VERA VOUGA

Da Música, do Verso
Aproximações



Vera Vouga

Da música, do verso

Aproximações

sombra pela cintura

Porto

2026

Design gráfico da capa: Mónica Andrade Brown

Organização: Francisco Topa

ISBN
978-989-49116-0-9

Entrei com a sombra pela cintura como algo conquistado
Com o sangue a escorrer-me para os pés. Mas mesmo
Que não sangrasse eu entrava em triunfo
Inteiramente vencido.

Daniel Faria

Porto • 2026

TÁBUA

Nota de abertura	7
Na galáxia sonora	9
Les couples qui demeurent : à propos d'« Ici-bas » de Sully Prud-homme / Fauré	33
Na galáxia sonora: sobre o fado de Coimbra	45
Greimasiana: musicalizar a Semiótica	61
Na gare da posteridade: *Oaristos*, questões de versificação	71
Pessoa: Versos, verso	95
Do verso: aproximações (Arte verbal infantil)	115
Metamorfoses do verso	133
Crítica a *Problemas de Versificação*, de Amorim de Carvalho	147
Crítica a *Teoria Geral da Versificação*, de Amorim de Carvalho	151
Homem, Amigo, Mestre	159
Amorim de Carvalho, Mestre	161
Crítica a *Língua e Verso*, de Celso Cunha	169
Retrato verbal (com Sophia no verso)	175

Nota de abertura

Mais do que risco, um livro póstumo é sempre uma injustiça, mesmo quando as intenções são as melhores. É a própria Vera Vouga quem o diz mais adiante, na crítica a uma obra de Amorim de Carvalho, reconhecendo embora que «Essa flagrante injustiça só se justifica, é evidente, para impedir outra, incomparavelmente maior: a de deixar inédita uma obra de vulto.»

Não é esse propriamente o caso, uma vez que todos os catorze textos deste volume estavam publicados. Creio, contudo, que se justificava a sua reunião em livro: não só pela alta qualidade e pelo pioneirismo de alguns deles, como também pelo facto de, no seu conjunto, nos darem uma ideia nítida do tipo de trabalho que Vera Vouga desenvolveu sobre o verso, em planos tão distintos como o verso simbolista (tema da tese de doutoramento que não chegou a acabar), o poema musicado, o fado, o folclore infantil ou o romanceiro. Nisso, como em muitas outras matérias, Vera Vouga pôde beneficiar da rara conjugação de uma fina intuição e sensibilidade com uma sólida formação literária e musical.

Mas este livro é mais do que a reunião de um conjunto de ensaios e de recensões. É também o retrato possível de uma investigadora e de uma professora para quem as fronteiras disciplinares não eram obstáculo quando estava em causa compreender melhor a complexidade da criação artística. Talvez por isso estes ensaios conservem hoje uma extraordinária frescura. Muito antes de a interdisciplinaridade se tornar palavra corrente, Vera Vouga praticava-a com rigor, demonstrando que a música e a poesia, o verso e o ritmo, a linguagem e a emoção se iluminam mutuamente quando são interrogados por um pensamento verdadeiramente livre.

O título deste volume encerra, talvez sem o dizer explicitamente, uma feliz metáfora da própria autora. Entre a música e o verso, Vera Vouga encon-

trou um lugar de convergência onde a razão nunca dispensou a sensibilidade e onde a análise nunca sufocou o deslumbramento. É essa rara harmonia que atravessa toda a sua obra e que continua a interpelar quem a lê.

Francisco Topa

NA GALÁXIA SONORA[*]

Tema

Não sei ao certo onde e quando começou a inquirição que ora exponho. Desde que me lembro de mim viajei pela espiral de uma galáxia sonora cujo sincretismo gostoso, sob forma de incalável reminiscência, me tem feito resistir à aceitação de segmentações sensatas, estanques e definitivas. Sem pôr em causa a necessidade de delimitar a criação e reflexão estéticas, pertinazmente recuso a compartimentação definitiva, absoluta, da pluralidade que, por experiência, sei disponível para configurações englobáveis num vasto objeto sonoro.

Precisamente um dos seus aspetos controversos — a relação poema-música nas composições vocais — encontrou no ano de 1974-75 um terreno escolar de formulação possível. Assim, conjuntamente com um colega, Luís Cabral, pude elaborar para a cadeira de *Linguística e Poética*, regida por José Augusto Seabra, um trabalho sobre esta questão. Decorridos dez anos de leituras, em que a tentação de (nunca mais) transpor esta espécie de ponte insistentemente ocorrida, ela emerge de novo em outro espaço de reflexão possível. Retomo hoje parte do material que em 1974-75 analisei, tentando conferir-lhe nova forma, o que, para além do propor-se interseção com a minha investigação fundamental, permite que tente resolver, ainda que de um modo provisório, a equação que, mentalmente, nunca deixei de formular.

Parto, pois, de uma interrogação de algum modo quixotesca, sustentada pela insistência do empírico: a relação da música e da poesia quando ligadas por uma vontade de inter-referência. Centro-me num exemplo concreto e único, «L'Invitation au Voyage» de Baudelaire / Duparc, acreditando, como Jorge de Sena que, para além da multiplicidade concreta das suas limitações textuais, singulares e históricas, «Um só poema basta para atingir a terra»[1].

---

[*] Publicado em *Da Semiótica — Actas do I Colóquio Luso-Espanhol e do II Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica*. Lisboa: Vega, s/d (1988), pp. 361-380.

[1] «Espiral». In *Coroa da Terra*.

Confronto a várias vozes

Música e poesia: questão sisificamente debatida e onde se opõem com veemência opiniões e práticas diversas e diversamente recorrentes, por um lado negando que entre ambas possa existir mais do que a soma de duas linguagens independentes, onde sempre uma sobressai em detrimento da outra, por outro lado, implícita ou explicitamente, elegendo pontos de encontro tradicionais como aqueles que inspiraram a Barthes as belíssimas páginas hoje reunidas em «O corpo da música» (Barthes, 1982).

O que está em causa não é propriamente uma tradução intersemiótica, objeto, nos últimos anos, de mais sistemáticas e rigorosas formulações (Plaza, 1984), mas, para usar os termos de A. Moles (1958), a transformação de duas mensagens simples numa mensagem múltipla. E, eventualmente, a partir dessa transmutação, uma mais completa compreensão daquilo a que chamei a galáxia sonora e de cada uma das suas vertentes. Para o que convoco a conhecida afirmação de Ruwet: «… l'analyse de tel poème, de telle pièce musicale est […] un but en soi […] la multiplication des analyses particulières, menées avec les moyens de bord, est une des voies qui permettent d'accumuler les matériaux sur lesquels une théorie plus riche et plus articulée pourra se constituer, une autre voie étant l'étude abstraite de systèmes très simples ou de certains aspects relativement isolés (comme la métrique) des systèmes musicaux ou poétiques» (1972, p. 18). Escolhi «L'Invitation au Voyage», *locus* de um antigo e sempre recomeçado encontro por, com muito mais probabilidade do que, por exemplo, certas belíssimas composições vocais de Lopes-Graça, essa referência integrar a memória dos meus possíveis leitores. Sem pretender fazer do *lied* escolhido uma análise exaustiva, descabida neste contexto, partirei dele em demanda de um metassistema que, dando conta da sua semiose concreta, seja simultaneamente capaz de articular posições muito diversas e, a outro nível, contraditórias.

Estas vão de simples afirmações avulsas a análises mais ou menos rigorosas, entre as quais cumpre salientar, para além de referências já clássicas (Souriau, 1947; Moles, 1958; Jakobson, 1963) ou recentes (Barbosa, 1985) a trajetória global de *Musique en jeu* e dos *Cahiers de poétique comparée*.

Ao longo dos vários anos de publicação, *Musique en jeu*, forum de uma semiologia da música de inspiração saussuriana, na diversidade dos seus colaboradores recorrentes ou eventuais — de Ruwet a Nattiez, Adorno, Ja-

kobson, Barthes, Eco, Butor, Boulez, Pousseur, Kagel, etc., vai debatendo as questões fundamentais e sucessivas: será a música uma linguagem? Como analisá-la? Que semiologia? Que semântica? A sequência de textos de J. J. Nattiez que, para além de colaborador, organizou e prefaciou alguns números especiais (5, 10 e 17[2]) é em si mesma extremamente esclarecedora de um percurso global de reflexão semiológica e de análise musical. Com efeito, apesar de assumir com prudência as transposições imediatas do domínio da Linguística, unanimemente considerada, na época, o campo piloto da Semiologia, Nattiez vê vantagem em publicar um glossário de termos linguísticos (Nattiez, 1971). Posteriormente, facto notável e isolado na revista, será levado, embora sem desenvolvê-la, a aflorar a conceção da semiose peirciana (Nattiez, 1975).

Uma parte da reflexão de *Musique en jeu* prolonga-se hoje à volta do grupo geralmente designado por Escola de Paris que, inspirado nos trabalhos de A. J. Greimas, conta entre os seus colaboradores E. Tarasti, C. Miereanu, M. Castellana. Embora dispondo de uma teoria semiótica muito elaborada, creio que a sua transposição para o domínio musical pode evidenciar a especificidade do modelo de que partiu, como parece reconhecer E. Landowski na breve nota de apresentação a «De l'Interprétation Musicale» (Tarasti, 1983). Considerando os três textos que constituem o volume como testes projetivos onde cada um dos seus autores se revela, salienta Landowski que a problemática da semiótica musical «reste entièrement à élaborer» (Tarasti, 1983).

Nos últimos dez anos têm ainda tomado forma mais definitiva os trabalhos procedentes do círculo Polivanov, *Cahiers de poétique comparée* e *MEZURA*, grupo criado por J. Roubaud, L. Robel e P. Lusson que salientam, em mais de uma ocasião, a importância de dispor de uma teoria rítmica suscetível de analisar tanto a linguagem poética como a musical. Nos vários trabalhos publicados, por certo pequena amostra das possibilidades desta análise ambivalente e promissora, julgo, no entanto, detetar uma lacuna, a da formulação global da semiose.

Concluindo, para além da especificidade de cada objeto e de cada abordagem metodológica, coloca-se a questão de um nível de funcionamento

[2] Respectivamente intitulado *La Sémiologie de la Musique, Analyse, Méthodologie, Sémiologie* e *De la Sémiologie à la Sémantique Musicales*; pode completar-se esta sequência com o n.º 12, *Autour de Lévi-Strauss*.

global, lógico, possível metassistema capaz de dar conta das hipóteses de funcionamento aceitáveis ou mesmo inaceitáveis. Para tanto, tomá-lo-ei emprestado de Peirce. Antes, porém, de atingir esse nível de formulação lógica, aproximemo-nos dos lugares tradicionais de confronto da reflexão sobre música e poesia.

Que isomorfismo será possível entre ambas? Provavelmente o da forma da expressão — eis o limite que a prudência geralmente autoriza. Historicamente dissociadas, as duas linguagens poderiam parecer irremediavelmente estranhas. A este respeito, as análises de recitativos, árias ou *lieder* (Barthes, 1982; Butor, 1971; Dallapicola, 1975; Hoffman, 1974; Lusson 1982; Lusson, Roubaud e Le Vot, 1979; Ruwet, 1972) afiguram-se terrenos de eleição no esquissar de possíveis consequências. Por outro lado, as fronteiras para muitos intransponíveis destes campos artísticos são hoje sistematicamente transgredidas com a utilização de toda a gama de registos do canto à fala a partir de Schoenberg, Berg, Berio, do teatro total de Artaud, Grotowski, Kagel, etc.

Neste terreno de configuração roçando a sinomínia, de um isomorfismo, ainda que não total, claramente possível, cumpre pôr em realce as investigações da Fonoestilística e da Psicofonética, especialmente desenvolvidas por I. Fonágy que, analisando as curvas melódicas procedentes da entoação falada e da música, encontrou configurações comuns ao nível da forma de expressão e da forma de conteúdo. A fundamentação psicanalítica das bases pulsionais da fonação (Fonágy 1970; 1980; 1983) permite com facilidade a este autor ultrapassar a sempre polémica inquirição da mensagem semântica na prosódia e na música propriamente dita. Com efeito, é esse um dos locais de confronto onde frequentemente as posições se extremam. Repare-se na diversidade de algumas afirmações respigadas um pouco ao acaso. N. Ruwet: «… le sens d'une œuvre lui était immanent, il ne peut apparaître que dans la description de l'œuvree» (1972, p. 12); F. Chopin: «Nada é mais odioso que a música sem um significado escondido» (in Moraes, 1983a, p. 46); A. Schoenberg: «A música expressa a natureza inconsciente deste e de outros mundos» (*ibidem*, p. 47); Enigmaticamente, I. Strawinski acrescenta: «Em música a forma é tudo» (*ibidem*, p. 69). Forma de expressão ou também forma de conteúdo?

No que concerne o problema da informação semântica da música, salienta-se o papel metalinguístico e com frequência intersemiótico dos títulos.

Mesmo deixando de lado as composições a que já alguém chamou pedagógicas, certos títulos, para além da sua função identificativa simples (opus…) ou de indicações relativas ao género (fuga, sonata) ou à composição do grupo ao qual se destinam (trio, quatuor) contêm informações semânticas específicas. Sirva de exemplo o segundo andamento da 6.ª Sinfonia de Beethoven, «Cena junto ao ribeiro». A este respeito conta Souriau (1947) a história de um *litterateur* que, ao ouvir no referido andamento o que é habitualmente identificado como canto da codorniz, pensando estar a ouvir a Paixão, descodificou essa passagem como o último suspiro de Cristo. Nesta historieta verdadeiramente exemplar, destacaria vários níveis: a informação linguística falsa, criando um écran por onde a perceção se processa; a tentação de imediatamente concluir que a fábula corrobora em absoluto as prudentes afirmações de Ruwet; a delícia de rir não de um erro qualquer, mas da estupidez (!) de poder confundir sugestões tão diametralmente opostas. Este terceiro nível, perigoso como se verá, modifica os anteriores. Com efeito, a história só é cómica porque inteligente e implicitamente atribuímos aos elementos que o protagonista ingenuamente identificou, ainda que vaga ou tendencialmente, mensagens semânticas diferentes. O que implica aceitar que a música pode conter uma informação semântica residual, embora vaga, ambígua, as mais das vezes de perfil tendencialmente emocional. Implicação aliás mais evidente em certas conjunturas histórico-culturais. Assim, se não está em causa procurar uma equivalência verbal para os Prelúdios e Fugas de Bach, é necessário admitir que há épocas, como o século XIX, em que, como mostra G. Bennett (1974), em detrimento da construção pura, autotélica, a música foi nuclearmente dotada de uma sugestão emocional.

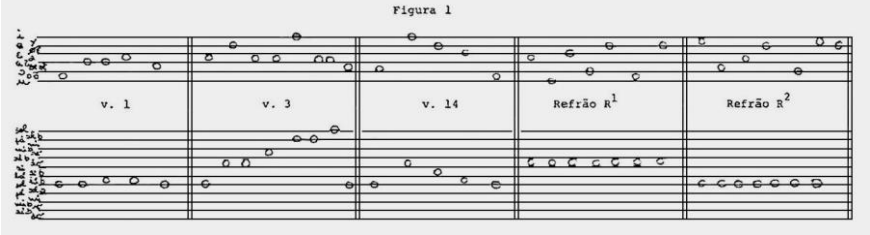
Estabeleçamos agora, a partir da análise de «L'Invitation au Voyage», o confronto poético-musical, para ver de que modo estes dados se verificam e completam. (Ver Apêndice).

Isomorfismos

Ao nível da microanálise, verifica-se um certo isomorfismo nas curvas melódicas vocálica e musical de alguns versos. O facto pode ficar mais claro através da leitura de um diagrama (Fig. 1) que para o efeito elaborei. Nele utilizo, para a perceção da altura das vogais e dos sons musicais, um conjunto de linhas e espaços, inspirado no clássico pentagrama, que dilato até que a

cada meio tom (em música) ou diferenciação vocálica inequivocamente percebida corresponda uma e só uma posição gráfica. Relativamente ao texto poético, cuja transcrição para o esquema é porventura a mais problemática, o que pretendo não é uma análise acústica aprofundada mas a visualização do que pode ser pregnante na perceção. Este modelo, que transforma em gradação linear aproximada de altura uma amálgama de traços fonéticos (compacto, difuso, por exemplo), procede de uma transposição «ingénua» dos triângulos — quadriláteros acústicos e articulatórios das vogais francesas. Cotejando-o posteriormente com as conhecidas séries perimetafóricas de Grammont, verifiquei que não se contradiziam. Com todos os riscos que o esquema comporta, julgo-o assaz adequado para a análise do *corpus* escolhido, pois, sem minimizar o interesse das investigações efetuadas e em curso, situo-me aqui numa pós-análise fonética, procurando, sem que os resultados das duas abordagens se neutralizem, «reaver a inocência»[3], dar forma a esse «travail d'analyse [autre] qu'on appelle la perception» (Fonágy, 1983, p. 11). Por isso, demarcando-me em absoluto da sua teoria da harmonia imitativa, julgo oportuno convocar, a propósito da metaforização do votalismo em Grammont (e outros), as afirmações de Fonagy: «Les metaphores ne sont jamais gratuites. Si elles ont l'air de l'être, ceci veut simplement dire qu'elles sont au-delà de la pensée consciente et expriment quelque chose que nous savons sans le savoir» (1983, p. 9).

Figura 1



Nos exemplos transcritos, os versos 1, 3 e 14 desenvolvem curvas poético-musicais mais ou menos isomórficas.

Em R^1 e R^2 pode detetar-se uma identidade na diferença: a uma nota que

[3] Ex-libris de Almada Negreiros.

se repete (segmento de reta) corresponde uma alternância tímbrica extrema e contínua (segmento em serra). A linha em serra aqui desenvolvida estava já enunciada na estrutura do acompanhamento envolvente (precedendo e sucedendo-se ao canto) e sintético (baseando-se no reiterar da identificação-diferenciação básica, isto é, a oitava).
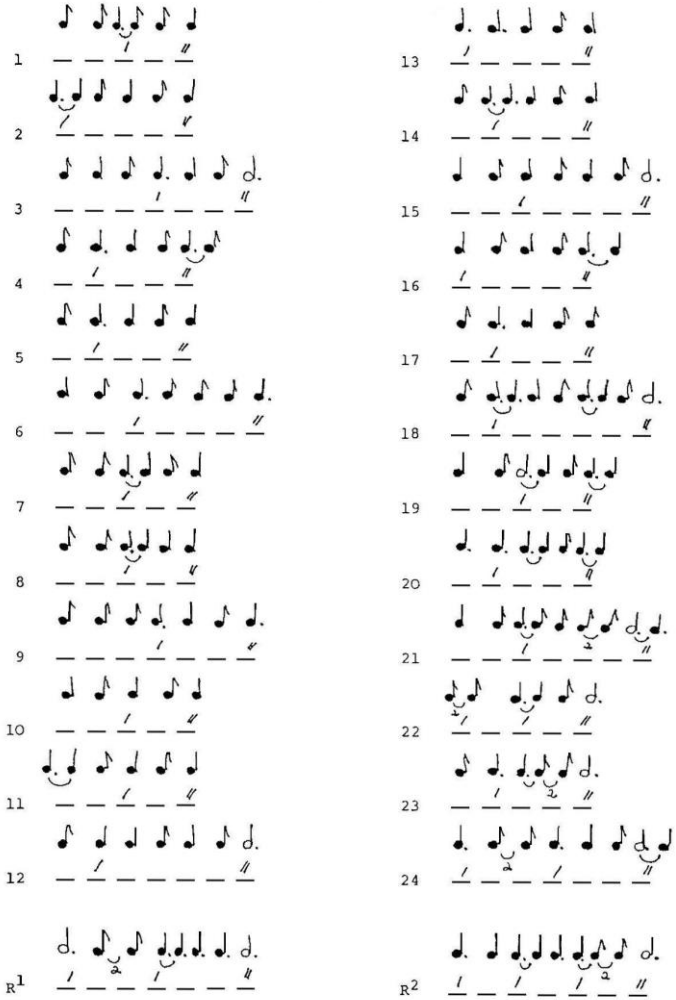
Outro ponto de confronto pertinente no exemplo escolhido é o da comparação da curva entoacional (virtual, interior) e da melódica.

Não deve estranhar-se o estabelecimento de nova correlação, em que precisamente um dos elementos é comum à correlação de análise anterior. Por um lado, cada mensagem é formada por uma sobreposição de formas, elas próprias decomponíveis em eventuais mensagens sobrepostas, como salienta Fonágy a propósito de algumas curvas tonais complexas; por outro, cada elemento estabelece neste processo uma multiplicidade de relações incompletamente repertoriáveis *a priori*.

Através do confronto verso a verso, o isomorfismo é detetável no predomínio da curva ascendente-descendente, por exemplo nos vv. 1 e 3; considerando que o poema é uma combinação heterométrica de dois pentassílabos e um heptassílabo formando sequências rítmico-lógicas quatro vezes repetidas em cada estrofe, aproximadamente, poderíamos, sem prejuízo de uma segmentação mínima, reforçando o equilíbrio dialético entre metro e sintaxe, comparar globalmente estas frases poético-musicais. Assim, suspensas as particularidades de cada fragmento, o diagrama ascendente-descendente corresponde aos conjuntos dos vv. 1-3, 4-6, 7-9, 10-12, 13-15, 19-21, 22-24. Repare-se como poema e música utilizam registos quase modestos, não virtuosísticos ou acerados. Em R^1 e R^2 as expressões poética e musical encontram equivalência aproximada: começa a entoação interior num tom relativamente elevado que a enumeração ajuda a manter sem grandes variações até descer no final de R^2. Musicalmente, R^1 e R^2 são segmentos contínuos de altura desigual, saldando-se o percurso numa modalidade descendente, ainda.

Acentuação e duração costumam ser, tanto em poesia como em música, aspetos solidariamente organizados. Em «L'Invitation au Voyage», o isomorfismo durativo-acentual entre poema e música, não sendo absoluto, é regra de correspondência generalizada.

Figura 2



O perfil do verso é, um princípio sempre acentuado, com exceção do v. 17, terminado em colcheia, onde um «cavalgamento» musical corresponde a um cavalgamento poético; esse destaque versal é, no entanto, mais evidente em cada sequência de três versos, tal como no poema. Assinale-se uma discrepância muito nítida no v. 11, com a acentuação-alongamento da sílaba átona «De». O facto explica-se pela correlação com o v. 2 (cuja melodia o v. 11 reproduz), permitindo, com esta translação, entender também a

acentuação (musical) do v. 2 na terceira sílaba, «la». Se no v. 2 a acentuação parece dar corpo à pressão métrica (poética) criadora dessa expectativa desde o v. 1 («enfant»), no v. 11 a pressão métrica é já especificamente musical: a mesma célula é repetida e, correlativamente, a sua acentuação-duração.

No confronto de elementos de uma microanálise, as rimas merecem também especial referência. Essa reiteração fónica realiza-se quase sempre musicalmente nas mesmas notas:

v. 1 *Sœur* — sol
v. 2 dou*ceur* — sol

São exceção a esta correspondência musical simples alguns versos da segunda estrofe, alterações a um esquema mais do que evidente desde o início. No refrão, a identidade musical não se estabelece rima a rima, mas, globalmente, verso a verso, como já ficou claro com a análise da linha melódica. Na sua realização musical as rimas graves duplicam, como que em eco horizontal, a repetição básica da mesma nota ou da sua oitava descendente:

v. 3 en*semble* — sol (oitava descendente)
v. 6 res*semble* —sol — sol

Os exemplos transcritos mostram que, se algumas rimas se distanciam em música, outras duplicam em identidade.

Anisomorfismos

Não levarei mais longe uma comparação pontual. Com efeito, a partir da rima, passar para uma abordagem macroscópica impõe-se, propondo já não puros isomorfismos analíticos mas uma segmentação em movimento mais ampla, mais livre e global.

Metro e rima: dois versos emparelhados alternam quatro vezes em cada estrofe com um de rima interpolada (grupo de doze versos subdividido em quatro tercetos, cada terceto subdividindo-se em dois blocos, dois pentassílabos de rima emparelhada e um heptassílabo de rima interpolada). No refrão, metonimicamente construído, a amálgama de dois heptassílabos de rima

emparelhada. Globalmente há, pois, a diversos níveis, uma oscilação entre o retorno do dois ou do três. Musicalmente, verifica-se também uma oscilação deste tipo com a alternância dos compassos 6/8 e 9/8, binários de subdivisão binária e ternária, respetivamente. Ritmicamente, estamos portanto diante de um manequim musical flutuante, onde ritmos análogos se inscrevem sobre sucessivas e progressivas alterações.

Esta indefinição rítmica de tendências sobrepostas atraindo-se, traindo-se, é duplicada por uma tonalidade algo indefinida também porque frequentemente preferindo aos acordes determinantes da especificidade tonal a utilização subtil e ambígua de graus polivalentes. Sobre este suporte vago, apenas esquissado, a alternância tonal é sistemática até à clareza da resolução final. Também o poema, entretecido de sonoridades muito diversas, se estrutura segundo uma alternância básica entre o corpo das estrofes, onde a expressão se espraia livremente, distendida, e o refrão, síntese onde ela se cinge aos moldes de uma racionalidade algo agressiva. Assim, a tecitura fónica das estrofes, predominantemente líquida e nasal, opõe-se à do refrão onde, num ritmo eriçado de acentos nítidos, para além do contraponto tímbrico já assinalado, a partir do «Lá» inicial de R^1 as oclusivas duras (T – K – DT – KS – – K –) se acumulam até se atingir, no metaplasma final, a insistente labialização de «vol*up*té».

Globalmente, olhando o *lied* como um todo, texto poético e texto musical são legíveis como uma grande frase ascendente-descendente em altura, acentuação-duração, intensidade (cf. didascálias) e fidelidade aos cânones propostos. De facto, o confronto esboçado mostra que há claros isomorfismos possíveis, embora não totais. E não é por acaso que, microscopicamente, eles são mais evidentes no início da composição, verdadeiro cume de convergências pontuais. A partir da descodificação das células iniciais, verso e música, uma vez instaurados como totalidade, poderão germinar mais autonomamente sem que o processo de semiose complexa seja detido. Tudo se passa, portanto, pelo reconhecimento, num momento fugaz, da música como interpretante necessário do poema e reciprocamente.

A partir dele, desbloqueadas as diferenças, entramos na rotação de um interpretante dinâmico, generalizado e generalizável, abrangente de todo o *lied* e disponível para futuras experiências intermédias. Neste processo meto-

nímico pode até ser perfeitamente dispensável, num primeiro contacto, a deteção de algum dos isomorfismos relevados, redundância que poderia integrar a taxa de informação perdida presente em qualquer comunicação.

O modelo lógico de Peirce, sem prejuízo de pesquisas parcelares sobre aspetos possíveis da informação semântica em música, permite compreender, a partir da consideração do interpretante, que a mensagem musical, com base numa semelhança de forma de expressão sublinhada por um contacto, esteja disponível para uma semantização, reverberando deste modo a informação (pelo menos, no que respeita às grandes tonalidades emotivas) veiculada pela linguagem poética. Assim, se com base nas investigações de Fonágy era, em princípio, possível detetar na mensagem musical de «L'Invitation au Voyage» os contornos característicos de uma atitude não agressiva, marcada pela ternura, esse investimento pleno e concreto torna-se necessário em confronto com o poema, pela rotação acionada desde o início, de uma cadeia metonímica de interpretantes, processo análogo ao da integração defendida por Delas e Filliolet (1973) no universo propriamente poemático.

Coda

Independentemente das diferentes pesquisas específicas nos domínios musical e poético, já elaboradas ou por vir, a consideração do interpretante permite ainda conciliar a um nível de metassistema diferentes posições enunciadas na galáxia sonora, galáxia agora de (possíveis) convergências (sem) limite. Este modelo, fundamentalmente dinâmico e aberto, oposto a qualquer tutela, afigura-se o suporte desejável para o preenchimento das prioridades enunciadas por H. Parret tanto para a Semiótica Musical como para a generalidade da Investigação Semiótica, que subscrevo: «Au lieu de considérer la sémiotique musicale comme une sémiotique "de second rang", quelque peu parasitaire, en tout cas peu importante, je la vois comme la *sémiotique-pilole* […]. La sémiotique musicale ouvre la sémiotique, elle subvertit une sémiotique qui, par son origine, a été non pas seulement a-chronique mais également *a-musicale*. Au lieu d'appliquer le modèle manipulé dans les "grandes" sémiotiques constituées (récit, folklore, architecture, psycho et socio-sémiotique, etc.), on pourrait penser à remodeler la sémiotique entière *à partir* de la sémiotique musicale. Pourquoi pas? Pourquoi cette peur pour une déstabi-

lisation radicale pour le saut dans l'inconnu? L'inconnu, il est vrai, c'est le quadruple poïétique-plaisir d'écoute — surface — temporalité […] À condition de n'imposer aucune grille, aucun corset contraignant. Quelles inquiétudes, quels doutes, quels avenirs!» (Tarasti, 1983). Apesar deles, por causa deles, a vontade de saber.

L'Invitation au Voyage
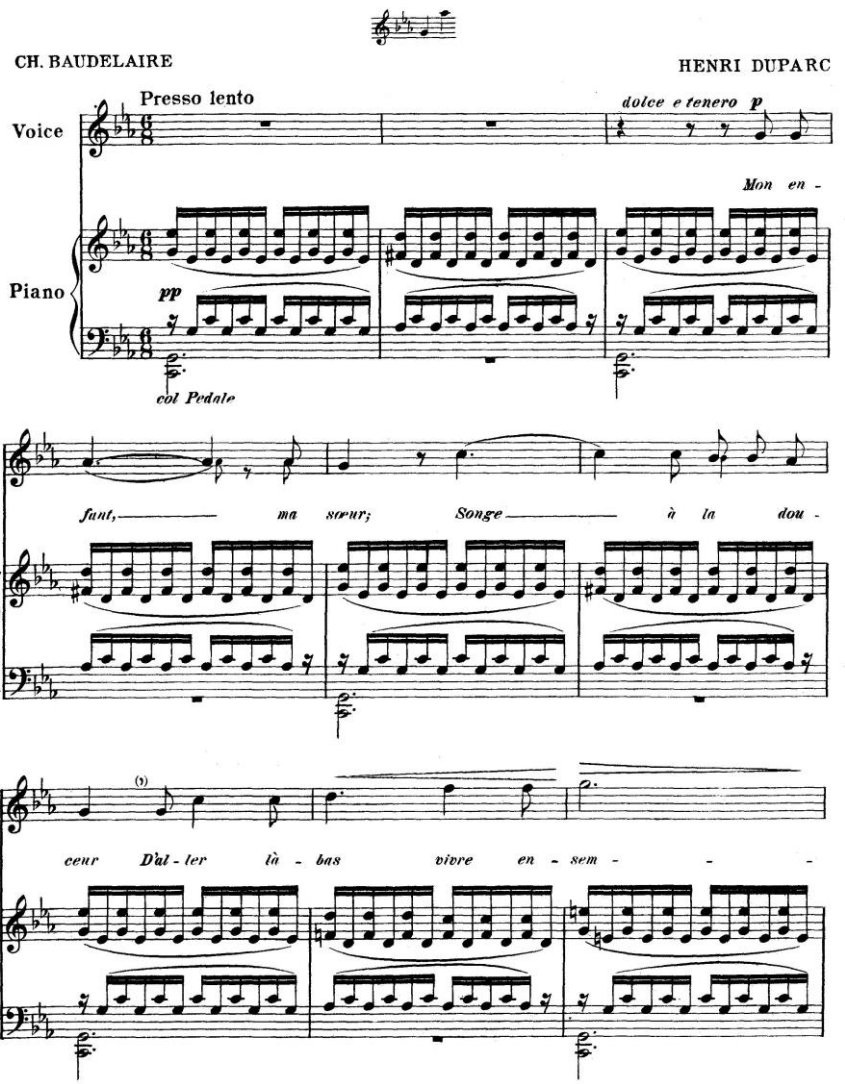
Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

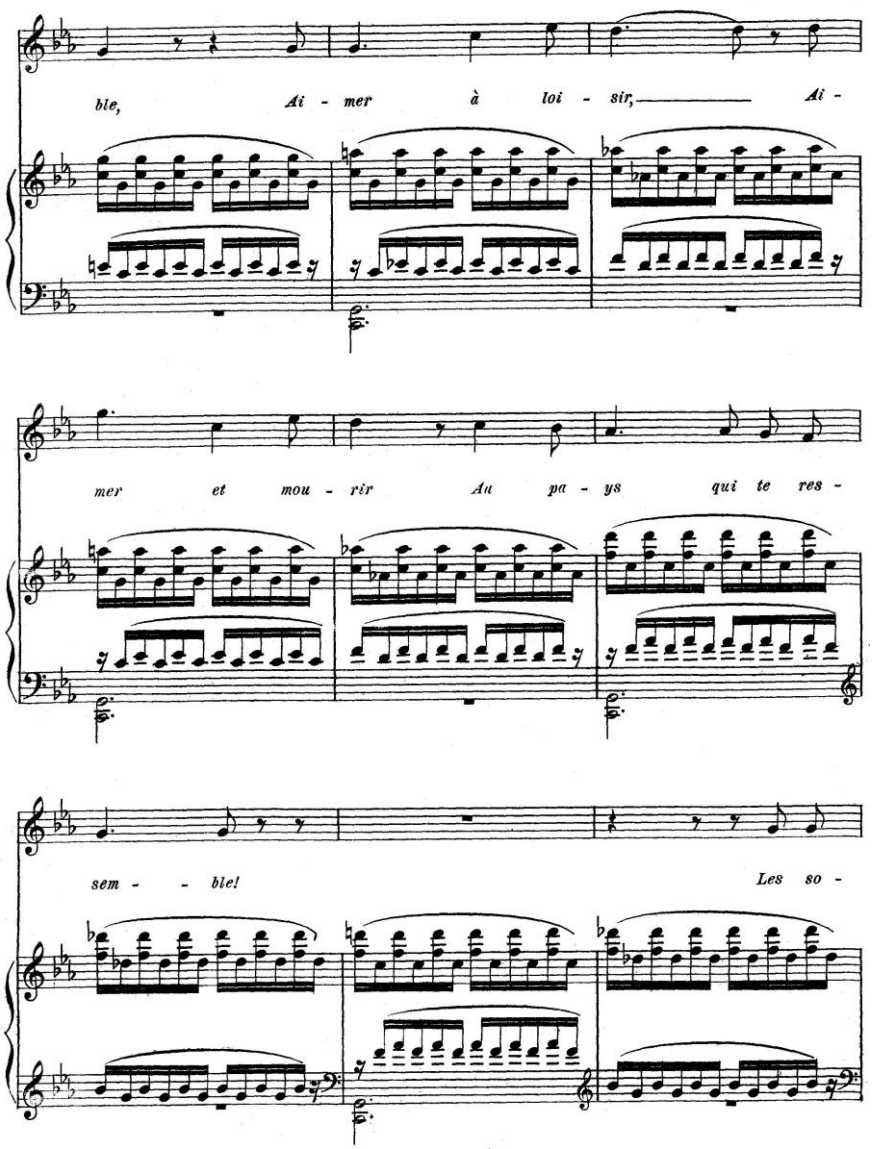
R^1 Là, tout n'est qu'ordre et beauté.
R^2 Luxe, calme et volupté.
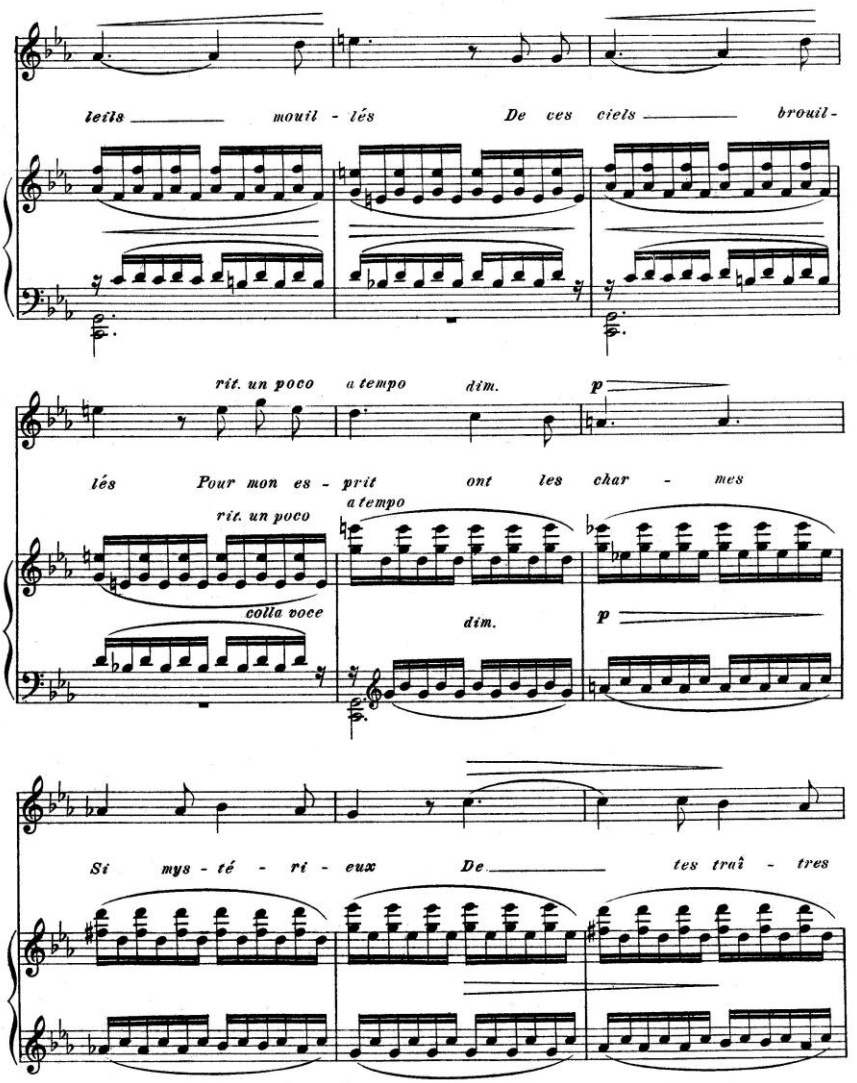
Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde ;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.
Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or ;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière.
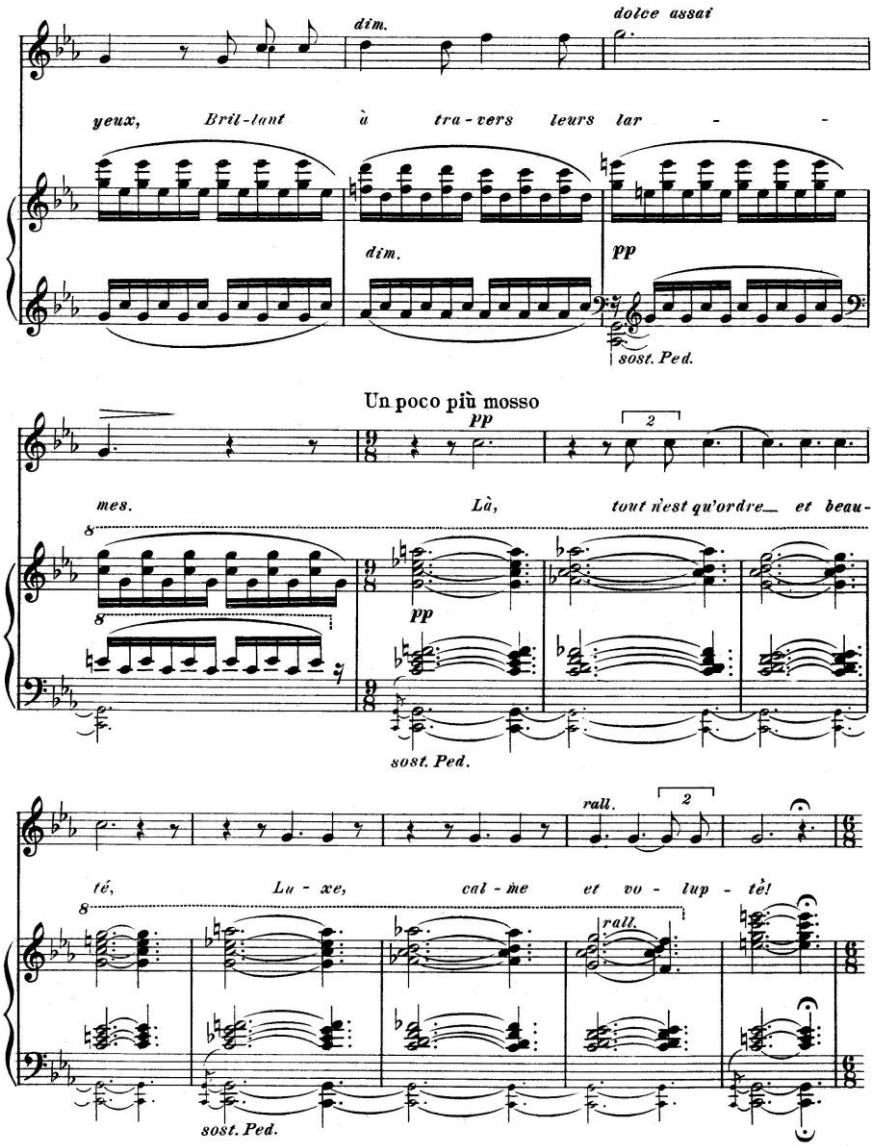
R^1 Là, tout n'est qu'ordre et beauté.
R^2 Luxe, calme et volupté.
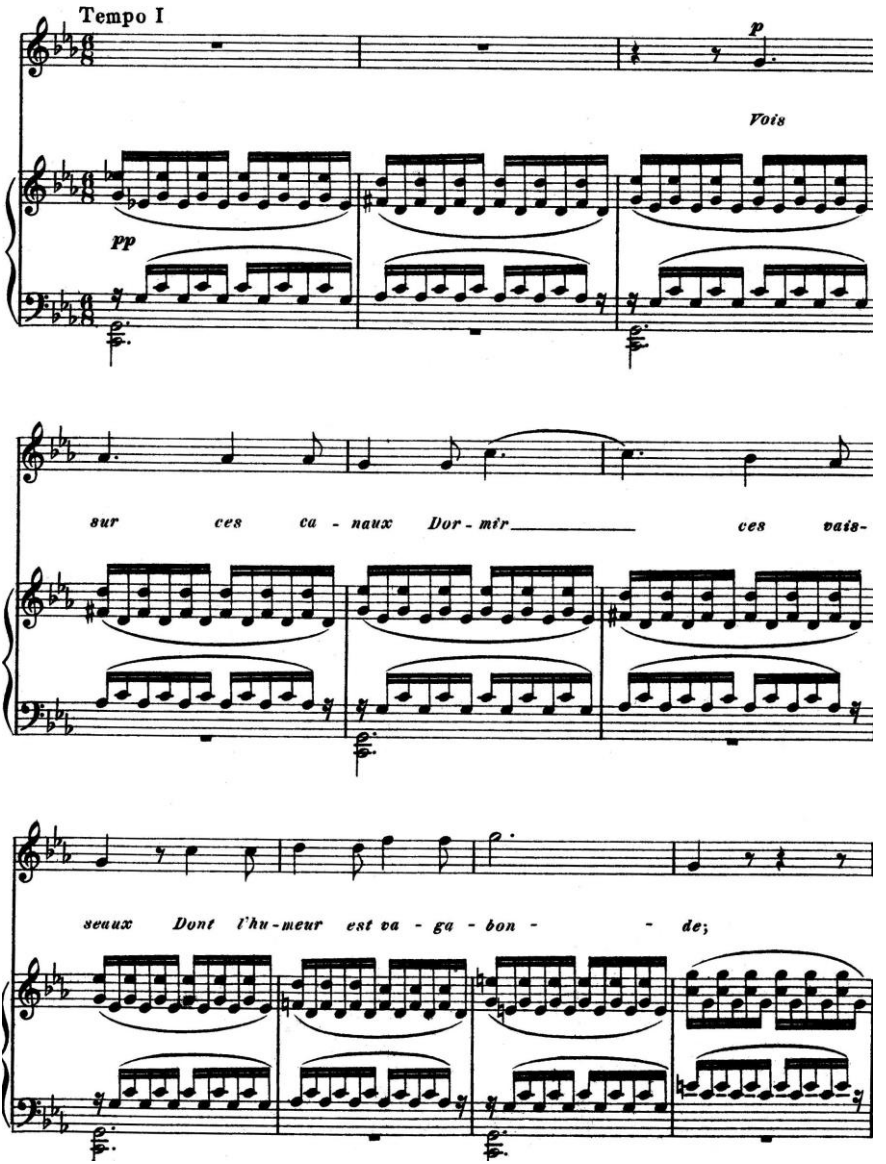
L'invitation au voyage
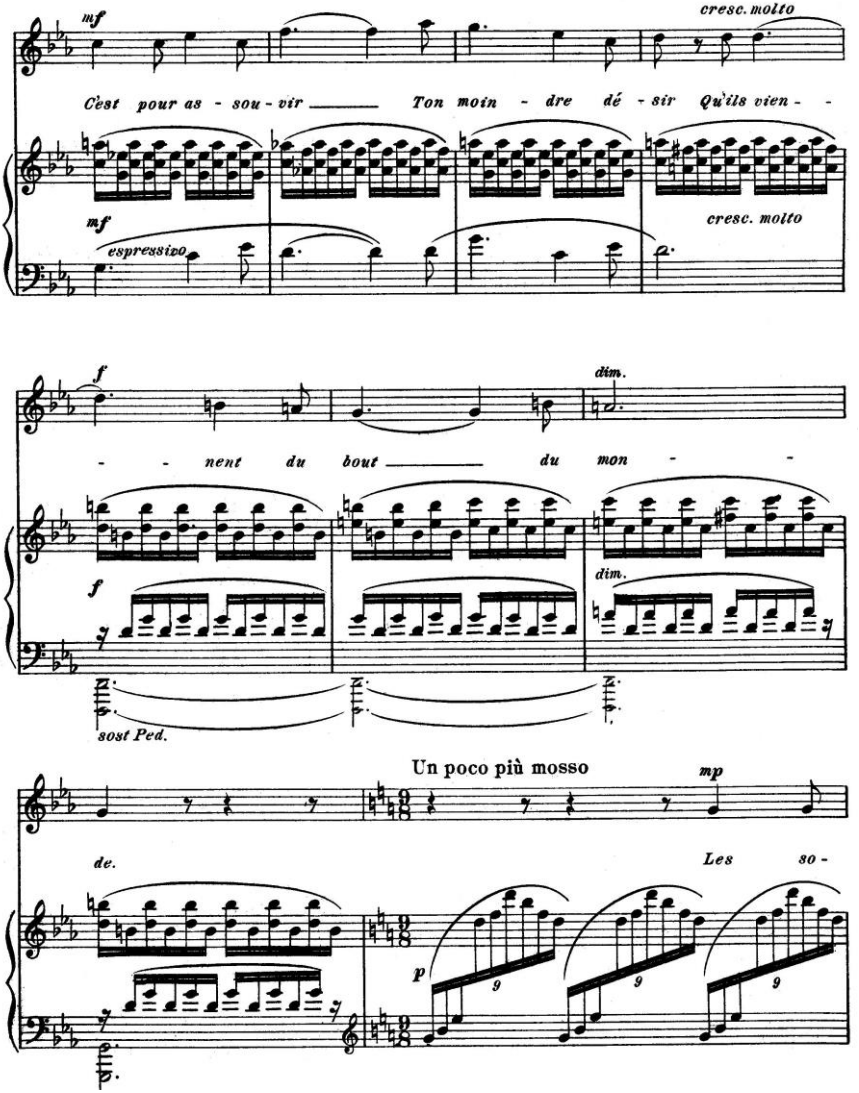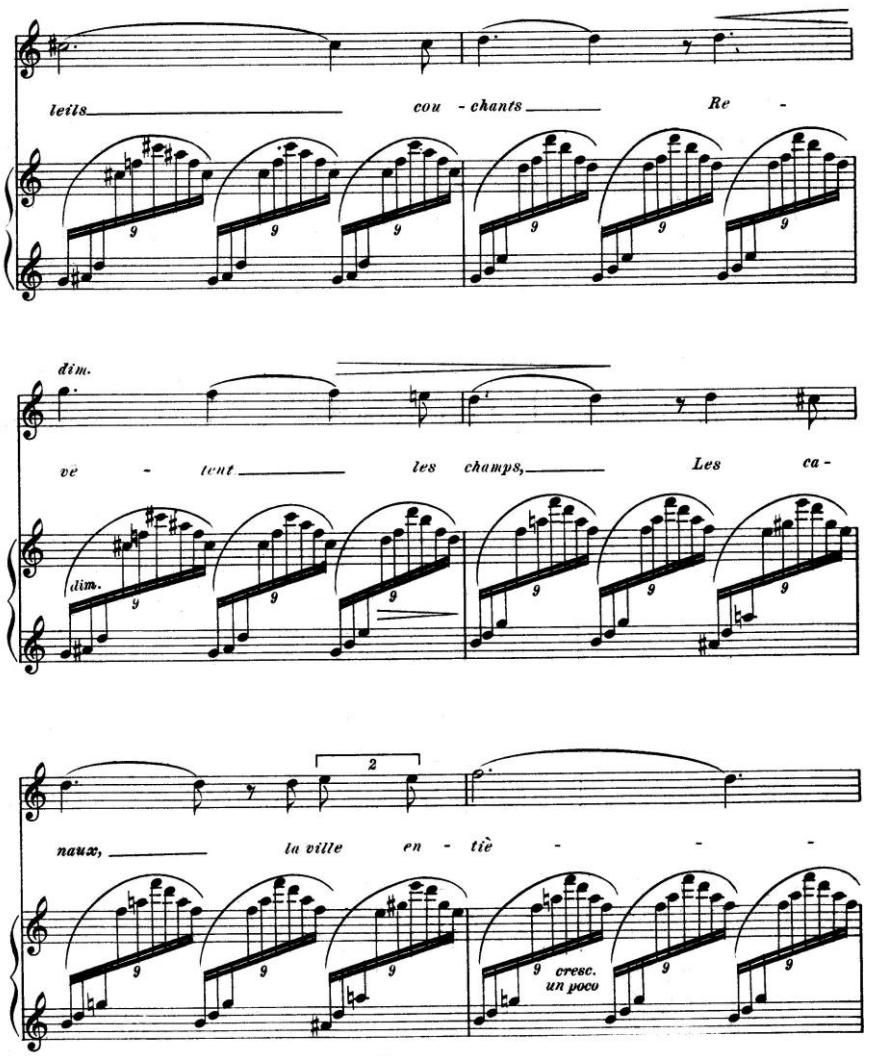



ble, Ai - mer à loi - sir, Ai -
mer et mou - rir Au pa - ys qui te res -
sem - - ble! Les so -
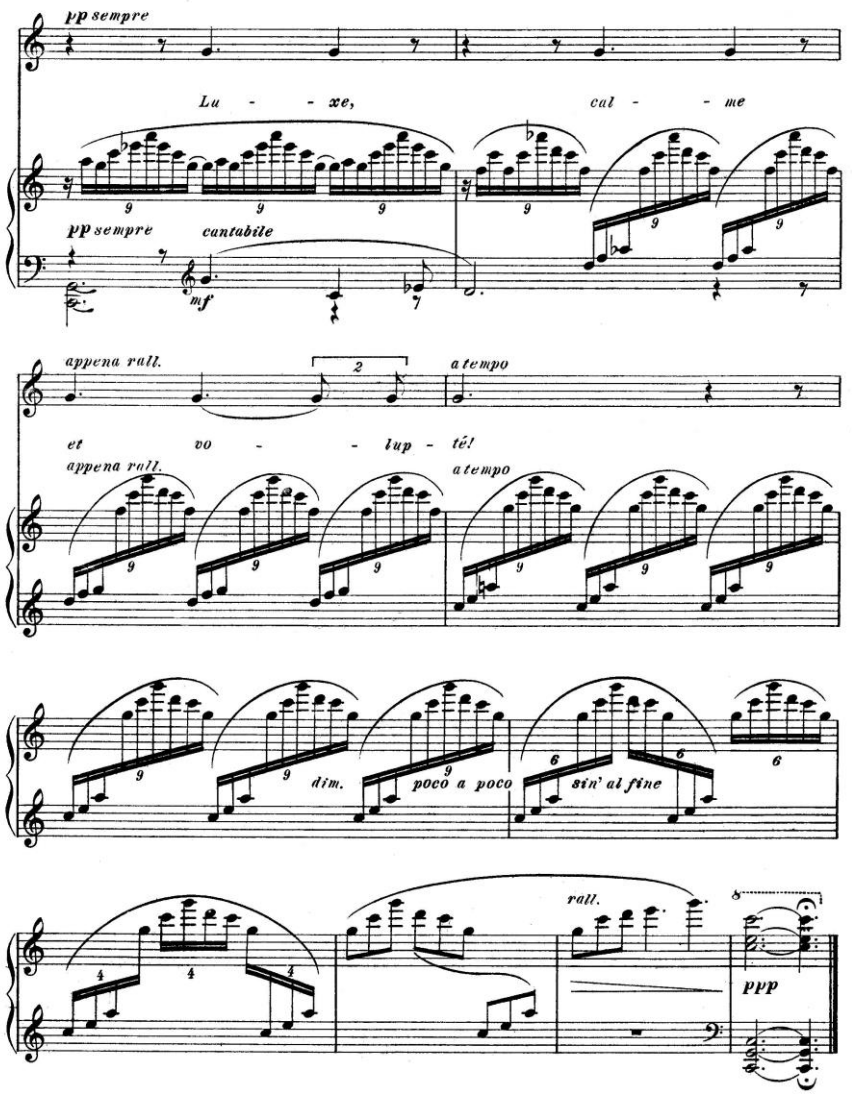

leils mouil - lés De ces ciels brouil -
rit. un poco a tempo dim. p
lés Pour mon es - prit ont les char - mes
rit. un poco
a tempo
colla voce
dim.
p
Si mys - té - ri - eux De tes traî - tres


dim.
dolce assai
yeux, Bril-lant à tra-vers leurs lar - -
dim.
pp
sost. Ped.
Un poco più mosso
pp
2
mes.
Là, tout n'est qu'ordre_ et beau-
8
pp
sost. Ped.
rall.
2
té, Lu - xe, cal - me et vo - lup - tè!
8
rall.
sost. Ped.


Tempo I
p
Vois
pp
sur ces ca - naux Dor - mir ces vais-
seaux Dont l'hu - meur est va - ga - bon - de;


mf
cresc. molto
C'est pour as - sou - vir Ton moin - dre dé - sir Qu'ils vien - -
mf
espressivo
cresc. molto
f
dim.
- - nent du bout du mon - -
f
dim.
sost Ped.
Un poco più mosso
mp
de.
Les so -
p


letits
cou - chants
Re -
dim.
vè - tent
les champs,
Les ca -
dim.
2
naux,
la ville
en - tiè - - -
cresc.
un poco


pp sempre
Lu - - xe,
cal - - me
pp sempre
cantabile
mf
appena rall.
a tempo
et vo - - lup - té!
appena rall.
a tempo
dim.
poco a poco
sin' al fine
rall.
ppp

Referências bibliográficas

BARBOSA, P., 1985, «Delineamento de uma classificação semiótita das artes». *Logos*. 4. Lisboa.

BARTHES, R., 1982. *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil.

BENNETT, G., 1974. «Musique, Langage et Science». In B. Marger e S. Benmussa, org. – *La Musique en Projet*. Paris: Gallimard.

BERG, A., 1974. «Conférence sur Wozzeck» (1929). *Musique en Jeu.* 14. Paris: Seuil.

BOILÈS, Ch., 1975. «La signification dans la musique de film». *Musique en Jeu.* 19. Paris: Seuil.

BRIGHT, W., 1971. «Points de contact entre langage et musique» (1963). *Musique en Jeu*. 5. Paris: Seuil.

BUTOR, M., 1971. «Les mots dans la musique». *Musique en Jeu*. 4. Paris: Seuil.

CAMPOS, H. de, 1967. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes.

CAMPOS, H. de, 1969. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva.

CASTELLANA, M., 1983a. «Contre note» a «De l'interprétation Musicale». *Actes Sémiotiques — Documents*. V, 42. Paris: GRSI, CNRS.

CASTELLANA, M., org., 1983 b, «Sémiotique Musicale», in *Actes Sémiotiques — Bulletin*, VI, 28, Paris, GRSI, CNRS.

COOPER, R., 1973. «Propositions pour un modèle transformationnel de description musicale». *Musique en Jeu*. 10. Paris: Seuil.

COURT, R. 1971. «Langage verbal et langages esthétiques». *Musique en Jeu.* 2. Paris: Seuil.

DALLAPICOLA, L., 1975. «Texte et musique dans le mélodrame» (1916-1969). *Musique en Jeu*. 21. Paris: Seuil.

DELAS, D. et FILLIOLET, J., 1962. *Linguistique et Poétique*. Paris: Larousse.

ECO, U., 1971. «Pensée structurale et pensée sérielle» (1968). *Musique en Jeu.* 5. Paris: Seuil.

ECO, U., 1972. *Opera aperta*. Milão: Bompiani.

FONAGY, I., 1970. «Les bases pulsionnelles de la phonation». *Revue Française de Psychanalyse*. I. Paris.

FONAGY, I., 1980. *La Métaphore en Phonétique*. Ottawa: Didier.

FONAGY, I., 1983. *La vive voix*. Paris: Payot.

FOUCHÉ, P., 1952. *Phonétique du Français*. Paris: Klincksieck.

GAUTHIER, M., 1974. *Système euphonique et rythmique du vers français*. Paris: Klincksieck.

GRAMMONT, M., 1908. *Petit Traité de Versification Française*. Paris.

HARWEG, R., 1971. «Langage et musique, une approche immanente et sémio-

tique» (1968). *Musique en Jeu*. 5. Paris: Seuil.

HOFFMAN, E. T. A., 1974. «Le poète et le compositeur» (1816). *Musique en Jeu*. 14. Paris: Seuil.

IMBERTY, M., 1975. «Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale». *Musique en Jeu*. 14. Paris: Seuil.

JAKOBSON, R., 1963. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Minuit.

JAKOBSON, R., 1971. «Musicologie et linguistique» (1932). *Musique en Jeu*. 5. Paris: Seuil.

LEON, P. et GRUNDSTROM, A., 1973. *Interrogation et Intonation*. Paris: Didier.

LE HIR, Y., 1956. *Esthétique et structure du vers français d'après les théoriciens du XVI^e^ siècle à nos jours*. Paris: PUF.

LOPES, O., 1980. *Uma Espécie de Música*. Lisboa: IN-CM.

LOTE, G., 1913. *L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale*. Paris: La Phalange.

LUSSON, P., 1982. «Isomorphismes rythmiques dans les récitatifs de l'*Alceste* de Lulli». *Cahiers de poétique comparée*. 6. Paris: Publications Langues O'.

LUSSON, P., ROUBAUD, J. et LE VOT, G., 1979. «La Chanson "L'Amour de Loin" de Jaufré Rue». *Cahiers de poétique comparée — Documents de Travail, MEZURA*. 3. Paris: Publications Langues O'.

LUSSON, P. et KATER, C., 1980. «Rythme et Variations. Analyse métrique du *Conde Claros* de Luis V. Henestrosa». *Cahiers de poétique comparée — Documents de Travail,, MEZURA*. 11. Paris: Publications Langues O'.

LYOTARD, J. F. et AVRON, D. 1971. «A few words to sing» (sur sequenza III de Berio). *Musique en Jeu*. 2. Paris: Seuil.

MÂCHE, J. F., 1971. «Méthodes linguistiques el musicologie» (1970). *Musique en Jeu*. 5. Paris: Seuil.

MARGER, B. / BENMUSSA, S., org., 1975. *La musique en projet*. Paris: Gallimard.

MAURAND, G., éd., 1983. *Le Rythme, Avec Henri Meschonnic*, Actes du Colloque d'Albi de juillet 1983. Université de Toulouse le Mirail.

MESCHONNIC, H., 1982. *Critique du Rythme*. Paris: Verdier.

MIEREANU, C., 1973. «"Textkomposition" — Voie zéro de l'écriture musicale». *Musique en Jeu*. 13. Paris: Seuil.

MOLES, A., 1958. *Théorie de l'Information et Perception Esthétique*. Paris: Flammarion.

MOLINO, J., 1975. «Fait musical et sémiologie de la musique». *Musique en Jeu*. 17. Paris: Seuil.

MORAES, J. Jota de, 1983a. *O que é Música*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

MORAES, J. Jota de, 1983b. *Música da Modernidade*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

NATTIEZ, J. J., 1971. «Situation de la sémiologie musicale. Lexique des termes linguistiques. Bibliographie». *Musique en Jeu*. 5. Paris: Seuil.

NATTIEZ, J. J., 1973a. «Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale», in *Musique en Jeu*. 10. Paris: Seuil.

NATTIEZ, J. J., 1973b. «Sémiologie et sémiographie musicales», in *Musique en Jeu*. 13. Paris: Seuil.

NATTIEZ, J. J., 1975. «De la sémiologie à la sémantique musicale». *Musique en Jeu*. 17. Paris: Seuil.

NATTIEZ, J. J. et HIRBOUR PAQUETTE, L., 1973. «Analyse musicale et sémiologie. A propos du Prélude de *Pelléas*». *Musique en Jeu*. 10. Paris: Seuil.

NAUD, G., 1975. «Aperçus d'un analyse sémiologique *Nomos Alpha*». *Musique en Jeu*. 17. Paris: Seuil.

NETTL, B., 1971. «De quelques méthodes linguistiques appliquées à l'analyse musicale» (1958). *Musique en Jeu*. 5. Paris: Seuil.

ORLANDO, F., 1975. «Propositions pour un sémantique du leitmotiv». *Musique en Jeu*. 17. Paris: Seuil.

PARRET, H., 1983. «Postface» a «De l'interprétation musicale». *Actes Sémiotiques — Documents*. V, 4. Paris: GRSI, CNRS.

PEIRCE, Ch. S., 1931-1935. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.

PLAZA, J., 1984. *Sobre Tradução Intersemiótica*. Tese de Doutoramento (policopiada). São Paulo: PUC.

RUWET, N., 1972. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.

RUWET, N., 1975. «Théorie et méthodes dans les études musicales: quelques remarques rétrospectives et préliminaires». *Musique en Jeu*. 17. Paris: Seuil.

SOURIAU, E., 1947. *La Correspondance des Arts*. Paris: Flammarion.

SPRINGER, G. P., 1971. «Le langage et la musique: parallélisme et divergences» (1956). *Musique en Jeu*. 5. Paris: Seuil

STOCKHAUSEN, K., 1973. «Musique et graphique» (1959). *Musique en Jeu*. 13. Paris: Seuil.

STOIANOVA, I., 1978. *Geste-texte — musique*. Paris: UGE.

SYCHRA, A., 1973. «La chanson folklorique du point de vue sémiologique». *Musique en Jeu*. 10. Paris: Seuil.

TARASTI, E., 1983. «De l'interprétation musicale». *Actes Sémiotiques — Documents*. V, 42,.Paris: GRSI, CNRS.

TARASTI, E., 1984. «Em busca das "modalidades" musicais». *Cruzeiro Semiótico*. 1. Porto: APS.

LES COUPLES QUI DEMEURENT :

à propos d'« Ici-bas » de Sully Prudhomme / Fauré[*] [1]

> « … we need not fail into the dogmatism of some pseudo scientists by denying the existence of everything which we can not explain… »
>
> Calvin Brown

> « C'est donc un préjugé, et un préjugé nuisible, de croire que la nature du texte est sans importance pour la composition. Au contraire, les plus grandioses œuvres musicales s'appuient sur un texte excellent que les compositeurs ont choisi avec beaucoup de soin ou qu'ils ont écrit eux-mêmes. Nul artiste, en effet, ne peut traiter avec indifférence la matière sur laquelle il travaille… »
>
> Hegel

> « ….. De novo nos pertencia este segredo:
> um rio não pode trazer consigo
> a nascente que fica longe, até chegar às nossas mãos? »
>
> Fernando Guimarães

Dans le si souvent lumineux mais toujours fragmenté terrain des manifestations artistiques, sur la terre plate aux champs limités, il y a des endroits élus pour le désir d'une plénitude sans coutures.

Parmi ces traces mythiques relevant d'un « ailleurs » (« là-bas », là-haut ?) les rapports poésie / musique, indépendamment de leur éloignement et de leur spécialisation progressifs, sont certes le *locus* d'un persistent et mutuel attrait ; ce sortilège, les compositeurs, les interprètes ou les simples auditeurs ont de la peine à le fuir. Parce que la voix humaine est le plus primordial des

---

[*] Publicado em *Os Estudos Literários : (entre) Ciência e Hermenêutica, Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Lisboa, 1990, Vol. II, pp. 119-129 ; a versão inglesa « The couples who remain: With reference to 'Ici-bas' by Sully Prudhomme and Fauré » saiu em Eero Tarasti, Editor – *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin / New York : Mouton de Gruyter, 1995, pp. 423-434.

[1] Voir Annexe ; je divise le chant en A1, B1, C1… etc. et l'accompagnement en α1, β1, etc.

instruments ? J'en doute fort. En fait, en dehors d'œuvres où nous nous confrontons avec l'existence plus ou moins cordiale de messages superposés, il y a des moments où les rapports musique / parole sont parfaitement fondateurs et responsables d'une transmutation réciproque qui s'achève en un message multiple[2].

C'est un de ces moments[3], tout en désirant qu'il demeure, que je vous propose d'entrevoir. Suivons le vers de Jorge de Sena « Um só poema basta para atingir a terra »[4]. Peut-être aussi (le ciel), le « toujours ».

Laissons provisoirement à la porte les différentes perspectives théorico-pratiques que, le long de lectures têtues, nous avons assemblées[5]. Nous entrerons par le poème. Volontiers par le titre, porche de l'habitude.

---

[2] Voir Abraham Moles – *Théorie de l'information et de la perception esthétique*. Paris : Flammarion, 1958.

[3] Je m'attarde à un autre de ces moments, « L'Invitation au Voyage » de Baudelaire / Duparc, dans mon article « Na galáxia sonora » paru dans *Da Semiótica — Actas do I Colóquio Luso-Espanhol e do II Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica*. Lisboa : Vega, s/d (1988), pp. 361-380; cf. capítulo anterior do presente volume.

[4] « Espiral ». In *Poesia I*. Lisboa : Moraes, 1977, p. 84 ; traduction littérale : « Un seul poème suffit pour atteindre la terre ».

[5] Aux nombreux travaux indiqués dans « Na galáxia sonora », cité, j'ajoute : Hegel – *Esthétique. La Peinture. La Musique*. Paris : Aubier-Montaigne, 1965 ; Calvin Brown – *Music and Litterature. A Comparison of the Arts*. Réed. Hanover and London : University Press of New England, 1987 ; Raphael Célis (org.) – *Littérature et Musique*. Bruxelles : Facultés Universitaires Saint-Louis, 1982 ; Rita Iriarte (org.) – *Música e Literatura no Romantismo Alemão*. Lisboa : Apaginastantas, 1987 ; Carlos Daghlian (org.) – *Poesia e Música*. São Paulo : Perspectiva, 1985 ; Maria Madalena H. de Faria – *Poesia e Música : Clemens Brentano. Lied-Leib-Lieb-Leid*. Dissertação para Licenciatura em Filologia Germânica. Faculdade de Letras de Lisboa, 1973 ; *Revue de Littérature Comparée « Littérature et Musique »*. 61ère année. 3 (Juillet-Septembre 1987). Paris : Didier ; *Corps Écrit « L'Opéra »*. 20 (Décembre 1986). Paris : PUF.; Eero Tarasti – « Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky ». *Approaches to Semiotics*. 51 (1979). The Hague : Moulon ; Id. – « Pour une narratologie de Chopin ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 15/1, pp. 53-75 ; Id. – « Music as sign and process ». *Analytica. Studies in the description and analysis of music in honour of Ingmar Bengtsson*. 2 (March 1985). Stockholm : The Royal Swedish Academy of Music ; Id. – « Music models through ages : a semiotic interpretation ». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 17/1, pp. 3-28 ; Id. – « Le rôle du temps dans le discours musical ». *Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas*. Paris / Amsterdam / Philadelphia : Hadès-Benjamins, 1987 ; Id. (Comp.) – « Basic Concepts of Studies in Musical Signification : A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music ». *The Semiotic Web 1986*, Edit by Th. A. Sebeok and J. U. Sebeok. Berlin / New York / Amsterdam : Mouton de Gruyter, 1987 ; Id. (Ed.) – « Semiotics of Music ». A special issue of *Semioti-*

Pour un connaisseur moyen de la poésie Romantique et Symboliste française, « Ici-bas », dans son essentielle brièveté, se propose comme une très riche, presque rituelle synecdoque de la condition humaine. Ce que le développement poématique justifiera absolument. D'emblée, si on le lit comme parcours progressif à partir de l'attente mélancolique créée par le titre. La constatation de la fugacité de l'aimable s'oppose, dans ce court poème, au rêve d'un « toujours » ou l'on désire ancrer. D'abord le rapport à l'homme est surtout métaphorique : « lilas », « oiseaux », « étés » ; puis on l'approche par synecdoque : « lèvres » et « baisers » ; à la dernière strophe tous les hommes, liés aux figurations antérieures par une organisation à fort parallélisme, pleurent la perte de l'amitié ou de l'amour. Le premier vers de chaque terme de la constatation commence par l'anaphore « Ici-bas » qui ouvre un distique exprimant la perte ou la chute. À celui-ci s'opposent les vers 3 et 4 avec le contre-mouvement « Je rêve à […] qui demeurent / toujours ». Ici le mouvement ondulatoire de la rime abababababab est encore renforcé par la répétition des lexèmes « demeurent » et « toujours ».

Simple et efficace dans la présentation de la condition humaine, le poème est finalement victime de sa structure immuable, le climax étant un petit peu décevant par rapport à l'attente créée. Voyons comment Fauré se charge de le transformer dans le genre généralement considéré comme le plus parfait en ce qui concerne la correspondance poésie / musique — le *lied* — dans sa réalisation spécifique de mélodie française.

« Ici-bas », la petite cellule initiale, subjugue d'emblée l'auditeur, motivant les rapports texte poétique / texte musical dans l'étendue de toute la pièce et, qui sait, de toute connaissance. Comment se fait cette conquête irréversible ? Quels processus supportent cette heureuse perception ? Avant tout, le choix d'un poème adéquat[6], apparemment simple, à structure assez répétitive et fécond de virtualités. En tout cas pas un poème trop parfait, où toute altération nous paraisse criminelle. Sa petite dimension favorisera l'attention étant donné qu'en général un poème prend plus de temps s'il est

---

ca. 66-113. Amsterdam / Berlin / New York : Mouton de Gruyter, 1987; Id. – « On the Modalities and Narrativity in Music ». *Essays on the Philosophy of Music*. Edit. by V. Rantala, L. Rowell and E. Tarasti, Acta Philosophica Fennica, 43. Helsinki : Akateeminen Kirjakauppa, 1988.

[6] Sully Prudhomme – *Poésies : Stances et Poèmes*. Paris : Alphonse Lemerre, s/d.

chanté que s'il est lu[7] ; « Ici-bas » est, d'ailleurs, également allongé par l'accompagnement enveloppant qui le précède et le suit. Porteur de nombreuses répétitions, le poème approche la musique ou ce processus est, en principe, beaucoup plus saturé[8]. Thématiquement, le texte se joue dans un champ émotionnel élégiaque, constant et souple, du type capable de trouver une traduction musicale acceptable ; domaine ou les équivalents strictement factuels ou concrets, s'ils se trouvent, approchent souvent la caricature[9]. Mais en dehors de ces limites il faut reconnaître, comme Calvin Brown[10], que la musique peut créer une atmosphère affective renforcée, dans les compositions vocales, par l'effet du message verbal.

Ainsi, les indications « Adagio », « dolce », « p » (piano), créent avant le début une prédisposition globale de lente douceur à la mélodie qui suit. Sur cette orientation préalable, « Ici-bas » se détache net, apollinien, mystérieux. Du point de vue vocalique, le passage de /i/, la plus aiguë des voyelles au /a/ central, plus grave, de la syllabe accentuée, parait accompagner et le signifié de « bas » et la connotation irréfutable de chute que, comme on avait vu, un connaisseur moyen tend à attacher à ce mot. Or son attente est absolument comblée car cette cellule musicale transpose littéralement[11], tout en la soulignant, cette idée de chute : do# la fa #. Cela suffit pour que ce processus, impossible à maintenir au même degré le long du *lied* s'instaure, par synecdoque, comme globalisant dans la perception. À partir de là toute circulation est possible.

Tout comme le poète, le compositeur choisit une structure strophique de base qu'il travaille en progression très intense. II subdivise plus nettement que Sully Prudhomme les strophes en deux moments antithétiques : au premier, qui débute avec la chute mimée, réduite à miniature[12], de la cellule « Ici-bas », la ligne mélodique, considérée comme un tout, est légèrement descendante et donc passible d'une transposition sémantique du bref motif

[7] Voir Abraham Moles, livre cité.

[8] Voir Calvin Brown, livre cité et Ivan Fonágy – *La vive voix*. Paris : Payot, 1983.

[9] Voir Calvin Brown, livre cité et Étienne Souriau – *La Correspondance des Arts.* Paris : Flammarion, 1947.

[10] Livre cité, p. 83.

[11] Id., *ibid.*, Chapitre VI, « The Literal Setting of Vocal Music ».

[12] Voir Ivan Fonágy, livre cité et Gaston Bachelard – *La Poétique de l'Espace*. 5ème éd. Paris : PUF, 1967.

initial ; le deuxième moment se penche sur un temps-espace rêvés, s'opposant à « Ici-bas » — « Je rêve… » — à ligne mélodique sensiblement ascendante, qui revient symétriquement aux notes initiale / finale du premier moment, si do#. Dans la tonalité de fa# mineur elles ont des fonctions absolument distinctes : si, extrêmement ductile, n'appartenant ni à l'accord de fa# (majeur ou mineur) ni à celui de do# majeur, rompt la stabilité tonale et crée une attente « enjambant » la phrase à venir ; do#, au contraire, exerce la fonction définitoire de dominante, jouant à la fin du distique (qui se résout en do# majeur) le rôle de tonique. Les frontières des deux moments fondamentaux — do# si / si do# — passent donc du ferme au flottant, revenant à la définition initiale. Nous avons ainsi trouvé un second distique commençant par une montée et portant, comme esquisse globale, la figuration d'un mouvement ascendant. À la lumière de la dualité d'un ici-bas éphémère et périssable face à un lointain et élevé ailleurs aux étés éternels et de leur communication par des escaliers mouvants, successivement faits et défaits, toute la composition se montre disponible à un effet de projection sémantique. Je recommence. Sans oublier que, dans la tradition du *lied*, un piano, exploré jusqu'aux limites du frasage le plus intime, en principe respectueux du souffle[13], dialogue avec une voix qui chante.

La pièce commence avec α1, un accompagnement arpégé débutant sur la dominante et formé de courtes figures isochrones qui produisent une courbe ascendante / descendante, au sommet arrondi, où les intervalles diminuent. α1 se laisse écouter, lui aussi, comme synecdoque d'un tout à plusieurs niveaux — de la tonalité proposée à la figuration d'une échelle sonore de communication symbolique entre le bas et le haut, l'horizontal et le vertical ou, comme écrivent Chevalier et Gheerbrant, « La verticalité serait la ligne du qualitatif et de la surface […] L'échelle [ajoutent-ils] apparaît dans l'art comme le support imaginatif de l'ascension spirituelle »[14]. Dans α1 la pente ascendante (11 doubles croches) est plus longue que la descendante (5

[13] Mesure plutôt mentale que physique ; dans l'article « Almada Negreiros, *Saltimbanros* : de outro texto, outra leitura ». In *Actas do Colóquio « Dimensões da Alteridade nas Culturas de Língua Portuguesa — O Outro »*. Lisboa, 1985, j'essaie de montrer pourquoi ce texte en prose du Modemisme Portugais est peu connu. Cest un texte assez long, sans aucune ponctuation el sans blancs non plus ; donc, extrêmement pénible ou, à la limite, illisible.

[14] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant – *Dictionnaire des Symboles*. 6ème éd. Paris : Seghers, 1978, Che à G, pp. 233-4.

doubles croches) qui ne revient pas au point du départ. A1 et B1 sont accompagnés de β1, constitué comme α1 de 8 figures isochrones par compas mais à structure ondulatoire (arpège brisé homologue, comme transposition, à l'opposition des rimes « -eure » / « -our » et des distiques ou aux courbes ascendantes / descendantes signalés). β1 est conclu par une séquence en arpège, ascendante, qui réfléchit symétriquement une séquence descendante de α1 : do# si sol# mi / mi sol# si do#. Au second distique, l'accompagnement, γ1, change complètement. Soulignant une transition modale, il est formé de deux accords par compas, apparemment rudimentaires si, par leur simplicité et volonté d'opposition par rapport à α1 et β1, ils n'étaient tout à fait surprenants et fonctionnellement efficaces. Mieux encore : ils accentuent sans équivoque les temps du compas 2/4 où la ligne de la voix, anacrousique au début, s'élève, altière, sur cette attente, ce retard, ce désir. Ici, Fauré, qui en général maintient avec une extrême fidélité les valeurs accentuelles duratives et intensives du poème, prend une importante liberté, paraissant remplacer des effets poématiques réalisés par d'autres à peine latents mais non moins féconds. Le poème proposait une série de trois octosyllabes enjambant le dernier vers, « Toujours ». Le compositeur accentue (y compris la durée, la coïncidence avec te début du compas et l'accord de l'accompagnement) « étés » ; dédoublant la syllabe tonique de « rêve », il construit de la sorte deux kola d'environ six syllabes : « Je rê-ê-ve aux étés / qui demeurent toujours ». Cette redistribution métrique est aidée par les rimes internes « étés » / « baisers », en position parallèle, à la seconde strophe, qui mérite un traitement musical analogue. Entre les strophes revient l'accompagnement totalisant *a : a2*.

La réalisation musicale de la deuxième strophe est semblable à celle de la première. N'oublions pas qu'elles sont les deux marches d'accès à la condition humaine, clairement endossée à la dernière strophe. Mais β2, au passage du troisième au quatrième compas, déplace, une octave plus basse, le re# mi de la main gauche, détail exquis, qui semble préparer la gravité de la strophe finale, révélation de la différence dans l'identité[15].

[15] J'emprunte ce concept à Roman Jakobson, chez qui il a toujours été une coordonnée fondamentale ce qu'il souligne lui-même dans *Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant*. Paris : Minuit, 1984, p. 124.

À rompt la pure répétition anaphorique avec une modulation en si mineur qui s'ouvre en croissante différence dans la création d'un final de phrase nouveau, reprenant en écho la cellule « Ici-bas » et se poursuivant dans une nouvelle cellule, E. En outre, l'accompagnement se dédouble en deux niveaux à battements non coïncidents — la main gauche se développe selon une séquence d'une double croche, trois croches, une double croche, en syncopes nettes et créant une tension rythmique par rapport à la ligne de la main droite qui, à une double croche isolée fait suivre une séquence de doubles croches, en un dialogue tendu, aux vagues successivement accumulées, avec les cellules (souvent très semblables) du chant[16]. Voici le moment de tension maximum, d'ailleurs souligné par l'indication d'intensité « mf ». (La plupart du temps les interprètes l'accélèrent aussi un peu). Un exemple de forte violation par rapport au chemin parcouru jusqu'ici : le fait d'accentuer, en la soulignant par le sol incisif de la main droite, isolé dans l'accompagnement, une figure qui, dans la structure temporelle, est des plus rapides (double croche) et correspond à une syllabe non accentuée, « tous » ; cette note est, cependant, du point de vue mélodique et harmonique, le noyau d'une modulation nouvelle. Dans la savante structure harmonique de δ1, suite de résolutions exceptionnelles, la ligne de l'infini est surprise par ce sol nu, absolument isolé, où se joignent, pendant 1/4 de temps, voix et accompagnement. À partir de là, la rupture avec le schéma strophique choisi commence à se produire. F1 est une cellule inédite, bien que ressemblant à C1 : elle gagne en ampleur revenant au vers, point de départ de Sully Prudhomme, de huit syllabes. L'extension utilisée par le chant augmente aussi : les intervalles ascendants initiaux et surtout les descendants finaux, cellules nouvelles dans la composition, sont beaucoup plus audacieux. Le vers F1 sera repris et réduit à un noyau fondamental dans une autonomie conquise, presque obsédante, en écho — « aux couples qui demeurent », « qui demeurent » — où aucune transposition littérale ne peut être en cause. Ce n'est que dans « Toujours », pure répétition phonique-musicale[17], que nous retrouverons ce vestige. A partir de F3 l'accompagnement Σ1, formé de trois arpèges ascendants, pré-

[16] On peut parler ici d'un contrepoint imitatif entre la voix et l'accompagnement.

[17] Réitération vocalique du point de vue linguistique ; anticipation directe, du point de vue musical.

pare la conclusion de la pièce, reprenant α4, l'accompagnement initial, maintenant construit à partir de la tonique.

Ayant accompli une ardue et subtile progression globalement fidèle au poème, le compositeur lui a donné une organisation cyclique, purement musicale à la fois.

Le poème a réalisé à tel point ses potentialités latentes que, dès qu'on connaît la musique, il est presque impossible de le lire sans le chanter intérieurement. On l'a vu, de son côté, se projeter sémantiquement sur les structures musicales et intensifier leurs suggestions émotives. Ces structures ont d'ailleurs toujours été rigoureusement musicales, ayant le très exquis style de l'auteur qui, selon Tomás Borba et F. Lopes Graça, provient de trois facteurs effleurés le long de cette analyse forcément lacunaire : « 1) la si frappante texture de sa musique, surtout dans les pièces pour piano, son écriture fluide s'appuyant sur d'ingénieuses figurations d'arpèges ou s'intercale un contrepoint subtil ; 2) sa conception personnelle de l'harmonie qui, basée en grande partie sur les modes grégoriens, présente une mobilité surprenante, un caractère pour ainsi dire kaléidoscopique, grâce à un art suprême des enchaînements et des modulations, hors de toute règle scolaire bien que, en dernière analyse, parfaitement explicable dans les principes traditionnels ; 3) le caractère spécial de la mélodie qui, bien que subordonnée au mouvement harmonique, est d'une ampleur, d'une flexibilité, d'un raffinement et d'une fragrance incomparables dont témoignent tant de pages et surtout les admirables pièces où Fauré s'affirme un des plus grands maîtres de tous les temps »[18].

Et tout cela, il l'obtient avec des moyens modestes en apparence[19], sans aucun effet de virtuosité respiratoire, ornementale ou autre. Rien ne parait difficile, pénible, démesuré. Chant et accompagnement se définissent par une épuration essentielle. Sous cet aspect aussi, « Ici-bas » s'étend à l'humanité entière, car Fauré n'utilise que des registres moyens, en principe accessibles

[18] Tomás Borba e Fernando Lopes Graça – *Dicionário de Música (Ilustrado)*. Lisboa : Cosmos, 1956, A-H, pp. 449-450.

[19] En apparence, je souligne. Car le seul choix du mode mineur, par exemple, lui offre (par opposition au mode majeur) trois formes possibles. Du point de vue linguistique, d'autre part, le passage de l'écrit au chanté augmente (tout en les laissant claires), la polysémie des séquences suivantes, parfaitement homophones et sémantiquement possibles en tant que singulier ou pluriel : « Je rêve au(x) baiser(s) qui demeure(nt) / Toujours » ; « Je rêve au(x) couple(s) qui demeure(nt) / Toujours… ».

à toute voix. La synecdoque, encore une fois, féconde la perception, la connaissance première.

La poésie et la musique, j'ignore leurs chemins à venir. Comme la plupart des chemins parcourus, où manquent des études systématiques et homogènes, disponibles[20]. Avec sagesse j'aurais peut-être simplement affirmé, comme Tovey « These are hard matters and too high for me »[21]. Mais comment échapper à la perquisition de l'expérience unique, sismique, sortilège où tous les universaux commencent, se réfléchissent, éclatent ? (De ce porche éblouissant on n'entrevoit pas de sortie). Que faire alors, sur cette terre de fractures, sinon désirer que certains couples demeurent ?

ANNEXE

Ici-bas

Ici-bas tous les lilas meurent,
Touts les chants des oiseaux sont courts ;
Je rêve aux étés qui demeurent
Toujours…

Ici-bas les lèvres effleurent
Sans rien laisser de leur velours ;
Je rêve aux baisers qui demeurent
Toujours…
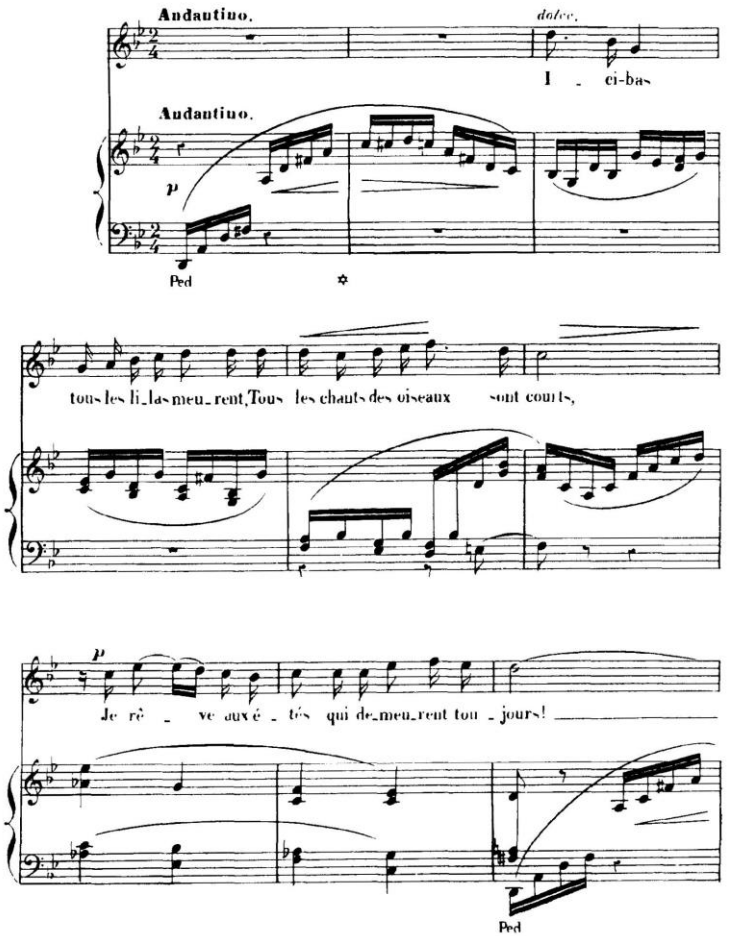
Ici-bas tous le hommes pleurent
Leurs amitiés ou leurs amours ;
Je rêve aux couples qui demeurent
Toujours…
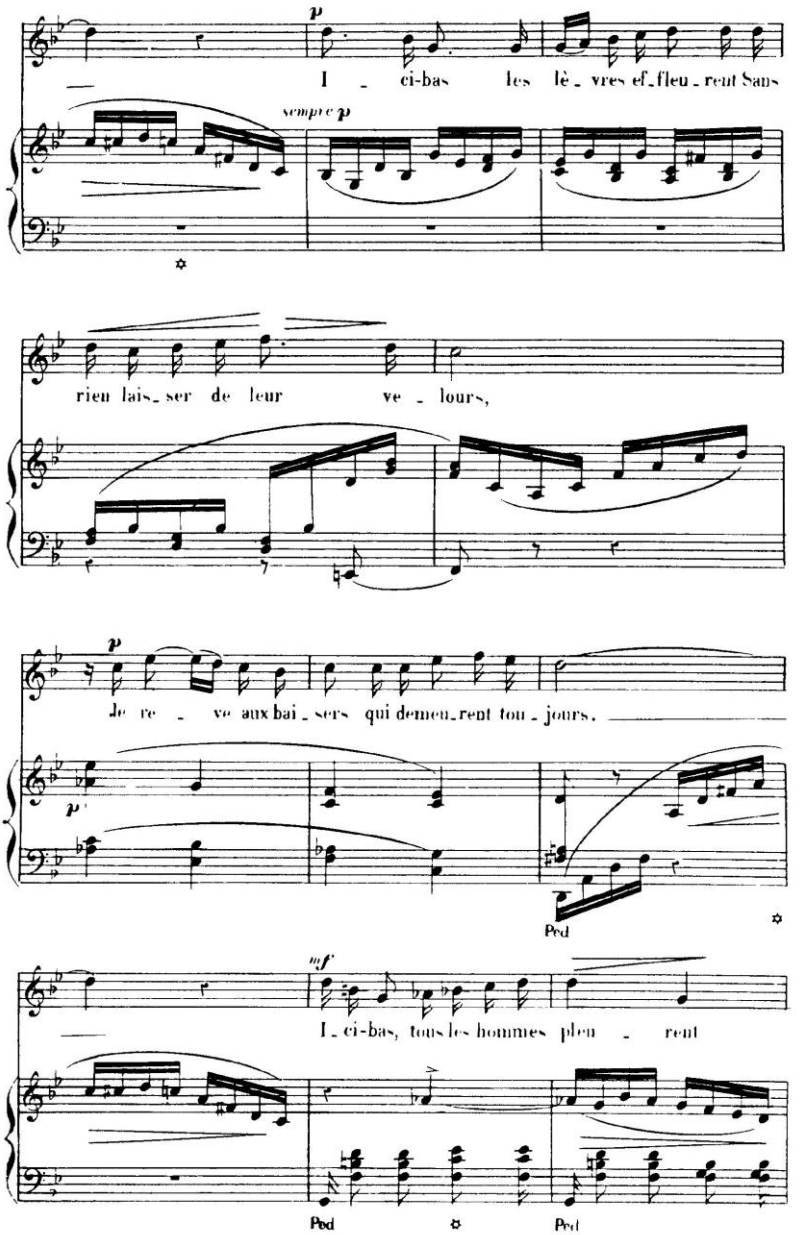
[20] Je note, cependant, quelques contributions importantes : Georges Lote – *L'Alexandrin d'après la Phonétique expérimentale*. 3 vols. Paris : éd. La Phalange, 1913-14 ; Henri Morier – *Le Rythme du Vers libre symboliste*. 3 vols. Genève : Presses Académiques, 1943-44 ; reprint Slatkine, 1 vol., 1975 ; Pierre Léon – *Essais de phonostylistique*, Studia Phonetica 4. Montréal : Didier, 1971 ; Ivan Fonágy, livre cité ; Celso Cunha – *Língua e Verso*. 3.ª ed., revista e aumentada. Lisboa : Sá da Costa, 1984 ; Jacques Roubaud – *La vieillesse d'Alexandre ; essai sur quelques états récents du vers français*. Paris : Maspero, 1978 ; *Le Vers français au XX*ème *siècle*, Actes du Colloque de Strasbourg de 1966. Paris : Klincksieck, 1968 ; Benoît de Cornulier – *Théorie du vers. Rimbaud, Mallarmé, Verlaine*. Paris : Seuil, 1982 ; Eero Tarasti – *Myth and Music…*, cité ; Id. – *Pour une narratologie de Chopin*, cité ; Id. – *Music models…*, cité.
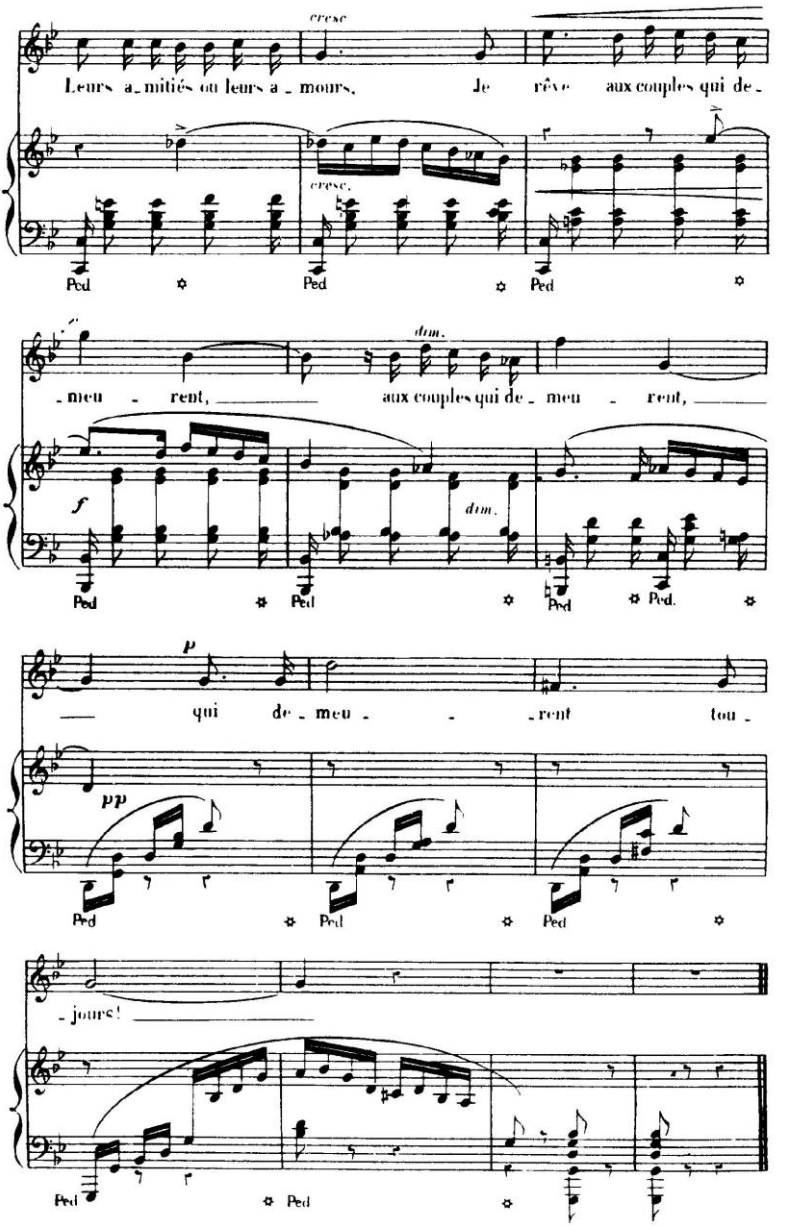
[21] Cité par Calvin Brown, livre cité, p. 244.

Sully – Prudhomme

Fauré
Ici-bas!




p
I - ci-bas les liè - vres ef - fleu - rent Sans
sempre p
rien lais - ser de leur ve - lours,
p
de re - ve aux bai - sers qui demeu - rent tou - jours.
p
Ped
mf
I - ci-bas, tous les hommes pleu - rent
Ped
Ped


cresc
Leurs a_mitiés ou leurs a_mours, Je rêve aux couples qui de_
cresc.
Ped
Ped
Ped
dim.
_meu_rent, aux couples qui de_meu_rent,
f
dim.
Ped
Ped
Ped
Ped.
p
qui de_meu_rent tou_
pp
Ped
Ped
Ped
_jours!
Ped
Ped

NA GALÁXIA SONORA:

Sobre o fado de Coimbra*

À memória de Celso Cunha, meu Mestre,

e também à de
Luís Vouga (a quem devo a fundadora revelação de música prática*, no piano familiar, dos vinte primeiros anos da minha vida)*

e de
Armando Carvalho Homem (a quem devo outra revelação de música prática*, na guitarra coimbrã, dos vinte anos que se seguiram)*

> «Quase todos os problemas que apresenta a versificação portuguesa através dos oito séculos da sua história estão por aclarar. […] Para isso, necessário se torna pesquisar, também […] um sem núme-

---

* Versão refundida da comunicação apresentada no I Congresso Português de Literaturas Marginais, Porto, abril de 1987; publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*. II, VIII (1991), pp. 47-62, em *Miscelânea de Estudos Linguísticos, Filológicos e Literários* In Memoriam *Celso Cunha*. Org. Cilene da Cunha Pereira e Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, pp. 751-762, e em http://guitarra decoimbra.blogspot.com/2005/06/na-galxia-sonora-sobre-o-fado-de.html

Quinze anos passaram sobre o olhar demorado e atento com que foquei este sistema da galáxia sonora. O texto que, por amável insistência de António Nunes, agora reedito, terá de ser forçosamente lido como um documento histórico datado; tantas coisas novas vieram a lume que revê-lo, se o tempo o tivesse permitido, seria necessariamente refazê-lo. Nessa impossibilidade, dei apenas maior desenvolvimento a duas ou três notas, sobre questões meramente pontuais. (Por exemplo, não foi possível verificar, apesar da solicitude extraordinária do Dr. Fernando Guimarães, da Dr.ª Fátima Tavarela e da Dr.ª Paula Bonifácio, se, conforme indicação do Dr. António Nunes, a quadra citada na segunda epígrafe como anónima é, de facto, da autoria de Armando Cortes-Rodrigues.) Se algum mérito o texto tem — e devo dizer que, nas suas grandes linhas, ainda o subscrevo — é o de provir de alguém que, sem as benesses e as peias da vivência memorialista, salta a pés juntos, com paixão que se quer rigorosamente medida, no perpétuo movimento da voz humana e da voz instrumental. Na linha do Filólogo Celso Cunha, a quem tive a alegria de proporcionar um longuíssimo serão desta *música prática*, que também a ele fascinava. E também na do ímpar Linguista, Semiólogo e Poeticista Roman Jakobson que afirmou um dia, na célebre paráfrase de Terêncio, «Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto», e de quem me confesso a mais modesta, anónima, grata e permanentemente deslumbrada discípula.

ro de fenómenos aparentemente insignificantes mas, na verdade, de alta relevância, pois que incidem sobre o suporte fônico, modificam a própria estrutura da massa sonora ritmada, que é o verso.»
Celso Cunha

«Coimbra terra de encanto
Fundo mistério é o seu
Chega a ter saudades dela
Quem nunca nela viveu.»
Anónimo

«Tout rapport à une voix est forcément amoureux.»
Roland Barthes

Muitos encontros são difíceis de datar. Aquele de que escolhi escrever, demorando sobre ele um olhar mais atento, é por certo caminho onde se cruzam acasos variados, circunstâncias irrepetíveis, «o esforço insidioso da biografia»[1]. Esse olhar demorado, concreto, mais não é do que a procura de uma resposta a uma pergunta de há muito aflorada. Olhar, antes de mais, alongando-se no que os outros ouviram, olharam.

Globalmente considerado, esse jogo de múltiplos olhares é constituído em parte fundamental pela bibliografia existente, disponível: relativamente abundante mas, sobretudo no que respeita a Coimbra, de cunho muitas vezes memorialista[2]. Ainda assim, preciosa. A outra parte do conjunto será forma-

[1] Jean-Paul Sartre – *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: NRF — Gallimard, 1972, p. 21.

[2] Trindade Coelho – *In Illo Tempore. Estudantes, lentes e futricas*. 8.ª ed. Lisboa: Portugália, 1969; Diamantino Calisto – *Costumes Académicos de Antanho, 1858-1950*. Porto: Tip. Imprensa Moderna Ld.ª, 1951; Teophilo Braga – *História da Universidade de Coimbra nas suas Relações com a Instrução Publica Portugueza. T. III: 1700 a 1800*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1898; António Duarte Ferrão – *Palito Métrico Lavrado no Lorvão da Pachorra com a ferramenta de Cachimonia embrulhada no Título de Calouriada e offerecido aos Regalões do Parnaso no esquipatino pires de um Poeta Mestiço*. 5.ª ed. Coimbra: Ty. do «Paraízo Terraqueo» Reis Leitão edit., 1900; Antão de Vasconcelos – *Memórias de Mata-Carochas*. Porto: Empreza Litteraria e Typográphica Editora, s/d; Alberto Xavier – *História da Greve Académica de 1907*. Coimbra: Coimbra Ed., 1962; António Rodrigues Lopes – *A Sociedade Tradicional Académica Coimbrã: Introdução ao estudo etnoantropológico*. Coimbra, 1982; Mário Saraiva de Andrade – *Mataram um Espantalho: Em defesa da Praxe*. Coimbra: Coimbra Ed., 1959; Carlos Caiado (comp.) – *Antologia do Fado de Coimbra*. Tomo I. Coimbra, 1986; J. Ribeiro Morais (comp.) – *Fados e Canções de Coimbra*. Porto: 1982; Afonso de Sousa – *O Canto e a Guitarra na*

da por depoimentos pessoais (não publicados), *performances* e gravações[3]. Aqui tocamos documentos de passagem, alguns ouvidos há muito tempo, literalmente irrepetíveis, com a sensação do muito que, mesmo já na era dos programas radiofónicos difundidos em direto, não ficou registado senão na memória dos ouvintes. O objeto define-se, num certo sentido, a este nível, como algo que pode estar a chegar ao fim; do qual, em todo o caso, muito se perdeu, sobretudo para alguém que não tem dele senão uma experiência tardia, marginal, externa, escandalosamente inaceitável à luz da «ortodoxia» da vivência coimbrã. No entanto, talvez essa heterodoxia tenha a vantagem de permitir entrever o fenómeno não exaustivamente, mas como um todo em transformação, sem cair no logro bastante habitual de instaurar o fado de alguma (quase sempre a sua) geração, por sinédoque, como o fado de Coimbra.

No conjunto de olhares evocados, conforme a perspetiva, assim o objeto escolhido é preferentemente designado por «Fado de Coimbra»[4], «serenata Coimbrã»[5], «Fado-Canção» ou «Canção de Coimbra»[6]. Analisando atentamente essa questão optei, não sem hesitações, pela primeira designação, que se prende, relativamente ao fado de Lisboa, com o problema de uma origem em parte comum. Fado de Lisboa e fado de Coimbra apresentam-se a uma análise global como duas galáxias de formação recente e em transformação muito clara, embora segundo ritmos e modelos variáveis, mesmo divergentes. Aliás, forma, como lembra Zumthor, equivale a força[7].

O fado de Lisboa propriamente dito, o mais antigo, não parece remontar a antes do início do século XIX. É um produto tipicamente urbano, de origem

---

Década de Oiro de Academia de Coimbra (1920-1930). 2.ª ed. ilustr. Coimbra, 1986; Id. – *Resposta a «Algumas interrogações sobre Artur Paredes» (1899-1980)*, dactilografado.

[3] A lista de gravações é muito longa, pelo que é impossível incluí-la. De qualquer modo, algumas das obras bibliográficas citadas contêm indicações discográficas.

[4] Carlos Caiado – *op. cit.*; Trindade Coelho – *op. cit.*; Óscar Lopes – «Homenagem a Adriano Correia de Oliveira». In *Uma Arte de Música e Outros Ensaios*. Porto: Oficina Musical, 1986; Frederico de Freitas – *O Fado, Canção da Cidade de Lisboa. Suas origens e evolução*. Lisboa: [s. n.], 1973; Mário Correia – *Adriano Correia de Oliveira. Vida e Obra*. Coimbra: Centelha, 1987.

[5] Armando Leça – *Da Música Portuguesa*. Lisboa: Lumen, 1922; Id. – *Música Popular Portuguesa*. 1.º volume. Porto: Editorial Domingos Barreira, s/d; Francisco Faria – *Fado de Coimbra ou Serenata Coimbrã?* Coimbra: Comissão Municipal de Turismo, 1980.

[6] Afonso de Sousa – *O canto e a guitarra…*, cit.

afro-brasileira, surgido nos bairros populares, em ambientes de *bas-fonds*. Pensa-se que descenda do lundum, já referido por Nicolau Tolentino na sátira «A Funcção» como «o doce londum chorado»[8]; dança trazida para Portugal pelos negros do Congo, já popular no século XVI, era considerada pela sociedade portuguesa sensual e obscena. Mesmo depois de já não ser dançado com os requebros que incluíam, por exemplo, a célebre «umbigada», o lundum foi adotado como composição cantada, nos salões do século XIX, figurando em álbuns para canto como o *Cancioneiro de Músicas Populares para canto e piano* de César das Neves[9]. Do fado, segundo recentes pesquisas, há variados testemunhos no Brasil como composição coreográfica, anteriores à chegada a Portugal.

Não se sabe bem como a guitarra lhe foi associada. Descendendo do cistre medieval, ela foi instrumento de salão ao longo do século XVIII, chegan-

---

[7] Paul Zumthor – *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.

[8] Nicolau Tolentino – *Obras Completas com alguns inéditos e um ensaio biográphico-crítico por José de Torres*. Lisboa: Typographia de Castro e Irmão, 1861, p. 250:

> Em bandolim marchetado
> Os ligeiros dedos promptos
> Louro paralta adamado
> Foi depois tocar por pontos
> O doce *londum chorado*
>
> Se Marcia se bamboleia
> Neste innocente exercício;
> Se os quadris saracoteia;
> Quem sabe se traz cilício,
> E por virtude os meneia?

Sobre o fado, ver Pinto de Carvalho (Tinop) – *História do Fado*. Lisboa: Empreza da História de Portugal Sociedade Editora, 1903; Alberto Pimentel – *A triste canção do Sul (Subsídios para a história do fado)*. Lisboa: Livraria Central, 1904; José Maciel Ribeiro Fortes – *O Fado. Ensaios sobre um problema Etnográfico-Folclórico*. Porto: Companhia Portuguesa Editora Lda., s/d; Armando Leça – *Da Música Portuguêsa*, cit.; Id. – *Música Popular Portuguesa*, cit.; Frederico de Freitas – *op. cit.*; António Osório – *A Mitologia Fadista*. Lisboa: Livros Horizonte, s/d (1974); Armando Simões – *A Guitarra Portuguesa: bosquejo histórico*. Évora, 1974.

[9] César das Neves e Gualdino de Campos – *Cancioneiro de Músicas Populares para canto e piano*. 3 vols. Porto: Typographia Occidental, 1893/95/98; cf. ainda *Trovador (colecção de modinhas, recitativos, árias, lundús, etc.)*. Nova edição correcta. Rio de Janeiro: Livraria Popular de A. A. da Cruz Coutinho — Editor (Porto, Typ. de António José da Silva Teixeira), 5 vols., 1876.

do ao Porto, na sua forma moderna, como importação de Inglaterra e sendo por isso mesmo designada como guitarra inglesa[10]. Assim é referida no anúncio de um recital publicado num jornal da época[11] bem como no primeiro método de guitarra editado em Portugal, da autoria de António de Silva Leite, mestre de capela da Sé do Porto[12]. Mas se foi associada de uma maneira tão definitiva à forma emergente do fado (inicialmente dançado, ao que indicam vários testemunhos e a expressão remanescente «bater um fado»), foi porque o seu *ethos* plangente se adaptava bem a essas primeiras composições cantadas, de linha melódica simples, geralmente em compasso binário e em tom menor, com síncope no segundo tempo[13], dando corpo a um poema narrativo literariamente pobre que contava, em mote e glosas em décimas, um rico rol de ações e desgraças. Neste fluxo movente, as modificações cedo foram tão evidentes que delas assim se queixava certo autor anónimo:

> Ai fado que foste fado
> Ai fado que já não és
> Ai fado que estás mudado
> Da cabeça até ao pés.[14]

---

[10] Cf. Armando Simões – *op. cit.*

[11] Cit. por Carlos Caiado – *op. cit.*, p. 202.

[12] António da Silva Leite – *Estudo de guitarra, em que se expõem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento…* Porto: Na Officina Typografica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796, Reedição fac-similada, Lisboa: IPPC, Dep. de Musicologia, Lusitana Música, II / Opera Rerum Scriptorum n.º 2, 1983. No que respeita à popularidade do instrumento, na época, atente-se nestas afirmações com que o A. inicia o «Prólogo»: «Amigo Leitor, por vêr o quanto me há sido custoso, na multidão dos Discípulos, que hei tido de *guitarra,* o estar para cada hum delles escrevendo, não só as necessárias Regras…». Outra elucidativa passagem é a que inicia a Parte II, §1, «Da invenção, e serventia da guitarra», p. 25: «A guitarra, que segundo dizem, teve a sua origem na *Gram-Bretanha,* he hum instrumento que pela sua harmonia, e suavidade tem sido aceito por muitos póvos, que achando-a, capaz de supprir por alguns instrumentos de maior vulto, como o *Cravo,* e outros; e assás sufficiente para entretenimento de huma Assembleia; evitando o incommodo, que poderia causar o convite de huma *Orquestra* a adoptárão uniformemente, esmerando-se em a tocarem com toda a destreza; eu vendo que a Nação Portugueza a tinha também adoptado, e se empenhava em tocalla com a maior perfeição, desejando concorrer para a instrução dos meus Nacionais…».

[13] Cf. Armando Leça – *Da Música Portuguesa,* cit., e Francisco Faria – *op. cit.*

[14] Anónimo, cit. por Frederico de Freitas – *op. cit.*, p. 235.

De qualquer modo, é possível distinguir fases globalmente muito nítidas nesta evolução[15]: uma primeira, de fado vadio, marginal e marginalizado, ligado a referências históricas cedo transformadas em mitos como a Severa, o Conde de Vimioso, etc.; numa situação de menor marginalidade, o fado subindo ao palco, por exemplo, integrado em revistas. Mais recentemente ainda, musicando muitas vezes poemas de poetas consagrados na República das Letras, como José Régio, Pedro Homem de Mello ou David Mourão-Ferreira.

No que respeita a Coimbra, há testemunhos que indicam que, no século XIX, fados de Lisboa, levados por estudantes da capital, aí terão sido cantados, incluídos em récitas universitárias. Diamantino Calisto, em *Costumes Académicos de Antanho*, diz ter saído de um sarau «levando ainda nos ouvidos as últimas notas plangentes do fado da Severa na guitarra de Pires de Lima»[16]. Coimbra era, na época, segundo diferentes testemunhos, uma cidade de tradições musicais, não só no que respeita a serenatas como também a música de salão, razão que levaria certos lisboetas galantes a irem aí passar o inverno[17]. A viola, a flauta, a rabeca, o bandolim eram, no entanto, os instrumentos usados nessas serenatas antes do «enxerto» da guitarra por influência do fado de Lisboa[18]. O meio que recebeu esta canção em Coimbra era

---

[15] Cf. Pinto de Carvalho (Tinop) – *op. cit.*; Trindade Coelho – *op. cit.*; Frederico Freitas – *op. cit.*

[16] Cit. por C. Caiado – *op. cit.*, p. 203.

[17] Cf. o testemunho de Ribeiro Sanches citado por Teóphilo Braga – *op. cit.*, p. 184: «Também vi homens de maior edade, sem professarem mais do que a vida de *feição* e *galanteo*, virem de Lisboa e das Provincias passarem o inverno a Coimbra, na intenção de se divertirem; nunca lhes faltou companhia de jogar, glosar motes, tocar instrumentos, dansar e consumir o tempo na conversação dos equívocos e dos repentes»; cf. ainda este excerto da composição *Palito Mérito*, cit., p. 162:

> Se fores curioso de instrumentos,
> E que saibas tocal-os mui bastante,
> Procura-me nos proprios aposentos
> Quem nelles vires ser mais ignorante;
> Que se nelles tocares mil portentos
> Não temas que te falhe algum estudante;
> Quer já seja forreta, quer benino.
> A procurar depois teu sábio ensino.

[18] Cf. ainda dois outros excertos de *Palito Métrico*, cit., p. 211: «Merquei-vos, […] uma flauta, rabeca e manchinho; […] uns dados e baralhinhos de cartas; porque, supposto o vosso genio estes serão lá [em Coimbra] todos os vossos estudos e curiosidades»; p. 220:

absolutamente oposto ao da capital. Ali, marginal, composto de marinheiros, fadistas, prostitutas, embora fruindo eventualmente da simpatia de alguns aristocratas. Aqui, formado por estudantes universitários, mesmo que de origem social minimamente variável: vocacionado, portanto, a receber influência de uma música mais erudita, especialmente das modinhas portuguesas e brasileiras, então em grande moda nos salões (e que são, em última análise, árias edulcoradas)[19], das árias de certas óperas mais conhecidas, eventualmente, mais tarde, de *lieder*[20]. Passando dos seus marcos fundadores reais e

---

«…usareis de outras ideias folgazonas para ter certo o jantar e ceia. Para isto vos servirão de muito as vossas prendas de tocar flauta e rabeca…».

A propósito da vida musical coimbrã, o citado livro de Trindade Coelho, é uma fonte particularmente rica, sobretudo nos capítulos «O Orfeão académico», «A sebenta» e «A récita dos quintanistas». De uma leitura global concluímos que a música tinha efetivamente papel importante na vida estudantil tanto em repentinos improvisos como em atividades mais regulares como as récitas dos quintanistas e os saraus do Orfeão Académico, fundado em 1880. Aparecem no livro vários testemunhos de que o fado já fazia parte da vida coimbrã, embora recentemente. Assim, o acompanhamento é referido como oscilando entre a guitarra e a viola. Por outro lado, o fado parece relativamente aproximado do de Lisboa, sobretudo no tipo satírico-narrativo, de que são transcritos vários exemplos (pp. 199-201, 221, 253, 278). Que por isso mesmo mantinha, apesar do seu crescente fascínio, uma aura nítida de marginalidade e obsceno, atesta-o a reação escandalizada de certa solteirona a quem, nuns versos encomendados em troca de uns doces, um estudante se atreveu a incluir a palavra «fado», que foi obviamente descodificada, não no seu sentido etimológico, mas no mais recentemente adquirido; transcrevo o excerto (p. 107):

> ……
> Já não tenho teu talento
> Que ameigava a triste sina
> Que me deu o duro fado!
> …….

Mas que demónio foi aquela palavra «fado» no sétimo verso! Pareceu *esquesita* ao pudor de D. Felicidade — e quiçá Realista! Escandalizou-se! Os outros […] entraram todos a dar razão à vizinhança, — e a dizer com ela: — Que sim! Que "fado" não era palavra que se escrevesse. Demais a mais, nuns versos para uma senhora! E para uma senhora em convento! — Credo!».

[19] Cf., a este respeito, Frederico de Freitas – *A Modinha Portuguesa e Brasileira. Alguns aspectos do seu particular interesse musical*. Braga, Separata da Revista «Bracara Augusta». XXVIII, 65-66 (77-78) (1974).

[20] Cf. as afirmações de Trindade Coelho – *op. cit.*, sobre as récitas dos quintanistas: «a [peça] *Fábia,* nesse ano metia os melhores bocados de música de todas as óperas, com versos de João Penha e Guerra Junqueiro…» (p. 275). De outra peça chamada *Dom Quixote* diz que «era uma opereta» (p. 283). Do programa apresentado pelo recém-formado Orfeão Académico, destaco «*Coro de caçadores de Freychutz* de Weber, orquestra e coros e *Marcha do Tannhauser* de Wagner, orquestra e coros» (p. 84).

míticos, como João de Deus e Augusto Hilário, aos seus continuadores, às vozes mais antigas conservadas em gravações, como a de António Menano, e às modificações de configuração, afinação e dedilhação introduzidas na guitarra por Artur Paredes, esta galáxia só pode ser vista em perpétuo movimento, com pontos de maior continuidade e pontos de mais clara metamorfose. Os «puristas» que querem cristalizar *ad æternum* aquilo a que chamam inquestionadamente a tradição estão, de um modo geral, a tomar a parte pelo todo, fazendo passar por ele o corte diacrónico que viveram[21]. Daí a exclusão radical do chamado fado de Coimbra da grande renovação surgida na década de 60 com José Afonso, Adriano Correia de Oliveira, Luís Goes.

Qualquer erro (se o é o da designação de «fado», neste caso), por maior que seja, não surge em princípio sem razão. Assim, se o fado de Coimbra se foi afastando progressivamente do de Lisboa não só a nível musical — adoção do compasso quaternário e de um tom maior, riqueza de modulações, bem na linha do canto Romântico[22] — como poético — acentuação de uma vertente lírica, elegíaca, não narrativa —, continua a ter em comum com ele a origem, um certo tom nostálgico, a tensão — contenção gestual, o acompanhamento à guitarra e à viola. Na insistência em adotar qualquer designação outra que não fado haverá, penso, por parte de certos autores, uma vontade inconsciente de afastar toda a pesada aura de marginalidade tradicionalmente conotada pelo género lisboeta que a tantos fez brotar florilégios de diatribes[23].

---

[21] Sobre a questão da tradição transcrevo este elucidativo passo de Fernando Lopes-Graça, «O valor da Tradição nas culturas musicais». In *Páginas Escolhidas de Crítica e Estética Musical*. Lisboa: Prelo, s/d, p. 173: «Evidentemente que, mesmo na arte, existem duas formas de tradição: uma tradição petrificada, feita de ideias inoperantes de resíduos de sistemas e de concepções ultrapassados, mas que procuram teimosamente impor-se e uma tradição viva e eficaz, que é aquela que do passado extrai todos os elementos dinâmicos capazes de fertilizar o presente e preparar o porvir. Neste sentido, a tradição identifica-se com a própria evolução histórica, no seu jogo dialéctico de acções e reacções.» No entanto, a tradição é quase sempre pensada no primeiro dos sentidos citados.

[22] Cf. Armando Leça – *Da Música Portuguesa*, cit.; Francisco Faria – *op. cit.*

[23] Alguns exemplos escolhidos entre muitíssimos (e veementes) disponíveis: José Maciel Ribeiro Fortes – *op. cit.*, p. 28: «A África forneceu a droga, Lisboa deu o recipiente para aquela se decompor resultando o *Fado* lisbonense»; António Arroio, cit. por Ribeiro Fortes – *op. cit.*, p. 84: «Portugal é positivamente um doente moral e o *Fado* basta para se formular o diagnóstico da doença»; Afonso Lopes Vieira – «Da linguagem e do conto». In *Em Demanda do Graal*. Lisboa: Portugal — Brasil Ld., 1922, p. 359: «Nessa canção infame (e porque não encantadora às vezes?) a alma de Lisboa desabrocha e exprime-se

Globalmente considerado, o fado de Coimbra é formado por uma pluralidade de formas poético-musicais muito diversas. De facto, desde, pelo menos, António Menano e Edmundo Bettencourt que se conhecem, incorporadas no repertório Coimbrão, toadas tradicionais da Beira, do Alentejo, dos Açores, etc.[24], lado a lado com composições originais, frequentemente constituídas por duas quadras, outras vezes por esquemas estróficos diversos onde chega a ser incluído, embora raramente, o soneto. Apesar de ser, como fiz notar, uma canção estudantil, de «doutores», segundo a designação coimbrã, transmite-se com características muito marcadas de forma tradicional e, por isso, marginal à literatura-instituição. Assim, reinterpreta, reinventa canções que, por simples esquecimento do autor circulam como anónimas[25]; adapta novas letras a novas músicas e reciprocamente; seleciona nos monstros sagrados da poesia antiga e, sobretudo, contemporânea, alguns poemas ou fragmentos breves, muitas vezes os mais simples e mais estruturados sobre clichés expressivos[26]. Essa seleção, fá-la de um modo análogo à poesia tradi-

---

numa linguagem caricatural e acobreada que não é já decerto a portuguesa»; Armando Leça – *Da Música Portuguesa*, cit., pp. 37-38: «Entre nós, a adopção do *Fado* é um gravíssimo erro sentimental, documento frizante de sociedade portuguesa destes últimos decénios. […] É o *Fado* um remendo no Cancioneiro Português, a sua página gongórica, um pingue-pingue choradinho…»; António Osório – *op. cit.*, p. 107: «Conforme se viu, contaminou o fado a própria Literatura, não é de mais insistir nesse ponto, que demonstra bem como o fado não se reduz a um fenómeno de marginais ou de superfície, a um contágio isolável, por ser uma moléstia endémica, enraizada fundamente no terreno social. Pois bem, na influência contínua e longe de ser pequena do fado sobre a literatura (e, conotativamente, desta sobre ele) encontra-se o *ponto mais grave desta enfermidade colectiva* porque aí se nos depara a sua extensão.»; Fernando Lopes-Graça – «Variações sobre o fado». In *Reflexões…*, cit., p. 222: «Ah! sem dúvida o fado é uma coisa inferior, inferiosíssima. Mas, primeiro que tudo, por razões estéticas antes que éticas»; p. 224: «Se o fado é vício, um pecado, um estupefaciente, um dissolvente das energias morais e sociais e todas essas coisas tremendas que os senhores sociólogos dizem que ele é — há que investigar porque é que o é»; p. 225: «Muito bem: combata-se o fado»; p. 227; «Criemos a alegria! Sublime Tarefa.»

[24] Repare-se que estes cantores continuaram, embora dando-lhe uma diferente dimensão lírica, individual, a linha de adaptações de melodias populares que, conforme testemunho de Trindade Coelho – *op. cit.*, pp. 83-4, vinha sendo prática do Orfeão Académico desde a sua fundação.

[25] «… quer o fado lisboeta, quer o fado coimbrão estão ligados a uma autoria poética a que conferem, por vezes, uma espécie de consagração pelo anonimato». Óscar Lopes – *op. cit.*, p. 143.

cional, alterando a ordem, trocando, recompondo, colando blocos móveis de poesia e de música conforme a necessidade, a memória, o momento. Há fados atribuídos a certos autores cuja autoria tem pouco de certo. Outros, cuja autoria é corretamente atribuída mas sofre uma manipulação livre, fazendo de peças soltas um todo adequado a uma canção. Dois exemplos: andam quadras de António Nobre em vários fados, algumas anonimamente, como esta, do *Só*, às vezes incluída no «Fado corrido», outras no «Vira de Coimbra»:

> Vou encher a bilha e trago-a
> Vazia como a levei!
> Mondego, qu'é da tua água?
> Qu'é dos prantos que eu chorei?[27]

O «Fado d'Anto», cuja autoria é atribuída (e corretamente) a Nobre, é formado por quadras aglutinadas *ad libitum* do citado autor, uma publicada no *Só*, outra em *Primeiros Versos*, outra em *Despedidas*, apresentando, na sua realização cantada, algumas diferenças em relação ao original[28]. Este é,

[27] Carlos Caiado – *op. cit.*, pp. 36-8, regista como popular na versão de José Miguel Baptista, a referida quadra incluída em «Para as raparigas de Coimbra». *Só*. Paris, 1892, p. 70; apresenta-a com pequenas diferenças relativas à pontuação ou à substituição de «Vou» por «Fui», mais intuitivamente estruturante de uma sequência causal-temporal; além disso, mais clara como forma fónica. Transcrevo a versão da *Antologia*, cit., p. 27:

> Fui encher a bilha e trágo-a
> Vazia como a levei
> — Mondego, que é da tu'água
> Que é dos prantos que eu chorei.

[28] Transcrevo *o Fado de Anto*, criado por Francisco Menano, com a localização de cada uma das quadras nas obras de António Nobre e a transcrição simples da gravação, registada na *Antologia*, cit., p. 78.

A cabra da velha Torre	O sino da velha torre
Está chamando por mim	Meu amor, chama por mim
Quando um estudante morre	Quando um estudante morre
Os sinos tocam assim…	Os sinos tocam assim

Primeiros Versos, Porto, 1921, p. 97

Ah quem me dera abraçar-te	Ó quem me dera abraçar-te
Contra o peito, assim, assim	Contra o peito assim, assim
Levar-me a morte e levar-te	Levar-me a morte e levar-te

de facto, um campo de oralidade fundamental definindo-se mais como movência do que como fixação-citação exata de um texto. Todo o trabalho tende para a *performance*, não necessariamente de rua, mas pura *performance* em que o intérprete representa como que uma autoridade autoral. Cada cantor oscila entre cantar um fado já pertencente ao reportório tradicional como outro cantor, aqui investido da autoridade máxima, de quem o aprendeu, ou alterá-lo em busca de uma perfeição pessoal sempre sonhada e nunca atingida. Se o fado não vive numa oralidade pura, como os cantos dos iletrados ou das culturas primitivas, vive entre uma oralidade segunda e uma oralidade mista, para usar os termos de Zumthor[29], socorrendo-se do escrito apenas como apoio a um trabalho que se realiza de uma forma essencialmente oral e, se possível, ao vivo. Por isso a oralidade mediatizada, patente nas gravações

---

Toda abraçadinha a mim!	Toda abraçadinha a mim

Despedidas, Porto, 1902, p. 53

Minha capa vos acoite Que é p'ra vos agazalhar: Se por fóra é cor da noite, Por dentro é cor do luar…	Minha capa vos acoite Que é p'ra vos agasalhar Se por fora, é cor da noite Por dentro, é cor do luar

Só, cit., p. 69

Confrontando a transcrição da *Antologia* com as versões publicadas por Nobre ou seu irmão Augusto Nobre (*Primeiros Versos* e *Despedidas*), nota-se, antes de mais, que a autoria da letra é atribuída, na citada antologia, por tradição. As diferenças de pontuação (às vezes gramaticalmente pouco correcta) apontam para a passagem a escrito, através do canto, sem o cotejo com o original. Este facto é confirmado pela nota da p. 79: «Embora a música seja a mesma, a letra deste fado foi encurtada para as duas primeiras quadras por Camacho Vieira, Edmundo Bettencourt, Lacerda e Megre e José Afonso, tendo estes três últimos modificado o primeiro e o sexto versos para "A cabra da velha Torre" e "Junto ao peito assim, assim", respectivamente.» Ora a forma do primeiro verso assinalada como variante é *precisamente a original*, coisa que o organizador da antologia desconhece.

Segundo recente indicação de António Nunes, a partitura do *Fado de Anto*, estreado em 1915, registava, além das já citadas quadras, mais três quadras de Nobre, a saber, «Vou encher a bilha e trago-a», que, como acabámos de ver, aparece em outras composições (cf. nota 27), «Ó sinos de Santa Clara», do *Só*, e «Meninas, lindas meninas», espécie de refrão inciso no poema «Purinha», da mesma obra. Creio que estes novos dados mostram que, na criação, o trabalho é já de «montagem»; na difusão, forma de oralidade mista, apesar da existência da referida partitura, sofre autonomização e redução claras, a exemplo do descrito na nota 26.

[29] Paul Zumthor – *La lettre et la voix. De la «Littérature» Médiévale*. Paris: Seuil, 1987, especialmente pp. 18-19 ; Id. – *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris: PUF, 1984.

é, para além de um registo precioso, quase sempre um adjuvante de novas *performances.*

Nesta galáxia sonora em expansão, praticada com as características de fenómeno oral e portanto hoje, depois de Gutenberg, excêntrica face à cultura dominante, mesmo quando os seus cultores são gente de letras ou investigadores universitários, o verdadeiro fio unificador é a voz. O fado de Coimbra caracteriza-se por um estilo vocal próprio: sério, elegíaco, lírico, docemente apaixonado sem objeto, desenvolvendo numa breve canção o ponto de exclamação que, pensa-se na esteira de Valéry, estará na origem mítica da poesia. Óscar Lopes sublinha que o fado de Coimbra se estrutura «segundo uma linha melódica na organização à guitarra e/ou viola e um *pathos* tipicamente romântico nos aportamentos que prolongam *ad libitum* as sílabas tónicas das palavras de efeito»[30]. Normalmente o cantor não possui grandes conhecimentos de canto. Exige-se-lhe uma bela voz de tenor ou, raramente, de barítono, que ele valoriza com uma emissão e dicção cuidadas mas sem grandes virtuosismos[31]. Talvez por isso a voz resulte generosa e larga, sem a aspereza de

[30] Óscar Lopes – *op. cit.*, p. 144. Saliente-se que as sílabas que merecem realce mais sistemático são quase sempre as coisas de final de verso. É importante reparar que, quanto à execução no canto, a influência de prolongamento e/ou mesmo desdobramento das sílabas tónicas, mesmo nos versos agudos, revela clara influência da música erudita: ópera e *lied*, mesmo quando se trata da interpretação de composições recolhidas da etnografia portuguesa (ver nota 25). Paiva Boléo, em recensão a Celso Ferreira Cunha – *O Cancioneiro de Joan Zorro: Estudos de Linguística Portuguesa e Românica*. I, II, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, Por ordem da Universidade, 1975, p. 24, afirma que «na poesia recitada ou no canto moderno […] [se verifica] um alongamento da vogal tónica» substitutivo da paragoge considerada por Celso Cunha em «Sobre *o e* paragógico na épica e na lírica. In *Língua e Verso*. 3.ª ed., rev. e aumentada. Lisboa: Sá da Costa, 1984, p. 65, «antes de tudo […] um necessário apoio rítmico para acomodar as palavras agudas da língua à final grave, tradicional e típica da poesia peninsular: um arcaísmo — ou melhor, um tradicionalismo, antes que linguístico rítmico»; cf. a este respeito Ramón Menéndez Pidal – *Romancero hispánico*. T. 1. Madrid: Espasa-Calpe, 1953. Se, do ponto de vista da transmissão, o fado de Coimbra assume a despreocupação e movência das formas tradicionais (ver notas 24 e 29), do ponto de vista da dicção, rejeita as vias mais tradicionais, hoje tidas como arcaizantes ou disforicamente populares, procurando outras alternativas mais conotadas com o tratamento erudito e/ou simplesmente moderno da língua.

[31] Cf. a este respeito as afirmações de Fernando Lopes-Graça, em «Do virtuosismo e dos virtuosos» – *op. cit.*, pp. 77-78: «Digamos que há uma virtuosidade adjectiva e uma virtuosidade substantiva: aquela é a virtuosidade romântica, a virtuosidade dos virtuosos, que é a virtuosidade considerada não como *meio* mas como *fim*; a outra é a virtuosidade simplesmente, que consiste também, sem dúvida, na perícia técnica mas já existente por e para ela mesma se não que posta ao serviço da obra e consubstancial a ela. A segunda é modesta e apaga-se ante a obra; a primeira é exibicionista e sobrepõe-se-lhe».

certas emissões tradicionais e sem os estragos de artificialismo tantas vezes produzidos pelo estudo do canto[32]. Nestas composições a que, com Barthes, poderíamos chamar *Música Prática*, isto é, mais do que para ser ouvida, para ser feita, a voz é duplicada pela outra voz dissimulada, do acompanhamento. Através da voz revela-se, num espanto concomitante, a plena reverberação da língua. Atrevo-me a estabelecer aqui um paralelo com as célebres afirmações de Barthes sobre a melodia francesa: «C'est le champ (ou le chant) de célébration de la langue […] cultivée»[33]. (In)consciente e (in)directamente na linha do canto Romântico, o fado preenche em certa medida, na cultura poético-musical portuguesa o lugar quase sempre vago do canto cuidado, especialmente em português: ópera e, sobretudo, *lied*. Sem grandes tradições entre nós, pelo menos junto de um público alargado, os *lieder* de Schubert ou Schumann não foram substituídos, a nível significativo, por congéneres canções portuguesas que, mesmo existindo, nunca conheceram grande voga em Portugal após o declínio da modinha. Pelo contrário, pode afirmar-se que têm existido sérias reservas ao cantar em português, havendo as mais das vezes um mau relacionamento com a língua[34], hoje em dia agravado pelo crescente desaparecimento do hábito de dizer poemas ou mesmo, apenas, do puro prazer de falar. Quantas vezes o recurso às modinhas brasileiras em programas contemporâneos será o convite ao retorno a um português que se outrou[35].

---

[32] Se toda a aprendizagem resultando em artificialismo é desagradável, o caso agudiza-se no que respeita ao tantas vezes infeliz tratamento ou simples desatenção que tem merecido a língua portuguesa na música. Cf. a este respeito as lúcidas páginas de Fernando Lopes-Graça – «Acerca dos poetas e dos compositores modernos portugueses» e «A língua portuguesa e a música», *op. cit.*, pp. 109-117 e 165-172, respectivamente; Id. – «Dois diálogos, II — com Alberto de Lacerda em Londres». In *Reflexões sobre a Música. Obras Literárias*. Lisboa: Cosmos, 1978, pp. 252-9.

[33] Roland Barthes – «La musique, la voix, la langue». In *L'obvie et l'obtus*. Paris: Seuil, 1982, p. 249. De um modo geral recomenda-se a última parte do livro com subtítulo «Le corps de la musique».

[34] Cf. nota 32. Como sublinha o Autor citado aí, a ópera de Alfredo Keil, a *Serrana*, na sua estreia, em 1899, «foi ainda cantada em italiano, só depois vindo a sê-lo em português», *Páginas escolhidas…*, cit.

[35] Afirma lapidarmente Óscar Lopes – «A *Porta Mágica* — Haroldo Maranhão. Como eu gosto deste livro», *op. cit.*, pp. 100-1: «esta graça é também a graça de um português que não é o meu e onde todavia germinam alguns dos melhores rebentos que as gramáticas, as escolas e outras alfândegas da língua secularmente me rasoinaram antes mesmo de me assomarem à boca. […] Para um português, ler ou ouvir brasileiro ou galego é já sentir como a nossa fala podia ser de outro jeito, é ver rever descerem todos os ramos da hera a

A especialização do fado de Coimbra num timbre próprio, o tenor, situa-se num terreno híbrido, de transição entre a ópera e o *lied*. Neste, segundo Barthes, os quatro registos vocais definem uma estrutura edipiana. Pelo contrário, o *lied*, embora necessitando da voz, vai abolir as vozes como sistema de oposições[36]. Assim, no chamado fado de Coimbra, expurgado o dramatismo operático, especializa-se, perpetua-se, discretíssimo, subterrâneo, o papel do jovem, do filho. A ninguém como a ele são endossadas certas imagens líricas elementares, obsessivas[37]. A ninguém como a ele o papel da reiteração do lirismo, da esperança. E quando, na década de sessenta, surgiu em plena força a canção de intervenção, com raízes inequívocas no fado de Coimbra, como é geralmente reconhecido por quem se tem debruçado sobre ela[38], foi ainda o timbre conotativamente juvenil, o tenor, aquele que produziu e difundiu os cantos contra a ditadura. Foi ainda este filho simbólico que aglutinou os anseios de um grupo muitíssimo mais vasto e diversificado, na experiência de celebração laica de um ângulo festivo, incomparável, do 25 de Abril de 1974: a de (por sinédoque) um país a cantar.

Nesta reconciliação da poesia consigo própria, com a língua e com a voz desempenhou papel definitivo, no depurar progressivo do lirismo de timbre

---

partir de um segmento que estava seco, nem por ele se dava, não vinha de lá detrás nenhum seiva.».

[36] Roland Barthes – «Le chant romantique». In *L'obvie et l'obtus*, cit., pp. 253-5.

[37] Por exemplo, a da relação essencial com a figura da Mãe, como está bem patente no «Fado do Choupal», criação de António Menano:

> Minha Mãe quando eu morrer
> Chore por quem só chorou
> Para então dizer ao mundo
> Deus m'o deu, Deus m'o levou
>
> E pr'a ser mais desgraçado
> No mundo, do que ninguém
> Basta nunca ter andado
> Ao colo de minha mãe

A. Caiado, *Op. cit.*, p. 114.

A uma pessoa sem conhecimento nem simpatia pelo fado de Coimbra ouvi uma vez fazer este comentário a um cantor veterano: «Que coisa ridícula este tamanhão a chamar pela mãe!…».

[38] Cf. Óscar Lopes – *op. cit.*; José Jorge Letria – *op. cit.*; Mário Correia – *op. cit.*, especialmente os testemunhos de Manuel Alegre, pp. 76-8, e Fernando Pacheco, pp. 67-8.

filial, a areia polícroma e movente a que chamamos fado de Coimbra. Sobre a sua permanência e metamorfose como objeto último, essencialmente vocal compôs Manuel Alegre «Trova Nova»:

Já não há capas ao vento
Nesta nossa trova nova
E de jeans *ou de* rock
Nem por isso é menos trova

Chega o tempo de outra trova
Menos dor menos lamento
Em Coimbra sempre nova
Chega a trova deste tempo

Trova do amor e talvez
Trova de outro amor mais puro
Porque é de Pedro e de Inês
Com raízes no futuro

Trova de um outro choupal
Que já está dentro de nós
E onde em vez do rouxinol
Chega a vez da nossa voz.[39]

Hoje, perante a preocupante generalização, mesmo nos meios académicos, de música medíocre e autocomplacente, que amplifica e corporiza um mau gosto massificado e sem limites, creio que mais comovente se torna o «milagre» desta voz pura e filial que, por um tempo, desabrochou em unanimidade exaltada e generosa.

[39] Cf. brochura anexa à antologia discográfica *Tempo(s) de Coimbra: oito décadas no canto e na guitarra*. Ed. Leonel de Brito / JORSOM, s/d [1985], p. s/n.º.

GREIMASIANA:

musicalizar a Semiótica*

«D'abord, l'étonnement»
Claude Zilberberg

No final do seu excelente posfácio a *De l'interprétation musicale* de Eero Tarasti[1], encerrando o díptico que com ele forma o *Bulletin Sémiotique Musicale*[2], Herman Parret enunciava em 1983 como urgência: «penser à remodeler la sémiotique entière à partir de la sémiotique musicale»[3]. Passado o primeiro espanto, reafirmado o encanto desta leitura, formulei, com o tempo, a hipótese de que, à parte o que a proposta contém de hiperbólico ou pura inversão relativamente ao percurso de reflexão dominante nos anos precedentes (veja-se, em especial, a ampla variação sobre modelos linguísticos aplicáveis à análise musical produzida na revista *Musique en Jeu*), esta urgência fosse uma margem desde sempre presente mas progressivamente mais legível no conjunto de publicações regulares da Escola de Paris, *Actes Sémiotiques*.

«Greimasiana…» procura detetar nesse texto múltiplo e movente, em expansão, alguns aspetos relevantes dessa presença musical. Tomarei a coleção como um todo aberto (esta reflexão de modo algum surgiria da leitura de alguns volumes isolados) fazendo globalmente um contraponto com outro todo, este à partida mais amadurecido, decantado e completo, ponto de chegada provisório de uma teoria que, na época, já tinha elaborado os seus mar-

---

* Texto da comunicação apresentada ao Colóquio *Caminhos e aberturas da Semiótica. Homenagem a A. J. Greimas*. Lisboa, maio de 1986; publicado em *Cadernos do CESLUP*. 2 (1988), pp. 5-11. O objeto aqui analisado é a publicação periódica do «groupe de recherches sémio-linguistiques de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (URL 7 de l'Institut National de la Langue Française, CNRS)» *Actes Sémiotiques*, séries *Bulletin et Documents*, respetivamente designadas pelas siglas *A. S. B.* e *A. S. D.*

[1] *A. S. D.*, V, 42 (1983).

[2] *A. S. B.*, VI, 28 (dez. 1983).

[3] *A. S. D.*, V, 42 (1983), p. 31.

cos fundadores. Refiro-me, evidentemente, a *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage* de A. J. Greimas e J. Courtès[4]. No entanto, nesta obra *a priori* considerada segura (nada mais confortável do que um dicionário especializado) os autores afirmavam ainda que não havia nenhuma teoria semiótica digna desse nome[5], tendo-se proposto simultaneamente tranquilizar e inquietar o leitor[6].

Assim, o conjunto *Actes Sémiotiques*, cuja publicação se iniciou sensivelmente na mesma época do *Dictionnaire…*, vai contrapontisticamente em relação às premências objetais sucessivamente eleitas reformular, rever, redefinir o próprio termo «semiótica». Dessa caracterização rápida, quase sempre em sínteses feitas de passagem para apresentação de um volume temático, citaria, como sinédoque, a conclusão de E. Landowski no segundo volume do *Bulletin*, constituído por uma bibliografia semiótica: um apanhado de onde «se dégage un sens, et donc une lisibilité de recherche […] [pondo de parte] la sécherresse des listings pour prendre le risque d'un discours signifiant, c'est-à-dire discriminateur, sur […] [cette] discipline»[7].

Assumindo o risco desse balanço significante, a semiótica é vista como uma ciência constituída nos seus fundamentos que, ao ser mais amplamente divulgada, pode correr riscos de vulgarização. Atenta aos perigos de uma vulgata paralisadora, a semiótica, metalinguagem e paciente trabalho artesanal, persistindo nos seus objetivos primeiros, revendo os seus próprios alicerces[8], abre-se simultaneamente para todos os domínios e confronta-se com diferentes enfoques. Tendo partido de textos de estrutura canónica, fundamentalmente de etnoliteratura, analisa o texto religioso, político, científico, arquitetónico, confronta-se com a Hermenêutica, a Cibernética, a Teoria das catástrofes, abordando em objetos cada vez mais variados e resistentes os novos domínios do tímico ao patémico mas também do ético e do estético,

[4] Paris : Hachette, 1979.

[5] Id., *ibid.*, p. 345.

[6] Cf. Id., *ibid.*, «Avant-propos», p. IV, a formulação desse duplo objectivo: «inquiéter le lecteur en montrant qu'il n'y a pas de science achevée, faite de certitudes, et le rassurer en même temps en dégageant des permanences de visée certaines».

[7] *A. S. B.*, VII, 29 (mar. 1984), p. 4.

[8] Repare-se, por exemplo, em títulos recentes como Claude Zilberberg – *Retour à Saussure?*, *A. S. D.*, VII, 63 (1985); Joseph Courtès – *Pour une sémiotique des traditions populaires*, *A. S. D.*, VII, 65 (1985).

onde utiliza, por vezes, o filtro percetivo. A leitura do índice de títulos fornece, por si só, sob este prisma, dados de referência com interesse.

Sem esquecer a narratividade que, de um sentido restritivo, específico do texto narrativo, se alargara a «principe organisateur de tout discours»[9], a atenção da semiótica começa a deter-se sistematicamente num nível mais superficial, o do discurso, em certo momento reconhecido por Greimas como prioritário: «Le séminaire s'est maintenu pendant plusieurs années, à de trés grandes profundeurs, en manipulant les concepts fondateurs de la sémiotique. Je crois qu'il est temps de revenir à la surface et au texte…»[10]. Contrapontisticamente, musicalmente perfazendo os caminhos do discurso como objeto de reflexão e como prática.

Globalmente considerada, a publicação *Actes Sémiotiques* é, aliás, composta por duas séries de diferentes características e ritmos. No *Bulletin*, sequência mais escassa, de capas de cromatismo variável, a orientação temática está, em geral, diretamente relacionada com as intervenções nos seminários ou em colóquios. Curiosamente, para uma teoria que, na tradição Saussuriana, tão insistentemente vem considerando a referência como impureza no estudo imanente da linguagem, o *Bulletin* dedica as últimas páginas a questões fundamentalmente referenciais — o que um semioticista iniciado ou experiente deve saber —, incluindo os programas dos seminários do «groupe de recherches semio-linguistiques», lista dos seus membros, teses defendidas, encontros realizados ou a realizar, recensões críticas ou simples «vient de paraître».

A partir do número 13, intitulado *Métalangages, Terminologies et Jargons*, o *Bulletin* inclui um espaço efémero mas nem por isso menos relevante designado por «Marginales» e caracterizável como «un lieu où une sorte de sémiotique en liberté s'exercerait, plus existentielle que théorique, plus impérieuse qu'orthodoxe […] [manifestando] peut-être sur un mode badin ce qu'on pourrait appeler "L'esprit sémiotique". Tout cela "en marge" du travail sérieux et qui nous permettra de nous moquer des autres mais aussi de nous-mêmes, puisqu'il est bien vrai que l'ironie est l'ennemi mortel de tout dogmatisme empêcheur d'avancer.

---

[9] A. J. Greimas e J. Courtès – *Sémiotiques. Dictionnaire…*, cit., p. 249.

[10] *A. S. D.*, IV, 35 (1982), p. 3.

L'air du temps, donc, au filtre de la sémiotique»[11]. Vale a pena citar uma ou duas das anedotas publicadas, realçando-as, precisamente, como abertura, tratamento polifónico de um objeto recorrente:

«Un lecteur, de retour des Etats-Unis, nous raconte que l'importance de Thomas Sebeok y est si grande qu'à la place de sémiotique on y parle de plus en plus de sébiotique»[12]. «Question de sémantique: peut-on reconnaître des changements culturels en s'aidant des mots? Ainsi le noble titre d'écrivain naguère réservé à ceux qui avaient la vocation d'écrire, est attribué maintenant, grâce au télévisuelle, au journaliste qui, par métier, réunit 200 pages de ragots d'une matrone et les fait vendre à 200.000 exemplaires. Plus curieuse encore est la "subversion" qui s'empare du terme d'*intellectuel*: il suffit de lui accoler le déterminant pléonastique *intellectuel de gauche* pour que cette expression fasse merveilleusement apparaître, par simple présupposition les *intellectuels de droite*, race jusqu'alors inconnue»[13].

Se a rubrica se esgota em três números, o seu espaço, através de subtis metamorfoses, vai manter-se presente; encontramos, assim, a matriz comum ao *Bulletin* e à extensa série de capa cinzenta *Documents de Recherche*, mais tarde apenas *Documents*, de tendência mais centrífuga em relação ao tronco comum estruturante: a publicação de texto(s) precedida de uma apresentação que o(s) modaliza. Nesta atitude subsiste a relatividade sem culpa instaurada tão claramente em «Marginales»: com um à vontade crescente, esses prefácios, onde predominam as excelentes sínteses de E. Landowski, vão formulando a *démarche* semiótica, alargando-lhe a exploração da vertente estética, constituindo-se mais claramente como escrita ou como letra, para usar a terminologia proposta por Claude Zilberberg em *Tâches Critiques*[14].

Igualmente crescente uma certa convergência, mais implícita do que declarada com um Barthes prematuramente desaparecido, companheiro na alteridade e de quem, no *Bulletin 13* Greimas traça um esboço biobibliográfico honesta e sentidamente *raisonné*. Atenção, pois, gente muito sisuda! Com o decorrer dos números, aumenta em *Actes Sémiotiques* o «perigoso» quoci-

[11] *A.S. B.*, 13 (mar. 1980), p. 55.
[12] E. Landowski – *ibid.*, p. 55.
[13] A. J. Greimas – *ibid.*, p. 61.
[14] *A. S. D.*, I, 2 (1979).

ente de «amável», desde sempre presente nos títulos e agora, decididamente, também no corpo de muitos volumes. Citaria, por exemplo,

Jacques Geninasca – *Du bon usage de la poêle et du tamis*[15]

François Bastide – *Le foie lavé. Approche sémiotique d'un texte de sciences expérimentales*[16]

Algirdes Julien Greimas – *La soupe au pistou ou La construction d'un objet de valeur*[17]

Claude Zilberberg – *Alors! Raconte! (Notes sur le faire informatif)*[18]

onde o título se encontra basicamente investido do *sabor* e o subtítulo, se existe, por translação, do *saber*.

A semiótica liberta-se, assim, de um perfil de algum modo pesado, como reconhece em certo momento A. J. Greimas, para deixar aparecer um sujeito de enunciação que guia e cria, põe em causa, ironiza, pontua até com emoção[19]. E recorre frequentemente ao adjetivo, aquilo que, dizia Barthes com irritação serena e resignada, no discurso sobre música (leia-se sobre o texto artístico) não pode evitar-se[20]. Assim, Joseph Courtès fala de «savoureuse étude», «travail si convaincant»[21]; Felix Thürlemam de «œil extrêmement sensible»[22]; Claude Zilberberg de «Prudente audace» e «Texte enthousiasmant»[23]; Eric Landowski de «rebondissements concrets et originaux que chacun attend»[24], de alguma coisa «qui n'est pas restée moins vivante»[25]; Claude Zilberberg conclui: «A coté d'une sémiotique raisonnée, raisonneuse et soutenue, nous pensons qu'il y a place pour une sémiotique rêveuse, rêvée

[15] *A. S. D.*, I, 1 (1979).
[16] *A. S. D.*, I, 7 (1979).
[17] *A. S. D.*, I, 5 (1979).
[18] *A. S. D.*, III, 30 (1981).
[19] Não hesitando em usar diacríticos como reticências e pontos de exclamação.
[20] Roland Barthes – «Le grain de la voix». In *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*. Paris: Seuil, 1982.
[21] *A. S. D.*, II, 17 (1980), pp. 3-4.
[22] *A. S. D.*, II, 19 (1980), p. 4.
[23] *A. S. D.*, II, 27 (1981), p. 8.
[24] *A. S. D.*, V, 44 (1983), p. 3.
[25] *A. S. D.*, VI, 52 (1984), p. 3.

et intermittente […] sémiotique dont le mode d'investigation ne serait prioritairement ni la déduction ni l'analyse, mais la fascination…»[26].

Através destes adjetivos se entretece uma identificação suspensa, a do autor-leitor (mediatizados por instâncias de papel), sendo o segundo frequentemente nomeado numa disciplina que se quer, também, agora, semiótica da receção; sublinha-se, por outro lado, o papel (no mínimo pré-semiótico) do escritor. Com efeito, René Thom reconhece as intuições de Valéry relativamente à Teoria das catástrofes e Eric Landowski pergunta, no prefácio ao volume de Jacques Geninasca *Le Regard Esthétique*: «qui, en cette affaire est le plus sémioticien des deux, Stendhal ou Geninasca? Le lecteur tranchera»[27]. E acrescenta, algures: «… sans aucun doute, l'écrivain, fidèle à une certaine tradition humaniste qui transparaît ici même, reste toujours présent derrière l'analyste […] plus sensible aux résonances de la surface — profondeur esthétique et morale, du jeu des figures — qu'aux séductions de son métalangage»[28]: traçando deste modo os prolegómenos a uma semiótica «bem temperada».

O prefácio a *Le discours plastique d'un objet ethnographique*, de Michèle Coquet, contém um florilégio de elementos «musicalmente» tão discordantes da «isenção» de uma semiótica asséptica que o leitor minimamente informado não poderá deixar de sorrir ao ser remetido para andanças tão surpreendentes: «Tous ceux qui sont sensibles à l'élégance dune analyse apprécieront le texte qui suit. Par sa simplicité, sa rigueur, sa concision, c'est une illustration de ce que pourrait être le classicisme en sémiotique.

Pourtant, ce n'est pas l'œuvre de l' "Ecole de Paris" (selon l'expression du plus célèbre d'entre eux) mais le premier essai de sa fille.

La discipline, on le voit, assure son avenir…»[29].

Gradualmente, uma musicalização toma forma mais clara não apenas pelo cuidado de que começa a ser alvo ou tentação mas por aquilo em que é resto, excesso ou aquém relativamente ao narrativo. Veja-se o volume de Ítalo Calvino *Comment j'ai écrit un de mes livres*, meta-metadiscurso no dizer de

[26] *A. S. D.*, III, 30 (1981), p. 29.
[27] *A. S. D.*, VI, 58 (1984), p. 4.
[28] *A. S. D.*, IV, 35 (1982), p. 3.
[29] E. Landowski, *A. S. D.*, V, 44 (1983), p. 3.

A. J. Greimas[30]. Ou o de A. K. Halliday *Intonation et rythme*[31]. Apesar de no *Dictionnaire…* ritmo ser caracterizado como pluralidade presente mesmo na forma do conteúdo, nem como objeto de reflexão nem como metáfora habitualmente ocorria nos textos do grupo. No *Bulletin 13*, o ritmo, a música vão ocupar campos específicos de um olhar estético e tornar-se metáforas recorrentes de um falar científico que é, também, de algum modo, um falar angélico.

Em *Le parler angélique* Michel de Certeau[32] desenvolve, dentro do discurso angélico, a oposição de estilos oral / escrito. O segundo, manifestando-se por um estigma, uma inscrição, um sacramento, um corte — a escrita — foi o espaço fundamental do «fazer» e do «falar» semiótico que é agora visivelmente percorrido pelo perpassar do primeiro, vibração do anjo vocal, aéreo: que orienta para a vogal e a vocalização[33], sopro, voz atravessando as zonas visíveis e invisíveis do mundo e transmitindo-lhes uma animação musical.

De comparação a fugaz contacto com a fluidez da alma angélica, a música foi-se ouvindo, figura de eleição. Mas um dia (aqui há declaradamente narração) surgiram dois volumes elegendo-a como objeto de análise[34]. E, abruptamente, nas poucas páginas de um posfácio, o objeto propôs uma mudança de andamento.

Retomando o ponto de partida desta reflexão (que esses números suscitaram), vejamos com Parret como o quádruplo caracterizador da música se concretizou no seu texto e, *lato sensu*, retrospetivamente e prospetivamente em toda a coleção. Passando pela formulação de questões como: a música é uma linguagem? Pode ser-lhe «aplicada» a semiótica? E mesmo: a semiótica musical é possível? O Autor conclui que, possivelmente, a existir, «elle minerait toute sémiotique déjà constituée»[35]. Mas, num momento «évidemment très éloigné des premières étapes de la sémiotique structurale intéressée avant tout à la reconstruction du "modèle constitutionnel" et de la lumineuse et

[30] *A. S. D.*, VI, 51 (1984), p. 4.
[31] *A. S. D.*, VI, 61 (1985).
[32] *A. S. D.*, VI, 54 (1984).
[33] *Ibid.*, p. 16.
[34] Cf. notas [1] e [2].
[35] *A. S. D.*, V, 42 (1983), p. 23.

contraignante "structure élémentaire de la signification"»[36], encara a hipótese de uma abordagem dando conta «d'abord de l'*énonciation* ensuite de la *temporalisation* et enfin — pourquoi pas — de la *musicalisation* textualisation ultime de la temporalité»[37], sendo a música caracterizada pelos predicados «poiétique», «plaisir d'écoute», «surface», «temporalité intensifiée»[38]. «Poiétique», isto é, «ni objectale ni naturelle [mas] "œuvre" d'art, une opération "de culture"»[39]; «plaisir d'écoute»: «c'est la précompréhension ce qui rend possible la compréhension de l'œuvre musicale et éventuellement sa science, sa sémiotique. L'esthétique se distingue de l'ontologie (et des ontologies dérivées que sont les sciences) en ce que, si l'esthétique aboutit à la compréhension celle-ci ne peut être que singulière puisque fondée dans le plaisir»[40]. De «surface» afirma Parret: «La jouissance musicale aboutit à une esthétique granulaire[41]. Ce n'est que par réflexe métaphysique que l'on veut pénétrer dans cette jouissance comme on pénètre dans un dispositif sonore, que l'on veut découvrir à travers les surfaces de ces belles déesses sans corps que l'on appelle les Significations»[42]. E contestando o mito democriteano da profundidade, o autor conclui que «Le sens musical est bien plutôt un *effet de surface*, un effet de l'épaisseur résistante du sonore»[43]. Por último, a intensificação da temporalidade opõe-se à narratividade no que ela pode ter de singelo, linear, causal. «Dériver une notion de temporalité […] à partir de la […] *poiétique musicale* se révèlerait hautement adéquat […] le "temps humain" est musical plus que physique (ou physiologique); mon "rythme humain" est le focus d'une multitude de rythmes que ma mémoire, ma culture musicale, présentifient à chaque moment de ma vie consciente (et plus important, comme on sait: que ma mémoire "absentifie" à chaque moment de ma "vie" inconsciente) […]. L'éclatement de mon âme […] sur mon passé, mou présent, mon avenir, ou plutôt, sur les présences bien spécifiques du passé, du présent et du futur (mémoire, attention, expectation) c'est l'éclatement dis-

[36] *Ibid.*, pp. 24-27.
[37] *Ibid.*, p. 34.
[38] *Ibid.*, p. 34.
[39] *Ibid.*, p. 27.
[40] *Ibid.*, p. 28.
[41] Na esteira de R. Barthes em «Le grain de la voix», cit.
[42] *A. S. D.*, V, 42 (1983), p. 29.
[43] *Ibid.*, p. 30.

cordant des millions de notes en accords, harmonies, désaccords, dysharmonies, polyphonies, euphonies, cacophonies que je re-tiens (mémoire) que je pro-tiens (expectation)»[44].

Aceitando sistematizar nas *Actes Sémiotiques* o que, sem pôr de parte a organização estrutural convide ao «effrayant» «saut dans l'inconnu»[45], «greimasiana…» gostaria de ter dado conta dessa torrente que passa ao lado, paralelamente, apesar do sentido. Pois, como escreve Maria Alzira Seixo na conclusão de um (outro) prefácio, «Por uma Semiologia da Música»: «Mas que música, no texto literário, atinge igualmente o corpo do leitor sem uma mediação indispensável do significado ou que sentido, no texto musical, ultrapassa essa relação de ressonância imediata para o preencher de cargas extra-sonoras […] eis o que será curioso continuar a aprofundar. Também à volta disso, o texto (todo) acontece»[46].

À volta do tema de Parret, o largo texto greimasiano musicalmente se refaz.

«D'abord, l'étonnement»[47].

Enfin, la jouissance?

[44] *Ibid.*, pp. 30-1.

[45] *Ibid.*, p. 31.

[46] Jean-Jacques Nattiez, Umberto Eco, Nicolas Ruwet e Jean Molino – *Semiologia da Música*. Seleção e trad. portuguesa. Lisboa: Vega.

[47] Claude Zilberberg, *A. S. B.*, VIII, 34 (jun.), p. 3.

NA GARE DA POSTERIDADE:

Oaristos, questões de versificação[*]

«Ardent oaristys dont le dénouement
chaste est plus brulant que tout
autre imaginable…»
Paul Verlaine (Epígrafe de *Oaristos*[1])

«Meu espirito, assim como indomavel pôtro,
Galopa na planicie infinita do sonho.»
Eugenio de Castro, OA08, 022-3

«Sei que jamais hei-de possuir-te, sei
……
Meu coração no emtanto não se cansa.»
Id., OA10, 009-12

«Astro que Deus mudou em sentimento humano,
Grande libertador dos carceres estreitos,
Trepadeira de luz que trepa em nossos peitos!»
Id., OA11, 040-42

«Hoje venho cantar em verso nobre e augusto.»
Id., OA01, 082

«Sonho o grande tormento amargo e delicioso
De n'um verso imitar, n'um verso glorioso,
A tua lenta voz de accentos longos, lentos,
Voz somnolenta, lenta e cheia de lamentos.»
Id., OA05, 125-28

«Suave a sua voz suave se derrama…»
Id., OA02, 029

---

[*] Texto concebido para o *Colóquio Internacional Comemorativo do Centenário de* Oaristos *de Eugénio de Castro* e publicado nas respectivas *Actas* (Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1999, pp. 139-158); foi também integrado em *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. XXXVIII (1999). Lisboa/Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian, pp. 645-664. A sua primeira publicação ocorreu em *Diacrítica*. 6 (1991), pp. 117-139.

[1] 1.ª ed. Coimbra: Livraria Portugueza e Estrangeira, 1890. Trabalhei com esta edição e a ela (doravante designada pela sigla OA seguida da que identifica o poema — de 01 a 19 — e da que indica o n.º do verso), salvo expressa indicação em contrário, se reportam as referências subsequentes. Assim, OA01 001, por exemplo, indica: *Oaristos*, poema 1, verso 1.

«Voz unctuosa de magoado som,
Leva-me ó voz que na minh'alma flues,
Rapidamente, como n'um vagon,
Da phantasia aos pàramos azues!»
Id., OA03, 021-24

«Caminhae, caminhae n'um rythmo brando,
Sobre os meus versos como n'um tapete…»
Id., OA03, 015

«Accendei no meu peito um arco-iris!»
Id., OA03, 032

Pela simples leitura das epígrafes, rigorosamente extraídas da 1.ª edição de *Oaristos* e contendo talvez alguns dos seus mais belos e menos conhecidos versos, qualquer leitor que eventualmente ocorra já terá percebido que tenho muito a declarar. Sob a montagem destes fragmentos lucidamente denunciadores de uma possível Arte Poética, deixei decerto entrever a duplicidade de sentimentos que me suscitou a participação neste Colóquio: por um lado, a apreensão de trabalhar sobre o verso de *Oaristos* sendo este livro parte de uma equação mais ampla e mais complexa que tenho em mãos e teimo em resolver[2]; por outro, o dever de não calar, por ocasião do seu Centenário, aquilo que me parece ser, em grande parte, fundamental em *Oaristos* e na Geração de 90. Prevaleceu a segunda hipótese, acrescida, reconheço-o, do raro prazer que representava, como diria Paul Adam, «savoir que malgré les frontières et l'espace, des esprits élevés»[3] confraternizavam e podiam «converser cœur de ce que vaut à la vie la Beauté des Rythmes»[4].

Mais declaro que os dados com que trabalho são, ainda que os tenha querido tão rigorosos quanto possível, até certo ponto provisórios e, por assim dizer, mínimos; sujeitos às aferições que um *corpus* mais amplo e mais complexo faça aportar. E que talvez a mais grata homenagem ao rigor do poeta

[2] Refiro-me à tese de doutoramento, sobre versificação simbolista, que estou a elaborar. O *corpus* analisado engloba versos de Eugénio de Castro, António Nobre e Camilo Pessanha.

[3] Paul Adam – Carta a EC, 1891 — Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), Espólio Epistolar de Eugénio de Castro (EEEC), Caixa 1.

[4] Id. – Carta a E.C., 1893 — BGUC, EEEC, Caixa 1.

de *Oaristos* me tenha parecido a de com este livro testar uma base de dados informatizada, essencial para o desenvolvimento da equação, de maior fôlego, que referi «Nunca, nunca me larga esta obsessão violenta: / Por onde quer que eu vá de mim nunca se ausenta; / Como uma sombra má persegue-me em surdina;» (OA17 070-73).

Passemos ao livro cujo Centenário festejamos. Partamos de duas referências, curiosas sobretudo pelo contraste que estabelecem. António de Oliveira Soares escrevia a Eugénio de Castro em 12-VI-1890: «Saberá o meu amigo, que no Curso Superior de Letras um lente de litteratura, alludiu aos nossos livros, citando contra *Azul* os anthemas da sciencia official»[5]; em 15-II-1900 o Conde de Arnoso escrevia, por seu lado, em nome do Rei agradecendo «a 2.ª edição de *Oaristos,* livro que Sua Magestade tanto aprecia»[6]. Apenas dez anos separam estes testemunhos tão discordantes[7].

Cem anos decorridos desta publicação, na gare de uma Posteridade já nítida, uma análise mais decantada, rigorosa e serena da obra, revela-a, segundo um estudo sistemático e exaustivo da sua versificação, um *atelier* precioso do Verso Português, no momento charneira que é o da Geração de 90. Informação que não prescinde de mais detalhes. Pronto a surgir o verso livre (confronte-se, por exemplo, no mesmo Eugénio de Castro, a travessia, no espaço de um ano, de *Oaristos* a *Horas*, assunto de que não me ocuparei na presente Comunicação), impõe-se então, ainda, agora, um conhecimento efetivo do verso regular. Antes que deixe de acontecer. Melhor, enquanto continua a acontecer.

Dentro dos metros regulares, os longos — o da grande referência cultural portuguesa, o decassílabo, e o de mais recente implantação e maior evidência na ribalta teórico-cronológica da época, o alexandrino — impõem-se como objetos preferenciais não só pela sua esmagadora presença (104 e 827, respe-

[5] BGUC, EEEC, Caixa 11.

[6] BGUC, EEEC, Caixa 2.

[7] Dez anos, no entanto, fundamentais na evolução literária. O próprio Eugénio de Castro o sublinha no Prefácio à 2.ª edição da obra: «O livro que tão profundamente desconsertou o espírito comodista dos meus compatriotas, feroz inimigo de tudo o que possa quebrar o sono em que êles se deleitam de contínuo, o livro que tanta celeuma levantou na imprensa e fez estourar tantas girândolas de injúrias, êsse livro irreverente e estouvado é hoje um livro pacato e sisudo, uma pessoa normal, bem comportada, capaz de inspirar confiança a um índio.» *Obras Poéticas.* 1. Lisboa: Lumen, 1926, p. 12.

tivamente) como também pelo seu âmbito. Contrastando em certos aspetos da sua especificidade, ambos são suficientemente longos e complexos para serem idealmente atravessados pelos principais elementos do verso: acento, cesura, pausa, cavalgamento, etc.

Atentemos na globalidade de *Oaristos*. Não contando com as repetições que, aliás, só existem em OA06 (um Rondel) e OA13 (sistemáticas e insistentes aqui, visando um quase instrumentismo), os 1012 versos do livro encontram-se reduzidos a 965. Destes, 827 são alexandrinos, 104 são decassílabos, 10 são octossílabos e 24 de dimensão variada e algumas vezes discutível (de 1 a 7 sílabas). Desse simples levantamento parece desde logo impor-se um facto numérico: só 34 versos não são decassílabos ou alexandrinos.

Tratemos, portanto, primeiro, da torrente de versos predominantes, alexandrinos, deixando até certo ponto de lado as questões (aliás bastante bem fundamentadas mas manifestando uma progressiva agressividade que acaba por assumir foros de verdadeiro *pottlach*) entre a *Bohemia Nova* e *Os Insubmissos*[8]. Por serem predominantes, estes versos servirão para equacionar questões gerais, antes que se definam as específicas, como já disse.

A primeira etapa da análise, quase uma evidência, mostra que só uma série estável e minimamente longa instaura definitivamente um metro e assegura uma regularidade possível, em certos versos. Precedida de uma série inequivocamente regular, um verso de leitura mais problemática tende, por pressão métrica[9], a assumir o metro dos anteriores. Nada melhor do que mostrar o que considero um bloco coerente e estável, sem qualquer dos fatores de perturbação que enunciarei a seguir.

OA01 011 Sobre o brumal jardim caem penumbras lentas.
012 Em seus vasos de louça as flores somnolentas
013 São berços emballando o dormir dos insectos;
014 A alma d'um arroio entre avencas e fétos
015 Suspirosa murmura em cascaveis de prata;
016 Velha niobe chara ao longe uma cascata;[10]

[8] Coimbra, 1889.

[9] Cf. Benoit de Cornulier – *Théorie du vers. Rirnbaud, Verlaine, Mallarrné*. Paris: Seuil, 1982.

[10] A realidade do verso é ainda aqui reforçada pelo facto de cada um fazer, em certos casos, um todo sintático, prenunciando o verso de cunho aforístico que viria a ser o de Alberto Caeiro.

No exemplo seguinte, a um bloco menos *cantabile* mas «ferozmente» aferido ao alexandrino clássico (6+6), segue-se um verso em que alguns encontros vocálicos só por pressão métrica se resolvem sem sinalefa. Assim, o que, num contexto decassilábico ou mesmo isolado seria um decassílabo «natural»:

OA01 076 Flor| cu|jo| cor|po é o |a|pri|li|no o|a|sis
a o oásis a e o oásis i o a[11]

torna-se, num contexto dodecassilábico, um alexandrino intuitivo, possível, «natural»:

OA01 076 Flor| cu|jo| cor|po| é| o| a|pri|li|no o|a|sis

a o oásis e o á i o oásis e o a

Cito-o agora integrado na sequência de que faz parte:

OA01 072 Assim me appareceu o Lyrio tenebroso
073 Cujo ar desprezador me fére e vampirisa,
074 Creatura esphyngial, triste como Artemisa,
075 Vingativa, feroz e linda como Phasis,
076 Flor cujo corpo é o aprilino oasis

Outros casos, estes, pelo contrário de compressão de 13 e 14 sílabas, respetivamente, para 12, soando mais forçados, podem ser facilmente encontrados em *Oaristos*:

[11] Para os esquemas métricos, numa conciliação possível do que, sem se afastar demasiadamente da(s) tradição(ões), era compatível com o que eu sentia necessário e o computador aceitava, utilizei os símbolos que passo a especificar:
a = Sílaba maximamente acentuada
e = Sílaba mediamente acentuada
i = Sílaba minimamente acentuada
o = Sílaba átona
Acento agudo (sobre qualquer destas vogais) = cesura
Acento circunflexo (sobre qualquer destas vogais) = pausa

OA05 064 Sobem de novo ao ceo, n'um fulgor imprevisto,
065 Novas cobras de luz, e de novo a cidade
066 Resurge em nupcial e polar claridade
067 E torna a recahir na habitual penumbra!
068 Cheira a polvora. O fumo sobe. O ceu deslumbra.

OA11 012 O tedio habitual que de ordinario junca
013 Os seus olhos hyemaes de tristeza e confrange
014 Seus labios n'um sorriso ironico, em alfange,
015 O tedio que a faz triste, o tedio que quebranta,
016 Seu corpo longo, fino e mystico de santa,
017 Esse tedio fugiu e em logar d'elle vejo
018 A alegria, assim, como um insecto ou como um beijo,

Analisemos, pois, os versos em questão, os que concretamente encerram cada uma das duas séries citadas. OA05 068, curiosamente um dos versos que a *Bohemia Nova*, em 1889, aquando da publicação do poema em *Os Insubmissos*, com o título de «Noite de fogo», considerara errados[12], mereceria, a meu ver, uma leitura valorizando as pausas que encerram cada um dos três grupos sintáticos. Mas, neste caso, o verso ficaria com 13 sílabas. Sujeito à pressão métrica, tende a assumir o modelo 6+6 na medida em que a sílaba /fu/, pode receber a acentuação máxima e a cesura. A força destes dois polos de tensão, na assim «evocada» 6.ª sílaba, possibilita, deste modo, a sinalefa entre as sílabas anteriores, mesmo que contrariando as linhas de fratura sintáticas. Temos então o verso transformado num alexandrino possível:

OA05 068 Chei|ra a| pol|vo|ra. O| fu|mo| so|be. O | ceu| des|lum|bra.

i o e o deslumbra á o e o i o a

Admito-o ainda escandido com duas cesuras, a 1.ª, assaz estranha, na 3.ª sílaba, a 2.ª na 8.ª, segundo o esquema métrico

i o á o deslumbra i o á o deslumbra o a

[12] N.º 2, p. 32.

Em OA11 018, verso que, numa leitura independente deste contexto, poderia resolver-se numa sequência de 13 ou mesmo 14 sílabas, idêntico fenómeno ocorre, impelindo-nos para a escansão seguinte:

OA11 018 A a|le|gri|a, as|sim,| co|mo um in|se|cto ou| co|mo um| bei|jo

i o e o sim, | á i e o sim, | o a

Esta primeira amostra aponta desde logo para a necessidade de encarar a métrica não como anarquia nem como pura rigidez, mas como tenso equilíbrio, permanentemente refeito, entre vários fatores. Tendo verificado, ao longo de teimosos anos de leituras de métrica, que era possível existirem, para diferentes investigadores, leituras (de verdade inflexível e exclusiva) absolutamente distintas, senão contraditórias, do mesmo verso[13], e não assumindo eu muitas vezes qualquer delas, pelo menos naquilo que tinham de inflexível ou mesmo normativo, decidi colocá-las provisoriamente entre parêntesis, tentando encontrar uma outra via onde essas divergências confluíssem num feixe de possíveis rítmicos. Não trabalho, por conseguinte, com certezas irrevogáveis, únicas, mas com a hipótese de coexistirem, no mesmo verso, vários esquemas métricos (registo até três, número que me pareceu sensato e, na prática, se revelou satisfatório). Aliás, provavelmente, em certos casos, nenhum será absolutamente fiável porque a nossa perceção os funde, deixando perceber, em transparência, uns através dos outros. A este nível a língua poética revela-se um magma extremamente elástico e potente, onde uma força de uniformização, que vimos já suficientemente exemplificada por uma pressão métrica delimitadora da extensão do verso, é, em diversos momentos e ângulos, contrariada por fatores de alteração do acento, da cesura, da prosódia ou de conflito com a sintaxe.

Retomemos os alexandrinos. A partir da leitura do sempre delicioso e algo ingénuo — na «sua talhante e acutangula dicacidade»[14] — prefácio do livro, esperaríamos, talvez, um dilúvio de versos esquisitíssimos, verdadeiro fogo de artifício de extravagâncias. Bom, a verdade é que os maiores arrojos de bizarria e extravagância se encontram nos sucessivos retratos do «Dia-

[13] A simples leitura de *Théorie du vers*…, cit., será, a este nível, suficiente.

[14] Cit., p. V.

mante Preto» ou mesmo no uso ostensivo dos «raros vocábulos». Também na versificação se encontram virtuosismos, diferenças; bastantes. Mas importa salientar que, antes de ser um campo de alteração do alexandrino, *Oaristos*, onde, dos 827 versos escritos neste metro, 723 são ou podem ser cesurados na 6.ª sílaba, é um livro de onde a tradição dominante sai, antes de mais, largamente evidenciada e fortalecida. Sirvam de exemplo os versos citados até aqui ou os que a seguir indico:

OA01 080 Assim eu vi brilhar seus olhos malfazejos,
081 Assim me deslumbrou a graça do seu busto!
082 Hoje venho cantar em verso nobre e augusto
083 Seus algidos desdens, tão frios como um tumulo,
084 E seu corpo que é a quinta-essencia, o cumulo
085 Da esveltez, do frescor, da graça feminina.
086 Flor bizarra que eu vi à hora vespertina,
087 Flor marcescente que eu constantemente sigo,
088 Flor que olho sem cessar, como um estylita antigo
089 Olhando o flavo sol, de pé, n'uma columna,
090 Flor de trigueiras mãos, de cabeleira bruna,

Sim, é todo o alexandrino 6+6 que sai evidentemente reforçado, mesmo nos casos um pouco mais dúbios como 084 ou 087. Mas, declaremo-lo desde já, outro fator concorre para esta indiscutível estabilidade: é a estrutura anafórica, pilar forte na rede de reiterações que é o verso, chave mestra de muito do verso livre, de Eugénio de Castro a Alberto Caeiro[15]. Encontra-se aqui muitas vezes, nas sucessivas séries dos poemas mais longos ou mesmo, abreviada, num poema curto como algum soneto ou a belíssima glosa da «Avé Maria», que transcrevo. Só que, nestes poemas de curto fôlego o verso usado (e respeitosamente usado) pelo A. foi o decassílabo; teremos, pois, de deixar por um curto espaço o alexandrino onde, logo de seguida, tornaremos.

OA16 001 Ave! trigueira desdenhosa e triste,

[15] Cf. António Coimbra Martins – «De Castilho a Pessoa — Achegas para uma Poética Histórica Portuguesa». *Bulletin des Études Portugaises*. Nova série. XXX (1969), pp. 223--345; Isabel Paraíso – *El Verso Libre Hispánico. Orígenes y Corrientes*. Madrid: Gredos, 1985; Charles O. Hartman – *Free Verse. An Essay on Prosody*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980; Vera Vouga – «Pessoa: versos, verso». *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*, Secção Brasileira. II. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, s/d (1990), pp. 401-422 (capítulo seguinte deste volume).

002 Cheia de graça e de frescor sem par,
003 Bemdito seja o berço em que dormiste
004 E os peitos que te deram de mamar!

005 Como uma chamma cerula entre brazas,
006 Como uma tulipa entre malmequeres,
007 Como uma torre entre pequenas casas,
008 Bemdita sejas tu entre as mulheres!

009 Corpo virgem, tu que és o meu orgulho,
010 Tu que hei de violar um dia entre
011 Beijos tão claros como um sol de Julho,
012 Bemdito seja o fructo do teu ventre!

013 Dôce Refúgio, dôce Inspiradora,
014 O meu trigueiro e mystico cyclamen,
015 Unge-me com teu negro Olhar, agora
016 E na hora da minha morte. Amen.[16]

Para além da rede anafórica interversal, facilmente visível, encontra-se no poema uma espécie de miniaturização, intraversal, do processo. O verso 013 divide-se em duas metades aparentemente idênticas, por assim dizer equivalentes, dois quase-hemistíquos de um metro que não chega a tê-los. E assim voltamos, depois deste necessário excurso, ao terreno do alexandrino, onde, de vez em quando, o 2.º hemistíquio, acentuando a rigorosa partição 6+6, retoma anaforicamente o 1.º. Cito:

OA02 029 Suave a sua voz suave se derrama…
OA04 054 Esse busto adorado, esse busto secreto,
OA08 004 Sedosa a luz do sol, sedosa se attenua,
OA11 015 O tedio que A faz triste, o tedio que quebranta
036 O Amor, diamante preto, o Amor, o aerostato
OA19 053 Ah! deixa-me sonhar, ah! deixa-me dormir!

Dos 827 alexandrinos de *Oaristos*, 150 são acentuados ou acentuáveis na 4.ª e 8.ª sílabas. Trata-se de uma forma muito regular e *cantabile*, 4+4+4, o

[16] O leitor que recuse ainda a minha hipótese de coabitação de vários esquemas métricos distintos tem aqui uma outra via de entrada, ainda que analógica, para esse raciocínio. Se a glosa, como muito do trabalho de transformação textual, deixa transparecer, embora mostrando-se *outro* texto, aquele de que partiu, porque não há-de um esquema métrico deixar transparecer outro(s) possível(eis)?

célebre trímetro Romântico, praticado a partir de Victor Hugo[17]. E se a verdade é que, durante muito tempo, estes trímetros deixavam entrever um último respeito por uma 6.ª sílaba acentuável, tal como aqui, por vezes, acontece, o facto é que, à medida que a tradição literária os ia progressivamente aceitando como versos de outra espécie — já não «errados» — essa 6.ª sílaba podia mais facilmente enfraquecer tornando-se mesmo não acentuável. Transcrevo alguns exemplos dos primeiros, onde aceitei, em coerência com o que venho expondo, os vários esquemas possíveis.

OA01 010 Para acenar com ele ao sol, seu ruivo amante…

i o aeróstato á i e o á i aeróstato o a
ou i o aeróstato e o á i e o aeróstato o a

OA02 012 Lenta e subtil, parece até que vai no ar,

e o aeróstato e o á o a o aeróstato o a
ou e o aeróstato á o e o á o e o a

041 Que em curvos voos vão voando á flor dos pantanos.

i o pântanos á o pântanos o á o pântanos o a
ou i o o e o á o e o o o a

065 Que me dissésse qual é o sonho singular,

i o o á o i o á o i o a
ou i o o á o o o á o o o a
ou i o dissesse e o á i e o dissesse o a

É inútil multiplicar os exemplos; passemos, então, a casos onde o trímetro é irredutível a bímetro. Transcrevo uns tantos, que julgo suficientemente elucidativos:

OA01 018 Canta um auléte em dolentissimas monodias;

[17] Facto hoje em dia correntemente aceite; curiosamente, na polémica que opôs as revistas *Bohemia Nova* e *Os Insubmissos*, cit., o conhecimento deste verso não é, logo de início, patenteado. A sensação que temos é que, à medida que a disputa aquece, cada grupo se vai informando melhor do assunto em discussão; daqui resulta, para a polémica, um interesse crescente, até que, atingido um manifesto ponto de exaustão do assunto e uma concomitante e mútua agressividade, a questão acaba por morrer. Por isso falei, algures, em *pottlach*.

e o dolentíssimas á e o dolentíssimas á i o dolentíssimas a

019 E á flor d'um lago, onde o sol cae em flavos feixes.

e o o á e o o á i o o a

OA02 058 Percorre longos, funerarios corredores,»

i i o á o o o á o o o a

070 Odeia a luz; ama a penumbra vesperal;

i e o á e o o á o o o a

A questão que se coloca com estes versos, compostos[18] de uma regularidade a toda a prova, e a esse nível equiparáveis aos eneassílabos (também trímetros, mas 3+3+3) não é, de modo algum, a da sua existência mas a da sua alternância com a referência de base 6+6. Questão fundamental, que não poderei deixar ainda aqui senão em aberto, ela abrange, por maioria de razão, todos os alexandrinos que não se enquadrem em qualquer dos esquemas já estudados. Precisamente aqueles onde (finalmente, suspira talvez o leitor!) começam a ser verdadeiras as prometedoras palavras do prefácio do jovem Eugénio: «Despresando a regra, o Poeta exhibe alexandrinos de cesura deslocada e alguns sem cesura»[19]. Alexandrinos propriamente sem cesura, não considerei em *Oaristos*; talvez porque, sendo a memória do metro muitíssimo forte, só uma violação muitíssimo forte, também, a apagaria; mas existem, de facto, alexandrinos de cesura inovadora. Assim, 166 exibem, como diria o A., cesura na 4.ª sílaba (excedendo em 16 os 150 trímetros), como por exemplo:

OA02 011 Quando caminha lembra uma tulipa a andar;

i o o á o e o o a o o a
ou i o o e o á e o a o o a

015 Leve, tão leve como os perfumes e o som,

[18] Sobre a oposição verso simples / verso composto cf. Amorim de Carvalho – *Tratado de Versificação Portuguesa*. 4.ª ed. Lisboa: Edições 70, 1974; Id. – *Teoria Geral da Versificação*. Lisboa: Editorial Império, 1987.

[19] Cit., p. VII.

e o o á o i o o e o o a
ou e o o e o á i o e o o a

OA15 006 Bocca em sorriso, d'um delicioso esmalte,

a o o á o i o o o e o a

ou a o o e o á i o o i o a

008 Destaca, branca, sobre o carmezim d'um coche

i e o á o e o o o e o a

ou i e o e o á i o o e o a

164 alexandrinos (excedendo em 14 os 150 trímetros), são portadores de cesura na 8.ª sílaba, apenas, ou combinando-a com outra, inusitada, as mais das vezes na 3.ª sílaba:

OA02 050 Cousa que muito poucos têm, sabe domar-se:

e o o i o o o á e o o a

OA01 004 Dos seus olhos aos seus cabellos mortuarios;

e i á o o o o á o o o a

ou e i a o o é o e o o o a

OA05 041 Os seus bairros, os seus jardins, as suas praças

i i á o i i o á i i o a

ou i i a o o é o a o o o a

068 Cheira a polvora. O fumo sobe. O ceu deslumbra.

i o á o o i o á o o o a

ou i o e o o á o e o i o a

141 Apparece, ninguem reclama a pequenita

o o e o o á i e o o o a

ou o o á ô i i o e o o o a

ou o o á ô o i o á o o o a

O que parece, no entanto, acontecer com estes esquemas fortemente discordantes da toada fundamental é análogo ao que historicamente aconteceu com o trímetro Romântico: a possibilidade de cesurar a 6.ª sílaba mantém-se vivíssima. Mesmo quando, como aqui, a sintaxe, tripartindo os versos (OA05 041 e 068), a contraria.

Mas as coisas tornam-se muito mais complexas quando certos fatores entram ostensivamente em ação. Explorando a antinomia metro / sintaxe, deparamos necessariamente com o cavalgamento. Um cavalgamento isolado? Coisa aceitável e mais do que habitual, tendendo a pressão métrica a reestabelecer o equilíbrio, por instantes especialmente tenso, do verso. Porém, se os cavalgamentos são mais ousados (por exemplo, partindo vocábulos a meio, tal como veremos em OA15 011-12) seguidos, eventualmente acrescidos da perturbação da riquíssima prosódia de um emotivo discurso direto, podem por momentos toldar toda a perceção métrica.

OA05 151 Diz-lhe ao ouvido: «João, a creança talvez
152 «Tenha fome, quem sabe? ora repara, vês
153 «Como está magra e tem o rosto macilento?
154 «Ora por isso, João, pega só um momento
155 «No nosso filho…» E com suas mãos de alabastro

Reparemos agora como, com a surpresa da chave de oiro final, vem coincidir o retomar incontestado da confirmação métrica, embaladora memória acompanhando a embaladora mãe:

156 Toma o filhito branco e loiro como um astro
157 E do marido sobre os braços vae depol'o.
158 Resoluta, depois, arranca-me do collo
159 A creança, e n'um gesto insinuante e nobre,
160 Sem vergonha da luz clarissima do luar,
161 Compondo-lhe primeiro o vestidinho pobre,
162 Desaperta o corpete e dá-lhe de mamar.

Assinale-se ainda, como fator de complexidade métrica, a ocorrência de pausas (47 vezes), não fixas nem em lugares habituais do verso, como nor-

malmente acontece com a cesura, mas essencialmente livres, sintático-prosódicas, e recaindo até muitas vezes em sílabas átonas:

OA11 010 Sem par! assim de pé, immovel, na penumbra…

i ê o i o á i e o o o a

031 Feliz de mim! Bem sei o que é que A faz contente!

i e o â o é i e o e o a

OA15 005 Vem! Verterei nas tuas pomas deliciosas

ê o o á o o o á o o o a

ou e o o á o o o á o o o a

007 Perfumes! e porei nas tuas tranças rosas

i e ô o o á i o o e o a

E como resolver, mesmo depois da análise que venho efetuando, a acentuação de um verso estranhíssimo como

OA19 008 Cinámomo, heliotropo, opopónaco, incenso.

1.ª hipótese: Ci|ná|mo|mo, he|lio|tro|po, o|po|pó|na|co, in|cen|so.

i a o o o á o o a o o a

2.ª hipótese: Ci|ná|mo|mo, he|li|o|tro|po, o|(po)pó|na|co, in|cen|so.

i a o o o á o o á o o a (com haplologia)

O bom senso rítmico, linguístico, impelia-me para a 1.ª hipótese; uma subtil qualquer memória intima para a última, fácil, aliás, de verificar: as *Obras Poéticas*[20], revistas pelo A., acentuam o 2.º vocábulo, tornando-o «heliótropo». Disposta a acatar conselhos sábios, resolvi, então, consultar dicionários onde, desde o douto prefácio de *Oaristos*, julgo que mais ou menos acreditamos que «talvez dois terços das palavras, que formam a língua

[20] Cit.

portugueza, jazem absconsos, desconhecidos, inertes […] como tarecos sem valor em lojas de arrumação»[21]. A procura dos «raros vocabulos» foi extremamente elucidativa. Não vou aqui dar conta — mais do que legítima — dos significados destas «olencias fugidias»; o que, neste momento, está em causa, é a questão de tratar-se de vocábulos graves os esdrúxulos, daí derivando uma diferente escansão do verso. Só por remissão de José Pedro Machado[22] encontrei o caminho para «heliotropo», forma talvez mais próxima da francesa: no *Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portugueza*, de Fr. Domingos Vieira[23], esta forma preenche o que nas sucessivas edições do Moraes[24] aparece como «heliotropio». Também só em Domingos Vieira encontrei, para o 1.º vocábulo, «cinámo ou cinamómo». Nas várias edições do Moraes, incluindo a 4.ª, de 1831, ainda hoje conservada na Biblioteca de Eugénio de Castro[25], esta palavra passa de sem acentuação gráfica à de acentuação grave. Uma coisa estranha, aliás, também acontece se verificarmos outros «raros vocábulos» com que o poeta nos tiranizava na obra: «cítara», «cítola», «crótalo» e «címbalo» trazem no Moraes, desde 1813, inequívoca acentuação esdrúxula. Um facto, a ter em mente. Mas, voltando ao ponto de partida, o verso OA19 008, interroguemo-nos de novo: como acentuar o 2.º vocábulo? Terá o A. sido vítima de uma gralha nas *Obras Poéticas*, deixando-se contaminar pela forma vulgar «heliotrópio»[26], sendo, *last but not least*, a palavra integrada numa sequência gráfica de esdrúxulas? Não é impossível. Como também é possível que, tendo colocado «heliotrapos» como declaradamente grave, noutro poema, a rimar com «Kaleidoscopos» (OA04 049--50) desejasse alterá-lo em acentuação. O verso passaria do 1.º esquema,

---

[21] Cit., p. VI.

[22] *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 3.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

[23] Porto, 1871-74.

[24] *Diccionario da Língua Portugueza* composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva. Lisboa, 1789; *Diccionario da Lingua Portugueza* recopilado dos vocabularios impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado, e muito acrescentado por Antonio de Moraes Silva. Lisboa, 1813; *Diccionario da Lingua Portugueza* recopilado de todos os impressos até o presente, por Antonio de Moraes Silva. Terceira edição. Lisboa, 1823.

[25] Informação fornecida pelo Sr. Eugénio de Castro e Almeida, neto do Poeta, a quem agradeço a extrema gentileza de todo o acolhimento.

[26] Que já era esta a forma vulgar na época, mostra-o ainda a sua ocorrência («heliotropio branco») no texto «Chronica bohemia» de Alberto Osório de Castro, publicado na *Bohemia Nova*. 2 (1889), p. 29.

mais natural, ao 2.º, mais penoso e obrigando a uma haplologia. De que o poeta encara os dicionários como tesouros que o poema elevará à potência certa, que encara a língua como magma poderosíssimo e dúctil[27], nenhuma dúvida fica depois de vermos a serenidade com que qualquer leitor ritmicamente educado lê «crotalos» e «cymbalos» como vocábulos graves em OA13. Uma coisa, afinal, simples: a leitura foi induzida pela rima com «halos» (OA13 005, 007 e 009). Inquestionável maneira de defender «a liberdade da Rythma contra os dogmaticos e estultos decretos dos velhos prosodistas»[28]. Concordemos: quem assim ousava desenterrar tão preciosos vocábulos e irreverentemente alterar-lhes a acentuação, como não ousaria arrostar contra os limites da perceção do verso?

É talvez altura de convocar as rimas, cuja variedade, contra o que pensava o A., provavelmente hoje em dia não nos deslumbra. Pelo contrário, apesar de, como este afirma[29], não haver em OA05 uma única rima repetida, o modelo de rima grave cria uma certa monotonia e uma reafirmação, digamos que por inércia, da tendência própria da língua portuguesa, de ritmo predominantemente paroxítono. Dos 965 versos do livro, 802 são, efetivamente, graves; 137, agudos, não têm, a este nível, comportamento especialmente assinalável; são apenas 26 os versos esdrúxulos: uns tantos esparsos e anónimos nos poemas mais longos, outros como parte essencial de um poema bem breve e muito… esdrúxulo. Trata-se do soneto OA18, cujas quadras transcrevo:

OA18 001 Na estufa, lendo um livro de botanica:
002 Uma das mãos afaga uma begonia,
003 Com a outra lacera uma tacsonia,

[27] Tornando menos actuais (se alguma vez o foram…) as lamentações de Castilho, no *Tractado de Metrificação Portugueza*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851, p. 104, sobre a pouca elasticidade do nosso idioma: «Ainda se, como os versificadores italianos, tivessemos uma grande liberdade de accrescentar os vocabulos com protheses, epentheses e paragoges, e de as diminuir com aphereses, syncopes e apocopes!… mas os vocabulos portuguezes são muito menos elasticos, e taes figuras, como já o notámos, são sempre para nós defeitos mais ou menos graves.

O versificador pobre de vocabulario ver-se-ha a cada passo necessitado de recorrer ás construcções violentas, ás expressões improprias, aos pleonasmos ou redundancias, aos epithetos que enervam, e a outros miseraveis subsidios da impotencia».

[28] OA, prefácio, cit., p. VII.

[29] *Ibid.*, p. VIII.

004 Nervosamente, frigida, tyranica…

005 O labio seu, rubra erupção vulcanica,
006 Entrabre-se com gelida acrimonia,
007 Seu lenço lança olencias d'escallonia,
008 Seu negro Olhar é uma noite Hoffmannica…

O esquema rimático abba abba, constituído apenas por duas rimas raras, uma propriamente esdrúxula e outra quase-esdrúxula (esta como que deixando contaminar-se pelo primeira) tem aqui um efeito estilístico tão rutilante que, pode dizer-se, ofusca o metro, um discreto decassílabo. Repare-se como, de facto, toda a tensão rítmica se concentra neste final de cada verso que fulge «como a cauda dum pavão» (OA01 066)[30].

Muitos outros fatores, intensamente usados, perturbam o subtil equilíbrio do metro. Depois da leitura de OA13, verificamos que as aliterações e as rimas internas sistemáticas esquissam uma atmosfera onírica e uma névoa rítmica que nubla, por assim dizer, a evidência de qualquer metro. Aliás, do próprio, formoso, resistente e discutido alexandrino. Só por esse facto me parece ter sido possível (virando-se o feitiço contra o feiticeiro) Eugénio de Castro ter escrito

OA13 043 É um noivo a quem fugiu a Flor dos olhos amenos,

em que o 2.º hemistíquio a muito custo bate certo; só mais tarde o A. viria a corrigi-lo para «de olhos amenos». Este lapso revela-se, creio, bastante significativo. Ao rigor de correção, real neste livro e ao longo da vida, de Eugénio de Castro, ainda assim não total[31], deve ter-se sobreposto esta cálida bruma fónica, obsessiva, envolvente.

Ficam, aqui, instáveis, fundamentais pilares da perceção do verso. Por exemplo, a questão da própria contagem silábica em versos tão curtos como:

[30] Castilho, aliás, no *Tractado*…, cit., p. 139, imediatamente antes de condenar os versos agudos ou esdrúxulos postos ao acaso, afirmara, implicitamente sensível ao esplendor desta terminação: «o 1.º e 3.º soltos são admissiveis; quando, porém, esses soltos são esdruxulos, podem-se haver por muito mais ricos, do que se rima fossem».

[31] Gralhas ou oscilações gráficas escaparam, de facto, aqui e ali, ao A.: em certos poemas o acento sobre vogal maiúscula é substituído por apóstrofe, noutros (compostos por outro

OA13 015 Graves,
016 Suaves…
OA15 002 Delirios…

Até que ponto é possível desprezar, em certos casos, as sílabas ditas excrescentes, quando elas representam 1/3 ou mesmo 1/2 do verso? Como escandir os versos pares de OA05, diferentes e idênticos neste fogo de artifício de delírios que é o poema?

OA15 002 Delirios…
004 De lyrios.
014 Delir e os

Em certos casos, como o do 1.º refrão de O13, havendo antecedentes de redondinha maior, parece a pressão métrica tender a constituir com os três versos finais uma outra redondilha maior, pondo em causa a pausa versal, facto que considero extremo e absolutamente excecional.

OA13 013 De accentos
014 Graves,
015 Suaves…

Importa agora chamar a atenção para o caráter sonoro, sim, mas também escrito desta poesia. Todo o processo de sucessivas polivalências levantadas só faz plenamente sentido como visão de formas múltiplas em transparência, coisa que nenhuma realização sonora, dita, pode concretizar. A sonoridade, fundamentadora, é aqui, como já afirmei algures[32], em grande parte residual. Veja-se, a este nível, o simples início da encantadora glosa da «Avé Maria», citada,

OA16 001 Ave! trigueira desdenhosa e triste

tipógrafo?) não; às vezes, dentro do mesmo poema a grafia oscila — OA05 ceu / ceo; OA13 — messe / mésse; em OA05 052, assinale-se a gralha «Bejo» por «Beijo».

[32] «Metamorfoses do Verso». *Cruzeiro Semiótico*. 3 (jul. 1985), cf. p. 157 e ss. deste volume; «Almada Negreiros, *Saltimbancos*: de outro texto, outra leitura». In *Actas do Colóquio «Dimensões da Alteridade nas Culturas de Língua Portuguesa»*. Lisboa, 1985.

em que no 1.º vocábulo se sobrepõem a ideia de ave e a de saudação. Pelo contrário, a dicção teria necessariamente de escolher uma delas. Um outro caso onde a textualidade escrita se impõe como evidência[33] é o do soneto OA14 de que cito as quadras:

OA14 001 Saude e Oiro e Luxo! A Primavera
002 Interminavel! Viagens! Dias lentos!
003 Inercia e Oiro! O nome aos quatro ventos!
004 Noites mornas d'amor! Tal a Chimera.

005 A Sombra! A falta d'Oiro que lacera,
006 E da mulher os falsos juramentos!
007 Correr mappas! Bocejos somnolentos!
008 — ó mãe-Vida, o teu seio é de panthera!

Perfeitamente submerso nesta chuva de exclamações prosódicas e sobretudo gráficas, o cavalgamento do 1.º para o 2.º verso quase se anula, passa despercebido; perfeitamente submerso neste dilúvio de oiro, o leitor quase nem nota o conteúdo disfórico de 006 e, *maxime*, de 008 que, se calhar, terá de ser relido, à luz do que lhe dizem os tercetos. De onde podemos interrogar-nos até que ponto a nossa perceção do verso é sequencial ou global, globalidade muitas vezes estendendo-se a todo o poema.

Proponho agora que paremos; no simples umbral de uma porta que apenas se entreabre com este livro honrado, que não atinge ainda as «sororaes polyphonias»[34] de *Horas* ou das obras seguintes, aquelas que Mallarmé consideraria dotadas de uma «douceur d'orgue»[35] e onde, diria, «quoique a tra-

[33] Cf., a este respeito, Henri Meschonnic – *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982; no que diz respeito à oralidade (terreno que, aliás, encontro como fundamental na minha formação e que continua a seduzir-me), cf. uma obra que acaba (inevitavelmente) por ser atravessada pelas grandes questões do Verso: Jean-Claude Milner e François Regnault – *Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexantdrins*. Paris: Seuil, 1987.

[34] Coimbra: Livraria Portugueza e Estrangeira, 1891, p. 3.

[35] Bilhete s/d, BGUC, EEEC, Caixa 10; uma anotação, presumivelmente de Eugénio de Castro, data-o de 1894, data que o próprio conteúdo parece confirmar. Publicado por Teresa Rita Lopes – *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste. Heritage et Création.* Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977, p. 492.

vers un voile de merveilles une imprécise musique d'ensemble se dégage, peut-être, tres mystérieusement et pas étrangere à notre rêve»[36].

No entanto, sobre este livro, tenho algo mais ainda a declarar. Agradecendo *Oaristos*, escreveu Cyrillo Machado uma belíssima carta onde, de um modo refinado ainda que às vezes *naïf* encontrei, deslumbrada, o rasto de muitas das questões que aqui abordei. Publico-a integralmente, em anexo.

Na sua tão peculiar, de algum modo «talhante e acuctangula dicacidade»[37], *Oaristos* mostra a uma (paciente) lupa importantíssimos aspetos no delineamento de uma poética pessoal, finissecular e portuguesa. Dentro do moroso *mixto* em que embarquei um dia, há muito me abandonou a tentação de mudar-me para um qualquer *expresso*. A gare da Posteridade[38] que desejo não é de via única ou de sentido obrigatório — antes a fina e complexa textura de uma capilaridade simultaneamente móvel e consistente. Magma dúctil e poderosíssimo, dele apenas direi, em plena consonância com Eugénio de Castro, que tenha a convicção de fazer um trabalho honesto. Esperando que sejam verdadeiras as palavras de João de Deus: «até os anjos cantam aos homens de boa vontade, e ninguém lhe pode negar o empenho de cantar nobremente»[39].

[36] Bilhete de fevereiro (presumivelmente de 1895, conforme anotação e conteúdo do mesmo), BGUC, EEEC, Caixa 10. Publicado por Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa*…, cit., p. 493.

[37] OA, prefácio, cit., p. V.

[38] No título e no texto, optei, aqui, pela expressão que, com felicidade, o A. escolhe para substituir nas *Obras Poéticas*, cit., a primitiva «Santa Apolonia da Posteridade». O leitor já compreendeu: as razões são de conteúdo mas, também, rítmicas.

[39] Carta de 3-VII-1895 a EC, BGUC, EEEC, Caixa 6.

APÊNDICE

DOCUMENTO[*]

1890 JUNHO 4, Lisboa — Cyrillo Machado escreve a Eugénio de Castro acusando a recepção de *Oaristos* e tecendo importantes considerações sobre a obra e sobre Poética em geral[1]

A) Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra — Espólio Epistolar de Eugénio de Castro, Caixa 9 (Manuscrito de 12 páginas, utilizando 3 folhas duplas, com timbre de TURF CLUB, LISBOA. Bom estado).

4 Junho 1890

Ill.mo Senhor

Perdôe-me VEx.ª não lhe ter agradecido logo a sua amavel offerta dos *Oaristos*. Mas não queria mandar-lhe um bilhete nem escrever-lhe duas linhas. E para uma longa conversa tem-me faltado por completo o tempo, que outras occupações, bem menos agradáveis, me absorvem.

Á amabilidade de VEx.ª corresponderei dizendo-lhe francamente o que penso do seu livro.

---

[*] Com as devidas adaptações, segui aqui os critérios recomendados por Avelino de Jesus da Costa – *Normas Gerais de Transcrição e Publicação de Documentos e Textos Medievais e Modernos*. 2.ª ed. Braga, 1982.

[1] Agradeço ao Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro a «luz verde» que, na qualidade de Diretor da BGUC., me concedeu para a publicação deste documento. Ao mesmo Prof., bem como ao Sr. Pedro da Silveira e à Direção do *Turf Club* (Lisboa), agradeço ainda as informações facultadas sobre o signatário da carta.

Carlos Cyrillo Machado, 2.º Visconde de Santo Tirso, nasceu em 1865 e faleceu em 1919. Diplomata e político brilhante, entre diversas missões desempenhadas no estrangeiro, passou em Lisboa o ano de 1890, acumulando as funções de 1.º Secretário Interino no Ministério dos Negócios Estrangeiros com as de Secretário Particular de José Vicente Barbosa du Bocage, então Ministro dos Neg6cios Estrangeiros. Martinho A. da Fonseca, em *Aditamentos ao Dicionário Bibliográfico Português*. Lisboa: IN-CM, 1973 (Reprodução fac-similada pela de 1927), dá-o como autor de: *Cartas Constitucionaes*. Lisboa, 1902; *De Rebus Pluribus*, Com um prefácio de Antonio Candido. Lisboa, 1920; *Cartas de Algures*. Lisboa, 1924. Por informação da própria carta, procurei e consultei o prefácio a um livro de poemas de Álvaro de Castellões (cf. nota 2).

Os *Oaristos* são a obra d'um homem de talento. Não costumo dizer isto sem restricções. Repugnam-me as affirmações absolutas: Escuso de lhe dizer que não é uma lisonja immerecida. VEx.ª que é um revoltado, não tem decerto a *Modestia Convencional* do academico. Sabe quanto vale, e deve confessal-o.

Para fazer o seu livro, VEx.ª parte do principio de que as *regras* adoptadas até hoje são preceitos convencionais que acorrentam o pensamento e mutilam as bellezas de que é susceptível a *forma*.

Ora a poesia, como acabo d'escrever no prologo d'um livro que vae publicar o Alvaro de Castellões[2], é a expressão d'uma alma em phrase rythmica. Para que a poesia seja perfeita é preciso que nem a *alma* se subordine ao rythmo, nem o rythmo á *alma*.

A poesia, como todas as artes, deve impressionar o espirito por intermedio dos sentidos.

A *idéa*, ou o *sentimento*, deve ser despertado pela *sensação*. A sensação é sempre produzida pela *harmonia*. Pode ser a harmonia dos sons, das cores, das dimensões [etc]. Esta harmonia, no verso, é representada pelo *metro*.

VEx.ª, acompanhando a pleiade dos *decadentes* francezes, reage contra as leis da metrificação. Se creou leis novas, não pude eu deprehendel-as da feitura dos seus versos. Parece-me antes um *nihilista*. D'ahi resulta que os versos, carecendo de rythmo, são desagradáveis ao ouvido.

Ha no seu livro uma peça em que VEx.ª se não deu o trabalho d'errar os versos e que é encantadora. É o *rondel*:

A lilial Virgem Maria, [etc].

---

[2] Álvaro de Castro Araújo Cardoso Pereira Ferraz, 3.º visconde de Castellões, conhecido por Alvaro de Castellões, engenheiro, colonialista e poeta; autor de *Beijos e Rosas*, Lisboa, Livraria Ferin & C.ª, 1890; (com Júlio Brandão) *O Soneto neo-latino. Florilegio de inéditos das línguas latinas e suas afins*. Famalicão: Revista Internacional, s/d [1930]; *O Sonho do Infante Dom Henrique. Tentativa de narrativa épica*. Famalicão, 1936; *A Amorosa Canção*. Famalicão, 1944; *Dicionário de Rimas*. Porto: Ed. Domingos Barreira, 1951.

O livro prefaciado por Cyrillo Machado (que nele se diz «o seu melhor amigo») é o primeiro. *Beijos e Rosas* é uma coletânea de poemas tendo por núcleo estruturante a recordação de idílios, mas onde a felicidade perdida nunca se torna amargura; nitidamente influenciado por Hugo, Lamartine e Musset, o A. usa a heterometria Romântica nas mais delicadas combinatórias; mantém-se absolutamente alheio às batalhas rítmicas dos então ditos *decadentes*, ao tempo em plena refrega. O prefácio, com grande interesse pelas questões diversas que aborda — que em muitos raios se desdobra o feixe da evolução literária — não iguala, creio, a elegância serena e singela desta carta. Saliente-se, no entanto, a correção com que Cyrillo Machado remete este simpatizante do *decadentismo*, tão moderadamente «admoestado» na carta, para um texto onde essa tendência seria duramente tratada.

Ahi a musica dos versos é tão bella, que, se estes fossem vasios d'idéa e de sentimento, acordariam ainda assim o sentimento da *melancolia terna*[3].

Depois, sente-se em todo o livro a *preoccupação* de ser original. Ha quem faça esforço para acertar versos: é abominavel. VEx.ª faz esforço para os errar. Acho isto melhor. No primeiro caso a gente está entrevendo, no verso *certo*, o verso *errado*[4]. No caso de VEx.ª o verso está errado, mas a gente entrevê-o certo.

A preocupação de ser original é hoje vulgar. Resulta d'ahi urna originalidade *convencional.* É a *extravagancia.* VEx.ª aprecia decerto bem a differença que ha entre a extravagancia e a originalidade.

VEx.ª, quando for natural, ha de ser original. Basta que o seja o seu modo

---

[3] Pelo contrário, a análise rítmica mostra que Eugénio de Castro (com ou sem trabalho…) submeteu todos os versos do poema à extrema regularidade do octossílabo acentuado na 4.ª sílaba, com um acento mais fraco na 1.ª:

OA06	001 A lilial Virgem Maria,	i o o a o o o a
	002 Todas as tardes, ao poente,	i o o a o o o a
	003 Surge na lua marcescente,	e o o a o o o a
	004 — Celestial janella fria.	i o o a o o o a
	005 D'essa janella liquescente	i o o a o o o a
	006 Vê tudo, tudo, e tudo espia,	e o o a o o o a
	007 A lilial Virgem Maria	i o o a o o o a
	008 Todas as tardes, ao poente.	i o o a o o o a
	009 Lá vem a lua fugidia…	i o o a o o o a
	010 Sê minha amiga, ó Flor dormente!	e o o a o o o a
	011 Esse teu ar indiferente,	i o o a o o o a
	012 Esse teu ar desgostaria	i o o a o o o a
	013 A lilial Virgem Maria.	i o o a o o o a

Quanto à questão de a sugestão fónica ser em si mesma como que portadora de um conteúdo vago mas firmemente sentido, não posso senão concordar. Só assim, envolto nesta atmosfera de doces retornos, nos «escapa» o verbo «vigia», em princípio inadequado neste contexto. Não é essa, afinal, uma das grandes questões, senão a grande questão do Decadentismo / Simbolismo? Transcrevo, para concluir, um poema de Mallarmé, também em verso octossílabo, «Sainte», in *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, pp. 53-4), onde as semelhanças temática e de criação de um sentimento basicamente decorrente da sugestão fónica são evidentes: «A la fenêtre recelant / le santal vieux qui se dédore / De sa viole étincelant / Jadis avec flûte ou mandore. / Est la Sainte pâle, étalant / Le livre vieux qui se déplie / Du Magnificat ruisselant / Jadis selon vêpre et complie: / A ce vitrage d'ostensoir / Que frôle une harpe par l'Ange / Formée avec son vol du soir / Pour la délicate phalange / Du doigt que, sans le vieux santal / Ni le vieux livre elle balance / Sur le plumage instrumental, / Musicienne du silence».

[4] «Errado», que hoje nos pode causar alguma desconfiança ou perplexidade, era, em conformidade com os conhecimentos de versificação da época, bastante estritos e normativos, perfeitamente corrente.

de ser e de sentir.

Alonguei-me talvez demasiado nas minhas considerações. Muito mais tinha, porém, que dizer do seu livro. Para provar-lhe o que tenho dito, limitar-me-ei a recordar-lhe as duas bellissimas primeiras estrophes da sua Ave Maria. Os versos estão certos; não deixam por isso de ser originaes.

Se não lhe agrada a minha rude franqueza, perdoôe-a a quem se confessa

De VEx.ª
adm.or sincero e obrg.do
(Ass.) *Cyrillo Machado*

PESSOA: VERSOS, VERSO*

«O esforço é grande e o homem é pequeno.»
«Essência musical dos meus versos inúteis.»
«Meus verses são meu sonho dado.»
«Do lado de cá dos montes é que a vida é sempre feia.»
Fernando Pessoa

Desde que escolhi o tema desta comunicação soube que ia enfrentar «qualquer cousa de grande e pavoroso como o haver Deus»[1]. Mas perante a teimosia de estudar o verso, a urgência de conhecer melhor o verso livre e a fulgurante especificidade do texto pessoano, decidi optar por aquele que se apresenta talvez como mais resistente a uma primeira análise, sendo, no entanto, «mais real do que Deus permite»[2]: Alberto Caeiro. Baseio-me no livro que insistentemente Pessoa apresenta como a sua mais perfeita obra[3] e cujo estádio de edição é hoje dos mais convidativos. Refiro-me a *O Guardador de Rebanhos*[4]. De Caeiro é frequentíssimo acentuar a negatividade, antimetafí-

* Publicado em *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*, Secção Brasileira. II. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, s/d (1990), pp. 401-422.

[1] Fernando Pessoa – «O Marinheiro». *Orpheu* 1. 3.ª reed. Lisboa: Ática, s/d, p. 53.

[2] Id., *ibid.*, p. 50.

[3] Em *Cartas de Fernando Pessoa a João. Gaspar Simões*. Introdução, Apêndice e Notas de João Gaspar Simões. 2.ª ed. Lisboa: IN-CM / Centro de Estudos Pessoanos, 1982, p. 99, considera o poeta *O Guardador de Rebanhos* «o melhor que eu tenho feito — obra que, ainda que eu escrevesse outra *Ilíada* não poderia, num certo íntimo sentido, jamais igualar, porque procede de um grau e tipo de inspiração […] que excede o que eu racionalmente poderia gerar dentro de mim, o que nunca é verdadeiras *Ilíadas*.». Cf. ainda as seguintes de Álvaro de Campos em «Apontamentos para uma Estética não-Aristotélica». In *Páginas de Doutrina Estética*. Selecção, Prefácio e Notas de Jorge de Sena. Lisboa: Inquérito, s/d, p. 163: «De resto, até hoje […] só houve três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica. A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro; a terceira está nas duas odes — a *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima* — que publiquei no "Orpheu". Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmo que é verdade.»

[4] Para além das Edições da Ática e da Aguilar, que formaram várias gerações de leitores, o leitor dispõe, nos últimos anos, de uma importante peça para o seu conhecimento de Caeiro: O *Manuscrito de* 'O Guardador de Rebanhos' *de Alberto Caeiro*. Edição fac-similada. Apresentação e texto crítico de Ivo Castro. Lisboa: Dom Quixote, 1986, designada aqui pela sigla *M.G.R.* Todas as citações do livro serão feitas a partir da lição aqui

sica. Raras são as vezes em que o seu verso é referido. E a insistência na atitude antiliterária, com o seu indispensável prosaísmo, costuma ofuscar uma evidência: que, com Campos, ele é um dos pilares de afirmação definitiva do verso livre em Portugal, estando no entanto reservado ao segundo, o discípulo, operar o «abalo sísmico»[5] que ao Mestre, aparentemente, não cabia[6]. Em dois argutíssimos estudos, Eduardo Lourenço[7] centra no encontro com Walt Whitman o desencadear concreto do processo latente da heteronímia pessoana. Desse choque brutal com a poesia whitmaniana, teria saldo uma criação cindida em um anti-Whitman — A. de Campos e um não-Whit-

publicada. Os exemplos foram basicamente escolhidos dos poemas cuja edição é considerada *ne varietur* — precisamente os 24 publicados por Pessoa na *Athena* e na *Presença* — I, V, VIII, IX, X, XIII, XX, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXX, XXXII, XXXV, XXXVII, XXXIX, XL, XLII, XLIII, XLV, XLVII, XLVIII, XLIX — ou, na parte restante do *corpus*, entre os textos ou os versos que não apresentassem diferentes lições variantes consideradas relevantes em termos de Métrica. Foram, no máximo, consideradas aceitáveis para a caracterização global do verso em Caeiro oscilações como «verão» / «Verão» (XXII), «cousas» / «coisa» (XIX) ou «manhaninha» / «manhãzinha» (XVI).

[5] Segundo Eduardo Lourenço, em *Fernando Pessoa Revisitado*. 2.ª ed. Lisboa: Moraes, 1981, p. 82, a poesia de Campos é «a mais moderna, fecunda, criadora e, ao fim e ao cabo, a única que traz no rosto a inequívoca marca do génio das poesias de Pessoa. […] O seu abalo sísmico nunca mais deixou de repercutir não só no espaço poético posterior onde é normal que assim acontecesse, mas no mais vasto espaço da consciência linguística reveladora do imaginário português em todas as suas dimensões.» Acrescenta em nota: «Mencionemos fora da poesia […] as obras de Almeida Faria, Ruben A., Luís Pacheco ou Nuno de Bragança. Mas igualmente linguagens críticas como a de J. A. França ou expressões fílmicas como as de A. P. Vasconcelos e César Monteiro ecoam a pulsão libertadora de A. de Campos», para concluir que este heterónimo é «aquele em que maior número de leitores reconhece, como num espelho fabulosamente hiperbólico mas fraterno, a pouco hiperbólica dificuldade de existir como se sonham e todos os sonhamos». Cf. ainda o seu desenvolvimento desta opinião em «Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos». O *Tempo* e o *Modo*. IV, 42 (out. 1966).

[6] Repare-se que, embora, pelo menos em parte, contemporâneo das primeiras Odes de Campos, *O Guardador de Rebanhos* foi diferido, para publicação parcial, em dez anos, até ao n.º 4 de *Athena*, sendo póstuma a sua edição completa pela Ática. Do ponto de vista editorial, o poeta deu absolutamente prioridade, em *Orpheu* 1 e 2, às manifestações orto e heteronímicas mais audazes de Modernismo: «Chuva Oblíqua», «Ode Triunfal», e «Ode Marítima».

[7] *Fernando Pessoa Revisitado*, cit.; Id. – «Walt Whitman e Pessoa». *Quaderni Portoghesi*. 2 (outono 1977). Pisa: Giardini Editori. Sobre esta questão ver também o capitulo «O Espólio e a biblioteca de Fernando Pessoa: uma solução para alguns enigmas» em Y. K. Centeno e Stephen Reckert – *Fernando Pessoa (Tempo. Solidão. Hermetismo)*. Lisboa: Moraes, 1978.

man — A. Caeiro. Em ambos, na radicalíssima diferença entre si[8] e face ao autor de *Leaves of grass*[9], se deteta, com uma especificidade própria, a presença de uma forma de verso livre com que Whitman influenciou toda a moderna poesia: o versículo, inspirado no versículo bíblico.

Serve-lhe perfeitamente a definição que, mais tarde, Gustave Kahn daria do verso livre em geral: «un arrêt simultané de la pensée et de la forme de la pensée»[10]. Para além desta definição global, o versículo é caracterizado por um ritmo, uma reiteração de pensamento. O seu tom característico é, por isso, naturalmente, o de «la exaltación de sentimientos, la amplificación del sentimiento de base»[11]. Normalmente o poema procede a um «retorno ideológico, bien en forma positiva (paralelismo sinonímico), bien en forma negativa (paralelismo antitético). El retorno ideológico se plasma frecuentemente en recurrencias sintácticas (isocolos de todo tipo: en quiasmo, en paromoesis, etc.), y en recurrencias léxicas (todo tipo de "repetitio": geminación, anáfora, complexión, epímone, etc.) o semánticas (enumeración, acumulación, sinonimia, percusión, et cétera.) La verificación paralelística posee, pues, un fuerte andamíaje sintáctico y semántico, que en ocasiones se expande incluso al plano fónico…»[12]. O versículo é de extensão muito variável, tendo como único limite o concordar com a frase. Não conta basicamente as sílabas mas

[8] Apesar de tudo, estes heterónimos detêm, além de uma influência whitmaniana cindida, outros pontos comuns — nomes semelhantes, com as mesmas iniciais, e até a partilha do adjetivo «Triunfal» (título de Ode num e qualificativo da génese da escrita no outro). Esta partilha é também aflorada por Eduardo Lourenço em *Fernando Pessoa Revisitado*, cit., p. 77.

[9] Cf., para além dos vários textos de Pessoa contidos em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966, pp. 329-382, Badia Bourennane Baker – «Fernando Pessoa and Edgar Allan Poe. Fernando Pessoa and Walt Whitman». *Arquivos do Centro Cultural Português*. XV (1980). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian; Ana Hatherly – «Pessoa / Caeiro vs. Walt Whitman. A destruição do Mestre». *Persona*. Porto: Centro de Estudos Pessoanos, out. de 1981; Maria da Encarnação Monteiro – *Incidências Inglesas na Obra de Fernando Pessoa*. Coimbra, 1956; Ludwig Scheidl – «A componente Whitmaniana nas odes de Álvaro de Campos». *Biblos*. LV (1978). Coimbra.

[10] Ou ainda «un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens», *Symbolistes et Décadents*, citado por Guy Michaud – *Message Poétique du Symbolisme*. Reimp. Paris: Nizet, 1978, pp. 797-8.

[11] Isabel Paraíso Leal – *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985, p. 269.

[12] Id., *ibid.*, p. 399.

estrutura-se sobre outro tipo de recorrências, entre as quais uma curva tonal interior.

Feita esta resenha sobre o que, depois de várias leituras, tinha parecido mais próximo do verso de Caeiro, é de novo Campos que toma a dianteira para preencher esplendidamente, definitivamente, este território nosso[13]. Decorridos setenta anos de *Orpheu*, ninguém continua a resistir ao ritmo torrencial da «Ode Marítima», «…todos temos a impressão quando a poesia de Campos nos bate no rosto, de entrar em inesperada terra de promissão»[14]. E de que, na estrutura global da composição e em cada verso de *per se* não nos resta alternativa a «Ir, ir, ir, ir de vez»[15]. E é Caeiro que parece ainda escapar-se-nos pelos dedos, sobretudo na sua enigmática e inquestionada categoria de mestre, de vida iletrada, efémera e sempre rememorada pelos discípulos.

É verdade que a armação paralelística dos versos de Caeiro tem vindo a ser progressivamente acentuada[16]; que mesmo poemas onde ela é menos aparente se estruturam, afinal, sobre repetições de vários tipos subtis ou evidentes. É o caso dos poemas XXXV e XL, que transcrevo, marcando em itálico todos os elementos repetidos:

XXXV

O luar através dos altos ramos,
Dizem os poetas todos que ele *é mais*
Que o luar através dos altos ramos:

Mas para mim, que não sei o que penso,
O que o luar através dos altos ramos
É, além de *ser*
O luar através dos altos ramos,
É não ser mais
Que o luar através dos altos ramos.[17]

[13] Veja-se apenas o exemplo das Odes publicadas nos números 1 e 2 de *Orpheu*.

[14] Eduardo Lourenço – *Fernando Pessoa Revisitado*, cit., p. 71.

[15] «Ode Marítima». *Orpheu* 2. Reimp. Lisboa: Ática, 1976, p. 79.

[16] Cf. José Augusto Seabra – *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982, especialmente o capitulo «Alberto Caeiro ou o grau zero da poesia», pp. 89-107.

[17] *M. G. R.*, p. 152.

XL

Passa uma *borboleta* por diante de mim
E pela primeira vez no universo eu reparo
Que *as borboletas não têm cor nem movimento,*
Assim como *as flores não têm perfume nem cor*.
A cor é que tem cor nas asas de borboleta
No movimento da borboleta o movimento é que se move,
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
A borboleta é apenas borboleta
E a borboleta é apenas flor.[18]

Um rápido olhar mostrará que o itálico ocupa a quase totalidade da mancha gráfica de ambos os poemas: estamos perante uma estrutura que tem por base a repetição quase absoluta, embora com nítidas diferenças. No primeiro caso, o elemento repetido é constituído quase exclusivamente por um grande bloco rítmico-semântico. O primeiro verso que, diferentemente enquadrado, glosa, numa aparente e brutal simplicidade, em duplo diálogo com a tradição lógica e poética, a estrutura de identidade: A é A. No segundo, as repetições procedem de uma sistemática e subtil glosa a todos os elementos do terceiro verso, em separado, aos quais, por analogia, são acrescentados «as flores» e «o perfume» do quarto verso. Dos diferentes tipos de recorrência decorrerão diferentes estruturas rítmicas, como veremos.

Mas, a par de muitos poemas em que as repetições parecem ser determinantes, encontramos outros em que elas não são suportes evidentes. Sirvam de exemplo XXII e XXV, que transcrevo, colocando em itálico, mais uma vez, os termos reiterados:

XXII

Como quem um dia *de verão* abre a porta de casa
E espreita para o calor dos campos com *a cara* toda
Às vezes, de repente, bate-me a natureza de chapa
Na soma dos meus sentidos,
E eu fico confuso, perturbado, *querendo perceber*
Não sei bem com nem por quê…

[18] *Ibid.*, p. 157.

Mas *quem me* mandou a mim *querer perceber?*
Quem me disse que havia que *perceber?*

Quando o *verão* me passa pela *cara*
A mão leve e *quente* da sua brisa
Só tenho *que sentir agrado porque é brisa*
Ou *que sentir desagrado porque é quente*
E de qualquer maneira *que em o sinta*
Assim, porque assim o sinto, é que isso é senti-lo.[19]

XXV

As bolas de sabão que esta creança
Se entretém a largar de uma palhinha
São translucidamente uma filosofia toda

Claras, inúteis e passageiros *como a Natureza,*
Amigas dos olhos *como as cousas*

São aquilo que são
Como uma precisão redondinha e aérea
E ninguém nem mesmo a creança que as deixa,
Pretende que elas *são* mais do que parecem ser.

Algumas mal se vêem no ar lúcido
São como a brisa *que passa* e mal toca nas flores
E que só sabemos *que passa*
Porque qualquer causa se aligeira em nós
E aceita tudo mais nitidamente.[20]

No segundo caso, o itálico é muito raro. As repetições são poucas. Mais curiosa é a sua presença no poema XXII. Não se distribuindo homogeneamente, são muito frequentes na 3.ª estrofe e muito pouco na 1.ª Não são portanto suporte suficiente em toda a extensão do poema. Deverá haver outro(s), que tentaremos descobrir. O facto é que, na sua aparentemente irrefutável simplicidade de «ritmo lento e espraiado»[21], Caeiro utiliza, num conjunto de textos que preparou cuidadosamente como um todo, diferenças indiscutíveis

[19] *M. G. R.*, p. 137.
[20] *Ibid.*, p. 140.
[21] Óscar Lopes – «Fernando Pessoa». In *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea.* II. Lisboa: IN-CM, 1987, p. 483.

mesmo a uma análise pouco profunda, para o qual, aliás, aconselhável é ouvi-lo:

> Nem sempre sou igual no que digo e escrevo.
> ……
> Mas sou sempre eu, assente sobre os meus pés —
> …… [22]

Assim, prevenindo-nos de que as canções[23] que se seguem foram escritas estando doente e sem que haja na nossa primeira perceção uma alteração absoluta, Pessoa aproveita-as para, diminuindo a amplitude dos versos, presentificar formas segundo ele pertencentes a estádios anteriores da poesia[24]

---

[22] *M. G. R.*, p. 145.

[23] Quatro na tradição impressa, duas segundo a lição de Ivo Castro. Mesmo que aceitemos está última, parece claro que a formulação preterida deverá ter correspondido a uma leitura reconhecendo «anomalias» nos quatro poemas seguintes. Que, do ponto de vista de versificação de Caeiro, não desapareceram completamente no número primitivo, creio.

[24] «As formas poéticas, a dentro da nossa civilização — isto é, da Grécia até nós —, atravessaram três estádios distintos: o estádio quantitativo da poesia grega e latina, em que o ritmo se fundava na quantidade das sílabas, pressupondo e exigindo uma exactidão e musicalidade de dicção e pronúncia que hoje nem sequer concebemos; o estádio silábico, em que o número das sílabas no verso, a acentuação e artifícios como a rima e a estrofe rimada faziam por compensar a perda da antiga precisão quantitativa; o estádio rítmico, em que se não cura de quanto seja regra, ou o pareça, mas se reduz com pausas artificiais, isto é, independentes das que são naturais em todo o discurso e nele se indicam pela pontuação.

Cada estádio, ou, antes, cada forma pela qual cada estádio se distingue tem, como tudo, vantagens e desvantagens.» «Prefácio a *Acrónios*». In *Páginas de Doutrina Estética*, cit., pp. 235-6.

Em outro passo leva ainda mais longe a caracterização deste percurso diacrónico: «Nos princípios da poesia é o próprio ritmo musical que estabelece certas pausas; a pausa da voz que canta acentua a pausa do fim do verso. Mais tarde, por um processo vagamente musical, que é o quantitativo, dá-se a cada verso um igual valor musical, e cada voz conhece por antecipação onde a linha acaba, sendo-lhe dada assim uma guia para a leitura. Mais tarde, dispensa-se essa base musical, mas, para que a guia não falte, estabelece-se um sistema de referências pelo qual se sabe onde termina o verso e esse sistema é a rima. Mais tarde ainda, fixo já o verso em determinadas medidas quantitativas pelas sílabas que não pela quantidade, a rima dispensa-se, é o chamado verso branco — o regular. Finalmente se chega ao justo critério do verso — de que basta marcar pela volta da linha que o discurso está escrito em verso para se dever ler como tal, para efectivamente ser tal.

Assim se chega ao critério moderno do verso, em que não há exigência de quantidade, de sílabas certas, nem de rima. A linha isolada é uma unidade rítmica […].

Assim, a diferença entre a prosa e o verso, sem desaparecer, acentua-se tal qual é, sem

— a rima ou o silabismo[25] — ou outras modalidades da fase sua contemporânea, de verso livre, agora baseado na recorrência de ritmos fónicos. Vejamos, pois, os poemas XVI a XIX.

---

mais nada.» «Ensaios — Poesia e Prosa». In *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. 2.ª ed. Lisboa: Ática, 1973, p. 78.

[25] O silabismo só pode aqui ser encarado como medida aproximada. Se, mesmo dentro de um metro fixo, regulador global dos versos, os encontros vocálicos intra e, sobretudo, intervocabulares, põem frequentes e delicados problemas de escansão, evidentemente muito mais relevantes eles serão no verso livre por este não ter, *a priori*, um limite métrico preestabelcido. Assim, se muitos versos são passíveis de contagem silábica pacífica, outros podem diferir em uma, duas ou mais sílabas. Tomemos como exemplo o início do ciclo, poema I, *M. G. R.*, p. 107:

Eu nunca guardei rebanhos.
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor.
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar
……

O primeiro verso pertence à categoria dos não problemáticos, soando-nos imediatamente a familiar, o que não admira, pois se trata de um heptassílabo. A partir dele, por hábito inconsciente, sobretudo se não conhecemos a «prosa dos […] versos» que constitui o ciclo, somos levados intimamente a esperar que o segundo verso se lhe assemelhe. O que acontece, se fizermos dele a leitura mais provável, com sinalefa na 5.ª sílaba: «Ma|s é| co|lmo se os| guar|da|(sse)». Com reforçada probabilidade aplicamos o mesmo manequim rítmico ao terceiro verso, que igualmente se adequa se houver uma crase na 2.ª e elisão na 3.ª e 5.ª sílabas: «Mi|nha alm(a) é| co|m(o) um pas|tor». O quarto verso, para ser heptassilábico, pressupõe sinalefa na 3.ª e 5.ª sílabas: «Co|nhe|c(e) o ven|to e| o| sol|» — enquanto o sexto necessita de hiato entre a 4.ª, 5.ª e 6.ª — «A| se|guir| e| a| o|lhar|». O quinto verso, sensivelmente mais extenso, a ser lido como segue, parece agradável e conhecido. «E| an|da| pe|la| mão| das| es|ta|ções». Tê-lo-emos lido como um familiar decassílabo heróico. A sequência do poema define-se a favor destas leituras, com a recorrência de outros possíveis heptassílabos e decassílabos, num desenvolvimento onde o metro tende, no entanto, progressivamente a aumentar. Mas todo este processo se afigura, na melhor das hipóteses, muitíssimo provável e não totalmente seguro. Em «Ela canta, pobre ceifeira…», in *Fernando Pessoa e C.ª Heterónima* (Estudos coligidos 1940-1978), II vol. Lisboa: Ed. 70, 1981, p. 15, Jorge de Sena chama, aliás, a atenção para a muito frequente ambiguidade do regime dos encontros vocálicos, na metrificação de Fernando Pessoa, particularmente evidente neste poema |«Ela canta…»| , onde 25% dos versos de versão definitiva são duvidosos (para não dizermos defeituosos) quanto à sua correcta leitura à primeira vista. Dir-se-ia que F. P., mais que ouvia, *via* destacadamente as, palavras portuguesas escritas, e essa visão, mais impressa que auditiva, fazia-o esquecer os encontros vocálicos e considerar como sílabas separadas de um verso, o que na verdade se resolve por elisão e sinalefa, quando acaso o hiato não seja claramente usado como recurso expressivo…».

XVI

Quem me dera que a minha vida fosse um carro de bois
Que vem a chiar, manhaninha cedo, pela estrada,
E que para de onde veio volta depois
Quase à noitinha pela mesma estrada.

Eu não tinha que ter esperanças — tinha só que ter rodas…
A minha velhice não tinha rugas nem cabelo branco…
Quando eu já não servia, tiravam-me as rodas
E eu ficava virado e partido no fundo de um barranco.[26]

São oito os versos onde se sobrepõem vários tipos de regularidade. Antes de mais, estrófica, pois distribuem-se em duas quadras incluindo, facto bem revelador da doença de Caeiro, rimas segundo o esquema abab cdcd. Aliás, b e d não são propriamente rimas mas plenas repetições lexemáticas que englobam, evidentemente, a identidade fónica descodificada como rima. Os versos, embora não isométricos, oscilam entre 13 e 16 sílabas, com exceção do quarto, que é um decassílabo. Cada estrofe toma por base um dístico sensivelmente isométrico ao qual se segue um verso de 12 sílabas. Todos os versos menos o quarto são cesurados. Em alguns deles está presente um ritmo anapéstico nítido (especialmente nos vv. 5 e 8).

XVII

A Salada

No meu prato que mistura de Natureza!
As minhas irmãs as plantas,
As companheiras das fontes, as santas
A quem ninguém reza…

E cortam-as e vêm à nossa mesa
E nos hotéis os hóspedes ruidosos,
Que chegam com correias tendo mantas,
Dizem "salada", descuidosos…,

Sem pensar que exigem à Terra-Mãe
A sua frescura e os seus filhos primeiros,

[26] *M. G. R.*, p. 131.

As primeiras verdes palavras que ela tem,
As primeiras cousas vivas e irisantes
Que Noé viu
Quando as águas desceram e o cimo dos montes
Verde e alagado surgiu
E no ar por onde a pomba apareceu
O arco-íris se esbateu…[27]

Neste poema, onde a estruturação em quadras com rima é de novo evidente, para depois se esboroar, versos mais longos — de 10 a 12 sílabas — alternam com versos mais curtos — de 4 a 8 sílabas. Estes últimos correspondem frequentemente a quebrados dos primeiros. Nesta combinação polimétrica há sucessivas ou alternadas constantes — um eixo rítmico atravessa na 7.ª sílaba os versos 1 a 3, deslocando-se para a 6.ª nos versos 4 a 7, para a 5.ª nos versos 4 e 9 a 12 e de novo para a 6.ª nos versos 14 a 16; nos versos 8, 13 e 17 acentua-se a 4.ª sílaba. Há, pois, como que uma sobreposição acentual que se desloca ao longo do poema, suficientemente percetível para ser constante, e mutável para ser sintagmaticamente fugidia.

XVIII

Quem me dera que eu fosse o pó de estrada
E que os pés dos pobres me estivessem pisando…

Quem me dera que eu fosse os rios que correm
E que as lavadeiras estivessem à minha beira…

Quem me *dera que eu fosse* os choupos à margem do rio
E tivesse só o céu por cima e a água por baixo…

Quem me dera que eu fosse o burro do moleiro
E que ele me *batesse e me estimasse…*

Antes isso que ser o que atravessa a vida
Olhando para trás de si e tendo pena…[28]

Trata-se de um poema em dísticos de ressonância algo junqueiriana, fortemente estruturados sobre repetições como as já citadas atrás (mais uma vez

[27] *Ibid.*, p. 132.
[28] *Ibid.*, p. 133.

escritas em itálico). O 1.º verso começa (a não ser no último dístico, espécie de conclusão) pela anáfora «Quem me dera que eu fosse». Esta repetição torna-se também base rítmica — todos os versos ímpares se segmentam num primeiro cólon fixo, de 6 sílabas, acentuado na 3.ª e na 6.ª. Somos levados a esperar uma certa simetria do segundo cólon do verso. E assim acontece. Verifica-se que estamos globalmente perante versos de número de sílabas flutuante, um pouco variável (de 10 a 14), cesurados, apoiando-se em dois acentos em cada hemistíquio. É o esquema típico do verso de arte maior. Uma exceção ganha relevo especial: os versos 5-6, centrais na composição, têm maior fôlego, ao que corresponde sobretudo um mais elevado número de acentos — três — nos cola «os choupos à margem do rio» (v. 5) e «E tivesse só o céu por cima» (v. 6). No centro do poema o manequim rítmico sofre uma espécie de amplificação momentânea, voltando logo a seguir à forma inicial, como se, ao longo do desenvolvimento poemático, o próprio verso se ampliasse também, solidariamente.

XIX

O luar quando bate na relva
Não sei que cousas me lembra…

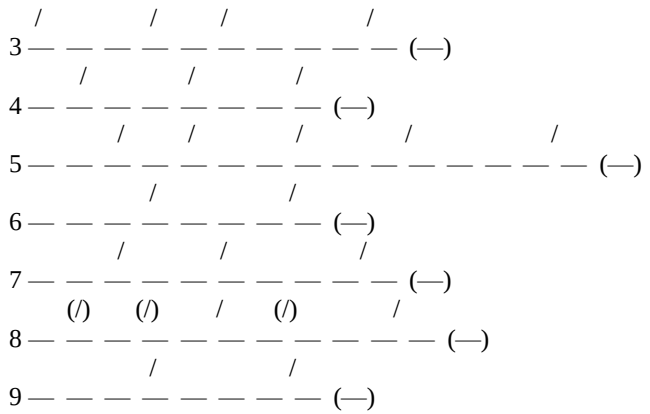
Lembra-me a voz da creada velha
Contando-me contos de fadas
E de como Nossa-Senhora vestida de mendiga
Andava à noite nas estradas
Socorrendo as creanças maltratadas…

Se eu já não posso crer que isso é verdade
Para que bate o luar na relva?[29]

Na sua aparente irregularidade métrica, oscilando os versos entre 7 e 15 sílabas, o poema XIX contém uma forte regularidade rítmica:

```
                  /       /                /
1 — — — — — — — — — (—)
            /             /
2 — — — — — — — — (—)
```

[29] *Ibid.*, p. 134.



A uma sequência global de versos lentos, compostos quase exclusivamente de cláusulas tri e tetrassilábicas, predominantemente anapésticos, opõe-se o verso 8, fulcro do dístico final, exprimindo uma dúvida face à sedução da atmosfera evocada. Apesar de ser, como o verso anterior, um decassílabo, o seu ritmo é mais duro, rápido e regular, pois trata-se de um pentâmetro iâmbico. De novo, com o verso final, descritivo e retomando o verso inicial do poema, regressamos também ao manequim rítmico *cantabile*, predominante. Note-se aqui a presença de rimas consoantes «fadas», «estradas», «maltratadas», as três com alguma correlação fónica com «verdade» que, no entanto, surge, situada no verso 8, de rutura, como o único verso branco do poema. Porque nos outros ou há repetição lexemática, «relva», ou assonância «relva», «lembra», «velha»; «vestida» e «mendiga», rimas leoninas, compensam, com a sua reiteração fónica a excecional extensão do verso 5.

Podemos fechar o parêntesis, mais ou menos extenso destas canções anómalas? Não ainda. É tempo de dizer que, se a rima é, de facto, excecional no conjunto de *O Guardador de Rebanhos*, várias das regularidades detetadas são comuns a muitas outras composições. Assim, uma certa uniformidade métrica, com base no decassílabo, é perfeitamente visível na canção XXXV, transcrita. Evidentemente, trata-se de uma opção métrica segunda, consequência direta da estrutura repetitiva de base, oportunamente assinalada. Mas o fenómeno é muito claro na canção X, onde o predomínio do octossílabo (verso fundamental em Pessoa por possível influência de Nobre, segundo Jorge de Sena[30]) é absolutamente indiscutível:

[30] «Ela canta, pobre ceifeira…», cit., pp. 18-19, 46-47.

X

«Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?»

«Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz?»

«Muita cousa mais do que isso,
Fala-me de muitas outras cousas
De memórias e de saudades
E de cousas que nunca foram.»

«Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti.»[31]

Deixando de parte os versos que por diferentes resoluções de encontros vocálicos são passíveis de alguma flutuação silábica — v. 2 — 7 ou 8 sílabas; vv. 4 e 7 — 6 ou 7 sílabas; vv. 8 e 15 — 7 ou 8 sílabas, há sete versos que são indubitáveis octossílabos, situando-se sobretudo no início e no final do poema. O verso 9, o mais longo, um eneassílabo, pode ser percebido como contendo uma pequena amplificação métrica.

Mas muitas vezes a presença do mesmo metro é eventual, episódica, apenas detetável como fenómeno momentâneo do fio sintagmático e não como opção básica. Em poemas de verso irregular aparecem, de vez em quando, breves sequências isométricas. Vejam-se as canções I, IV, V, ou VIII, da qual cito uma sequência do final, contendo três decassílabos seguidos:

……
Porque razão que se perceba
Não há-de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam
E tudo quanto as religiões ensinam?[32]

[31] *M. G. R.*, p. 125.

Exemplos de regularidade por recorrências de cláusulas idênticas, como vimos na canção XIX, encontram-se ainda em XXIV, XXXVII, XLII. Também em outros poemas, tal como acontecia no XVIII, os versos, de diferente medida, mas todos cesurados, estabelecem um fio de identidade. Sirvam de exemplo a V, XXXII, XLIII e XLIX.

Depois deste levantamento, já longo e nem por isso exaustivo, continua a haver composições que se desviam das sucessivas teias que lhes fomos tecendo — II, III, XII, XIV. Fica a perplexidade, aumentada pela lembrança, a não recalcar, de que a totalidade de *O Guardador de Rebanhos* se propõe como um todo de algum modo homogéneo à nossa perceção, o que pode constituir então cada verso como unidade?

Num certo sentido, a curva melódica interior (muito evidente em poemas como V, X, XLVIII). O que seria indiscutivelmente verdadeiro e suficiente se cada verso constituísse uma unidade rítmico-semântica, como preconizavam os teorizadores do verso livre. De facto, o verso, não tendo, a partir de certa época da sua evolução diacrónica, limites silábicos obrigatórios, deixava de ser necessária a chamada «licença poética» de cavalgamento destinada a prolongar de um verso para o seguinte um todo rítmico-sintático-semântico.

E aqui um outro desvio se impõe, com a presença, teimosamente dialética e não convocada de Campos, outra vez. Atentemos nas importantes notas em que Maria Aliete Galhoz estabelece uma fundamental relação Campos-Caeiro: «A. de Campos representa, dentro da ficção aceite dos heterónimos, a parte mais audaciosa de responsabilidade literária e extraliterária que F. P. se permitiu […] Desde o princípio que, dentro dos que o podiam entender, A. de Campos foi preferido pela próxima comunicabilidade, quente e perfeita dos seus humaníssimos versos.»[33] E acrescenta que «Opiário» e os três sonetos datilografados, com datas acrescentadas a lápis, «Soneto já antigo», «Quando olho para mim não me percebo» e «A praça da Figueira de manhã»[34] pretendem, citando Pessoa, dar o Álvaro de Campos «em botão»,

[32] *Ibid.*, p. 123.

[33] Fernando Pessoa – *Obra Poética*, Organização, Introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. 7.ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977, pp. 776-7. Passarei a designar esta edição pela sigla *O.P.*

[34] *Ibid.*, pp. 301-5, 385 e 301, respetivamente.

anterior ao seu contacto com o Mestre[35]. Nestas quatro composições, representa ficcional (e metricamente) o poeta um estádio silábico da poesia no seu ponto de equilíbrio mais instável, a rutura já anunciada. Os cavalgamentos, sobretudo nos sonetos, são frequentes, muito nítidos, por vezes brutais[36]. Só depois de um encontro ficcional com o Mestre (que segundo Eduardo Lourenço coincidirá em Pessoa com a leitura de Whitman) Campos adotará resolutamente o verso livre puro, na sua plenitude afirmativa, isto é, sem cavalgamento visível. De facto, os poemas datados de *O Guardador de Rebanhos*[37] e as Odes de estreia de Campos[38] surgem globalmente no mesmo ano,

---

[35] *Ibid.*, p. 777.

[36] (38) Transcrevo os versos que contêm os principais exemplos:

> Olha, Daisy: quando eu morrer tu hásde
> dizer aos meus amigos aí de Londres
> embora não o sintas, que tu escondes
> A grande dor de minha morte. Irás de
>
> Londres p'ra Iorque ……
> …….. Depois vai dar
> a noticia a essa estranha Cecily
> ……
> (Soneto já antigo)
>
> ……
> …… Sei eu
> Por que o amo? Não importa. Adiante …..
> ……
> De resto, nada em mim é certo e está
> De acordo comigo próprio ……
> ……..……
> (A praça da Figueira de manhã)
>
> ……
> Se na verdade sinto o que sinto. Eu
> Serei tal qual pareço em mim? Serei
> Tal qual me julgo verdadeiramente?
> ……
> (Quando olho para mim não me percebo)

Os cavalgamentos destes últimos versos mereceram a Giuseppe Tavani especial atenção ao longo das páginas de análise ritmémica deste soneto, «Análise ritmémica de um poema de Fernando Pessoa», in *Poesia e Ritmo*. Lisboa: Sá da Costa, 1983, pp. 77-85. De «Soneto já antigo» há uma fina análise de António Coimbra Martins em «De Castilho a Pessoa — Achegas para uma Poética História Portuguesa». *Bulletin des Études Porrugaises*. Nova série. XXX (1969), pp. 223-345.

[37] I, II, XXIV, XXV, XXVI, XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLV, XLVI.

1914, ou no seguinte, embora Pessoa, na sua ordenação sistemática de dramaticidade heteronímica, coloque, no final do manuscrito de *O Guardador de Rebanhos*, a data global de 1911-12 que Maria Aliete Galhoz considera puramente ficcional: «Nenhum dos poemas […] está dentro do âmbito que lhe foi escolhido»[39]. Opinião quê Ivo Castro subscreve inteiramente[40].

Tendo servido de lição «triunfal» aos seus discípulos, Caeiro avança na rota da descoberta e instaura definitivamente a tradição do verso livre[41]. Assim, se por lado sublinha com uma visibilidade irrecusável os limites do verso, dando-lhe com frequência um cunho fortemente aforístico:

> Não tenho ambições nem desejos.
> Ser poeta não é uma ambição minha.
> É a minha maneira de estar sozinho.[42]
>
> Eu não tenho filosofia: tenho sentidos…[43]

---

[38] De 1914, «Ode Triunfal» e «Dois excertos de Odes»; de 1915, «Ode Marítima» (provavelmente) e «Saudação a Walt Whitman». Só talvez do último possa dizer-se que o cavalgamento está absolutamente banido. Mas nos outros, quando existe, é discreto, por assim dizer apagando-se face à mole de versos fortemente exclamativos e anafóricos que predominam.

[39] *O.P.*, p. 760.

[40] *M.G.R.*, p. 15. Cf. ainda Arnaldo Saraiva, «Das contradições (de) Caeiro às contradições sobre Caeiro». *Persona*. 2 (jul. 1978). Porto: Centro de Estudos Pessoanos, pp. 43--48; Jorge de Sena – «O 'meu mestre Caeiro', de Fernando Pessoa e outros mais». In *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*. Porto: Brasília / Centro de Estudos Pessoanos, 1979, pp. 343-357.

[41] Não podendo dizer-se que o verso livre seja, na poesia portuguesa, uma inovação de *Orpheu*, é com esta geração que ele se assume como território definitivamente conquistado. Como sublinha Jorge de Sena: «A desarticulação da metrificação tradicional, o verso livre, a estrofe igualmente livre, que, a par de formas tão clássicas como o soneto, os homens de ORPHEU utilizaram, não pode dizer-se que tenham eles introduzido. Já um Nobre, um Junqueiro, um Pascoaes haviam levado algumas dessas barbaridades à perfeição artística. Mas é deles e só deles, como antes nunca fora de ninguém, o emprego do contraste entre a mais requintada sensualidade da forma e um prosaísmo de estilo, prosaísmo esse que ainda hoje arrepia os cabelos às almas sensíveis, que o consideram um exagero de mau gosto a que não deve voltar-se». «Orpheu». In *Fernando Pessoa e C.ª Heterónima* (Estudos coligidos 1940-1978). I volume. Lisboa: Ed. 70, pp. 103-4. Cf. também António Coimbra Martins – «De Castilho a Pessoa…», cit. e Luís Filipe Lindley Cintra– «A propósito do Centenário de António Nobre: o decassílabo, o alexandrino e o verso livre no *Só* (Ensaio sobre versificação e ritmo)». *Brotéria*. LXXXVI (1986), pp. 168-192.

[42] *M.G.R.*, I, p. 108.

> Há metafísica bastante em não pensar em nada.[44]
>
> Sou um guardador de rebanhos.[45]
>
> Só a natureza é divina, e ela não é divina.[46]

por outro lado, simultaneamente presentifica, dentro do verso livre, uma etapa teoricamente posterior à da sua afirmação, operando frequentes embora bastante suaves cavalgamentos. Cito:

> Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos
> E não pensar. É correr as cortinas
> Da minha janela (mas ele não tem cortinas).
> ……..
>
> (Isto é talvez ridículo aos ouvidos
> De quem, por não saber o que é olhar para as cousas,
> ……)[47]

Temos assim o verso de Caeiro, cujo périplo de processos tão diversos, em espécie de reserva forjada e ciosamente preservada, temos vindo a fazer, reduzido, nos contornos do seu denominador comum, àquilo que nele é irredutível, essência de verso puro moderno: o efeito de linearização[48].

---

[43] *Ibid.*, II, p. 109.

[44] *Ibid.*, V, p. 114.

[45] *Ibid.*, IX, p. 124.

[46] *Ibid.*, XXVII, p. 142.

[47] *Ibid.*, V, p. 114-5. É este o tipo de cavalgamento que se encontra em algumas Odes de Campos (cf. nota 38).

[48] Proposta de tradução do vocábulo inglês «lineation». Cf. Charles O. Hartmann – *Free Verse. An Essay on Prosody*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980. Em Caeiro, poeta da visão por excelência, este efeito surge como que ampliado tanto na prática como na teorização. Repare-se na insistência da visão (vs. audição) nos seguintes fragmentos:

> E que as suas casas tenham
> Ao pé duma janela aberta
> Uma cadeira predilecta
> Onde se sentem, lendo os meus versos
> *M.G.R.*, I, p. 108.

Este processo, inerente à fase escrita da poesia, herdado do seu anterior período métrico, toma por base a convenção de que a pausa fundamental é representada pelo branco que segue o verso. Esta é a opinião claramente expressa pelo próprio Pessoa em seus escritos teóricos. Na poesia verificam-se «pausas artificiais no discurso, dispondo o discurso em linhas separadas sendo a pausa indicada pela passagem da linha […]. A pausa de fim de verso é independente do sentido e é tão nítida como se ali houvesse pontuação. Erram pois contra toda a substância da poesia os que lêem ou dizem versos, correndo-os de um para outro quando não há pontuação no fim de uma linha. O discurso poético é exposto em linhas precisamente para que se faça uma pausa, artificial embora, onde a linha termina»[49]. E mesmo, quando, pela boca de Ricardo Reis, critica Campos, sugerindo a invenção de um novo sinal de pontuação (|) para determinar esta pausa versal, está implicitamente a reconhecê-la[50]. Das muitas, embora não exaustivas[51] lições variantes publicadas de versos de *O Guardador de Rebanhos*, nenhuma põe em causa o efeito de linearização[52].

Tendo «vivido» o suficiente para, no seu prosaísmo antiliterário, no seu despojamento aparente[53], ter mostrado «ingenuamente» não só a essência do

---

Se eu morrer novo,
Sem poder publicar livro nenhum
Sem ver a cara que têm os meus versos em letra impressa.
O.P., pp. 225.

Veja-se ainda toda a nota 25.

[49] «Ensaios — Poesia e Prosa». In *Páginas de Estética…*, cit., p. 77.

[50] Ricardo Reis, fragmento s/d. In *Páginas Intimas…*, cit., p. 39.

[51] Cf. Ivo Castro – *M.G.R.*, p. 17.

[52] Como aconteceria se, por exemplo, um verso se desmembrasse em dois ou vice-versa. Pelo contrário, para além das por vezes numerosas alternativas testemunhadas, geralmente integráveis no mesmo paradigma rítmico, semântico ou, pelo menos gramatical — como é o caso de «serena», «futura», «completa»; «subita» e «grande» em vez de «eterna» no verso «Para a eterna novidade do mundo», *O. P.*, pp. 204 e 706 existem vários casos de supressão / inserção de um verso inteiro: *M.G.R.*, VI, v. 11, p. 117; XLIV, v. 14, p. 161; XXI, v. 3, p. 136; XXVII, v. 10, p. 142; XXXI, v. 10, p. 147; XLI, v. 20, p. 158; XXXIV, v. 14, p. 151. Esta presença / ausência integral de um verso reforça-o, do ponto de vista da génese e da textura poemática, inequivocamente, como um todo.

[53] Muito mais aparente do que real, Caeiro, revelando-se, à medida que a análise se aprofunda, como magma disponível para uma infinitude de forma. Por isso mesmo, Eduardo Lourenço preferiu à expressão de José Augusto Seabra, «O grau zero da poesia» em *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, cit., pp. 19-107 a de «grau ómega de poesia», *Fernando Pessoa Revisitado*, cit., p. 37.

verso livre como de todo o verso escrito, Caeiro pôde morrer cedo para renascer em cada dia na poesia portuguesa, imediatamente a começar pela dos seus discípulos.

E agora? «Deve qualquer história ter fim? […] Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos… Velamos as horas que passam… O nosso mister é inútil como a vida… […] De eterno e belo há apenas o sonho»[54]. Sussurra a voz branca, residual, de Pessoa dramaturgo. Ao que Pessoa crítico luminosamente acrescenta: «O poeta é o que sempre excede o que pode fazer […] Exija de si o que sabe que não poderá fazer. Não é outro o caminho da Beleza»[55].

[54] Fernando Pessoa, «O Marinheiro». *Orpheu* 1, cit., pp. 48-50.

[55] [Carta a um poeta]. In *Páginas de Estética*, cit., p. 133.

DO VERSO: APROXIMAÇÕES

(Arte verbal infantil)*

> «Notre hypothèse générale est que les artistes ont emprunté leurs matériaux premiers aux performances naturelles de l'homme ou, plus fortement encore, que les artistes sont contraints d'utiliser les possibilités perceptives et motrices de l'homme. (…) L'artiste crée, mais il crée à partir de matériaux. (…) Nous n'oublions pas qu'il crée en cherchant sans cesse à rompre ces déterminismes. (…) À la limite, il faut se taire et écouter».
>
> Paul Fraisse

«Parlant du rythme, c'est de vous que je parle, c'est vous qui parlez, les problèmes du rythme sont les vôtres»[1]. Queira, por favor, revisitar comigo os lugares da sua infância, *atelier* fecundo de formas poéticas. Dispomos de um vasto *corpus* de Literatura Oral Infantil, direta ou indiretamente recolhida em Portugal[2]; de estudos suficientes para fundamentar as perspetivas etnográfica, poética e semiótica. Comecemos por um aceitável começo: quando se fala de «Arte Verbal Infantil», que realidade recobre este adjetivo? Parte de um todo muito mais amplo, o da oralidade tradicional, a oralidade infantil possui globalmente algumas das suas características, concretamente a de apresentar-se como vivência que despreocupadamente coloca entre parêntesis os problemas de origem ou de autoria propriamente ditos. Porque neste universo permanece aquilo que, criação única algures, se tornou pura variação anónima, constantemente equilibrada entre os limites da perceção e os da

---

* Publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*. II, IV (1987), pp. 75-92.

[1] Henri Meschonnic – *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982, p. 715.

[2] Não abordarei esse vasto *corpus* com qualquer preocupação de exaustividade mas tentarei dele extrair uma amostra representativa que seja uma efetiva aproximação ao funcionamento do verso. Os exemplos serão numerados, correspondendo as letras à identificação de diferentes variantes.

memória[3]. A sua *performance* será, mais do que um trabalho de citação exata, a prática de uma competência especial[4].

Do *corpus* a analisar, retirei exemplos de algum modo equívocos no que respeita à sua fortuna infantil, como os de certas etimologias populares ou de calendários poéticos. Ficaram fundamentalmente lengalengas, cantilenas de extensão muito variável, cobrindo pouco mais do que, na circunstância, o espaço de dois versos ou tempos assaz longos, fórmulas de escolha («préludes aux jeux ritualisés», como gostava de os designar Roman Jakobson)[5] e trava-línguas. Disse: infantis. Porque neles a criança sempre está especialmente implicada, num processo semiótico interativo que não se sabe onde começa, o adulto dizendo-os as mais das vezes numa espécie de regressão por simpatia[6] em que tenta adotar o ponto de vista da criança, esta ouvindo--os, fruindo-os, decorando-os, recriando-os, confirmando no adulto a sua correta escolha de processos e, em futuras crianças, precoces, gratas experiências. Revisitando esses arquivos da memória descobriremos a regularidade, base de toda a versificação, o primado fundador do ritmo[7]. De um ritmo que se faz com palavras e com os traços translinguísticos que simultaneamente elas suportam[8].

Não se trata de uma regularidade única (isossilabismo rigoroso, exclusivo), como poderia inferir-se de uma conceção restritiva do verso, mas de regularidades várias podendo histórica e geograficamente combinar-se, textualizar-se, assegurando aquilo que Pedro Henriquez Ureña define como limiar da métrica, o verso puro: «El verso, en su esencia invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como "agrupación de sonidos", obedece sólo a una ley rítmica primaria: la de la

[3] Cf. o princípio enunciado por Paul Praisse – *Psychologie du rythme*. Paris: PUF, 1974, p. 106: «D'une manière générale, on peut dire que plus les formes sont simples et régulières et plus elles sont faciles à percevoir et mémoriser».

[4] Cf. o conceito de «remémoration générative» em Jean Pouillon – «Plus c'est la même chose, plus ça change». *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. 15: *Mémoires* (primavera 1977). Paris: Gallimard, pp. 203-211.

[5] Roman Jakobson e Linda Waugh – *La charpente phonique du langage.* Trad. francesa. Paris: Minuit, 1980.

[6] Cf. Ivan Fonágy – «Les bases pulsionnelles de la phonation». *Revue Française de Psychanalyse*. Jan. 1970, pp. 101-136; jul. 1971, pp. 543-591.

[7] Id. – *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Paris: Payot, 1973, p. 81.

[8] Id. – *ibid.*, p. 24.

repetición. Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición. El verso, en su sencillez pura, es unidad rítmica porque se repite y forma series: para formar series, las unidades pueden ser semejantes o desemejantes»[9].

Comecemos por detetar os quatro aspetos do ritmo apontados como fundamentais por Rafael de Balbin[10]: de quantidade, intensidade, timbre e tom. Na arte verbal infantil a consciência silábica é dado primeiro e nítido[11] podendo adotar-se a matriz do verso issossilábico. (Exemplos 1A, 2A, 3A, 4A, 5A).

1.A. Fernandinho vai ao vinho
Quebra o copo p'lo caminho
Ai do copo, ai do vinho,
Ai do cu do Fernandinho![12]

2.A. Pico, pico, maçarico
Quem te deu tamanho bico?
Foi o padre da botelha
P'ra ferrar na sobrancelha
Varre, varre, vassourinha
s'varre(r)es bem, dou-te um vintém,
s'varre(r)es mal, dou-te um real.[13]

3.A. Joaninha, voa, voa,
Que o teu pai 'stá em Lisboa
c'um rabinho de sardinha
Para dar à Joaninha.[14]

4.A. Põe, galinha, aqui o ovo,
Que o menino papa-o todo.[15]

---

[9] Pedro Henriquez Ureña – «En busca del verso puro». In *Homenaje a Enrique Jose Varona en el cincuentenario de su primer curso de filosofia (1880-1930), Miscelânea de estudios literários, históricos y filosóficos*. Havana: Secretaria de Educación — Dirección de Cultura, 1935, p. 31.

[10] *Sistema de rítmica castellana*. 3.ª ed. aumentada. Madrid: Gredos, 1975.

[11] Cf. a afirmação de André Spire – *Plaisir Poétique et Plaisir Musculaire. Essai sur l'Evolution des Techniques Poétiques*. Nova Iorque: Vanni, 1949, p. 27: «L'expérience a révélé que le sentiment de la séparation des mots est moins naturel que le sentiment de la séparation en syllabes. […] Tout sujet normal […] sent la syllabe comme division élémentaire du langage».

[12] Recolha pessoal, Porto.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*

5.A. Sape, gato
Lambareiro,
Tire a pata
Do açucareiro![16]

Fenómenos de compensação e sinalefa têm grande probabilidade de ocorrer mantendo a persistência do modelo proposto que, no entanto, frequentemente alterna com versos de menor ou maior extensão. Repare-se nas seguintes variantes (B) aos exemplos transcritos, que saem nitidamente do limite heptassilábico:

1.B. ……
Ai do copo, ai do vinho,
ai do tutu do Fernandinho.[17]

2.B. Sorrobico, bico
Quem te deu tamanho bico?
Foi a velha chocalheira
Com ovos e manteiga
E os cavalos a correr
E as meninas a aprender
E a que for mais bonita
É que se vai esconder.[18]

4.B. Aqui põe a pitinha o ovo
E o menino papa-o todo.[19]

De resto, como salienta Paul Fraisse, o isossilabismo é fundamentalmente um modelo percetivo, construção aproximada[20]. Nesta perspetiva se insere a chamada de atenção do grupo μ para o facto de toda a rima, concordância

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

[18] J. Leite de Vasconcellos – *Cancioneiro Popular Português*. Coordenado e com Introdução de Maria Arminda Zaluar Nunes. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1975, p. 89.

[19] J. Leite de Vasconcellos – *Etnografia Portuguesa. Tentame* de *Sistematização*. Org. M. Viegas Guerreiro; colab. Alda da Silva Soromenho e Paulo Catão Soromenho. Prefação de Orlando Ribeiro. Vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, 1967, p. 70.

[20] *Op. cit.*, p. 153.

estabelecida através do filtro da perceção ser, em rigor, pene-rima[21] e de Roman Jakobson e Linda Waugh lembrando por seu turno, que «les conventions pour la rime ont pour effet d'oblitérer un certain nombre d'oppositions distinctives»[22]. Esta insistência num modelo de construção, de regularidade aproximada, não se faz ao arrepio dos dados fornecidos pela fonética experimental[23]. Pelo contrário, permite repensá-los de uma forma mais fecunda. Munidos desta perspetiva, abordaremos sem qualquer estranheza os vários casos de versificação irregular tendendo para o modelo de verso flutuante, de antiquíssima tradição peninsular.

6.A. Era uma vez
Um gato maltês
Tocava piano
E falava francês.[24]

6.B. Era uma vez
Um porco maltês
Queres que te conte outra vez?[25]

6.C. Era uma vez
Um gato maltês
Construiu um prédio
Não sei que mais fez.[26]

7.A. Anda, burrinho
P'ra Azeitão
Carregadinho
De feijão
Que os outros
Já lá 'stão
Com pão e vinho
P'ra uma função.[27]

---

[21] Jacques Dubois, Francis Edeune, Jean-Marie Klinkenberg e Philippe Minguet (Grupo μ) – *Rhétorique de la poésie. Lecture Linéaire, Lecture Tabulaire*. Bruxelas: Complexe, 1977, p. 154.

[22] *Op. cit.*, p. 65.

[23] Cf. Georges Lote – *Etudes sur le vers français. L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale*. Reimpr. Genebra: Slatkine 1975; G. Faure e M. Rossi – *Le rythme de l'alexandrin.* Travaux de linguistique et de littérature. Université de Strasbourg, 1968.

[24] Recolha pessoal, Porto.

[25] *Ibid.*

[26] J. L. de Vasconcellos – *Cancioneiro…*, cit., p. 95.

Em certas fórmulas de escolha reforça-se o silabismo de base destacando a sequência sílaba a sílaba por cada jogador a sortear. Assim, a fórmula de escolha

8.A. O avião foi ao ar;
A que terra foi parar?
(Completar dizendo o nome de uma terra)[28]

é do seguinte modo executada numa roda: O-a-vi-ão-foi-ao-ar-a-que-ter-ra--foi-pa-rar?-Por-tu-gal. Em outros casos, o ritmo é sobretudo de intensidade, apoiando-se no relevo acentual, na linha da «forte corrente nativa de versificação irregular cujos efeitos (…) [são] mais sensíveis na poesia de tipo tradicional»[29]. São frequentes as fórmulas caracterizáveis como variedades do verso livre de cláusulas. Segundo Isabel Paraíso Leal, este «consiste en la reiteración indefinida de un grupo rítmico-acentual, con acompañamiento de la rima […] [onde] cada núcleo es *biacentual*: el segundo acento, cae obligatoriamente en la penúltima sílaba de cada núcleo, y el primero queda flotante»[30]. Este tipo de acentuação binária, inicialmente proposta, logo induzida, coaduna-se especialmente com a sincronização sensorio-motora do balanço e movimentos rítmicos dele derivados — oscilar, embalar, andar, trotar — que frequentemente acompanham a recitação (ver 10.A. e 11.A.).

9.A Rei, capitão
Soldado, ladrão
Menina bonita
Do meu coração.[31]

10.A. Mão morta,
Mão morta,
Vai bater
Àquela porta!
(Acompanhado de oscilação do pulso)[32]

---

[27] Recolha pessoal, Porto.

[28] *Ibid.*

[29] Celso Ferreira da Cunha – *Estudos de Versificação Portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 167.

[30] Isabel Paraíso Leal – *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985, pp. 393-4.

[31] Recolha pessoal, Porto.

11.A. Assim se amassa,
Assim se peneira,
Assim se dá volta
Ao pão da masseira!
(Acompanhado de movimentos laterais dos braços terminando numa volta)[33]

12.A. Ri — Ronda
Quí — quiqueribónda
Sála — mirónda
Per í s'escónde.[34]

Apesar do seu isossilabismo quase sem falhas, é ainda neste tipo de lengalengas que melhor se enquadra a já citada fórmula de contar os botões «Rei, capitão…» (9.A.) e a de afastar os gulosos:

13.A. Sápe, gato
Lámbaréiro,
Tíra a pata
Do açúcareíro![35]

Aqui, a matriz biacentual projeta-se claramente, por indução rítmica, em *lám*bareíro e Do *açú*careíro.

Certas fórmulas de escolha colocam-nos perante uma situação bastante mais complexa, apresentando-se frequentemente, quanto à dicção, como um modelo tetracentual (repare-se que quatro é múltiplo de dois, que tínhamos encontrado nas fórmulas anteriores), de raríssima concentração, na medida em que cada sílaba pode corresponder a um acento. A fórmula desenvolve-se segundo o esquema proposto, tetracentual, procedendo a tonizações de átonas, se necessário:

14.A. Úm — dó — lí — tá
Qu' éra dé méndá
Úm sonéto cóloréto
Úm — dó — lí — tá[36]

---

[32] *Ibid.*

[33] *Ibid.*

[34] J. L. de Vasconcellos – *Cancioneiro…*, cit., p. 99.

[35] Recolha pessoal, Porto.

[36] *Ibid.*

14.B. Úm, dó, lí, tá,
Erá dí — méndá
Pícaréta, flórêta
Úm, dó, lí, tá[37]

15.A. Ém címa dó piáno
'stá um cópo cóm veneno
Quém bebéu mórréu.[38]

16.A. Pím, pám, púm,
Cáda bóla máta úm
Dá galínha pró peru
Quém fíc(a) és tú.[39]

É como se a raiz acentual do verso peninsular de arte-maior, caracterizado, segundo Carolina Michaëlis, por «quatro altas (…) que podiam oscilar

[37] J. R. dos Santos, Jr. – *Lenga-Lengas e Jogos Infantis*. Extr. dos «Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia». (8, 3). Porto: Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, 1938, p. 24.

[38] Recolha pessoal, Porto. Cf. Veríssimo de Melo – *Jogos populares do Brasil*. Separata de «Douro Litoral — Boletim da Comissão de Etnografia e História». (Sétima série — V – VI). Porto, 1956, p. 15, as variantes recolhidas no Brasil:

15.B. Lá em cima do piano
Tem um copo de veneno;
Para quem beber primeiro,
— Mor — reu!

15.C. Em cima do piano
Tem um copo de veneno,
Quem bebeu morreu.
Anabú, anabú
Quem sai és tu.

Este cotejo permite verificar que em 15.B., apenas o terceiro e quarto versos quebram o modelo tetracentual. Este último é acentuado como um resíduo provável do referido modelo (ver 15.A.) já que ambas as sílabas são destacadas e acentuadas; o exemplo 15.C. contém, como 15.B., diferenças procedentes da sintaxe da norma brasileira («tem» por «stá»), que se fazem dentro de igual modelo rítmico. O mesmo se diga dos últimos dois versos, procedentes de outra fórmula de escolha, «Ana-ina-não», e aqui integrados por justaposição, como vulgarmente acontece na literatura tradicional.

[39] Recolha pessoal, Porto. Nesta fórmula de escolha o modelo tetracentual alterna com o triacentual (verso 1). A presença do primeiro ou a alternância deste e do segundo constituem também os cânones encontrados nas «Nursery Rhymes» inglesas por Jacqueline Gueron – «Sur la Métrique des Nursery Rhymes». *Cahiers de Poétique Comparée*. 1, 2, pp. 68-93. Paris: Assotiation Langues et Civilization, s/d.; cf. ainda Northrop Frye – «The Rhythm of Recurrence: Epos». In *The Structure of Verse*. Dirig. por Harvey Gross. Nova Iorque: Fawcett Publications, 1966, pp. 168-180.

entre nove e treze sílabas»[40] estivesse, pela deixis lúdica inerente ao tirar à sorte, concentrada num segmento curto, não excedendo as sete sílabas, deixando entrever não só os hábitos do acentuado como os limites do acentuável. Em outros casos, a estrutura matricial provém de um ritmo de timbre; podemos, por exemplo, detetá-lo na sua expressão mínima, a rima, em numerosas lengalengas:

17.A. Azanga, azanga,
A perna da franga
(Para fazer perder o parceiro)[41]

18.A. Caracol, caracol,
Põe os chifrinhos ao sol![42]

19.A. Ter, ter…
Pr'a maezinha ver[43]

20.A. Ó, Ó, Ó, é o menino da sua avó…
Aĩ, aĩ, aĩ, é o menino da sua mãe…
Ti, ti, ti, é o menino da sua tia…[44]

ou máxima, com o uso sistemático de rimas internas, refrões ou aliterações como em 21.A., 22.A., 23.A. e 24.A. Repare-se no à vontade com que se criam refrões (20.A. — «Ti, ti, ti…») ou se fazem «arranjos» fonéticos para que uma concordância tímbrica tenha lugar (22.A. — «jolho» [por joelho] rimando com «perepolho»):

21.A — Qui-q'ri-qui, casou Maria
— » » » com quem seria?
— » » » c'um sapateiro
— » » » que le daria?
— » » » deu-le uns sapatos.
— » » » de que eles são?
— » » » de cordovão.[45]

[40] Celso Cunha e Lindley Cintra – *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: João Sá da Costa, 1984, p. 689.

[41] Recolha pessoal, Porto.

[42] *Ibid.*

[43] José Leite de Vasconcellos – *Etnografia…*, vol. cit., p. 64.

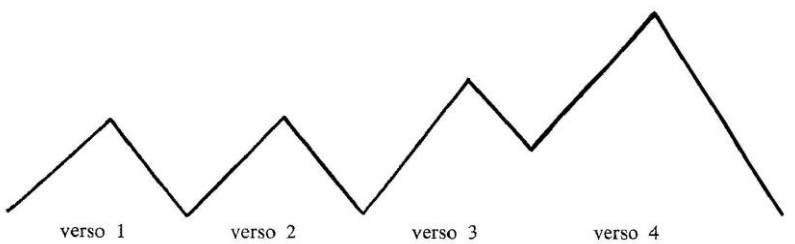
[44] *Ibid.*, p. 68.

22. A. A carriça — diz a missa;
O pardal — muda o missal;
O estorninho — toca o sino;
O maranteú — tira o chapéu;
O pardaleja — abre as portas da igreja;
O maripela — acende a vela;
O perepolho — põe-se de jolho.[46]

23.A. Comi rim de melra gorda,
Rigordilha, melra assada.[47]

24.A. Debaixo da pipa
Está uma pita.
A pipa pinga, } repetir acelerando
A pita pia progressivamente[48]

Em certas lengalengas a unidade é fundamentalmente conferida por um ritmo de tom. Veja-se o já citado exemplo «Assim se amassa» (11.A.): nos dois primeiros versos a entoação repete-se, ampliando-se nos vv. 3 e 4 com um cavalgamento muito nítido que acompanha a elevação dos braços a dar a «volta» que se imita.



O esquema é muito mais elementar quando o encadeamento é do tipo pergunta / resposta, fazendo alternar sistematicamente curvas ascendentes / descendentes muitas vezes duplicadas pela oposição real ou mimada de duas

[45] José Leite de Vasconcellos – *Cancioneiro…*, cit., p. 73.
[46] *Ibid.*, p. 100.
[47] José Leite de Vasconcellos – *Etnografia…*, vol. cit., p. 72.
[48] Recolha pessoal, Porto.

vozes distintas. É este esquema que unifica as diferentes versões de «Cabra--cega», algumas das quais se transcrevem. (25.A., 25.B., 25.C., 25.D.).

25.A. — Cabra cega, donde vens?
— De Castela.
— Que me trazes?
— Pão e costela.
— Dás-me d'ela?
— Não, que é para mim
E p'rà minha velha
Comer d'ela[49]

25.B. — Cabra cega,
Donde vens?
— De Vizela.
— Que trazes de lá?
— Pão e canela.
— Dás-me dela?
— Não; é para mim,
É para a minha velha
— Zupe-te nela.[50]

25.C. — Cabra cega, donde vens?
— Eu venho de Guimarães.
— Que trazes de venda?
— Pão e canela.
— Dás-me da merenda?
— Ficou-me na venda;
Bubi-a de vinho.
Agora me alembra.[51]

25.D. — Cabra cega, donde vens?
— Venho do moinho.
— Que trazes?
— Farinha e farelo.
— Dá-me dela.
— Não dou;
Vai procurar quem te criou.[52]

Em outros casos, mais simples ainda, uma mesma célula tonal e sintática vai sendo glosada ao longo de toda a cantilena:

[49] José Leite de Vasconcellos, *Cancioneiro…*, cit., pp. 96-7.
[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.*
[52] *Ibid.*

26.A. (possível continuação a «Põe, aqui, pitinha o ovo», com os cinco dedos)
Este assa-o
Este come-o
Este: dá-me dele!
Este: não quero!
Tero-lero-lero![53]

27.A. Aos seis assenta,
Aos sete adenta,
Ao ano andante,
Aos dois falante,
Se assim não fizeste,
Fraca ama tiveste![54]

Em algumas lengalengas a regularidade provém da repetição de um ou alguns lexemas. Designados por Spire como «mots-agrafes»[55], por Paule Aimard como «mots charnière»[56], eles são elos de um encadeamento metonímico mais ou menos longo quase sempre desenvolvendo sucessivos non-sense entre a repetição do lexema e o surgimento da rima fácil, oportuna:

28.A. Amanhã é domingo
Cantará o pintassirgo
O pintassirgo é doirado,
Bate no aro,
O aro é fino,
Bate no sino,
O sino é de oiro,
Bate no toiro,
O toiro é mau,
Bate no miau,
O miau tem unha
P'ra tocar o berimbau.[57]

28.B. Amanhã é domingo

[53] José Leite de Vasconcellos – *Etnografia…*, vol. cit., p. 69.

[54] *Ibid.*, p. 64.

[55] A. Spire – *op. cit.*, p. 124.

[56] Paule Aimard – *Les jeux de mots de l'enfant*. Villeurbanne: Simep, 1975; cit. por Frédéric François – «Expressivité et subjectivité chez l'enfant». *Journal de Psychologie normale et pathologique*. 3-4 (jul.-dez. 1976), *Aspects et procédés d'expressivité dans le langage*. Paris: PUF, pp. 391-417.

[57] José Leite de Vasconcellos – *Cancioneiro…*, cit., p. 65.

Do padre cachimbo;
O galo montês
Toca na rês;
A rês é de barro
Toca no adro;
O adro é fino
Toca no sino;
O sino é de oiro
Toca no toiro;
O toiro é bravo
Esterlica-lhe o rabo.[58]

Com as cantilenas escolhidas visou-se pôr a nu uma série de irregularidades possíveis através de exemplos onde eram particularmente flagrantes. No entanto, muitas das vezes, nas lengalengas citadas, sobrepõem-se regularidades de vários tipos. Neste percurso variado onde, quanto mais simples, mais fácil de perceber e memorizar[59], «a carga eufórica evidentemente não dimana da temática, restrita a poucos motivos consagrados, mas da sensação acústica produzida pelo constante martelar na ideia exausta, pela reiteração rítmica —fónica, vocabular, sinonímica e fraseológica —, em suma, pela verbalização melódica daqueles motivos por vezes estereotipados»[60]. A este riquíssimo acervo de literatura oral, acrescente-se ainda a presença inequívoca, inundante da voz, de uma voz indivisa, multímoda, grávida de possíveis[61], inserida no terreno sincrético da produção do som harmonioso: canto, melopeia, dicção. «L'homme, à l'origine ne dispose que de son corps et de sa voix[62]»; «No existiendo disparidade de esencia, si no de organización, entre el hable y el canto, la música de la voz — origen de toda música — nace libre, sin vallas como la plática»[63]. Prática não apenas de uma regularidade

[58] *Ibid.*, p. 66.

[59] Cf. nota 3; Id. – *Ibid.*, p. 178: «La rythmisation a comme effet d'améliorér l'efficacité de la memoire».

[60] Celso F. da Cunha – *Estudos…*, cit., p. 177.

[61] Criando a possível fusão ou confusão entre «la voix physique qui prononce et la voix--métaphore de l'originalité la plus intime…» Henri Meschonnic – *op. cit.*, p. 294; *Ibid.*, «La voix est relation. Par la communication où du sens s'échange, elle constitue un milieu. Comme dans le discours, il y a dans la voix plus de signifiant que de signifié: un débordement de la signification par la signifiance».

[62] P. Fraisse – *op. cit.*, p. 123; cf. ainda Marcel Mauss – *Manual de Etnografia*. Trad. portuguesa. Lisboa: Pórtico, 1972, cap. 5, «Estética».

[63] P. Henriquez Ureña – *op. cit.*, p. 32.

percebida mas de uma regularidade emitida, projeção vibrante de um sujeito eufórico. A literatura oral infantil faz-se com o corpo — exercício deslumbrante de uma coluna de ar que vibra, de uma respiração que se musicaliza e verbaliza[64], de uma gestualidade reduzida[65] mas nem por isso desprovida de emoções, e acompanha-se muitas vezes de outros gestos cadenciados[66] esquissando a geografia de um corpo bem ritmado. Muito do que os métodos de educação rítmica teorizam e experimentaram[67] estava embrionariamente aqui. A aprendizagem da língua é assim, na tradição portuguesa, concomitante com a de uma linguagem poética rudimentar, do corpo e do gesto, semiose complexa, sincrética, total, prolongando nas suas futuras especializações e transmutações o rasto de uma unidade pressentida.

---

[64] Cf. a mordacidade da crítica à vulgata da respiração como base do ritmo em H. Meschonnic – *op. cit.*, p. 658: «On admire la nature qui a choisi l'alexandrin français pour étalonner le souffle humaine. Ou qui a étalonné l'alexandrin sur cette bouchée d'air». Apesar de reconhecer os extremos de ridículo aos quais o desenvolvimento desta problemática pode eventualmente levar, creio todavia que o problema da respiração não pode deixar de pôr-se, no mínimo como medida flutuante de uma limitação de capacidade física e psíquica. Numa comunicação incluída nas «Actas» do Colóquio «Dimensões da Alteridade nas Culturas de Expressão Portuguesa: o Outro», Lisboa, novembro de 1985, sustentei que uma das maiores dificuldades de leitura de *Saltimbancos* de Almada Negreiros provinha do facto de não se encontrarem neste texto pausas onde física e psiquicamente se respirasse, mesmo numa leitura interior. No estudo do canto, é por demais conhecido todo o trabalho conducente ao domínio respiratório que deve idealmente passar despercebido quando se canta. No falante adulto e normal a respiração não se nota (nem se pensa), em princípio, na cadeia falada. O mesmo não pode exactamente garantir-se se esse adulto disser um poema; aqui, tal como no canto, uma aprendizagem pode ser necessária. No que respeita à criança, o domínio da respiração vai-se exercitando concomitantemente com o da linguagem. Quem não ouviu já uma criança respirando várias vezes numa curta frase? Este aspeto é talvez mais evidente nos casos de regressão prosódica em que, para chamar a atenção, a criança pode falar como se fosse mais nova e, portanto, não dominasse ainda a técnica respiratória concomitante com a fala. Nessas alturas é vulgar a criança mimar respirações numerosas, às vezes após cada vocábulo, do tipo: «Eu (resp.) estava (resp.) a brincar (resp.) e este menino (resp.) empurrou-me (resp.)…».

[65] A. Spire – *op. cit.*, pp. 53-4 lembra que nem a «Parole intérieure» é puramente mental; neste caso ou na simples audição, haverá sempre uma «Esquice motrice»; cf. ainda I. Fonágy, *La vive voix…*, cit., p. 25: «Dans tous les cas, la *manière de prononcer* ou la *manière de parler*, le style vocal, le style verbal est un message secondaire engendré à l'aide d'un système de communication préverbale, et intégré au message linguistique proprement dit».

[66] Cf. exemplos 10.A., 11.A., 19.A., 20.A. e 26.A.

[67] Cf. Jacques Dalcroze – *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne: Jaulín, 1920; F. Robins e J. Robins – R*ythmique éducative*. Paris: Neuchãtel, Delachaux & Niestlé, 1970;

Com efeito, segundo Jakobson, os valores suprassegmentais são os que mais facilmente a criança capta: «la séparation des rôles linguistiques revenant à chaque hémisphère ne se stabilise, semble-t-il, que vers quatre ou cinq ans»[68]. Se o momento de especialização dos hemisférios cerebrais provoca discordâncias relativamente a esta afirmação, sustentando alguns autores que ela é praticamente detetável desde sempre[69], também a questão das funções específicas de cada hemisfério parece longe de estar esgotada ou recolher unanimidade. Assim, se Jakobson sustenta que no indivíduo em princípio dextro, o hemisfério esquerdo se ocupa da tarefa fonológica, tonal (se distintiva) e acentual e o direito das melodias, sons, ruídos, vozes, entoações, etc., D. S. Palermo sublinha que as vogais se situam entre a música propriamente dita e a linguagem, sendo, portanto, elementos de lateralização algo flutuante. O código Morse, por exemplo, passa de simples ritmo (tarefa preferencial para o hemisfério direito) a código pertinente para um ouvinte que o conheça (tarefa preferencial para o hemisfério esquerdo)[70]. O mesmo pode acontecer com a música. Sendo, numa atitude mais ingénua, essencialmente descodificada pelo hemisfério direito, a descodificação desloca-se para o esquerdo conforme se tem dela uma audição mais intelectualizada[71]. Curiosamente a especialização do hemisfério esquerdo, por inibição e pré-determinação genética[72], e há também quem defenda, epigenética[73], é talvez menos nítida nas mulheres[74], que são as grandes autoras e/ou transmissoras da arte verbal infantil.

Enquanto esperamos que a neurolinguística prossiga a sua investigação, concluamos provisoriamente que a literatura oral infantil, estabelecendo

---

Juan Llongueras – *El ritmo en la educación* y *formación general de la infancia*. Barcelona: Labor, 1924.

[68] R. Jakobson e Linda Waugh – *op. cit*., p. 201.

[69] Cf. David S. Pallermo – *Psychology of Language*. Illinois: Scott, Foresman and Company, 1978, especialmente caps. 2 e 3.

[70] *Ibid.*, pp. 71-3.

[71] Cf. Raimundo Martins e Maria da Graça Pinto – «Perturbações neurológicas das capacidades musicais». *Análise Psicológica*. II, 4 (1979), pp. 501-508.

[72] Alexandre Castro Caldas – *Diagnóstico e Evolução das Afasias de Causa Vascular*. Tese de doutoramento. Faculdade de Medicina de Lisboa, 1979.

[73] Antoine Danchin – «Epigénese». *Aprendizagem / Desenvolvimento*. II, 6. Lisboa: Instituto Piaget, pp. 9-15.

[74] A. C. Caldas – *op. cit.*

equivalências pertencentes no presente ou no futuro a especificidades hemisféricas distintas, se define como plataforma vocacionada para uma circulação entre elas. É ainda com Jakobson que podemos fazer a síntese das regularidades de vários tipos e várias localizações possíveis levantadas: «invariance dans la variation»[75].

Dentro de limites de variação pessoal, cultural e regional é o manequim rítmico, qualquer que ele seja, que impõe substituições e associações, onde o texto parou ou a memória falhou, criando regularidades fónico-semânticas que, mesmo quando glossolálicas, podem, como sublinhou Iuri Lotman[76], instaurar novas formas do conteúdo. Minha irmã Célia, em muito pequenina, conhecia apenas dois insultos: «feia» e «má». Quando, aborrecida, queria intensificar uma reprimenda, transformava esse protorritmo no quase-ritmo[77] tipicamente construído com três elementos (como «pim, pam, pum» ou «téro, léro, léro») inventando um terceiro: «Feia, má; birá!» Utilizando certos fonemas dos vocábulos anteriores, /i/, /a/ ou certos traços fonéticos, como, por exemplo, a labialidade em /m/ e /b/, construía assim um «lexema» foneticamente mais duro, terceiro termo de uma sequência emotivamente crescente e ritmicamente trocaica óoóoó(o). Não seria preciso (apesar de ser perfeitamente habitual numa pronúncia nortenha) que, para tanto, «birá» fosse acrescido de um /e/ paragógico. De facto, como mostrou Maria Josefa Canellada de Zamora[78] para o sistema castelhano, facto podendo ser alargado às línguas da Península Ibérica, a duração final do verso é basicamente a mesma exista ou não sílaba pós-tónica. Porque o sistema é, sem dúvida, o do verso.

Onde situar, então, exatamente esta experiência? Numa extracodificação hiper ou hipocodificada? Aparentemente relevando de ambas, se partirmos do princípio de que as regras retóricas procedem da primeira e a música da segunda[79].

---

[75] Roman Jakobson – *Une vie dans le langage*. Paris: Minuit, 1984, p. 155.

[76] Iuri Lotman – *A Estrutura do Texto Artístico*. Trad. portuguesa. Lisboa: Estampa, 1977, pp. 202-5.

[77] Grupo μ – *op. cit.*, pp. 150-3.

[78] Maria Josefa Canellada de Zamora – «Sinalefa y compensación entre versos». *Filología*. 1, 2 (1949), pp. 182-3.

[79] Cf. Umberto Eco – *Tratado de Semiótica General*. Trad. espanhola. 2.ª ed. Barcelona: Lumen, 1981, pp. 232-248.

Terreno sincrético fecundando as nossas futuras semioses, esta reserva de cultura textualizada instaura em nós, para além de uma provável competência que pode desenvolver-se em outras formas de poesia — irradiação de uma experiência poética embrionária e tentacular —, uma resistência pertinaz a uma cultura gramaticalizada que não disponha de instrumentos para analisá-la, obrigando-a a reformular-se e implicando que, através da perceção «como interpretación de datos sensoriales inconexos que van organizados por un proceso transaccional a partir de hipótesis cognoscitivas basadas en una experiencia anterior»[80], o seu conhecimento progressivamente se adense.

Da literatura oral guardamos, para além de uma imagem, que, porque percentualmente recorrente na sua dimensão temporal (o período mínimo da língua é de cerca de sete ou oito sílabas, coincidindo com a medida do metro mais vulgar)[81] se manterá como metonímia da poesia tradicional se não, em parte, de toda a poesia, paralelamente ao já conhecimento do símbolo, a celebração de um esplendor concreto que o antecede, iconicidade tão absoluta quanto, mais tarde, índice dessa mesma perda[82]. E ainda, na vertente fónica da poesia adulta, a presença, no interpretante, de uma voz anterior («ce corps qui bat»[83]) cujas censuras, longamente mantidas por um império logocêntrico, ainda hoje claramente se detetam. Se, como um dia afirmou Roland Barthes «Tout ce qui est anachronique est obscène. Comme divinité (modeme), l'Histoire est représsive, l'Histoire nous interdit d'être inactuels»[84], ratificada a conquista teórica de uma vertente espacial da poesia, a oralidade arriscar-se-ia a produzir o efeito de escandalosa ruína sígnica.

Talvez por isso, a uma nova era de oralidade (ou a uma nova oralidade?) que desponta[85] só reste, fissurando-a, manipulando-a com sofisticadas pes-

---

[80] *Ibid.*, p. 282.

[81] Cf. T. Navarro Tomás – *Métrica Española. Reseña histórica* y *descriptiva*. 6.ª ed. Barcelona: Labor, 1983; António Quilis – *Métrica Española*. 6.ª ed. Madrid: Alcalá, 1983.

[82] Cf. Charles Sanders Peirce – *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1983-1985; Maria Lúcia Santaella Braga – *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

[83] Roland Barthes – *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, p. 265.

[84] Id. – *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977, p. 110.

[85] Cf. Paul Zumthor – *Introduction à la Poésie Orale*. Paris: Seuil, 1983; Ivanka Stoianova – «Les voies de la voix». *Traverses*. 20: *La voix*. Paris: Minuit, 1980, pp. 108-118; J. Jota de Moraes – *Música da Modernidade*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

quisas técnicas e artísticas[86], encarnar, mesmo que instrumentalmente, uma voz dissimulada[87].

[86] *Pierrot Lunaire*, de A. Schoenberg (1912), costuma ser considerado, pelo seu tratamento da voz como instrumento musical, uma obra inaugural do «sprechgesang»… Entre os contemporâneos, saliente-se, por exemplo, o trabalho de reflexão e composição de Luciano Berio.

[87] Cf. Jean-Charles François – «La voix dissimulée». *Traverses*. 20, cit., pp. 126-132.

METAMORFOSES DO VERSO*

«Lá vem a Nau Catrineta
Que tem muito que contar
Ouvi agora senhores
uma história de pasmar:»
Fragmento de um Romance tradicional

«Porque a música
não é silêncio mas silêncio que
anuncia ou prenuncia o som e o ritmo
……
… não há regresso após tanta invenção.
Nem a música, nem nós, somos os mesmos já.»
Jorge de Sena, *Arte de Música*

«C'est la nature des choses qu'aucun événement ne se répète, mais c'est la nature de la pensée que nous ne la comprenions qu'à travers les identités que nous imaginons.»
George Kubler, *Les Formes du Temps*

«… o leitor esclarecido encontrará […] uma genealogia de formas que, a despeito do esquecimento dos seus antecedentes históricos, ainda hoje surgem ou (re-surgem) com frequência, como se nelas permanecesse activo um saber e uma capacidade de sobrevivência que se não tivessem perdido inteiramente e aguardassem apenas o momento de prosseguir em novas metamorfoses.»
Ana Hatherly, *A Experiência do Prodígio*

Gostaria de refletir sobre uma questão originalmente comum a toda a Península Ibérica e ainda hoje presente em todos os países com comunidades daqui emigradas, detendo-me na evolução da sua ramificação portuguesa: o verso dos Romances tradicionais[1].

---

* Parcialmente incluído nos *Anais do I Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986; integralmente publicado em *Cruzeiro Semiótico*. 3 (jul. 1985). Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, pp. 82-92.

[1] O critério de contagem métrica seguido em Portugal após Castilho tem sido idêntico ao francês, incluindo as sílabas métricas até à última tónica de cada verso. Porque tanto a bibliografia poética como crítica utilizadas neste trabalho são, como já foi referido, em grande parte, comuns a toda a Península Ibérica, será utilizado o sistema de contagem

Tendo até então conhecido exclusivamente o octossílabo como o seu metro fundamental, fiquei muitíssimo surpreendida quando, um dia, encontrei uma edição póstuma do Romanceiro Português de Leite de Vasconcelos transcrevendo estes Romances em versos de dezasseis sílabas.

No último parágrafo de um breve prefácio, os organizadores justificavam esta opção com a nota de uma anterior edição do Romanceiro, que cito: «Quanto ao metro, hesitei se adoptaria a disposição épica, isto é, o verso de 15 (16) sílabas, em parelhas, adoptado há muito lá fora por Jacob Grimm […] Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo, Menéndez Pidal, etc. e também ultimamente adoptado entre nós pela Sr.ª D. Carolina Michaëlis […] e por J. J. Nunes […] ou se continuaria a seguir a tradição da redondilha, de Almeida Garrett, T. Braga, etc. e da própria D. Carolina Michaëlis e Nunes, em trabalhos anteriores. Decidi, por vários motivos (entre eles o não querer introduzir mudanças) seguir a tradição; porém não direi que de futuro não acompanhe nisto os inovadores nacionais e estrangeiros.» (Vasconcelos, 1958). Timidamente avançada em nota, a hipótese era reforçada por alguns manuscritos em que o autor bipartia graficamente o verso composto, quer com travessão quer com as duas barras verticais que vulgarmente indicam a cesura. (Cfr. infra)

D. INFANTA	BELA INFANTA
Estando a D. Infanta — no seu jardim assentada,	*Estava a bela infanta*
C'um pentem *d'oiro na mão — seu cabelo penteava.*	*No seu jardim assentada,*
Deitou os olhos ao largo, — viu vir uma linda armada.	*Com o pente d'oiro fino*
Capitão que nela vinha, — oh! que tão bem a guiava!	*Seus cabelos penteava.*

Dois modos de notação de Romances

Há muito que tinha a intuição de que este assunto não mereceria apenas as escassas linhas finais de algum prefácio. Uma investigação nesta área, fundamental, aliás, para o conhecimento do verso peninsular e até do verso em geral, como admite H. Meshonnic (1982), levou-me ao âmago de um problema longamente debatido e cuja formulação é feita com a maior clareza por Menéndez Pidal no *Romancero Hispánico*: «Desde sempre os romances

antigamente usado em Portugal e ainda hoje em Espanha que, tomando o vocábulo grave como base, conta as sílabas métricas até à postónica. A designação de octossílabo equivale, assim, ao metro vulgarmente designado como heptassílabo.

se escrevem em linhas de oito sílabas, desde Jaime de Oleza a começos do século XV, desde o Cancioneiro Musical a começos do século XVI. Mas são oito ou dezasseis as sílabas que compõem o verso do romance? Questão de palavras, diz-se, […] no fundo, questão capital.» (Menéndez Pidal, 1968).

Para estudá-la, o *corpus* fundamental, lembra o autor, é o das duas principais recolhas do género, uma abrangendo os séculos XV e XVI, outra os séculos XIX e XX, que não constituem de modo algum os términos *a quo* ou *ad quem* da produção dos Romances mas espessos cortes sincrónicos de temporalidade muito diversa.

Sabemos que, no início, os Romances terão sido cantados e que, ao longo dos tempos, se foram restringindo em muitos casos ao poema recitado. Evolução perfeitamente canónica, de resto (Zumthor, 1972), mas à qual só podemos chegar por um percurso racional que ordene testemunhos, num primeiro momento surpreendentes, quanto ao modo de existência dos Romances (em grande parte registados sem a notação da música) como os que menciono.

Os numerosos casos presentes no teatro português do século XVI (Gil Vicente, Camões, J. Ferreira de Vasconcelos) dividem-se em dois tipos: ou se trata da citação-incorporação de fragmentos no discurso recitado, ou da inclusão em bloco de um romance, geralmente cantado, segundo indicações das didascálias. Em *D. Duardos e Flérida*, o Romance final realiza-se segundo dois paradigmas, o recitado e o cantado: «Este romance se disse representado, e depois tornado a cantar por despedida.» (Vicente, 1943). Assinale-se aqui a importância da autonomização do poema.

Ao longo dos séculos XIX e XX, muitos Romances cantados ou recitados puderam ser recolhidos em Portugal, Espanha e em inúmeras comunidades daqui procedentes. Menéndez Pidal conta mesmo ter ainda visto dançar alguns. Noutros casos, durante os mesmos períodos cronológicos, a experiência dos Romances já era apenas a do verso recitado, geralmente por mulheres do povo, velhas criadas, como contam Garrett (1828), Sophia de Mello Breyner Andresen (1977) e outras pessoas recentemente interrogadas com idades entre os 50 e os 75 anos. Neste grupo etário alguns lembravam-se ainda vagamente de ter ouvido cantar Romances, outros, talvez de educação mais citadina, tinham tido já só fundamentalmente um primeiro conhecimento do Romance sob a sua forma escrita, frequentemente inserido em livros

escolares. No nordeste transmontano, o Romanceiro encontra-se atualmente ligado aos trabalhos agrícolas, particularmente à ceifa «sob a forma de canto alternado […] enquanto no Sul parece perpetuar-se na velha tradição dos cantos narrativos entoados aos serões.» (Giacometti / Lopes Graça, 1981). Nesta complexa filigrana em que alguns testemunhos do século XVI (talvez porque da pena de autores mais cultos) parecem mais recentes do que outros obtidos em recolhas etnográficas contemporâneas, um trajeto parece delinear-se: o de uma progressiva concentração no poema.
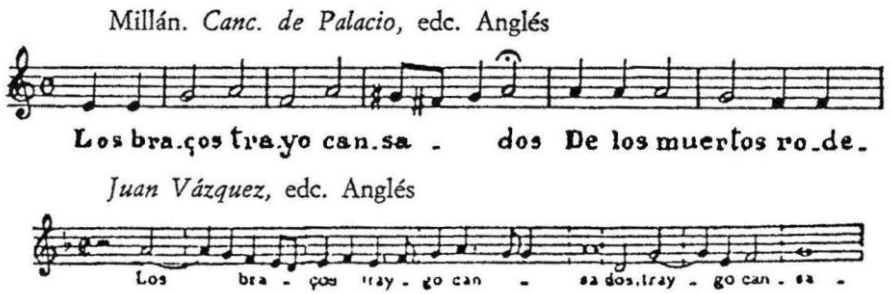
A sua notação é o detonador da polémica que coloca, de um lado, os estudiosos das origens, do outro aqueles que, sem as mesmas preocupações teóricas, tentaram escrever o que ouviam. Entre os primeiros, já citados na nota de Leite de Vasconcelos, defende-se a ideia de que, sendo os Romances o prolongamento da linha épica da gesta, deverão adotar o mesmo tipo de verso. Assumem aqui particular autoridade os músicos Narvaez e Salinas (que transcrevem o verso de Romance como longo) e sobretudo Nebrija, que afirma na sua gramática que o verso de romance «tem regularmente dezasseis sílabas» (Pidal, 1968). Neste grupo, o que está em causa é a autoridade que provém de uma investigação dedicada. Mas, ao longo da argumentação levada a cabo a favor do dezasseissílabo, ocorrem por vezes lapsos curiosos. Assim, Carolina Michaëlis, que com fervor teórico chega a converter romances publicados nas obras de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro ou Garrett em versos de dezasseis sílabas, fala frequentemente de «verso» onde, do seu ponto de vista, deveria apenas dizer «hemistíquio» e Menéndez Pidal, no capítulo do *Romancero Hispánico* que dedica à questão, emprega com maior frequência o termo octossílabo do que dezasseissílabo.

Do outro lado, o que está em causa é a perceção métrica de versos que se transmitiam oralmente, embora em certos casos podendo ser já influenciados por formas de transmissão escrita (das folhas volantes aos Romanceiros). Nestes «ingénuos» partidários da perceção métrica figuram nomes que vão de Bernardim Ribeiro, Camões, Sá de Miranda e Garrett, a Teófilo Braga, Fernando Pessoa e Jorge de Sena. Para melhor entender essa clivagem, convém talvez relembrar este aspeto da poesia oral aclarado pela Teoria da Informação: na descodificação de um texto ouvido há maior perda de informação do que na de um texto lido. Por isso mesmo, mais do que em qualquer outro caso, a descodificação do primeiro se processa segundo o Horizonte de

Expectativas do recetor. E sendo o octossílabo o verso que, presente desde as carjas moçárabes, de há vários séculos é sentido como base da poesia tradicional e popular, funcionando mesmo como seu metassigno, foi naturalmente nele e não no duplo octossílabo que tantos escritores ilustres perceberam a tradição.

Examinemos agora rapidamente a música dos Romances com base no mesmo *corpus* de recolhas já mencionadas, embora em muitos casos, como já vimos, só o poema tenha sido registado. No século XX, para além do *corpus* escrito, dispomos ainda de algumas (não muitas) gravações.

Analisando os textos musicais, alguns baseados no sistema tonal outros nos modos ditos arcaicos, Gonzalo Menéndez Pidal (1968) e Fernando Lopes-Graça (1974-1981) afirmam que predomina aqui a canção monódica, de atenção centrada no poema. Terá havido, por vezes, certa flutuação, podendo um poema ser cantado com diferentes toadas e vice-versa, caso já patente no *Cancionero de Palacio*, como mostram as duas versões do mesmo Romance citadas por Pidal (1968).
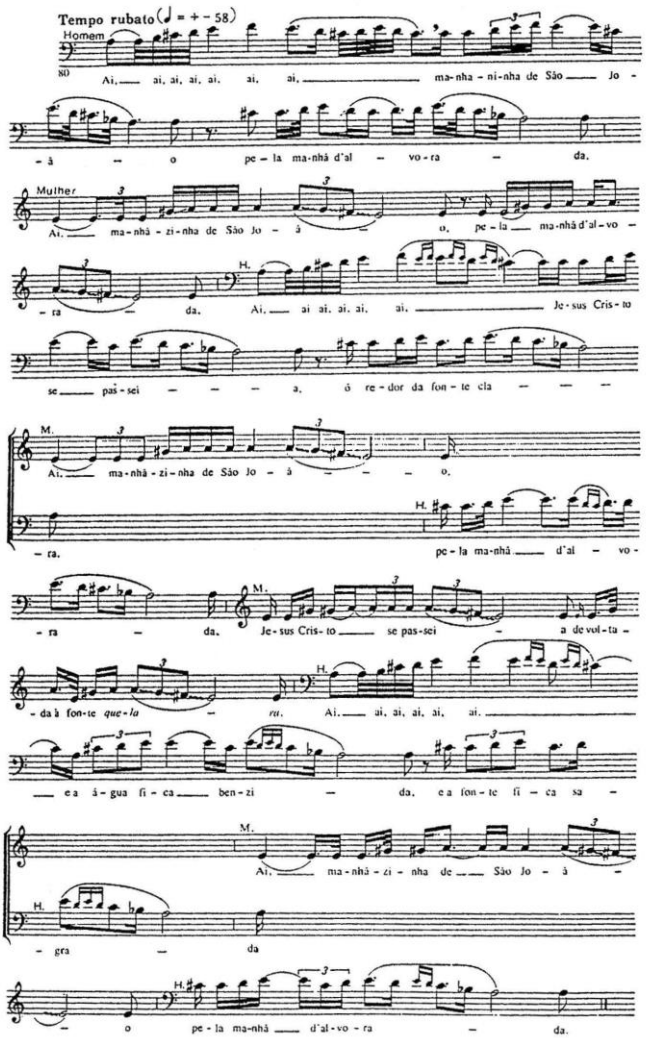


Tomando como base de análise recolhas contemporâneas, atentemos na delimitação da frase musical para ver se (mesmo sendo este critério exterior ao poema) ele pode sugerir uma delimitação do verso em oito ou dezasseis sílabas. Alguns exemplos comuns aos trabalhos de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça — *Antologia da Música Regional Portuguesa — Trás-os-Montes* (1960 —disco) e *Cancioneiro Popular Português* (1981, livro) mostrarão à saciedade que tanto as oito como as dezasseis sílabas são zonas habituais de fratura.

MANHANINHA DE S. JOÃO**

Romance da segada

M. Giacometti
Moimenta da Raia/Vinhais, Bragança
1960
F. Lopes-Graça
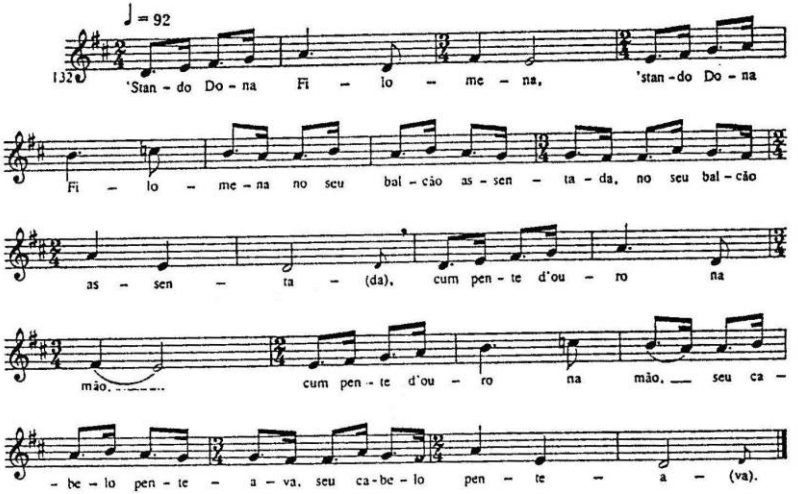


A curva melódica coincide com períodos de oito sílabas invariavelmente terminados por um ornamento que os sublinha; a sua distribuição, sob a forma de canto alternado, por homem e mulher, faz-se geralmente cada dezasseis sílabas, mas, por vezes, cada oito. O mesmo pode dizer-se da interjeição

«Ai», microrrefrão fático, suporte de ornamentos com que se realça (a não ser num caso) cada grupo de dezasseis sílabas e a alternância das vozes masculina e feminina. Bastante idêntico é o caso de «Valdevinos». Passemos, portanto, a «Dona Filomena».

'STANDO D. FILOMENA**

Romance novelesco



'Stando Dona Filomena
no seu balcão assentada,
cum pente d'ouro na mão
seu cabelo penteava.
Passou ali um soldado,
logo lhe arroxou a mão.
— Agora, agora, soldado,
é agora ocasião,
meu marido foi à caça,
lá prós campos d'Aragão.
Se quiseres que ele cá não volte,
roga-lhe uma maldição:
os corvos lhe comam os olhos
e a raiz do coração.
[Os touros da vacada
o tragam em procissão.
Estava naquelas palavras,
seu marido ali chegou.
— Tu que dizes, Filomena,
tu que dizes, branca flor?
Tu estás vária dos sentidos,
ou tens novos amores.
— Não estou vária dos sentidos,
nem tenho novos amores,
só se me perderam as chaves
dos mais altos corredores.
— Quem te agarrara, Filomena,
numa praça bem queimada,
com sete carros de lenha
e outros sete de palha.
— Quem te agarrara, homem meu,
numa sala bem caiada,
com sete padres à roda,
dizendo-te: saia, saia.]

No canto, cada verso é repetido.

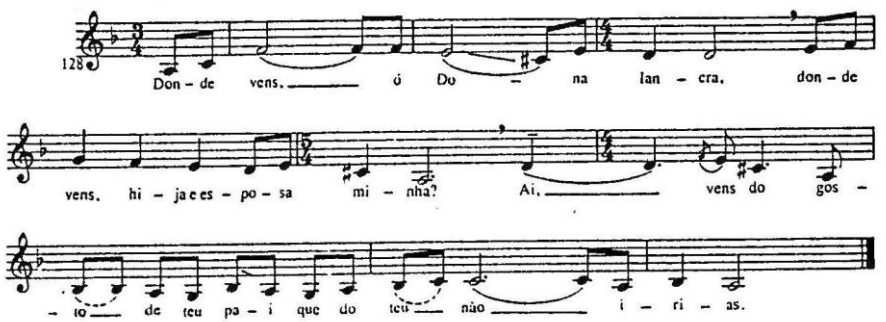
Dir-se-ia que há aqui uma divergência entre música e letra. A segunda delimita cada grupo de oito sílabas, repetindo-o sistematicamente; a primeira

realça e isola o primeiro grupo, aumentando a duração e pausa finais, mas liga depois, como que realçando as pausas de verso, vinte e quatro sílabas a seguir. Este esquema repete-se várias vezes.

DONDE VENS, Ó D. IANCRA**

Romance novelesco

M. Giacometti
Ifanes | Miranda do Douro, Bragança
1960
F. Lopes-Graça

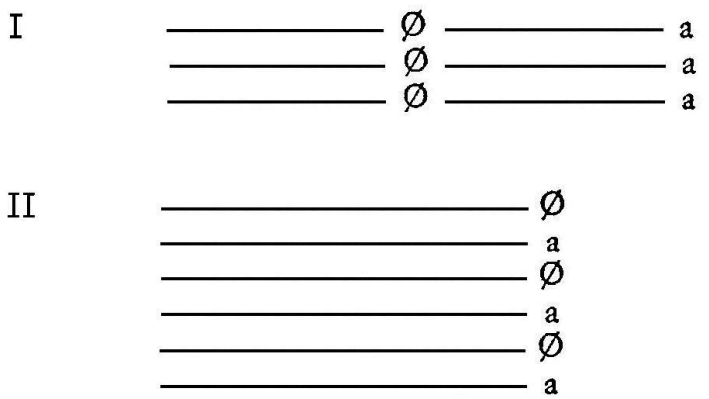


Donde vens, ó Dona Iancra,
donde vens, hija e esposa minha?
Ai, vens ao gosto de teu pai
que do teu não irias.
A entrada da *egreja*
ai, pediu-lhe à Virgem Maria,
ai, que não chegara a lográ-la
nem ũa hora, nem um dia.
Quando iam para casa,
ai, a mesa posta estaria,
ai, todos comiam e *bubiam,*
Dona Iancra não queria.
Foram-se co'ela a passeio,
ai, só por ver se *destraía,*
ai, lá no meio do passeio
Dona Iancra se morria.
Foram chamar o *doutori,*
ai, só por ver o que ela tinha:
ai, tinha *dentro* do seu peito
um letreiro que dizia:
ai, um(a) dizia João,
oitra amor da minha vida.
Pais e mães que tendes filhas,
ai, não le tireis o *casare!*
Ai, Dona Iancra não morria,
ajudaram-la a matare.

Este romance não é, como os anteriores, isossilábico, mas assenta num metro flutuante que tem por base as oito ou nove sílabas. Nos dois primeiros versos, a música salienta os acentos (3.ª, 5.ª e 7.ª ou 8.ª sílabas) e o recorte do verso; do terceiro para o quarto, liga-os sem qualquer pausa métrica final de verso, mantendo o último sem acentuação até à quinta sílaba, facto que,

traindo as expectativas criadas pelo esquema anterior e pelos nossos hábitos métricos que (Amorim de Carvalho, 1974) parecem não admitir uma extensão de mais de quatro sílabas átonas, se revela como rutura particularmente violenta. Saliente-se ainda que a duração desta quinta sílaba (3 tempos), só igualada pela do final do segundo verso, aumenta a sua estranheza por recair em vocábulos como «não», «se» e «a». A ligação dos versos 3 e 4 de cada grupo tem aqui, como se vê, elevados custos. A análise da música na sua relação com o texto, embora essencial, não aclara, portanto, definitivamente a questão.

Tentando compor com os elementos esparsos um breve mosaico da evolução do verso peninsular, lembro que este era inicialmente amétrico, anisossilábico, flutuante movência de carácter acentual ainda patente no *Cantar de Mio Cid* e no Lirismo Galaico-Português. Só mais tarde a versificação passou a ter por base o silabismo. O dezasseissílabo, que assenta já nesse princípio, poderia ter representado um momento de transição, desmembrando-se a seguir nas suas componentes elementares. Carlos Vaz Ferreira (1965) sustenta precisamente que este é o princípio de evolução normal neste tipo de verso: a fixação de acentos origina a fixação do ritmo cujos grupos, autonomizando-se, podem constituir novos metros; tese, aliás, corroborada por investigadores como T. Navarro Tomás (1983), Rafael de Balbin (1975) e António Quilis (1983). No esquema da evolução do verso de Romance, segundo Quilis, Ø indica o verso (inicialmente, hemistíquio) branco, *a* o verso com rima.



Esta evolução articular-se-ia com as afirmações de Benoit de Cornulier em *Théorie du Vers* (1982) sobre os limites da capacidade métrica: a medida de número superior a oito não é acessível à perceção. Para além deste limite, sustenta o autor, percebemos grupos rítmicos mas não um total.

Nas mutações sofridas pelo verso dos Romances para quem, como eu, os conheceu em versões escritas de alguma variante considerada mais bonita (versões evidentemente recitáveis), o meio de transmissão escrito instaurou certa rutura com a tradição oralizante, criando uma diferente experiência poética. Assim, para este tipo de leitor, o verso dos Romances é, como todo o verso, aceite a herança legítima ou secreta de uma tradição milenar de poesia visual, decorrido um século de Mallarmé e de pós-Mallarmismo, uma realidade fónica mas também espacial, visual, gráfica e tipográfica. Numa palavra, alterou-se a especificidade da semiose. O ritmo já não é apenas sonoro mas espacial, os brancos equivalendo a pausas, silêncio, ausência estruturada da palavra. «Tal é o verso essencial e primordial, o elemento primeiro da linguagem, anterior às próprias palavras: uma ideia isolada por branco», diz Claudel em *Reflexions et Propositions sur le Vers Français* (Meschonnic, 1982). A plena evidência do verso como linha seria, deste modo, uma dívida nossa para com o verso livre. «A linha (escreve Meschonnic, 1982) é a visualização do acentuável […] ela é para a poesia amétrica o que o verso é para a poesia métrica.» Assim, a perceção de qualquer verso implica uma re-semiotização dos paradigmas fónico e espacial, uma re-oralização do escrito e uma espacialização do dito segundo um iconismo historicamente conquistado. Alberto Caeiro semioticista exprimiria assim esta alteração na cadeia dos interpretantes: «Oiça com os olhos e os ouvidos».

«Uma forma só excecionalmente é estável e fixa; ela comporta uma mobilidade, proveniente de uma energia que lhe é própria: em última análise e paradoxalmente, forma equivale a força». (Zumthor, 1983). É como forma-força que os romances tradicionais terão passado do Castelhano ao Português, de um fundamento acentual ao silabismo, do dezasseissílabo ao octossílabo mais ou menos regular — caso de hipocodificação métrica que, em contacto com interpretantes bem definidos como o grupo fónico mínimo da língua e o octossílabo lírico dominante, foi lentamente adquirindo a hipercodificação que hoje qualquer locutor desprevenido lhe reconhece.

É provável que uma re-oralização dos Romances, mediatizada por meios mecânicos (discos e, sobretudo, vídeo) e maciçamente difundida, se algum dia ocorrer, venha a provocar outras alterações na semiose, a reunir de novo, mesmo que inventando os elementos faltantes da cadeia semiósica primitiva, os Romances ao canto, quem sabe se à dança; que dessa reinvenção outros aspetos venham a emergir no que respeita à perceção do ritmo e da própria língua (que o canto tantas vezes plenamente desnuda).

Espero apenas com esta reflexão ter mostrado que uma Métrica, que se quer rigorosa mas onde as pausas de final de verso e cesura, consideradas quantitativa e qualitativamente diferentes, podem ser confundidas, tem de procurar com urgência o legisigno gerador dos sinsignos que quer analisar; que o aprofundamento dos estudos do ritmo em geral e numa língua em particular, incluindo, por exemplo, formas de linguagem infantil e lúdica, será, neste domínio, um dado a articular; que os estudos comparativos permitirão, por contraste, traçar com maior clareza os de determinada área; e que o terreno de sedimentação em movimento da poesia tradicional se afigura particularmente propício para provar que a Métrica só pode ser também a estruturação movente de uma experiência percetiva e de uma teoria em constante mutação. Porque, como afirma Zumthor em *Introduction à la Poésie Orale* (1983), «O Geral, o generalizável emergirão de um singular percebido como tal […] A escrita do singular apenas responde a uma necessidade de prazer; nele, ela esgota-se. A interpretação, que é da ordem do desejo, persegue, interroga, ameaça, tortura essa singularidade para arrancar-lhe um segredo de importância universal… que os seus fantasmas sempre impedirão de compreender de modo definitivo […] A linguística, a semiótica contribuem para a mesma concentração do horizonte especulativo. Essa é, talvez, a nossa sorte: substituir as antigas ficções de unidade pela ideia de prováveis concordâncias.»

Bibliografia

ALATORRE, Margit Frenk, 1983. *Lírica Española de Tipo Popular*. 4.ª ed. Madrid: Cátedra.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, 1977. *Dual*. 2.ª ed. Lisboa: Moraes.

ASENSIO, Eugenio, 1957. *Poética* y *Realidad en el Cancionero Peninsular de*

la Edad Media. Madrid: Gredos.
BALBIN, Rafael de, 1975. *Sistema de Rítmica Castellana*. 3.ª ed., aumentada. Madrid: Gredos.
BRAGA, Teófilo, 1906, 1907, 1909. *Romanceiro Geral Português*. 2.ª ed. Lisboa: Manuel Gomes Ed. 3 vols.
CARVALHO, Amorim de, 1974. *Tratado de Versificação Portuguesa*. 3.ª ed. Lisboa: Ed. 70.
CORNULIER, Benoit, 1982. *Théorie du Vers*. Paris: Seuil.
CUNHA, Celso Ferreira da, 1968. *Língua e Verso*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Livraria S. José.
CUNHA, Celso Ferreira da, 1982. *Estudos de Versificação Portuguesa*. Paris: Fundação Gulbenkian, Centro Cultural Português.
CUNHA, Celso Ferreira da, 1985. *Significância e Movência na Poesia Trovadoresca*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
DELEDALLE, Gérard, 1979. *Théorie et Pratique du Signe*. Paris: Payot.
ECO, Umberto, 1977. *Tratado de Semiotica General*. Trad. espanhola de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
FERREIRA, Carlos Vaz, 1956. *Sobre la Percepción Métrica*. Buenos Aires: Lesada S. A. (reimpressão).
GARRETT, Almeida, 1828. Prefácio à 1.ª Edição do *Romanceiro*, incluído na edição infra.
GARRETT, Almeida, 1963. *Romanceiro*. Revisto e prefaciado por F. de Castro Pires de Lima. Lisboa: FNAT, 3 vols.
GIACOMETTI, M. e LOPES-GRAÇA, Fernando, 1981. *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
GROUPE DE RECHERCHES ESTHETIQUES DU CNRS, 1974, 1976. *Recherches Poiétiques*. Paris: Klincksieck, 2 vols.
GUERREIRO, Manuel Viegas, 1978. *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
HATHERLY, Ana, 1983. *A Experiência do Prodígio. Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: IN-CM.
HUNTINGTON, Archer M., 1967. *Romancero General* (Madrid, 1600). N. York: Kraus Reprint Corporation (reimpressão da edição fac-similada de 1904).
JAKOBSON, Roman, 1973. *Questions de Poétique*. Paris: Seuil
JOAQUIM, Manuel, ed., 1940. *O Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortênsia*. Coimbra: Instituto de Alta Cultura.
KUBLER, Georges, 1972. *Les Formes du Temps*. Paris: Champ Libre.
LAPA, Rodrigues, 1964. *Lições de Literatura Portuguesa — Época Medieval*. 5.ª ed. revista. Coimbra: Coimbra Editora.
LOPES-GRAÇA, Fernando, 1974. *A Canção Popular Portuguesa*. 2.ª ed. Lisboa: Europa-América.
MESCHOMIC, Henri, 1982. *Critique du Rythme*. Paris: Verdier.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramon, 1968. *Romancero Hispánico*. Con ilustraciones

musicales por Gonzalo Menéndez Pidal. 2.ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramon, 1976, 1977. *Cantar de Mío Cid* — Texto, Gramática y Vocabulário. 5.ª ed. Madrid: Espasa-Calpe. 2 vols.
MOLES, Abraham, 1978. *Teoria da Informação e Percepção Estética*. Trad. de H. Parente Cunha. Rio de Janeiro / Brasília: Tempo Brasileiro / Ed. Universidade.
NAVARRO TOMÁS, T., 1983. *Métrica Española*. 6.ª ed. Barcelona: Labor.
PEIRCE, Charles S., 1977. *Semiótica*. Trad. e sel. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva.
PEREIRA, Virgílio, 1950. *Cancioneiro de Cinfães*. Porto: Ed. da Junta da Província do Douro Litoral.
PEREIRA, Virgílio, 1957. *Cancioneiro de Resende*. Porto: Ed. da Junta da Província do Douro Litoral.
QUILIS, Antonio, 1983. *Métrica Española*. 6.ª ed. Madrid: Alcalá.
REDOL, A. Alves e LOPES-GRAÇA, F., 1964. *Romanceiro Geral do Povo Português*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.
RODRIGUEZ-MONIÑO, Antonio, 1967. *Cancionero de Romances* (Anvers, 1550). Madrid: Castalia.
RODRIGUEZ-MONIÑO, Antonio, ed., 1967a. *Cancionero de Romances* (Sevilha, 1584). Madrid: Castalia.
ROIG, Mercedes Díaz, 1976. *El Romancero y la Lírica Popular Moderna*. El Colegio del México.
ROIG, Mercedes Díaz, 1983. *El Romancero Viejo*. 8.ª ed. Madrid: Cátedra.
SALAZAR, Adolfo, 1953. *La Música de España*. Madrid: Espasa-Calpe. 2 vols.
SALINAS, Francisco, 1577. *De Musica Libri Septem*. Salamanca: Mathias Gastius.
SENA, Jorge de, 1978. «Arte de Música». In *Poesia II*. Lisboa: Moraes.
STRAVINSKY, Igor, 1983. *Poética Musical*. Trad. espanhola de E. Grau. 3.ª ed. Madrid: Taurus.
VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, 1931. *Das Origens da Poesia Peninsular*. Seguido de 47 cartas dirigidas a Alfredo Pimenta. Lisboa: José Fernandes Júnior.
VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, 1980. *Romances Velhos em Portugal*. Porto: Lello & Irmão (reimpressão).
VASCONCELOS, José Leite de, 1958, 1960. *Romanceiro Português*. Organização e fixação de textos de M. Viegas Guerreiro. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 2 volumes.
VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Prefácio e notas de Marques Braga. Lisboa: Sá da Costa, 6 volumes.
ZUMTHOR, Paul, 1963. *Langue et Techniques Poétiques à l'Epoque Romane (XI-XIII siècles)*. Paris: Klincksieck.
ZUMTHOR, Paul, 1972. *Essai de Poétique Médiévale*. Paris: Seuil.
ZUMTHOR, Paul, 1983. *Introduction à la Poésie Orale*. Paris: Seuil.

Discografia

GIACOMETTI, M., 1960. *Antologia da Música Regional Portuguesa*. Vol. I, Trás-os-Montes. Est. F. Lopes-Graça e M. Giacometti; transc. da letra Maria Aliete Galhoz. Arquivos Sonoros Portugueses: GE LDI.

CRÍTICA A *PROBLEMAS DE VERSIFICAÇÃO* [1], DE AMORIM DE CARVALHO[*]

Ao leitor interessado em aspetos da versificação não terá decerto passado despercebido um novo volume de Amorim de Carvalho, publicado pelo Centro do Livro Brasileiro com o título de *Problemas de Versificação*, e que deveria provavelmente ser analisado em confronto com as duas outras obras do Autor que se debruçam sobre esta questão: o *Tratado de Versificação Portuguesa* (1941) e a *Teoria Geral da Versificação* que, figurando já na relação das suas Obras Completas inserida neste volume, se supõe aguardar publicação, a breve ou a médio prazo. Faltando-nos, portanto, esta terceira obra, que se nos afigura de vital importância mesmo para uma releitura do *Tratado de Versificação Portuguesa*, cingir-nos-emos a uma breve correlação das já publicadas para melhor situar a que ora surge.

Em *Problemas de Versificação* não há textos inéditos: trata-se de um conjunto de artigos publicados em vários jornais (*O Diabo*, *O Cronista*, *Diário de Lisboa*, *República*) entre 1934 e 1968, reunidos agora num volume que não tem outra organização que não seja a ordem cronológica do seu aparecimento. (Parece-nos, de resto, que falta uma Introdução a esclarecer o leitor sobre aspetos que as breves notas de Júlio Amorim de Carvalho deixam omissos, nomeadamente o da publicação da *Teoria Geral da Versificação*, já referida). Curiosamente, são várias as referências ao *Tratado de Versificação Portuguesa*, que aparece em negativo fotográfico como projeto, depois já como referência, ao longo dos diferentes escritos que constituem a obra: a este texto geral, bem estruturado, sólido, naturalmente sucinto, seco até (tributo pago ao esforço constante de integração de breves fragmentos poemáticos como exemplos concretos da(s) lei(s) — sem a qual a Ciência (Literária) não existiria) vai contrapor-se um conjunto de textos produzidos um pouco *ad libitum*, ao sabor das circunstâncias histórico-literárias imediatas (aparecimento do *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, por

[1] Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1981, «Obras Completas de Amorim de Carvalho».

[*] Publicado em *Nova Renascença*. 2, 7 (primavera 1982). Porto, pp. 312-313.

exemplo) que, ao contrário do *Tratado*, preferencialmente indicado pelo Autor para estudantes das Faculdades de Letras, se destinava aos leitores das secções culturais de jornais cujo perfil era obviamente bastante diferente.

Mais do que as diversas polémicas aí travadas, escritas por vezes quase em cima da hora e que, pela sua vivíssima e rigorosa argumentação terão decerto entusiasmado alguns, interessam-nos hoje as explorações longas, amenas, que Amorim de Carvalho, aparentemente (?) para fundamentar os seus pontos de vista, vai fazendo, e onde revela com bastante minúcia as suas fontes e referências, permitindo-se analisar longamente determinado assunto por não ter a preocupação de esgotar esta vasta e complexa matéria.

Logo no segundo capítulo oferece o A. uma espécie de inventário de questões a tratar: «A lei da fusão rítmica na formação dos versos simples; as fusões rítmicas sem sinalefa; redução dos acentos principais, pela inclusão proclítica das formas elementares […]; as relações matemáticas no ritmo dos versos; etc., etc.,…» que circunstâncias concretas terão posteriormente orientado mais num ou outro sentido mesmo que não contido nesta enumeração inicial. Mas sob esse vasto delta perpassam questões mais gerais como a de uma abordagem do «ritmo verbal que é o verso» «nas suas tangenciais relações» com a música, aqui aflorada a partir da poesia trovadoresca; a da distinção Verso / Poesia para cuja análise é necessário destruir o binómio Prosa / Poesia dado como «sobrevivência de linguagem anacrónica»: «Uma Poética verdadeiramente moderna só terá de distinguir entre prosa e verso, estudando esteticamente ambos os processos para a criação da poesia. A poesia, não sendo essencialmente verso nem se opondo à prosa, opõe-se ao que contradiga a sua essencial idealidade». Em defesa dessa idealidade fundamental, o A., modificando o célebre verso de Verlaine, defende «de l'idée avant toute chose». Daí resulta o seu enfoque da tradução de poesia que admite como desejável, possível e suficiente desde que a referida idealidade se mantenha.

Outra questão recorre nas páginas de *Problemas de Versificação* é a do Modernismo, sobretudo no que diz respeito ao Versilivrismo. Em repetidas afirmações, sustenta Amorim de Carvalho que as ideias de liberdade total e verso são incompatíveis, já que este implica retomo, obediência (mesmo que parcial) a um cânone. Por isso, embora usando a designação corrente de Versilivrismo, Amorim de Carvalho propõe a substituição de verso livre por

ritmo livre. Reconhecendo a pertinência da proposta, poderíamos perguntar-nos se ritmo não contém, em última análise, a ideia de repetição e de regularidade. Mais irrefutável será por certo o que o A. facilmente concluiu: se estamos em presença de versos, haverá sempre, concomitantemente com novas experiências, a permanência de leis universais. Só através deste ponto de ancoragem é possível estabelecer o circuito escritor-leitor, mesmo quando o primeiro supõe romper com todas as regras: sem uma base memorial mínima, a sua escrita seria ilegível. Neste Modernismo vago e generalizado que Amorim de Carvalho perspetiva por vezes com clara incompreensão, nem todos foram ingenuamente iconoclastas como ele deixa entrever: cito, por exemplo, Jorge de Sena, intérprete e estudioso do Modernismo em sentido lato, que afirma no posfácio a *O Indesejado*: «Mesmo nas línguas como a inglesa, que mantém de *certo modo* a medida em pés, o verso livre é uma inconsciente experimentação de outras combinações quantitativas».

Um último aspeto subjaz à pormenorizada e atenta análise de *Problemas de Versificação*: a poesia é coisa humana. Amorim de Carvalho reconhece aqui, muito mais que no *Tratado*, que os esquemas de versificação se apresentam ao poeta de um modo algo intuitivo e inconsciente. O estudo do poeticista, partindo da dupla experiência poeta-leitor em que o ouvido (educado) é a medida primeira, reenvia-lhe uma técnica que tenderá a entrar neste infinito percurso circular. No princípio era o Verbo; só mais tarde a Poética.

CRÍTICA A *TEORIA GERAL DA VERSIFICAÇÃO* [1], DE AMORIM DE CARVALHO[*]

Sabe-se que um livro póstumo é sempre uma injustiça: por mais pronto-a--editar que o tenha deixado, o Autor não pode revê-lo nem modificá-lo nas várias etapas da edição; muito menos justificar ou discutir, depois da mesma, críticas ou contributos entretanto vindos a lume. Essa flagrante injustiça só se justifica, é evidente, para impedir outra, incomparavelmente maior: a de deixar inédita uma obra de vulto.

Vem isto a propósito da edição, finalmente levada a cabo, da *Teoria Geral da Versificação* de Amorim de Carvalho, onde a inevitabilidade do póstumo se agrava pelos quase quinze anos que passaram entre a sua escrita e a distribuição nas livrarias. Não é este um modo discreto de afirmar que a obra em causa está ultrapassada. De modo algum. Pelo contrário, a especificidade do domínio em questão e os pontos de partida adotados — na sequência natural dos delineados no *Tratado de Versificação Portuguesa* (1941; última reed. 1987) — de algum modo *protegiam* a obra de efémeras modas científicas a vir. No entanto, neste domínio, como em qualquer outro, aconteceram coisas que qualquer autor teria direito a ter conhecido, mesmo que não viessem a modificar em nada as suas crenças. Poderiam assinalar-se neste período, em França, precisamente o país que Amorim de Carvalho tinha escolhido para residir e a cuja cultura esteve sempre muito ligado, estudos de versificação manifestando orientações muito diversas, desde os inspirados na Gramática Gerativa aos que continuavam uma abordagem mais tradicional ou aos que se situavam como crítica e questionamento dos vários enfoques disponíveis. Livros como o de Jean Mazaleyrat, *Élements de Métrique Française* (1974) ou de Henri Meshonnic, *Critique du Rythme* (1983), por exemplo, hoje referências quase naturais neste contexto, só foram publicados depois de

[1] 2 vols. Lisboa: Editorial Império, 1987.

[*] Publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*. II, VII (1990), pp. 279-283.

concluída a feitura da *Teoria Geral da Versificação*. O que, coma dizia, não a tornando de modo algum uma obra ultrapassada, não vem senão acentuar a injustiça deste longuíssimo tempo de espera que decorreu entre a escrita e a vinda a público desta *Teoria* de Amorim de Carvalho, projeto ao qual os leitores do *Tratado* se tinham habituada a vê-lo aludir. Injustiça (mais do que prejuízo) algo justificada por tratar-se de uma obra muito extensa, edição cara e trabalhosa num país sempre com restrições de verbas e onde, infelizmente, poucos mortos remuneram. Jogo adverso de forças que só a muita dedicação da família conseguiu vencer. Esta reflexão, que correu o risco de parecer um sentido pranto, pretendeu explicar um facto absolutamente objetivo, como julgo que o A. merece e teria apreciado; sem, por ser sentido, científica e socialmente doloroso, se ver transformado em elegante elipse. Passemos à *Teoria* propriamente dita.

O título não representa novidade para os leitores do *Tratado de Versificação Portuguesa*. Pelo contrário, é a confirmação de uma promessa que se tinham habituado a esperar e desesperavam de ver cumprida. Como possível síntese da obra, o título cria, com toda a probabilidade, a expectativa de um livro por assim dizer universal. O leitor mais ingénuo abordá-la-á, talvez, como a porta mágica de todas as respostas fundamentais aos problemas do verso. (Disse leitor ingénuo, e não interessado, para evitar a mais evidente das redundâncias — todo o leitor desta obra é, *a priori*, interessado. Se não o fosse, teria liminarmente posto de lado estas 700 páginas em dois volumes).

Ora a leitura abre efetivamente muitas portas, mas não todas. Nem de outro modo poderia ser. Aliás, reparando bem, o livro é já uma rara ousadia, num tempo, como o nosso, de difíceis sínteses, hesitantes credos, pluralidades fissuradas, senão tantas vezes pulverizações hiperespecializadas do saber. É cada vez mais difícil um autor assumir sínteses de campos vastos e complexos. Vemos, assim, de um modo geral, desaparecerem nas Ciências Humanas as *Teorias* ou mesmo os mais modestos *Tratados*, em favor de um necessário aumento das obras coletivas, sequência de segmentos da responsabilidade de autores distintos, ou daquelas em que a totalidade de algum modo recalcada reaparece sob a forma miticamente total e sistematicamente fragmentada que é o *Dicionário* ou a *Enciclopédia*. Aqui a autoria pode ser, nos casos mais simples, única, ou, nos casos mais complexos, fragmentada também por um número alargado e por vezes discrepante de colaboradores.

Exemplos destes, nem vale a pena enumerar. Pelo contrário, uma visão pessoal e unificadora de problemas de leque muito vasto é muito rara e deixa necessariamente em aberto as especificidades de cada área concreta. No estudo do Verso citaria, a este nível, o exemplar estudo de Pedro Henriquez Ureña intitulado *En busca del Verso Puro* (1935). Uma *Teoria Geral da Versificação*, dizia, afigura-se pois uma ousadia cada vez menos habitual.

A leitura da obra fará com que o adjetivo «geral» adquira, todavia, duas interpretações possíveis: por um lado, a de um livro onde são tratadas todas as questões relativas à Versificação; a este nível a expectativa confirma-se plenamente; por outro lado, a de analisar as questões fundamentais de qualquer sistema de Verso. E aqui, as expectativas não são totalmente cumpridas. Apesar de muito mais amplo do que o do *Tratado*, o *corpus* analisado é fundamentalmente de Língua Portuguesa, embora com larga documentação em outras Línguas Românicas. O que parece natural. Focar com o mesmo pormenor uma diversidade universal seria efetivamente impossível.

O Prefácio delineia com a maior clareza os aspetos globais da *Teoria*, que insere numa longa investigação sobre Métrica, de que o *Tratado*, «obedecendo ao mesmo plano didáctico», já tinha dado uma versão mais breve. A *démarche*, que situa sob a égide da Psicologia, dobra-se de um curiosíssimo duplo, espantosamente conforme com certos horizontes da Ciência contemporânea, nomeadamente os da Informática — o da experimentação sistemática das possibilidades das leis que foram sendo teorizadas. De facto o A. compôs poemas explorando novas combinatórias métricas, como mostrará ao longo do livro. Fica assim o itinerário claro e rigorosamente documentado — da criação à análise, desta de novo à criação. Na segunda parte do Prefácio, insere-se o A., como poeta e crítico, na cronologia da *Presença*, relativamente à qual todavia se coloca nos antípodas. Entende a história da poesia portuguesa numa linha de continuidade renovadora, não encarando a possibilidade ou legitimidade das ruturas. (Mais uma vez cronologicamente impossibilitado de ter acesso a uma referência fundamental, *Los Hijos del Limo* de Octavio Paz [1974; traduzido no Brasil em 1984]).

Assim se entende a sua violenta condenação do verso livre, que a *Teoria Geral da Versificação*, no seu desenvolvimento, tornará muito mais flexível e moderada, ou o entendimento da poesia moderna como decadência. Posição razoavelmente legítima, legitimada pela incómoda e dolorosa experiên-

cia de certa marginalização na incompreendida tentativa de explorar e alargar as possibilidades de urna versificação portuguesa não apenas como análise desejando-se objetiva mas também como prática poética. E ainda que não concordemos com pontos rápidos mas relevantes deste Prefácio, por exemplo aquele em que o A. fala da distinção última do verso livre como «arbitrária disposição gráfica», compreendemos também que a guerrilha teórica do mesmo foi, em muitos aspetos, mais frágil do que a sua realidade de verso irrecusável.

Organiza-se a obra em dois volumes — I. «A Metrificação e a Rima», II. «As Estrofes, os Sistemas Estróficos e a História da Versificação». Subjacente à sua abordagem sucessiva, completíssima, dos problemas da Versificação, esquissa-se uma funda coerência. Assim, aspetos bastantes diversos como a Tradução, a História da Versificação ou a proposta de plano para um Dicionário de Rimas, seguem-se aos algo inevitáveis da estrutura do verso, da estrofe ou do poema, como aspetos de um trabalho em muitos aspetos quase exaustivo. Em toda a extensão da *Teoria* pulsa o otimismo de uma crença científica firme que permite ao A. formular uma série de leis absolutamente originais, exceto a das relações matemáticas simples e a das formas regulares, já esboçadas, ainda que não na presente forma, em autores franceses. Alicerces mestres deste edifício, elas são uma presentificação possível, extremamente comovente, do repetido sonho de uma cientificidade nos estudos literários. E este é um facto essencial, impossível de escamotear, mesmo que algumas delas nos suscitem certa reserva, ou que pessoalmente entendamos qualquer lei como tendência, num dado sistema, apenas altamente provável.

Esse otimismo científico sem brechas, que tão claramente evidencia em *De la Connaissance en Général à la Connaissance Esthétique. L'Esthétique de la Nature* (1973), deverá ter aconselhado ao A. uma organização clara, pedagógica. Efetivamente, a matéria distribui-se por dois tomos de ossatura transparente, com índice muito detalhado e um sistema de subdivisões internas, numeradas, de fácil remissão, que Amorim de Carvalho frequentemente pratica. Mas, dada a abundância de poemas citados, por vezes diversos textos do mesmo poeta integrados em alíneas distintas, o leitor (que, já vimos, esperou desta obra simplesmente a perfeição…) teria facilitada a tarefa não de leitura mas de consulta rápida, se dispusesse de um índice de Autores. Esse

apêndice tornaria o acesso à *Teoria Geral da Versificação* facílimo, mesmo a quem, sem ter grande motivação para questões de Métrica, estivesse, por hipótese, a elaborar uma monografia sobre qualquer poeta português. O Índice de Autores não era um hábito de Amorim de Carvalho. No entanto, nenhuma outra obra sua, julgo, a requereria como esta. Tratando-se de um apêndice extra, sem interferir na estrutura da obra, seria uma questão a encarar em futuras edições.

A clareza da exposição tomar-se-ia também mais absoluta se a *démarche* adotada fosse a de partir do mais simples para o mais complexo. Muitas vezes, assim acontece. Outras, pelo contrário, a progressão é inversa. É o que se passa na apresentação dos versos elementares, posterior à dos versos compostos. O facto explica-se pela opção de formular uma sequência de leis fundamentais que, embora muitíssimo coerente, vem a dificultar um pouco a leitura de um não-iniciado. Numa abordagem global, outra observação me surge: enquanto alguns leitores julgarão que o facto de indicar apenas a autoria dos poemas citados torna a *Teoria* bastante portátil, outros, os de hábitos mais teimosamente universitários *lato sensu*, lamentarão de leve que as citações não sejam completas. Representando um acréscimo de trabalho (que não de espaço), elas seriam um excelente apoio para qualquer investigador a vir. Mas nada obrigava o A. a utilizar um sistema tão completo, trabalhoso, talvez intimidante para certos leitores. Nunca o vi, aliás, que me lembre, em nenhum Tratado de Versificação.

Que mais dizer desta obra que, por convergência da minha Investigação pessoal, li, reli, atentamente anotei? Não muito, e não quero correr o risco de tornar esta recensão um texto de tamanho intolerável, comprometendo a sua função primeira, que pressupõe economia. As numerosas questões pontuais que a leitura e reflexão me ditaram reservo-as para outros trabalhos em que pormenores concretos, como por exemplo o do decassílabo 4+6, ocorram. Muitas delas, aliás, só uma experimentação continuada poderá, de facto, testá-las. Farei, no entanto, algumas rápidas afirmações de passagem, a título de ilustração. Projetando na vontade de perfeição da obra o nosso mito de perfeição mallarmeana, é com certa pena que vemos urna questão fundamental como «Poesia e Verso», numa obra desta envergadura, ocupar menos de meia página, a de uma dicção interior *versus* dicção propriamente dita não ser dilucidada, a da inovadora oposição ritmo melódico / ritmo métrico não

ficar muito clara; a da cesura não ser explicitada com todos os elementos de que o A. dispunha, patentes em *Problemas da Versificação* (1981); ou ainda ver encerrar a obra com um ponto curto, «A Versificação na Poesia Brasileira», que visa justificar a opção de um *corpus* alargado de Língua Portuguesa e não exclusivamente de Poesia Portuguesa, justificação ponderadíssima mas relativamente pleonástica relativamente ao Prefácio que já punha o facto em destaque. Tal redundância deve-se, estou convencida, à impossibilidade de o A. ter revisto o texto. Numa leitura posterior teria, sem dúvida, eliminado este ponto, como teria corrigido o lapso da página 341 do vol. II em que o poema «Ao longe os barcos de flores» é erradamente atribuído a António Patrício e não a Camilo Pessanha, como deveria. Facto que só como gralha pode ser entendido, na medida em que a versificação de Pessanha é precisamente objeto de atenção bastante privilegiado por parte do A. (cf. vol. I, pp. 129 e 151-4; vol. II, pp. 83 e 337).

Gostaria ainda de salientar que a objetividade que Amorim de Carvalho elegeu como constante não o impede de, em pontos mais sensíveis, dar saída a testemunhos pessoais e pessoalmente assumidos. E se é certo que às vezes lhe aflora certo ressentimento amargo, parente próximo, de motivação decerto idêntica ao de Jorge de Sena, não deixa de ser surpreendente testemunhar a coragem com que, sem falsa modéstia, assume aquilo em que entendeu ser pioneiro, original, ou sequer ter uma palavra válida a dizer.

Ocorre-me, por último, uma reflexão de índole pedagógica, campo cuja experiência me foi sempre gratificante, em parte reversível com a da Investigação fundamental: o conjunto dos poemas escolhidos para integrar a *Teoria Geral da Versificação*, amplo e orientado segundo os parâmetros fundamentais do ritmo, cuja escolha denota uma sólida erudição e um agudo critério estético, constitui por si só uma excelente antologia de poesia em Português. Não aquela que especificamente se faria com vista a elaborar um estudo da metáfora, mas uma lúcida e enriquecedora perspetiva possível dos exemplos metricamente mais convincentes e ritmicamente mais perfeitos. Se eu conseguisse que os meus alunos, a quem indiquei naturalmente o livro (que muito provavelmente não lerão), fizessem uma leitura integral desses poemas, mesmo sem contactarem com o corpo do texto — que é a Teoria propriamente dita —, eles não ficariam os mesmos. Sairiam desse simples convívio ritmicamente mais formados, evidentemente mais capazes; leitores infinita-

mente mais aptos, no sentido global do termo. E depois? É urgente dizer-lhes isto. No seu exclusivo interesse, teimo em afirmar. Porque, mais tarde ou mais cedo, a *Teoria Geral da Versificação* de Amorim de Carvalho acabará, no mínimo, por tornar-se um instrumento de trabalho imprescindível em qualquer biblioteca.

HOMEM, AMIGO, MESTRE[*]

Diríamos: amigo. Familiar, também, mas além disso. Atento, respondendo oportuna e detalhadamente ao envio, disponível, ali, então, confirmando-se espelho da imagem projetada.

E diríamos: homem. Lavrando sílabas como quem escuta o respirar do cosmos, com o contido júbilo de quem vai «arando em um montão de estrelas». Brincando com o tempo e a palavra, no essencial sentido lúdico que Schiller ou Huizinga atribuem ao homem.

Falta apenas dizer a generosidade mais sincera e tácita, a que elege no outro apenas o mais nobre, se desculpa por corrigir, abençoa o perdão, no outro vendo um radioso ser em expansão onde cintila o momento perpétuo do génesis.

E diríamos: mestre.

[*] Publicado em *Sr. Camelito (o gato) e a Versificação. Uma carta de Amorim de Carvalho a Maria Amélia Camossa Saldanha (a propósito do soneto "Desolação")*, editada por João Borges com reprodução fac-similada e textos de José Dominguez Caparrós, Vera Vouga, Júlio Amorim de Carvalho e João Borges e desenho de Irene Vilar, integrada nas comemorações do 1.º centenário do nascimento do poeta e filósofo Amorim de Carvalho. Porto: João Borges, 2004, pp. 20-21.

AMORIM DE CARVALHO, MESTRE*

Porto, 15 de outubro de 2004

Mestre:

Não imagina com que emoção li a sua carta ao Sr. Camelito[1]. Foi com grande alegria que nela descobri — com a intacta pureza da lenta deslocação de um glaciar que submerge para um dia voltar, de novo, à luz — o que de mais nobre alguém pode ter e faz toda a diferença entre o que apenas sabe muito e o Mestre: a humildade e bondade da doação, que elogia o melhor, se desculpa por corrigir, pacientemente sugere, ensina o concreto e enuncia a lei, guia e concede liberdade, bênção e júbilo de ser.

Quando digo Mestre, é nessa qualização superior, já não adjetiva mas pura e plenamente substantiva, que penso e que, se aqui se verbaliza, pode manifestar-se em modos bem distintos, até no silêncio, sendo certo provir da dimensão mais funda e seguramente operar por osmose.

Quando digo Mestre, seja em que plano for, penso em alguém que «ousa ser sábio»[2] «como uma chama unida à sua luz»[3] e oferece à humanidade em turbulência «enfim a paz piedosa dum regaço»[4]. E esta qualização totalizante e superior foi a sua carta que na totalidade a desvendou.

---

* Publicado em *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*. II, XXIII (2006 [2008]), pp. 251-260.

[1] Publicada em *Sr. Camelito (o gato) e a Versificação. Uma carta de Amorim de Carvalho a Maria Amélia Camossa Saldanha (a propósito do soneto "Desolação")*, editada por João Borges com reprodução fac-similada e textos de José Dominguez Caparrós, Vera Vouga, Júlio Amorim de Carvalho e João Borges e desenho de Irene Vilar, integrada nas comemorações do 1.º centenário do nascimento do poeta e filósofo Amorim de Carvalho. Porto: João Borges, 2004.

[2] Friedrich Schiller – *Sobre a Educação Estética do Ser Humano numa Série de Cartas e Outros Textos*. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: IN-CM, 1994, p. 45.

[3] Amorim de Carvalho – *Elegia Heróica*. Porto: Prometeu, 1954, p. 12.

[4] Id. – *Obra Poética Escolhida*, vol. III, *A Comédia da Morte e Outros Poemas*. Lisboa: CLB, 1979, p. 24.

No tempo em que os homens brincavam, isto é, no tempo em que os homens tinham tempo para brincar, ou ainda, no tempo em que não era fútil ou ridículo brincar com coisas inocentes, diria Schiller, no tempo em que os homens eram homens, uma sua prima, culta e espirituosa mas com certas lacunas na versificação, enviou-lhe um soneto assinado pelo seu gato Camelito[5]. Respondeu-lhe, na mesma onda lúdica, o seu primo, excedendo decerto tudo o que D.ª Maria Amélia teria imaginado: saber se o seu soneto «passava», esperando, no máximo, reavê-lo primorosamente corrigido. Tudo isto, de facto, aconteceu, acrescido de uma mais-valia imensa: a carta, espécie de aula prática assumida, ensina e ensina a ensinar, dá e ensina a dar, desculpa e incita ao perdão, desenvolve-se alegremente e defende a alegria.

Mestre! Que bom sabê-lo Mestre, que bom sabê-lo assim! O que mais me doía em si, como em toda a gente zangada, era a vibração de zanga, mesmo que justíssima. A sua carta desassossegou a arrumação dos saberes que lhe reconhecia e autorizou-me a vê-lo de outra forma, a que, no fundo, sempre desejei, mas que, sem este texto desarmantemente límpido e despretensioso, apenas escapava pelas brechas de textos mais maciços, fundados em alicerces de erudição brilhante, original e honestíssima, mas onde o júbilo ou a paz mais raramente aconteciam.

Sei que não é preciso, mas terá a bondade de deixar-me explicar. Sem qualquer receio confesso que conheço a maior parte, mas não a totalidade, da sua obra. E que, da que mais li, reli e com afinco estudei — a saber, os volumes sobre Versificação e o Conhecimento Estético —, não domino em absoluto todos os dados, havendo peças que estão e estarão, ainda por muito tempo, sobre a mesa. O Mestre não se zanga, pois não? E sei que não me ralha. Pacientemente espera, e a sua espera é já aprovação e comunhão. Permita que eu seja sincera e lhe fale dos tempos que virão e, como brechas luminosas, a sua obra deixa entrever — vigias numa nave quase sempre vogando em bravo mar. Sim, é certo que o mestre sempre comprimiu «ao peito a Imensidade»[6]; mas, inserido na grande tradição ocidental, quase sempre patenteou um estado doloroso (oposto ao estado hedónico) onde a estratégia argumentativa, brilhantemente usada no discurso crítico e no discurso lírico, elevada a pontos muito altos, simultaneamente fornecia uma base sólida, de

[5] Cf. nota 1.

[6] Amorim de Carvalho – *Il Poverello*. Porto: Edições Claridade, 1939, p. 15.

aparência inquestionável, e uma limitação duríssima, aparentemente inquebrantável, à relação vivida com a transcendência, sempre presa à incessante circularidade de um infinito e aspérrimo percurso horizontal. Um percurso onde clarões de luz se produziam prometendo «como o primeiro beijo azul dos sóis / — o sonho em Deus duma cosmogonia»[7]. Cito *Elegia Heróica*: «Como que ainda ouvíamos o fundo / eco da voz de Deus, jamais ouvida, descerrando a corola adormecida / da flor do nada que continha o mundo»[8]; «Vivo de novo essa aventura incerta / do rastro azul que fomos tu e eu / e que tenho a correr na mão aberta / Como um grito correndo pelo céu»[9]; «Que ansiedades atávicas, sem calma / em mim eu ouço, vindas através / da loucura do *fiat* que fez // a noite luminosa da minh'alma? / De que essência de nada nós caímos / neste existir de formas e de mortes? / Porque as razões do amor, que nós sentimos, / não hão-de ser, de todas, as mais fortes?»[10] O Mestre sabe, agora, e sempre intuiu que o eram. Já em *Paz* concluía: «E por sobre o pó disperso / em que os homens se consomem / — só o Amor põe um destino / na grande noite sem termo / por onde caminha o Homem…»[11]. Viveu num tempo que longamente acreditou que da discussão nascia a luz e persistentemente alimentou discussões e polémicas, especificamente diferentes mas angustiadamente idênticas, recorrentemente repetidas, mostrando honestidade, coragem, coerência, mas nunca abrindo para qualquer luz. Essa lógica argumentativa, justificada, ainda que limitativa no discurso teórico, ensaístico, Mestre, deste século[12] vê-se que limitou toda a poesia de pendor metafísico — de Milton a Victor Hugo, de Junqueiro a Pascoaes e a Amorim de Carvalho —, não permitindo que crescesse, se ateada, a breve fórmula da concisa alegria, da iluminada visão de S. João da Cruz, da sábia e singela poesia-prece de Francisco de Assis. Obscurecendo os límpidos lampejos da Graça, recorrem sistemáticas imprecações a Deus — para as quais não surgirá qualquer resposta — que, em Amorim de Carvalho, se revestem de modo mais

[7] *A Comédia da Morte*…, cit., p. 29.

[8] Cit., p. 9.

[9] *Ibidem*, p. 13.

[10] *Ibidem*, pp. 22-23.

[11] Amorim de Carvalho – *Paz*. Porto: Edição do Autor, 1945, p. 31.

[12] Refiro-me, Mestre, ao século em que escrevo e acontece este concreto encontro anímico.

suave em «Mas há Deus?»[13], «Porque há pecado na posse?»[14], «Quem me dera que Deus / fosse ainda verdade»[15]. É o Mestre que escreve, num gesto de lucidez incomparável, sobre o seu percurso *na senda da poesia*[16]: «Eu tinha catorze anos quando escrevi um dia, / Em antes de Edgar Poe, o Corvo e o publicava. / Eu digo assim porque eu ainda ignorava / que ele já fora escrito e que Poe existia. // Eram uns versos maus de lúgubre poesia: / enquanto que um coveiro a sepultura cava, / na árvore alegremente um corvo crocitava / numa voz feita já o canto da ironia. // Todos os meus poemas são sempre, aquele, sempre. / Quando acabas, coveiro, de abrir a sepultura / e deixas de cantar, ó corvo, alegremente?… // Porque na árvore em sonho e azul da minha ânsia / desde então sempre eu ouço a canção, que inda dura, / do corvo que inventei num poema da infância!…»[17]

Globalmente, é verdade que os poetas dos séculos cessantes foram pássaros presos nas suas próprias asas, obscurecidos por um peso argumentativo imenso e polémicas mil, de onde jamais nasceu concórdia ou luz e onde claramente agora vemos — e, connosco, bem acima de nós, os Mestres — que se multiplicaram ressentimentos, hostilidades, ódios. Mas é também verdade que, num discurso transversal, iluminado, os mesmos poetas deixaram para os séculos vindouros pequenas sementeiras de fogo sagrado ou, como diria Santo Agostinho, «um celeiro para os anos que passam»[18].

Mestre, que bom ter dito: «Mas o que fomos está sendo ainda»[19]! Que bom ter dito: «Ó pó!, a alma má que tu tiveste / vai ter purificado recomeço?, / pra nova encarnação desfere o voo?… // Porque és pó, todo o mal que me fizeste, / sem que eu to possa perdoar, esqueço, / ou, sem mais o esquecer, eu te perdoo!…»[20] Obrigada, também, por sorrir! Creio que se sorri desse fino fulgor retórico com que negou, por xadrez quiasmático, a totalidade

[13] Id. – *Obra Poética Escolhida*, vol. II, *A Erotíada e Outros Poemas*. Porto: Casa Amorim de Carvalho, 2004, p. 88.

[14] *Ibidem*, p. 9.

[15] *Ibidem*, p. 86.

[16] Empréstimo pedido a um título de Ruy Belo.

[17] *A Erotíada*…, cit., p. 80.

[18] *As Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 10.ª ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, p. 373.

[19] *A Comédia da Morte*…, cit., p. 230.

[20] *Ibidem*, p. 209.

do perdão absoluto. Agora sabe que perdoar e esquecer são a mesma coisa. Como terá como evidência que, encerrado o tempo histórico de certa mística dolorista que cita[21], só o processo de reencarnação preenche plenamente a profunda e inexorável lei de causa / efeito, propondo modulações complexas e mais vastas ao princípio da identidade, onde a divina providência, intersecção constante de rigor e doçura, assegura as leis eternas, universais, justas e profundíssimas, que tornam quase inútil o princípio do terceiro excluído. E reintegram a perceção genial num grau alto e singelo da vibração (de ser e conhecer) do cosmos.

Toda ciência transcendendo: «Entrei-me adonde não soube / e quedei-me não sabendo, / toda ciência transcendendo. // Eu não sabia onde entrava, / porém, quando ali me vi, / sem saber adonde entrava, / grandes coisas entendi: / não direi o que senti, / que me quedei não sabendo, / toda ciência transcendendo. // De paz e de piedade / era a ciência perfeita, / em profunda soledade, / entendida a via recta: era coisa tão secreta, / a fala subvertendo, / toda ciência transcendendo»[22]. Então ri-se outra vez? Pois também eu me rio! Agora, que é Mestre, não se pode zangar. Eu, Vera Vouga, confesso que citei S. João da Cruz numa tradução a que muito devemos mas que não é perfeita! Estava mesmo à espera que achasse esses dois versos (não posso dizer quais…) pouco perfeitos, porque realmente o são. Mas, por favor, trate este grande poeta, maltratado também pela inditosa pátria, como ao amigo Camelito: elogie e agradeça o que é bom, rejubile com a sua qualidade e melhore, por favor, dentro do seu coração, o que precise. Sim, sim, há outra tradução, bem mais recente[23]. Claro que gostaríamos de ter também a sua! E, por falar em traduções, ainda deve a Francisco de Assis uma tradução fiel e rigorosa do «Cântico das Criaturas». Que sensação me dá *Il Poverello*? De uma daquelas cosmogonias de que falámos, com momentos particularmente inspirados, «Leis sem fenómenos, latentes / Formas esperando em vão teurgias que

---

[21] Amorim de Carvalho – *De la Connaissance en Général à la Connaissance Esthétique. L´Esthétique de la Nature*. Préface de Jean Cassou. Paris: Klincksieck, 1973, p. 289.

[22] «Toda ciência transcendendo». In *Poesia de 26 Séculos*, vol. I, *De Arquíloco a Calderón.* Antologia, tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena. Porto: Editorial Inova, 1971, p. 144.

[23] Sob o título «Coplas feitas sobre um êxtase de alta contemplação», S. João da Cruz – *Cântico Espiritual e Outros Poemas.* Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982, p. 57.

as formem»[24]: «— Fui a primeira Nebulosa […] / — fui a primeira Fraga […] / — Fui o primeiro Homem […]»[25]. «E chamei minha irmã à rocha e à flor; / tratei o verme escuro por irmão»[26] — «Ânsia de aproximar o que há disperso! / Delírio de voar e de subir! / Esforço de que se há-de definir / O sentido mais amplo do universo»[27]!

Acho sinceramente — e vejo que concorda — que o espírito franciscano, seu modelo claramente escolhido e, nos melhores momentos, assumido, se vê a braços com um excesso de expressão e de argumentação, ainda. O desígnio excede largamente o ato. Ver-se-á projetado, com felicidade, em felizes fragmentos de *há-se la Connaissance en Général à la Connaissance Esthétique*[28]. Mas, antes de abordá-los, permita o Mestre que alguém a quem muito custou atingir o «regaço da santa humildade»[29] nos desvende ou relembre o que caracteriza o «imenso palácio da memória»[30]: «Lá se conservam (…) todas as sensações que entram isoladamente pela sua porta»[31]. «Também lá se encontra tudo o que não esqueci, aprendido nas artes liberais. Estes conhecimentos serão como que retirados num lugar mais íntimo, que não é lugar (…). As noções de literatura, de dialéctica, as diferentes questões e todos os conhecimentos que tenho a este respeito…»[32]. E declara: «Transporei, então, esta força da minha natureza, subindo por degraus até Àquele que me criou»[33]. Diz agora Santo Agostinho: «Fixa o olhar onde desponta o amanhecer da Verdade»[34]. «Fixa o olhar até compreenderes»[35]. «Realiza as tuas obras na mansidão e serás amado por todos os homens»[36].

---

[24] Cit., p. 16.
[25] *Ibidem*, pp. 17-19.
[26] *Ibidem*, p. 53.
[27] *Ibidem*, p. 83.
[28] Cit. nota 20.
[29] *As Confissões*, cit., p. 138.
[30] *Ibidem*, p. 249.
[31] *Ibidem*, p. 248.
[32] *Ibidem*, p. 250.
[33] *Ibidem*, p. 247.
[34] *Ibidem*, p. 316.
[35] *Goseigen. Revelação a SEI-O.* São Paulo, 1986, p. 74.
[36] *Eclesiástico*, III, 19, *As Confissões*, cit., p. 380.

Ser Mestre é ter tocado o estado de sabedoria. De onde decorre sereno, límpido e universal perdão, mesmo aos que em tempos passados combatemos. Mestre, é preciso o perdão para o melhor de *Orpheu*. De mãos dadas com Prometeu, Jesus ou Buda, o globo Terra ou o espaço interplanetário, como sonhou. Cito: «Não podemos imaginar uma qualização psíquica superior à subjectividade do "eu-sou" conhecente (…) mas podemos imaginar uma maior intensificação dessa subjectividade fora do nosso planeta, capaz de conhecer mais e melhor (…) porque mais liberta do orgânico»[37]. A um «solipsismo, necessariamente-ateu»[38], pode contrapor-se a «situação positiva do hedonismo do homem no mundo, conhecendo o mundo para conhecê-lo como é, nos seus momentos gnosiológicos supremos de estado de graça»[39]. Continua o Mestre: «Se o homem (…) conseguir ultrapassar ontologicamente o *bem* e o *bom* utilitários que o ligavam onticamente às coisas, amará mais essas coisas, com uma alegria nova e diferente, como S. Francisco de Assis as amou, porque são elas mesmas e com ele, num mundo sem ameaças, sem inimizades, sem rivalidades, sem lutas, sem avisos, sem apelos à prudência»[40]. Isto traduz-se em nós «por uma presença feliz das formas (…) uma espécie de alegria de conhecer em comunhão»[41]. «Na descrição bíblica da criação do mundo [sublinha ainda] o adjectivo *bom*, aplicável a tudo o que Deus fez e formou ("E Deus viu que isso era bom") contém um sentido estetizante»[42]: «…tudo o que existe é belo; tudo o que é real, o que é não ser, é belo, pelo seu *quantum* de valor real, de valor de não-nada, se estamos desinibidos pelo prazer. Tudo é estetizável no nível ontológico, isto é, todo o real perceptível pode ser percebido no seu valor ontológico de realidade. Para S. Francisco de Assis, todos os seres são belos, amados, porque existem. Ele chama-lhes irmãos»[43].

[37] *De la Connaissance*…, cit., p. 58, tradução da minha responsabilidade.
[38] *Ibidem*, p. 91.
[39] *Ibidem*, p. 296.
[40] *Ibidem*, p. 296.
[41] *Ibidem*, p. 297.
[42] *Ibidem*, p. 298.
[43] *Ibidem*, p. 302.

E é como hipótese final que uma sobreexistência se desenha — como consciência total e permanente de si —, concluindo que, embora sem garantia lógica, a hipótese de Deus é «a última esperança entre o Real e o Nada»[44].

Mestre, dificilmente poderia ir mais longe numa Tese sobre o conhecimento no século XX. Obrigada. A sua Tese é bela, boa e feliz (como Caeiro, ou como diria Caeiro). Mas um Mestre não para. É um devir em expansão. Trinta anos passaram sobre tudo isto, como sobre o seu primeiro livro que li. Mudámos de século, a espiral do tempo acelerou. Crescemos, decerto, pelo menos, por dentro. Por isso me permito citar um daqueles tesouros que costumo trazer nos bolsos. É de Almada-Negreiros: «Sonhei com um país onde todos chegavam a Mestres»[45]. Tenho plena certeza de que verá que isto é bom.

Da cidade do Porto, nos inícios do sagrado século XXI, pedindo desculpa pelas imperfeições e ousadias, com imensa alegria e gratidão,

Vera Vouga

[44] *Ibidem*, p. 447.

[45] *A Invenção do dia claro*. Reedição fac-similada. Colares: Colares Editora, 1993, p. 12.

CRÍTICA A *LÍNGUA E VERSO* [1], DE CELSO CUNHA[*]

A Livraria Sá da Costa teve em 1984 o privilégio de publicar uma 3.ª edição (aumentada de dois estudos) de *Língua e Verso*, obra esgotadíssima, o que representava grave lacuna no limitado universo de pesquisas sobre a Versificação Portuguesa, apenas atenuada, em 1982, com a publicação pelo Centro Cultural Português da Fundação Gulbenkian de *Estudos de Versificação Portuguesa (séculos XIII a XVI)*, onde eram, aliás, reeditados, três dos capítulos incluídos neste livro.

> Reúnem-se neste volume sete estudos sobre temas linguístico-literários portugueses, escritos em época vária; mas irmanados todos por uma continuidade de reflexão, pelo desejo de ascender à origem dos fenómenos e examiná-los em sua complexidade.
>
> Cinco deles [prossegue o A. no texto da contracapa] tratam de problemas de versificação, analisados dentro das características rítmicas do idioma e dos efeitos estilísticos necessária ou provavelmente procurados pelos poetas.

Atentemos primeiramente nos que *a priori* não focam estas questões: «Branca e vermelha (sobre um passo da "Cantiga da garvaya")» e «Poética e Onomástica em *Os Lusíadas*». No primeiro, a intenção, que se confessa modesta — tratar «apenas do exacto valor da expressão *branca e vermelha*» (p. 14) — implica um percurso crítico das variadas interpretações que tão discutida cantiga tem merecido. Confrontando a ocorrência destes epítetos com outras do lirismo medieval e com o desenvolvimento lógico-semântico da composição, Celso Cunha acaba por propor uma leitura que se opõe às mais vulgarmente aceites, ligando «branca e vermelha» ao verso seguinte, «queredes que vus retraya», e não a «mia sennor». Assim, se nesta análise

---

[1] 3.ª edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1984 (Colecção Nova Universidade — Linguística).

[*] Publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*». II, II (1985), pp. 374-377.

não é a versificação propriamente dita que está em causa, a provável prolepse que permite a interpretação opera-se no verso, implica-o.

Idêntica é, de algum modo, a situação do outro estudo citado, «Poética e Onomástica em Os *Lusíadas*». Passando em revista a longa reflexão sobre as relações entre o som e o sentido, de cujo âmbito fica excluído «o estéril debate metafísico sobre a génese dessas correspondências» (p. 116), Celso Cunha aborda a onomástica como «fonte geradora de poesia» (p. 118). No caso concreto de Camões, mostra o A., o «demónio da etimologia» (p. 129), resultante de uma longa tradição, e, mais do que a chave de uma rigorosa investigação etimológica, a forma de uma outra «espécie de verdade — a verdade poética» (p. 126). Língua e verso, de novo.

Com o estudo «Sobre a leitura de um verso camoniano», realiza Celso Cunha duas reflexões simétricas e concomitantes: por um lado, na esteira de Cavalcanti Proença em *Ritmo e Poesia*, sustenta que o 2.º verso de *Os Lusíadas*, «Que da Occidental praia Lusitana», contrariando o esquema da estrofe, deve ser segmentado em 5-10. Do modo como o faz, investigando sistematicamente em outros contextos do binómio Occidente / Oriente o seu forte investimento afetivo-semântico, por oposição ao de «praia», «uma denotação pobre no discurso épico do poeta» (p. 138), de onde conclui «a sem-razão daqueles que, fundados em rudimentares noções hauridas em compêndios de métrica, pretendem, à força, manter a uniformidade rítmica da 1.ª estância…» (p. 138), decorre a segunda lição, apenas explicitada, e talvez a mais magistral: a de que o verso não é a explicação de meros esquemas mecânicos mas a suprema cintilação da tessitura de uma língua.

Se, como lembrava o A. na contracapa, «quase todos os problemas que apresentava a versificação portuguesa através dos oito séculos da sua história estão por aclarar, a exigir tratamento monográfico há uma série de questões que só podem ser solucionadas à luz de árduas pesquisas, do exaustivo e paciente exame da prática dos poetas de cada fase do idioma». Os seus estudos, não se poupando a analisar exaustivamente «um sem-número de fenómenos aparentemente insignificantes, mas, na verdade, de alta relevância», não só visam «a esclarecer algumas destas questões» como creio que plenamente o atingem. Façamos uma rápida síntese dos três artigos que Celso Cunha incluiu tanto em *Língua* e *Verso* como no citado volume *Estudos* de *Versificação Portuguesa*: «Sobre o e paragógico na épica e na lírica», «A

linguagem poética portuguesa na primeira metade do século XVI: hiato, sinalefa e elisão nas éclogas de Bernardim Ribeiro e no *Crisfal*» e «Regularidade e irregularidade na versificação do primeiro "Auto das Barcas" de Gil Vicente». Dispondo de uma documentação geográfica e diacrónica vastíssima, tanto no campo da poesia como no da crítica (das carjas moçárabes a recolhas etnográficas contemporâneas), de um profundo conhecimento do idioma, de um «honesto estudos onde recorre às quantificações necessárias que, com rigorosa modéstia, mais do que uma vez confessa sujeitas a erro, nunca recalcando uma intuição certeira e aguda lá onde as interrogações se colocam e o mistério se adensa, Celso Cunha oferece-nos percursos de investigação exemplares. No primeiro estudo, conclui: «Como não sofre dúvida de que as formas com *e* paragógico se usavam apenas no final dos hemistíquios e, particularmente, no final absoluto dos versos, temos de convir em que estamos diante de um recurso poético ou melódico directamente ligado à estrutura métrica desses cantares. Um recurso que, examinado do ponto de vista vocabular, corresponderia de início a uma realidade etimológica ou a uma criação ultracorrecta, mas que nos séculos XII e seguintes se continuou a utilizar não como simples sinal arcaizante, denotador da antiguidade desses cantares, senão — e principalmente — por uma razão mais profunda, pertinente à sua própria estrutura rítmica, fundada no verso grave. Não será, pois, aventurado supormos que a referida vogal se acrescentaria sempre às finais agudas das cantigas paralelísticas galegoportuguesas, à semelhança do que ocorria nas gestas espanholas, segundo o modo de ver de D. Ramón Menéndez Pidal. Se os tardios apógrafos italianos de regra a omitem, isto se poderá atribuir a deturpação posterior dos copistas, ou por terem ante os olhos a forma normal da palavra, que se empregava no interior dos versos desses com maior probabilidade, por influência do gosto cortesão, que deveria sentir no *e* paragógico dessas formas líricas a mesma desprezível rusticidade que percebia na vogal epitética dos romances» (pp. 63-4). Assim, o *e* paragógico seria «um tradicionalismo, antes que linguístico, rítmico» (p. 65). Língua e verso, ainda.

No segundo estudo, lembra Celso Cunha: «sabe-se que a partir da segunda metade do século XVI a língua poética passa a obedecer a determinadas regras, às quais, *grosso modo*, ainda se submete em nossos dias. E, segundo a opinião geralmente aceita, a Camões cabe o estabelecimento dessa prática

moderna». Depois de uma análise exaustiva dos fenómenos citados, o A. sustenta que, pelo contrário, Bernardim Ribeiro fixa, «[…] no particular, a norma moderna da versificação portuguesa» (p. 85). E, com base nestes dados, é-lhe possível rever problemas de autoria e de cronologia e concluir: «Cristóvão Falcão adota ainda o sistema de contagem silábica dos poetas do *Cancioneiro Geral*» (p. 86); «O problema da cronologia das éclogas de Bernardim pode ser melhor esclarecido pela análise dos factos linguísticos e métricos ocorrentes. A ordem por que estão dispostas na edição de Ferrara (1554) não parece corresponder à da elaboração sendo de supor que a III (*Silvestre e Amador*) e a V (*Agrestes e Ribeiro*) sejam as mais antigas e a IV (*Jano)* e a II (*Jano e Franco*), as mais modernas» (p. 86).

No terceiro estudo, o A. parte das duas premissas de Révah em *Recherches sur les Œuvres de Gil Vicente*:

> *a*) «L'existence d'un fort courant péninsulaire de versification irrégulière, courant particulièrement important dans la tradition populaire à laquelle se rattache en partie notre poète»;
>
> *b)* «Avant de déclarer faux un vers vicentin, il faut épuiser les possibilités *les plus arbitraires* de diérèse, synérèse, hiatus, synalèphe et élision» (cit., p. 91).

que critica por «se limitarem aos elementos puramente materiais do verso, sem relacioná-los com os efeitos estilísticos necessariamente procurados pelo dramaturgo» (p. 93). Celso Cunha reexamina-as à luz desta perspetiva e, embora não os esgotando, aponta rumos de investigação a desenvolver: o da precariedade do conceito de isometria na poesia dramática, por vezes compensada pela dicção; o da «relação entre o personagem vicentino e a sua forma expressional» (p. 111) que exemplifica com a oposição Diabo / Anjo. Por não terem considerado estes dados, «as lições da *Copilaçom de 1562*» estariam «impiedosa e irremediavelmente contaminadas de emendas de Luís Vicente» (p. 90).

Conclui o volume o estudo «Sobre o Decassílabo de Camilo Pessanha», redigido como parte de um relatório do *III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros* sobre os trabalhos concernentes ao Movimento Simbolista em Portugal e no Brasil, concretamente o de António Coimbra Martins: «Subsídios para o estudo da poética simbolista: O decassílabo de Camilo

Pessanha». Não se trata do acumular de reverências a que, por vezes, assistimos nestas circunstâncias, mas de uma discussão rigorosa em que diferentes perspetivas se confrontam. Levando o relatório até às últimas consequências, o A. dá, com ele, uma contribuição decisiva para os raros estudos de versificação da Modernidade Portuguesa.

No ano de 1984, Celso Cunha foi falado em Portugal sobretudo pela *Nova Gramática do Português Contemporâneo* que conjuntamente com Lindley Cintra publicou, facto absolutamente compreensível por nele convergirem a curiosidade e admiração dos que observavam a coragem com que, numa era de pós-especialização, linguistas especializados nos seus domínios próprios ousavam enfrentar a descrição geral de uma língua, e a necessidade prática de dispor de um precioso livro acessível a variados tipos de consulta. Não está em causa fazer a notícia da gramática; para tanto me faltam, aliás, conhecimentos. Gostaria apenas de destacar, nela, o último capítulo, dedicado à Versificação. Embora da autoria de Celso Cunha, deve ter tido pleno aval de Lindley Cintra, cuja dissertação de Licenciatura é um dos raros estudos existentes sobre o Verso Português Moderno. Entroncando numa tradição de gramáticas em que o verso, ainda que rudimentarmente, era sempre abordado, este capítulo dela se distancia por não ser, como por vezes aconteceu, a reprodução de uma vulgata de noções indiscutidas e indiscutíveis, mas o claro desaguar de um percurso analítico tão denso e vasto como o coligido em *Língua e Verso* e *Estudos de Poética Trovadoresca*. Se o capítulo oferece uma possibilidade de leitura em si, é o conhecimento do vastíssimo Antetexto (hipoteticamente formado pelos volumes citados) que permite preencher toda a aproximação que, num certo sentido, qualquer síntese contém. Não é, suponho, irrelevante que os autores da gramática tenham sentido necessidade de justificar a inserção deste capítulo como complemento ao dedicado à entoação; complemento, aliás, igualmente possível ao problema dos acentos, poder-se-ia acrescentar. Apesar da existência desta justificação inequívoca, creio que a razão mais profunda é outra, não explicitada: para linguistas deste calibre, filólogos na plena aceção da palavra, como se assumiu Celso Cunha em Conferência pronunciada na Faculdade de Letras do Porto (1984), a que precisamente deu o título «Este meu ofício de Filólogo», o amor e o conhecimento da língua elegem-na como totalidade. Do objeto deste modo construído nenhuma face é desprezada porque Filologia tem, para o A., a defini-

ção (dada por Unamuno) com que conclui a recente publicação *Sigmficância e Movência na Poesia Trovadoresca*: «Amor a la palabra creadora». Versão revista de um texto lido no I Congresso Internacional de Língua Galego-Portuguesa na Galiza, esta reflexão pode ser, como o citado capítulo da Gramática, outra textualizacão possível do mesmo extenso e complexo Antetexto que para ele convoquei. Sem as preocupações de um manual, liberta de um certo peso bibliográfico, é um exemplo belíssimo da movência, da variação de uma escrita, do infinito, progressivo jogo da significância sobre constantes de um pensamento infinitamente recorrente.

Concluirei o perfil deste volume, não apenas como publicação isolada mas como móvel sinédoque de um todo exemplar, invocando o célebre passo com que Jakobson se autodefiniu em «Closing Statements: Linguistics and Poetics»: «Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto». *Língua e Verso:* da felicidade de um título à instauração de uma evidência, a associação tomou-se e / ou redescobriu-se necessária; melhor dizendo, inevitável.

RETRATO VERBAL (COM SOPHIA NO VERSO)*

«Este é o amor das palavras demoradas
Moradas habitadas
Nelas mora
Em memória e demora
O nosso breve encontro com a vida.»

Sophia de Mello Breyner Andresen,
«Breve Encontro»

Suponho que a perplexidade cedo se vai desvanecer. Os amigos de Celso, esses, não sentirão nenhuma. Nos excelentes testemunhos que foram sendo publicados após a sua morte, talvez quase tudo tenha sido dito, com rigor, elegância, afeto. Análises mais pormenorizadas da obra, só os caminhos da Investigação as irão traçando. Mas, como abordagem global, forçosamente comovida e lacunar, faltava falar de Celso utilizando aquilo com que ao longo de toda a vida se confrontou — a poesia — suma elevação do território que tentou desbravar a vida inteira: a língua (portuguesa). Evidência a necessitar de um percurso racionalizado.

Comecei por um provisório começo, neste esquisso onde tão-só porei de mim o necessário. Imprescindível, no entanto, porque falar do estudioso se revela completamente inseparável de falar do homem. O erudito e sensato Celso Cunha, consagrado nome nas capas das sucessivas edições da sua Gramática, era um exímio anular de antinomias.

Vou contar: contactá-lo foi a natural consequência de conhecer os seus estudos sobre o verso, assunto que começava a ser objetivo da minha investigação. Em margens tão distantes de um mesmo curso de água, um mestre e uma pura aspirante a um saber urgente, o encontro foi imediato, generoso.

Pela nudez das palavras
deslumbradas
— Pedra rio vento
casa[1]

* Publicado em *Letras e Letras*. 29 (mai. 1990).

Ignoro como expliquei o meu projeto[*]. Sei apenas que, no minuto seguinte, o rosto de Celso se abria num sorriso cúmplice: «Claro, minha filha, temos muito que conversar! Você tem de ir a minha casa.» Era assim generosamente admitida nessa comunidade fraterna; o resto da tarde, passada em alfarrabistas, foi todo aproveitado para dúvidas, indicações concretas. Casa. Sim, se pudesse, iria. Um dia fui, aproveitando um Congresso no Rio.

Voltei sempre que pude. Ignoro ainda se o prédio onde Celso morava era único da Rua Diógenes Sampaio, unanimemente desconhecida dos taxistas cariocas. Para mim foi sempre o fim íntimo, último, evidente, da Rua Miguel Pereira, acesso obrigatório ao nível dos motoristas, que de repente desaguava ali. Casa, cais único, «espaço raiz e água»[2] onde se confirmava a coalescência dos opostos. «A casa é toda uma biblioteca» dizia Cinira, seu esteio, com aquele misto de força e de doçura que a tornavam subtilmente capaz de gerir uma biblioteca que era também toda casa, realizando assim a utopia sonhada por Picasso «quando desejava fazer uma caixa de fósforos que fosse completamente morcego sem deixar de ser caixa de fósforos»[3]. Vibrante de interioridade, a casa era espaço de trabalho e de convívio, clara sinédoque de todas as casas: fora da sua, Celso Cunha preferia, ao melhor restaurante, a casa de um amigo; metonímia de todas as antinomias convividas, quotidianamente anuladas na existência que queria festiva.

Dispondo de um saber rigoroso e seguro, este senhor de livros normativos e tranquilizadores (refiro-me, evidentemente, às célebres gramáticas que, como os dicionários e as enciclopédicas, integram a categoria de publicações seguras, pontes imprescindíveis para a estabilidade dos leitores em geral), abria-os cada vez mais à pluralidade de variações diafásicas, diastráticas e diatópicas. Convicto da necessidade de um acordo ortográfico abrangendo toda a lusofonia, insistia na margem de convenção existente na passagem dos fonemas aos grafemas; vincava, contudo, a necessidade de salvaguardar as diferenças efetivas, por exemplo, o /c/ de «facto» em Portugal; impossível

---

[1] Sophia de Mello Breyner Andresen – *Livro Sexto.* Lisboa: Moraes, 1972, p. 59.

[*] Celso Cunha foi orientador científico de Vera Vouga até à data da sua morte.

[2] *Ibidem*.

[3] Jean-Paul Sartre – *Qu'est-ce que la littérature?* Reed. Paris: Gallimard, 1972, p. 21 (tradução direta do original).

não associar-lhe «recepção», pronunciado por Celso, com aquele /p/ indubitavelmente saboreado. De novo Sophia o funda em poesia no conhecido «Poema de Helena Lanari»:

> Gosto de ouvir o português do Brasil
> Onde as palavras recuperam sua substância total
> Concretas como frutos nítidas como pássaros
> Gosto de ouvir a palavra com suas sílabas todas
> Sem perder sequer um quinto de vogal
> Quando Helena Lanari dizia o «coqueiro»
> O coqueiro ficava muito mais vegetal[4]

Quando Celso dizia «recepção», a palavra — que pressupunha casa e festa — abria-se numa aceleração de alegria. Mestre numa língua escrita, séria, com plural de modéstia (que estendia a aulas e conferências), o linguista deliciava-se com a oralidade, fosse nos grandes blocos de conversa que desfiava ao serão, exímio contador de histórias, fosse nos detalhes minúsculos, absolutamente surpreendentes, que era capaz de confidenciar mesmo no auge de uma atividade social distinta: dizer como na sua casa um rolo de carne picada assado se chamava «almondegão»; procurar-me de repente, no meio da sua festa de aniversário, para quase segredar, divertido, por entre um monte de amigos, gente de Letras: «Você sabe o que é isso que está comendo?… Bobó de camarão». Saber e sabor confundiam-se nele com *O nome das coisas*[5].

Autor de estudos denotando a mais funda erudição e uma infinita paciência, revelava-se no convívio um homem informal, um *bon vivant* cheio de humor, sustentando que um brasileiro se identificava em todo o mundo por mexer o gelo do *whisky* com o dedo, contraponto mais do que delicioso às suas pesquisas linguísticas sobre a norma brasileira e os brasileirismos.

Desconfio que gostava pouco de deixar-se fotografar. Só quando, após a sua morte, me perguntaram do *Letras e Letras* se podia ceder uma fotografia, me apercebi de que o único retrato que tinha de Celso era verbal, de palavras amadas, na vã angústia de querer dizer tudo. Tentei discipliná-las. E ocorre-

[4] Sophia de Mello Breyner Andresen – *Geografia.* 2.ª ed., aumentada. Lisboa: Ática, s/d, p. 87.
[5] Id., Lisboa: Moraes, 1977.

-me ainda outra história de humor, passada, há anos, no Porto. «Vocês querem ver a raça que a gente produz?», perguntava Celso mostrando orgulhosamente o retrato dos netos; para acrescentar, olhando mais do que afável para Cinira: «Eu sou o único feio da família!»

As fotografias mais conhecidas de Celso Cunha acentuam nele um lado estável, conservador, que era real, cifrando-se na eleição de objetos fundamentais nos afetos e nas crenças científicas. Era um homem de amizades duradoiras e de certezas antigas, poderia dizer-se inabaláveis, como por exemplo a sua admiração persistente pelos estudos de Menéndez Pidal e de Henriquez Ureña, no domínio do Verso; mas a realidade falha sem o outro termo da dicotomia, igualmente valioso, que os retratos elidem: uma ilimitada abertura ao novo e ao contemporâneo, que se exprimia numa extrema tolerância, a nível pessoal, e na procura ávida e sistemática de livros e revistas. Quantas vezes deixava com os amigos a quantia necessária para o caso de tal ou tal livro (esgotadíssimo) vir a aparecer, num qualquer alfarrabista, ou aqueloutro sair.

Mais: sendo um bibliófilo confesso (tratava os livros como as pedras preciosas da sua região natal, Minas Gerais; as pedras, essas, no tempo em que eram baratas, contava, trazia-as nos bolsos, para os amigos, sempre que vinha à Europa) não hesitava, ainda que com um profundo calafrio estético, em deixar pessoas da sua confiança reproduzir artigos ou livros só disponíveis na sua biblioteca ou em aceitar fotocópias de um texto ao qual, de outro modo, não teria acesso.

Porque, acima do livro situava o lugar do texto que, aliás, como medivista competentíssimo, sabia melhor do que ninguém não coincidir de modo algum com este. Pelo contrário, acentuava, contra a existência de variantes em certos casos, a da pura variação ou movência, adoção do termo «mouvance» utilizado com felicidade por Zumthor.

Do texto medievo a translação para a crítica textual generalizada foi, no percurso de Celso Cunha, consequência natural, necessária, quase previsível. Provam-no brilhantes intervenções em colóquios sobre edições de textos modernos[7]. Era, aliás, para que o texto brilhasse, água marinha, pura, lapidada, limpa, que nele fazia convergir todo o percurso de um variado e longo estudo, abrangendo campos muitos diversos, da História Social ou Literária à

Versificação. Sabia-se medularmente filólogo, oficio e paixão que costumava caracterizar com o auxílio de um poeta:

> Se, sob certos aspectos, o filólogo é um guardião da fidelidade das obras do passado, um conservador da memória textual de uma nação, sob outros, ele não passa de um hedonista, que, como os sábios do Renascimento, vive a fruir o prazer de desvendar as intenções do autor, de deslindar os sentidos literais e os mais recônditos da sua palavra escrita.
>
> O seu estatuto assemelha-se ao do crítico, já que nenhuma reconstituição, nenhuma fixação textual é possível — fora ou antes de uma compreensão total, de uma interpretação no sentido mais amplo e preciso do termo.

Ambas as atividades só podem ser bem exercidas — como todas as demais — com amor, ideia que está presente no elemento *filo* de filólogo.

Daí D. Miguel de Unamuno definir a filologia como «Amor a la palabra creadora»[6].

Palavra que, como já disse, o ocupou na sua vertente mais absoluta, a poesia.

> O poema é
> A liberdade
> Um poema não se programa
> Porém a disciplina
> — Sílaba por sílaba —
> O acompanha
>
> Sílaba por sílaba
> O poema emerge
> — Como se os deuses o dessem
> O fazemos.[7]

Do outro lado do texto, Celso teimou em entender, sílaba por sílaba, aquilo que se apresentava como presente divino. Mostram-no à saciedade os fabulosos estudos hoje incluídos em *Língua* e *Verso*[8] ou em *Estudos de Versi-*

---

[6] *Significância* e *Movência na Poesia Trovadoresca. Questões de Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 89.

[7] Sophia de Mello Breyner Andresen – *O Nome das Coisas*, cit., p. 37.

[8] 3.ª ed., revista e aumentada. Lisboa: Sá da Costa, 1984.

ficação Portuguesa[9]. Sobre alguns deles já tive ocasião de pronunciar-me, a propósito da reedição do primeiro dos volumes[10]. Tomemos outro, igualmente exemplar, «Rima de vogal oral com vogal nasal», disponível no segundo[11]. Ao título, despretensioso e referencial, segue-se um início que parece situar o problema nos limites de uma questão de crítica textual puramente medieva: «Convencidos de que, na poesia trovadoresca, as finais rimantes observam o princípio da homofonia vocálica, os editores da lírica portuguesa antiga corrigem de regra os códices quando neles encontram vogal nasal rimando com vogal oral. Escasso é o número dos que não adotam como norma esse arbitrário recurso de crítica textual»[12]; para concluir assim: «À vista da exemplificação aduzida, que facilmente poderia ser aumentada, verifica-se que não têm cabimento as alterações que se fazem nas cantigas trovadorescas quando nelas ocorre vogal nasal rimando com vogal oral. Essa alternância rímica, usada por poetas de épocas e de línguas diversas, é, no fundo, semelhante à de vogais fechadas com abertas, recurso de que poucos poetas da língua se eximiram. Em ambos os casos há uma semi-homofonia vocálica, ou seja, identificam-se apenas os elementos básicos dos fonemas em apreço, aqueles que os diferenciam fundamentalmente dos demais. Tal desigualdade, acrescente-se, apresenta matizes, sendo quase imperceptível nos poemas assonantados e naqueles, como as cantigas trovadorescas, que se acompanham de música»[13]. Tendo resolvido, cabalmente, com uma argumentação irrecusável, o problema equacionado no início do estudo, a conclusão excede-se com sobriedade. De facto, nas vinte e tantas páginas do artigo, este tipo de rima foi tratado com um rigor, exaustividade e finura absolutamente exemplares, passando das justificações fonéticas aos exemplos colhidos nos mais variados campos (em época, género e lugar) da poesia: de Gil Vicente ao Romanceiro tradicional, de Greg6rio de Mattos a Vinicius de Moraes.

Porque nas mãos de Celso a Versificação era isto: a procura do subterrâneo suporte da poesia na sua absoluta especificidade, implicando uma profunda erudição e uma ilimitada paciência, mas também um saber totalizante

[9] *Estudos de Versificação Portuguesa (séculos XIII a XIV)*. Paris: Gulbenkian, 1982.

[10] Recensão publicada na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*. II, II (1985), pp. 375-8. Cf. capítulo anterior do presente volume.

[11] *Estudos…*, cit., pp. 171-97.

[12] *Ibid.*, p. 171.

[13] *Ibid.*, p. 197.

da Língua em todas as suas vertentes, remotas ou contemporâneas, puras ou mistas, eruditas ou populares. Por isso o Romanceiro era por ele tantas vezes citado; nos sambas e nos fados (nesses meios também contava amigos) observava atentamente fenómenos de compensação, epêntese ou paragoge.

Talvez sobretudo por esse forte desejo de totalidade e perfeição não nos tenha deixado, como notou Ivo Castro[14], a despeito dos preciosos estudos indicados, centrais na sua obra, uma História do Verso Português, falta de que não nos compensaremos; talvez sobretudo por isso, insisto, apesar de saber quantos anos da sua vida dedicou a cargos absorventes e fundamentais para a vida universitária, ou, num sentido mais lato, cultural — sirvam de exemplo o de Decano de Letras ou o de Diretor da Biblioteca Nacional. Embora estudioso a tempo inteiro, prodigalizava por vezes esse tempo como se cada dia fosse eternamente «véspera de não partir nunca»[15], numa atitude generosa que, face à rentabilidade triunfante de uma sociedade metrificada, poderia perfeitamente dizer-se a afirmação de um ritmo extremamente pessoal, senão até aristocrático.

Foi sobretudo essa experiência de (excessiva?) perfeição que imobilizou esse projeto monumental a que lhe era caro aludir[16] e que me confessou uma vez que era o que mais gostaria de ter feito. Consciente de que não poderia concretizá-lo, até porque tinha, à data, outros importantes trabalhos em mãos, propôs-me, um dia, em Lisboa, que fizéssemos um volume, medianamente desenvolvido, sobre Versificação Portuguesa, para o que já tinha o aval do editor João Sá da Costa, também presente. Seria uma solução intermédia entre a dimensão monumental da gorada História do Verso Português e o capítulo final da *Nova Gramática do Português Contemporâneo*[17]. Devo esclarecer que estava sentada. Com um esforço imenso, articulei o inevitável monossílabo: «Eu?!» Visivelmente divertido, Celso respondeu: «Claro, mi-

[14] «Celso Cunha, o não-gramático». *Sábado*. 53 (17-VI-1989), pp. 63-70.

[15] Álvaro de Campos, in Fernando Pessoa – *Obra Poética*. Org., Introd. e Notas de Maria Aliete Galhoz. 7.ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977, p. 293.

[16] «Com vista a uma futura síntese da evolução, estrutural do verso português, há já algum tempo que nos vimos dedicando a esses problemas de contagem silábica» afirma em «Novas observações sobre o hiato», in *Estudos…*, cit., p. 89; cf. ainda «A linguagem poética portuguesa na primeira metade do século XVI: hiato, sinal e elisão nas éclogas de Bemardim Ribeiro e no *Crisfal*», *Língua e…*, cit., p. 71.

[17] Lisboa: João Sá da Costa, 1984.

nha filha; você tem, aliás, uma enorme vantagem — saber música. Mesmo que não venhamos directamente a utilizá-la.» E apresentando-me ao editor acrescentou: «Ela topa.»

Problemas de saúde, progressivamente agravados, não permitiram a Celso Cunha efetuar o que tinha planeado. De todas as dicotomias cujo dorso escalou, a da verdade biográfica / verdade poética acabaria por atraiçoar-lhe o galope sereno. Um dia a «véspera de não partir nunca» tornou-se tristemente uma véspera real. Por um instante, apenas. Já a palavra poética toma de novo a dianteira, encarnada numa das vozes mais depuradamente luminosas e ritmicamente perfeitas da poesia portuguesa contemporânea — Sophia de Mello Breyner Andresen — emblematicamente portadora de sageza no nome. Com ela retoco o retrato imperfeito deste adorador do Verso:

> Pinças assépticas
> Colocam a palavra-coisa
> Na linha do papel
> Na prateleira das bibliotecas[18]

No fundo mais fundo da memória cintilam as palavras secretas que, pelo discreto lado do avesso, a vida inteira ousou dizer:

> Seda nácar rosa[19].

[18] Sophia de Mello Breyner Andresen – «Poesia de Inverno». In *Geografia*, p. 91.
[19] *Ibidem*.



sombra pela cintura

ISBN 978-989-49116-0-9

