

SINGULARIDADES FÔNICAS EM PESSANHA E CRUZ E SOUSA

Carmen Lúcia Zambon Firmino
UNESP

A distribuição rítmica de molde clássico ABBA ABBA CDC DCD em sonetos de Cruz e Sousa e Camilo Pessanha causa uma primeira impressão de disciplina que se desfaz tão logo seja observada a intensa flexibilidade com que ambos tratam os diversos traços da camada significante. Embora se enquadrem no código poemático dominante, suas composições experimentam criações inabituais em termos da acentuação convencional, da entonação usual, da sintaxe bem comportada dos puristas da língua, etc.

O aspecto de rigidez introduzido pela estrutura rítmica camoniana em "Evocação" convive com tão expressivas soluções formais de natureza melódica e cadencial, e tão surpreendentes articulações de timbre, que se dilui, convertendo este soneto num caso de subordinação aparente a códigos herdados:

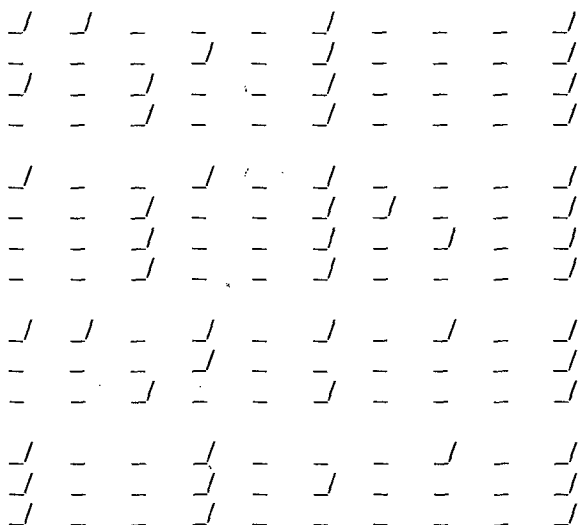
Oh Lua volutuosa e tentadora,
ao mesmo tempo trágica e funesta,
Lua em fundo revolto de floresta
e de sonho de vaga embaladora;

Langue visão mortal e sedutora,
dos vergéis siderais pálida giesta,
divindade sutil da morna sesta,
da lasciva paixão fascinadora;

Flor fria, flor algente, flor gelada
do desconsolo e dos esquecimentos
e do anseio e da febre atormentada;

Tu, que soluças pelos céus nevoentos
longo soluço mágico de fada,
dá-me os teus doces acalentamentos!

O eixo da intensidade¹ figura com destaque no mencionado dinamismo fônico, devido à maleabilidade (vide quadro abaixo) com que Cruz e Sousa o conduziu:



Apesar da permanência da acentuação heróica ou sáfica, a simples leitura do gráfico confirma a organização plurirrítmica que seus deçassílabos mantêm nesse estrato, constituindo-se em real mostra do grande número de variações — oitenta, especificamente, — experimentadas pelo simbolista em *Últimos Sonetos*. A não ser o esquema acentual do verso 4 (repetido no oitavo e décimo primeiro) e o do verso 5, também presente na penúltima linha, nenhum outro se reatualiza, o que perfaz onze realizações diferentes dentro de um conjunto de quatorze versos.

Se tal pluralidade descarta qualquer intenção construtiva, seja no intuito de agrupar por semelhanças, seja por diferenças, produz,

por outro lado, variantes rítmicas possíveis de incubar significados que detêm algum destaque. É o caso dos conflitos acentuais nos versos 1, 6 e 9, que a simples visualização do quadro da seqüência intensiva demonstra. Crê-se que na anti-ritmia² provinda deste choque de sílabas fortes resida uma carga intencional do poeta, hipótese que conduz a encontrar nessa transgressão sentidos subentendidos.

Relendo o sexto verso — “dos vergéis siderais pálida giesta”, observa-se que a referida contigüidade de acentos anula-se através da construção melódica, pois dá-se a presença de uma pausa ditada pela inversão sintática entre “siderais” e “pálida”. Todavia, os outros dois exemplos de tônicas seguidas mantêm-se reais, na medida em que, no ato de fala, nenhuma das sílabas sofre qualquer enfraquecimento.

Quando o eu poético evoca “Oh Lua volutuosa e tentadora” — nas palavras de abertura do soneto, fica evidente o traço emocional resultante da colisão em “Oh Lua”, que, sem limitar-se à linearidade fônica, marca o encontro do “eu” com o objeto evocado: sujeito solitário em busca do acolhimento de um elemento do Cosmos.

Essa modalidade intensiva que transgredir a elocução típica da língua retorna no verso 9: “Flor fria, flor algente, flor gelada” e encontra-se motivada. Coerentemente à idéia de coisa áspera ou conflitante provocada pelo choque acentual, as palavras envolvidas remetem para sentidos negativos e desagradáveis. É o que ocorre com o sintagma “Flor fria” que abre os tercetos e se assenta sobre a contigüidade de sílabas fortes e sobre a repetição da labiodental /f/: a metáfora sustentada por “flor” é a de um ser carente da fonte de vida — o sol —, ser afastado, portanto, da sua condição e natureza próprias.

Outras imagens fônicas se encerram ainda nesta justaposição de tônicas e concorrem para sublinhar a semantização indicada. Trata-se da sonoridade da fricativa surda que, para além da reiteração aludida, expande-se e faz vibrar seu timbre soneto afora, desde o primeiro quarteto: “funesta”, “fundo”, “floresta”, na tripla repetição do vocábulo “flor”, e nas demais estrofes — “fascinadora”, “fria”, “febre”, “fada”. Ao expandir-se, recria a sensação de aspereza e hostilidade apontada no início do soneto e amplia aquela “imagem impressionista”, para utilizar aqui o rótulo com que Santos Silva (1979, p. 59) batiza efeito semelhante, quando verifica a “interpropagação de forças” instaurada pela contigüidade rítmica.

Contrastando com o fenômeno intensivo abordado, o soneto apresenta duas grandes extensões silábicas não acentuadas — as arritmias, seguindo ainda a nomenclatura de Santos Silva. A primeira delas se instala entre a quarta e a última sílaba — “do desconsolo e

dos esquecimentos” — do verso 10, verso que, melodicamente tem seu começo na linha anterior; a outra, em idêntica posição, pertence ao verso final — “dá-me os teus doces acalentamentos”.

Essas duas sucessividades sem marca de força expiratória relevante não só contribuem para tornar o verso mais dinâmico, mas detêm motivações semânticas. Analogamente ao fenômeno anterior, em que as sílabas contíguas atraíam a atenção para os vocábulos envolvidos, captam-se os sentidos dos vocábulos que preenchem tais segmentos inacentuados. Dessa maneira, a carga negativa patente em “desconsolo” e “esquecimentos” remetem para um vazio, enquanto as palavras sobre as quais incide a arritmia do final do poema fazem ressaltar uma imagem de envolvimento protetor. Malgrado o caráter atormentado e o clima trágico e funesto a envolver o astro, pressupõe-se seja a Lua o único aconchego possível de ser evocado pelo sujeito poético.

Embora expedientes opostos do nível poemático da intensidade, a anti-ritmia e a arritmia se orientam em “Evocação” rumo a um caminho comum e complementam o plano semântico. Assim é que não apenas originam um ritmo específico para o soneto como espelham, na cadeia fônica, dados da significação global, antecipando-a. Em consonância com esse feixe de variantes não organizadas, erige-se um universo semântico igualmente difuso, com conteúdos semi-fantásticos, onde o “tu” que a voz lírica evoca é a Lua, misto de sedução, fascínio e fatalidade.

Outro expediente a reforçar essa atmosfera misteriosa e fluida com que o astro se manifesta provém da camada lexical. Seja o que for que o elemento cósmico esteja simbolizando nessa procura do ser, o clima de magia e de supra-realidade se fixa alimentado pelas palavras “sonho”, “sesta”, “divindade”, “esquecimentos”, “nevoentos”, “fada”, além, é claro, da localização num espaço de grande amplitude — “céus”, “siderais” — espaço, portanto, inacessível. Mais uma contribuição importante ainda neste nível fônico é devida à seleção e montagem de um vocábulo de natureza paradoxal que ocupa o poema e inunda o sujeito lírico: mortal/divindade; morna/algente; paixão/fria; gelada/febre; floresta/vaga; revolto/sutil.

Impossível não mencionar o campo morfossintático, que reflete igualmente tal caráter difuso, intensificando a proposta de se estabelecer a unidade poética mediante o concurso de todos os níveis que constituem um texto. Nas estrofes I, II e III, onde se dá a caracterização de “Lua”, as frases são puramente nominais, com ausência total de verbos e acumulação de cerca de vinte adjetivos. Sem os elementos mínimos que sustentam uma estrutura sintática,

tudo se encontra solto e desconexo. Apenas a estrofe conclusiva se ordena sintaticamente, com uma oração principal e sua subordinação adjetiva, ambas dando suporte aos dois únicos verbos do soneto ("soluças" e "dá-me"), um dos quais em forma imperativa de tonalidade suplicante.

Ligado à intensidade das sílabas e interferindo na sua realização, o plano entonacional foi mencionado por ter desfeito a anti-ritmia no verso 6 e porque prolongou a medida do verso 10, impelindo-o, mediante o enfraquecimento da pausa final da linha anterior, ao seu real começo. Este transbordamento de um verso em outro, dito *enjambement*, pode assumir função expressiva, pelo fato de afetar o eixo que formaliza a métrica (e a rima) de um poema. Isso ocorre porque, além da quebra da expectativa representada por tal prática, os termos compreendidos no segmento que se mantém suspenso à espera da sua concretização melódica (também sintática e semântica) atraem sobre si a atenção do leitor. A relação intervalar "flor gelada // do desconsolo e dos esquecimentos" parece corresponder a um conceito de ausência ou de qualquer outra manifestação de ruptura entre as coisas e os seres (tanto "desconsolo" quanto "esquecimentos" são propriedades humanas). Assim sendo, o recurso do cavalcamento reforça a distância entre o não-humano e o humano, efeito da indiferença daquele por este. Ainda que essa "flor gelada" (identificada com Lua no primeiro terceto) metaforize algum aspecto interior do homem, com a marca relevante de fragilidade, como requer a imagem da flor, ou de diluição, para a qual remete a imagem da Lua, a cisão não cessará.

Além dos efeitos semânticos produzidos pelo fenômeno de cavalcamento, a estrutura melódica de "Evocação" se marca pela pequena incidência de pausas, melhor dizendo, de demora articulatória ou silêncios que se observam após cada ponto máximo de entoação ou "cume tonal", na nomenclatura de Santos Silva.

Regra geral, ao longo da sua evolução, o decassílabo tem atualizado a articulação bimembre, localizando o ápice tonal na quarta ou sexta sílaba e demonstrando o vínculo deste nível com a metrificação e o andamento intensivo. Rompendo com esse procedimento, em *Últimos Sonetos* Cruz e Sousa constrói, com frequência, decassílabos cuja extensão melódica é única, como confirmam os versos 2, 4, 5, 7, 10, 11, 13 e 14 do presente poema (frise-se que nossa leitura melódica pode conter falhas e, por isso, não exclui outras). As pausas surgem em número restrito e sua disposição não revela tendência inovadora. No tocante à bímembração, embora a localização da cesura imponha unidades de medidas desiguais, com

longo, acalementamentos”, além de travar o grupo consonantal /fl/ que se atualiza em “florestas” e “flor” (por três vezes). Sujeito à idêntica desmembração, o som /u/ (vogal de menor frequência em língua portuguesa) mobiliza-se em palavras nucleares do poema — “volutuosa, funesta, fundo, sedutora, sutil, tu, soluças, soluço” —, mesmo quando se debilita na semivogal /w/: “revolto, mortal, sutil, algente, céus, teus”. Inclusive o último som de “Lua”, um simples /a/ átono também se irradia e contamina o espaço poético. Tanto é que, afora a rima /ada/, o som /a/ só se realiza tonicamente cinco vezes, contrariando a estatística sobre a alta frequência do seu uso. Assim, devido à alta incidência desses fonemas, uma atmosfera nebulosa se instala na sucessividade sonora, a ponto de, no verso 10, não haver sequer um som aberto.

Mesmo que o elemento da Natureza escolhido para representar a realidade não-humana contenha luz, trata-se de uma luz dentro da noite, uma luz no céu escuro e, ainda, uma luz fria. Ambas as características são frequentes na própria expressão do poema: a falta de nitidez, quando a Lua vem representada “em fundo revolto de floresta”, onde “revolto” e “floresta” remetem para emaranhado, desgrenhamento e tumulto. Ainda comprometem o sentido da visão os círculos embaciados que a contornam: “céus nevoentos” e as regiões do sonho e do mágico. Quanto à ausência de calor, além de ser um fator inerente ao astro, é enfatizada por substantivos e adjetivos pertinentes à semia de frio: “fria”, “algente”, “gelada”, “vaga”, etc.

Dentro de uma expectativa equivalente à estabelecida para o poeta brasileiro e selecionado, então, dentre os sonetos de Camilo Pessanha que detêm uma disposição clássica das rimas, “Imagens que passais pela retina” apresenta-se sob o crivo da irregularidade:

Imagens que passais pela retina
dos meus olhos, porque (sic) não vos fixais?
Que passais como a água cristalina
por uma fonte para nunca mais!...

Ou para o lago escuro onde termina
vosso curso, silente de juncais,
e o vago medo angustioso domina,
— Porque ides sem mim, não me levais?

Sem vós o que são os meus olhos abertos?
—O espelho inútil, meus olhos pagãos!
Aridez de sucessivos desertos...

Fica sequer, sombra das minhas mãos,
 flexão casual de meus dedos incertos,
 — Estranha sombra em momentos vãos.

A maleabilidade da camada intensiva é o primeiro passo a garantir um ritmo peculiar e desfazer a imagem enganosa da ordem rítmica. Com apenas dois esquemas que se repetem — o dos versos 2, 3 e 8 e o dos versos 7, 10 e 13⁴ — oito linhas se desenvolvem de modo ímpar:

-	/	-	-	/	-	-	-	/
-	-	/	-	/	-	-	-	/
-	-	/	-	/	-	-	-	/
-	-	-	/	-	-	-	/	-
-	-	-	/	-	/	-	-	-
/	-	-	/	-	/	-	-	-
/	-	/	/	-	-	/	-	-
-	-	/	-	-	/	-	-	/
-	/	-	-	/	-	/	-	-
-	/	-	/	-	-	/	-	-
-	-	/	-	-	/	-	-	/
/	-	-	/	/	-	-	/	-
-	/	-	/	-	-	/	-	/
-	/	-	/	-	-	-	/	-

Ainda que se leve em conta o predomínio da acentuação na sexta sílaba nos quartetos e sua deslocação para a sétima sílaba nos tercetos, torna-se difícil determinar uma ordem subjacente à arquitetura intensiva. A verificação de outros dados não conduz igualmente a resultado sistematizador, caso dos acentos relevantes na primeira parte dos versos, cuja distribuição desigual na extensão que cobre da primeira à quarta sílaba nega qualquer propósito construtivo nesse conjunto rítmico.

Apesar da variabilidade assinalada, não se nota, como ocorrera em Cruz e Sousa, qualquer intervalo arrítmico, e a anti-ritmia expressa no verso 12 é falsa, pois no nível melódico uma pausa grafada por vírgula desfaz a possível colisão tônica entre as sílabas sequer/sombra: “Fica sequer, sombra das minhas mãos”.

A motivação semântica provocada pelo dinamismo acentual tem lugar se considerados os versos na sua horizontalidade, ou seja, com a focalização dos blocos contrastivos (de intensa mobilidade acentual e de persistência quase regular) não de estrofe para estrofe, mas linearmente, na decomposição do decassílabo. Assim, simultaneamente, tem-se relevante movimento e tendência à estaticidade, refletindo fonicamente o incessante fluir da água e do tempo frente ao eu lírico, que em vão tenta detê-los: um ritmo difuso em consonância com uma tendência temática do instável, do insustentável e do escoamento.

Escolhido como representativo do emprego do padrão rítmico clássico, o presente soneto acusa, entretanto, peculiaridades já neste âmbito que se propõe fixo.

Apesar da restrita mudança na organização dos pares que rimam interpolada e alternadamente — ABBA ABBA CDC DCD — algumas seqüências de sons que aí se instalam expandem-se internamente. A terminação da palavra “passais” — duplicada no primeiro quarteto —, coincide com o eixo formal convencionalmente dito B e funciona como ressonância dessa sonoridade no interior da estrofe. O segundo quarteto realiza outra proximidade acústica com esse ponto silábico final — especificamente através do /a/ tônico, que se efetiva em “lago” e “vago”, palavras que, ademais, rimam entre si.

A segunda observação nessa disposição estratégica dos segmentos fônicos finais é quanto à combinação de rimas graves e rimas agudas. Tal alternância, que se dá nos quatorze versos de “Imagens que passais pela retina”, rompe a identidade cadencial das linhas do soneto, no seu aspecto quantitativo⁵, alterando a sua medida e fazendo oscilar a pausa melódica final. Todas as palavras que representam os princípios B e D ou são dissílabos oxítonos ou monossílabos tônicos (“mais”, “levais”, “pagãos”, “mãos” e “vãos”), enquanto as estruturas A e C se preenchem com paroxítonas.

Outra ocorrência minimizadora da rigidez própria do esquema camoniano tem lugar no enfraquecimento dos finais representados pela seqüência /ina/ — princípio rítmico A —: “pela retina // dos meus olhos” e “onde termina // vosso curso”. Esses cavalgamentos, responsáveis por neutralizar a estrutura rítmica, no ato de forçar a ultrapassagem das linhas, alongam as unidades entonacionais e possibilitam semantizações a serem devidamente verificadas.

As criações de Pessanha no plano entonacional, se comparadas ao desempenho do simbolista brasileiro, demonstram maior equilíbrio entre o número de pausas e de segmentos inteiriços, conforme se

depreende do (provável) quadro melódico (resultante da nossa leitura):

-	-	-	-	-	-	-	-	-	^	
-	-	^		-	-	-	-	-	^	
-	-	-	^		-	-	-	-	^	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	^	
-	-	-	-	-	^		-	-	^	
-	-	^		-	-	-	-	-	^	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	^	
-	-	-	-	-	^		-	-	^	
-	^	-	-	-	-	-	-	-	^	
-	-	-	^		-	-	-	-	^	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	^	
-	-	-	^	-	-	-	-	-	^	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	^	
-	-	-	-	-	-	-	-	-	^	

Conquanto aconteçam pausas fora do modelo sáfico e heróico, a constituição tradicional, com marcas entonacionais na quarta e na sexta sílaba, predomina nos versos bimembres de “Imagens que passais...”. Nessa divisão de segmentos, as pausas incidem sobre o objeto-alvo do eu lírico, no sentido de realçar as perguntas que o sujeito lhe propõe. A bimembração funciona, pois, como fator de relacionamento dos dois seres que atravessam o texto poético: aquele que vê e aquilo que é visto. Os impausados, por sua vez, parecem concorrer para instalar, no plano fônico, o percurso incessante das “imagens” e da “água cristalina”, elementos cuja mobilidade leva o poeta a identificar como uma só força.

Situados nos quartetos, entre os versos 1-2 e 5-6, dois cavaleamentos reforçam, por meio de efeitos melódicos, esse contínuo escorrer da água e das imagens. Com a idéia de movimento para frente que a execução transbordante do *enjambement* semantiza, coexiste, numa relação antagônica, o sema da irreversibilidade constante nas expressões “nunca mais”, “termina” e “lago”. Sem retorno, as imagens “morrem afogadas”, diluídas, metaforizando o eu poético que, consoante o auto-retrato nos tercetos, não consegue captar ou fixar nada fora ou dentro de si. De nada valem seus olhos abertos, possível contato da subjetividade com o exterior, estejam eles

diante de água “cristalina” ou lago “escuro”. Na verdade, esses meios aquáticos se reduzem sempre a “espelho inútil”.

As manifestações da água nos quartetos (rio, fonte e lago), parecem corresponder as partes do ser nos tercetos (olhos, mãos e dedos). Naquelas, a possibilidades de desintegrar qualquer realidade que o “eu” esboça; nessas, a desintegração já constatada, pois os olhos abertos são pagãos; das mãos mal resta a sombra e aos dedos cabem movimentos incertos e casuais. Tudo, enfim, fugindo à vontade e à criação do poeta. Em acordo com esse confronto ativo/passivo, os verbos são abundantes nos quartetos e quase ausentes nos tercetos, onde predomina a descrição mutilada resultante da certeza da impotência do homem diante do tempo e das coisas que se cumprem naturalmente. De um ponto de vista psicanalítico, seria a impotência de o homem captar o próprio interior, o sonho e o inconsciente, sem contornos nítidos ou fixos.

Com referência ao encadeamento sonoro integral do soneto, sobretudo se levado em conta o timbre vocálico, percebe-se verdadeiro jogo intencional. A arquitetura do primeiro quarteto se sustenta de palavras-chaves cuja tônica traz a marca máxima de abertura, que é o /a/: os substantivos “imagens” e “água” e a forma verbal “passais”, que se repete internamente, além de rimar com “fixais” e “mais”, ligação que atrai mais ainda a percepção auditiva para a dita sonoridade. No nível semântico, corresponde ao momento em que o sujeito tenta o contato com uma realidade. Ainda que mal caracterizada, consegue fazer-lhe um apelo — a sua permanência. Na comparação, utiliza termos não reveladores de desespero ou de qualquer prenúncio de trevas.

A segunda estrofe constrói-se com elementos nasais (“onde”, “termina”, “silente”, “juncais”, “medo”, “angustioso”, “domina”, “sem”, “mim”, “não”, “me”) e introduz vocábulos com /u/ — /“escuro”, “curso”, “juncais”, “angustioso” —, ambos associados pela tradição fonética impressionista à atmosfera sombria e melancólica. O padrão aberto não mais predomina, neutralizado, quando surge, pela proximidade de tons totalmente fechados, caso de “juncais”, cuja oposição de altura se dá na mesma palavra e de “lago”, que vem determinado pelo adjetivo “escuro”. Semanticamente, persiste a procura de contato com o elemento “transitório”, se bem que a postura de tentar aprisioná-lo passa por um abrandamento, e o que resta é uma atitude de conformação, sem anular, entretanto, o desejo de estarem juntos nesse trajeto: “Porque /.../ não me levais?”.

A efemeridade expressa na estrofe inicial junta-se uma gama crescente de frações de um mundo adverso e sem saída, conforme se

deduz do alinhamento de vocábulos tais como os adjetivos “escuro”, “vago”, “angustioso”, o verbo “termina”, a intransitividade do predicado “ides sem mim” e os substantivos centrais — “medo” e “lago”. Apesar do componente comum entre lago e rio presente na primeira estrofe, ou seja, a matéria líquida, o significado subjacente a lago remete a truncamento, estagnação, fim de percurso, morte, enfim. Álvaro Cardoso Gomes (1977, p. xx), quando analisa Camilo Pessanha, aproveitando-se da identificação lago/olho da terra encontrada no dicionário de Chevalier, aproxima-o dos olhos do poeta. De fato, em nenhum deles há qualquer possibilidade de vida ou de um renascer. Essa incapacidade de transcender, na figura humana, se metaforiza bastante fortemente na sequência “aridez de sucessivos desertos”, onde a infecundidade se patenteia pela ausência de algum elemento essencial e desequilibra as partes integrantes do ser.

E assim, à medida que aumenta a certeza referente à solidão e ao esfacelamento do sujeito lírico no sentido revelado pelos tercetos, assistimos à cadeia sonora cada vez mais mergulhada em fones que sugerem gravidade (o último verso é todo ele nasal e sem qualquer vogal aberta) e isolamento (articulam-se sons cuja frequência em nossa língua é das mais baixas, caso de /l'/, /n'/ e /ks/).

Se, por um lado, é ingênuo aceitar a ligação motivada de um som (vocálico ou consonantal) e determinado sentido tomados isoladamente, por outro, torna-se bastante estimulante aceitar como hipóteses as

classificações dos sons da fala segundo um critério acústico pelo qual se pesam as relações entre fonemas e impressões auditivas. Os gramáticos antigos já haviam seguido esse critério quando caracterizavam certos fones conforme a impressão auditiva que causavam: sibilantes, chiantes, vibrantes, roladas, líquidas (Santos Silva, 1981, p. 45).

Sem perder de vista a coerência intrínseca que se submete ao significado global dos poemas, a crença nessas associações auxiliam o desvendamento de uma cadeia sonora que tenta representar a realidade (física, emotiva ou conceptual) evocada.

Vimos, então, como os dois simbolistas, nesses sonetos de rima ao gosto clássico e dentro das possibilidades do ritmo de intensidade do metro tradicional, souberam variar, livrando-se de intervalos simétricos e de acentuação em posições aguardadas. Igualmente, nas curvas entonacionais, outra surpresa, porque eles se afastam dos segmentos regulares e dos retornos sistemáticos, através de versos

inteiriços, de pausas com diversificada localização, e da técnica do *enjambement*. Principalmente no jogo interno dos sons vocálicos e consonantais, nota-se a intenção de construir uma poesia com outras vibrações, conscientes de poder estar a musicalidade a serviço do sentido.

Semanticamente, as composições têm seu ponto de convergência na construção da metáfora que as sustenta. Em ambas as imagens se cria através de elementos naturais, selecionados no reino mineral: água e lua. Em qualquer dos sonetos, o eu lírico está só e implora a união com as realidades mencionadas. A grande diferença é que na poesia de Cruz e Sousa, apesar da nebulosidade em que o outro se envolve, ainda há luz e o seu último rogo transmite esperança; em Camilo, o "eu" vê tudo diluído e constata, num total pessimismo, a ruptura irreversível entre si e o mundo.

Notas

- 1 Neste eixo, observa-se o realce de uma sílaba em relação a outras do verso, no tocante à sua força expiratória.
- 2 Termo empregado por Antonio Manoel dos Santos Silva (1981, p. 36) para denominar a contiguidade intensiva.
- 3 Embora a opção tenha sido pelo padrão francês de contagem silábica, na demonstração deste nível surge uma sílaba além da última forte, em consideração à hipótese de que existe uma unidade de tempo a mais na organização melódica em língua portuguesa.
O sinal circunflexo marca o ponto silábico onde ocorrem os cumes tonais; uma barra vertical, a pausa interna (seja ela silêncio ou demora articulada); barras paralelas, a pausa de fim de verso.
- 4 Tal esquema, sensivelmente idêntico ao antigo metro provençal, surge única vez em Cruz e Sousa e retorna em muitos sonetos de Pessanha, galgando considerável porcentagem entre suas variantes decassilábicas.
- 5 Diversamente do poeta lusitano, Cruz e Sousa no livro *Últimos Sonetos* lança mão dessa técnica uma única vez, no soneto "Alucinação".

Referências Bibliográficas

- CHOCIAJ, R. Teoria do verso. S. Paulo: McGraw-Hill, 1974.
- CRUZ E SOUSA, J. da. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1961.
- GOMES, A. C. *A metáfora cósmica*. S. Paulo: USP, 1977.
- PESSANHA, C. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa: Ática, 1969.
- SANTOS SILVA, A. M. dos. *Poesia e poética de Mário Faustino*. Tese de Livre Docência, UNESP, São José do Rio Preto, 1979.
- . *Análise do texto literário*. Curitiba: Criar, 1981.