

“MÉTRICA E LIBERDADE” – FRANCO FORTINI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p240-252>

Anderson Gonçalves da Silva (trad.)¹

RESUMO

O ensaio de 1957 é o primeiro de uma longa reflexão do poeta Franco Fortini (1917-1994) a respeito de métrica e ritmo poéticos. Levando em conta as relações entre lírica e sociedade, ele procura caracterizar a nova sensibilidade métrica resultante da convivência entre o sistema métrico tradicional e o verso livre.

ABSTRACT

The 1957 essay is the first of a long reflection by the poet Franco Fortini (1917-1994) on poetic meter and rhythm. Considering the relations between lyric and society, it attempts to characterize the new metrical sensibility resulting from the coexistence between the traditional metric system and free verse.

PALAVRAS-CHAVE

Franco Fortini; Métrica; Ritmo; Poesia; Tradução.

KEYWORDS

Franco Fortini; Metric; Rhythm; Poetry; Translation.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Apresentação

O poeta Franco Fortini (1917-1994) resumia um tipo de intelectual que, hoje, nos parece distante. Ensaísta, tradutor, crítico literário, professor e pensador empenhado em lidar, no calor da hora, controversamente ou não, com os problemas políticos e sociais que afligiam sua época, foi também um *maître à penser* da esquerda italiana na segunda metade do século XX. Nas diferentes modalidades de escrita que exerceu produziu mais de quarenta volumes.

O texto de 1957, aqui traduzido, é só um mindinho da prosa ensaística do poeta. Flagra, entretanto, um primeiro momento de uma reflexão que vai se escalonar ao longo dos anos, culminando em textos como “Metrica e biografia”², conferência proferida em 1980 e que também é título de um poema de 1956, e “Poesia ad alta voce” (1982)³. Num plano geral, trata-se de um ensaio em que se busca “caracterizar a nova sensibilidade métrica, nascida depois da experiência do verso livre”⁴. Um tempo, portanto, em que convivem, estabilizada e variadamente, o sistema métrico tradicional e o verso livre.

Procura apreender, sem se furtar à densidade ínsita à questão, os sentidos de uma proposição-chave: “O metro é um ritmo tornado instituto”. Ou, como ele formulará um ano depois, verrumando a questão: “A ‘alusão’ métrica é uma instituição estilística que se pode supor – relativamente – permanente porque, em certo sentido, o próprio metro é alusão, referimento a algo outro que si mesmo, citação de uma regra”⁵. O metro, portanto, comporta, imanentemente, subentendidos históricos e sociais que são manejados pelo poeta e que podem ser capturados e compreendidos pelo leitor. “Métrica e liberdade” é, em suma, um interessante e fecundo capítulo sobre as relações entre lírica e sociedade.

² Primeiramente publicado nos *Quaderni Piacentini* (n. 2, nuova serie, 1981, p. 105-121). Reeditado em *I confini della poesia*. A cura di L. Lenzini. Roma, Castelvecchi, 2015, p. 39-74.

³ *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2003, p. 1562-1578.

⁴ P. Giovannetti & G. Lavezzi. *La metrica italiana contemporanea*. Roma, Carocci, 2010, p. 274. Além deste livro, para uma compreensão do alcance e desenvolvimentos das reflexões de Fortini, remeto ao estudo “Metrica è, per definizione, tradizione”. *Approssimazioni al verso accentuale di Franco Fortini*, também de Paolo Giovannetti (*Dalla poesia in prosa al rap*. Novara, Interlinea, 2008, p. 135-160).

⁵ “Verso libero e metrica nuova”, *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2003, p. 799.

Métrica e liberdade⁶

1.

Certamente os problemas de metodologia crítica, que a propósito de métrica não é inútil formular-se, possuem um significado próprio e sério apenas se o interrogante, ou o leitor, for capaz de arriscar-se nas mais prováveis armadilhas das extensões arbitrárias e das analogias verbais. Se, por exemplo, nos for proposto reconduzir o tipo de *autoridade* representado pelo preceito métrico a outras formas de autoridade e de tradição; ou reconduzir aquele de *falso silêncio* gerado pela monotonia da métrica épica àquela que, em nossa sociedade, acreditamos verdadeira e assentada no fundo do rumor ou da aceleração vital... Extensões arbitrárias; mas não tanto que já não tenham sido levadas a cabo, por respeitáveis escolas de psicólogos e de etnólogos, a propósito das origens do canto e da prece, pelo que diz respeito ao cumprimento de um preceito formal; não tanto que, a propósito do tempo métrico da épica e da lírica, Hegel não retome quase ao pé da letra as palavras da *Poética* aristotélica.

2.

Foi notado⁷ que, em confronto com outras literaturas críticas, nós nos encontramos, nos estudos métricos, pouco providos. Seria injusto culpar por isso, como se costuma, o idealismo estético. Mais devido seria dizer que estudos modernos de prosódia requerem, parece-me, uma confluência de disciplinas e uma capacidade sintética que é talvez nossa tarefa promover mais do que fingir possuir. Basta pensar que, por via de regra, quase todos os discursos métricos ou de rítmica começam pela fonação e pelos elementos sonoros, enquanto se esbate no incerto a relação entre palavra falada e escrita, portanto entre os “brancos” tipográficos e os

⁶ Este ensaio, “Metrica e libertà”, foi originalmente publicado em *Ragionamenti*, III, 10-12, maggio-ottobre 1957, p. 267-274. Depois republicado na seção “Parte quarta. Sulla metrica e la traduzione” da coletânea de ensaios *Saggi italiani* (Bari, De Donato, 1974, p. 301-314); há uma segunda edição deste livro (Milano, Garzanti, 1987, p. 325-339). A tradução tomou por base o texto editado na coletânea *Saggi ed epigrammi* (Milano, Mondadori, 2003, p. 783-798) da coleção “I Meridiani”. A publicação desta tradução foi gentilmente permitida por Hanna Gentili, herdeira dos direitos de Franco Fortini. Também agradeço ao professor Luca Lenzini e ao Centro Franco Fortini, na pessoa de seu diretor Niccolò Scaffai, pela intermediação.

⁷ Pier Luigi Contessi, na Introdução a R. Wellek e W. Warren, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, 1956, p. X-XII. Todavia o autor, indicando exatamente as deficiências de nossa metodologia em matéria prosódica, afirma que “as técnicas literárias e as formas retóricas assumiram um saber normativo (...) em consequência à racionalização de certos fenômenos poéticos”. Estou pessoalmente inclinado a ver nessa posição um típico *post hoc propter*. Toca-se decerto no problema de história da linguagem mais do que de história das instituições retóricas. Se as duas coisas não forem uma só.

silêncios, entre signo rítmico ou métrico e signo do signo. Com poucas exceções⁸, os discursos sobre métrica dos poetas contemporâneos parecem dar por resolvido alguns dos mais difíceis problemas de método; coisa tanto mais surpreendente se se pensa em alguns decênios de “poética da palavra” e na ampla influência de um *grand réthorisateur* como Valéry. Mas a coisa se explica com uma das contradições do decadentismo, aquela entre extrema atenção aos valores fônicos ou musicais e recusa das regras “objetivas” (isto é, métricas) em favor do impulso rítmico. Acrescente-se, pois, que – ao menos na área franco-italiana e nos últimos trinta anos – a “reavaliação” métrica, quase em regra, estão de acordo com a reação política, como ensina Aragon; outra e não última prova da relação entre métrica e autoridade e da necessidade de melhor considerá-la.

3.

A distinção milenar entre metro e ritmo é um dos pontos delicados e difíceis. Isso entretanto implica uma definição provisória de ritmo⁹. Segundo Tomachévski, representante da escola formalista russa que Wellek e Warren parecem singularmente prezar¹⁰, o metro “deve ser considerado como um esquema abstrato de certas interrelações do verso e o ritmo como a forma real do fenômeno sonoro”; mas isso – acrescenta – não significa que o metro não corresponda a nada de real: “a trama métrica é um fato objetivo”¹¹.

Pareceria, todavia, que o primeiro tivesse o privilégio, por assim dizer, de uma objetividade de primeiro grau, de uma objetividade *natural*. Não raramente, de fato, insiste-se em seu caráter fisiológico, universal, cósmico. Aplicado ou introduzido ou ressaltado no discurso humano, por meio dos componentes sonoros ou da entonação; distinguido pelo tom,

⁸ Veja a interpretação da função da rima em Saba no penetrante ensaio de Giorgio Bàrberi Squarroti em “Saggi di umanesimo Cristiano”, [depois com o título *Appunti in margine allo stile di Saba*, in G. Bàrberi Squarroti, *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1960, p. 123-43].

⁹ As recorrências rítmicas do discurso falado ou escrito (como também o “papel sintático da entonação”, de que fala Bally no conhecido *Traité de stylistique Française*, Genebra, 1951, p. 267 ss.) parecem poder se assimilarem a “signos formadores”, para usar a terminologia de Morris. Por isso é possível supor um sistema de signos, em que cada um deles seja uma forma particular de recorrência. É possível, metodologicamente, tentar uma interpretação sistemática dos sistema de signos rítmicos de que estamos falando, à maneira de inúmeros estudiosos que, com maior ou menor sucesso, tentaram com os fonemas? É um problema que evidentemente se liga àquele apontado na nota 1. Quanto a “ritmo”, incontáveis vezes definido, o tomarei como “recurring alternation, in temporal series of perpetual data, of an element or elements relatively more conspicuous for perception with elements relatively less conspicuous” (J. Craig La Drière in *Dictionary of world literature*, editado por J.T. Shipley, New York, 1953).

¹⁰ Wellek e Warren, *op. cit.*, p. 227

¹¹ Boris Tomachévski, *Ruskoje Stikhoslozhenje. Metrika*. (Versificação russa. Métrica). Petrogrado, 1923, p. 43 ss.

intensidade, timbre e tempo¹², o ritmo, em sua forma mais elementar, tende a enriquecer-se e complicar-se, a complicar enfim o sistema de signos que ele é. Por outro lado, essa sua riqueza e flexibilidade é proposta como momento subjetivo, individual, irrepitível. Ama-se sublinhar¹³ a oposição entre a incomensurabilidade do ritmo e o caráter numérico do metro. Literalmente, já não se sabe onde o ritmo e onde o metro começam...

É então a ver se não se deve suspender a pesquisa das diferenças quantitativas ou físicas em favor de uma diferença qualitativa. O metro aparece como a abstração, o esquema, a forma vazia; toda indagação aproximada do verso jamais encontra o metro (se não, precisamente, como anormalidade inatural) mas sempre e apenas “impulsos rítmicos”. Fala-se frequentemente de “ritmos do discurso comum” que uma “maior regularidade na distribuição dos acentos”¹⁴ aportaria à “prosa rítmica” e, portanto, ao limiar do verso. Assim, imperceptivelmente, e gradativamente, nasceria o metro. Todavia, para poder compreender a função estilística deste último, é-se coagido a supor, *nos mesmos textos considerados* (como veremos), a persistência de uma organização rítmica *junto* com aquela métrica. A meu ver, não é apenas questão de clareza terminológica.

Pode-se dizer em suma que existe toda uma ordem de “comportamentos rítmicos”, os quais, em medida mais ou menos consciente, se colocam como *cumprimento, resposta, testemunho* diante de uma *norma, ou costume ou imperativo*, interior ou exterior; nos quais parece manifestar-se enfim uma necessidade e não um arbítrio; do “assim se pranteia”¹⁵ da carpideira [*lamentatrice*] lucana às doze formas fixas e aos

¹² Em Wellek e Warren, *op. cit.*, p.225, fala-se de “elementos constitutivos do metro”, estabilizados pela métrica “acústica”, ou seja, pelos oscilógrafos. Na realidade, como resulta da própria crítica que os autores fazem seguir à exposição, trata-se de elementos do ritmo.

¹³ Gillo Dorfles, *Discorso tecnico dele arti*, Pisa, 1952, p. 48 em nota. Mas não conseguirei citar, a propósito disso, texto mais exaustivo para uma interpretação da irregularidade *necessária* à “unidade determinada” para que ela possa ser sentida como regra – e também daqui, acredito, precisará partir para um discurso ulterior – das antigas páginas hegelianas sobre o ritmo, nas *Lições de estética*.

¹⁴ Wellek e Warren, *op. cit.*, p. 219.

¹⁵ “O esboço de ordem cultural”, a “defesa rudimentar [...] do risco de cair sem compensação na descarga descontrolada dos impulsos” que, segundo E. De Martino, é o lamento fúnebre lucano (ver *Nuovi Argumenti*, n. 12, janeiro-fevereiro de 1955, p. 15-16), fia-se “em um certo número de estereotípias expressivas fixadas pela tradição” destinadas “a pôr ordem no caos”, e estende-se “por versículos inteiros ou completamente por estrofes ou por grupos de estrofes”; e “formam unidade orgânica com o modelo musical”. Estamos, portanto, em presença de uma rigorosa metricidade e heteronomia, prefigurada frequentemente, nos assim chamados “subalternos”, por um cerimonial, ocasião de reflexos condicionados, não muito diferente daquele que suscita o signo “aqui é arte!” para a sociedade culta contemporânea. Há de se notar que De Martino também nos diz que a carpideira, uma vez liberada, com a observância do “assim se pranteia”, do medo da “perda de identidade” pode “também cantar sozinha [...] e voltar a tecer no rigoroso tear dos módulos o desenho de uma dor pessoal”; o que é quase uma rigorosa definição da poesia lírica. *Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt/Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide* [“E se

oitenta e dois tipos de estrofe da *Leys d'Amors*, até a “livre” escolha estilística do poeta contemporâneo. *Essa intenção de observância rítmica a uma norma pode dizer-se metricidade*. Por isso mesmo estende-se aparentemente o campo da metricidade; mas em realidade ele é restringido. É verdade que não ocorre metro sem ritmo, enquanto ocorre ritmo sem metro, o hendecassílabo do falar comum recai sob a ritmicidade, justamente, do falar comum e nada tem a ver com o metro; enquanto se pode falar com razão de metro de um Pavese, mesmo que o verso possa ser reconduzido a uma estrutura “rítmica” e não “métrica” na acepção comum, formal e numérica, dessa palavra.

4.

Normatividade exterior ou interior, foi dito; mas, nesse segundo caso, a autonomia será somente um momento da heteronomia. Ainda que não se queira incomodar aqui o Espírito Objetivo e a liberdade que “recebe forma da necessidade”, pode-se dizer que, numa sociedade e tempo dados, a variedade de ritmos individuais constitui um sistema referencial para a organização dos discursos, falados ou escritos. Esses ritmos organizados, por sua vez, constituem-se em um sistema referencial de segundo grau. O que chamamos de “discurso literário” não é assim, por exemplo, apenas pelas escolhas lexicais e sintáticas que o compõem, mas também pelas escolhas rítmicas, que são, como as outras, e como é óbvio, escolhas estilísticas. Por motivos históricos complexos algumas organizações rítmicas constituem-se como modelos, ou signos, privilegiados, abstratos e ao mesmo tempo reificados. Estes terminam por se tornarem qualificantes para toda uma categoria de expressões (“palavras em rima”, “verso”, no entanto também, mais geralmente “poesia”, com relativas subespécies estróficas etc.). *O metro é um ritmo tornado instituto*.

5.

Por isso foi possível falar¹⁶ em “paradoxo métrico”. A função expressiva do metro é proporcional à sua abstratez, à sua atitude de pôr-se como forma vazia. Por isso é possível supor vã a tentativa de identificar a instrumentalidade “originária” de um metro (dança, canto, magia, música, mímica, cerimonial etc.), ao menos quanto à pesquisa da origem da linguagem. Um metro, a rigor, só é tal quando se tornou uma concha na qual se escuta um ronco impreciso¹⁷. Entre os valores expressivos da

o homem em seu tormento resta mudo,/ Foi dado a mim, por um deus, dizer o que sofro”, Goethe, *Torquato Tasso*, ato 5, cena 5].

¹⁶ Pierre Guiraud, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Klincksieck, 1953, p. 41.

¹⁷ Os famosos testemunhos dos poetas, como Schiller, por exemplo, sobre a preexistência de desenhos ou “cavidades” musicais ou rítmicas ou métricas em relação aos “conteúdos” verbais,

escolha métrica, esse me parece sobretudo decisivo, esse me parece o “acréscimo” fundamental aos elementos semânticos muito mais relevantes dados pela língua, mais do que a hipotética mimese dos “motos” da alma: o seu ser métrica, o seu introduzir uma ressonância ou intemporal e sagrada (a indefinida “tradição”) ou histórica (a “distância” e ao mesmo tempo a “proximidade” com uma era, ou um grupo de obras, ou autores particulares)¹⁸. Naturalmente, isso tem valia para nós leitores contemporâneos. Enquanto se pode aceitar o testemunho dos séculos e das literaturas mais diversas, que nos diz a escolha dos metros devida não apenas ao seu conteúdo imperativo abstrato, mas à persuasão de uma real funcionalidade sua. Ou antes, a confiança nessa sua funcionalidade objetiva é a melhor prova de sua força imperativa. Contra a tese que afirma a indistinguibilidade da estrutura métrica da composição literária concreta e individuada (se não for para propósitos didáticos), carece afirmar que uma das razões da escolha métrica é propriamente a presunção de sua distinguibilidade como estrutura¹⁹. Dos inumeráveis hendecassílabos e sonetos nasce uma consciência, ou expectativa, ou “cavidade” do hendecassílabo e do soneto; também o chamado verso livre conta com convenções gráficas seculares para sugerir uma *ordem* de pausas e cesuras²⁰.

6.

A esta altura seria possível objetar que assim se arrisca a reduzir a metricidade a uma simples interpretação pseudo-objetiva do ritmo. Longe disso. E de fato nos parece que toda organização semântica intencional, ou – para restringir o campo – toda composição em “versos” ou em “prosa rítmica” contenha em si dois momentos, o abstrato ou formal (e a regularidade do *versus*, do “retorno”, será certamente um indício seu, se

são provavelmente recebidos com muita prudência, reconduzidos a uma fenomenologia do imaginário e a um sutil jogo de “má-fé” que costuma acompanhá-lo.

¹⁸ É o caso da citação ou alusão. Cf. (ainda que necessariamente indireto sobre este ponto) Bally, *op. cit.*, p. 244: *La langue littéraire et l'évocation*.

¹⁹ Quando determinadas escolas poéticas, ou tendências do gosto, parecem querer apagar os traços dos esquemas métricos *na dicção*, sua conservação gráfica é a prova de que se quer estender ao máximo a relação entre esquema métrico e ritmo verbal, não a romper. Na outra ponta opõem-se as prosas métricas inconfessadas.

²⁰ “O soneto, órgão epilaríngico, torna-se para Belli uma técnica da respiração [...], faz o soneto voltar a ser um ‘produto da natureza’, uma concha enrodilhada na qual se ouve murmurar um mar, ou a multidão de uma cidade, que o faz igualmente [...]. Belli amava se dar regras absolutas. E sem dúvida duas delas ele observou em sua poesia [...], aquela relativa à fala franca dos humildes e aquela relativa à forma tradicional do Soneto” (G. Vigolo, *Saggio sul Belli*, Milano, 1952, cap. VI e VII). Basta, por exemplo, que versos, ou também apenas fragmentos de linhas, se reagrupem simulando dois quartetos e dois tercetos para que o “espectro” do soneto se sobreponha à página. Também o inverso, numa impressão que ignore os intervalos estróficos, como nos sonetos de *Finisterre*.

não absoluto, ao menos prevalente) e o do moto interno ou impulso rítmico. Só que, repito, a abstratez ou formalidade provém inteiramente de uma atitude profunda para com a objetividade de certas normas, de uma radical *antiphysis*, não já do “cristalizar-se” de uma “verdade” original. Não existe nenhuma “verdade” rítmica *anterior* à “mentira” métrica.

Cabe então recusar o critério que pretende ver na métrica uma violência organizada pelo ritmo *da linguagem cotidiana*²¹. A imagem da violência organizada e premeditada pode ser eficaz, mas à condição de que o objeto não seja o ritmo da linguagem cotidiana, tanto porque é, enquanto linguagem *falada*, mais entonação que ritmo, quanto porque parece impossível não ter presente as outras mediações, representantes daqueles tipos particulares de discursos – exortativos, oratórios, militares, religiosos etc. – que tendem ao “discurso literário”, ou são parte dele. Na ordem dos diferentes planos linguísticos, o discurso literário se distingue propriamente pela heterogeneidade da própria estrutura rítmica, que se, por um lado, tem a ver com a imediatez falada (“papel sintático da entonação”), por outro se organiza segundo fragmentos de metricidade, resíduos de instituições oratórias e *artes dictaminis* (por exemplo, as “cláusulas”). Não se trata aqui das estruturas rítmicas que foram estudadas na prosa de grandes escritores mas sim daquele conjunto de estilemas (escolhas estilísticas dissecadas) que constituem os “impulsos rítmicos” de fundo de uma cultura literária e que não chegam, ou até mesmo não chegam, à consciência métrica.

De modo mais simples: *o contraponto fundamental é aquele que se estabelece entre a metricidade de um dado texto e sua própria ritmicidade, vale dizer, a ritmicidade particular do “discurso literário”; que mantém a própria “presença” até mesmo diante do esquema métrico, justamente porque é um dos termos da síntese.*

Sob cada organização métrica está, portanto, uma “sinópia”²² rítmica, não identificável com a mera sonoridade física do verso e menos

²¹ A quem pedisse provas, pode-se dizer que são evidentes apenas ali onde a metricidade parece ter reduzido ao mínimo a sua presença: “Me deito sobre minha bela prima materna Elvira. É bonita mas pérfida. Como em sua casa senhoril (um ano vivi ali sob sua guarda), cheira a rosas e amêndoas amargas. Se no seio, só um momento, me estreitasse! Oh, ao menos, por mim entediada, me batesse! Ao contrário, a mão bonita me aparta, em seguida diz a minha mãe: ‘Educou muito mal o seu filho’” etc. (Saba). Privado do sinal indicador de “versos”, este texto tem seu ritmo, indicado, por exemplo, pela pontuação, pela entonação afetiva (“*un anno v’ero vissuto*”; um ano vivi ali) sugerida pela sintaxe etc. Um ritmo que já está num grau de organização notável: o inciso parentético, a exata correspondência das duas frases exclamativas (“*Se al seno/ solo un momento/ mi stringesse! / / O almeno, / da me tediata, / mi picchiasse!*”; Se no seio, / só um momento, / me estreitasse! / / Oh, ao menos, / por mim entediada, / me batesse!) o provam: uma prosa literária, mas que não seria assim, caso se quisesse *prosa*. Sua organização em hendecassílabos, a observância a uma série de cadências tradicionais, faz prevalecer um esquema, separa enfaticamente o que estava unido no ritmo precedente. Todavia não o anula. O texto vive daquela tensão, daqueles dois possíveis extremos e também de todas as posições intermediárias.

²² Sinópia é o desenho preparatório, feito no gesso, de um afresco. (N. tr.)

ainda com uma prosa rítmica intencional. Talvez seja possível falar de uma organização sintático-rítmica diferente, e frequentemente longínqua, de uma organização conscientemente prosaica e naturalmente espólio daqueles harmônicos que apenas uma metricidade inteiramente assumida confere à expressão. Dito de outro modo: a organização sintático-rítmica de uma sequência de hendecassílabos do – digamos – *Carmagnola*, quando se abstrai da sua metricidade (precisamente hendecassilábica), não é porém idêntica à organização sintático-rítmica que teria se fosse “prosa”. Não é somente a versificação introduzindo uma organização sintático-rítmica específica; a prova é dada pela persistência desta última quando se renuncia a evidenciar o elemento por excelência métrico, ou seja, a cesura do fim do verso.

7.

Quando Hegel, falando de versificação, afirma que ali o som das palavras deve ser considerado um fim em si mesmo, daí “tornar menos presente a seriedade do conteúdo e mais livres o poeta e o ouvinte”, é impossível não ver conferida à expressão métrica uma função catártica e propriamente ética. Só que já não se trata de tornar menos presente a *seriedade* do conteúdo, mas decerto mais premente; a regularidade métrica abstrata é instrumento de *Verfremdung*²³ [estranhamento], destinada a alterar a confiança na *praticidade* da comunicação²⁴, a projetar esta última numa dimensão objetiva. Métrica é a inautenticidade que sozinha pode fundar o autêntico; é a forma da presença coletiva. *Se a espera rítmica é expectativa da confirmação da identidade psíquica através da repetição* (uma repetição que é moto no tempo e, portanto, superação em cada sucessiva identificação), *a espera métrica é expectativa da confirmação de uma identidade social*. Seria possível dizer que o ritmo está para o metro como *parole* para *langue*; mas na verdade a relação é mais complexa. De fato, o metro (o “paradoxo” métrico) é contraditória e simultaneamente elemento de excepcionalidade, de separação, de “forma abstraente”, mas também presença de racionalidade e de ordem. Sua capacidade de distinguir-se e unir-se continuamente pelo e no sistema de signos que é a linguagem não lhe assinala, no complexo da expressão, nenhum lugar privilegiado, entretanto um lugar particular. Cada elemento da criação poética pode de fato apresentar-se como portador de necessidade abstrata ou dever retórico; mas o metro é um dos menos diretos precisamente porque o

²³ O termo, como se sabe, é de Brecht.

²⁴ Por esta noção e, mais em geral, por toda relação entre estilo e moralidade (“os sistemas reguladores do estilo... constituem as próprias estruturas das emoções culturais de que participam o autor e o público”, p. 435), refiro-me ao livro de G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Milano, 1951, e particularmente aos capítulos VIII e XI da terceira parte, que julgo fecundos de desdobramentos.

sistema rítmico de signos no qual se funda não é o sistema de signos da língua; é então um daqueles nos quais mais intensamente, *lex inhaerens ossibus*, se manifesta uma *vision du monde*, no sentido que Goldmann dá a esse termo.

8.

Porque enfim entre o esquema do verso, o esquema da estrofe, a “forma” literária e o “gênero” é impossível ver outra diferença que aquela entre uma micro e uma macrométrica. A historicização e, portanto, a legitimação dos gêneros literários deve ser levada, creio, até o nível da métrica: a regra da unidade trágica se apresenta com as mesmas características de necessidade da teoria da tragédia ou do trímetro iâmbico... toda a rica variedade métrica, antes, toda a rica variedade de relações entre metro e ritmo, é a um só tempo *indício e instrumento revelador das relações reais, objetivas, entre os homens e entre essa realidade e o poeta*; no limite, as convenções estróficas e as dos gêneros se apresentam tanto ao autor quanto ao leitor como alegorias de outras necessidades. Por exemplo, o que se lê em Aristóteles sobre a versificação no poema épico pode ser aceito, à condição de ver que a música ou tapeçaria de fundo ou pseudo-silêncio produzido pela monotonia do hexâmetro (ou do verso branco, ou da oitava), quando se prolonga além de certo limite, *não é mais* a expressão do esquema métrico (a partir do qual volteia, como sobre uma *barre d'appui*, a variedade rítmica), mas sim, precisamente, um simples baixo contínuo, um “pedal”, de maneira que a metricidade mais verdadeira será vista por um grau ulterior, com retorno de versos-epítetos, retorno de estrofes de esquema sintático particular ou no nível de unidade maior, como a composição lírica individual dentro de uma *suíte* etc.; e o que se lê em Hegel sobre a polimetria da lírica pode ser aceito, à condição de ver que a aparente “liberdade”, ou correspondência dos versos com o moto da alma (que parece fazer coincidir ritmo e metro no verso), pode tender a desaparecer para regenerar a tensão vital, por exemplo, no nível estrófico; de maneira que a lírica moderna no aparente arbítrio da composição revela, ao contrário, tantas numerosas constantes de situações, sintaxes, cadências, planos inclinados, cláusulas etc. a constituir daqui em diante um repertório de *loci* não menos autorizados e “sociais” tanto quanto não foram há duzentos anos as formas da ode, do soneto ou da canção. Ao dizer “alegoria de outras necessidades”, quis dizer algo muito óbvio, e assim é que às vezes cabe justamente à métrica exprimir a essência última de certos conflitos, daí os cinco atos da tragédia clássica francesa serem a forma cerimonial do prolongado suplício do herói, ou martírio das formas e da

etiqueta²⁵, e Fedra não se choca apenas com o destino mas dá com a cabeça, harmoniosamente, pelas paredes do estilo trágico e pelas colunas duplas dos alexandrinos; e não somente com a inapreensibilidade do próprio rosto interior mas com as fugas de perspectiva das cenas, dos tempos, do verso branco, e até contra os desmoronamentos da justaposição dos estilos luta o herói elisabetano.

9.

Portanto apenas se se decide considerar a análise das características métrica (no nível do verso) com os mesmos critérios que empregam para as formas estróficas, para o “gênero” e finalmente para a divisão em partes ou estrutura da obra, tal análise se furtará à acusação de esteticismo deliquesciente e gustativo²⁶. Tudo o que nos foi ensinado por decênios precisa afirmar que, ao menos dentro de certos limites, os nexos rítmico-métricos *não são* assim decisivos e insubstituíveis como um supersticioso formalismo quis nos fazer acreditar; a traduzibilidade da poesia se funda propriamente nesta constatação. É verdade que a duração histórica das estruturas métricas é muito superior àquela das relações tonais do léxico (não por nada, métrica é, por definição, tradição); mas, por outro lado, a relevância do metro diminui com o crescimento e outros elementos, de outras escolhas.

10.

“A organicidade semântica que torna poética a palavra pertence, sim, a esta última, como palavra e signo verbal, mas esta a recebe do pensamento, dos significados superiores de que é veículo” (G. della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, p. 45). E a recebe portanto por meio de uma contextualidade. Quanto menor é a densidade desse contexto, tanto menor será o risco de ser a capacidade de eco da palavra poética e portanto sua força semântica. O “pensamento” a que se voltará será um pensamento externo, um pensamento que não é pensado mas a que se refere, uma passiva área ideológica. Como, no exemplo de G. della Volpe, a frase do

²⁵ Também os suplícios dos hereges e regicidas eram “paixões” de caráter teatral e cerimonial.

²⁶ Recordemos as palavras de Goethe sobre as épocas e indivíduos *improdutivos*, que tanto entram “pelas minúcias da técnica” (*A Eckermann*, 11 de fevereiro de 1831), citadas por Cesare Cases na conclusão de seu estudo sobre os limites da crítica estilística em *Società*, fevereiro-abril de 1955. Haveria contudo de objetar, não em defesa dos degustadores mas em nossa, que a atenção a elementos da obra literária, que uma época qualifica de “técnicas”, indica em verdade que elas talvez estejam deixando de ser tais. Nesse sentido, nada mais indicativo da coincidência não casual, no vintênio entre as duas guerras passadas, entre um pensamento estético que rejeitava como empiria o estudo das “técnicas” literárias e uma literatura militante particularmente atenta, pelo contrário, às “minúcias formais”. Talvez se possa dizer o contrário, hoje, confrontando o formalismo neoaristotélico na crítica e as poéticas correntes.

personagem de Hemingway toma toda sua força do “complexo racional não *casual* de significados que é o mundo hemingwaiano” etc. (*ibid.*)²⁷ assim qualquer composição literária – se não gera por si só uma complexidade rica e autossuficiente – viverá graças aos suportes conferidos pela “ideologia” do tempo, ou seja, graças às contribuições do leitor, persuadido de receber do texto essas leis que ele próprio inadvertidamente lhes confere, enquanto o próprio da grande obra de arte é de ditar ela própria toda uma legislação.

Antes, parece oportuno introduzir aqui a noção de *limiar da (relativa) autonomia semântica*. Do mesmo modo que determinados fenômenos físicos são misturados abstraindo ou reconduzindo a um valor fixo alguns dos componentes, como a temperatura e a pressão, acreditamos que seja possível e útil, abstraindo portanto outras variáveis, buscar individuar quais elementos (o “comprimento” material, por exemplo, a velocidade do processo de *Verfremdung* etc.) intervêm para determinar a relação entre a presença do “pensamento comum” ou “área do consenso semântico espontâneo” (a que necessariamente todo texto literário faz referência inicial) e a área de autorreferência que, a partir de certo limiar, o texto institui ente suas partes, para si mesmo até tornar-se cada vez mais um imperativo legislador.

Um estudo enfim de relações entre “política interna” e “política externa” provavelmente nos daria razão em alguns fenômenos ainda muito controversos; como a dificuldade de identificar a “coerência semântica” na obra dos contemporâneos; a busca de consenso “abusivo” e enganador próprio dos estilemas; a poesia “subalterna” ou “popular” como soberania legislativa insuficiente; a índole cerimonial das linguagens literárias.

Mas não é possível deixar de dizer que à natureza ambígua do metro é confiada muitas vezes (nem sempre) a maior tarefa de mediação, isto é, imediatamente, a evocação de uma regra, portanto de um “pensamento” objetivo, externo, social; a percussão simétrica de um certo número de ársis e tésis cria imediatamente uma área de consenso cultural; mas ao mesmo tempo o efeito de estranhamento, de destruição do interesse, o suporte que oferece à criação da “linguagem convencional” da obra literária, cooperam para afastar esta última do “consenso” primitivo. Nem aqui se conclui sua intervenção: porque quando parece totalmente relaxada, ou subordinada, a tensão entre texto e realidade histórico-cultural preexistente no leitor; e

²⁷ A importância antidecadentista das afirmações de della Volpe está, me parece, no fato de prestar contas a valores poéticos não líricos e *de nenhum modo* reconduzíveis à lírica; aqueles que em outra ocasião chamei de valores poéticos de “situação”: “BRUTUS: (*he sits down. Enter the Ghost of Caesar*) How ill this taper burns!...”. Uma reflexão, por exemplo, sobre essa célebre passagem shakespeariana certamente nos aproximaria das teses de della Volpe; e um homem da época do Manzoni autor trágico se admiraria de nossas incertezas a este respeito. Essa interpretação “situacional” já deveria poder ser traduzida numa leitura diferente da poesia lírica.

quando as dimensões não mais “euclidianas” do universo (por exemplo) dantesco parecem doravante ditar uma nova “física” a todo elemento particular do poema, precisamente então se dá a descoberta de que aqueles *não eram cosmos arbitrários, embora coerentes, da subjetividade mas sim projeções fiéis de uma realidade objetiva (histórico-social) inacessível aos instrumentos do cotidiano.*

11.

Estas notas, pelo patente ecletismo das premissas e pela falta de exemplos e de confirmações por experimento, pretenderam aceitar a servidão comum à maioria dos estudos sobre esses argumentos, isto é, a incerteza terminológica. (“O fato é que os mesmos fundamentos e os mesmos critérios principais da métrica permanecem ainda incertos, entre a incrível soma dos juízos vagos e inexatos e a terminologia confusa e mutável de tratados até mesmo clássicos” (Wellek e Warren, *op. cit.*, p. 220). Contudo é certo que chamar a atenção, plena de boa vontade, para os fatos métricos é o único modo de subtrair-se à nebulosa e ainda corrente sobrevalorização estetizante.

Anderson Gonçalves da Silva é professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo. Contato: andergon@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7705-9877>