



SANDANELLO, Franco Baptista. **A gramática da poesia nas *Canções sem metro*: uma leitura jakobsoniana dos poemas em prosa de Raul Pompeia.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

## **A GRAMÁTICA DA POESIA NAS CANÇÕES SEM METRO: UMA LEITURA JAKOBSONIANA DOS POEMAS EM PROSA DE RAUL POMPEIA**

Franco Baptista Sandanello

### **RESUMO**

O presente trabalho busca aproximar, mediante dois paralelos, o pensamento teórico de Roman Jakobson exposto em “Poesia da gramática e gramática da poesia” e o estudo comparado de diferentes versões dos poemas em prosa de Raul Pompeia nas *Canções sem metro*. Pretende-se, assim, discutir conceitos importantes da teoria de Jakobson, como o de paralelismo e o de ficção linguística, com auxílio do texto literário, assim como, no caminho inverso, destacar pontos importantes da poética de Pompeia a partir da significativa reescrita dos poemas, por meio de mudanças lexicais, gramaticais e até mesmo de ponto de vista narrativo.

**PALAVRAS-CHAVE:** poema em prosa, paralelismo, Raul Pompeia.

### **ABSTRACT**

The present article proposes a comparative study of different versions of Raul Pompeia’s prose poems in *Canções sem metro* with the aid of Roman Jakobson’s “Poetry of grammar and grammar of poetry”. Some of Jakobson’s central concepts such as parallelism and linguistic fiction are to be discussed with the poems’ support and inversely Pompeia’s poetics is to be analysed with regard to its meaningful process of textual (re)composition by means of significant changes in lexical, grammatical and even narrative point-of-view aspects.

**KEYWORDS:** prose poem, parallelism, Raul Pompeia.

---

1. Graduado em Letras – Português / Inglês pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos (2009); Doutorado em Estudos Literários pela UNESP / FCL – Universidade Estadual Paulista (2010 – término previsto 2014); Bolsista FAPESP – Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. E-mail: fbsandanello@gmail.com.

## Paralelo I

Em “Poesia da gramática e gramática da poesia”, Roman Jakobson (2007, p. 65) aponta para a semelhança fundamental que há entre duas orações – “*the farmer kills the duckling*” e “*the man takes the chick*” – e que é percebida “sem a mais leve tentativa de análise consciente”, pois, retomando Edward Sapir, trata-se no fundo de uma mesma sentença, capaz de exprimir relações idênticas entre termos distintos. Com isso, o crítico quer apontar, por detrás do aspecto lexical das orações, seu aspecto gramatical. Exemplos posteriormente indicados por Jakobson (idem, p. 66-67), como “A mentira é um pecado”, “Mentir é pecar”, “Os mentirosos pecam”, “Os mentirosos são pecadores”, “O mentiroso peca”, são variações do mesmo tema; a opção por destacar o (existente), o verbo (ocorrente), o adjetivo e o advérbio (modos de existência e ocorrência) fundamenta, antes de uma escolha arbitrária, aquilo que chama de “ficção linguística”: a sobreposição da gramática ao léxico.

No entanto, como determinar as relações que existem entre o valor referencial e cognitivo da sentença, claramente permutáveis, e a “ficção linguística” correspondente? Ou seja, como compreender, segundo tal argumento, a fluidez da forma oracional frente à suposta “estagnação” de seu conteúdo? Haveria alguma forma de dissociar, por extensão, elementos como o som e o sentido?

Uma hipótese de análise é indicada pelo próprio Jakobson (idem, p. 68), para quem a resposta mais direta e abrangente a essas perguntas deve partir da literatura, capaz de permitir à “ficção linguística” ultrapassar os limites da verdade e da sinceridade, obstrutivos (ao menos) ao valor referencial da língua. Ademais, a literatura encontra-se próxima da ideia de paralelismo, e “os sistemas paralelísticos em arte verbal nos dão uma visão direta da própria concepção dos falantes com respeito às equivalências gramaticais”, estendendo-se por

todas as classes de palavras, variáveis e invariáveis, as categorias de gênero, número e grau, tempo, aspecto, modo e voz, as classes de concretos e abstratos, de animados e inanimados, os nomes próprios e comuns, as formas afirmativas e negativas, as formas verbais finitas e infinitas, pronomes e artigos definidos e indefinidos e os diversos elementos e construções sintáticos. (idem, p. 70, 74)

A arte verbal parece sintetizar, assim, uma criatividade e uma consciência linguística comum, capaz de harmonizar o uso cotidiano das estruturas gramaticais tanto na fala como na escrita; forma e conteúdo, som e sentido parecem surgir em decorrência um do outro, com destaque ainda maior da autonomia da obra literária e da (supra) “ficção linguística” aí presente.

## Paralelo II

Preocupação semelhante é aquela de uma coletânea de poemas em prosa relativamente esquecida dentro das letras brasileiras, mas que, ao longo de mais de quinze anos, foi produzida numa seleção e reavaliação constante das escolhas lexicais e gramaticais aí empregadas. Trata-se das *Canções sem metro*, de Raul Pompeia<sup>2</sup>.

De início, o próprio título “*Canções sem metro*” implica certo descompasso entre o som e o sentido, bem como uma clara rebeldia da expressão poética ao metro rígido, à formalidade excessiva e normativa capaz de determinar a essência do poema. Como afirma Ledo Ivo:

O próprio título do livro é próspero de sugestões sibilinas, porquanto invoca um tipo de composição poética destinado habitualmente a ser cantado, excluindo-lhe porém a medida do verso – enquanto o seu texto, que graficamente omite o canto, documenta o propósito da criação e a pesquisa de metros novos. (1963, p. 82)

Não apenas no título, porém, como no corpo do texto, as *Canções sem metro* incorporam os elementos acima indicados: por vezes, há duas, até mesmo três versões de cada poema, que estabelecem entre si uma tensa e intrincada relação de reelaboração do conteúdo e da forma artística, evidenciando escolhas (in) conscientes de palavras e construções sintáticas em torno de uma mesma imagem poética.

## Paralelismos?

Se, de um paralelo a outro, houvesse uma análise comparativa de diferentes versões das *Canções sem metro*, tais como, por exemplo, “Negro, morte”, da seção inicial da coletânea (“Vibrações”) e o respectivo “Noutes pretas”, publicado em 09/08/1883 no *Jornal do Comércio*; e “Vulcão extinto”, da seção final da coletânea (“Infinito”), junto a “Vulcão morto”, publicado em 22/01/1886 na *Gazeta da Tarde*<sup>3</sup>, seria, assim, possível uma leitura não apenas da “ficção linguística” na ficção literária, mas uma justaposição do plano teórico ao plano ficcional, tratados enquanto “paralelos” vagamente correspondentes, mas perfeitamente intercomunicáveis enquanto planos de expressão?

2. A coletânea foi, após quase um século de esquecimento (1ª ed. 1900, Tipografia Aldina; 2ª ed. s/d, Casa Mandarino), compilada em seu conjunto por Afrânio Coutinho em *Obras*, coleção de dez volumes publicada pela Editora Civilização Brasileira e pela Prefeitura Municipal de Angra dos Reis do período de 1981 a 1991. Trata-se, sem dúvida alguma, da edição mais autorizada, no momento, da obra de Pompeia, de valor inestimável para seu resgate e balanço crítico.

3. Cabe salientar que a versão “final” dos dois poemas data da edição póstuma de 1900.

## Roman / Pompeia

Os sistemas paralelísticos em arte verbal nos dão uma visão direta da própria concepção dos falantes com respeito às equivalências gramaticais. A análise dos tipos de licença poética que ocorrem no domínio do paralelismo, como por exemplo o estudo das convenções relativas à rima, pode fornecer-nos pistas importantes para a interpretação do sistema de uma determinada língua e das classes em que se ordenam seus constituintes. [...] Um problema poético e linguístico de tamanha importância como o paralelismo dificilmente poderá ser tratado com eficácia se sua análise ficar automaticamente restrita à forma externa e for excluída toda e qualquer discussão dos significados gramaticais e lexicais. (JAKOBSON, 2007, p. 70)

A abrangência do conceito de paralelismo pode ser “muito interessante para o caso do poema”, mas é “*muito* mais valiosa para o caso de uma narrativa, por exemplo”, ou ainda, para o caso de um gênero limítrofe como o poema em prosa, onde os elementos “adquirem significância a partir da sua *posição* na sintaxe geral da obra” (BALDAN, 1994, p. 217, grifos da autora). Como salienta Baldan (idem), não há paralelismo sem a presença tanto d’“o elemento marcado” da sintaxe geral – o mais significativo, em torno do qual gravitam os demais, como satélites – quanto da “hierarquia” de seu aparecimento – série ideológica adaptável aos valores de dada época, autor etc. “Esses três conceitos – paralelismo, elemento marcado e hierarquia – fundamentam, portanto, a gramática poética de Jakobson” (idem, p. 220), bem como sua aplicabilidade ao texto literário.

Observemos o poema “Noutes pretas”, na íntegra, de 1883:

Era de manhã. 8 horas. / Cheguei à janela. Vinha já pela rua o lúgubre préstito. A padiola mercenária e a multidão em torno... / Via-se o afogado, cada vez que o fresco vento matutino levantava as cortinas verdes da padiola. / E aquele pobre cadáver fora um filósofo! // Senti passar-me pela epiderme a carícia horrível do calafrio. Pareceu-me que a gelidez daquele morto gelava a atmosfera e gelava-me. Penetrava em mim certa brisa estranha, glacial. Minha alma tiritava. / Embalde brilhava o sol na rua e no firmamento. Eu sentia em mim a noute, preta, invernosa, polar. Vencia-me a íntima visão lutulenta do nada. O nada inundava-me. Via tudo escuro, sinistramente negro. O dia, dando na parede caiada dos edifícios, voltava sobre o meu espírito com o brilho mortal das pratas funerárias. / Eu via as flores, a relva...

Que monstros! Pediam-me, pediam, para o vigor da sua existência, o húmus fecundo e rico da minha fibra podre! / Ri-me... Mas o riso tinha a cruel vantagem de revelar mais através da carne – a caveira. /..... / Que noutes de pesadelo que são estas noutes pretas do espírito! / Só, quando extinguiu-se o dia, com os círios acesos do ocidente, e a noute da natureza caiu... só então, começou a alvorecer em minha alma. (POMPEIA, 1981, p. 113-114)

E, a seguir, o poema publicado na edição de 1900 das *Canções sem metro*, “Negro, morte”:

O contraste da luz é a noite negra. / Sente-se na epiderme a carícia do calefrio; envolve-nos um clima glacial; estranha brisa penetra-nos, feita de agulhas de gelo. Em vão flameja o sol a pino. Sente-se dentro na altura a noite negra, invernosa, polar; sofre-se o contacto da Sombra. Tudo trevas, sinistramente trevas. O dia, resplandescente na alvura, produz o efeito da prata nos catafalcos. Vemos as flores, o prado. Monstros! Reclamam a carne do pé que os pisa; o verme sôfrego espreita-nos através da terra... Rir?! Mas o riso tem a cruel vantagem de acentuar, sob a pele, a caveira... / Há destas escuras noutes no espírito. (idem, p. 48)

Graficamente, o segundo texto corresponde a cerca de metade do primeiro; sua extensão é reduzida, e seus parágrafos são limitados a apenas três, ao invés dos onze parágrafos iniciais, divididos em três partes. Avaliado mais de perto, o contraste torna-se mais nítido, por três fatores: (1) a primeira metade do poema “Noutes pretas”, em que o narrador comenta a morte de um filósofo e seu efeito sobre si, é completamente suprimida em “Negro, morte”; (2) a perspectiva subjetiva e individualista inicial da narração desaparece em prol de uma digressão filosófica e abstrata, demarcada pelo dado visual categórico d’“O contraste da luz é a noite negra”; (3) o tom geral do poema transforma-se, de um relato confessional do efeito da morte sobre a sensibilidade do narrador, em uma constatação teórica da natureza do espírito humano, em que noite equivale à ausência de luz ou de Razão. Vale salientar, ainda, que “Noutes pretas” é um poema isolado, enquanto “Negro, morte” corresponde a uma parte da seção “Vibrações”, disposta ao lado de definições igualmente sumárias como as de “Branco, paz”, “Rosa, amor”, “Roxo, tristeza” etc<sup>4</sup>.

---

4. Tivemos oportunidade de analisar brevemente essa primeira seção das *Canções sem metro*, bem como sua revisão do modelo baudelairiano do poema em prosa, em artigo presente na revista *Opiniões*: revista dos alunos de literatura brasileira da USP, n. 3, 2011, com o título “Raul Pompeia, leitor de Baudelaire: da teoria das correspondências às *Canções sem metro*”.

A primeira parte de “Noutes pretas” situa o leitor temporal e espacialmente, indicando a situação elementar do poema: o narrador observa, através de uma janela e em contraste com a viva claridade do dia, o funeral de um filósofo a desfilar por debaixo de sua janela, contraste que permite entrever tanto a “clareza” da narração quanto a clarividência do narrador, postado acima de tudo e de todos. É essa impressão de superioridade que faz com que ele próprio suspire e lamente a perda do filósofo – “E aquele pobre cadáver fora um filósofo!” –, outrora em sua mesma posição, capaz de indagar o sentido da existência e a pequenez do homem frente à imutabilidade de sua condição: “Senti passar-me pela epiderme a carícia horrível do calafrio”. Segue-se a falta de calor humano, esvaído juntamente à razão: “Pareceu-me que a gelidez daquele morto gelava a atmosfera e gelava-me.” Em detrimento do sol (“Embalde brilhava o sol na rua e no firmamento”), surge a noite em pleno dia (“Eu sentia em mim a noute, preta, invernos, polar”). A própria luz, sinônimo há pouco de amplidão e de vida, passa a evocar tão somente ao brilho das lápides (“O dia, dando na parece caiada dos edifícios, voltava sobre o meu espírito com o brilho mortal das pratas funerárias”). O dia ensolarado vai cedendo lugar ao branco da cal, usada tanto nas paredes das casas, em que habitam os vivos, quanto nos túmulos, em que repousam os mortos, e, à maneira dessa inversão, “as flores, a relva...” tornam-se monstruosos, trazendo em revés, como lamenta o narrador, “o húmus fecundo e rico da minha fibra podre!”. Mesmo sua tentativa frustrada de superioridade através do riso demonstra a mortalidade essencial, pela única e “cruel vantagem de revelar mais através da carne – a caveira”. O pesadelo acaba somente quando, na parte final, o narrador distancia-se da ironia amarga de sua comparação com o morto e confirma o horror dessas “noutes pretas do espírito” mais de longe, ao observar o fim do dia e da natureza. Somente assim, vendo objetivadas em seu exterior seus próprios questionamentos, é que ele pode dizer que “começou a alvorecer em minha alma”.

O paralelismo dos elementos torna-se, pouco a pouco, evidente: ao vivo, contrapõe-se o morto; ao que fala e reflete, contrapõe-se o que cala e deixa de pensar; à luz e à Razão, a noite e o desespero; à superioridade irônica do que observa, a condição mortal que ri por detrás de si etc. Não é demais dizer, nesse sentido, que são esses mesmos paralelismos que enformam e dão sentido ao poema.

Em “Negro, morte”, desaparece o contraste entre aquele que fala, vivo, e aquele de quem se fala, morto: diz-se, de maneira impessoal, “O contraste da luz é a noite negra.” As sensações não se submetem mais ao crivo pessoal do narrador, mas remetem a percepções amplas e genéricas de mundo – “Sente-se na epiderme a carícia do calefrio; envolve-nos um clima glacial; estranha brisa penetra-nos, feita de agulhas de gelo.” As afirmações correlacionam-se entre si genericamente, como visão de mundo, destacada de uma reflexão individual como a anterior: “Em vão flameja o sol a pino. Sente-se dentro na altura a noite negra, invernos, polar; sofre-se o contacto da Sombra.” A vagueza da exposi-

ção pede apoio, assim, de uma maiúscula como a de “Sombra”, que parece ser aquilo que se apodera do homem e da vida (“Tudo trevas, sinistramente trevas.”). A brancura dos edifícios serve unicamente de exemplo para essa comparação, assim como a natureza: “O dia, resplandecente na alvura dos edifícios, produz o efeito da prata nos catafalcos. Vemos as flores, o prado. Monstros!” O julgamento pessoal torna-se, pois, universal, mas falsamente evidente ou necessário, e acrescenta ao conjunto, se não uma ideia de falsidade, ao menos de desajuste, como aquela expressa pela reflexão subsequente em torno do riso: “Rir?! Mas o riso tem a cruel vantagem de acentuar, sob a pele, a caveira...” O interlocutor é apenas entrevistado; e o conjunto encerra-se também de maneira sumária: “Há destas escuras noutes no espírito”, sem apontar para uma conclusão qualquer. Talvez por conta da (oni) presença da Sombra, que aparece, tal como a caveira, detrás de tudo?

Comparativamente, os paralelismos são muito menos explorados nessa segunda versão do poema, que parece empobrecida de significados em prol de uma aglutinação meramente espacial de palavras: corta-se metade do poema inicial junto aos paralelos aí presentes, obtendo-se um resultado vago, de difícil apreensão. Em uma palavra, e retomando os conceitos de Jakobson (2007) revistos por Baldan (1991), temos os mesmos paralelismos apontados em “Noutes pretas”, mas não o mesmo aproveitamento positivo do elemento marcado da luz-Razão e de sua ausência, quiçá em prol de uma hierarquia ditada pela voga simbolista da época, e que faz enxertar no poema inicial certa vagueza na figura da Sombra.

Observemos, agora, na íntegra, o poema “Vulcão morto”, de 1886:

À sombra do pico altíssimo, abre-se a cratera. / Rasgam-se precipícios sem fundo.  
 Dominada pela vertigem, vai-se-nos a imaginação pelas fragas e perde-se na sombra impenetrável, lá embaixo. Silêncio medonho. / Antes de tombar sobre o vulcão este silêncio pesado, quanta vez tremeram estas rochas, ao rugido da lava fervente!  
 / Tentara o gigante em outro tempo, incendiar a amplidão; os séculos o puniram.  
 Nada mais ficou dos grandes dias, além das escarpas calcinadas, velho esqueleto informe do colosso. Caíram para sempre os castelos de chama, que se erguiam sobre a cratera; extinguiram-se de vez as auroras infernais que o vulcão ateava nas trevas; pereceu a memória das erupções triunfais! / Tudo agora está morto. / A caminho da lava escancara-se para os espaços como uma imensa boca, torcida na expressão de atroz agonia – brado supremo tolhido pela morte, apóstrofe muda e terrível, misteriosa blasfêmia arrojada, das entranhas da terra, à imensidade. (POMPEIA, 1981, p. 147)

E o poema “Vulcão extinto”, de 1900:

Rasga-se a cratera à sombra do píncaro mais alto. Precipícios sem fundo; vai-se-nos a imaginação pelas fragas, a perder-se embaixo, impenetrável noite. / Antes de tombar sobre o vulcão este silêncio pesado, quanta vez tremeram as rochas ao rugido da lava fervente! Tentara o gigante em outros tempos incendiar a amplidão: o século o puniu. / Nada mais ficou dos grandes dias além das escarpas calcinadas, o velho esqueleto informe. Caíram para sempre os castelos de chamas que se erguiam sobre a cratera; extinguiram-se de vez as cenografias satânicas da conflagração; pereceu a memória das erupções triunfais! / Tudo agora está findo. / E para os espaços arreganha-se o caminho das lavas, imensa boca torcida na expressão de atroz agonia – brado estrangulado pela morte, apóstrofe muda e terrível, blasfêmia misteriosa da terra. (idem, p. 92)

Num primeiro exame, os dois poemas parecem ter uma extensão aproximada, constando de seis parágrafos no primeiro e cinco no segundo, ambos compostos de duas partes distintas. Há também certa linearidade de conteúdo: tanto em “Vulcão morto” quanto em “Vulcão extinto”, ocorre a mesma reflexão sobre a violência da cratera e das labaredas de fogo aí presentes como signos da transitoriedade da vida e do poder terrível e inusitado da natureza. Alteram-se elementos menos evidentes, como a disposição das orações e dos parágrafos, a troca de adjetivos por sinônimos, as perífrases e circunlóquios em torno do mesmo assunto.

Postos lado a lado, “Vulcão morto” e “Vulcão extinto” tornam visíveis diversas dessas permutas, a começar pelo título. Mantém-se a palavra “Vulcão”, de que irão tratar ambos os poemas, assim como sua ideia de finitude expressa pelos adjetivos “morto” e “extinto”, mas se opta pelo segundo adjetivo em detrimento do primeiro: “extinto” evoca muito mais a força e a violência do vulcão tanto pela aguda central “i”, na sílaba tônica da palavra, quanto pelo adjetivo embutido em “extinto”, “tinto”, que remete ao vermelho e ao fragor das chamas do vulcão em erupção. Tais sentidos aparecem muito mais apagados em uma palavra como “morto”, cuja vogal central semifechada “o” abranda o suposto ímpeto da imagem vulcânica, remetendo a uma circularidade completamente avessa ao movimento vertical exigido.

A mesma disparidade pode ser verificada nas primeiras linhas de cada poema. Em “Vulcão morto”, tem-se “À sombra do pico altíssimo, abre-se a cratera. Rasgam-se precipícios sem fundo. Dominada pela vertigem, vai-se-nos a imaginação pelas fragas e perde-se na sombra impenetrável, lá embaixo. Silêncio medonho”, enquanto em “Vulcão extinto”, consta “Rasga-se a cratera à sombra do



píncaro mais alto. Precipícios sem fundo; vai-se-nos a imaginação pelas fragas, a perder-se embaixo, impenetrável noite.” Além da redução dos dois primeiros parágrafos iniciais em um único na versão final, nota-se a opção estilística pela vibrante “r”, que intensifica a abertura ou rasgo da cratera vulcânica e, simultaneamente, acompanha a proparoxítone aguda e elevada de “píncaro”, tal como a altura do vulcão, que, no anterior “À sombra do pico altíssimo”, apesar do *crescendo* da sibilante “s” até a oclusiva “t”, inicia-se sem força sugestiva.

A seguir, ocorrem algumas alterações menores, como de “quanta vez tremeram estas rochas” para “quanta vez tremeram as rochas”; de “os séculos o puniram” para “o século o puniu” (encerrando assim o parágrafo com uma oxítone, realçando a peremptoriedade da punição); de “velho esqueleto informe do colosso” para “o velho esqueleto informe”; de “castelos de chama” para “castelos de chamas”; além de alguns rearranjos nas posições das vírgulas. Mais significativo é notar as alterações das últimas linhas dessa primeira parte dos poemas: em “Vulcão morto”, tem-se “extinguiram-se de vez as auroras infernais que o vulcão ateava nas trevas; pereceu a memória das erupções triunfais!”, enquanto em “Vulcão extinto”, aparece “extinguiram-se de vez as cenografias satânicas da conflagração; pereceu a memória das erupções triunfais! Tudo agora está findo.” Deixando de lado a última oração, que na primeira versão do poema pertence à segunda parte sob a forma de “Tudo agora está morto” (o que ecoa o mesmo fundamento da mudança do título), pode-se perceber uma nova troca da semiaberta “ó” e da oxítone de “auroras infernais” para a aguda e a proparoxítone de “cenografias satânicas”, bem como a condensação da oração subordinada “que o vulcão ateava nas trevas” para tão somente “da conflagração”, fazendo concordar assim o ritmo das frases em uma recorrência de oxítonas, tal como sugere o fluir espesso e mortal da lava vulcão abaixo (“extinguiram-se de vez as cenografias satânicas da conflagração; pereceu a memória das erupções triunfais!”).

Finalmente, comparem-se as partes finais dos poemas: em “Vulcão morto”, “A caminho da lava escancara-se para os espaços como uma imensa boca, torcida na expressão de atroz agonia – brado supremo tolhido pela morte, apóstrofe muda e terrível, misteriosa blasfêmia arrojada, das entranhas da terra, à imensidade”; em “Vulcão extinto”, “E para os espaços arreganha-se o caminho das lavas, imensa boca torcida na expressão de atroz agonia – brado estrangulado pela morte, apóstrofe muda e terrível, blasfêmia misteriosa da terra.” À comparação do fluir da lava “como uma imensa boca”, sucede o alargamento súbito dos espaços (“arreganha-se o caminho das lavas”), sugerindo-se uma semelhança com a torção agônica de uma boca; substitui-se o “brado supremo tolhido pela morte”, hendecassílabo, por “brado estrangulado pela morte”, eneassílabo, assim como todo o segmento final, que se inicia em “misteriosa blasfêmia”, por “blasfêmia misteriosa da terra”, decassílabo afrouxado por duas possíveis elisões. Mantém-se, assim, o conteúdo original do poema com o acréscimo de algumas alterações for-

mais que colaboram para a musicalidade do conjunto – ainda que não construam, no todo, um ritmo uniforme capaz de superar o tom narrativo e talvez prosaico que se lhe subjaz.

### **Raul / Jakobson**

O primado da moral e da eloquência sobre a poesia, presente nas *Canções sem metro*, renova a importância de uma análise formal do texto literário, pois as nuances do plano do conteúdo encontram, mesmo que apenas parcialmente adaptadas, como vimos, a barreira e o suporte das palavras, do ritmo etc. A defesa do estudo do paralelismo por Jakobson (2007) vem ao encontro dessa ideia. “Pode-se dizer [inclusive] que o núcleo de seu pensamento, neste particular, reside na relação dialética entre som e sentido” (CAMPOS, 2007, p. 188). Assim como se mostram indissociáveis esses dois elementos, ressalta, afinal, da justaposição das teorizações de Jakobson (2007) ao texto de Pompeia (1982), o caráter talvez inconsciente das escolhas lexicais e semânticas que vão de uma versão a outra dos poemas, e que não se pode separar de sua própria confecção expressiva.

Retrospectivamente, a comparação de “Vulcão morto” a “Vulcão extinto”, no que diz respeito àquela de “Noutes pretas” e “Negro, morte”, amplia a revisão do plano do conteúdo para o plano formal deixando praticamente inalterado o elemento marcado dos poemas (ímpeto mortal e transitório da natureza), embora incida sobre sua construção textual com a elaboração crescente das palavras e do ritmo do poema.

Por um lado, parece-nos que essa reelaboração de cunho eminentemente formal, no conjunto dos dois últimos poemas, fica aquém àquela dos dois primeiros, e parece sugerir, até certo ponto, conforme aponta Maria Luiza Ramos (1963, p. 78, 80), uma sobrevalorização da eloquência sobre a poesia:

Quase todas [as *Canções*] são alegorias e desenvolvem, por conseguinte, um conceito moral. Se é certo que o artista geralmente não cultiva as ideias morais por si mesmas, procurando interpretá-las no que possuem de sugestivo e pitoresco, transfigurando-as, não é menos verdade que a eloquência com que Pompeia as concebeu veio reforçar a intenção moralizadora. [...] A eloquência em si não é incompatível com a poesia, e a imagem alegórica, por sua vez, é de grandes recursos poéticos. Indispensável, porém, que haja equilíbrio no verso; que o elemento de oratória não seja mais forte do que a substância poética nele contida; que a dialética não usurpe o primado da emoção estética.

Por outro lado, está claro que tal proposição de Ramos (1963) tende a confundir “eloquência” com “verborragia” ou bacharelismo retórico, alternativa que, no mínimo, tende a desmerecer uma avaliação ponderada do valor literário da coletânea. Nesse sentido, seria preferível observar o trabalho expressivo do escritor e a sofisticação de certos sentidos e termos em detrimento de outros, ficção não apenas literária, mas claramente linguística. Em outras palavras, cabe ver aí uma “ficção linguística”, talvez inconsciente, mas valiosa por isso mesmo, uma vez que representativa da poética de Raul Pompeia.

A esse propósito, cabe citarmos uma reflexão do próprio escritor a respeito do preconceito infundado em torno dos limites rígidos entre prosa e poesia, e sua mediação pela mencionada eloquência, como tangente (ou saída por ela) aos paralelos apresentados:

A questão da simplicidade vem do preconceito desacreditado atualmente de que a prosa literária está excluída dos privilégios da metrificação dos versos: a franqueza, o impudor da alma, só na estrofe pode fazer-se ouvir, como pela janelinha convenientemente gradeada de um confessionário. Não. A prosa tem de ser eloquente, para ser artística, tal qual os versos. E não se vá crer que eloquência é só o ardor turbulento dos meridionais, a expressão abundante e violenta, é também e mais dificilmente o que se denomina particularmente poesia. (POMPEIA, 1991, p. 136)

Está claro, pois, que, através da experimentação verbal, fonte da expressão poética a ser buscada, “Raul Pompeia valoriza muito a musicalidade por considerar que a eloquência na literatura e na música possui uma origem comum na sensação acústica” (SILVA, 2008, p. 71). Nesse sentido, e à guisa de conclusão, cabe reorientarmos nossa leitura tal como o indicava, desde o princípio, o título da coletânea – *Canções sem metro* –, e observarmos aí, finalmente, após esses “paralelos”, o que já devia estar evidente, ou seja, a não restrição da musicalidade e da poesia a formas (fôrmas) precedentes, seja à criação seja à recepção da expressão poética.

**Artigo recebido: 10/02/2013**

**Artigo aceito: 15/05/2013**

## Referências

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandini. *Entre o som e o sentido: Aspectos da poética de Roman Jakobson*. São Paulo: USP-FFLCH, 1994. Tese de Doutorado.

BRADFORD, Richard. *Roman Jakobson: Life, language, art*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1995.

CAMPOS, Haroldo de. "O poeta da lingüística". In: JAKOBSON, Roman. *Linguística, poética, cinema*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 183-193.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4 ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IVO, Lêdo. "A cosmologia malograda". In: \_\_\_\_\_. *O universo poético de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: São José, 1963. p. 73-91.

JAKOBSON, Roman. "Poesia da gramática, gramática da poesia". In: \_\_\_\_\_. *Linguística, poética, cinema*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 65-79.

\_\_\_\_\_. "Configuração verbal subliminar em poesia". In: \_\_\_\_\_. *Linguística, poética, cinema*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 81-92.

POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Aldina, 1900.

\_\_\_\_\_. *Obras: Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1982. v. 4.

\_\_\_\_\_. *Obras: miscelânea, fotobiografia*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis; OLAC, 1991. v. 10.

RAMOS, Maria Luiza. *Psicologia e estética de Raul Pompeia*. Belo Horizonte, 1957. Tese apresentada a concurso para a cátedra de Literatura Brasileira, da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais.

SILVA, Marciano Lopes e. *O mal de D. Quixote: romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompeia*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.