelismo*.

Tudo indica que, recitados ou cantados, os passos da poesia arcaica deviam ser escandidos com energia ritual. O que resultava em dar ênfase às sílabas já fortes e em alargar a diferença entre estas e as fracas.

Giambattista Vico, falando da linguagem dos rapsodos gregos, sugere que “por necessidade natural”, os primeiros povos deviam falar “em ritmo

heróico” para melhor reterem na memória as gestas da tradição<sup>4</sup>.

A Roma arcaica produziu “fórmulas” (*carmina*) sem rígidas obrigações prosódicas, e que transpunham as combinações do latim falado, elevando-as, pela dicção ritual, à maior potência. Os estudiosos da poesia latina mais antiga, anterior à presença grega, insistem na afinidade que o chamado “verso” *satúrnio* guardava com as partições assimétricas da linguagem oral. E, depois de tentarem lê-lo segundo padrões variados e díspares de métrica (quantitativa, intensiva, ou ambas), acabam, como o eruditíssimo Enzo Marmorale (1955), pelo desespero:

Qual teria sido a sua composição, ainda não se pode dizer com segurança, e talvez nunca mais se possa [...] Na realidade, a leitura do *satúrnio* presta-se melhor ao acento de intensidade nas duas partes que o compõem, ambas de um número mais ou menos variável de sílabas, como por exemplo, na primitiva érica espanhola, o *Poema de Mio Cid*.

A expressão “mais ou menos variável” diz, no fundo, que se trata de células rítmicas de caráter sintático e semântico, e não de caráter aritmético. Havia, provavelmente, uma forte carga de motivação orgânica e social nesse uso intensivo do ritmo da fala. Toda frase presa ao rito produz no corpo dos *seus* participantes uma posição mais tensa e concentrada. O canto primitivo, ligado que está ao princípio sacral das atividades humanas como o nascimento, a alimentação, o casamento, a luta e a morte, reveste-se de um caráter solene. Quer dizer: *raro* (*solemnis viria* de *solus annus*, o que acontece uma só vez por ano) e, por isso, excepcionalmente marcado.

Como o que é posto em relevo é o alvo significativo da frase, cai em segundo plano a extensão de cada segmento. Na *Chanson de Roland* e no *Cantar de Mio Cid*, que figuram entre os mais antigos textos épicos da Idade Média (sécs. XI a XII), as partes de cada “verso” não precisavam ter o mesmo número de sílabas.

---

<sup>4</sup> A sucessão *canto – fala ritmada – prosa*, está indicada na *Scienza Nuova* Livro I, Secção 2ª, “Dos Elementos”, LVIII – LXII; e desenvolvida no Livro II, Secção I, cap. V.

A flutuação continuou, aliás, em toda a poesia arcaica pré-renascentista que, *mutatis mutandis*, repete a situação da poesia latina anterior à presença grega culta. Um grande conhecedor do verso ibérico, Tomás Navarro Tomás, oscila entre os termos “polimetria” e “ametria” ao examinar a ampla liberdade de ritmos com que foram compostas as cantigas do *Libro de Buen Amor* (séc. XIII). Na sua *Métrica Espanhola*, guia sóbrio e fecundo, traça-se a história do verso ibérico, que acaba mostrando duas faces: a *popular*, religiosa, entoada, tende ao fraseio e à polirritmia; a *aristocrática* (depois, burguesa), letrada, sempre escrita, consagra o cânon isossilábico.

Nos estágios arcanos, que sobrevivem em forma de provérbios e de adivinhas, são uma e mesma coisa o ritmo da linguagem oral e o ritmo da poesia.

Essa intimidade terá ocorrido também na música vocal primitiva, a respeito da qual diz Adolfo Salazar (1967, p.51):

A música religiosa dos Sama-Veda parece ser, na sua rica organização, a mais antiga que se conheça no mundo. O ritmo musical, procede, nesses cantos, do ritmo das palavras, e o acento prosódico tende a converter-se na *tesis* (tempo forte) do compasso.

2) No poema clássico, o ritmo tende a demarcar, no interior de uma língua geral, uma área particular de regularidades.

É o tempo em que nasce a consciência do metro.

Nesse momento, o velho canto ritual cede ao trabalho da *ars poética*. Começa-se a fazer poesia, intencionalmente, segundo uma técnica refletida que exige a composição regular de um texto cujas partes devem ser segmentos iguais, ou *quase* iguais.

A licença poética, isto é, a entrada do irregular, faz-se, nos períodos clássicos de qualquer cultura, uma concessão à natureza mal domada. “Aos poetas concedeu-se o furor”, diz Plínio, na Sétima Epístola. *Poetis furere concessor est.*



O andamento da fala, que dispõe de alternâncias irregulares (*sílabas* fortes misturadas com sílabas átonas), é submetido a leis de polaridade estrita. O efeito dessas leis chama-se verso metrificado.

Verso quer dizer *caminho de volta* dentro de um conjunto verbal em que o ir e o vir demoram o mesmo tempo.

Todo formalismo clássico em matéria de poesia assenta na versificação regular, técnica, já racionalizada. *Ratio* = cálculo, divisão.

O sistema de pés obrigatórios e iguais substitui (e talvez compense) a musicalidade arcaica. Nos fins da Idade Média, os acrobatas do “trobar clus” provençal e da “gaya ciencia” castelhana já praticavam um verso cuidadosamente medido que, na sua aritmética difícil, própria de virtuosos, nada mais tinha em comum com o recitativo simples do hinário cristão, nem com os ritmos da velha poesia coloquial. O canta da cantiga dava lugar ao desenho da canção.

O caráter artístico-artifício do domínio de um só metro sobre os muitos ritmos da fala já se traía no embaraço em que se punham os tratadistas gregos sempre que pretendiam reduzir os coros arcaicos a pés, unidades de compasso cuja seriação automática não coincidia com o ritmo da leitura corrente. Quintiliano (*Instit.*, I, 4) já advertia essa dificuldade: “Sem a cítara do músico a gramática não pode ser perfeita, já que ela deve tratar de metros e de ritmos.”

Foi para “corrigir” os descompassos que os gramáticos imaginaram uma leitura métrica cujo esquema de tempos iguais lembra uma cantilena monótona. O que leva a extremos de rigor, isto é, de arbítrio, o caráter imposto do processo inteiro.

O arbítrio terá, naturalmente, as suas compensações. O artista que obedece às leis da constância métrica sustém o poema em uma atmosfera sonora una. No caso da epopéia latina, em hexâmetros, a leitura em voz alta produz um efeito de brônzea solenidade. Mais perto de nós, exemplos vivos colhem-se nas oitavas concitadas da *Gerusalemme Liberata* ou dos nossos *Lusiadas*, que se atêm ao metro heróico, acentuando a sexta e a décima sílabas.

A métrica alta, culta, praticada a partir da Renascença, acabou-se fixando em dois cânones principais:

- o verso hendecassílabo italiano, que em Portugal e Espanha se chamou decassílabo;
- o verso alexandrino francês.

Ambos deixam, aliás, margem de liberdade maiores que a permitida pela métrica latina do período áureo. Assim, eleitas as sílabas sempre fortes (a 6<sup>a</sup> e a 10<sup>a</sup>, ou, raramente, a 4<sup>a</sup>, a 8<sup>a</sup> e a 10<sup>a</sup>, para o decassílabo; a 6<sup>a</sup> e a 12<sup>a</sup>, para o alexandrino trágico), sobra ainda um bom número de sílabas indiferentes: oito para o decassílabo, dez para o alexandrino. Essa margem dá para reconstituir, ao menos em parte, o ritmo da fala corrente.

Acresce, em matéria de *folgas* do sistema, que o verso dos gêneros tidos por menos sérios e nobres, como a comédia e a fábula, podia, mesmo nos períodos clássicos, soltar-se um pouco mais. A estrofe de La Fontaine (como o verso cômico do velho Plauto) dá a impressão de um à-vontade rítmico, por obra das variedades métricas que combina. “*Diversité, c’est ma devise*”, dizia o fabulista. Mas, no conjunto, é exceção.

Alguns exemplos.

Do decassílabo heróico:

Contar-te longamente as perigosas  
Cousas do mar, que os homens não entendem.  
Súbitas trovoadas temerosas,  
Relâmpados que o ar em fogo acendem,  
Negros chuviros, noites tenebrosas,  
Bramidos de trovões, que o mundo fendem,  
Não é menos trabalho que grande erro,

Ainda que tivesse a voz de ferro.  
(*Os Lusíadas*, V, 16).

Do alexandrino trágico:

*J'ai voulu, devant vous exposant mes remords,  
Par un chemin plus lent descendu chez les mortes,  
J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines  
Un poison que Médée apporta dans Athènes.  
Déjà jusqu'à mon coeur le venin parvenu  
Dans ce coeur expirant jette un froid inconnu;  
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage  
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage;  
Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,  
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté  
(Racine, Phèdre, V, 7).*

Da polirritmia dúctil de La Fontaine:

*Une Souris craignait un Chat  
Qui dès longtemps la guettait au passage.  
Que faire en cet état? Elle, prudente et sage,  
Consulte son voisin: c'était un maitre Rat.  
Dont la rateuse seigneurie,  
S'était logée en bonne hôtellerie,  
Et qui cent fois s'était vanté, dit-on,  
De ne craindre ni chat, ni chatte,  
Ni coup de dent, ni coup de patte.  
"Dame Souris, lui dit ce fanfaron,  
Ma foi, quoi que je fasse,  
Seul, je ne puis chasser le Chat qui vous menace:  
Mais assemblons tous les Rato d'alentour,  
La Souris fait une humble révérence;  
Et le rat court en diligence  
A l'office, qu'on nomme autrement la dépense,  
Où maints Ratas assemblés  
Faisaient, aux frais de l'hôte, une entière bombance.  
Il arrive, les seus troublés,  
Et les poumons tous essoufflés.  
'Qu'avez-vous donc?' lui dit un de ces Rats. Parlez.  
— En deux mots, réponer-il: ce qui fait mon voyage,  
C'est qu'il faut promptement secourir la Souris,  
Car Raminagrobis*

*Fait en tous lieux un étrange ravage.  
Ce Chat, le plus diable des Chats,  
S'il mange de souris, voudra manger des rats.”  
Chacun dit: “Il es vrai. Sus! sus! Courons aux armes!  
La Ligue des Rats*

Desse ritmo vário e picante disse Valéry que o poeta da fábula não soube fazê-lo se não depois de praticar por vinte anos o “*vers symétrique*”. Afirmção que ajuda a compreender antes Valéry do que La Fontaine.

O efeito do retorno acentual obrigado é, hoje, o de uma ligeira estranheza que nos afeta como bela e tranquila monotonia. Nos poetas mais criativos (Dante, Petrarca, Shakespeare, Leopardi), o jogo das pausas internas procura restabelecer o ritmo semântico; o que é sensível se a leitura que deles soubermos dar fôr antes expressiva do que métrica.

3) No poema moderno, o ritmo tende a abalar o cânon da uniformidade estrita. Isto é: procura-se abolir o verso; de onde, a exploração, agora consciente, das potências musicais da frase.

A partir dos simbolistas, e com algumas antecipações românticas, a tensão entre o ritmo ondeante e variado da fala e o metro regular, enrijecido pelos parnasianos, resolve-se pelo afrouxamento dos cânones. É preciso citar, ainda e sempre, Verlaine:

*De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air;  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.  
.....  
De la musique encore et toujours!  
Que ton vers soit la chose envolée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours*  
*(Art Poétique, 1874).*

O verso livre e o poema polirrítmico são formações artísticas renovadas. Isto é, novas e antigas. Seguindo trilhas da música e da pintura,

a poesia moderna também reiventou modos arcaicos ou primitivos de expressão. O móvel de todas *é* o mesmo: a liberdade.

Quem abriu caminho foi um grande e selvagem poeta norte-americano de ouvido afeito ao versículo da Bíblia: Walt Whitman, criador do verso livre que se desdobra em períodos largos e espriados.

Em Whitman e em seus descendentes modernos, o estilo processional, feito de enumerações e paralelismos, supre aquela *sensação de retorno* que o verso tradicional produz com as suas sílabas acentuadas simetricamente.

O ritmo de Whitman é religioso e epicamente plebeu, “mistura notável de Bhagvad Ghita e New York Herald”, como o definiu Emerson. E no dizer insuspeito do civilizadíssimo Ezra Pound, “[...] *Like Dante, he wrote in the “vulgar tongue”, in a new metric. The first great man to write In the language of his people.*”<sup>5</sup>

A *new metric* era, nos meados do século XIX, a única novidade que ainda faltava à América, pois, é o próprio Whitman quem o afirma, tudo o mais já tinha mudado: “*It is certainly time for America, above all, to begin this readjustment in the scope and basic point of view of verse, for every thing else had changed.*”

A liberdade moderna de ritmos, a que responde uma grande mobilidade no arranjo da frase, é signo de que se descobriu e se quer conscientemente aplicar na prática do poema o princípio duplo da linguagem: sensorial, mas discursivo; finito, mas aberto; cíclico, mas vectorial.

A poética acadêmica tratava as vagas sonoras como a moral rigorista trata as pulsões do instinto: domando-as à regularidade, espaçando e marcando os momentos em que a energia deva aplicar-se (nas sílabas fortes) e os momentos em que deva conter-se (nas sílabas fracas). É verdade que, assim fazendo, respeitava, em parte, a natureza do sistema expiratório, que é cíclica: vigora, no verso metrificado o processo de alternância dos contrários.

---

<sup>5</sup> Em Whitman (1962, p.9) *A collection of Critical Essays*. Editado por Roy Harvey Pearce, Prentice-Hall.

Entretanto, a corrente falada, porque também é discursiva, aberta e vectorial, não traz em si a perfeição fechada que a figura do círculo faz lembrar. A linguagem é descontínua, admite pausas e dispõe assimetricamente momentos fortes e fracos.

As sílabas tônicas se casam irregularmente com as átonas.

Ora, a arte poética, nível mais alto e mais livre de organização da matéria fônica, pode, ou não, reproduzir esse ritmo frásico. O dilema, historicamente já posta, e resolvido em cada texto poético, é julgar que a composição literária deva destacar do fluxo oral a essência nua da alternância, e fixá-la (quer dizer: deva extrair dos vários ritmos da linguagem o *metro*, o número), ou deva potenciar o caráter ondeante, aberto e vário da fala.

Escolheram a segunda alternativa Whitman e muitos líricos simbolistas e modernistas, embora, em geral, tenham evitado a posição drástica dos futuristas que decretaram, *sic et simpliciter*, a morte do verso.

Falta-nos ainda uma história do ritmo poético que aponte cada um dos modos pelos quais se vem atualizando, há mais de um século, a liberdade da solução moderna.

Sabemos que a crise do verso uniforme, neoclássico, deu-se, entre os românticos antes pela revivescência dos metros populares e medievais, em geral breves, do que por uma recusa coerente ao princípio da versificação. Com isso, aumentou o número das possibilidades rítmicas, juntando-se ao clássico o arcaizante.

Mas a motivação popular não era tudo. Para a prática romântica as mitologias passavam obrigatoriamente pela câmara do sujeito dando-lhe maior ressoo: era menos uma volta, no fundo impraticável, a conteúdos do passado que uma forma estética de liberação. Não devemos tomar ao pé da letra, mas só pela metade, explicações do verso de Whitman em termos de neobiblisimo, nem ler os poemas polimétricos e assonantes de Rosalía de Castro como se neles rebrotasse o espírito medieval galega.

*Leaves of Grass* e *En Las orillas del Sar* valem, na história das línguas poéticas inglesa e espanhola, como afirmações do pathos romântico-moderno que trabalha a frase como quem quer dar voz e tom justos a

uma experiência primordial em contraste com a convenção dominante: *“If you would be freer than all that has been before come listen to me.”* (WHITMAN, 1921).

No rasto dessa expressão libertadora, Whitman e Rosalía, como depois Laforgue, Péguy, Fernando Pessoa, Huidobro, Vallejo, Maiakovski, Ungaretti e Manuel Bandeira, para citar alguns criadores do verso livre, reatualizaram a sintaxe oral a que deram um novo travo de sinceridade ardida, pungente ou irônica:

### Poética

Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente  
protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário  
o cunho vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais  
Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção  
Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador

Político

Raquítico

Sifilítico

De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si  
mesmo.

De resto não é lirismo

Será contabilidade tabela de co-senos secretários do amante  
exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes  
maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos

O lirismo dos bêbedos

O lirismo difícil e pungente dos bêbedos

O lirismo dos clowns de Shakespeare

Não quero mais saber do lirismo que não é libertação  
(BANDEIRA, 1966).

E Carlos Drummond de Andrade:

Triste é não ter um verso maior que os literários é não compor um  
verso novo, desorbitado.

E Vladimir Maiakovski:

Também a mim  
a propaganda  
cansa,  
é tão fácil  
alinhar  
romanças, —  
Mas eu  
me dominava  
entretanto  
e pisava  
a garganta do meu canto.  
.....  
Meu verso chegará,  
não como a seta  
lírico-amável,  
que persegue a caça.  
Nem como  
ao numismata  
a moeda gasta,  
nem como a luz  
das estrelas decrépitas.  
Meu verso  
com labor  
rompe a mole dos anos,  
e assoma  
a olho nu,  
palpável,  
bruto,





eriça  
    suas lanças agudas.  
E todo  
    este exército aguerrido,  
vinte anos de combates,  
                                    não batido,  
eu vos dõo,  
    proletários do planeta,  
cada folha  
    até a última letra.  
.....  
Morre,  
    meu verso,  
                                    como um soldado  
anônimo  
    na lufada do assalto.

    ("A Plenos Pulmões", 1929-1930, trad. de  
    Haroldo de Campos)

Whitman (e, com ele, a condição romântica) foi um foco vivíssimo que irradiou toda uma ordem de motivações existenciais: liberação, disponibilidade para com todas as emoções, reencontro com a natureza, panteísmo, democracia social... O tom dos seus versículos é o do *entusiasmo* no sentido literal, grego, da palavra: estado de alma de quem traz em si um deus.

O seu período, movimento da linguagem em plena embriaguez, transborda dos limites de qualquer metro convencionalizado e investe com pathos os novos "versos", agora unidades vivas de significação. E os ritmos passam a ser, como desejava Manuel Bandeira, inumeráveis.

Mas ao lado dessa corrente, na qual imergiram e se reconheceram diversas faixas de marginais da cultura burguesa oficial (anárquicos, místicos, poetas latino-americanos...), formou-se outra, mais amiga do silêncio e da crítica, e que acabou teorizando o versolibrismo.

Trata-se de um grupo de simbolistas, assistidos em parte por Mallarmé desde a década de 70. A matriz é Edgar Allan Poe, um certo Poe

dileto de Mallarmé, ao mesmo tempo órfico e técnico. Quanto ao verso livre, foi praticado por Gustave Kahn, René Ghil, “que fraseia antes como compositor do que como escritor” (dizia Mallarmé), Henri de Regnier, Vielé Griffin, Jean Moréas, Verhaeren. E um poeta esquivo, mestre da ironia e do meio tom, Jules Laforgue.

Examinar os motivos que fizeram cada um desses artistas criar versos livres seria, aqui, pecado de dispersão. A proposta que, em princípio, une os simbolistas é abertamente estética. Querem produzir *formas sonoras, formas verbais, formas rítmicas*. São, como Stéphane Mallarmé, herdeiros livres do Parnaso, praticantes de um só culto, o da palavra, que Flaubert começara a officiar. Uma religião que passa a substituir, no coração ideológico dos escritores, todas as religiões do Céu e da Terra.

O sólido e longo triunfo da burguesia (já então imperialista e fêrvida em planos universais) parece ter motivado uma violenta interiorização formal da liberdade romântica. O fenômeno é importante, pois condicionou poéticas de vanguarda em todas as literaturas ocidentais.

A escrita do poema alcança, a partir desse momento histórico, um grau muito alto de autonomia. E as leis da forma que até o Parnaso, e sobretudo no Parnaso, se pensavam em termos de adequação da linguagem às coisas, começam a ser tomadas em si como inerentes aos materiais do poema: os sons, os ritmos, as imagens *versais*. *Há uma retração decidida da linguagem para si e em si própria*. A liberdade desloca seu ponto de aplicação do campo histórico e político para um espaço intratextual cujo referente é alguma entidade metafísica, maiúscula (a Sensação, o Belo, o Ser, o Nada) ou a própria Letra.

É instrutivo ler as cartas de Mallarmé aos jovens simbolistas que o rodeavam<sup>6</sup>. Quando nelas se fala em ritmos livres, tem-se em pauta um

---

<sup>6</sup> Cf. Stéphane Mallarmé (1946, p.118), *Propos sur la poésie recueillies et présentées par Henri Mondor*, Monaco, Ed. du Rocher, 1946. Em carta dirigida a Léo d’Orfer, datada de 27 de junho de 1884, assim Mallarmé define a poesia: “*La Poésie est l’expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l’existence: elle doue ainsi d’authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.*” Ressaltam aqui, pelo menos, três postulados: 1) a  *fusão* do ritmo da  *poesia* com o ritmo essencial da  *linguagem*. Em outro passo, o poeta fala de “instrumento arcaico e eterno” (p. 169); 2) o

modo singular, subjetivo, quase inefável, de atingir essências. Fala-se em “mistérios”, em “magia”, em “mística”, em “encantamento”. Retoma-se e rarefaz-se a expressão de Baudelaire: “a exigência devastadora do Absoluto”. O absoluto é a gênese e a *mira* do texto. O poeta do “Lance de Dados”, ciente de que a sua mística de papel e tinta esvaziara o divino, põe no lugar do Absoluto o Nada.

Que os simbolistas hajam instaurado uma religião leiga da poesia e da música é fato sabido. A consequência a tirar, para nós, é a passagem do velho ritmo sacral dos ritos para o novo ritmo “encantatório” do verso. Dessacralizado o conteúdo, sacralizado o código. A divindade para a qual se movia o canto mítico esconde o rosto, eclipsada pelos ídolos das novas ideologias, enquanto se mantém o fervor da devoção, votado agora ao ofício de escrever.

Mallarmé e, pouco depois, alguns simbolistas e futuristas russos que desejavam produzir textos a-semânticos, estavam conscientes de que a letra e o sentido podem dissociar-se. A procura que faziam do Absoluto, ou do Nada, no branco da página, passava pela dissociação. Aquém (ou além) do sentido intelectual, estende-se um reino sensível de correspondências onde latejam os ritmos do Inconsciente. Em carta a Charles Morice, Mallarmé (1953, p.164) é categórico: “O canto jorra de uma fonte inata, anterior a um conceito, tão puramente que reflete, de fora, mil ritmos de imagens”

Para Valéry, que desenrola fios do novelo mallarmeano, esses ritmos profundos impõem-se ao poeta antes de se articularem com os significados nas frases. Não haveria, portanto, uma correlação travada entre a matéria musical do poema e o discurso já tematizado. O liame se faz entre os modos sonoros e um espaço “anterior” ou subjacente às palavras, manchado de sensações, visagens, emoções, humores, formas corpóreas de significar.

Conta Valéry (1944, p.92-94) nas “Memórias de um poema”:

---

caráter velado, misterioso, da existência que a poesia traduz; 3) a exclusividade da poesia como tarefa espiritual do poeta (“la seule tâche”).

Um outro poema começou em mim pela simples indicação de um ritmo *que pouco a pouco deu um sentido a 8 mesmo*. Essa produção, que procedia, de certo modo, da “forma” *para* o “fundo”, e acabava por excitar o trabalho mais consciente a partir de uma estrutura vazia, aparentava-se, sem dúvida, com a preocupação que me trabalhara, durante alguns anos, de procurar as condições gerais de todo pensamento, qualquer que fosse o seu conteúdo.

Vou relatar aqui uma observação notável que fiz em mim mesmo, faz pouco tempo.

Eu tinha saído de casa para espairecer, caminhando e dispersando o olhar, de alguma obrigação tediosa. Enquanto seguia pela rua onde moro, e que sobe muito rapidamente, fui *tomado* por um ritmo que se impunha e que me deu logo a impressão de um funcionamento estranho. Outro ritmo veio redobrar o primeiro e combinar-se com ele, estabelecendo-se não sei que relações *transversas* entre essas leis. A combinação, que ultrapassava de longe tudo o que eu podia esperar de minhas faculdades rítmicas, tornou quase insuportável a sensação de estranheza de que falei. Dizia comigo que estava havendo um erro quanto à pessoa, que essa graça se enganava de cabeça, eu nada podia fazer com tal dom que, em um músico, teria sem dúvida tomado forma e duração, pois aquelas duas partes me ofereciam vãmente uma composição cuja seqüência e complexidade maravilhavam e desesperavam a minha ignorância. O fascínio esvaiu-se bruscamente, ao fim de uns vinte minutos, deixando-me às margens do Sena, tão perplexo quanto o caniço da Fábula que viu sair um cisne do ovo que ele tinha chocado.

Tendo o cisne voado, e caindo minha surpresa em aí mesma, observei que a caminhada me entretém muitas vezes em uma viva produção de idéias, com a qual ela manifesta por vezes uma espécie de reciprocidade: o andar excita os pensamentos, os pensamentos modificam o andar; um fixa o caminhante, o outro pressiona-lhe o passo. Mas acontece, desta vez, que meu movimento ataca minha consciência mediante um sistema de ritmos altamente cultivado, em vez de provocar esse composto de imagens, de palavras interiores, de atos virtuais que chamarmos *Idéia*. Mas por *mais* nova e inesperada que possa ser uma “idéia”, não é ainda mais do que uma idéia: pertence a essa espécie que me é familiar, que eu sei mais ou menos anotar, manobrar, adaptar a meu estado.

Diderot dizia: “*Mes idées, ce sont mes catins*”. É uma boa fórmula. Mas não posso dizer o mesmo dos meus ritmos inesperados. O que se deveria pensar deles? Imaginei que a produção mental durante a caminhada devia responder a uma excitação geral que se dispensava como podia do lado do meu cérebro; que essa espécie de função quantitativa podia satisfazer-se tanto pela emissão de um certo ritmo quanto por figuras verbais ou signos quaisquer; e que havia um momento do meu funcionamento no qual idéias, ritmos, imagens, lembranças ou invenções fossem apenas *equivalentes*. Nesse ponto, nós não seríamos ainda inteiramente nós mesmos. *A pessoa que sabe que não sabe música* não vigorava ainda em mim, quando meu ritmo se impôs, do mesmo modo que a pessoa que sabe que não pode roubar não está ainda em vigor naquele que sonha que está roubando...

Creio, de resto (por outras considerações), que todo pensamento seria impossível se estivéssemos de todo presentes em cada instante. 2 preciso que o pensamento tenha uma certa liberdade, pela abstenção de uma parte dos nossos poderes.

De qualquer modo, me pareceu que o incidente se devesse registrar para que pudesse ser utilizado em um estudo sobre a invenção. Quanto à *equivalência* de que acabo de falar, é certamente um dos principais recursos do espírito, a que ela oferece substituições muito preciosas.

O que o escritor quis tocar ao descrever esse fenômeno de um ritmo que se impôs ao espírito *antes* de qualquer formulação verbal?

Um estrato para-semântico da existência corporal? Um processo que seria, ao mesmo tempo, pré-conceitual, anterior ao *discurso* de um “eu” que tudo centraliza, mas dotado de força e de forma?

Nessa última intuição aparece o vinco moderno do pensamento de Valéry: o Inconsciente, embora preexista às idéias, não é amorfo, mas capaz de produzir articulações fortes: sons, ritmos, modulações, imagens, que organizam a invenção poética e respondem pela sua fisionomia sensível.

O caráter imprevisível, gratuito, do ritmo exige, porém, um segundo tempo, de fixação, esforço plenamente intelectual de fidelidade aos

movimentos mais sutis da sensibilidade formal, essa zona de intersecção do corpo com o espírito, “*sur les frontières de l’âme et de la voix*”.

Valéry, mais racionalista do que Baudelaire, não sugere a presença de correlatos místicos ou de algum modo transcendentes para a sensibilidade formal. Esta é o lugar dos estímulos e das sensações visuais, auditivas, tácteis, olfativas, cinestésicas, tendo Valéry, mais racionalista do que Baudelaire, não sugere a presença de correlatos místicos ou de algum modo transcendentes para a sensibilidade formal. Esta é o lugar dos estímulos e das sensações visuais, auditivas, tácteis, olfativas, cinestésicas, tendo na *Voz* (palavra grafada também com maiúscula) um dos modos de expressão fundamentais. Os ritmos são, portanto, vibrações da matéria viva que forjam a corrente vocal. Os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala.

Para o que temos em mira, isto basta: é no coração da *música oral* que se formam as constantes do verso: “linguagem dentro da linguagem”, para repetir ainda Valéry.

Se assim é, não há, a rigor, nenhum abismo que separe o verso livre da linha metrificada. Esta é apenas uma possibilidade feliz da língua: deu bons efeitos sensoriais, entrou na memória coletiva, resistiu. Não deve causar estranheza a sobrevida dos metros clássicos depois da grande ceifa modernista:

Meu poema “Le cimetière marin” começou em mim por um certo ritmo, que é o do verso francês de dez sílabas, cortado na quarta e na sexta sílabas. Eu não tinha ainda nenhuma idéia que devesse preencher essa forma. Pouco a pouco nela se fixaram palavras flutuantes, determinando por aproximações o tema, e o trabalho (um longo longo trabalho) se impôs. Outro poema, “La Pythie”, ofereceu-se de início por um verso de oito sílabas cuja sonoridade se compôs por si mesma. (VALÈRY, 1944, p.161).

O testemunho de Giuseppe Ungaretti, o maior lírico italiano do século XX, é igualmente exemplar. Depois de ter cruzado com a vanguarda futurista e de ter sido o principal desarticulador do verso cheio, danunziano, voltou ao decassílabo, na década de 30, afirmando que esse

metro lhe parecia a “ordem natural” na língua poética italiana. Entre nós, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes também se puseram, a partir dos anos de 40, a ensaiar o verso metrificado que vieram alterando com formas livres herdadas à renovação de 22.

\* \*

A figura, quase círculo, que se acabou de traçar coma esboço de uma história do ritmo poético, nos diz que as estéticas romântico-modernas iluminaram a unidade profunda que rege frase e verso. O que terá sido espontâneo ao canto arcaico tornou-se intencional no verso livre contemporâneo.

Quanto ao metro do período clássico, buscou alcançar um ponto de equilíbrio entre a linguagem “natural” e a arte: estado difícil de manter-se fora de comunidades fechadas de cultura e de valores capazes de se reproduzirem tenazmente. O clássico, quando persiste só por força do seu próprio código, tende a amaneirar-se.

## **A procura de um sentido**

Mas a pergunta crucial que atravessa toda a teoria do poema diz respeito ao sentido da ritmicidade imanente na fala, no canto no verso.

Qualquer discursa, por livre e solto que seja, faz-se mediante alternâncias; vale-se delas, semânticamente. O puro pensamento assume com espantosa liberdade o modelo sintático da frase; mas, enquanto atualização sonora, o *pensamento* acama-se dobrando à potência natural do ritmo.

A idéia, no momento em que aporta ao concreto da expressão (à frase), produz ou reaviva algum efeito rítmico da língua que, em virtude do novo contexto, se torna significativo. É a análise do estilo que desvenda as correlações possíveis entre ritmo e sentido. Não deve fazê-lo, porém, com



os olhos postos em paralelos rijos: para tal ritmo tal idéia, ou vice-versa. Seria fixar esquemas precoces, abstratos, duros. Um mesmo pensamento pode ser explorado por frases diversas em ritmos diversos conforme os matizes da percepção a serem configurados.

Mas liberdade não é, aqui, sinônimo de pura indiferença. Porque o arbítrio nunca é absoluto na prática da linguagem poética. A leitura interpretativa, em voz alta, não ficará surda àquela marcação subjetiva do ritmo que se chama *andamento*. Este recolhe em feixes expressivos as células rítmicas tão diversas e, por si mesmas, tendentes à dispersão ou, em outro extremo, à rigidez da escansão.

Vejo aqui um salto *na* direção do sentido. O andamento lê-se, na partitura musical, sob as espécies do “tempo”. Rápido, moderado ou lento. Mas não só; a tônica semântica da leitura impõe-se nos termos consagrados ao “tempo” pela notação italiana: *allegro, allegretto, adagio, affetuoso, agitato, vivace, grave, Bolce, con anima, con brio, con fuoco, rubato, grazioso, scherzando...*

O andamento é um efeito móvel da compreensão. Modo sonoro pelo qual se dá a empatia entre o leitor e o texto. Nele se conjugam fôlego, intenção, duração. Dele dependem, na leitura e na execução musical, as medidas internas do ritmo. O *andamento é o tempo qualificado*.

A interpretação nos diz que sílabas devam merecer maior apoio do sopro vocal, e que sílabas devam rolar vibráteis e brandas pelo intervalo que separa os momentos fortes do período.

É necessário apreciar na sua justa medida o poder semântico do andamento. Ele mantém em plena vida certas dimensões existenciais do texto, que correriam o risco de se sepultarem sob as camadas da letra quando esta é apreendida só mentalmente.

Volto, por analogia, à relação, já proposta, entre a *imagem e a corrente da frase*. No trânsito do ícone à predicação verbal, parece “perder-se” um acesso à face imediata da coisa (o visual parece mais direto, mais *frontal*, do que o sonoro): mas avança-se um passo na direção do conceito. O discurso, porque é móvel, transpassa e transcende a aparência da matéria-em-si de que a imagem é portadora. O ícone se “localiza”, se fixa em um

espaço limitado pela superfície das coisas e pela sensação visual. Mas cabe a pergunta: e o discurso? Onde se move esse pensamento sonoro que trabalha dialeticamente a matéria das sensações? Em um ser vivo, falante e situado. Das entranhas desse vivente sai o sopro, o “prana”, que nomeia as coisas e os gestos do mundo. Por isso no discurso ritmado, a imagem, prestes a ser superada pelo conceito, renasce corporeamente nas inflexões da corrente vocal. Se, na prosa abstrata, se passa resolutamente da imagem à idéia como quem vai do sensível ao conceitual (*eidós-idea*), na leitura poética o andamento impede que as propriedades sensíveis se cancelem. A linguagem rítmica volta-se para a matéria para reanimá-la com o sopro quente da voz. O que faz da imagem verbal uma palavra concreta, viva, quando não mística: *eidós-idea-eidolon*.

O tremendo poder de síntese da frase poética envolve a imagem, o conceito e o som que sai do corpo humano:

Midi là-haut, Midi sans mouvement  
*En sol se pense et convient à soi-même.*  
*Tête complète et parfait diadème,*  
*Je suis en toi le secret changement.*  
(VALÉRY, “*Le cimetière marin*”)

“Eu sou em ti a secreta mudança”, A voz faz vibrar a imagem que, por si mesma, tende a ensimesmar-se.

Talvez se possa, nesta altura, afirmar um mínimo de correlações. No discurso, a imagem está para a matéria significanda assim como o andamento está para a energia significante.

Preserva-se no discurso poético, mais do que em qualquer outro, a intimidade de tais correlações. Por isso, o poema belo é sempre, de algum modo, representativo do seu objeto, e é sempre, de algum modo, expressivo do seu sujeito<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> As oscilações que se dão na maior dosagem do mimético ou do sugestivo devem-se a pressões culturais e emotivas, sempre cambiantes, que envolvem os momentos de criação. A história das poéticas tem-se feito na linha dessas tensões: estudar como se formam estilos é, muitas vezes, analisar os efeitos que elas produziram na concepção do texto. Nos tempos modernos, em que o ritmo das propostas literárias foi acelerado pela revolução técnica, as mudanças se têm feito quase da noite para o dia. Depois do simbolismo, cujo modelo é a

Subsiste, assim, como processo fundante de toda linguagem poética a trama de *imagem, pensamento e sim*.

A verdade sui-generis do poema está, precisamente, na intersecção dessas três realidades: o significado aparece sob as espécies do nome concreto, ou da *figura*, e é trabalhado pelos poderes da *voz*.

O que nos ocupa, ainda, é saber o porque da maior regularidade rítmica no discurso poético. Já se disse, no começo do capítulo, que não se trata de uma simetria automática, embora possa incluí-la. Já se disse, também, que o ritmo acentual deve ordenar-se à significação do todo, o que *se faz* pelo andamento preciso da leitura. Mas resta sempre entender o princípio de base, a *lei da alternância* (forte/fraco; lento/rápido), de que o andamento se vale para atingir o limiar da significação.

A alternância é inerente ao processo dialético do real. O lado fenomênico dos opostos que se alternam cedo se impôs à observação dos filósofos. Heráclito, poeta-pensador à escuta da Natureza e do seu discurso interno, ouviu, na unidade do cosmos, o ritmo dos contrários:

Aquilo que se obsta conduz à concordância, e das tendências contrárias provém a mais bela harmonia<sup>8</sup>.

Articulações: inteiros-não inteiros, concorde discorde, consoante-dissonante, e de tudo um, e de um, tudo. (Frag. n. 10).

Este cosmos, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses nem dos homens, mas ele foi sempre é e será: um fogo sempre vivo, acendendo e extinguindo-se segundo medidas. (n° 30).

O nome de arco (biós) é vida (biós), sua obra, porém, morte. (n° 48).

Para dentro dos mesmos rios descemos e não descemos; somos e não somos. (49<sup>a</sup>).

Não compreendem como o discorde concorda consigo mesmo:

---

música, vem o letrismo, cujo modelo é o desenho. Depois da melopéia, vem o texto espacial. As exclusões são peremptórias e cruas: ora morte à representação, ora morte à melodia. Tempos violentos.

<sup>8</sup> Fragmento n°8. A tradução é de Fr. Damião Berge (1969, p.239), em *O logos Heraclítico*.

harmonia, reciprocamente tensa, como a do arco e da lira. (51).

A rota do parafuso do pisão, reta e curva, é uma e mesma. (59).

A rota para o alto e para baixo é uma e a mesma. (60).

O mar; água a mais pura e a mais poluída: potável e salutar para os peixes, impotável e mortífera para os homens. (61).

Imortais-mortais, mortais-imortais: a vida destes é a morte daqueles, e a vida daqueles, a morte destes. (62).

O deus é dia-noite, inverno-verão, guerra-paz, sociedade-fome. (67).

O fogo vive a morte da terra, e o ar vive a morte do fogo; a água, a morte do ar; a terra, a morte da água. A morte do fogo é gênese do ar, e a morte do ar, gênese da água. (76).

É uma e a mesma coisa: o vivo e o morto, o acordado e o adormecido, o jovem e o idoso; pois pela conversão, isso é aquilo, e aquilo, convertendo-se por sua vez, é isso. (88).

Na circunferência do círculo, o começo e o fim são comuns. (103).

As coisas frias tornam-se quentes, o quente frio, o úmido seco, o árido umedece-se. (126).

A alternância é mais do que uma sequência de opostos: é conversão mútua, passagem de um no outro; tensão armada e aliança conjugal de contrários no uno-todo.

A resolução das diferenças no processo uno que a tudo subjaz foi um dos temas centrais da filosofia grega. E a meditação sobre o ritmo, enquanto alternância, não pôde desligar-se do caráter bipolar da vida que aparece em toda parte:

no *sexo* (masculino, feminino),

no *ciclo* da ar (inspiração, expiração),

no *movimento* do *sangue* (o fluxo e o refluxo marcado pelas batidas do coração),

nos *estados da temperatura* (quente, frio; úmido, seco), no estados do som (grave, agudo),  
nos momentos do *tempo* (lento, rápido),  
nos modos da *luminosidade* (claro, escuro),  
nos modos da *energia* (forte, fraco) ...

As grandes correntes filosóficas do Extremo Oriente, o Tao e o Zen, percebem a totalidade do real como um processo ritmado nela alternância de dois princípios opostos e complementares: *Yang e Yin*.

*Yang* é masculino, centrípeto, contraído, interiorizado, temporal, Quente e pesado.

*Yin* é feminino, centrífugo, expansivo, exteriorizado, espacial, fino e leve.

*Yin e Yang* estão compresentes em todos os fenômenos. Atraem-se mutuamente. mutuamente repelem-se. O som é Yang. O silêncio é Yin. Yin chama e produz Yano.

Segundo Christian Huguet (1972, p.231-233):

[...] é principalmente aos músicos que mais deve a teoria do Yin e do Yang. A música, a arte mais alta, nos permite reencontrar essa espécie de clareza instintiva que é, de algum modo, “a linguagem natural” elementar dos animais e das coisas, puramente sensitiva, e a tradução da vida profunda” [...] Ninguém pode subtrair-se à lei universal do ritmo: é o que entende Khi-Pa quando dá a seu Imperador, Hoang-Ti, as regras higiênicas e dietéticas que asseguram uma longa vida. Na idade antiga, os homens viviam segundo o Tao, eles observavam a lei do Yang e do Yin.

Todo ser vivo passa por estados ou movimentos que só consegue nomear dentro de um sistema de opostos relativos: o frio é frio em relação ao quente; o lento é lento em face do rápido; e vice-versa.

Ora, o ritmo cava na matéria viva justamente a figura da *passagem*, que é a mudança de estado. Feita a mudança, há nova passagem, com a volta a estados anteriores: o que é o papel da *repetição*.

Assim, o movimento operado pelo ritmo se faz:

a) do mesmo para o outro (*passagem para a alteridade*).

b) do outro para o mesmo (*passagem para a repetição*).

O movimento que muda as coisas para, depois, reproduzi-las, e que as reproduz para de novo mudá-las, rege-se, no fundo, por um esquema cíclico. E “esquema” ou “forma do movimento” chamou Émile Benveniste (1966) o *ritmo*, em um belo ensaio sobre a noção de ritmo em sua expressão linguística. Platão (*Leis*, II, 665 a) já dissera coisa parecida ao definir o ritmo como “ordem do movimento”.

O discurso também gera-se na corrente da alternância vital. Há diferença entre a força usada para articular uma sílaba dominante e a que se aplica para articular a sílaba que a segue. E há retornos de força acentual, quando se volta para carregar com energia maior um novo som (em um modelo: forte-fraco-forte, em que o 3º momento semelha o 1º): junto com o movimento-para-frente (que *vai*, no caso, do forte para o fraco), opera-se o movimento-para-trás, que *vai* volta do fraco para o forte. Essa dupla direção define uma linha periódica e espiralada. O dual, o diferente (ponto *a* ≠ ponto *b*) inflecte, de modo constante, no sentido do uno (ponto *c* = ponto *a*).

O avanço na ordem da frase pode ser ou um avanço ou um retorno na ordem da música. Tal a fórmula própria do discurso ritmado. Jogo de diferenças que se compensam e se recuperam na volta ao semelhante.

A diferença existe, sim: o momento *b* é posto entre *a* e *c*; mas vale como ponte de passagem, deslizamentos entre pousos marcados e semelhantes.

Às vezes, o momento diferenciado (*b*) dura mais tempo que o momento forte, inicial: por ex., no compasso ternário, o número de sílabas fracas é mais alto do que o de sílabas fortes (ább, ább, ább...). Mas trata-se apenas de uma variante interna do modelo básico, em que a alternância está sempre voltada para a reprodução. A diferença está em que nele se espera um pouco mais para retornar.

Diz Platão, no *Banquete* (187 b): “[...] o ritmo resulta do rápido e do lento, primeiro opostos, depois concertados.” O ritmo aparece, aqui, na

forma de uma harmonia de base temporal.

No discurso prosaico, chamado pelas Latinos “oração solta”, a alternância, fiel ao seu princípio de diferenciação, tende a converter-se em simples alteridade serial: *b* diferente de *a*; *c* diferente de *b*; *d* diferente de *c*... As repetições ocorrem, na prosa, apenas por força de parentescos de significado e não precisam distribuir-se em simetrias fechadas. Acontecem onde e quando convêm ao andamento do discurso.

Mas na composição poética, a uso da alternância faz supor a aplicação inconsciente de um princípio ciclóide, “orgânico”, da energia vocal. O ritmo, *enquanto periodicidade*, teria este sentido: ser presença sonora da Força, ser Vontade, ser o Desejo no seu eterno retorno. O ritmo não se limita a acompanhar simplesmente o significado do poema: arrasta-o para os esquemas do corpo.

Vêm à mente as notações com que Schopenhauer procurou recobrir o nexos entre a música e as palavras nos textos modulados, A música exprime “a Vontade”, “o dentro dos fenômenos”; daí a sua força avassaladora, o poder que tem de atingir a zona inconsciente, pré-categorial, comum ao sujeito e ao mundo. “O efeito dos sons é incomparavelmente mais poderoso, mais infalível e mais rápido que o das palavras.” Estas produzem um conhecimento apenas indireto, mediado, do real. Mas o ritmo dá o sentimento dos contrastes de que é feita a vida do cosmos e a vida da alma.

E no momento de definir o ritmo Schopenhauer acaba dizendo, em outras palavras, a “ordem do movimento” de seu mestre Platão: “O ritmo é, no tempo, o que a simetria é no espaço”.

Com visada histórica, Vico sugeria que os ritmos épicos tivessem sido os modos mais arcanos de expressão frasal. O falar em ritmo heróico sucedeu ao falar por gestos, aos “atos mudos” do homem-fera. Na linguagem poética dos povos civis, letrados, convivem esquemas cerrados de repetição (os ritmos) e processos mais livres de articulação voltados para o mundo aberto das significações. A poesia dos tempos modernos é, diz Vico, “meio muda, meio articulada”. É força, é representação.

## A melodia

O ritmo é um modo da força. O andamento é o tempo já qualificado. E a entoação da frase, o seu canto, a que instância se prenderá?

Materialmente, trata-se de um jogo de alturas. Há sílabas altas e sílabas baixas na melodia da fala.

O subir e o descer, muito mais livres e vários na música, são restritos, na prática de cada língua. Para o inglês, por exemplo, o linguista Kenneth Pike distinguiu um sistema de quatro alturas fundamentais. Para o espanhol, Navarro Tomás reconhece apenas três. Transpondo essa escala em termos de teoria musical, diz Navarro Tomás (1974, p.27):

Em inglês, o campo de entoação se aproxima regularmente de duas oitavas (24 semitons), em espanhol, costuma alcançar oitava e terça (16 semitons), em francês, limita-se a uma oitava (12 semitons), e em alemão a uma sexta (8 semitons).

Assim, cada língua dispõe de um campo de entoação que define, a priori, as possibilidades tonais de todas as frases que os seus falantes possam produzir, em prosa ou verso.

Quem não diferencia a linha das alturas de uma frase interrogativa da linha de uma frase afirmativa? Ou exclamativa? Ou imperativa? Ou dubitativa?

E o que é, *lingüísticamente*, perguntar ou afirmar ou exclamar ou ordenar ou duvidar, se não prender o processo inteiro da significação à curva da voz que enuncia?

A melodia da fala é cantada desde dentro pela intencionalidade semântica, que se vale da exígua pauta de intervalos do sistema da língua para atingir os efeitos da expressão.

O tom da frase rege, na história da expressão, a escolha dos signos verbais. A palavra própria, exata, o “*mot juste*” é o resultado de uma operação de segundo grau, que deriva de um fenômeno mais entranhado no corpo de quem fala, a vontade-de-dizer.



Procurando marcar a diferença entre o canto e o conceito, valeu-se Schopenhauer (1966, p.336) destas fórmulas escolásticas, “Dir-se-ia que os conceitos abstratos são os *universalia post rem*, que a música revela os *universalia ante rem*, e que a realidade ministra os *universalia in re*.”

A entoação desvela os movimentos da alma que estão trabalhando a frase à procura de palavras. Pode haver, portanto, maior ou menor justeza na fixação conceitual: toda escolha é um risco. Mas o tom é sempre o único verdadeiro para quem o experimenta em si mesmo. É um universal afetivo-volitivo que precede e rege os termos da proposição.

Na música, o tom condiciona o sistema de intervalos e, portanto, o quadro de produção da melodia. O latim “*tonus*” diz originariamente da força com que vibram as cordas vocálicas. *Tonare*: saltar a voz como o troar do trovão: *Iuppiter tonat*. O *tonus* representa o grau de tensão significativa a que se acham sujeitos os músculos, a voz e os instrumentos musicais. O tom é a *maneira* com que se porta o sopro (pneuma: ar: espírito), manifestação autêntica da vontade. As palavras podem enganar, o tom não.

Diz Rousseau (1981):

A melodia, ao imitar as inflexões da voz, exprime as queixas, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Todos os signos vocais das paixões estão a seu cargo. Ela imita os acentos das línguas e os torneios que, em cada idioma, são afetados por certos movimentos da alma: não imita somente, fala. E a sua linguagem inarticulada, mas viva, ardente, apaixonada, tem cem vezes mais energia do que a própria palavra.

Expressões que fazem lembrar outras, de um espírito tão eminentemente musical quanto Rousseau, Santo Agostinho:

Sinto que todos os afetos de minha alma encontram, na voz e no canto, *segundo a diversidade* de cada *um*, as *suas* próprias modulações, vibrando em razão de um parentesco oculto, para mim desconhecido, que existe entre eles. (AGOSTINHO, *Confissões*, X, 33).

Um modo talvez mais preciso de entender o efeito da entoação é compará-lo com o efeito do ritmo. Que diferença há entre a sílaba acentuada (que define a estrutura métrica) e a sílaba mais vibrante e mais alta da frase? A sílaba mais vibrante é aquela sobre que recai a *ênfase da significação interna do discurso*. O tônico poderá coincidir *mas nem* sempre coincide – com o acento da sílaba dominante. São comuns os casos de aplicação da força anímica na primeira sílaba, ainda que átona, de uma palavra sentida como fundamental no processo da expressão.

“Não vou, já disse. Não posso. É im-possível...” O falante não espera até a terceira sílaba (impos-si-vel), para fazer cair o *tonus da negação*. Fã-lo cair já na primeira (im/possível que passa a ser a mais vibrante, a mais alta e a mais longa. Na verdade, a sílaba em questão (im!) é, rigorosamente, o momento tônico do discurso.

Em um poeta amigo de tons menores e do anticlímax, Carlos Drummond de Andrade (1945), não é raro sentir a última sílaba tônica soar com pedal abafado, deixando a outras a função de compor a cadência mais viva:

Meus olhos são pequenos para ver  
o mundo que se esvai em sujo e sangue,  
outro mundo que brota, qual nelumbo  
mas vêem, pasmam, baixam deslumbrados  
 (“Visão 1944”, em *A Rosa do Povo*)

A palavra-fecho, “deslumbrados”, está imersa em uma penumbra tonal, apesar do seu significado. E a voz, que terá subido nas primeiras sílabas de “*vêem, pasmam, baixam*”, desce ligeira, mas resolutamente, na última palavra: o “*bra*”, de “deslumbrados”, não é o momento alto, vibrante, tônico, do verso, apesar de ser, nada mais nada menos, que a sílaba tônica definidora do metro do decassílabo.

O mesmo acontece com a abertura de “Telegrama de Moscou” (ANDRADE, 1945):

Pedra por pedra reconstruiremos a cidade.  
Casa e mais casa se cobrirá o chão.  
Rua e mais rua o trânsito ressurgirá.

Nos três versos, a zona vibrante é a inicial:

Pedra por pedra...  
Casa e mais casa...  
Rua e mais rua...

Os fechos são todos descendentes, mesmo quando a estrutura da célula métrica faça supor uma leitura marcada:

em “... o trânsito ressurgirá”,

a última sílaba (rá), embora tônica e definidora do verso alexandrino, é baixa, quase surda, do ponto de vista semântico-melódico.

Dá-se, nesses vários casos, um enlace de metro, andamento e entoação, mas é esta última que sobredetermina os dois primeiros; e tudo obedece à presença invisível da intencionalidade, móvel profundo de toda linguagem.

Contexto expressivo e tom sempre andaram juntos. Sempre se falou de tom lírico, tom épico, tom trágico, tom cômico, tom dramático... Às vezes, é a fôrma social que modela a qualificação: há o “bom” tom, o tom doutoral, o tom popular, o tom nobre, o tom rústico, o tom familiar, o tom burocrático... A socialização do tom levou a estender amplamente o significado do termo: sinal de que, na consciência linguística, o tom é sempre um modo geral de portar-se do falante.

Quanto à marcação psicológica, pode-se dizer que está no coração da tonalidade. O tom é, enquanto *pathos da voz*, colérico ou tranqüilo, apaixonado ou seco, terno ou ríspido, franco ou fingido... Os discursos são, nessa perspectiva, sistemas tonais subjetivos e objetivos, que se distinguiriam uns dos outros pela maior ou menor amplitude de intervalos melódicos.

Se se perguntar agora (como se fez com o ritmo), qual é o modo poético de assumir a entoação, a resposta será, em parte, análoga.

O ritmo empuxa a frase para um *ciclo de alternâncias em* busca de uma unidade orgânica profunda, lembrando as idas e vindas da respiração em

que o inspirara e o expirar são opostos, mas complementares para a vida dos pulmões e do corpo todo. A entoação também compreenderia uma dualidade de base: sílabas altas e sílabas baixas, sílabas agudas e sílabas graves. Umhas e outras formam a curva melódica que sobe e desce em função do contínuo expressivo do discurso.

Até aqui, a semelhança.

Mas é preciso salientar o caráter mais atino e *criador da* entoação quando comparada à estrutura fixa do acento. A melodia, como o andamento, move-se por força da intencionalidade, do querer-dizer, ao passo que o ritmo está, em boa parte, determinado pela natureza prosódica de cada vocábulo.

Leio, em Tomachevski: “[...] a realização das entoações conhece uma liberdade maior que a dos acentos léxicos.”<sup>9</sup>

Na prática viva da linguagem, a curva melódica varia conforme a interpretação que cada falante dá ao enunciado, ao passo que o acento de qualquer palavra (e, mais ainda, o timbre de qualquer fonema) remete a um sistema dado e transmitido socialmente: a língua.

A margem maior de atividade interpretante de que dispõe a entoação fez pensar em um uso singular da força anímica. Volte-se, para efeito de confronto, a considerar o ritmo. Pela alternância de sílabas, a energia da voz se aplica em momentos contrárias (*thesis, arsis*), reproduzindo um ciclo de origem corporal feito de repetições e retornos de momentos marcados. Já foi universalmente notado o caráter instintivo do ritmo: ele mexe com o sangue, excita, arrasta, arrebata, entontece, hipnotiza... Ritmo: onda que se divide, mas para remontar à origem una, redobrando e transbordando as próprias forças. O limite do impulso rítmico é a auto-ostensão nua das energias vitais. Na música, especialmente no baixo-contínuo, e, mais ainda na dança (ouça-se o “Bolero” de Ravel), sente-se com todo o ser o dinamismo do ritmo entregue a si mesmo. Na fala, o tempo expressivo, que se cumpre no andamento da frase, acaba dando um peso significativo ao vaivém do ritmo, dirigindo para um sentido a pressão vital. Mas a resgate simbólico das potências inconscientes fez-se de modo ainda mais

---

<sup>9</sup> Em *Théorie de La littérature* (TODOROV, 1965, p.163).

acabado à medida que se desenha a curva tonal do período. Então, a força da voz, aplicada à vibração e ao jogo das alturas, distribui-se entre as sílabas para realçar momentos de frase que afetam a consciência no seu ato de significar.

A entoação é suporte físico de atos simbólicos, e até mesmo lógicos, como o afirmar, o negar, o perguntar e o duvidar. Aliás, *logos* significava, na boca dos líricos da Grécia antiga, não só “discurso”, como “narrativa” e, o que de perto nos interessa, “canção”<sup>10</sup>.

A curva melódica já daria, por si, sem palavras, índices do estado emotivo do falante em relação ao enunciado. *Expressão*, por excelência, posta entre o difusa do sentimento e o articulado da frase, a melodia traz o poema de volta à sensibilidade ao mesmo tempo que leva o discurso ao esplendor da predicação.

Prestemos o ouvido à entoação de um falante. As sílabas nas quais a voz vibra e se alteia são sempre as que integram palavras ou momentos de frase que acusam maior empenho da percepção ou envolvem determinados afetos. A entoação é sinal de que *a* predicado *interessa* o sujeito.

A frase bem entoada nos dá, sinteticamente, o aspecto lógico da predicação e o estado sensível do canto. Conciliando, sob as espécies da voz, o *conceito* e *quem o concebe*, a melodia é um dos modos mais intensos e agudos da presença do Ser-aqui junta ao processo simbólico. Uniforme e pesada na afirmação pura, e sinuosa na dúvida, abrupta na ordem, rompante ou ardida na pergunta, cariciosa no pedido ou sufocada, bifronte na ironia, espraiada na exclamação, a toada da linguagem afina as múltiplas situações emotivas e volitivas de quem fala. Como o andar, o portar-se do corpo, o aceno da cabeça, a mobilidade dos olhos.

A entoação em estado puro (o tom em si) semelha um gesto espontâneo que saísse do corpo sonoro. Ela irrompe nas interjeições, gritos que são de espanto, de alegria, ou de dor. Mas não só; pode assumir também modulações para-lógicas, como o fazem certas emissões nasais que interrogam ditosamente: *huuu?* (= o que?) Ou negam: *ãb-ãb* (*não*

---

<sup>10</sup> Confira Damião Berge (1969, p.112), *O Logos Heraclítico*.

não). Ou duvidam, reticamente: *buuuu...* São modos tonais, selvagens e intelectuais, de reação do sujeito ao interlocutor.

No encontro de afeto e lógica, se *as* forças emotivas dominassem, absolutas, a conduta do sujeito, dar-se-ia a inibição da fala. As conhecidas metáforas do “nó na garganta” e da “voz embargada pela emoção”, têm, como todas as metáforas correntes, um poder cognitivo. Que as palavras de um cientista da linguagem, Edward Sapir (1954, p.45), confirmam plenamente: “A emoção tende, proverbialmente à perda da voz”.

O tom não se limita a abrir um canal para a afetividade; o tom opera uma transposição dos altos e baixos emotivos para a pauta da significação. “O ideal é o material traduzido” (Marx).

A tradução mantém uma certa analogia com o contexto original.

O canto da frase poética, isto é, a sua modulação, fica a meio caminho entre o inarticulado nó na garganta (ou o grito) e a soltura do discurso em prosa.

A mudança, ainda que ligeira, de altura na curva melódica pode modificar o sentido. A leitura poética atualiza também esse traço lábil da entoação. É o que se passa no verso que fecha o “Poema do Nadador” de Jorge de Lima (1969).

A água é falsa, a água é boa.  
Nada, nadador!  
A água é mansa, a água é doída,  
aqui é fria, ali é morna,  
a água é fêmea.  
Nada, nadador!  
A água sobe, a água desce,  
a água é mansa, a água é doída.  
Nada, nadador!  
A água te lambe, a água te abraça,  
a água te leva, a água te mata.  
Nada, nadador!  
Se não, que restará de ti, nadador?  
Nada, nadador.

O significado da palavra nada (verbo *nadar*, ou pronome indefinido negativo) resulta da inflexão da voz que muda quando se lê o último verso. É um caso extremo em que é o modo de entoar que define a “objetividade” semântica da palavra.

## Do som ao silêncio

O ritmo e a entoação são formas do movimento, acentual ou ondulatório, da fala.

No ritmo, o movimento se divide em ondas para banhar de novo e com mais força a unidade original. Esta unidade é a síntese da oposição entre momentos fortes e momentos fracos.

No jogo melódico, o movimento tende antes à diatonia, à expansão e ao vôo do que ao retorno simétrico da energia sonora sobre si mesma.

A distinção entre ritmo e entoação está representada no sistema da língua. Notou Martinet (1960, p.33), uma língua tem *toms*, nunca um tom.

Mas uma língua tem um acento, não *acentos*.

Ritmada e entoada, a frase não é um contínuo indefinido.

Abriga *pausas internas*. Deságua no silêncio final.

Parece que a função interna mais importante da pausa é marcar as células métricas e sintáticas, ordenando, desse modo, o *tempo da leitura*.

A pausa divide e, ao dividir, equilibra.

Mas as paradas internas exercem um papel ainda mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um “e”, um branco de fim de verso, são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer.

Potenciar o discurso não é, necessariamente, crescer por meio de ampliações. É também podar, restringir, ativar oposições latentes.

A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um não, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a

operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o agulhão da fala, o confronto entre os sujeitos.

Há a pausa que acumula ressoos; é a mais propícia aos desdobramentos do *pathos*:

Abre-me os braços, / Solidão radiante, /  
funda, / fenomenal / e soluçante, /  
larga e búdica Noite redentora!  
("Êxtase búdico", nos *Últimos Sonetos*)<sup>11</sup>

Entretanto, o mesmo índice, a vírgula, pode levar o discurso ao ângulo inesperado do contraste ou do paradoxo. A leitura em voz alta, prolongando, por um segundo que seja, a duração do silêncio, dará a este toda a sua força de antecipação:

Quem anda pelas lágrimas perdido, /  
Sonâmbulo dos trágicos flagelos, /  
.....  
É quem entrou por todas as batalhas /  
as mãos / e os pés / e o flanco ensanguentado, /  
amortalhado em todas as mortalhas. /  
Quem florestas e mares foi rasgando /  
e entre raios, / pedradas / e metralhas,  
*ficou gemendo, // mas ficou sonhando!*  
("Triunfo Supremo")<sup>12</sup>

Na medida em que exerce uma função abertamente semântica, a pausa pertence antes à ordem da entoação e do andamento que à ordem, mais regular e cíclica, do metro. Isto não quer dizer, evidentemente, que a pausa métrica seja desimportante: ela existe e pesa, ela ressalta a força do ritmo, mas a verdadeira arte do poeta se exerce ao escondê-la, evitando o martelo e a monotonia, a não ser quando no contexto martelo e monotonia se façam necessários. Nesse caso, andam juntos metro,

---

<sup>11</sup> Vide Cruz e Souza (1944).

<sup>12</sup> Vide Cruz e Souza (1944).



andamento e entoação. O grande exemplo em nossa língua são as tiradas épicas de “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias.

A pausa que separa a frase que foi a frase que virá é um silêncio cujo sentido vivo já pulsa na frase que foi. Vamos ler cada uma das nove pausas finais do poema “Maça” de Manuel Bandeira:

Por um lado te vejo como um seio murcho/	(pausa 1)
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário/	(p. 2)
És vermelha como o amor divino/	(p. 3)
Dentro de ti em pequenas pevides/	(p. 4)
Palpita a vida prodigiosa/	(p. 5)
Infinitamente/	(p. 6)
E quedas tão simples/	(p. 7)
Ao lado de um talher/	(p. 8)
Num quarto pobre de hotel//	(p. 9)

A pausa que segue o primeiro verso,

Por um lado te vejo como um seio murcho /,

guarda em si a visão do fruto sob a imagem macia e bojuda do seio murcho; mas, ao mesmo tempo, o desenho da frase que desencadeia o poema (“Por um lado...”) pede que o sentido seja completado. A pausa não é, por isso, apenas uma caixa de ressonância do que foi dito; é também expectativa, que se cumpre no verso longo,

Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário.

A segunda pausa parece repousar (ao contrário da primeira) na percepção de uma estrutura acabada. Ela remata um período cuja tensão se resolveu no equilíbrio da sintaxe e das imagens: “por um lado”... “pelo outro”; “como um seio murcho” ... “como um ventre”. Repouso tão mais perfeito quanto mais largamente se espraiou o segundo momento

da comparação: “como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário”. A música “rallentada” desse verso livre preencheu e superou a expectativa armada pelo primeiro verso. O silêncio, que depois deste era tenso, agora se distende. A pausa, mais longa, é capaz de engendrar no leitor (e, mais ainda, no ouvinte) um pensamento em torna daquelas metáforas do corpo com que Manuel Bandeira vai formando a figura do fruto. Maçã que é seio, maçã que é ventre, maçã que tem umbigo, maçã presa ao cordão da placenta...

Dessa pausa segunda, grávida do próprio ressoo; dessa pausa alargada pelo duplo espaço branco, poderá emergir o novo, o surpreendentemente novo:

Es vermelha como o amor divino,

verso cor de sangue e fogo, verso que deixa a memória quente com a saturação das sílabas que movem os lábios: *ver/me/mo/ /mô/vi/*. A maçã também é boca.

O calor que irradia do último atributo, “amor divino”, dá ao silêncio que prolonga a sua nomeação a margem de uma espera. A saturação do som é cálida, e cálida a imagem que chega ao espírito; logo móvel, capaz de pôr o poema à procura de outros significantes, e de penetrar no íntimo dessa maçã rubra e viva como o coração de Deus.

O que virá depois dessa pausa é a entrada no cerne da fruta que se ofereceu ao homem no mais antigo dos jardins. A unidade que segue:

Dentro de ti em pequenas pevides/ (p. 4)

Palpita a vida prodigiosa/ (p. 5)

Infinitamente”/ (p. 6)

cobre a expectativa da terceira pausa, porque aprofunda (“*dentro de ti*”) o movimento (“*palpita*”) e nomeia as potências do amor divino (“*a vida prodigiosa*”/“*Infinitamente*”).

Trata-se de um período simples, de uma só oração. Mas essa unidade triparte-se metricamente em versos, o que permite uma análise diferencial das pausas que os limitam.

A quarta pausa *é* a mais breve de todas, pois segue-se a duas expressões de lugar (“Dentro de ti em pequenas pevides”) que reclamam a presença do foco da oração, o liame predicado-sujeito: daí *a* rapidez com que a leitura perfaz o “*enjambement*” para o verso do centro:

Palpita a vida prodigiosa.

A pausa de n.º 4 era uma quase-ponte, mais ponte que pausa, antes unia que apartava as margens do texto. Em confronto com ela, a quinta pausa tem maior duração. Já está dito o essencial da frase. O espírito repousa, de novo. O que segue *é* uma “coda” musical que se entende, depois de lidos os três versos, como um alongamento e um potenciamento do verbo: (palpita) “*Infinitamente*”. O advérbio *é* aqui a marca de um clímax de intensidade que começa em “Dentro de ti...”

“*Infinitamente*”, palavra da indeterminação por excelência. O silêncio volta a ser cheio. Pausa-ressonância, pausa-eco, pausa que recolhe o som e o sentido do poema inteiro até o momento. O ouvinte não sabe se virá alguma palavra ainda; e, se vier, não tem idéia de qual seja. Há, de novo, como depois da pausa 2, lugar para o novo. Ou, mais rigorosamente, lugar para a alternativa: ou fim ou retomada do discurso. A dúvida também ocupa o silêncio dessa última pausa.

Que no ânimo do poeta está marcada a segunda opção vê-se pelo início do último movimento: E...

*E quedas tão simples /* (p. 7)

*Ao lado de um talher /* (p. 8)

*Num quarto pobre de hotel. //* (p. 9)

A maçã, que fora penetrada pelos signos do corpo, do divino, e do corpo divino até o infinito, agora se põe e se dá no ângulo de um cotidiano modesto onde ela “*queda*” simples.

Como ler os últimos versos? *É* preciso moderar a altura e conter a ênfase da voz que este “*tão*” (“*E quedas tão simples*”) propicia mas

abaixa e abafa até à surdina fazendo seguir-se de palavras quase neutras, ontologicamente modestas, recolhidas:

Ao lado de um talher  
Num quarto pobre de hotel.

O “E” que inicia todo o período final é concreto, feito de ruptura e ligação. Ruptura: “E quedas tão simples” quer dizer: apesar de tua infinitude, quedas tão simples. Ligação: “E quedas tão simples” quer dizer: além disso, também, quedas tão simples.

Nesse anticlímax as pausas internas (pausas 7 e 8) também são menos cheias, mais humildemente contidas. Duram pouco, apenas o bastante para marcar a intenção anti-retórica do final. Caso durassem mais que *esse* breve tempo, acabariam produzindo a outra retórica, a do contraste entre o divino e a terrestre que, sem dúvida, espreita o processo semântico do poema.

Comparem-se quanto à sintaxe e quanto ao metro os dois momentos finais. No penúltimo (“*Dentro em ti... Infinitamente*”), o verso vai ficando mais curto à medida *que se torna* mais intensa a significação. No último (“*E quedas.....hotel*”) dá-se o contrário: a linha do verso alonga-se ao passo que a significação se move do centro e do clímax (“*E quedas tão simples*”) para a periferia, que é o momento da pura contigência: “*Num quarto pobre de hotel*”.

Qual o efeito dessa oposição métrica na duração da pausa? As pausas 4.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>, que integram momentos de um *crescendo*, devem ser mais breves que as do segundo período (as pausas 7.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup>) que se fazem depois do clímax.

A pausa derradeira do poema é toda presença. Concreta, veio-se fazendo junto com as imagens e os afetos movidos verso por verso. Ela traz em si a memória de todos os signos, os do céu e os da terra, trabalhados que foram pelo espírito do texto que concilia os opostos dizendo-os em melodia decrescente e em tom menor.

O silêncio que entremeia os versos de Manuel Bandeira é um silêncio vivo. Cresce junto com o discurso poético, marca o compasso da leitura,

regula a vibração da voz, potencia o som e o sentido do verso findo, pressente o novo. Ou ainda, satura-se da dúvida lançada pelos caminhos que a significação vai abrindo.

\* \* \*

A pausa interna, quer junte, quer disjunte, é um pouso apenas. Convém pensar um pouco na pausa final, aquela que já não espera mais nada do texto.

Em primeiro lugar, não se pode esquecer que o texto poético atualiza o ritmo da linguagem. O ritmo, enquanto série de alternâncias, aponta para a finitude. A série aponta para o fim. A série é cadência. Cada acento existe e vale só como um instante da força que deve ceder ao seguinte a energia expiratória que o proferiu. A dança da ênfase e da atenuação se perfaz na ordem ritual de momentos acentuados e momentos átonos. A série de alternâncias traz na sua estrutura o princípio da morte: morte que é passagem da força vital de um elo a outro elo da cadeia, O outro elo, por sua vez, existe para dissipar-se no que se lhe segue. A distribuição cíclica e inexorável de forças acaba em um triunfo da vida (enquanto dura a sucessão do poema) e em um trunfo da morte, quando sobrevém o silêncio final onde se esvaem e se calam todas as oposições.

Esse, o destino do ritmo. Arrebata o som a um dinamismo extremo, alucinante. Traz a mensagem da finitude, o abrupto silêncio.

E o canto da frase? A curva melódica também expira depois que se revezaram os tons altos e os tons baixos pelas sílabas do poema. No entanto, a silêncio que acompanha a expressão modulada não é um silêncio vazio. A pausa deixa ressoar a tonalidade afetiva do período: o que continua vivo na consciência do outro é o sentido mais fundo que a entoação despertou. A certeza, a dúvida, a negação, a pergunta, o desafio, a admiração, a ironia... – modos da relação do eu com o próximo sobrevivem ao corpo musical de cada enunciado.

Hegel (1980, p.17), instando sobre o caráter mais espiritual da poesia, se comparada às outras artes, diz:

Assim, associado a representações espirituais, o som puro e simples transforma-se em palavra; e esta, por sua vez, de fim em si, transforma-se num meio de expressão espiritual, já sem a independência e a liberdade dos sons. É nisto que consiste a diferença essencial entre a música e a poesia.

A expressão verbal perde, é verdade, “a independência e a liberdade dos sons”, peculiar à música; mas o silêncio que se abre depois da última palavra guarda, nas dobras da percepção de quem ouve, o modo de ser de quem fala. O tom, prolongado na pausa, tem um alcance interpessoal.

A pausa final assinala a passagem da expressão finita, acabada em si, para a expressão não-finita, que depende do estado, mais ou menos sensível, do receptor. Para que as ondas da entoação possam atravessar a pausa e se transferirem no ouvinte. é preciso que se cave neste um silêncio aberto e expectante que permita a tradução de uma subjetividade em outra.

O ser vibrante do silêncio não depende só da voz que o preceda: ela dá o estímulo, mas não é tudo. O outro momento, aquele que mantém a intersubjetividade, o momento da *atenção*, ponta extrema e fina do espírito, é que traz à consciência social o sentido vivo do silêncio. O silêncio dissipado ou inerte sela a morte da mensagem.

BOSI, A. Phrase: Music and Silence. **Revista de Letras**, São Paulo, v.46, n.1, p.63-110, Jan./June 2006.

- **ABSTRACT:** *Speech is the act in time, it is the name and it is predicate. If it only imitated the mute objects' condition in space, if it abstracted subjective temporality, it would be doomed to repetition and deprived of some of its most important gifts: timing and intonation, peculiar phenomena to the phrase, which is the alive relation between noun and predicate. Phrase: image of things and movement of the spirit.*
- **KEYWORDS:** *Phrase. Intonation. Timing. Rhythm.*

## Referências

- AGOSTINHO, S. **Confissões**. Porto: Liv. Apostolado da Imprensa, 1948.
- ANDRADE, C. D. de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1945.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966.
- BENVENISTE, E. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966.
- BERGE, D. **O logos heraclítico**. Rio de Janeiro: INL, 1969.
- HEGEL, G. W. F. **Estética-poesia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- HJELMSLEV, L. **Il linguaggio**. Turim: Einaudi, 1970.
- HUGUET, C. **Acupuncture et arts martiaux**. Paris: Ed. Maisonneuve, 1972.
- LIMA, J. de. **Antologia poética**. Seleção de Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Sabia, 1969.
- MALLARMÉ, S. **Propos sur la poesie**. Monaco: Editions du Rocher, 1953.
- MARTINET, A. **Eléments de linguistique générale**. Paris: Armand Colin, 1960.
- MARMORALE, E. V. **História da literatura latina**. Lisboa: Estúdios Cor, 1955.
- PLATÃO. **Diálogos. O banquete. Fedon. Sofista. Político**. Traduções de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972. ( Os Pensadores, 3).

ROUSSEAU, J. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Lisboa: Estampa, 1982.

SALAZAR, A. **La musica como proceso histórico de su invención**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1967.

SAPIR, E. **A linguagem**: introdução ao estudo da fala. Tradução de Mattoso Câmara Junior. Rio de Janeiro: INL, 1954.

SCHOPENHAUER, A. De la métaphysique de la musique. In: \_\_\_\_\_. **Le monde comme volonté et comme representation**. Tradução de A. Burdeau. Paris: P.U.F., 1966

SOUZA, C. **Poesias completas de Cruz e Souza**: Broquéis, Faróis, Últimos sonetos. Introdução do Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944

TODOROV, T. **Théorie de la littérature**. Paris: Seuil, 1965.

TOMÁS, N. **Manual de entonación española**. Madrid: Guadarrama, 1974.

VALÈRY, P. **Variété**. Paris: Gallimard, 1944.

WHITMAN, W. A backward glance o'er travel'd roads. In: \_\_\_\_\_. **Leaves of grass**. New York: The Modern Library, 1921.