

Antonio Manoel dos Santos Silva

**○ Soneto Modernista Hispânico :
Forma e Estruturas Fônicas**



1910000249



77
Doação do autor
São José do Rio Preto
8/5/1972
[Signature]

Sil
ANTONIO MANOEL DOS SANTOS SILVA

O SONETO MODERNISTA HISPÂNICO:

FORMA E ESTRUTURAS FÔNICAS

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Ciências e Letras de
São José do Rio Preto para ob-
tenção do título de Doutor em
Letras.

249/84

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

1972
BIBLIOTECA
- DA -
Fac. de Filosofia, Ciências e Letras
- DE -
SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

SEGUNDA PARTE

TERÇA E QUARTA PARTES

VOLUME II



SEGUNDA PARTE

FORMA E ESTRUTURAS FÔNICAS



FORMA E ESTRUTURAS FÔNICASA - FORMA E ESTRUTURAS POEMÁTICAS.1 - A diversidade de concepção.

A utilização dos termos forma e estrutura implica, no estágio atual dos estudos literários, numa soma considerável de riscos. Tais riscos estão ligados, sem dúvida, à imediata associação, feita por quem emprega ditos termos, às explicações, espontâneas ou científicas, da realidade física ou material, quando não se vinculam à força de conceitos profundamente sedimentados (e frequentemente debatidos) no decurso de muitos séculos de desenvolvimento do pensamento ocidental, em seu esforço de encontrar um significado do homem e do seu universo.

Dos dois, forma foi o que sofreu e é o que ainda sofre mais transformações, mesmo que se considerem somente os períodos em que, na história do pensamento humano, centralizava a atenção dos filósofos.

Se para explicar a realidade física e deixar claras as reflexões metafísicas, forma adquiriu vários sentidos e criou profundas controvérsias, os equívocos e as discussões aumentam quando é ela transposta para os estudos literários e poéticos, onde o objeto é inventado, sem os contornos precisos e duros da realidade física, nem muito menos com as linhas abstratas das construções metafísicas. No âmbito deste pensamento crítico, varia muito a flutuação de conceitos, tanto de autor para autor, como até dentro de um mesmo autor. Alguns preferem mesmo não assumir nenhum risco de contradição e adotam o termo num sentido geral,



~~sempre~~precisar-se e com as mais distintas possibilidades de aplicação.

Não discutiremos aqui cada uma das diferentes concepções de forma que podemos encontrar, mas lembraremos que há tantas quantas são as oposições e correlações possíveis entre esse termo e outro qualquer (forma-fundo, forma-substância, forma-conteúdo, forma-estrutura, forma-matéria, etc...) Por elas nos vêm à mente alguns conceitos como figura, contenente, molde, modelo, padrão, idéia, exterioridade, superfície, acidente, e assim por diante.

Estrutura não deixa de ser também um termo bastante equívoco hoje; afora aquela concepção que o identifica com forma, outras há que o opõem a uma espécie de forma (a forma interior) e mesmo à própria forma, assumindo os significados mais diversos, como composição, construção, obra, e até de conteúdo, fundo, substância, matéria, e expressão.¹

Em face de tantas divergências conceituais qualquer um se atordoa e a escolha de um caminho termina por constituir-se em risco; risco que vamos correr, partindo para uma visão de forma e estrutura que, embora não seja original e nem muito nova, pelo menos nos parece a mais convincente na explicação do fenômeno poético e a de maior eficiência operatória. Antes, porém, convém destacar as plataformas teóricas de onde nos lançamos para chegar à nossa concepção particular de forma poética e de estruturas poemáticas.

1) Para a diversidade e cruzamento conceituais que envolvem as denominações de forma e estrutura, ver: "Composição, forma interior, estrutura e procedimentos" de Raúl Castagnino: Análise literária (Título original: El análisis literario, trad. de Luis Aparecido Caruso), São Paulo, Editora Mestre Jou, 1958, pp. 151-190; "Sob o signo de Babel?" de Victor Manuel de Aguiar e Silva: Teoria da literatura (2ª edição revista e aumentada), Coimbra, Libreria Almedina, 1968, pp. 597-631; "O estruturalismo linguístico" de J. Mattoso Câmara Jr.: Tempo brasileiro (nº 15/15-Estruturalismo), Rio de Janeiro, s/d., pp. 5-43; "Resposta a Carpeaux: Estruturalismo", de Carlos H. Escobar, ibidem, pp. 103-145. Para a visão histórica dessa diversidade conceitual e conseqüentes reflexos na crítica, o estudo mais completo, salvo engano, é de René Wellek: Historia da crítica moderna (Tí

2 - Duas contribuições contemporâneas.

Baseado nas investigações lingüísticas de Hjelmslev e nos ensinamentos de Saussure, o estruturalista Jean Cohen estabeleceu uma dicotomia para o estudo da linguagem poética: a dicotomia nível fônico-nível semântico.² Tempos antes de Cohen, o teórico espanhol Dámaso Alonso havia desenvolvido outra dicotomia de boa acolhida entre os estudiosos da poesia: a dupla forma interior-forma exterior; a base desse projeto de descrição do fenômeno poético era também lingüística. Cada um deles aproveitou, de maneira diferente, resultados semelhantes e, em seus fundamentos, verificamos que suas doutrinas não se diferenciam. Vejamo-lo.

Dámaso Alonso parte do conceito saussureano de "signo": signo=significante + significado; mas destaca a complexidade do significante e do significado, apontando naquele não só a imagem acústica (psíquica) como também o som físico, sua cadeia sonora, e encontra neste (significado) um complexo composto, uma carga complexa constituída de conceito com os inumeráveis veios da urdidura psíquica do ouvinte ou do falante.⁴

Jean Cohen também parte do conceito saussureano de "signo" e o amplia com as distinções de Hjelmslev, que encontra na linguagem a expressão e o conteúdo: naquela há uma forma e uma substância (a substância seria a realidade física do som e a forma, o conjunto de relações travadas por cada elemento dentro do sistema e que permite a um elemento dado cumprir sua função lingüística) e neste (o conteúdo), uma forma e uma substância (sendo a substância a realidade, mental ou ontológica e a forma constituindo esta mesma realidade, tal como se acha estruturada pela expressão).⁵

tulo original: A History of Modern Criticism, trad. de Livio Xavier), São Paulo, Editora Herder, 1967-1971 (3 tomos) e Storia della critica moderna (IV. Dal realismo al simbolismo) já citada.

2) V. Jean Cohen: Estructura del lenguaje poético (Título original: Structure du langage poétique, versión española de Martín Blanco Álvarez), Madrid, Editorial Gredos, 1970. As referências serão feitas por esta edição.

3) V. Dámaso Alonso: Poesía española (3ª ed.), Gredos, 1966.

4) Dámaso Alonso: op. cit., pp. 19-29.

5) Jean Cohen: op. cit., p. 196.

Dámaso Alonso assinala na poesia uma vinculação motivada entre significante e significado e encontra na forma poética (correlativamente a signo) uma forma exterior (relação entre significante e significado, na perspectiva do primeiro para o segundo) e uma forma interior (relação entre significante e significado na perspectiva do segundo para o primeiro).⁶

Jean Cohen caracteriza a linguagem poética como uma classe especial de relação entre o significante e o significado: violação do código da linguagem usual (que o próprio Cohen reconhece como uma caracterização pela negatividade); e introduz duas perspectivas para o estudo da classe especial de relações (por ele chamada de estrutura ou forma da linguagem poética): o nível fônico e o nível semântico.⁷

A diferença entre os dois está em que Dámaso Alonso compreende a forma poética como o conjunto total de relações entre forma exterior e forma interior (vinculação especial, motivada, entre significante e significado em sua totalidade complexa) ao passo que Jean Cohen se esforça em acentuar apenas o conjunto de relações entre a forma do significante (deixando de lado sua substância) e a forma do significado, denominando esse conjunto de relações de forma poética (ou ainda estrutura poética).

3 - Concepção particular de forma e estruturas poemáticas.

A forma do poema é fundamentalmente complexa e não se reduz a um fator meramente construtivo, senão a um integrante constitutivo do fenômeno poético. E, ainda que muitos autores prefiram estribar suas teorias somente em torno de sua linguagem poética essencial, está claro que não descartam a possibilidade de que se estude a forma substancial, já que esta subjaz naquela.

Para nós, a forma substancial do poema define-se em função de

6) Dámaso Alonso: op. cit., pp. 24-33.

7) Jean Cohen: op. cit., p. 196.

sua matéria, porque não podemos perfilar a constituição substancial da obra poética sem que nosso pensamento não se encontre apoiado na matéria. Para fazê-lo, breve e claramente, consideremos o que seja forma substancial na Literatura, no poema e no soneto.

A forma substancial em Literatura seria aquilo que a faz tal objeto: ficção ou invenção de uma realidade com palavras, com signos linguísticos; é aquilo que faz com que um objeto inventado pela palavra se identifique(ou se diferencie) essencialmente de outros objetos também inventados pela palavra. Diz o professor Cruz-Coronado: "Seria aquilo pelo que uma obra literária é o que é; aquilo que a colocaria essencialmente em determinado gênero literário; ou vista desde a perspectiva do próprio gênero seria aquilo que, unido a determinada matéria literária, constituiria um determinado gênero."⁸

Tal concepção nos obriga a precisar o que entendemos como matéria do poema, antes de chegar ao que entendemos por forma substancial do mesmo.

Entendemos por matéria do poema aos complexos conteúdos ánímicos contemplados pelo poeta, numa interior visão integradora, a concentração pela intuição das vivências radicais do ser do homem; aquilo que faz esta matéria ser o que é, constitui sua forma substancial; e esta forma substancial é a poesia.

A linguagem essencial que exprime essa forma substancial e que a revela, tanto na perspectiva do significante (ou nível fônico) como na perspectiva do significado (ou nível semântico), é oblíqua, conotativa e opaca, jamais transparente, denotativa e reta; é uma linguagem figurativa.⁹

8) Guillermo de la Cruz Coronado: "Teoria do conto", em Estudos anglo-hispânicos (nº2-3), São José do Rio Preto, 1969-1970, p. 32.

9) Nossas dívidas principais nestes temas de forma, poesia e linguagem poética são para: Amado Alonso: Materia y forma en poesía (3ª ed.), Madrid, Editorial Gredos, 1965; Benedetto Croce: A poesia (Título original: La Poesia, trad. de Flávio Loureiro Chaves), Porto Alegre, Edições da

Se quisermos empreender agora a busca da forma substancial do soneto, teremos que determinar, dentro da forma poética substancial geral, a especificidade do soneto. Diremos, preliminarmente, que a forma substancial do soneto consiste numa visão integradora, mas dialética, das vi
vências radicais do ser do homem, expressada numa linguagem que, acên-
tuando a mensagem (oblíqua, conotativa, opaca) tanto num nível fôni-
como peculiar, como no nível semântico, também peculiar, revele essa dia-
lética.

Por dialética entendemos aqui ao enlace progressivo do pensamen-
to que evolui para determinado fim, num desenvolvimento internamente
motivado. Que a visão interior seja dialética e a forma linguística a ex
presse, não houve até hoje nenhuma dúvida. Do ponto de vista semântico,
todos os manuais de teoria literária, como livros e preceituários acadê
micos e até didáticos, estão de acordo em afirmar de todo soneto esta e-
volução, predominantemente conceitual ou discursiva, mas uma evolução in
ternamente motivada, que acaba numa síntese ou numa conclusão antecédida
de preparação ou exposição. Da perspectiva fônica, basta lembrar ago-
ra a disposição das rimas; durante o desenvolvimento de nosso trabalho,
teremos ocasião de ir mostrando como os elementos fônicos do soneto, prin-
cipalmente o já apontado, tendem a organizar-se nesta função; basta saber,
por enquanto, que é especial.

Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967;
Kenneth Burke: Teoria da forma literária (Título original: Counter-State
ment, trad. de José Paulo Paes), São Paulo, Editora Cultrix, 1969; Her-
bert Read: Forma y poesía moderna (Título original: Form in modern poe-
try, trad. de Edgar Baylay), Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1956;
Cleanth Brooks e Robert Penn Warren: Understanding Poetry (third edition)
New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965; Carlos Bousoño: Teoría de la
expresión poética (quinta edición muy aumentada, versión definitiva), Ma-
drid, Editorial Gredos, 1970; Román Jakobson: "À procura da essência da
linguagem" e "Linguística e poética", em Linguística e comunicação, 2ª ed.,
São Paulo, Cultrix, 1969; e Luigi Stefanini: Trattato di Estetica, Bres-
cia, Morcelliana, 1960 (pp.195-222).

A forma substancial do soneto é, pois, dialética, dando-se nos dois planos da linguagem: o plano fônico e o plano semântico. Deste modo, e adaptando a terminologia a esses dois planos, podemos afirmar que na relação integradora entre forma fônica substancial e forma semântica substancial está a forma substancial do soneto. Da primeira nos ocuparemos em toda esta segunda parte. A segunda pode ser caracterizada como sendo progressiva (silogística ou qualitativa).¹⁰

Quanto à estrutura, ela consiste, para nós, na realização particular da forma em cada soneto, isto é, cada soneto, preservando a forma substancial, possui uma estrutura individual, um sistema de relações entre seus elementos constitutivos, que não se repete em nenhum outro. Assim como a forma substancial integra um sistema de relações entre a forma fônica e a forma semântica, uma estrutura consiste, a rigor, num sistema particular e complexo de relações entre todos os elementos fônicos e semânticos do soneto entre si.

Conseqüentemente, assim como a forma semântica do soneto consiste num sistema invariável e progressivo de relações existente entre elementos semânticos, a estrutura semântica consiste na realização particular, em cada soneto, de um conjunto de relações entre seus elementos semânticos; analogamente, a forma fônica do soneto, sendo um sistema invariável de relações entre elementos fônicos, não se pode confundir com a estrutura fônica, que seria a atualização poemática de um conjunto de relações entre todos seus elementos fônicos.

Neste sentido, a análise das estruturas do soneto **modernista** torna-se impraticável neste trabalho, pois equivale a um estudo de cada um dos sonetos, com todas as relações existentes entre seus ele-

10) Os dois termos, não nossos; estão tomados no sentido que lhes dá o teórico Kenneth Burke (op. cit. p. 128).

mentos, tanto fônicos quanto semânticos.¹¹ É por causa desta impraticabilidade que nos limitaremos somente ao estudo da forma fônica e de suas variantes, destacando na análise das estruturas fônicas apenas os constituintes predominantes e relevantemente expressivos, e ressaltando, em termos de estrutura (tal como aqui se concebe), a função semântica destes constituintes.¹²

4 - Forma fônica do soneto hispânico.

Para estabelecer a forma fônica do soneto que os espanhóis herdaram da literatura italiana e, posteriormente, assimilaram, devemos ter em mente apenas aqueles traços comuns que se foram conservando desde sua introdução na literatura hispânica até os dias atuais, e devemos deixar de lado (por enquanto) aquelas variantes excepcionais, que um ou outro poeta criou no decorrer de vários séculos de emprego e de prestígio desta forma; devemos também prescindir daquelas variantes que cada movimento literário introduziu como característica própria.

Levando, pois, em consideração esses traços invariáveis, devemos dizer que a forma fônica substancial (ou invariante) do soneto consiste: a) num número fixo de quatorze versos, b) dispostos em dois quartetos, seguidos de dois tercetos, c) sendo que os quartetos estão travados por par ou pares de rimas, e os tercetos, travados por uma dupla ou um trio de rimas.

Este complexo de relações fônicas conservou-se em toda a história da literatura hispânica, distinguindo o soneto, em seu plano do significante, de outras formas poemáticas. Tudo o mais variou no soneto: o número de sílabas dos quatorze versos, a disposição rímica e, com muito mais força, o ritmo de intensidade e de tom, para não falar das combinações sonoras.

11) R. Jakobson parece-nos o mais empenhado nesse tipo de estudo. Veja-se, por exemplo, os artigos "Configuração verbal subliminar em poesia", "Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa", "A construção gramatical do Poema 'Wir sind sie' ["Nós somos ele"] de B. Brecht", em Linguística, Poética, Cinema (Organização de textos por Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos), São Paulo, Editora Perspectiva, 1970, pp.81-118 e pp. 127-151.

12) Isto leva-nos sempre a pensar numa consciência estruturante (v. Jean Starobinski: "Consideraciones sobre el estado actual de la crítica literaria", em Revista de Occidente, nº 88, Madrid, R. de Occidente, 1970, pp.1-19.

Esta forma fônica por si só não distingue o soneto; precisa estar vinculada a uma forma semântica específica e que o vem caracterizando diacronicamente: sua progressividade dialética. Esta convencionalidade do soneto leva-nos a precisar em que consiste esta relação entre a forma semântica e a forma fônica, na constituição da sua linguagem essencial. Consiste numa dicotomia tensiva, causada pelo sentido dialeticamente progressivo da forma semântica (que exigiria, normalmente, uma grande extensão do nível do significante) em oposição à natureza limitadora da forma fônica (14 versos: 2 quartetos + 2 tercetos, com rimas), que determina a concentração do nível do significado.

5 - Forma fônica do soneto modernista hispânico.

Para determinar a forma fônica do soneto hispânico levamos em consideração somente aqueles traços conservados, diacronicamente, em sua evolução histórica. Podemos, entretanto, visualizar a literatura em camadas sincrônicas e descobrir uma forma fônica do soneto, invariável e substancial, em cada uma vista isoladamente, e que não contraria a forma fônica que permaneceu inalterável na sucessividade histórica de todas essas camadas. Assim o soneto clássico se caracterizaria por seus quatorze versos, mas versos endecassílabos, distribuídos em dois quartetos (travados por um par de rimas em disposição simétrica) e pelos seguintes dois tercetos (travados por uma dupla ou um trio de rimas). Visto isoladamente, tem aí o soneto, como forma substancial, não só o número de versos, mas também o mesmo número de sílabas em todos os versos (11 sílabas); além disso, há um só par de rimas nos quartetos e este par de rimas está distribuído simetricamente.

No barroco e no neoclassicismo a isometria continua, mas surge mais uma variante métrica (o octossílabo); ainda se caracteriza por um só par de rimas nos quartetos, conservando no restante as mesmas qualidades da forma fônica do soneto em geral. Traços diferenciais mais profun-

dos entre essas camadas literárias sincrônicas anteriores ao Modernismo devem encontrar-se mais no plano da forma semântica que no da forma fônica.

Nosso empenho, nesta segunda parte, consistirá precisamente em determinar uma possível forma fônica, invariável e substancial, do soneto modernista, pondo em destaque algumas de suas estruturas. Para conseguilo, procederemos a uma decomposição da forma fônica, separando cada um dos elementos fônicos constitutivos do soneto: metro, ritmo e sequência fonemática. Mas, ao estudá-los isoladamente, nos preocuparemos também com relacioná-los cada elemento que está sendo estudado com outros ou os outros restantes, o que será possível na análise das estruturas sonetis.

E, para maior facilidade operatória e para evitar repetições desnecessárias, fixar-nos-emos num método único de análise dos constituintes fônicos, que passaremos a explicar logo em seguida em suas linhas gerais.

B - OS FATORES FÔNICOS.

1 - Sistema.

Dos vários sistemas que nos poderiam servir para o estudo da forma e das estruturas fônicas, adotamos aquele que, produto de vários anos de pesquisa e amadurecido com as experiências do ensino universitário, foi elaborado por Rafael de Balbín.¹³

Na sua tentativa de sistematização, o ilustre professor tem um único propósito e segue duas diretrizes básicas; o propósito "fue el intentar un encuadramiento general de los problemas del ritmo lingüístico, más bien que formular una serie de conclusiones totales en la investigación

13) V. Rafael de Balbín: Sistema de rítmica castellana (segunda edición revisada), Madrid, Editorial Gredos, 1968.

de la rítmica castellana".¹⁴ As diretrizes fundamentais são: a) tomar como ponto de partida, para o estudo da métrica, princípios gerais de acústica ("allegar al estudio de la métrica castellana algunos principios de acústica, más generales y estables")¹⁵ e b) com base nos postulados acústicos, centralizar o estudo na investigação da estrofe.

Foi esta diretriz que nos induziu a optar pelo sistema proposto por Rafael de Balbín; dizendo melhor e mais enfaticamente, o que nos forçou, no estudo do soneto modernista, a empregar esse sistema foi esta segunda diretriz, explicitada nas seguintes palavras do teórico espanhol, que comprovará suas afirmações em todo o livro: "La unidad estrófica es -entre las unidades rítmicas- la única que posee plenitud idiomática completa; tanto porque el verso aislado no se da con validez poética en el hecho literario, como porque la unidad versal no tiene de suyo unidad sintáctica, ni por ello virtualidad estilística propia y plena. El verso, separado de su contexto estrófico, pierde normalmente -como pez sacado del agua- su vitalidad comunicativa; y queda reducido a ser un segmento inorgánico de la cadena fónica y de la secuencia lingüística."¹⁶

Nosso objetivo também não é um estudo da poesia modernista que procure estabelecer os tipos de metros ou de ritmo e isole as diferentes variantes formais do verso; o que pretendemos é investigar uma forma poemática em cuja constituição entram 14 versos. Nosso objeto será sempre a unidade significativa maior que é o soneto, isto é, os versos nos interessarão em função do todo poemático.

Maior validade tem ainda o sistema, se compreendermos que o soneto pode ser concebido como unidade estrófica, quer o entendamos como combinação estrófica,¹⁷ ou estrofe composta,¹⁸ ou estrofe complexa,¹⁹ quer como es

14) Rafael de Balbín: op. cit., p. 11.

15) ibidem, pp. 11-12.

16) ibidem, p. 12.

17) Henio Tavares, Teoria da literatura (3ª ed.), Belo Horizonte, Editora Bernardo Alvares, 1967, p. 216.

18) Rudolf Baehr: Manual de Versificación española, Madrid, Editorial Gredos, 1970, p. 385; Agostinho de Campos: Estudos sobre o soneto, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936, pp. 36-40.

19) Francisco López Estrada: Métrica española del siglo XX, Madrid, Editorial Gredos, 1969, p. 76.

trofe simplesmente.²⁰

Sem dúvida nenhuma, é o enlace progressivo do soneto que o faz configurar-se numa unidade completa. Esta unidade faz com que Rafael de Balbín coloque o soneto entre aquelas formas que, do ponto de vista quantitativo, chama de estrofe articulada.²¹

A estrofe articulada é o conjunto de versos organizado em semi-estrofes ("núcleos rítmicos internos, secundarios e menores de seis versos"),²² distinguindo-se da estrofe simples por ser esta um conjunto de dois a cinco versos (dois a cinco grupos tonais) e da estrofe composta por ser esta uma conjunto de mais de cinco versos "que se configuran sin marcar semi-estrofas en el desenvolvimiento de la secuencia melódica."²³

Deste modo o soneto resulta uma estrofe que se articula em quatro semi-estrofes: duas semi-estrofes tetraversais e duas semi-estrofes triversais. Nós, porém, continuaremos denominando aquelas de quartetos e estas, de tercetos. Isto já é um indício de que, embora sigamos quase que totalmente a teoria rítmica de Rafael de Balbín, afastar-nos-emos de le em alguns pontos; estas diferenças ficarão claras na medida em que formos expondo nosso pensamento sobre os componentes fônicos do poema em verso.

2 - Ritmo estrófico.

Prescindindo das considerações de ordem geral sobre a natureza e as manifestações do ritmo (ritmo universal e da natureza, raízes biológicas do ritmo, os modos diferentes de organização rítmica do homem, a transformação do ritmo natural em ritmo cultural, modos de existência do ritmo nas diferentes artes, etc...), afastando as discussões em torno do ritmo lingüístico e aceitando que o ritmo se dá nos dois pla-

20) Emiliano Diez Echarri; Teorías métricas del Siglo de Oro (reimpresión), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970, pp. 244.

21) Rafael de Balbín: op. cit., pp. 297-301.

22) ibidem, p. 300.

23) ibidem, p. 301.

nos da linguagem (significante e significado),²⁴ detemo-nos aqui numa concepção geral de ritmo poemático que alcança a todos os elementos fônicos que se inter-relacionam na constituição do soneto.

São, estes elementos, as articulações fonemáticas, o tom, a intensidade e a duração (ou quantidade); integrantes da cadeia sonora, ao se organizarem segundo uma ordem formal de simetria fônica, configuram o que se chama de cadeia fônica rítmica ou estrofe.

"La unidad estrófica castellana", escreve R. de Balbín, "tiene en su forma más numerosa y lograda: un ritmo de tono, que se matiza, sin desvirtuarse, con un ritmo de timbre o rima; se apoya sobre un ritmo de cantidad, y se refuerza, y casi a llega a confundirse, con un ritmo de intensidad o simetría de acentos prosódicos."²⁵

Por outro lado, estes fatores estritamente fônicos, combinados na estrofe, possuem uma função expressiva, numa correlação entre o sonoro e o comunicativo que proporciona ao plano fônico uma dimensão semântica. Usando as palavras de Rafael de Balbín: "Los valores expresivos del fonema, se sistematizan en la rima; el énfasis cuantitativo de la sílaba, se valora en el ajuste de los tiempos métricos; la virtualidad significativa del vocablo, se organiza en la simetría de la distribución acentual; y el valor comunicativo de la oración gramatical, se potencia por la ordenación periódica de cadencias y pausas simétricas."²⁶

Todos os quatro fatores rítmicos tem como eixo organizador, que os concentra, a inflexão distensiva de cada um dos grupos melódios dos versos; este eixo ordenador e de concentração leva o nome de axis rítmico, classificado ainda de isopolar, homeopolar e heteropolar, conforme tenha, respectivamente, uma localização idêntica (a concentração se dá sempre na mesma sílaba métrica em todos os versos), diferente mas proporcional (a concentração se dá em sílabas diferentes que ocupam, entretan-

24) V. Francisco L. Estrada: Métrica española del siglo XX, cit., pp. 26=42.

25) Rafael de Balbín: op. cit., p. 36.

26) ibidem p. 37.

to, a mesma situação. -situação par ou ímpar-) e diferente e desproporcional (a concentração se dá em sílabas diferentes sem nenhuma relação proporcional entre os versos de número de sílabas diferentes).²⁷ Uma estrofe, por exemplo, cujos versos sejam todos endecassílabos, tem o axis rítmico na 10ª sílaba e é isopolar; outra, com alguns versos endecassílabos e alguns eneassílabos, tem o axis rítmico na 10ª e 8ª sílabas (mesma situação par) e, por isso, se classifica como homeopolar; uma terceira, com alguns versos endecassílabos e outros, octossílabos, tem axis rítmico na 10ª e 7ª sílabas (situação par e situação ímpar) e, por isso, se define como heteropolar.

3 - O metro.

Segundo os tres tipos de axis rítmico podem-se determinar tres formas estróficas de ritmo quantitativo: a estrofe isométrica, a heterométrica e a homeométrica.²⁸ Entende-se por ritmo quantitativo a organização dos núcleos fônicos espiratórios (sílabas, sinalefas) numa sucessão simétrica e harmônica; outra coisa não é senão a organização da medida versal ou do número de sílabas dos versos em dada estrofe. Chamaremos a toda e qualquer dessas unidades quantitativas, de sílaba métrica ou de sinfonema.

O ritmo de quantidade não se dissocia do ritmo de tom, que é a disposição ordenada e sistemática dos grupos melódicos dentro da unidade estrófica; e quando, para efeitos de análise e sistematização, são separados pelo teórico e pelo investigador, vê-se este em dificuldades, tanto que constantemente no estudo de um elemento é obrigado a recorrer ao outro. Esta interpenetração dos dois elementos é muito profunda e podemos até considerar a medida silábica como o expediente visual do tom e este, como a realização musical daquele.²⁹ Em virtude, pois, desta indissociação

27) *ibidem*, pp. 38-60.

28) *ibidem*, pp. 90-94.

29) V. Francesco Flora: "Sillaba: l'Espediente visivo", em Orfismo della Parola, Bologna, Capelli Editore, 1953, pp. 399-401.



lubilidade, consideraremos como metro a organização rítmica dos elementos de tom e de quantidade, e que, aplicada ao soneto nos faz introduzir uma conceituação que, sem se afastar totalmente do sistema seguido, será específica para o mesmo.

Chamaremos de soneto monométrico a todo soneto que apresentar igual número de sinfonemas em todos os versos que o integram; tais sonetos serão simples, articulados ou compostos, conforme os versos integrantes sejam, respectivamente, simples ("que se configura dentro de la estrofa sin hacer pausa interna" - são, regra geral, os versos que medem **oito ou menos** unidades quantitativas-), articulados ("que se configura con pausa interna medial" - representante modelar deste verso é o endecassílabo) e compostos ("que se constituye con inflexión interna mayor o cesura").³⁰

Não podemos recusar a existência, nos sonetos monométricos compostos, de dois eixos rítmicos ou estróficos: um principal, nos termos com que foi definido acima, e outro, axis rítmico secundário, composto dos primeiros membros versais, uma vez que em torno da inflexão distensiva destes membros ou hemistíquios se organizam os elementos de tom, de quantidade e de intensidade (faltando somente o de timbre).³¹ Um soneto, por exemplo, cujos versos sejam alexandrinos, apresenta o axis rítmico principal (concentração de quantidade, intensidade, tom e timbre) no 13º sinfonema (ou 6º sinfonema do segundo membro versal) e o axis rítmico secundário (concentração de quantidade, intensidade e tom) no 6º sinfonema.

Por soneto polimétrico compreenderemos todo soneto que **exibir**, em seus versos integrantes, diferente número de sílabas; pode ser heterométrico ou homeométrico, conforme o axis rítmico seja heteropolar ou homeopolar. Aqui, ao contrário de Rafael de Balbín, levaremos em conta,

30) Rafael de Balbín: oop. cit., pp. 181-7.

31) Rafael de Balbín nega a existência de um segundo axis rítmico que compete com o principal, mas nada diz sobre um secundário.



na identificação dos sonetos homeométricos, o duplo axis rítmico quando aparecerem versos compostos (alexandrinos, dodecassílabos, etc...), assim como, na identificação do soneto heterométrico, faremos uma ampliação, considerando como tal não só os sonetos que apresentarem somente duas séries de versos desiguais e desproporcionais, como também os que se constituírem de três ou mais séries.

Os grupos melódicos estão delimitados por silêncios ou pausas, e geralmente todo verso apresenta uma conjunção entre o término de sua medida silábica e a pausa determinada pela inflexão final da curva melódica. Esta pausa será chamada por nós de pausa versal; constitui uma pausa formal, uma vez que existe sempre no final de cada verso. Outra pausa formal é a cesura, que escande os versos em hemistíquios iguais, simétricos ou proporcionais por toda a unidade estrófica; é uma espécie de pausa interna que, em virtude de vir repetida igualmente na mesma posição, em todo o complexo estrófico, divide a este em dois membros distintos. Todas as outras espécies de pausa interna são consideradas aqui como pausas estruturais, pois variam de verso a verso, criando grupos melódicos de mais diversa extensão e segundo motivações expressivas específicas de cada poema.

Tanto a pausa versal como a cesura podem sofrer o impacto da relevação expressiva; isto acontece estruturalmente quando o término da medida silábica não coincide com a pausa que segue a inflexão final da curva melódica; esta disjunção ou desajuste pausal é denominada aqui de encavalgamento quando a pausa expressivamente relevada for a pausa versal; no caso da cesura estaremos diante de uma debilitação ou, em casos extremos, de supressão (cesura elíptica). Tais desajustes pausais estão frequentemente acompanhados de outros complementos expressivos e estruturais que são outras pausas internas, em virtude do deslocamento das inflexões finais das curvas melódicas.

Quando, nos capítulos posteriores, nos embrenharmos pelo estudo da métrica sonetil modernista, denominaremos de variantes formais métri-



cas aos tipos métricos de sonetos e destacaremos, como estruturas métricas, os encavalgamentos, as cesuras debilitadas e as elípticas, em sua relação com a unidade estrófica do poema.

4 - O ritmo.

Com a palavra ritmo designamos, neste trabalho, especificamente, o ritmo de intensidade, isto é, a distribuição periódica, no poema, dos acentos prosódicos -ou acentos léxicos relativos-, configuração estrófica do agrupamento, na sequência da cadeia sonora, dos lexemas e vocabulos, com seus respectivos valores acentuais constituintes e absolutos.

Este ritmo que "se funda en la ordenación periódica de los acentos léxicos",³² não constitui, por certo, o único fator de realização rítmica do poema; está integrado ao metro (ritmo de quantidade e de tom). Isto significa que aqui é tomado não somente num sentido especial o termo ritmo, mas também que o ritmo deve estudar-se em conjunto com o metro.

Sobre a importância desse ritmo na realização poemática, escreve Rafael de Balbín: "El ritmo de intensidad, pese a la suelta variedad con que se configura en la estrofa hispánica, es factor capital en la cadena rítmica castellana. La disposición orgánica de los elementos objetivos de significación -y consiguientemente de los vocablos o lexemas- releva desde su raíz la expresión poética, cuyo vigor impresivo está -en alguna manera- en proporción directa con la densidad y frecuencia de los acentos intensivos, dentro de la secuencia melódica de la estrofa."³³

Esses acentos intensivos, seguindo sempre Rafael de Balbín, podem ser estróficos, rítmicos, extrarrítmicos e antirrítmicos e esta classificação se baseia no princípio do axis rítmico ou estrófico, em

32) Rafael de Balbín: op. cit., p. 95.

33) ibidem, pp. 154-5.



função do qual o professor espanhol estabelece a existência do signo rítmico.³⁴

Entendemos por signo rítmico a forma para a qual tendem os acentos intensivos em sua organização estrutural, dependendo da situação que ocupa a sílaba do axis rítmico. Duas podem ser estas situações: a situação par, quando o axis estrófico ocupa uma sílaba par (versos trissílabos, pentassílabos, heptassílabos, eneassílabos, endecassílabos e os compostos cujos hemistíquios sejam de idêntica medida) e a situação ímpar (versos tetrassílabos, hexassílabos, octossílabos, decassílabos articulados, e os versos compostos cujos membros sejam de idêntica medida). O signo rítmico determinado pela situação par é o signo jâmbico, enquanto que o determinado pela situação ímpar é o signo trocaico.

Todos os acentos intensivos que ocupam, no conjunto estrófico, a posição equivalente da do signo rítmico, são chamados de acentos rítmicos; os que ocupam posição diferente da que equivale ao signo rítmico são acentos extrarrítmicos; os que ocupam posição diferente da determinada pelo signo rítmico da estrofe, e, além disso, são contíguos ou imediatos a um acento rítmico, são chamados de acentos antirrítmicos.³⁵

Suponhamos um soneto monométrico endecassílabo. Seu signo rítmico é o signo jâmbico, pois seu axis rítmico ocupa a 10ª sílaba métrica (situação par). Os acentos em 2ª, 4ª, 6ª, 8ª são acentos rítmicos. Os em 1ª, 3ª (geralmente) e os em 5ª e 7ª (excepcionalmente) são acentos extrarrítmicos, desde que não sejam contíguos a um acento rítmico; se isto acontece são antirrítmicos.

Disto podemos deduzir que os acentos intensivos podem reduzir-se a dois tipos principais: A) os acentos formais que são fundamentais na constituição rítmica da estrofe e que podem ser tanto os acentos inseridos no axis estrófico (principal ou secundário), como aqueles acentos rítmicos (idênticos em signo rítmico ao axis estrófico) necessários, por seu número e localização absoluta, com variantes dentro de cada verso

34) ibidem, 140-142.

35) ibidem, 141.

integrado na estrofe (são determinados acentos rítmicos dos versos articulados); B) os acentos estruturais, que são: a) os acentos rítmicos, não indispensáveis à forma versal, mas indispensáveis à estrutura; b) os acentos extrarrítmicos, e c) os acentos antirrítmicos; estes acentos de terminam estruturas versais. É exatamente com apoio nesses tipos de acentos versais que podemos distinguir diferentes tipos de versos, e, em função destes, poderemos falar de estruturas rítmicas sonetis.

Portanto, no estudo da distribuição periódica dos acentos intensivos importar-nos-á o ritmo de toda a unidade estrófica. Em virtude desta perspectiva que tomamos, e que se fundamenta na unidade estrófica do soneto, chamaremos de plurirrítmico a todo soneto que apresentar, além dos acentos formais, acentos rítmicos e acentos extrarrítmicos em quaisquer versos ou mesmo qualquer verso. Chamaremos de monorrítmico puro ao soneto composto de versos constituídos apenas por acentos formais e acentos estruturais rítmicos; denominaremos de monorrítmicos impuros ao soneto cujos versos apresentarem somente acentos formais e extrarrítmicos, e também àquele que, além de apresentar acentos estruturais rítmicos, configurar um acento extrarrítmico que ocupe posição invariável e constante em todo o soneto.

Convém esclarecer também que esses tipos gerais de ritmo sonetil são aqui considerados como variantes formais rítmicas, enquanto que as diferentes formas de verso são simplesmente vistas como variantes rítmicas. Na nomenclatura destas variantes rítmicas (de verso) seguiremos, aproveitando sugestão de vários tratadistas de métrica, a legada pela tradição clássica e que foi devidamente adaptada ao transportar-se para o estudo da poesia hispânica.

5 - A rima e a matéria fônica.

Fator claro de estruturação expressiva do soneto hispânico, o elemento fônico da rima é assim definido por Rafael de Balbín: "bajo las distintas formas positivas que en castellano puede adoptar, la rima

es una aliteración -múltiple en la mayoría de los casos- que refuerza su vigor impresivo, con su localiza:ión en la rama distensiva del sintonema versal. Su función consiste en relevar la expresividad rítmica del axis estrófico."³⁶

Também considerada como o fator rítmico mais imediato e perceptível daqueles que se integram no concerto estrófico, a rima ou ritmo de timbre se funda "en la reiteración ordenada y periódica de articulaciones fonemáticas, singularizadas por su timbre vocálico o consonántico."³⁷

Daí se desprende que a rima exerce no soneto (bem como nas estrofes de cuja constituição participa), três funções, conforme três relações que integra: uma função métrica, como elemento intensificador da de limitação versal e estrófica; uma função rítmica, não só como elemento relevador do ritmo versal, mas principalmente porque se organiza ordenada e periodicamente, no complexo estrófico, dentro do axis rítmico; e uma função fonológica, porque sistematiza a sequência fonemática da estrofe.

Ocupar-nos-emos, neste trabalho, com a rima segundo sua disposição dentro do conjunto estrófico (reiteração ordenada e periódica de articulações fonemáticas, singularizadas por seu timbre vocálico e/ou consonântico), assim como com a rima segundo sua relação com a sequência fonemática do soneto (matéria fônica). Como aqui nos norteamos sempre pela visão do conjunto, não se torna muito importante investigar a natureza da rima segundo sua categoria, nem muito menos o problema da quantidade rímica tomada isoladamente, nem ainda a frequência dos tipos de fonemas que a constituem, mesmo porque essas questões já estão implícitas naquelas duas.

Por outro lado, estando a disposição rímica intimamente relacionada com o desenvolvimento semântico do soneto, teremos então a oportuna

36) ibidem, p. 250.

37) ibidem, p. 219.

de ótima de, no estudo dessa função rítmica, incursionar, ainda que brevemente, pela motivação semântica da forma e das estruturas do significado sonetil. Está claro que essa disposição rímica se realiza não só através da ordenação de qualidades rímicas, como também (às vezes) por sua quantidade. Por essa razão e para esclarecer melhor o estudo da função fonológica da rima, devemos precisar bem alguns conceitos sobre esse fator fônico.

Segundo a quantidade, convencionou-se que as rimas são agudas, graves e esdrúxulas; as primeiras se dão nos versos que terminam com palavra oxítona; as segundas figuram nos versos que terminam com palavra paroxítona; e as terceiras, nos que terminam em proparoxítonas. Aplicando-se ao soneto, diremos que, segundo a quantidade rímica, será o soneto isorrímico se contiver um só tipo de rima quantitativa e, heterorrímico, se configurar-se em dois ou três tipos de rimas.

Com respeito às formas qualitativas das rimas, nos permitimos aqui copiar integralmente o que diz Rafael de Balbín, para que mais adiante nosso pensamento próprio seja compreendido bem claramente. Escreve o professor:

"En castellano, la rama distensiva del grupo melódico o declive versal, está integrada por articulaciones vocálicas o consonánticas, que en su esquema más frecuente y numeroso, se presentan como agrupadas y alternantes.

La asociación combinatoria de estas dos especies de articulaciones, configura los modos de la rima, en las tres formas cualitativas, usadas en la estrofa castellana.

1) Reiteración rítmica total, de todas las articulaciones tanto vocálicas como consonánticas, situadas en la rama distensiva del grupo melódico versal, o sea a partir del último acento del verso: rima total.

Este tipo de rima se construye con núcleos rimantes heterogéneos, compuestos de vocales y consonantes, que es su forma más frecuente; o con núcleos rimantes homogéneos, integrados solamente por fonemas vocálicos. En ambos casos la repetición de las articulaciones fonemáticas es total.

2) Reiteración rítmica parcial, que se configura en dos tipos netamente diversos:

a) reiteración de todas las articulaciones vocálicas, con exclusión de las consonánticas, que no se reiteran, desde el axis rítmico de la estrofa: rima vocálica;

b) reiteración de todas las articulaciones consonánticas, con exclusión de las vocálicas, que no se reiteran, a partir del acento versal último: rima consonántica.³⁸

Tomaremos ao pé da letra o sentido que Rafael de Balbín dá à rima total, para não incorrer na confusão de incluir, entre rimas parciais consonânticas, consoantes que fazem parte da rima total.³⁹ Chamaremos também, com o professor espanhol, elemento rimante ao elemento do núcleo situado no axis rítmico, e de elemento corrimante ao que, posteriormente, segue aquele depois do axis estrófico.

Sendo ainda a rima uma forma de correspondência de fonemas ou de atributos fonemáticos, e relacionando-se, em sua função sistematizadora, com a sequência fonemática do conjunto estrófico, vincula-se diretamente a essa matéria fônica. Deste modo é lícito pensar, para o estudo da rima sonetil, na existência de um signo rímico, assim como se pensou, para o estudo do ritmo, na existência de um signo rítmico.

Chamaremos, em proposição nossa, de signo rímico a forma para a qual tendem os fonemas do soneto em sua organização estrutural, dependendo da natureza dos fonemas que integram o núcleo rimante. Este signo rímico determina dois padrões fonemáticos: o padrão fonemático rimante, constituído por reiteração de um fonema ou de uma sequência de fonemas, idêntico (ou idêntica) a um fonema ou à sequência de fonemas que compõem o núcleo rimante; e o padrão fonemático extrarrimante, constituída pela reiteração de fonema ou sequência de fonemas diferente dos que formam o núcleo rimante.

As rimas que se localizarem no ramo distensivo das estrofes poderão assim ser consideradas como padrões fonemáticos formais; as outras, mediais, em eco, iniciais, bem como qualquer outro padrão fonemático (ri-

³⁸) ibidem, pp. 228-9.

³⁹) Rafael de Balbín já foi acusado de haver incorrido nesta confusão (V. Helcio Martins: A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1968, pp. 29-30.

mante ou extrarrimante) serão simplesmente padrões estruturais, pois determinam estruturas estróficas (no nosso caso, determinam estruturas sonetis).

Uma palavra final neste capítulo. Embora a rima, na constituição do soneto hispânico, possa ser estudada junto com os outros elementos fônicos, reservaremos neste trabalho um capítulo especial para ela. Isto não só em razão de sua ostensiva função semântica no soneto, mas também por vincular-se diretamente com a matéria fônica concreta das sequências fonemáticas. Tal separação não nos impedirá, se for o caso, de, quando estudarmos a métrica e o ritmo, relacioná-los com ela, do mesmo modo que no estudo a ela reservado, pô-la em relação com os outros fatores fônicos.



SONETOS POLIMÉTRICOS

Os sonetos polimétricos (1,84 % da produção total) consomem, em termos de : experiência criadora, a renovação modernista desta forma poemática. De fato, o soneto modernista apresenta, em sua estruturação fônica, os mais distintos metros, desde as várias espécies de versos simples e versos articulados até os tipos mais complexos de versos compostos, conservando-se, porém, dentro do princípio geral da monometria; nos limites deste princípio herdado da tradição, o soneto se dinamiza em sua diversidade métrica. Com a polimetria, rompe-se aquele princípio geral, atingindo o soneto o ponto crítico de sua resistência, como forma, à força da vontade criadora, à energia da consciência estruturante. Como se verá a seguir, alguns sonetos polimétricos não são mais sonetos, pois, em bora esses poemas conservem os traços pertinentes da forma fônica substancial do soneto, sua forma semântica não é dialética. Podem ser considerados como aberturas para outra forma poemática derivada do soneto, mas não soneto.

No sonetos polimétricos enquadram-se duas variantes formais métricas: os sonetos homeométricos e os heterométricos; e todos esses sonetos são, quanto ao ritmo, plurirrítmicos. Deste modo, pode-se afirmar que o soneto polimétrico tende, estruturalmente, para a plurirritmia.

A - SONETOS HETEROMÉTRICOS.

1 - Variantes formais métricas:

Segundo o número de metros distintos que os constituem, podem ser ordenados os sonetos heterométricos conforme se segue:

a) "Al ilustrísimo señor obispo don Juan Nieto Polo y Hurtado del Águila" de Guillermo Valencia;¹ e "Acuarela" de José Santos Chocano.² Am

1) V. Guillermo Valencia: Otras poesías, p. 484.

2) V. José Santos Chocano: En la aldea, p. 130.



bos apresentam 13 versos endecassílabos e um dodecassílabo.

b) "Miguel Sawa" de Manuel Machado, que contém 13 versos eneassílabos e 1 verso octossílabo.³

c) "A Concepción Arenal", composto de 11 versos eneassílabos e 3 decassílabos.⁴

d) "Gaita galaica" de Rubén Darío, com 6 versos dodecassílabos compostos, 1 versos decassílabos compostos e 7 versos endecassílabos gallegos.⁵

e) "Estío-juventud" de Manuel Machado, onde aparecem combinados 2 versos alexandrinos, 1 dodecassílabo, 1 endecassílabo, 1 decassílabo, 1 eneassílabo, 1 octossílabo, 1 heptassílabo, 2 hexassílabos, 1 pentassílabo, 2 trissílabos e 1 dissílabo.⁶

Afora o traço comum da heterometria, que nos permite agrupá-los num só conjunto, esses sonetos se diferenciam entre si quanto a natureza dos metros que se combinam em sua constituição; no caso especial dos sonetos de Valencia e de Santos Chocano, embora não haja diferenças no número e natureza dos distintos metros combinados, a posição que ocupa o dodecassílabo é que estabelece a diferença métrica. Deste modo cada um dos seis sonetos adquire uma individualidade métrica própria e todas essas variantes formais são já estruturas.

2 - Variantes formais rítmicas.

Os sonetos heterométricos se caracterizam, ritmicamente, pela assimetria dos acentos formais. São necessariamente plurirrítmicos. Não obstante, podem ser agrupados em três conjuntos:

2) Sonetos em que predominam acentos rítmicos de signo jâmbico; congrega este conjunto os sonetos de Valencia e de Chocano, além de "A Concepción Arenal" e "Miguel Sawa" de Manuel Machado.

3) V. Manuel Machado: Dedicatorias, p. 301.

4) ibidem, p. 300.

5) V. Rubén Darío: Poema del otoño y otros poemas, PC-P, pp. 790-791.

6) V. Manuel Machado: Phoenix, p. 331.

b) O constituído pelo soneto de Rubén Darío, "Gaita galaica", em que há um relativo equilíbrio entre acentos rítmicos e acentos extrarrítmicos, a maioria dos quais marcados pelo signo trocaico.

c) O constituído por "Estío-juventud" de Manuel Machado, sem predominância de qualquer tipo de acento, por causa da diversidade marcante dos metros e da mudança constante do signo rítmico.

3 - Estruturas.

Estes sonetos heterométricos se distinguem entre si não só pela variação e número de metros, como pela posição 1 que cada um deles ocupa dentro do concerto poemático, além de apresentar outros fatores estruturais como o encavalgamento, a cesura debilitada e a localização cambiante dos diferentes tipos de acentos.

Aqui a forma poemática do soneto se atesa em seu ponto máximo de resistência. Em alguns sonetos a inovação poética dá-se timidamente, pois se conserva uma unidade métrica; mas em outros, a estruturação inovadora afeta de tal modo a forma poemática que a supera, abrindo-se para um poema novo que difere, substancialmente, do soneto em sua convencionalidade. Para análise das estruturas métrica e rítmicas destacamos dois sonetos; um que, configurando uma inovação, conserva-se dentro dos limites do soneto em sua forma substancial e outro que, extremando a experiência com metros diferentes, supera a forma substancial do soneto para constituir-se num poema novo, sem enquadramento numa convenção tradicional. É aquele, "Gaita galaica" de Rubén Darío"; e este, "Estío-juventud" de Manuel Machado.

Para análise desses dois poemas seguiremos um procedimento que será normal neste trabalho: relacionar, na medida do possível, as estruturas fônicas ao plano semântico que as motiva, uma vez que os elementos fônicos estão sempre vinculados à expressão da matéria poemática. Mas nos dois que estudaremos a seguir tal relação se torna obrigatoriamente necessária, porque poderá evidenciar até que ponto a experiência de um nível formal está afetada pelo outro nível.

a) "Gaita galaica".

Segundo diz Tomás Navarro, este soneto está todo ele escrito em "versos de arte mayor",⁷ versos dos quais Rubén Darío lança mão não poucas vezes para impregnar de tradições hispânicas sua revolução na poesia moderna. O próprio título do poema já indica a natureza irregular do metro, de fácil identificação como o poderá provar uma simples leitura:

"Gaita galaica, sabes cantar
 lo que profundo, y dulce nos es.
 Dices de amor y dices después
 de un amargor como el de la mar.

 Canta. Es el tiempo. Haremos danzar
 al fino verso de rítmicos pies.
 Ya nos lo dijo el Eclesiastes:
 tiempo hay de todo: hay tiempo de amar,

 tiempo de ganar, tiempo de perder,
 tiempo de plantar, tiempo de coger,
 tiempo de llorar, tiempo de reír,

 tiempo de rasgar, tiempo de coser,
 tiempo de esparcir y de recoger,
 tiempo de nacer, tiempo de morir."

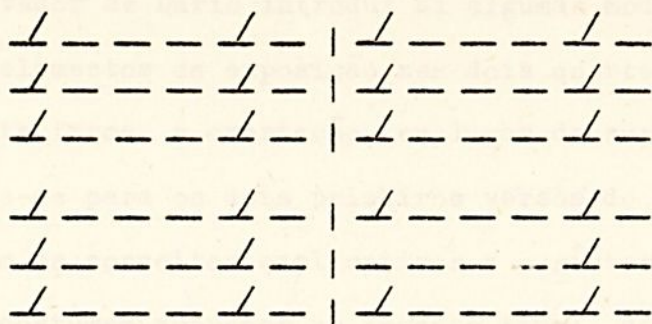
Sendo realmente o metro de arte maior e medindo-os como estão no soneto, temos uma regularidade quase total na disposição dos versos nos quartetos e uma regularidade total na dos versos dos tercetos, reduzindo-se o poema a dois movimentos melódicos fundamentais:

```

"/ — — — / — — — | / — — — / — — —
— — — — / — — — | — — — — / — — —
/ — — — / — — — | — — — — / — — —
— — — — / — — — | — — — — / — — —
/ — — — / — — — | — — — — / — — —
— — — — / — — — | — — — — / — — —
/ — — — / — — — | — — — — / — — —
/ — — — / — — — | — — — — / — — —

```

7) Tomás Navarro Tomás: Métrica española, New York, Las Americas Publishing Company, 1966,, pp. 433-434.



O soneto apresenta axis rítmico principal e axis rítmico secundário, cada um dos quais ocupa duas posições diferentes e desproporcionais, acusando não só diversidade métrica, mas também rítmica.

O axis estrófico secundário, que nos quartetos se localiza na quarta sílaba, muda nos tercetos e passa a ocupar a 5ª sílaba métrica dos primeiros membros versais; o axis estrófico principal situa-se na 5ª sílaba métrica de todos os versos com exceção do primeiro onde se localiza na 4ª.

Disso resulta que, estruturalmente, os quartetos estão regidos pelo signo jâmbico em 9 membros versais, e pelo trocaico em 7 deles, enquanto que os tercetos têm como signo rítmico o signo trocaico somente. Por outro lado, observa-se que os acentos estruturais predominantes nos quartetos são extrarrítmicos, enquanto que nos tercetos são rítmicos.

A predominância de acentos formais de signo jâmbico nos quartetos, ao lado da predominância de acentos estruturais extrarrítmicos, acompanhando a predominância de versos endecassílabos compostos (são sete deste tipo contra um apenas decassílabo galego) fazem dessas estrofes um conjunto distinto do formado pelos tercetos, onde há somente acentos formais de signo trocaico, acentos estruturais rítmicos e versos dodecassílabos compostos. Está claro que o par de rimas que trava os quartetos e o par que enlaça os tercetos deixam mais evidente, por sua diferença de natureza, a separação dos dois conjuntos.

Além dessa função meramente demarcativa, há outra, expressiva. O soneto apresenta todas as fases do desenvolvimento semântico de uma espécie de soneto tradicional: exposição, exortação e conclusão. Mas o

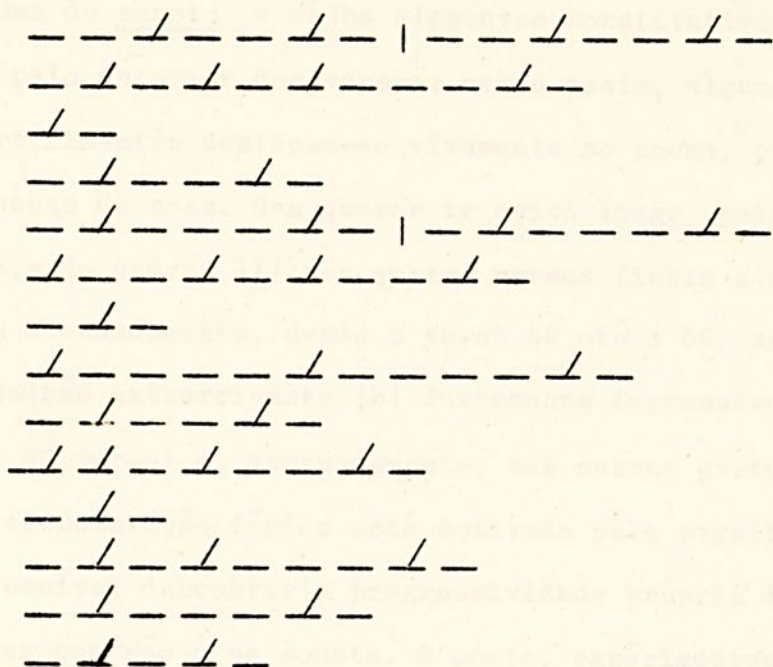
espírito renovador de Darío introduz aí algumas modificações; em vez de expressar os elementos da exposição nos dois quartetos, concentra-os no primeiro; desta forma, a exortação, em lugar de surgir no primeiro terceto, antecipa-se para os dois primeiros versos do segundo quarteto. A conclusão, com os conceitos explicativos e a síntese, que nos sonetos tradicionais costumam aparecer no terceto final, deveria surgir, neste soneto, nos dois versos finais do quarteto. Então o soneto se destruiria em sua forma substancial. Rubén Darío a preserva fazendo com que o dado explicativo surja nos dois versos finais do segundo quarteto, suspendendo a síntese através de uma amplificação. Esta se desenvolve nos tercetos e consoma a síntese suspensa, com os dois sintagmas do último verso, que exprime a totalidade temporal de todo o homem, o seu fim e seu começo, o seu nacer e seu morrer, limites dentro dos quais se passa toda aquela ação sugerida no verso oitavo e amplificada até o verso 13º. O metro e o ritmo predominantes, que dividem o soneto em dois conjuntos distintos, o dividem porque estão motivados por esse duplo movimento da expressão.

b) "Estío-juventud".

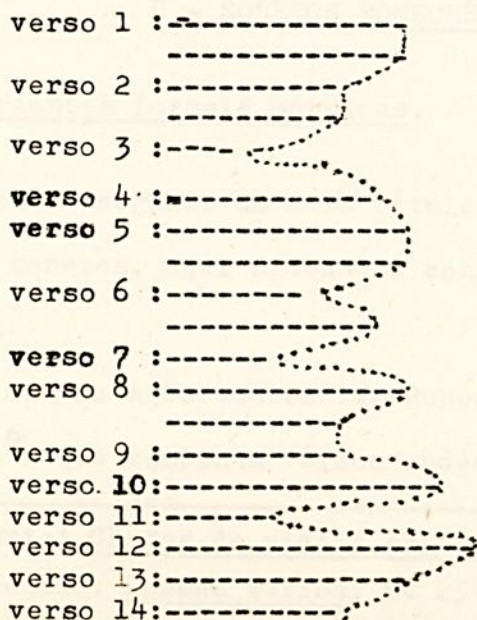
É este o caso mais exagerado de experimentação métrica realizada por um poeta modernista com a forma fônica do soneto:

"Calentura del año, plenitud de la vida
 verdor del alma y gloria de la vega...
 Ciega
 locura encendida.
 Verano, juventud, orgía de colores,
 Vivo carmín del labio sediento
 rojo de los claveles embriagadores.
 ... Y mientras aquí
 Amor pronuncia su sí
 (bemol),
 la verde laca del laurel
 chorrea -como miel-
 la luz del sol.

Há no poema 11 tipos diferentes de metros e um axis rítmico (?) completamente quebrado:



O máximo que se pode encontrar de organização rítmica, além da presença predominante dos acentos intensivos no 2º sinfonema e da tração rítmica (A B B A - C D D C - E E F - G G F), é o movimento ondulatório na disposição de segmentos longos e curtos que o ritmo vai acompanhando. Assim mesmo, o movimento é bem irregular. Nos segmentos melódicos menores predominam os intervalos acentuais maiores, e nos curtos, os intervalos acentuais menores (uma sílaba átona) sem muita simetria. Segundo essa sucessão melódica pode-se estabelecer um quadro onde se notará a ondulação:



Este movimento ondulado irregular está demarcado fônicamente pela rima, o único fator fônico que, por sua disposição, nos permite chamar este poema de soneto e cujos elementos constitutivos ecoam frequentemente pelo interior dos versos; mesmo assim, alguns padrões fonemáticos extrarrimantes destacam-se vivamente no poema, criando, sugestivamente, manchas de sons. Sem querer ir muito longe podemos apontar a forte presença do padrão |1| nos **quatro versos** finais e nos dois **iniciais** e, bem atenuadamente, desde o verso 4º até o 8º, assim como a **reiteração** do padrão extrarrimante |X| fortemente impressivo no meio do **poema** (do 4º ao 8º verso) e, atenuadamente, nas outras partes.

Esta estruturação fônica está motivada pelo significado, só que aqui não é possível descobrir a progressividade própria do soneto, o que vale dizer que não é um soneto. O poeta, experimentando metros diferentes e ritmo cambiante, nada mais fez que aproximar esta linguagem poética da técnica pictórica do impressionismo; estão aí acumulados as imagens sensoriais (com predominância das baseadas nas sensações visuais), as sinestesias, as frases nominais, que caracterizam **estilo** impressionista; o ritmo e o metro variados sugerem essa impressão de movimento, de fugacidade e de ligeireza do instante, que um quadro daquela corrente da pintura despertaria. Tentar desvendar neste poema um desenvolvimento dialético é forçá-lo para uma forma que não mostra.

B - SONETOS HOMEOMÉTRICOS

1 - Variantes formais métricas.

Organizados segundo um axis rítmico homeopolar, temos os seguintes grupos de sonetos, aqui ordenados conforme o número de versos distintos:

a) "Un soneto a Cervantes" de Rubén Darío⁸ e "Épica española" de Manuel Machado⁹ que combinam versos endecassílabos com versos heptassílabos

8) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 669.

9) V. Manuel Machado: Poemas varios, p. 257.



labos.

b) "No me mueve mi Dios para quererte...", de Amado Nervo,¹⁰ "Primavera II", "Oraciones a Ella", "Sé Buena", "Madrid viejo" e "Grecia" de Manuel Machado,¹¹ com versos alexandrinos e endecassílabos.

c) "A Esperanza Villagrán" de Rubén Darío,¹² e "Soneto" de Amado Nervo,¹³ em que figuram alexandrinos e heptassílabos.

d) "Melancolía" de Rubén Darío,¹⁴ composto de alexandrinos, endecassílabos e heptassílabos.

e) "Madrigal de madrigales" de Manuel Machado,¹⁵ com alexandrinos, endecassílabos, eneassílabos e heptassílabos.

As duas últimas variantes homeométricas são já estruturas diferenciadas no que diz respeito ao número e à natureza dos versos que os compõem. Nos outros grupos, a diferença entre um e outro poema está estabelecida pelo número de vezes em que cada um dos metros aparece e pela sua distribuição na estrofe. Todos, porém, se identificam pelo fato de que, além de serem homeométricos, o axis estrófico (quer principal, quer secundário) ocupa sempre a situação par.

2 - Variantes formais rítmicas.

Esses sonetos estão marcados, ritmicamente, pelo signo jâmbico e tendem, pois, a apresentar acentos nas sílabas pares. Entretanto, nenhum deles deixa de apresentar acentos extrarrítmicos, o que nos permite englobá-los na categoria geral da plurirritmia.

Se atendemos ao sentido de predominância de versos constituídos de acentos rítmicos apenas, ou ao de predominância de versos que apresentam também acentos extrarrítmicos, encontramos dois grupos:

10) V. Amado Nervo: En voz baja, OC-II, pp. 1557-8.

11) V. Manuel Machado: Caprichos, p. 57, p. 81 e p. 83; Museo, p. 144; e Dedicatorias, p. 282.

12) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 1007-8.

13) V. Amado Nervo: La amada inmóvil, OC-II, p. 1669.

14) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, p. 675.

15) V. Manuel Machado: Dedicatorias (Phoenix), p. 363.

a) Sonetos em que predominam os versos com acentos formais e acentos rítmicos apenas: "Melancolía" de Rubén Darío; "Soneto" de Amado Nervo; "Primavera(II)", "Sé Buena(II)", "Grecia" e "Madrigal de madrigales" de Manuel Machado.

b) Sonetos em que predominam versos em que aparecem, além dos acentos formais e rítmicos, os acentos extrarrítmicos: "Un soneto a Cervantes" e "A Esperanza Villagrán" de Rubén Darío; "No me mueve, mi Dios, para quererte..." de Amado Nervo; "Oraciones a Ella", "Madrid viejo" e "Épica española" de Manuel Machado.

Assim como os heterométricos, estes sonetos apresentam uma métrica variável, que se intensifica ainda mais quando as combinações não se realizam só entre metros diferentes, senão também no interior de cada verso, composto de dois hemistíquios; lembremo-nos também de que as cesuras determinantes de tais hemistíquios, entrando em choque com a solidariedade sintagmática, debilitam-se ou se suprimem às vezes; e que os poetas, como se não contentassem com tanta flexibilidade, lançam mão, e com frequência, do encavalgamento. Levados em consideração todos esses aspectos, na realidade concreta e particular de cada soneto, chegaríamos às estruturas.

3 - Estruturas.

Conforme o número de metros distintos e a posição que ocupam no conjunto estrófico, distinguem-se entre os sonetos homeométricos duas espécies de estruturas: as simples e as complexas.

a) Estruturas simples.

Realizam-se segundo uma estrutura simples quase todos os sonetos que apresentam dois metros distintos somente; nestes poemas um dos metros aparece num só verso, ou então: os metros diferentes formam conjuntos separados na sequência poemática. No primeiro caso temos "Épica española" de Manuel Machado que apresenta um só heptassílabo, o 13º verso, e 13 endecassílabos. No segundo caso está o soneto de Amado Nervo, o

"No me mueve, mi Dios para quererte...", com endecassílabos nos dois **quartetos** e no **primeiro** terceto, e alexandrinos no 2º terceto. Também nessa espécie se enquadram os sonetos "A Esperanza Villagrán" (Darío) e "Soneto" (Amado Nervo), com alexandrinos nos quartetos e heptassílabos nos tercetos. Uma certa ordem simples se descobre em "Sé Buena(II)" de Manuel Machado em que 12 versos são alexandrinos e somente dois, endecassílabos dispostos sucessivamente (vs. 2 e 3).

Uma ordem alternante se verifica noutro de Manuel Machado: o soneto "Primavera(II)".

b - Estruturas complexas.

Todos os outros sonetos homeométricos enquadram-se nesta espécie de realização estrutural, quer pelo número de metros diferentes, quer pela assimetria na disposição dos mesmos dentro do conjunto. "Melancolía" (R. Darío) e "Madrigal de madrigales" (M. Machado) **cumprem** as duas condições; outros sonetos que possuem dois metros diferentes são complexos por **causa** da assimetria.

Em virtude de seu hibridismo (já que é simples pelo número de metros que o integram e complexo por causa da posição assimétrica dos versos) demorar-nos-emos na análise de "Un soneto a Cervantes" de Rubén Darío.

c - "Un soneto a Cervantes".

Neste soneto Rubén Darío toma, como matéria prima de seu poema, seu grande amor por Cervantes, o significado espiritual que tem para a humanidade, e para todo grande poeta, o novelista espanhol:

"Horas de pesadumbre y de tristeza
paso en mi soledad. Pero Cervantes
es buen amigo. Endulza mis instantes
ásperos, y reposa mi cabeza.

El es la vida y la naturaleza,
regala un yelmo de oros y diamantes
a mis sueños errantes.

Es para mí: suspira, ríe y reza.

Cristiano y amoroso caballero
 parla como un arroyo cristalino.
 ¡Así le admiro y quiero,
 viendo cómo el destino
 hace que regocije al mundo entero
 la tristeza inmortal de ser divino!

Neste soneto homeométricos (axis rítmico na 10ª e na 6ª sílabas métricas, mesma situação par) e plurirrítmico de signo jâmbico, predomina a variante rítmica com disposição acentual insólita em poesia espanhola: 1ª - 6ª - 10ª sílabas:

/ — — — — / — — — — / —

Cada um dos tres heptassílabos forma variante rítmica distinta: os outros seis versos se realizam com cinco variantes rítmicas também diferentes. Temos, pois, ~~dez~~ ^{seis} variantes rítmicas em somente um único soneto:

/ — — — — / — — — — / —

/ — — — — / — — — — / —

— / — / — / — / — — — / —

/ — — — — / — — — — / —

— / — / — — — — — — — / —

— / — / — / — — — — / —

— — / — — — / —

/ — — / — / — / — / —

— / — — — — / — — — — / —

/ — — — — / — — — — / —

— / — / — / —

/ — — / — — — / —

/ — — — — / — — / — — / —

— — / — — — / — — / — —

A complexidade rítmica deste soneto parece, à primeira vista, um simples jogo ou experimento poético, com a finalidade imediata de romper com a tradição. O simples fato de que tenha sido publicado em Cantos de vida y esperanza poderia servir-nos como argumento para contestar essa evidência. Não se trata de uma simples experiência lúdica,

mas de uma estruturação rítmico-métrica segundo a motivação semântica. Antes, porém, de mostrar as profundas e complexas motivações do ritmo, comecemos pela parte mais fácil, isto é, sua descrição.

A variante rítmica trocaico-dipeônica, isto é, o metro com acento em 1º - 6º - 10º sinfonemas, figura nos versos 1º, 2º, 4º e 10º; é o que mais se reitera no poema; o vazio acentual entre o primeiro e o sexto sinfonemas, que constitui uma raridade na poesia hispânica, resalta neste poema, pois além de aparecer nestes quatro versos, repete-se no 13º, com a variante trocaico-peônica-dijâmbica (acentos intensivos no 1º - 6º - 8º - 10º sinfonemas). Outro vazio maior se dá no 5º verso que apresenta um intervalo de cinco sinfonemas sem acento (variante rítmica com acento intensivo no 2º - 4º - 10º sinfonemas).

Esses versos com variantes rítmicas excepcionais contrastam com as variantes normais que se dão nos outros do soneto, e que são: a variante trijâmbico-peônica (acentos no 2º - 4º - 6º - 10º sinfonemas) no 3º e no 6º versos; a variante trocaico-tetrajâmbica (acentos em 1º - 4º - 6º - 8º - 10º sinfonemas) que aparece no verso 8º; a jâmbico-dipeônica (acentos em 2º - 6º - 10º sinfonemas) que se dá no verso 9º; a dianapéstico-dijâmbica (acentos em 3º - 6º - 8º - 10º sinfonemas) no 14º verso; a dianapéstica (acentos em 3º - 6º sinfonemas) do verso 7º; a trijâmbica (acentos em 2º - 4º - 6º sinfonemas) do verso 11º e a crético-anapéstica (acentos em 1º - 3º - 6º sinfonemas) em que se realiza o verso 12º.

Dez variantes rítmicas se entrelaçam aí. Se quisermos tomar o conjunto dessa variação, podemos indicar uma função semântica geral e dizer que essa flexibilidade desprende uma atmosfera espiritual de desassossego e angústia, tal como sugerida pelo significado poemático. Mas é uma afirmação generalizante em demasia. Convém, por isso, tentar um outro caminho mais árduo e, entretanto, mais proveitoso, e que consiste em acompanhar cada verso, cada estrofe, cada variação rítmica, procurando descobrir as relações entre ritmo e significado.

Situemo-nos com toda a sensibilidade -sensibilidade que se rende humilde às sugestões da poesia- diante do protagonista poemático, e ouçamos as primeiras palavras de sua desgarrada confissão:

Horas de pesadumbre y de tristeza
paso en mi soledad.

Estamos diante de um personagem afligido por alguma circunstância e vivendo essa aflição em completo isolamento. Pela elusão da causa aflitiva poe-se em primeiro plano o estado de carência total, testado que se prolonga no tempo ("Horas") e que se integra no tempo: é o estado de angústia,, estado de "pesadumbre y de tristeza"; logo, a causa desta angústia,, seu determinante e condicionante imediato é revelado: o isolamento do protagonista poemático ("soledad").

A distribuição dos acentos intensivos intensifica, ritmicamente, a expressão desta angústia. De fato, incidindo o primeiro acento sobre as palavras referentes à prolongação temporal ("Horas...paso") e seguindo-se-lhe um largo intervalo acentual, esse conteúdo se isola e ganha relevo. Do mesmo modo, no cume rítmico dos versos estão ressaltadas as palavras chaves que se referem ao estado de angústia: "pesadumbre" e "soledad". Há, assim, uma correspondência entre ritmo e significado que se poderá visualizar no esquema

Horas de pesadumbre: / — — — — /
Paso en mi soledad : / — — — — /

sendo que os primeiros acentos relevam a continuidade da angústia e os acentos da 6a sílaba métrica destacam o próprio sentimento humano dessa aflição íntima.

O protagonista já se apresentou em determinada situação. Eis que agora outro personagem -que provou a dura experiência do isolamento físico e moral- entra em cena: é Cervantes. Copiemos outra vez os dois primeiros versos do soneto e notemos como a atuação deste segundo personagem quebra a contristante estaticidade da situação inicial e motiva um ritmo menos estranho:

Horas de pesadumbre y de tristeza
 paso en mi soledad. Pero Cervantes
es buen amigo.

A situação do protagonista muda; alguém lhe faz companhia. A expressão desta presença modificante realiza-se num ritmo que se enquadra na normalidade poética castelhana e, o que é mais importante, distingue-se do ritmo dos grupos melódicos anteriores: um peônico seguido de um segmento dijâmico:

.....Pero Cervantes
 — — — / —
 es buen amigo. Endulza mis instantes
 — / — / —

Este verso continua dentro dum ritmo que constitui uma dupla oposição: oposição aos versos anteriores e oposição ao verso seguinte. Esta oposição em dupla direção reflete uma oposição semântica. De fato, o substantivo "amigo" refere-se a um conteúdo ("companhia humana") que se opõe ao conteúdo enunciado com o sintagma "mi soledad"; o adjetivo "buen" e o verbo "endulza" opõem-se tanto às locuções "de pesadumbre" e "de tristeza", como ao adjetivo "ásperos" que aparece no verso seguinte. Neste sentido, podemos dizer que a variante trijâmico-peônica

es buen amigo. Endulza mis instantes
 — / — / — / — — — / —

que figura entre os versos que apresentam a insólita variante trícepo-dipeônica:

 / — — — — / — — — / —
 v. 1 Horas de pesadumbre y de tristeza
 v. 2 Paso en mi soledad. Pero Cervantes
 v. 4 ásperos y reposa mi cabeza

existe em função expressiva de um contraste, realizado no plano do significado, entre uma situação de angústia, de sentimento de estéril vazio, e a alienização do estado aflitivo por mudança da situação: contraste entre companhia e isolamento.

Todavia, o aparecimento de Cervantes, que instaura uma nova perspectiva de vida para o protagonista, não se reflete só no ritmo, mas

também no metro:

.....Endulza mis instantes
ásperos, y reposa mi cabeza.

Antes da atuação (fictícia) do novelista, a expressão poética organizava-se metricamente com a coincidência do final do verso com o final da curva melódica; agora se dá o desajuste pausal que denominamos de encavalgamento. O grupo melódico formado pelo sintagma "mis instantes ásperos" secciona-se: num verso fica o membro sintagmático que denota o tempo ("instantes") sentido pelo poeta-personagem (agora já modificado, dulcificado) e de outro ao determinante desse tempo que se conserva ainda com aquela qualidade anterior de dureza. O encavalgamento expressivo releva esse contraste entre "instantes" agora amainados e os "instantes" anteriormente nauseantes, duros, "instantes/ásperos".

Passemos para a segunda estrofe. Exprime a definição que o protagonista poemático dá de Cervantes, conforme o que representa este novelista em sentido geral e mediato, e conforme o que representa em sentido particular (para o eu poemático) e imediato, no aqui e agora da situação poética.

A definição desinteressada, de sentido geral, está no primeiro verso; a interessada, particular, nos outros três:

Él es la vida y la naturaleza
regala un yelmo de oros y diamantes
a mis sueños errantes.
Es para mí: suspira, ríe y reza.

No primeiro verso aparece o protagonista dando a Cervantes qualidades que são atribuídas a Cervantes de um modo geral. Com tal definição o poeta-personagem predica conceitos não particulares, seus, e sim conceitos gerais que ele aproveita. Coloca-se assim no mesmo plano distanciado em que se encontra qualquer indivíduo ao referir-se ao significado humano e à verdade vital da obra cervantina. Este dis

tanciamento, forjado numa expressão de índole generalizante, reflete-se em variante rítmica que apresenta, em seu segundo segmento melódico, um intervalo acental demasiadamente longo:

Él es la vida y la naturaleza
 — / — / — — — — / —

Esta variante contrasta vivamente com as que seguem: as dos versos 2º, 3º e 4º, e que configuram a definição particular do protagonista sobre Cervantes:

regala un yelmo de oros y diamantes
 a mis sueños errantes.
 Es para mí: suspira, ríe y reza.

Agora Cervantes surge como ser inventado pelo protagonista. A ação ("regala un yelmo de oros y diamantes"), assim como a significação espiritual daquele ("Es...: suspira, ríe y reza) são descritas em função deste ("a mis sueños errantes", "para mí"). Os versos que agora apontam uma concepção particular do protagonista, livre já do vazio interior da solidão total, realizam-se neste ritmo fluido, normal na poesia castelhana, mas vivificado pelo contexto poemático:

— / — / — / — — — / —
 — — / — — / —
 / — — / — / — / — / —

em nítido contraste com o primeiro verso do quarteto, que exprimia não uma visão particular do protagonista, mas uma geral que ele aproveitara para que a sua se destacasse mais viva e luminosa.

Há mais ainda. O verso que denota a ação, isto é,

regala un yelmo de oros y diamantes
 está em variante rítmica distinta da do verso que assinala a significação espiritual de Cervantes

Es para mí: suspira, ríe y reza.

Por outro lado, aquela variante trijâmbico-peônica em que se realiza o verso denotador da ação neste segundo quarteto, constitui uma repetição do que havia aparecido no terceiro verso do primeiro

e que também expressava a ação de Cervantes sobre o protagonista poemático.

A expressividade rítmica do segundo quarteto não fica aí, pois o verso 3º, além de diferenciar-se dos outros pela métrica, distingue-se ainda pela identidade do compasso rítmico: são dois pés anapésticos

a mis sueños errantes

— — / — — / —

Também acompanha tal ritmo a diferenciação semântica: os outros versos do quarteto aludem à significação e à ação de Cervantes; este, heptassílabo, à descrição do estado poético de sonho do protagonista.

Nos tercetos, continua sendo bastante expressiva a variação rítmica. Começamos com os dois primeiros versos do primeiro deles:

Cristiano y amoroso caballero
parla como un arroyo cristalino.

O primeiro verso exprime outra descrição da figura humana de Cervantes. O protagonista sente-o perto; trata-se do mesmo "buen amigo" descrito no primeiro quarteto. No segundo verso está expressa uma apreciação crítica com respeito à fala de Cervantes, metonímia da linguagem enlaçadamente fluente do novelista espanhol. A variante rítmica do primeiro verso sugere aproximação cordial

Cristiano y amoroso caballero

pois os acentos estão distribuídos segundo a ordem normal da poesia castelhana. O outro verso

parla como un arroyo cristalino

apresenta um ritmo com função polissêmica: o longo intervalo acentual pode tanto acentuar a sugestão de distanciamento da apreciação crítica acima apontada, como pode indicar uma generalização teórica, utópica, sobre o estilo-rio de Cervantes, como ainda pode intensificar, como imagem rítmica, a sugestão dada pelo movimento das águas de um arroyo, movimento este que serve à comparação sobre a linguagem cervantina.

Os quatro versos finais, que projetam a entranhada admiração do

protagonista poemático por Cervantes, possui não só expressividade rítmica como também, métrica:

¡Así le admiro y quiero,
viendo cómo el destino
hace que regocije al mundo entero
la tristeza inmortal de ser divino!

Outra vez, os heptassílabos; e outra vez, por estranha coincidência (esta coincidência intuitiva ou procurada que todo grande poeta cria), os versos servem para descrição do protagonista poemático, já modificado interiormente. Estes dois heptassílabos forjam-se em duas variantes rítmicas distintas: a trijâmbica

¡Así le admiro y quiero
— / — / — / —

e a crético-anapéstica

viendo cómo el destino
/ — / — — / —

A primeira variante torna mais intenso o sentido de voluntariedade, de afirmação de um sentimento: os tres acentos alternadamente marcados, segundo um mesmo intervalo acentual, sugerem a compassada, medida, cortada e intencional enunciação de um propósito radical, de um compromisso firme. A outra sublinha a descoberta comovida ("viendo") da causa ("cómo") inquietante ("destino") que predeterminou o protagonista para a afirmação anterior. E este motivo inquietante figura nos dois versos conclusivos:

hace que regocije al mundo entero
la tristeza inmortal de ser divino!

onde se exprime um contraste: de um lado o mundo, e de outro, o artista; o protagonista (o poeta-protagonista) identifica-se com Cervantes na condição social de artista. Outra vez, o ritmo sublinha esta aproximação e aquele afastamento; afastamento do mundo, sugerido com o intervalo acentual maior; aproximação de e identificação com Cervantes, com a variante normal dianapéstico-dijâmbica no declive estrófico conclusivo

hace que regocije al mundo entero
 / — — — — / — / — / —
 la tristeza inmortal de ser divino!
 — — / — — / — / — / —

Sintetizando, temos que, determinando a homeometria, o soneto apresenta versos endecassílabos e versos heptassílabos. Estes são usados para expressão do sentimento, das emoções e experiências do protagonista já modificado; aqueles, para descrever a ação e a significação de Cervantes sobre o protagonista e, além disso, para descrever o protagonista em situação de angústia..

O signo rítmico do poema é jâmbico. O ritmo dos heptassílabos varia conforme a ênfase e o caráter do conteúdo; o ritmo dos endecassílabos realiza-se segundo dois tipos principais de variantes: aquele em que surge um intervalo acentual longo (esta variante está em função ora da expressão de angústia e de sentimento de vazio espiritual do protagonista, ora da expressão de um afastamento entre o protagonista e suas circunstâncias); e aquele que segue a norma poética castelhana, com máximo intervalo acentual de duas sílabas nas variantes rítmicas (e estas variantes estão em função da expressão de uma aproximação íntima entre o protagonista e Cervantes, como personagem).

Neste poema a forma semântica é tipicamente sonetil; o mesmo verificariamos nos outros sonetos homeométricos, embora não notemos nelas, assim como nos heterométricos, a organização que satisfaça a nossa expectativa dessa forma convencional. De fato, em virtude de sua grande tradição, o soneto nos predispõe para uma monometria e esta é anterior a leitura de qualquer soneto. Foi assim, com a polimetria, que os poetas modernistas romperam com essa expectativa categórica.¹⁶

16) "Podemos notar na forma convencional, o elemento da expectativa categórica. Isto é, enquanto as antecipações e satisfações da forma progressiva e repetitiva surgem durante o processo de leitura, as expectativas da forma convencional podem ser anteriores a leitura. Se alguém se põe a ler um soneto, indiferente ao que o soneto lhe vai dizer, faz certas exigências formais a que o poema deve satisfazer" (Kenneth Burke, Teoria da forma literária, cit., p. 130).

SONETOS MONOMÉTRICOS SIMPLES

Enquadram-se os sonetos monométricos simples dentro das experiências renovadoras modernistas, embora os octossílabos houvessem aparecido antes na literatura hispânica.¹ Assim como acontece com os sonetos polimétricos, é pequeno o número de sonetos monométricos simples: abrangem somente 2,76 % da produção total.

A - VARIANTES FORMAIS MÉTRICAS

Conservam o mesmo número de sílabas em seus quatorze versos, os seguintes tipos de soneto:

1 - Soneto trissílabo. O de menor metro que se encontra no Modernismo hispânico; intitula-se "Verano" e pertence a Manuel Machado.²

2 - Soneto pentassílabo. O único que conhecemos pertence a Amado Nervo: "Sonetino".³

3 - Soneto hexassílabo. Um apenas: "Mía" de Rubén Darío.⁴

4 - Soneto heptassílabo. Neste metro encontramos "Luna Maligna"

1) Os sonetos octossílabos foram ensaiados durante o neoclassicismo espanhol; antes já haviam sido experimentados na Pícara Justina (1605). Sobre a matéria ver Tomás Navarro: Métrica española, cit., p. 242 e p. 404. A respeito do soneto da Pícara Justina, v. Emiliano Díez Echarri: Teorías métricas del Siglo de Oro, cit., pp. 307-311.

2) V. Manuel Machado: Phoenix, p. 332.

3) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, p. 1331.

4) V. Rubén Darío: Prosas profanas, PC-P, p. 569.



de Leopoldo Lugones;⁵ "Para Alice Bolaños (I)" e "A Francisca(I)" de Rubén Darío.⁶

4 - Soneto octossílabo. O maior número de sonetos monométricos simples são octossílabos e deles temos, entre os poetas modernistas aqui estudados, quatro sonetos de Rubén Darío: "Para una cubana", "Para la misma", "Un soneto para bebe" e "Toison";⁷ quatro, de Amado Nervo: "Dixit rex", "El gnomo", "Difusión" e "La vengadora";⁸ dois, de Manuel Machado: "Julio" e "Nessun maggior dolore...";⁹ oito, de Julio Herrera y Reissig: os três que formam El abanico de perlas ("Julietta", "Dolores" e "Rosa")¹⁰ e os cinco que compõem El collar de Salambó.¹¹

Não se encontra, entre os poetas escolhidos por nós, nenhum soneto tetrassílabo, nem muito menos sonetos dissílabos. Fora deles conseguimos, numa antologia, descobrir o soneto tetrassílabo "Vita, fumus" de Francisco Rodríguez Marín.¹²

B - VARIANTES FORMAIS RÍTMICAS.

Conforme o signo rítmico, abrangem estes sonetos duas categorias:

1 - Sonetos de signo jâmbico: "V rano" (Manuel Machado), "Soneti no" (Amado Nervo), "Luna maligna" (Leopoldo Lugones), "Para Alice Bola-

5) V. Leopoldo Lugones: Lunario sentimental, p. 285.

6) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 1034 e p. 1080.

7) idem: "Para una cubana" e "Para la misma", Prosas profanas, PC-P, pp. 563-4; "Un soneto para bebe" e "Toison", Del chorro de la fuente, PC-P, p. 874 e p. 1043.

8) V. Amado Nervo: "Dixit rex", Poemas, OC-II, p. 1326; "El gnomo", Varia, OC-II, p. 1449; "Difusión", El estanque de los lotus, OC-II, p. 1772; "La vengadora", El arquero divino, OC-II, p. 1043.

9) V. Manuel Machado: Phœnix, p. 338 e p. 344.

10) V. Julio Herrera y Reissig: El abanico de perlas, pp. 459-60.

11) idem, El collar de Salambó, pp. 463-6.

12) V. Federico C. Sáinz de Robles: Historia y antología de la poesía española, Madrid, Aguilar, 1955, p. 1154.

ños (I)" e "A Francisca (I)". Todos se configuram com axis rítmico na sílaba par: o primeiro tem seu axis na segunda sílaba, o segundo apre-senta-o na quarta, e os outros três, na 6ª sílaba métrica.

2 - Sonetos de signo trocaico: "Mía" de Rubén Darío, com axis rítmico na 5ª sílaba; com axis rítmico na 7ª sílaba estão todos os sonetos octodecassílabos.

C - ESTRUTURAS.

Já dissemos que, metricamente, os sonetos em versos simples, acima enumerados, se identificam pela monometria. Entretanto, entre eles há diferenças que se apoiam no número de sílabas que constituem cada metro. Deste modo, pudemos descobrir cinco variantes métricas; tres destas são por si mesmas verdadeiras estruturas: os sonetos "Verano", "Sonetino" e "Mía", pois cada um deles consiste na única realização particular da variante formal em que se configura.

Todavia, para descobrir as estruturas métricas das outras duas variantes, seria necessário o estudo de cada um dos sonetos. De um modo geral, as diferenças métricas, que determinam estruturas particulares de cada uma dessas duas variantes formais, atualizam-se através da presença de pausas internas, com valor expressivo, e dos encaivalgamentos.

Quanto ao ritmo, dois sonetos são monorrítmicos puros: "Verano", de Manuel Machado, e "El gnomo" de Amado Nervo. Todos os outros sonetos monométricos simples são plurirrítmicos: cada um constitui uma estrutura porque mesmo aqueles dois que se identificam pela monorritmia pura estão determinados por signo rítmico distinto.

Atendendo a essa variação, destacaremos um soneto de cada variante formal métrica, estudando seu metro e seu ritmo e demorando-nos mais na análise de um soneto octossílabo plurirrítmico, porque está neste metro e nesta realização rítmica o maior número de sonetos monométricos simples.



1 - "Verano".

Este soneto de Manuel Machado tem o menor metro entre os sonetos modernistas:

"Frutales
cargados.
Dorados
trigales...

Cristales
ahumados.
Quemados
jarales...

Umbría
sequía,
solano...

Paleta
completa:
verano.

Todos os versões são trissílabos. Quanto ao ritmo, temos 14 jambos; trata-se de um soneto monorrítmico puro e, dentro do Modernismo, é o único soneto de signo jâmbico que realiza a possibilidade máxima de apresentar todos os acentos intensivos em situação par; não podia ser de outro modo, porque aqui a máxima possibilidade é a única possibilidade; a limitação métrica não permite outra forma de realização.

As pausas finais dos versos 1º, 3º, 5º, 7º, 9º e 12º, não coincidem com o final do segmento melódico (sirrema).¹³ Há um desajuste pausal entre cada um desses versos e o verso seguinte, ou seja, entre pausa versal e pausa melódica. Se o poeta assim o quis, talvez não fosse por mero alarde métrico, como já se insinuou, mas para obrigar o leitor a deter-se no branco espaço que separa os elementos solidários do sintagma.

13) V. Rafael de Balbín: op. cit., p. 132.

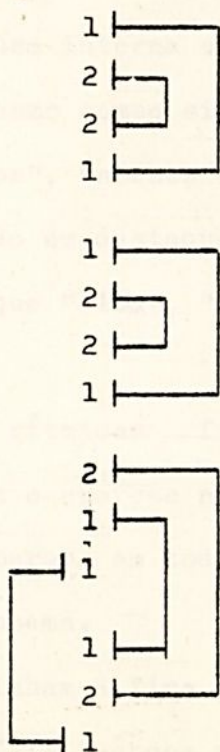
O metro transforma-se numa imagem da densa presença do **espaço** descrito por Manuel Machado, e uma leitura, que não respeitasse a pausa versal nos versos apontados e atendesse exclusivamente às curvas melódicas, romperia com a autonomia do verso e a **sugestão** seria outra: a de que o mundo, percebido fragmentariamente, encontra no **espírito** poético um desejo de unidade.

Nem é preciso dizer que a sugestão de monotonia está intensificada pela monorritmia e ainda pelo padrão fonemático rimante |a| que domina todo o poema.¹⁴

2 - "Sonetino".

Também único em sua modalidade, este poema de Amado Nervo só mostra um encavalgamento em seus versos pentassílabos, mas se dá em plurirritmia e apresenta-se com duas pausas internas:

14) Na disposição dos elementos formadores dos sintagmas, podemos encontrar um sentido tectônico. Se marcamos com 1 o determinado e com 2, o determinante, temos:



"Alba en sonrojos
 tu faz parece:
 ¡no abras los ojos,
 porque anochece!

Cierra -si enojos
 la luz te ofrece-
 los labios rojos,
 ¡porque amanece!

Sombra en derroches,
 luz: ¡sois bien mías!
 Ojos oscuros:

¡muy buenas noches!
 Labios maduros:
 ¡muy buenos días!

O emprego do verso pentassílabo para o soneto foi, no tempo em que Amado Nervo escreveu este poema (1900), uma novidade; tomado isoladamente, o verso em nada difere do pentassílabo neoclássico: um só encavalamento no verso 5º, pois nos outros versos a pausa versal coincide com a pausa dos grupos melódicos. Entretanto, duas pausas internas colocam em relevo duas palavras que, no poema, ocupam campos semânticos opostos: a primeira pausa interna se dá no quinto verso para **ressaltar** o verbo "cierra" (do mesmo campo significacional de "no abras", "anochece", "sombra", "oscuros", "noches") e a segunda pausa interna se verifica no verso 10º, pondo em destaque expressivo o substantivo "luz" (do mesmo campo semântico que "alba", "sonrojos", "rojos", "amanece", "maduros", "días").

Duas variantes rítmicas figuram neste soneto: a dijâmbica que predomina nos quartetos e aparece nos versos 2º, 4º, 6º, 7º e 8º; e a trocaico-jâmbica que aparece em todos os versos dos dois tercetos e no 1º, 3º e 5º versos do poema.

Os versos sublinham a fina galantaria da época áurea de Versalhes: verso do século XVIII -época que para os modernistas evocava o mundo galante- para o galanteio modernista por meio de um soneto.



3 - "Mía".

Também único em sua categoria, este soneto hexassílabo de Rubén Darío se realiza numa grande variedade rítmica. Como o poeta estivesse interessado pelo jogo musical, está claro que o uso do hexassílabo o ajudou bastante nesta tentativa, já que a pequena extensão do verso intensificava a ressonância das rimas e fazia que as palavras repetidas repercutissem umas sobre as outras:¹⁵

"Mía: así te llamas.

¿Qué más harmonía?

Mía: luz del día;

Mía: rosas, llamas.

¡Qué aromas derramas

en el alma mía,

si sé que me amas,

oh Mía!, ¡oh Mía!

Tu sexo fundiste

con mi sexo fuerte,

fundiendo dos bronce.

Yo, triste; tú triste...

¿No has de ser, entonces,

Mía hasta la muerte?"

Metricamente, o poema segue a norma geral do respeito à pausa final de cada verso, mas torna-se bem flexível com a presença de pausas internas expressivas, principalmente aquelas que, nos quartetos, isolam e relevam o lexema "Mía". Quanto à distribuição dos acentos de intensidade, o soneto se baseia na reiteração da variante jâmbico-anapéstica (versos 2º, 5º, 7º, 8º, 9º, 11º e 12º), combinada com a crético-jâmbica (versos 1º, 3º, 4º e 13º), a anapéstico-jâmbica (versos 6º e 10º) e a trocaico-anapéstica (verso 14º).

Esta variação rítmica, junto com a flexibilidade dos grupos melódicos, põe em destaque a reiteração de certos padrões fonemáticos como o |i| e o |a| como fatores básicos da musicalidade procurada por Rubén Darío, parecendo desenvolver, em forma de resposta, o conteúdo da pergunta encerrada no segundo verso: "¿Qué más harmonía?".

5 - "Luna maligna".

Antes do Modernismo, o verso heptassílabo não havia sido ainda usado para o soneto; mesmo em outras formas poéticas cultas, este verso costumava aparecer junto com outros, principalmente o endecassílabo; esta limitação em seu emprego induziu Rubén Darío, nos seus dois sonetos, e Lugones, neste "Luna maligna", a empregá-lo, sendo este um dos modos de renovar esta forma poética.

No de Lugones, aqui reproduzido, nota-se uma pausa interna no quinto verso, outra no 11º, e duas mais no 13º. Além disso, Lugones aproveitou quase todas as possibilidades de variação rítmica que oferece o heptassílabo:

"Con pérfido aparato
De amorosa fátiga,
Luce su oro en la intriga
Y en el ojo del gato.

Poetas, su recato
No pasa de su liga;
Evitad que os consiga
Su fácil celibato.

El dulce Shakespeare canta
Su distinción de infanta;
Mas, cuando su alma aduna

Con Julieta infelice,
Swear not by the moon, dice:
"No juréis por la luna..."

Estão presentes seis variantes rítmicas: a variante dianapéstica (_ _ / _ _ / _) nos versos 2º, 4º, 7º, 12º e 14º; a jâmbico-peônica (_ / _ _ _ / _) nos versos 1º, 5º, 6º e 8º; a trijâmbica (_ / _ / _ / _) nos versos 9º e 11º; a corético-anapéstica (/ _ / _ _ / _) no verso 3º; a peônico-jâmbica no 10º verso (_ _ _ / _ / _) e a variante rítmica trocaico-peônica, flutuante (/ _ _ _ / / _) em virtude do acento antirrítmico da 5ª sílaba, no verso 13º.

Esta variação rítmica torna mais impressiva a expressão do tema da inconstância, valor negativo do qual Lugones exorta que se afastem os poetas; a lua nada mais é que o símbolo de algo negativo (o tópico romântico que ela representa) para a vontade poética.

Num outro sentido, para sugerir a aura fugidia de uma bela figura feminina, Rubén Darío usará sete variantes rítmicas do metro heptassílabo em "Para Alice Bolaños(I)".

5 - "Dolores".

Tomamos este soneto de Julio Herrera y Reissig como representante de todos os sonetos octossílabos plurirrítmicos. Portanto, ficará de lado o único soneto monorrítmico do grupo: "El gnomo" de Amado Nervo; neste, todos os acentos intensivos ocupam a posição ímpar, conforme seu signo trocaico.

Com respeito aos outros sonetos octossílabos, todos plurirrítmicos, a estrutura se realiza, metricamente, através da presença de algumas pausas internas e de alguns encavalgamentos, ainda que a tendência seja a de coincidir pausa versal com pausa de segmento melódico. No que concerne ao ritmo, encontramos, no todo, doze variantes que, dispostas segundo a frequência e relevância com que aparecem nas diferentes realizações estruturais, assim se ordenam:

- a) Variante anapéstico-peônica (acentos em 3º-7º sífonemas)

— — / — — — / —

que deixa de aparecer apenas em "Ojos verdes" e "Rosa" de Herrera y Reissig, mas que ganha relevo quantitativo e expressivo em "Tóison", "Para la misma" (Rubén Darío) e "Dolores" de Herrera y Reissig, segundo se verá na análise que dedicaremos a este poema.

- b) Variante peônico-anapéstica (acentos em 4º-7º sífonemas)

— — — / — — — / —

- variante coriâmbico-anapéstica (acentos em 1º-4º-7º)

/ — — — / — — — / —

-variante dijâmbico-anapéstica (acentos em 2º-4º-7º)

— / — / — — / —

-variante jâmbico-anapéstico-jâmbica (acentos em 2º-5º-7º)

— / — — / — / —

sendo que cada uma delas costuma dar-se em quase todos os sonetos octossílabos, com menos frequência e relevância que a variante anapéstico-peônica.

c)-Variante anfímacro-peônica (acentos em 2º-7º sinfonemas)

— / — — — — / —

e -variante anapéstico-dijâmbica (acentos em 3º-5º-7º)

— — / — / — / —

que aparece em alguns sonetos.

d)-Variante tríbraco-dijâmbica (acentos em 5º-7º sinfonemas)

— — — — / — / —

-variante trocaico-anapéstico-jâmbica (acentos em 1º-5º-7º)

/ — — — / — / —

-variante crético-peônica (acentos em 1º-3º-7º)

/ — / — — — / —

-variante crético-dijâmbica (acentos em 1º-3º-5º-7º)

/ — / — / — / —

e variante dáctilo-peônica (acentos em 1º-7º sinfonemas)

/ — — — — — / —

que surgem esporadicamente.

Se interpretarmos a frequência de determinadas variantes rítmicas como tendência para a constituição de estrutura, ou pelo menos de um modelo, teremos para os sonetos plurirrítmicos octossílabos um modelo flexível cuja base são as cinco primeiras variantes combinadas entre si (às vezes com exclusão de uma ou de duas), complementada por alguma ou algumas das outras sete.

Todavia, cada soneto octossílabo consiste numa estrutura métrico-rítmica completamente distinta, não só por causa do número de varian-

tes rítmicas distintas, de encavalgamentos, de grupos melódicos expressivos, como pela posição que ocupa cada variante rítmica diferente (assim como cada encavalgamento, cada pausa interna) e pelo número de vezes que cada variante aí se repete.

O soneto de Herrera y Reissig, "Dolores", constitui uma dessas estruturas sonetis:¹⁵

Oh, mi pálida violeta,
cual Julieta y Olaluma!...
No sé qué luz incompleta
hay en tus ojos de bruma!

En una llama secreta
se extingue, como una pluma,
Dolores, la más discreta
violeta que me perfuma!...

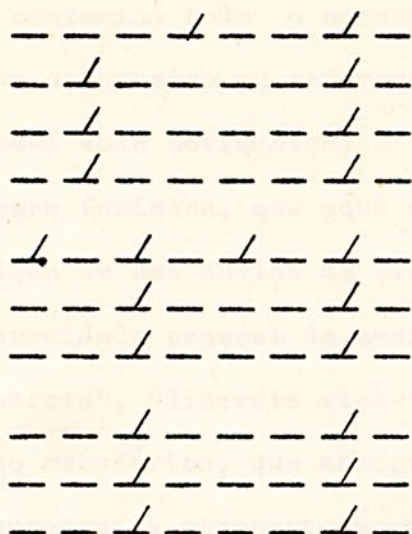
Oh Dolores: negras flores
de dolor son tus dolores...
En tus ojos anochece

la violeta de tu vida,
y tu nombre me parece
una lágrima escondida.

Das variantes rítmicas básicas temos, neste soneto, a anapéstico-peônica que figura em seis versos (vs. 2º, 10º, 11º, 12º, 13º e 14º), a peônico-anapéstica no verso 5º; a dijâmbico-anapéstica no verso 3º, e a coriâmbico-anapéstica no verso 4º. Das secundárias apresentam-se a anfibraco-peônica nos versos 6º, 7º e 8º, a crético-peônica no verso 1º e a crético-dijâmbica no verso 9º, tal como se transcreve no quadro abaixo:

/	—	/	—	—	—	/	—
—	—	/	—	—	—	/	—
—	/	—	/	—	—	/	—
/	—	—	/	—	—	/	—

15) V. Julio Herrera y Reissig: El collar de Salambó, pp. 463-4.



O poema apresenta oito versos com acento na 3ª e 7ª sílabas métricas; em dois deles figuram, além destes acentos, outros diferenciadores, e é olhando para eles que nos inteiramos da divisão nítida do soneto em duas partes: uma em que se dispõem variantes distintas (os dois quartetos), e outra em que sobressai a variante anapéstico-peônica (os dois tercetos).

Cabe uma sub-divisão na primeira parte; o primeiro quarteto apresenta quatro variantes rítmicas diferentes entre si, enquanto que no segundo somente duas diferem em sua constituição rítmica (uma das quais reiterada por três versos).

Deve-se observar também que os versos 1º e 9º, iniciadores de cada uma dessas partes, apresentam certa semelhança: os dois primeiros acentos ocupam em ambos a 1ª e 3ª sílabas métricas; de certo modo o verso 9º retoma o ritmo do primeiro verso.

Importa agora descobrir se essa organização rítmica está em função do desenvolvimento do significado poemático; para isso, devemos tocar brevemente em alguns pontos da expressão: semântica.

Tres planos fundamentais entrelaçam-se na primeira parte (quartetos): o plano afetivo, o discursivo e o metafórico. O afetivo já se nota no arranque do poema (interjeição "Oh") e nas notações exclamativas, que colorem de sentimento e emoção a presença viva do protagonista poemático, presença assinalada por "mi", "no sé" (yo), "me perfuma".

O impulso afetivo, pela posição que ocupa seu significante ("Oh"-primeiro sinfonema) contamina todo o soneto de emoção.

O plano discursivo ou referencial, intimamente ligado aos outros dois, possui dois movimentos: o primeiro consiste da apresentação da personagem feminina, que aqui denominaremos de amada; o segundo está na exposição de uma dúvida do protagonista poemático ("no sé quê") causada pela opacidade pessoal da amada ("luz incompleta", "ojos de bruma", "llama secreta", "discreta violeta").

O plano metafórico, que absorve os outros dois, está mais vinculado ao discursivo; a apresentação da amada se dá através de uma metáfora especificada, sobre a qual se constrói uma comparação: "pálida (especificação da amada) violeta" (metáfora da amada), "cual Julieta y Olaluma" (comparação de "violeta" -amada- com duas famosas personagens literárias).

O substantivo "violeta" serve para uma descrição da amada, descrição que seria completamente vaga se a comparação seguinte não nos remetesse a duas personagens concretas da Literatura: a dramática de Shakespeare e a poético-musical de Poe.¹⁶ Mas nos seis versos seguintes, o plano metafórico não encontra tanta consistência em planos referenciais definidos, já que se individualiza em símbolo monossêmico ("luz incompleta") e imagens visionárias ("ojos de bruma", "llama secreta"...como uma pluma", "discreta violeta que me perfuma"). Aqui desaparece o correlato objetivo da realidade nítida para dar lugar a correlatos emotivos vagos; são vários os "planos reais" possíveis que se podem encontrar nestas expressões. "Violeta", por exemplo, pode tanto ser uma alusão à paixão (do protagonista) que se está extinguindo, como pode aludir ao amor da amada que dá sentido à vida do protagonista e que este sente desaparecer; não nos remete mais a uma realidade tão consistente como a que se percebe nos dois primeiros versos.

16) Olaluma, figura desvanecida da amada, está tirada provavelmente, do poema de Poe "Ulalume" (V. The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe, New York, The Modern Library, 1938, pp. 951-4).



Resumindo, notamos no soneto um arranque afetivo que se propaga pela primeira parte (os dois quartetos), em que se apresenta a figura da amada por meio de uma metáfora, e se expõe de maneira mais vaga, com símbolos e imagens visionárias, tanto a dúvida do protagonista sobre a personalidade da amada (vs. 3º, 4º 5º), como a noção confusa de que algo comum se vai acabando imperceptivelmente (vs. 6º, 7º e 8º).

Ora, o ritmo matiza expressivamente este desenvolvimento poético. O arranque afetivo exprime-se com uma variante rítmica inicial cujo primeiro sinfonema surge, de súbito, acentuado; os dois do princípio, com distribuição acentual equilibrada, moderada (acentos em 3º e 4º sinfonemas), acompanham a apresentação metafórica da amada; os três versos seguintes (expressão da dúvida) possuem acentuadas as 4as e 7as sílabas métricas, mas constituem três variantes distintas; essa variedade torna ainda mais intensa a expressão da instabilidade interior do protagonista. Já o ritmo dos versos 6º, 7º e 8º, que se individualiza pela reiteração de uma única variante, dá este sentido de extinção de algo indefinido, extinção da chama do amor ou da amizade ou da paixão; são três intervalos acentuais continuados que parecem imitar (concretizando uma imagem fônica), em sua intermitente persistência, a diminuição da luz, ao apagar-se o lume.

Se saindo do ritmo vamos ao metro, notaremos que a divisão dos versos 6º, 7º e 8º em segmentos melódicos curtos redundam ainda mais essa sugestão visual de cintilação tremeluzente, de quase apagar-se e de um novo acender-se da luz que se vai morrendo. E, se prestamos atenção aos padrões fonemáticos, verificamos que não é só a rima que dá unidade a esses dois quartetos mas ainda certos padrões, tanto rimantes (como o |u| e o |a|) quanto extrarrimantes (como o |l|).

A segunda parte enlaça-se com a primeira através do arranque afetivo, um impulso dado em nova direção, pois o protagonista encontra a revelação do mistério feminino; revelado o mistério, encontra o sentido do nome (e do ser) da amada. Nos dois primeiros versos do primeiro ter-

ceto, num epifonema, o protagonista sintetiza, comovido, essa revelação, usando uma metáfora. Nos quatro versos finais do soneto explicita-se sua conclusão, recolhendo todos os sinais confusos, anteriormente designadores da amada. No nome dela, "Dolores", descobre o profundo sentido da realidade que se ocultava em névoa; todas as expressões que criam o plano metafórico apontam-nos uma única realidade: a personagem feminina como figura presente, em nome, fisionomia e essência, da dor:

negras flores de dolor/ son tus dolores
 en tus ojos anochece/ la violeta de tu vida
 tu nombre me parece/ una lágrima encendida

O ritmo está motivado por este sentido de revelação e pela força da conclusão final. De um lado, já contrasta com o ritmo da primeira parte, mais flexível (e que atendia à exposição da dúvida do protagonista e à descrição da presença do mistério feminino). De outro, retoma o ritmo do primeiro verso, assim como retoma afetivamente a visão da amada. O impacto desta visão também afeta motivadoramente ao fator métrico: uma pausa interna aparece no primeiro verso do primeiro terceto ressaltando o nome da amada e a exclamação do protagonista ("Oh Dolores"); e um encavalgamento enlaça este verso ao seguinte, destacando ainda a unidade do epifonema, mais fortalecido com a identidade rítmica que liga os versos em que se expressa.

Na conclusão (quatro versos finais) o soneto conserva uma única variante rítmica, reiterada, segura, inflexível, como o é a certeza do protagonista no concernente ao sentido total, pleno, presente, da mulher: pura dor, em nome e em espírito.

SONETOS MONOMÉTRICOS COMPOSTOS

A renovação modernista encontrou, na monometria de versos compostos, a área peculiar e preferida de realização, tanto que o número de sonetos monométricos compostos abrange 36,87 % da produção total. As razões desta preferência radicam nas maiores possibilidades de **variação** melódica apresentada pelo verso composto, que proporciona ao poeta a oportunidade de renovar o soneto sem que este perca o impacto visual da monometria que o caracteriza, num sentido mais imediato de percepção formal, desde sua origem.

Algumas variantes formais métricas aqui encontradas têm sua origem hispânica bem firmada, embora o estímulo imediato não fosse, para o começo modernista, propriamente hispânico, senão francês; outras variantes são já experiências de combinações de cláusulas métricas que, quando isoladas, confirmam-se nitidamente tradicionais, e, quando combinadas para formar um verso, adquirem uma nova fisionomia fônica.

A - VARIANTES FORMAIS MÉTRICAS.

Dentro da monometria composta, encontram-se, no Modernismo literário hispânico, as seguintes variantes:

1 - Soneto decassílabo bipartido. Seu único representante: o de Rubén Darío, "Montevideo".¹

2 - Soneto dodecassílabo bipartido, que é forma dos seguintes poemas:

a) "Walt Whitman" e "Salvador Díaz Mirón";² "A Carlos Romago

1) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 1067.

2) idem, Azul..., PC-P, p. 538 e p. 540.



sa" e "Simón el bobito".³ os quatro de Rubén Darío.

b) "Abanico", "Andrógino", "Guerrero y frayle", e "El pacto" de Amado Nervo.⁴

c) "El Guacamayo" de José Santos Chocano.⁵

Mais sonetos dodecassílabos aparecem em outros poetas modernistas que estão fora de nosso âmbito de estudo.⁶

3 - Soneto alexandrinos. 34,73 % da produção total.

4 - Soneto pentadecassílabo, em cuja forma sabemos da existência de tres somente no Modernismo: "A Francia" de Rubén Darío;⁷ "A la católica majestad e de Paul Verlaine" de Amado Nervo;⁸ e "Soñé un verso" de Enrique González Martínez, poeta que não estudamos aqui.⁹

5 - Soneto hexadecassílabo, em que se enquadram:

a) "El muecín", "Las cigüeñas", "Galardón" e "Hoy" de Amado Nervo.¹⁰

b) "Rosada y blanca",¹¹ "La ausencia meditativa" e "El rubí de Margarita" de Julio Herrera y Reissig.¹²

c) "Ultratumba" de José Santos Chocano.¹³

3) idem, Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 974-5 e p. 872.

4) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, pp. 1321, 1323, 1324, e 1325.

5) V. José Santos Chocano: Alma América, p. 417.

6) Sobre o uso dos sonetos dodecassílabos no Modernismo, escreve Tomás Navarro: "Entre los sonetos de Azul, 1888, Darío presentó dos, ya citados, en dodecasílabos de seguidilla; uno dedicado a Walt Whitman y otro a Díaz Mirón. Julián del Casal incluyó en Nieve, 1892, tres sonetos de la misma especie: Una maja, Un torero y Un frayle. Otros cinco, compuestos probablemente entre 1890 y 1900, se encuentran en Lascas, de Díaz Mirón. Salvador Rueda hizo figurar nueve en Poema de la mujer y tres en Camafeos. A éste mismo autor corresponden seis sonetos más en ordinarios dodecasílabos polirrítmicos: La musa del Trópico, El libro de poesías y los cuatro de Canción primaveral." (Métrica española, pp. 417-8).

7) V. Rubén Darío: El canto errante, PC-P, pp. 709-10.

8) V. Amado Nervo: Místicas, OC-II, pp. 1297-8.

9) V. Tomás Navarro: op. cit., p. 430.

10) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, pp. 1322, 1323, 1325 e 1327.

11) V. Julio Herrera y Reissig: Los maitines de la noche, p. 314.

12) idem, Los parques abandonados (2ª serie) pp. 395 e 412.

13) V. José Santos Chocano: En la aldea, pp. 130-1.

6 - Soneto heptadecassílabo, de que conhecemos três no Modernismo: "Venus" de Rubén Darío;¹⁴ "La lámpara de la poesía" de Salvador Rueda;¹⁵ e "El espíritu del árbol" de Enrique González Martínez, ambos fora de nosso estudo.¹⁵

7 - Soneto octodecassílabo, cujo único representante conhecido é "Resurrección" de José Santos Chocano.¹⁶

Além destas variantes formais métricas há um soneto de Salvador Díaz Mirón, "Gris de perla", constituído de versos de 20 sílabas, cada qual composto de dois hemistíquios decassílabos.

B - VARIANTES FORMAIS RÍTMICAS

Conforme o signo rítmico, há três variantes formais rítmicas nos sonetos monométricos compostos:

1 - Soneto de signo jâmbico, em que tanto o axis estrófico principal como o axis secundário estão em situação par. Nesta variante enquadram-se:

a) O soneto decassílabo.

b) Soneto dodecassílabo bipartido em homeostíquios de 7 + 5 sinfonemas.¹⁷ Classificam-se aí os sonetos "Walt Whitman" e "Salvador Díaz Mirón" de Rubén Darío, "Abanico", Guerrero y frayle", "Andrógino" e "El pacto" de Amado Nervo.

c) Soneto alexandrino.

2 - Soneto de signo trocaico, em que tanto o axis rítmico principal como o axis rítmico secundário se localizam em situação ímpar. Pau-

14) V. Rubén Darío: Azul..., PC-P, pp. 535-6.

15) V. Tomás Navarro: Métrica española, cit., pp. 427-8.

16) V. José Santos Chocano: En la aldea, p. 132.

17) Homeostíquios, por analogia com versos homeométricos, é o nome que R. de Balbín reserva para os hemistíquios que, em vez de guardarem entre si absoluta igualdade, conservam apenas uma proporção numérica (R. de Balbín: op. cit., p. 177).

tam-se por esta variante, os seguintes tipos:

a) Soneto dodecassílabo bipartido em hemistíquios de 6 + 6 sílabas métricas: "Simón el bobito", "A Carlos Romagosa" de Rubén Darío, e "El guacamayo" de José Santos Chocano.

b) Soneto hexadecassílabo bipartido em dois hemistíquios de 8 + 8 sílabas métricas.

c) Soneto octodecassílabo tripartido em hemistíquios de 6 + 6 + 6 sílabas métricas.

3 - Soneto de signo jâmbico num axis rítmico e signo trocáico em outro axis rítmico. Regulamentam-se por esta variante:

a) Soneto pentadecassílabo bipartido em heterostíquios de 6 + 9 sinfonemas.¹⁸

b) Soneto heptadecassílabo bipartido em heterostíquios de 7 + 10 sinfonemas.

C - ESTRUTURAS MÉTRICAS.

A grande quantidade de material oferecido pelos sonetos monométricos compostos levar-nos-ia, se empreendêsemos uma análise de todos os aspectos de sua realização estrutural, a um desenvolvimento demasiado extenso deste trabalho. Basta pensar que cada soneto pode apresentar, em número e posição, uma grande variedade de pausas internas, de encavalgamentos, de grupos melódicos (na mais variada duração), além dos mais diferentes tipos de debilitação de cesura (cujo número e posição variam) para aperceber-se da magnitude do trabalho se quiséssemos descrever tudo.

Por outro lado, a efetivação de um intento destes moldes acarretaria fatalmente em redundância. Para evitá-la deter-nos-emos somente nos sonetos alexandrinos e sua estrutura cesural; as estruturas de ou-

18) Heterostíquios, por analogia com versos heterométricos, são os hemistíquios que não guardam entre si igualdade e proporção numérica (V. Rafael de Balbín: op. cit., p. 177).

tras variantes métricas serão apenas apontadas. Também em função de maior economia e eficácia, deixamos de lado o estudo dos encavalgamentos nos sonetos alexandrinos, bem como o estudo das pausas internas; aqueles serão mais estudados quando chegarmos nos sonetos monométricos articulados. Com relação às pausas internas, já tivemos uma amostra de sua realização quando estudamos os sonetos monométricos simples; o processo repetir-se-á, de maneira diferente, é claro, nos sonetos monométricos compostos.

1 - Soneto decassílabo: "Montevideo".¹⁹

É o único soneto do Modernismo escrito em decassílabos compostos. Cada verso está dividido em dois hemistíquios de cinco sílabas métricas; não há, no poema, nenhum encavalgamento e apenas três cesuras se debilitam levemente (vs. 11º, 12º e 14º).

O decassílabo bipartido, por sua própria natureza, ajusta-se à bimembração, já que, metricamente, está composto de dois membros ou cláusulas. Essa bimembração realiza-se em quase todo o poema, seja na forma de bimembração assimétrica ("Tus bravos héroes|la Historia acata), seja na forma de bimembração com simetria sucessiva (v.g.: "a los centauros |y a los pastores"), seja ainda na forma de bimembração com simetria bilateral (v.g.: "Flor de ciudad|ciudad de flores"). Nos versos em que não se nota nenhuma forma de bimembração (v. 11º e 12º) a cesura está, motivadamente, debilitada. Todas as bimembrações estão em função de uma oposição, ora conceitual ("pueblo"- "aristocracia", "centauros"- "pastores", "cielo-tierra"), ora entre plano metafórico e plano referencial ("Montevideo"- "copa de plata", "flor"- "ciudad"), ora entre parte e todo, ora entre singular e plural. No verso 14º, em que a bimembração sintagmática possui a função significante de unidade, a cesura outra vez surge debilitada.

19) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 1067.



2 - Soneto dodecassílabo.

O soneto dodecassílabo bipartido em dois hemistíquios iguais de 6 sílabas cada um tende também a organizar-se, estruturalmente, em função de conjuntos bimembres. Podemos destacar aqui o soneto "A Carlos Romagosa" de Rubén Darío.²⁰

A divisão métrica dos versos em dois hemistíquios hexassílabos acompanha, muito mais nitidamente que no soneto decassílabo já comentado, a construção sintática. A não existência de encavalgamentos, bem como a presença constante das cesuras (sem debilitação) sugerem a profunda cisão entre os poetas e a "barbárie", símbolo do mundo que se levanta contra a poesia (se consideramos o poema isolado das circunstâncias que o provocaram), ou símbolo dos escritores tradicionalistas da cidade argentina de Córdoba, que atacaram a poesia de Rubén Darío quando este visitou aquele lugar, em setembro de 1896.²¹

Já os sonetos dodecassílabos bipartidos em dois homeostíquios, o primeiro de 7 sílabas e o segundo de 5, são mais flexíveis e apresentam um bom número de cesuras debilitadas. "Abanico", de Amado Nervo, pode ser lembrado aqui.²² Não figura nele nenhum encavalgamento, mas em cinco versos a cesura se debilita por incidir exatamente sobre o centro de um sirrema, cortando o curso da unidade melódica. Tal acontece no verso 4º:

y auroras las bermejas|capas de gala.

no verso 5º:

El sol arde en los gajos|de las sombrillas,

no verso 6º:

el clarín su alarido|de muerte exhala

no verso 13º:

para ver tras aquella|reja, sin miedos,

20) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 974-5.

21) V. Arturo Capdevilla: Rubén Darío, "Un bardo rei", Buenos Aires, Espasa Calpe (Colección Austral, nº 607), 1946, pp. 104-125.

22) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, pp. 1321-2.

e no verso 140:

cómo brota la noble|sangre del toro.

Esses desajustes pausais, que põem em relevo os elementos separados, não são os únicos fatores métricos estruturais expressivos do poema. Também as pausas internas vão, no decurso da expressão poemática, ressaltando signos referentes à luminosidade ("y auroras", v. 40, "El sol arde", v. 50), à moção ("y entreabre", v. 120, "cómo brota", v. 140) e à sensação interior ("sin miedos", v. 130).

3 - Soneto pentadecassílabo.²³

Tanto o soneto de Rubén ("A Francia"), como o de Amado Nervo ("A la católica majestad e de Paul Verlaine") estão compostos em pentadecassílabos partidos em dois heterostíquios (um de 6 com outro de 9 sílabas métricas). Ambos não mostram encavalgamentos e, no que se refere às cesuras, o de Amado Nervo apresenta-as débeis no verso 40:

y el límpido y noble|marfil de tu testa socrática

no verso 70:

por hallar la ubicua|beldad en nefandas versiones

e no verso 90:

Padre, tú que hallaste|por fin el sendero que, arcano

Em ambos sonetos pentadecassílabos acumulam-se, seguidamente, as pausas internas que delimitam segmentos melódicos curtos; no soneto de Rubén Darío esta fragmentação expressiva do verso (principalmente nos tercetos) vai sugerindo os sobressaltos da alma do protagonista poético, receoso pelo futuro da humanidade. No de Amado Nervo, a motivação é outra: o conflito entre matéria e espírito, a incerteza do fim, o "afán entre dos aguijones".

23) V. Rubén Darío: El canto errante, PC-P, pp. 709-10; v. Amado Nervo: Místicas, OC-II, pp. 1297-8.

4 - Soneto hexadecassílabo.

Os sonetos deste tipo estão formados por versos compostos de dois hemistíquios de oito sílabas cada um. A cesura que demarca os membros versais, embora tenham sua realização plena na maioria dos versos de cada soneto, perdem seu relevo quer pela presença sobressalente do ritmo de intensidade que determina cláusulas métricas tetrassilábicas (como acontece na maior parte deles), quer pela força reiterativa de determinados padrões fonemáticos rimantes e extrarrimantes, tal como acontece em "Rosada y blanca" de Herrera y Reissig.²⁴

5 - Soneto heptadecassílabo.²⁵

O soneto "Venus" de Rubén Darío configura-se em verso composto de dois heterostíquios: o primeiro, de 7 sílabas e o segundo, de 10 sílabas métricas. Esta combinação nova dá ao verso uma elasticidade perturbadora: temos a impressão de começar a ler um alexandrino (por causa da cesura depois do primeiro heterostíquio), mas nossa expectativa de um outro membro versal de idêntico número silábico não se satisfaz, porque este vem alongado.

Não obstante, a elasticidade do verso não se realiza somente por meio deste alongamento versal, mas também por causa das variações das palavras finais dos heterostíquios heptassílabos -que ora são paroxítonos (8 vezes), ora agudos (3 vezes), ora esdrúxulos (3 vezes)- e dos heterostíquios decassílabos -ora agudos (7 vezes), ora paroxítonos (4 vezes) e ora esdrúxulos (3 vezes)-. O metro sugere um movimento de fluxo e refluxo que parece acompanhar as inquietações do protagonista poemático.

6 - Soneto octodecassílabo.

"Resurrección", poema da juventude de José Santos Chocano (ti-

24) V. Julio Herrera y Reissig, Los maitines de la noche, pp. 314-5

25) V. Rubén Darío: Azul..., PC-P, pp. 535-6.

nha o poeta vinte anos quando o publicou em livro), é o único exemplo de soneto com versos octodecassílabos. Comparado com "Venus" de Rubén Darío, este soneto de Chocano dá a impressão imediata de ser de menor medi da métrica, ainda que em alguns versos compareçam os desajustes pausais. Não obstante, o ritmo fixo de cada hexassílabo dos 42 que compõem o poema, impede toda a flexibilidade. Chocano também parece não ter ficado satisfeito com a novidade métrica desse soneto e, em edições posteriores, eliminou-o de sua obra.²⁶

7 - Soneto alexandrino.

Antes de entrar no estudo das estruturas do soneto alexandrino, é bom esclarecer que antes do Modernismo literário hispânico, alguns poetas espanhóis já haviam empregado esta variante métrica. O mais antigo dos sonetos alexandrinos pertence a Pedro Hurtado de Vera, pseudônimo de Pedro Faría; aparece na introdução da comedia Doleria, em 1572. De 1588 são outros dois no mesmo metro; encontram-se no livro do protestante espanhol Cipriano de Valera, Dos tratados del papa y de la misa, e intitulam-se "Dos sonetos en loor de esta obra"; de 1832 é o que escreveu Sinibaldo de Mas: "Soneto a una poetisa".²⁷

Em vista desses precedentes e ponderando a possibilidade de que Rubén Darío tenha conhecido alguns deles antes de escrever os seus em Azul... (1890), Rudolf Baehr, que segue provavelmente as indicações de Tomás Navarro, comenta: "En su soneto Caupolicán hace notar [Rubén Darío] que, por lo que él sabía, esta poesía "inició la entrada del soneto a la francesa en nuestra lengua". De eso no se deduce que desconociera los anteriores sonetos, sino que se indica que la historia del soneto en versos alejandrinos se inicia con Caupolicán; con la denominación de soneto

26) V. Luis Alberto Sánchez: "Advertencia del compilador", em José Santos Chocano, Obras Completas, cit., pp. 99-101.

27) V. Tomás Navarro: Métrica española, cit., pp. 205-206; pp. 259-60 e pp. 357-9; v. Rudolf Baehr: Manual de versificación española, cit., pp. 385-402.

a la francesa, puede verse más bien una referencia consciente a los modos de Rubén."²⁸

O alexandrino à francesa caracteriza-se por um primeiro hemistiquio com terminação aguda, com sinalefa possível ou com o encavalgamento (não só o interno, que chamaremos de debilitação cesural, como o ininter-versal ou encavalgamento propriamente dito). Outras caracteristícas afetam ao ritmo e à matéria fônica: intensificação de variações de acentos intensivos e relevação expressiva de padrões fonemáticos.

Para o estudo das estruturas do soneto alexandrino em sua realização métrica, teremos em mente dois elementos formais: pausa versal e cesura. Na diferenciação estrutural dos sonetos alexandrinos modernistas, entram em jogo três fatores métricos: o encavalgamento (desajuste entre pausa de entoação e pausa versal que cria uma tensão, entre medida e tom, de um verso para outro; a debilitação da cesura (desajuste entre pausa de entoação e pausa hemistiquial que produz uma disjunção entre medida e entoação de um hemistíquio para outro; e a atualização de pausas internas (que demarcam grupos melódicos menores que os determinados pelos hemistíquios). Além do aproveitamento desses três fatores da expressividade métrica, os poetas modernistas não deixam de valer-se também, para tornar mais flexível ainda o metro alexandrino, da combinação, no conjunto poemático, de hemistíquios agudos, graves e esdrúxulos, semelhantemente ao já assinalado no soneto heptadecassílabo "Venus".

28) V. Rudolf Baehr: op. cit., pp. 401-2. Sobre os sonetos alexandrinos, ainda nos informa Tomás Navarro: "Se habían escrito en español sonetos alejandrinos anteriores a los de Darío, pero fueron en efecto los de Azul, como su autor dijo con referencia al de Caupolicán, los que iniciaron la entrada y aclimatación en nuestra lengua de sonetos compuestos en esta clase de verso. Sobre los precedentes indicados han escrito Arturo Marasso en BAAL, 1933, I, 177-181, 1939, VII, 63-127, y Rubén Darío y su creación poética, La Plata, 1934, págs. 297-299, y E.K. Mapes, "Los primeros sonetos alejandrinos de Rubén Darío," em Revista Hispánica Moderna, New York, 1935, I, 241-259" (Tomás Navarro: op. cit., pp. 412 [nota 21]).

Deter-nos-emos aqui somente na modalidade que se liga à debilitação da cesura, que é o fator expressivo mais freqüente nos sonetos alexandrinos; mas de certo modo estaremos cobrindo o campo das outras modalidades de estruturação, pois a debilitação da cesura é um desajuste pausal semelhante ao encavalgamento (um "encavalgamento" entre hemistíquios) e está sempre vinculada às pausas internas, que delimitam grupos melódicos menores. Quando analisarmos os dois sonetos alexandrinos em sua concretização métrica específica, poderemos ter idéia de como os tres fatores (encavalgamento, debilitação cesural e pausa interna) se interligam.

Na realidade, são poucos os sonetos que deixam de apresentar debilitação de cesuras; estes poucos estruturam-se, metricamente, com base nos encavalgamentos expressivos e na presença de pausas internas. Nem devemos olvidar-nos de que os elementos métricos não se isolam dos rítmicos e dos rítmicos; assim, mesmo que dois sonetos alexandrinos fossem iguais em sua estruturação métrica (o que não conseguimos descobrir nos destes poetas escolhidos) o ritmo, a rima e os padrões fonemáticos entrariam como determinantes diferenciadores dentro da complexa rede de relações fônicas que particularizam um soneto.²⁹

29) Sem debilitação cesural em nenhum de seus versos, contam-se os seguintes sonetos: "Caupolicán"(535), Azul...; "Lastarria"(885-6), "A Carrasquilla-Mallarino"(1033) e "Puesto que tu me dices..."(1078) em Del chorro de la fuente de Rubén Darío; "A un amigo muerto"(84), "La medalla de César"(95), "Antítesis(II)"(153), em Ritos; "Busto en mármol"(537), "Año nuevo"(540), "Epigrama funerario"(542), "La serie substantiva"(572), "La voz en el eco"(711) e "Mi concepto" em Otras poesías de Guillermo Valencia; "Soneto-prólogo"(291) em Dedicatorias de M.Machado; "El almuerzo" (109-110), "La noche"(116), "El ángelus"(116-7) em Los éxtasis de la montaña de J. Herrera y Reissig; "La oración"(130), em En la aldea; "El pega so ante el poeta(I-II)"(203-4), "El alma inmóvil(I-II)"(240) em Selva virgen; "Dedicatoria(I)"(361), "Blasón"(381), "La tierra del sol(I-II)"(386-7), "El estrecho de Magallanes"(390), "Seno de reina"(391), "La cabeza de Gonzalo"(425-6), "La muerte del bisonte"(433), "El elogio del quetzal"(.. 457), "Invierno"(459-60), "La musa fuerte"(464-5), em Alma América; "El alma inmóvil"(493) em Fiat lux, "Tríptico cortesano(III)"(623) em Primícias de Oro de Indias; "El poeta galante(II)", "Laurus nobilis"(804), "Cleopatra"(820-1), "Noches antiguas(I)"(843-4) em Oro de Indias de Santos Chocano.

Em função, pois, da cesura, podemos classificar os sonetos alexandrinos em 7 grupos, conforme o número de debilitações que ocorrem. Este número elevar-se-ia, teoricamente, para 15, mas nos poetas estudados não ultrapassam realmente do indicado.

Precisando, aproximativamente, a quantidade proporcional (com base nos 340 sonetos alexandrinos) teremos:

- sonetos sem debilitação cesural:	12 %
- " com 1 debilitação cesural:	23 %
- " " 2 debilitações cesurais:	20 %
- " " 3 " "	15 %
- " " 4 " "	8 %
- " " 5 " "	3 %
- " " 6 " "	3 %

Nessas debilitações, a cesura incide sobre um segmento melódico e separa dois membros solidários que, se tomados isoladamente, possuem autonomia acentual (p. ex. substantivo-adjetivo; ~~adjetivo-substantivo~~; verbo-adverbio, etc...).

Entretanto, há outro desajuste pausal muito mais intenso é que ~~consiste~~ num corte que separa o sirrema em duas partes, sendo que a primeira fica constituída de um lexema vazio, sem autonomia acentual (conjunção, preposição, pronome átono, etc...), ou ainda consiste num corte que cinde um lexema. Esses desajustes especiais, que chamaremos de cesura elíptica (cesura suprimida), aparecem, uma ou mais vezes, 16 % dos sonetos alexandrinos. Com a cesura suprimida, o poeta modernista alcança o estágio máximo de flexibilidade do metro alexandrino.

Como representante de soneto alexandrino em que se dá a debilitação cesural, escolhi o de Julio Herrera y Reissig, "La dicha", uma das belas e "eglogánimas", retábulo singelo de uma aldeia e da simplicidade camponesa. Como representante de soneto alexandrino com cesura elíptica, preferimos o de Rubén Darío: "Soneto autumnal al Marqués de Bradomín".

Por meio deles teremos idéia não só das diferentes estruturas dos outros sonetos com cesura debilitada ou com cesura elíptica, como também daqueles que não as apresentam, mas se estruturam metricamente se gundo outros fatores, que são as pausas internas expressivas e os enca valgamentos.

a) "La dicha".³⁰

Todas -blancas ovejas fieles a su pastora-
recogidas en torno del modesto santuario,
agrúpanse las pobres casas del vecindario
en medio de una dulce paz embelesadora.

La buena grey asiste a la misa de aurora...
Entran gentes oscuras, en la mano el rosario;
bendiciendo a los niños, pasa el pulcro vicario
y detrás la llavera, siempre murmuradora...

Se come el santuario musgoso la borrica
del doctor, que indignado un sochantre aporrea.
Transparente, en la calle principal, la botica

sugestiona a las moscas la última panacea.
Y al "ras" de su cuchillo cirujano, platica
el barbero intrigante: folletín de la aldea.

A debilitação cesural concretiza-se por seis vezes dentro do poema. As cesuras debilitadas entram, assim, num quase equilíbrio com o número de cesuras fortes; os segmentos melódicos provocadores desta debilitação pouco diferem entre si; alguns apresentam a sequência sintagmática de adjetivo-substantivo (versos 3º e 4º); outros, a de substantivo-adjetivo (versos 9º, 11º e 13º) e um, formado por um conjunto adverbial locativo (v. 2º):

- v. 2º: recogidas en torno|del modesto santuario
- v. 3º: agrúpanse las pobres|casas del vecindario
- v. 4º: en medio de una dulce|paz embelesadora
- v. 9º: Se come el santuario|musgoso la borrica
- v. 11º: Transparente, en la calle|principal, la botica
- v. 13º: y al "ras" de su cuchillo|cirujano, platica

30) V. Julio Herrera y Reissig: Los éxtasis de la montaña, p. 121.

Essas debilitações configuram, no soneto, um sistema métrico de relações diferenciadoras (oposição entre quarteto e quarteto, oposição entre terceto e terceto) e aproximativas (semelhança entre primeiro quarteto e primeiro terceto -estrofes em que predominam cesuras debilitadas, e entre segundo quarteto e segundo terceto, onde predominam as cesuras fortes. Para percebê-lo melhor, basta uma transcrição do poema conforme sua extensão métrica:

```

-- -- -- -- -- | -- -- -- -- --
-- -- -- -- -- (|) -- -- -- -- --
-- -- -- -- -- (|) -- -- -- -- --
-- -- -- -- -- (|) -- -- -- -- --

-- -- -- -- -- | -- -- -- -- --
-- -- -- -- -- | -- -- -- -- --
-- -- -- -- -- | -- -- -- -- --
-- -- -- -- -- | -- -- -- -- --

-- -- -- -- -- (|) -- -- -- -- -- )
-- -- -- -- -- | -- -- -- -- --
-- -- -- -- -- (|) -- -- -- -- -- )

-- -- -- -- -- | -- -- -- -- --
-- -- -- -- -- (|) -- -- -- -- -- )
-- -- -- -- -- | -- -- -- -- --

```

Um rápido olhar no conjunto far-nos-á perceber que os quartetos se diferenciam por apresentar o primeiro, cesuras debilitadas em três de seus versos, enquanto que o segundo tem as cesuras normais.

Entre os dois tercetos a oposição realiza-se com notável simetria; no primeiro, os dois versos marginais mostram cesuras debilitadas e o central, cesura intensa, ao passo que no segundo terceto esta disposição se inverte.

Mais acentuada ainda é a diferença entre os quartetos e os tercetos, o que se dá em vários sentidos: primeiro, os dois quartetos distinguem-se estruturalmente um do outro porque figura, no primeiro, um predomínio de cesuras debilitadas, e por aparecer no outro somente cesuras fortes, enquanto que os tercetos realizam um jogo simétrico de

cesuras de um e outro tipo; segundo, entre os versos dos quartetos não existe encavalgamento, enquanto que o fenômeno se concretiza entre três pares de versos dos tercetos; por fim, os dois quartetos separam-se por uma forte pausa estrófica, enquanto que um encavalgamento enlaça os dois tercetos.

Este sistema de oposição se projeta semânticamente, motivado que está pelo desenvolvimento do significado poemático, configurando um novo sistema, um sistema superior que integra significante métrico e significado. Para comprová-lo, é necessário acompanhar outra vez toda a evolução poemática, agora desde uma perspectiva mais ampla.

No primeiro quarteto expressa-se uma visão integradora do quadro descritivo: as casas da aldeia convergentes para determinado centro, o santuário. No plano sintático nota-se a presença de um único período, cujas partes se agrupam em torno de um único predicado (o "agrupam-se" do versos 3º) formando um todo unitário. As debilitações da cesura favorecem esta unidade do conteúdo expresso, unidade que está sugerida com maior força pelo paralelismo conceitual dos segmentos melódicos menores que começam os versos, em visão do todo (1º verso), não em dispersão, antes concentradamente:

Todas-.....
recogidas.....
agrupam-se.....
en medio.....

Já no segundo quarteto acontece o inverso: há quatro frases completas, cada uma com seu sujeito e seu predicado e a expressão de um conteúdo que acentua a diversidade. Coincidentemente (acidentalmente?) aí dominam as cesuras fortes que acompanham a expressão dessa diversidade. Fora de qualquer sentido acidental, porém, os dois quartetos sugerem um clima de paz e de religiosidade que dá unidade à primeira parte do soneto.

Com leves desajustes pausais, tres sirremas ganham relevo nos tercetos, pondo em destaque realidades singulares: "el santuario musgo-

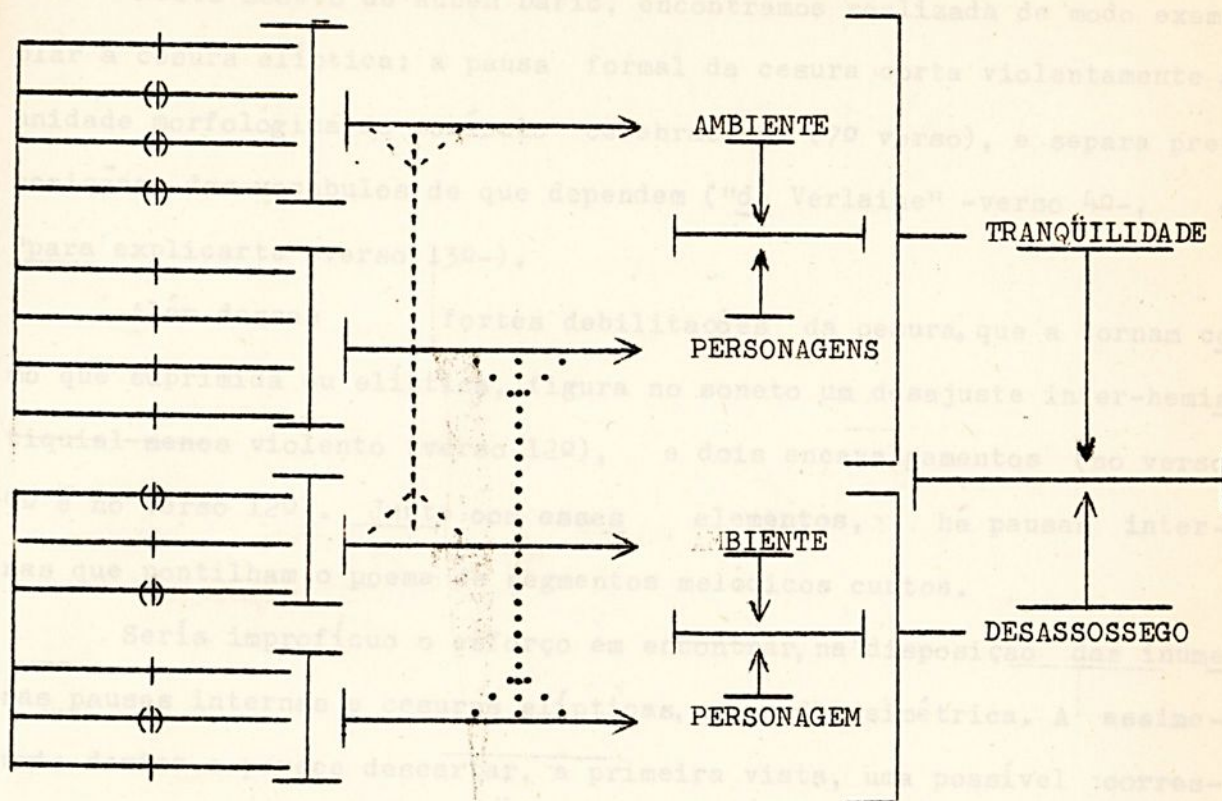
so", "la calle principal" e "cuchillo cirujano". Tais realidades singulares divergem quanto à sua função natural; denotam, respectivamente, "lugar de oração", "lugar de moção" (os dois centrais numa aldeia), e "instrumento profissional"; os dois primeiros referem-se ao ambiente e o terceiro a personagem. Esta divergência se acentua ainda mais porque cada uma destas realidades vem expressada dentro de frase completa que ocupa integralmente um par de versos. Por outro lado, subjacente a essa diferença, os dois tercetos mantêm uma unidade significacional: a atmosfera de desassossego, de conflito e vulgaridade.

Um quadro elucidativo, em que figurassem essas relações, poderia deixar evidente que as oposições e semelhanças métricas são a imagem das oposições e semelhanças do significado, de modo que se pode estabelecer uma correspondência da oposição maior entre os quartetos e os tercetos com a oposição maior entre elevação espiritual e vulgaridade; também uma correspondência da oposição entre o primeiro quarteto e o segundo pode ser verificada com respeito à diferenciação entre ambiente e personagem; analogamente, as diferenças entre o primeiro e o segundo terceto, na métrica, corresponderia às existentes entre a diversidade de lugar (ambiente) e objeto de utilização profissional (personagem). As semelhanças métricas entre 1º quarteto e 1º terceto também têm apoio semântico em sua referência ao ambiente; as existentes entre 2º quarteto e 2º terceto, em sua referência a personagens.

Não obstante, não se pode pensar que a todos os sonetos alexandrinos, com certo equilíbrio entre o número de cesuras debilitadas e o número de cesuras intensas, seja possível aplicar esta estrutura. Cada poema, cada soneto, contém uma estrutura sua, que só a análise detida poderá evidenciar. Sempre haverá uma complexa rede de relações que fará de cada um uma realidade única, irrepetível; mas uma rede de relações integralmente dinâmica.

O quadro seguinte seria a maneira grosseira (já que se propõe, geometricamente, como enquadramento de um poema) de fixar o dinâmico sistema de relações do soneto que acabamos de estudar:





b) "Soneto autumnal al marqués de Bradomín".³¹

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.
Es el Otoño, y vengo de un Versailles doliente.
Había mucho frío y erraba vulgar gente.
El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.

Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,
cuando vi una paloma que pasó de repente,
y por caso de cerebración inconsciente
pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

Versalles otoñal; una paloma; un lindo
mármol; un vulgo errante, municipal y espeso;
anteriores lecturas de tus sutiles prosas;

la reciente impresión de tus triunfos... Prescindo
de más detalles para explicarte por eso
cómo, autumnal, te envío este ramo de rosas.

31) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 680.

Neste soneto de Rubén Darío, encontramos realizada de modo exemplar a cesura elíptica: a pausa formal da cesura corta violentamente a unidade morfológica do vocábulo "cerebración" (7º verso), e separa preposições dos vocábulos de que dependem ("de Verlaine" -verso 4º-, e "para explicarte"-verso 13º-).

Além dessas fortes debilitações da cesura, que a tornam como que suprimida ou elíptica, figura no soneto um desajuste inter-hemistiquial menos violento (verso 12º), e dois encavalgamentos (no verso 9º e no verso 12º). Junto com esses elementos, há pausas internas que pontilham o poema de segmentos melódicos curtos.

Seria improfícuo o esforço em encontrar, na disposição das inúmeras pausas internas e cesuras elípticas, uma ordem simétrica. A **assimetria** domina e parece descartar, à primeira vista, uma possível correspondência entre flexibilidade métrica e desenvolvimento do significado poemático. Não obstante, esta assimetria tem uma função expressiva.

Observa-se que o protagonista poemático expressado lança uma série de impressões misturadas e recolhe recordações dispersas: um passeio, a experiência desagradável, a contemplação do ambiente, um episódio que estimula associações, e algumas impressões fugazes de leituras anteriores que afloram no fluxo presente de sua consciência. Esta manifestação descontínua proscreve qualquer ordem lógica: as figuras recordadas aparecem e desaparecem encantatoriamente; as linhas das imagens quebram-se e se agrupam; são detalhes que faíscam em sua memória.

A assimetria métrica encontra, nesse fluir de consciência, sua motivação semântica mais clara. Há, porém, uma ressonância longínqua -e vagamente perceptível- que devemos assinalar na presença das pausas internas. Refiro-me à sugestão de uma atmosfera de deliquescência espiritual, que absorve o protagonista poemático, transformado em ser outonal como o ambiente em que se encontra, a viver de impressões momentâneas de antigas leituras e saudoso de um passado que este presente nega. Os versos, ao perderem sua dureza, convertem-se na imagem métrica da incon

sistência das impressões imediatas do protagonista e se transformam no reflexo sinuoso do . ondulante movimento anímico cujos impulsos são desencontradas recordações. As cesuras elípticas marcam, intensamente, essa função sugestiva, mas há duas que merecem especial atenção por sua expressividade e relevância próprias: são as que fazem mais flexíveis o verso 4º e o 7º. Naquele, temos:

El chorro de agua de | Verlaine estaba mudo.

O primeiro hemistíquio termina no vazio; o significado do hemistíquio, completado pelo significado do verso (imobilização do jorro de água), motiva uma imagem do significante; assim como uma realidade intrinsecamente dinâmica, "el chorro de agua", se paralisa, se emudece, pairado no ar, assim o hemistíquio parece, por influxo desse êxtase, prender-se no vazio, no centro mesmo do vôo melódico.

Também sugestivo é o 7º verso:

y por caso de ce|rebración inconsciente,
pois deixa refletido no significante métrico o súbito corte da sequência lógica do pensamento do personagem poemático, rompida pela repentina associação psicológica : estimulado pela visão do vôo de uma pomba, o protagonista corta seus pensamentos, por certo pessimistas, sobre uma circunstância indiferente e inaceitável, e os dirige para um amigo distante, em tempo e espaço.

Como pudemos observar, a estruturação métrica de cada soneto é sempre única, ainda que sempre passível de análise; e esta análise nos leva a apontar um problema relativo à flexibilização dos alexandrinos, e que deve ser ponderado nesse tipo de estudo.

O uso das cesuras debilitadas, assim como das cesuras elípticas, tornou o soneto alexandrino (e os sonetos monométricos compostos em geral) de tal modo flexível que o leitor (tanto o comum, como o estúdioso) muitas vezes se vê indeciso na leitura do poema, não sabendo se observa a pausa formal da cesura, ou se a alimina. Se não atende à exis-

tência da sesura, alguns desses sonetos podem ser considerados como a combinação de versos alexandrinos com versos tridecassílabos; outros sonetos passam a apresentar maior medida ainda, por serem interpretados como versos tripartidos em cláusulas (cujo número de sílabas seria variável).³²

Diante deste problema, as soluções têm sido contraditórias.

Apesar disso, devemos ter em mente que: se um poema está composto em determinado número de versos, que o faz enquadrar-se, metricamente, em certa forma convencional; se estes versos contêm pausas formais (cesuras, pausas versais e pausas estróficas); se, além destas pausas formais, o poema apresenta desajustes reais na realização estrutural de ditas pausas; e se apresenta pausas internas; tudo isso constitui uma realidade plena que não pode ser desatendida na leitura ou na análise. Não podemos prescindir da forma métrica para olhar só a estrutura, nem podemos desviar-nos das realizações estruturais para olhar só a forma métrica. A qui, para a realidade dinâmica e complexa do poema, valem as palavras de Dámaso Alonso sobre os desajustes pausais (isto é, sobre os encavalgamentos): "Creo, por el contrario, que estos conflictos se resuelven siempre

32) O resultado de tais interpretações seria classificar estes sonetos a alexandrinos como sonetos polimétricos. Outros sonetos modernistas que apresentam cesuras elípticas: "La anciana"(616-7), "Alma mía"(621-2), "Yo persigo una forma..."(622) em Prosas profanas, "A Phocas el campesino"(667-8), "Urna votiva"(681) em Cantos de vida y esperanza, "Israel"(707), "Esquela a Charles de Soussens"(761), "Soneto(Para el señor don Ramón del Valle Inclán)"(763), "Lírica"(764-5), "Los piratas"(767) em El canto errante, "Vargas Vila en su librería"(1037), "Los bufones"(1061), "Terremoto"(1062), "A un poeta"(1070-1), "A Ricardo Pérez Alfonseca"(1077), "Para ir al azul..."(1104), em Del chorro de la fuente e "Tras los cuernos de Júpiter"(1139), em Apendice poético de Ruben Darío (PC-P); "Doña Guiomar"(1324), "Ayer"(1326), "El nuevo rito"(III-IV)"(1329-30), "Para Adelina Núñez"(1331), "El violoncello"(1332), em Poemas de Amado Nervo (OC-II); "Patmos"(86), "Amor fati"(87), "Esfinge"(88) em Ritos, "Al pasar"(507) e "A Tórtola Valencia(II)"(552) em Otras poesías de Guillermo Valencia; "La maceta de alabastro"(1157-8) em Poesías diversas de Leopoldo Lugones; "Kyrie eleison"(71), "Sé buena (I)"(80) em Caprichos, "Un hidalgo"(146), "Jardín neoclásico"(148) em Museo, e "Ana"(227) em Sevilla de Manuel Machado; "La cátedra"(130) de Herrera y Reissig em Los éxtasis de la montaña; "Las dos rayas (433-4) em Alma América, "Tierra española"(498) em Fiat lux, "Renunciamento"(659) em Primicias de Oro de Indias, "El poeta galante(IV)"(776) e "La pesca milagrosa"(806) em Oro de Indias de José Santos Chocano.

en un ceder o una indecisión entre sentido y ritmo, con que se enriquece el matiz, la capacidad expresiva como siempre que en el verso se atenúa el ritmo demasiado evidente. Es cierto, como dice Grammont, que siempre hay una pausa tras un verso, pero habría que decir que con el encabalgamiento es a veces brevísima."³³

Se os poetas modernistas fizeram do alexandrino um verso flexível, devemos consentir também na ambigüidade inerente ao poema que nele se expressa.

D - ESTRUTURAS RÍTMICAS

Em termos de realização rítmica estrutural, os sonetos monométricos compostos distribuem-se em três grupos: monorrítmicos puros, monorrítmicos impuros e plurirrítmicos. Os dois primeiros grupos congregam um número relativamente pequeno de poemas, enquanto que o terceiro parece constituir a modalidade de realização estrutural para a qual tendem os sonetos monométricos compostos. Em virtude dessa tendência será, este último, o objeto mais demorado de nosso estudo, enquanto que os outros merecerão apenas breves apontamentos.

1 - Sonetos monorrítmicos puros.

Nos sonetos monorrítmicos puros, ocorrem, além dos acentos formais, somente acentos estruturais rítmicos, isto é, acentos intensivos que estão na situação silábica determinada pelo signo rítmico. Segundo este signo rítmico seja trocaico ou seja jâmbico, há dois tipos estruturais de sonetos monorrítmicos puros: os que apresentam acentos estruturais rítmicos localizados em sílaba par (sonetos monorrítmicos jâmbicos), e os que se realizam pela atualização estrutural de acentos rítmicos.

33) Dámaso Alonso": Poesía española, cit., p. 68 [nota 8].



micos que se dão em sílaba ímpar (sonetos monorrítmicos trocaicos). As duas modalidades de realização estrutural estão presentes no Modernismo.

a) Monorrítmicos jâmbicos.

Os poucos sonetos monorrítmicos puros, são os seguintes alexandrinos: "Caupolicán"(535), "Leconte de Lisle";³⁴ "Lastarria"(885-6), "El león(La revolución francesa)"(918-9);³⁵ "El ánfora"(918) de Rubén Darío;³⁶ "El nuevo rito(III)"(1329) e "Para Adelina Núñez"(1331);³⁷ "Léyenda"(1449) de Amado Nervo;³⁸ "Oh paganismo!"(93),³⁹ "A Blanca Primera de Puzenza"(527) e "Año nuevo"(554) de Guillermo Valencia;⁴⁰ "Las arañas del augurio"(313-4) de Julio Herrera y Reissig;⁴¹ "Dedicatoria (I)"(361), "Dedicatoria(III)"(362), "La tierra del sol(I)"(386), "La tierra del sol(IV)"(387), "La tierra del fuego"(390), "Tríptico heroico(I)"(400), "Los amores de Cortés"(446), "Pies limeños"(449) e "Primavera(Las cuatro estaciones)"(460);⁴² "El ciego"(497);⁴³ e "Medallón"(741-2) de José Santos Chocano.⁴⁴

Todos esses sonetos apresentam acentos intensivos somente nas sílabas métricas pares: os acentos formais incidem sempre na sexta sílaba dos hemistíquios e os estruturais, em 2ª e 4ª sílabas. Nenhum deles, porém, se realiza em sua máxima possibilidade rítmica, isto é, com acentos intensivos em todas as sílabas métricas pares, sem exceção; algumas destas sílabas aparecem desasentuadas, sendo, na realidade, poucos os hemistí

34) V. Rubén Darío: Azul..., PC-P. Páginas indicadas no texto.

35) idem, Del chorro de la fuente, PC-P.

36) idem, Apéndice poético, PC-P.

37) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II.

38) idem, Varia, OC-II.

39) V. Guillermo Valencia: Ritos.

40) idem, Otras poesías.

41) V. Julio Herrera y Reissig: Los maitines de la noche.

42) V. José Santos Chocano: Alma América.

43) idem, Fiat lux.

44) idem, Oro de Indias.

quios que se configuram com acentos intensivos em todas elas.

Na realização estrutural diferenciadora de cada um desses sonetos, entram em combinação somente as seguintes variantes rítmicas: a jâmbico-peônica:

— / — — — / —

a peônico-jâmbica:

— — — / — / —

e a trijâmbica:

— / — / — / — .

b) Monorrítmicos trocaicos.

Menor ainda é o número de sonetos monorrítmicos puros cujos acentos rítmicos estruturais ocorrem somente nas sílabas ímpares em consonância com seus acentos formais. São os seguintes hexadecassílabos: "El muecín"(1322), "Las cigüeñas"(1323), "Galardón"(1325) e "Hoy"(1327) de Amado Nervo;⁴⁵ e "Ultratumba" de Santos Chocano.⁴⁶

Em cada um destes sonetos figuram distintas realizações das possibilidades rítmicas; neles, os hemistíquios octossílabos têm como eixo rítmico o 7º sinfonema; esta situação permite, como máxima distribuição acentual, a presença de acentos rítmicos nas sílabas 1ª, 3ª e 5ª (além da 7ª), determinando um ritmo trocaico. Sem embargo, ainda que os acentos ocorram sempre nas sílabas 3ª e 7ª, a localização dos outros variam. Em vista da invariabilidade daqueles acentos, encontram-se, nos sonetos hexadecassílabos, a combinação das seguintes variantes rítmicas: a anapéstico-peônica:

— — / — — — / —

a crético-peônica:

/ — / — — — / —

a crético-dijâmbica:

/ — / — / — / —

45) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II.

46) V. Santos Chocano: En la aldea.

e a anapéstico-dijâmbica:

— — / — — / — —

Em qualquer um dos sonetos predomina a primeira variante .

2 - Sonetos monorrítmicos impuros

Segundo o signo rítmico, os sonetos monorrítmicos impuros distribuem-se em três grupos: os jâmbicos, os trocaicos e os mistos.

ã) Monorrítmicos impuros jâmbicos.

Os sonetos que, levando a marca jâmbica no sistema rítmico principal, organizam-se estruturalmente apenas sobre acentos extrarrítmicos, são estes alexandrinos: "Urna votiva"(681) de Rubén Darío,⁴⁷ "El beso fantasma"(1295) de Amado Nervo,⁴⁸ "Antítesis (Las dos cabezas)"(153-4) e "Síntesis"(155) de Guillermo Valencia,⁴⁹ "La llavera"(115) e "El consejo"(115-6) de Julio Herrera y Reissig;⁵⁰ "Brazo del conquistador"(389), "La Magnolia"(410), "El elogio del quetzal"(457), "Otoño(Las cuatro estaciones)"(459-60), "Invierno(Las cuatro estaciones)"(460),⁵¹ "Soneto lírico"(657),⁵² "El bohío"(818)⁵³ e "Sevillana que luces tu belleza"(909) de José Santos Chocano.⁵⁴

Esses poemas têm, como predominante, a variante rítmica dianapéstica, isto é, hemistíquios com acentos intensivos em 3º e 6º sinfonemas:

— — / — — / — —

Num número de vezes muito menor figura ainda a variante crético-anapés

47) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, PC-P.

48) V. Amado Nervo: Místicas, OC-II.

49) V. Guillermo Valencia: Ritos.

50) V. Herrera y Reissig: Los éxtasis de la montaña.

51) V. Santos Chocano: Alma América.

52) idem, Primicias de Oro de Indias.

53) idem, Oro de Indias.

54) idem, Poesías varias.

tica, isto é, hemistíquios com acentos em 1º, 3º e 6º sífonemas:

/ — / — — / —

Somente o soneto "El beso fantasma" (Amado Nervo) apresenta a variante dianapéstica como única realização rítmica em todos os hemistíquios; os restantes estruturam-se com base nesta variante, entrando a ou tra como matizadora expressiva.

b) Monorrítmicos impuros trocaicos.

Dois sonetos, de hemistíquios hexassílabos (signo rítmico trocaico) tem como estruturais apenas acentos extrarrítmicos: o dodecassílabo "Simón el bobito" de Rubén Darío,⁵⁵ e o octodecassílabo "Resurrección" de José Santos Chocano.⁵⁶

Ambos apresentam uma única variante rítmica, reiterada em todos os hemistíquios hexassílabos: a jâmbico-anapéstica (acentos em 2ª e 5ª sílabas métricas): — / — — / —

c) Monorrítmico impuro misto.

A estrutura rítmica do único soneto monorrítmico impuro misto é mais complexa: leva a marca jâmbica no axis rítmico dos segundos membros versais(eneassílabos) e, a marca trocaica, no sistema rítmico dos primeiros membros (hexassílabos); cada um dos sistemas apresenta em sua estruturação um acento extrarrítmico constante por todo o poema. O soneto pertence a Rubén Darío: "A Francia".⁵⁷

Sem nenhuma variação, reitera-se no poema esta seqüência de duplas variantes rítmicas:

— / — — / — | — / — — / — — / —

quer dizer, a variante jâmbico-anapéstica seguida da jâmbico-dianapéstica.

55) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 872.

56) V. Santos Chocano: En la aldea, p. 132.

57) V. Rubén Darío: El canto errante, PC-P, pp. 709-10.

3 - Sonetos plurirrítmicos.

Os sonetos monométricos compostos, assim como os outros, tendem a estruturar-se ritmicamente conforme as inúmeras possibilidades de variação que o verso castelhano propicia. Não é de se estranhar que a **maior** parte desses sonetos, apoiando-se nesta variabilidade normal, sejam plurirrítmicos.

Também aqui podemos dividir os sonetos monométricos **compostos** em três grupos: primeiro, o de sonetos que apresentam a combinação do signo rítmico jâmbico com o trocaico; segundo, o de sonetos cujo sistema rítmico principal se realiza com a marca trocaica; e terceiro e mais importante grupo, o de sonetos cujo sistema rítmico principal vem marcado pelo signo jâmbico.

O primeiro grupo está constituído de dois sonetos apenas: "Venus" de Rubén Darío⁵⁸ e "A la católica majestad de Paul Verlaine" de Amado Nervo.⁵⁹ Aquela é heptadecassílabo, com heterostíquios de 7 + 10 sílabas (signo jâmbico + signo trocaico); e este, pentadecassílabo, com heterostíquios de 6 + 9 sílabas (signo trocaico + signo jâmbico).

O soneto de Rubén Darío caracteriza-se por uma organização rítmica singular: o sistema dos primeiros membros versais se dá com a combinação de cinco variantes rítmicas: a peônico-jâmbica (acentos em 4º e 6º sinfonemas --_ _ _ / _ _ / _--), em 5 hemistíquios; a dianapéstica (acentos em 3º e 6º sinfonemas --_ _ / _ _ / _--), em 3 hemistíquios; a variante jâmbico-peônica (acentos em 2º e 6º sinfonemas --..... _ _ / _ _ _ / _--), em 4 hemistíquios; a trijâmbica (acentos em 2º, 4º e 6º sinfonemas --_ _ / _ _ / _ _ / _--), num único hemistíquio, e a trocaico-peônica (acentos em 1º e 6º sinfonemas --_ / _ _ _ _ / _--), num único hemistíquio.

Já o sistema dos segundos membros versais (decassílabos) é monor-

58) Idem, Azul..., PC-P, pp. 535-6.

59) V. Amado Nervo: Místicas, OC-II, p. 1297.



Nos dodecassílabos se nota a tendência para uma estruturação rítmica com base na variante anapéstico-jâmbica (_ _ / _ / _) e na jâmbico-anapéstica (_ / _ _ / _). A primeira predomina no soneto de Chocano e a segunda, no de Darío.

Outras variantes, como a crético-jâmbica (/ _ _ / _ / _) e a trocaico-anapéstica (/ _ _ _ / _) também figuram nos dois dodecassílabos.

Os sonetos hexadecassílabos tendem a basear-se nas variantes rítmicas anapéstico-peônica (_ _ / _ _ _ / _), peônico-anapéstica (_ _ _ / _ _ / _) e trocaico-jâmbico-anapéstica (acentos em 1ª, 4ª e 7ª sífonemas: / _ _ / _ _ / _). Encontram-se, porém, nos três sonetos, outras variantes rítmicas, sendo que o de maior complexidade, por combinar maior número delas, é o de Herrera y Reissig: "Rosada y blanca".

O terceiro grupo de sonetos plurirrítmicos leva a marca jâmbica no sistema principal e constitui o grupo mais numeroso: formam-no todos os sonetos alexandrinos (com exceção dos classificados como monorrítmicos), mais o soneto decassílabo "Montevideo" de Rubén Darío,⁶⁵ e os do decassílabos: "Walt Whitman", "Salvador Díaz Mirón" do mesmo poeta;⁶⁶ "Abanico", "Guerrero y frayle", "Andrógino" e "El pacto" de Amado Nervo.⁶⁷

O soneto decassílabo organiza-se com a combinação de três variantes rítmicas: a dijâmbica (_ / _ / _), a peônica (_ _ _ / _) que a parece em 10 hemistíquios, e a trocaico-jâmbica (/ _ _ / _).

Estas três variantes são as que figuram com relativo equilíbrio quantitativo nos segundos homeostíquios dos sonetos dodecassílabos (cujos versos se constituem de dois membros: o primeiro, heptassílabo, e o segundo, pentassílabo); nos homeostíquios primeiros (heptassílabos) a

65) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 1067.

66) idem, Azul..., PC-P, p. 538 e p. 540.

67) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, pp. 1321, 1323, 1324 e 1325.

realização rítmica faz-se mais variada. De fato, ainda que em dois sonetos ("Guerrero" y frayle" e "Abanico") predominem os membros heptassílabos com acentos em 2º e 6º sinfonemas (variante jâmbico-peônica) e em outro ("El pacto"), a variante dianapéstica (acentos em 3º e 6º sinfonemas), costumam figurar neles todas as variantes possíveis, desde estas apontadas até as variantes peônico-jâmbica (_ _ _ / _ / _), a trocaico-dijâmbica (/ _ _ / _ / _), a crético-anapéstica (..... / _ / _ _ / _), a trijâmbica (_ / _ / _ / _) e até a insólita trocaico-peônica (/ _ _ _ _ / _).

4 - Sonetos alexandrinos plurirrítmicos.

Merecem especial atenção, pelo número e pela variedade combinatória de suas variantes rítmicas, os sonetos alexandrinos; e para passar a seu estudo devemos lembrar-nos de que seu sistema rítmico principal está determinado por dois axis estróficos: um constituído pelo acento rítmico formal que ocorre no 6º sinfonema do primeiro hemistíquio, e o outro, pelo acento rítmico formal que figura no 6º sinfonema do segundo hemistíquio; os acentos que aparecem nesta mesma situação jâmbica são a centos rítmicos e os outros, extrarrítmicos. Como no concerto poemático aparecem os dois tipos de acentos estruturais, tais sonetos se classificam como plurirrítmicos. 68

Nos sonetos modernistas encontramos oito variantes rítmicas, embora não exista nenhum em que todas elas se dêem justamente. Apresentam-se em combinações múltiplas, nas quais algumas são rejeitadas, e outras,

68) Os sonetos em que predominam hemistíquios com acentos rítmicos apenas (ao lado dos formais), constituem 63 % dos alexandrinos; 32 % se dão com predominância de hemistíquios em que surgem um ou dois acentos extrarrítmicos; os 5 % restantes apresentam um equilíbrio entre o nº de hemistíquios em que figuram somente acentos rítmicos e o nº de hemistíquios em que aparecem acentos extrarrítmicos.

preteridas. Conforme a frequência com que se dão, tais variantes ordenam-se na seguinte escala:

a) Variantes predominantes e constantes:

i.- dianapéstica: _ _ / _ _ / _

ii.- jâmbico-peônica: _ / _ _ _ / _

iii.- peônico-jâmbica: _ _ _ / _ / _

b) Variantes frequentes, às vezes predominantes:

i.- crético-anapéstica: / _ / _ _ / _

ii.- trocaico-dijâmbica: / _ _ / _ / _

iii.- trijâmbica: _ / _ / _ / _

c) Variante trocaico-peônica:

/ _ _ _ _ / _

d) Variante mono-acentuada; acento formal unicamente:

_ _ _ _ _ / _

Conforme esta escala de frequência, e levando em consideração a constância das variantes da primeira espécie (dianapéstica, peônico-jâmbica e jâmbico-peônica) e a frequência das variantes da segunda espécie, chega-se a estabelecer um modelo dinâmico para o qual tende o soneto alexandrino plurirrítmico em sua realização estrutural. Este modelo teria como invariável a presença de pelo menos duas das variantes constantes; como variáveis e comuns, uma ou mais das variantes frequentes; a última, mono-acentuada, é esporádica.

Não há soneto em que figurem todas as variantes acima apontadas; cada um se molda ritmicamente numa estrutura diferenciada, graças não só às possibilidades de relevância (numérica e/ou qualitativa) de uma variante rítmica, como às probabilidades combinatórias que existem, quer na constituição de cada verso (onde cada variante pode repetir-se ou combinar-se com uma das outras sete), quer na constituição do poema, reite-rando-se nas mais diversas posições, predominando nos quartetos ou nos tercetos, nesta ou naquela estrofe.

Ordenadas as múltiples combinações, afloram duas modalidades de ritmo estrutural nos sonetos alexandrinos: uma que denominaremos de ritmo atectônico e outra, de ritmo tectônico.

O soneto de ritmo atectônico, conservando a regularidade do sistema rítmico principal, mostra uma variação considerável no sistema rítmico secundário, determinada pelo número e tática das variantes. Estas se difundem por todo o poema em conjunção com outros fatores fônicos, servindo a sugestões semânticas globais e encadeadas. O ritmo não ganha relevo maior diante de outros fatores fônicos, e se configura numa expressividade estrutural discreta, em que cada variante se associa à outra para marcar, no fundo da orquestração sonora, os cambiantes movimentos do concerto poemático.

Este ritmo atectônico poder-se-á perceber entre muitos sonetos alexandrinos, dos quais destacamos os de:

a) Rubén Darío: "Ite missa est"(571), "El cisne"(587-8), "La espiga"(615), "La fuente"(615-6), "Palabras de la satiresa"(616), "La anciana"(616-7), "A los poetas risueños"(618), "Alma mía"(621-2);⁶⁹ "Pegaso"(639), "En la muerte de Rafael Núñez"(651), "La dulzura del ángelus"(655), "A Phocas el campesino"(667), "Caracol"(679), "Propósito primaveral"(684);⁷⁰ "Lírica"(764-5), "Los piratas"(767);⁷¹ "A Juan Ramón Jiménez"(1003), "En las constelaciones"(1035), e "A un poeta"(1070).⁷²

b) Amado Nervo: "Después"(1323), "El nuevo rito-II"(1329);⁷³ "Hasta la médula"(1727);⁷⁴ "El Cristo futuro"(1791) e "Helena"(1742).⁷⁵

c) Guillermo Valencia: "A un amigo muerto"(84), Esfinge"(88);⁷⁶ "Al pasar"(507), "Al padre Pallais"(509), "Sporo"(511), "A

69) V. Rubén Darío: Prosas profanas, PC-P.

70) idem, Cantos de vida y esperanza, PC-P.

71) idem, El canto errante, PC-P.

72) idem, Del chorro de la fuente, PC-P.

73) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II.

74) idem, Elevación, OC-II.

75) idem, El estanque de los lotus, OC-II.

76) V. Guillermo Valencia: Ritos.

Cornelio Hispano"((517), "Post bellum"(518), "A Lola Lazo de Uribe"(533), "Pórtico"(534), "Acción de gracias"(546), "A Tórtola Valencia"(551-2), "Mi concepto"(712) e "¡Que siga!"(715).⁷⁷

d) Leopoldo Lugones: "La última careta"(235);⁷⁸ "La huerta" (823), "El labriego"(824), "La merienda"(826);⁷⁹ "Semana dolorosa"(.... 1158) e "Soneto votivo"(1182).⁸⁰

e) Manuel Machado: "Oriente"(21), "Wagner"(31);⁸¹ "La voz que dice..."(70), "Kyrie Eleison"(71);⁸² "En un rincón de la catedral" (143), "Un hidalgo"(146);⁸³ "Rosario"(226), "Ana"(227),⁸⁴ "A Santiago I glesias, poeta"(284), "A un poeta emigrante"(285), "Soneto prólogo"(291).⁸⁵ e "Piedra preciosa"(346).⁸⁶

f) Julio Herrera y Reissig: "El despertar"(108), "El regreso" (109), "El almuerzo"(109-10), "La siesta"(110), "La velada"(110-111), "El alba"(111), "Claroscuro"(113), "El cura"(114), "El ángelus"(116-7), "La flauta"(118), "Los perros"(118-9), "Idilio"(119), "Las madres"(120), "El secreto"(122-3), "La misa cándida"(124), "El baño"(127), "El monasterio" (129), "Éxtasis"(130-1);⁸⁷ "Claroscuro"(443-4), "El burgo"(445), "Caní- cula"(447), "El umbral de la vida"(448), "Invierno"(449), "Bostezo de luz"(451), "El ama"(451-2), "Meridiano durmiente"(453);⁸⁸ "Tarascón"(472) e "El granjero"(473).⁸⁹

77) idem, Otras poesías.

78) V. Leopoldo Lugones: Lunario sentimental.

79) idem, Poemas solariegos.

80) idem, Poesías diversas.

81) V. Manuel Machado: Alma.

82) idem, Caprichos.

83) idem, Museo.

84) idem, Sevilla.

85) idem, Dedicatorias.

86) idem, Phoenix.

87) V. Herrera y Reissig: Los éxtasis de la montaña.

88) idem, Los éxtasis de la montaña (segunda serie).

89) idem, Sonetos vascos.

g) José Santos Chocano: "Símbolo"(376), "Verano"(458-9);⁹⁰ "Luna"(482), "Marco antiguo "(495), "Baile antiguo"(496), "Tierra española"(498);⁹¹ "Tríptico cortesano-II"(622-3), "Flor de luna"(658), "Acéfalo"(660), "Renunciamento"(659);⁹² "Un poeta"(748), "El poeta galante-I-IV"(775-6), "Marco"(793), "La pesca milagrosa"(806), "El madrigal de las rosas"(820), "Pétalos sueltos"(821), "Forma y ritmo"(823) e "Flor de luna"(823).⁹³

Cada um destes sonetos alexandrinos se forja numa cadeia rítmica difusa, ou seja, não individualizada com precisão mediante elementos estruturais; e, embora apareça em algum deles o predomínio de uma variante rítmica, sua organização táctica manifesta-se desconcertada e não se reduz a nenhuma espécie de ordem, por menos rigorosa que a concebamos; não é possível, por exemplo, verificar a simetria -parcial ou total-, entre partes, ou ainda algum paralelismo, ou alternância, ou bímembração, ou reiteração sucessiva, ou uma correlação, etc...

Evidenciam certa musicalidade, mas se trata da musicalidade originada menos da organização rítmica que de outros fatores fônicos como o metro, a rima e suas ressonâncias internas. Não obstante, trata-se sempre de sonetos cujo ritmo não existe em função tectônica, relevantemente construtiva, senão de um ritmo impreciso, cuja projeção semântica torna-se de alcance distante, vago e flutuante: um pano de fundo em que se apoiam outros elementos poéticos mais intensamente ressaltados, sejam eles as reiterações fonemáticas, sejam os grupos melódicos, sejam, principalmente as expressões dos conteúdos.

Ao lado desta realização rítmica, há outra que afeta grande parte dos sonetos alexandrinos. Rege-se ela por uma organização, às vezes não muito rigorosa, mas suficientemente ordenada para fazer sobressair uma variante rítmica ou uma combinação de variantes, que, por seu número e

90) V. José Santos Chocano: Alma América.

91) idem, Fiat lux.

92) idem, Primicias de Oro de Indias.

93) idem, Oro de Indias.

posição dentro do soneto e por sua função semântica, constituem-se em elementos tectônicos da estrutura poemática.

Não será difícil perceber, por exemplo, que a variante jâmbico-peônica determina a arquitetura rítmica de : "Blasón"(381), "La tierra del sol-II"(386-7), "La tierra del sol-III"(387), "Las minas de Potosí"(389-90), "Pomme de terre"(417), "La cabeza de Gonzalo"(425-6), "La musa fuerte"(464-5) de José Santos Chocano;⁹⁴ "La vuelta de los campo"(112) e "Las horas graves"(117) de Julio Herrera y Reissig;⁹⁵ "Las mujeres de Romero de Torres"(232) de Manuel Machado;⁹⁶ "Nihil"(83), "A Erasmo de Rotterdam"(85), "En un album"(90) de Guillermo Valencia,⁹⁷ "Doña Guiomar"(1324) de Amado Nervo;⁹⁸ "Parodi"(539);⁹⁹ "Margarita "(568-9),¹⁰⁰ "Chinampa"(888) e "Suprema lex"(919) de Rubén Darío.¹⁰¹

Mas outros são definidos, ritmicamente, pela tática e combinações da variante trijâmbica; exemplificam-no os seguintes sonetos: "El sueño del inca"(889) e "El minué"(918) de Rubén Darío;¹⁰² "Ayer"(1326), "El nuevo rito-I"(1328) de Amado Nervo;¹⁰³ "La urna"(556) de Guillermo Valencia;¹⁰⁴ e "Seno de reina"(391) de Santos Chocano.¹⁰⁵

Outros, ainda, têm na combinação da variante peônico-jâmbica com uma dessas duas ou com as duas ao mesmo tempo sua estrutural garantia rítmica. Estão neste caso: "J.J.Palma"(538-9)¹⁰⁶ e "El cuello blanco" (919) de Rubén Darío;¹⁰⁷ "El triunfo de Nerón"(94), "La medalla de César"(95) e "Moisés-I-II"(104-5) de Guillermo Valencia;¹⁰⁸ "Troquel"(371), "El estrecho de Magallanes"(390), "Cahuide"(425), "Las dos rayas"(433-4) de Santos

94) idem, Alma América.

95) V. Herrera y Reissig: Los éxtasis de la montaña.

96) V. Manuel Machado: Sevilla.

97) V. Guillermo Valencia: Ritos.

98) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II.

99) V. Rubén Darío: Azul..., PC-P.

100) idem, Prosas profanas, PC-P.

101) idem, Del chorro de la fuente, PC-P.

102) ibidem.

103) V. Amado Nervo, Poemas, OC-II.

104) V. Guillermo Valencia, Otras poesías.

105) V. Santos Chocano: Alma América.

106) V. Rubén Darío: Azul..., PC-P.

107) idem, Del chorro de la fuente, PC-P.

108) V. Guillermo Valencia: Ritos.

Chocano.¹⁰⁹

Há ainda um grupo de sonetos alexandrinos plurirrítmicos, cuja estrutura rítmica relevante fundamenta-se na variante dianapéstica e na crético-anapéstica; enquadram-se aí: "Telepatía"(91), "PAX NOBIS" (92) e "Tesis (Las dos cabezas)"(152) de Guillermo Valencia;¹¹⁰ "La huerta" (112-3), "Ebriedad"(119-20), "La zampoña"(124), "Galantería ingenua"(126), "El guardabosque"(470), "Otoño"(128-9), "La cátedra"(130);¹¹¹ "El postillón"(470) e "El caudillo"(472-3) de Julio Herrera y Reissig;¹¹² "La frase de ortés(432-3),¹¹³ "Sonetos necrológicos-III-IV"(511);¹¹⁴ "Cabellos rubios" (658), "Caridad pecadora"(659-60)¹¹⁵ e "Ojos de limeña"(819) de Santos Chocano.¹¹⁶

Quase sempre, estes sonetos -e outros fora desta lista- apresentam uma parte caótica, constituída das mais variadas combinações rítmicas, e outra parte rigorosamente ordenada em torno de uma só variante, ou da combinação simétrica de duas delas, às vezes com contraste (o que geralmente se dá nos tercetos ou ainda no último terceto).

Não é raro, porém, que a complexidade estrutural se acentue. Assim, o soneto de Chocano, "La cabeza de gonzalo",¹¹⁷ que se configura nos quartetos com uma variedade irregular, e nos tercetos, em dupla simetria, porque intercala, entre hemistíquios de variante rítmica jâmbico-peônica(e uma peônico-jâmbica), hemistíquios trocaico-peônicos (e um trocaico-dijâmbico); também um jogo de contrastes divide o soneto "Tierra del sol-III", no mesmo poeta: variantes rítmicas distintas separam o primeiro quarteto do segundo, e o primeiro terceto, do terceto final.¹¹⁸ A lista alongar-se-ia se quiséssemos ir apontando as peculiaridades rítmicas de cada soneto. Em

109) V. Santos Chocano: Alma América.

110) V. Guillermo Valencia: Ritos.

111) V. Herrera y Reissig: Los extasis de la montaña.

112) idem, Sonetos vascos.

113) V. Santos Chocano: Alma América.

114) idem, Fiat lux.

115) idem, Primicias de Oro de Indias.

116) idem, Oro de Indias.

117) idem, Alma América, pp. 425-6.

118) ibidem, p. 387.

vista disso, e para concretizar, com uma análise mais detida, a visão das realizações estruturais, terminaremos o capítulo com dois sonetos de Guillermo Valencia, que constituem a primeira parte da série "Las dos cabezas": "Judith y Holofernes".¹¹⁹ O primeiro deles pode servir de aproximação aos sonetos de ritmo atectônico; o segundo lembra-nos o soneto alexandrino monorrítmico. O primeiro:

Blancos senos, redondos y desnudos, que al paso
de la hebrea se mueven bajo el ritmo sonoro
de las ajorcas rubias y los cintillos de oro,
vivaces como estrellas sobre la tez de raso.

Su boca, dos jacintos en indecible vaso,
da la sutil esencia de la voz. Un tesoro
de miel hincha la pulpa de sus carnes. El lloro
no dió nunca a esa faz languideces de ocaso.

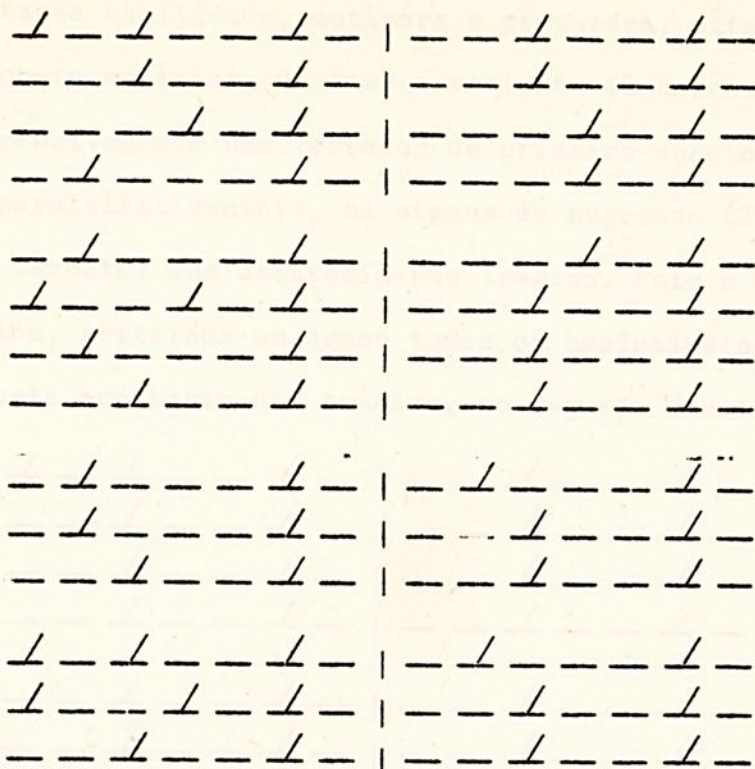
Yacente sobre un lecho de sándalo, el Asirio
reposa fatigado; melancólico cirio
los objetos alarga y proyecta en la alfombra...

Y ella, mientras reposa la bélica falange,
muda, impasible, sola, y escondido el alfanje,
para el trágico golpe se recata en la sombra.

O soneto mostra uma primeira parte de configuração rítmica atectônica; não há possibilidade de encontrar-se uma ordem na disposição das diferentes variantes rítmicas. Já na segunda, formada pelos tercetos, nota-se o paralelismo na distribuição da variante dianapéstica, paralelismo que sublinha a correspondência semântica entre os dois tercetos. A ordem precária destes contrasta com a difusão rítmica dos quartetos. Um olhar sobre a transcrição rítmica bastará para que se perceba a correspondência entre o contraste dos dois conjuntos de distribuição acentual e o seguinte desenvolvimento da expressão semântica: descrição do movimento da mulher, em irradiação de vivacidade sensorial e beleza (quartetos), contrastando com a descrição, nos tercetos, do homem em repouso, contemplado pela mulher, agora estática, tensa, pronta para a vingança:

119) V. Guillermo Valencia: Ritos, pp. 151-2.





O soneto que completa a "Tesis" de "Las dos cabezas" é uma conti
nuação do anterior:

Y ágil tigre que salta de tupida maleza,
se lanzó la israelita sobre el héroe dormido,
y de doble mandoble, sin robarle un gemido,
del atlético tronco desgajó la cabeza.

Como de ánforas rotas, con urgida presteza,
desbordó en oleadas el carmín encendido,
y de un lago de púrpura y de sueño y de olvido,
recogió la homicida la pujante cabeza.

En el ojo apagado, las mejillas y el cuello,
de la barba, en sortijas, al ungido cabello
se apiñaban las sombras en siniestro derroche

sobre el lívido tajo de color de granada...
y fingía la negra cabeza destroncada
una lúbrica rosa del jardín de la Noche.

A estrutura rítmica deste soneto sobressai em dois sentidos: de
um lado; por sua vinculação com o soneto anterior; com cuja variedad
entra em choque sua grande uniformidade rítmica; de outro, pela reitera-
ção constante da variante dianapéstica que, concretizada em 26 hemistí-
quios, ameniza a truculência do conteúdo poemático, truculência que o poe

ta, com bastante habilidade, motivara e preparara, rítmica e semanticamente, no soneto anterior; de fato a variante dianapéstica era a que a parecia expressivamente nos tercetos do primeiro soneto da "Tesis", su blinhando, paralelisticamente, os signos de sugestão (1º terceto) e de indício (2º terceto) dum acontecimento trágico. Pois é com a mesma variante rítmica, reiterada em quase todos os hemistíquios, que o poeta expressa aquele acontecimento trágico, no segundo soneto:

```

  / — / — — / — | — — / — — / —
  — — / — — / — | — — / — — / —
  — — / — — / — | — — / — — / —
  — — / — — / — | — — / — — / —

  — — / — — / — | — — / — — / —
  — — / — — / — | — — / — — / —
  — — / — — / — | — — / — — / —
  — — / — — / — | — — / — — / —

  — — / — — / — | — — / — — / —
  — — / — — / — | — — / — — / —
  — — / — — / — | — — / — — / —

  — — / — — / — | — — / — — / —
  — — / — — / — | — — / — — / —
  — — / — — / — | — — / — — / —

```

Duas variantes impedem a monorritmia sonetil. A primeira, crético-anapéstica, dá-se no primeiro hemistíquio do primeiro verso:

```

  Y ágil tigre que salta .....
  / — / — — / — .....

```

Por sua posição, começo do poema, esta variante, já relevada pelo contraste com a variante reiterada posteriormente, torna-se mais expressiva ainda, como se já não bastasse a imagem rítmica que torna presente. De fato, este acento, logo na primeira sílaba do poema, intensifica a metáfora do súbito salto do tigre. O poema arranca de repente, duro e enérgico, como se não necessitasse de preparação rítmica: tal como o tigre que salta de improviso, depois de haver armado, bem escondido, sua ação fatal, o ritmo poemático também irrompe com um acento

de surpresa, que sugere uma preparação anterior; esta preparação, rít-mico-semântica, havia sido o primeiro soneto de "Judith e Holofernes".

A outra variante, jâmbico-peônica, ocorre somente no final do soneto, no 26º hemistíquio, depois de uma longa reiteração da variante dianapéstica. Esta posição marca-a com um traço dissonante no concerto poemático, pois nada mais resulta ser que a ruptura de um sistema rítmico anterior. Cremos que esta ruptura está duplamente motivada: existe em vinculação semântica e, além disso e junto a isso, preserva a eficácia da comunicação artística.

A função semântica desta ruptura rítmica explicita-se com rara nitidez; consiste numa imagem rítmica do conteúdo indicado pela expressão "cabeza destroncada": assinala, metafóricamente, o efeito do desmembramento da cabeça de Holofernes, a cabeça fora de seu corpo e dependurada das mãos de Judith.

A outra função, mais sutil, refere-se ao emprego de uma variante rítmica para o restabelecimento da continuidade entre significante e significado. A reiteração de uma só variante rítmica faz com que esta vá ganhando autonomia no poema; cria um contraponto entre ritmo e expressão. Como aquele se conserva inalterável, enquanto a matéria poética se desenvolve, resulta que adquire (aquele), pouco a pouco, certo mecanismo e automatismo que prejudicam sua expressividade. Uma leve quebra da monotonia do ritmo devolve-lhe sua força e releva a própria matéria.

Foi o que aconteceu neste soneto. A reiteração da variante dianapéstica, que moderava a truculência do conteúdo, foi tornando-a independente, e, por isso, mecânica: numa espécie de contraponto melódico e persistente. Quando, no verso 13º, o conteúdo truculento estava como que perdido na monotonia melódica do ritmo, quebra-se este, e o conteúdo ressalta com força no poema, fazendo com que a conclusão final, típica do soneto, não se dilua na melodia.

SONETOS MONOMÉTRICOS ARTICULADOS

Mais da metade da produção modernista de sonetos (58,53 %) vem expressada em metros articulados; dois destes metros evidenciam, por si mesmos, os impulsos renovadores do movimento; mas outro, o endecassílabo, que congrega 57,92 % da quantidade total da criação do soneto modernista, respalda-se na tradição poética hispânica, e confirma uma preferência que ainda hoje se patenteia naqueles criadores de personalidade literária profundamente enraizada na tradição clássica.

A - VARIANTES FORMAIS MÉTRICAS.

Três variantes métricas sonetis fizeram-se concretas no Modernismo:

1 - Soneto eneassílabo; metro em que se encontram "El soneto de trece versos..." e "¡Oh Dios!" de Rubén Darío;¹ "Kalpa", de Amado Nervo;² e "¿...?" de José Asunción Silva.³ Francisco Villaespesa, Manuel González Prada e Ramón del Valle Inclán também escreveram sonetos neste metro, e não será difícil encontrá-los em outros autores modernistas, de vez que o verso eneassílabo foi um dos mais usados e preferidos pelos poetas do movimento.

1) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 666; idem, Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 1093.

2) V. Amado Nervo: El estanque de los lotus, OC-II, p. 1745.

3) V. José Asunción Silva: Sitios, Austral, p. 76.



2 - Soneto decassílabo; representado por dois poemas: "Menéndez" de Rubén Darío,⁴ e "Cuasimodo" de Santos Chocano.⁵ Desconhecemos a existência de qualquer outro.

3 - Soneto endecassílabo. Esta é a variante formal métrica mais empregada no Modernismo. Por sua gênese clássica, pode-se afirmar que é ela o traço estilístico clássico que, em termos de soneto, prevalece no Modernismo.

B - VARIANTES FORMAIS RÍTMICAS.

Segundo o signo rítmico, determinante dos sonetos monométricos articulados, duas variantes formais rítmicas ocorrem no Modernismo:

1 - Soneto de signo jâmbico; nesta variante entram os sonetos eneassílabos e os endecassílabos.

O acento formal invariável do soneto eneassílabo é o acento do axis rítmico (8^o sinfonema); seus acentos formais podem incidir, fora do axis rítmico, sobre a 4^a sílaba métrica (tipo trocaico)⁶ ou sobre a 2^a e 5^a sílabas métricas (tipo dactílico).⁷

Já os sonetos endecassílabos possuem como acento formal invariável e constante, o que se dá sobre a 10^a sílaba métrica, e, como variáveis os de 4^a e 8^a sílabas métricas (tipo sáfico) ou de 6^a sílaba métrica (tipo heróico); frequentemente, se configura nos sonetos endecassílabos uma correlação rítmica dessas duas distribuições acentuais.

2 - Soneto de signo trocaico; nesta variante estão os sone-tos decassílabos, cujo acento formal invariável se dá na 9^a sílaba métrica, e cujos acentos formais variáveis se dão na 3^a e 6^a sílabas, tipo dactílico em que se enquadram os dois sonetos modernistas.

4) Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 934.

5) V. Santos Chocano: En la aldea, p. 126.

6) V. Rudolf Baehr: Manual de versificación española, cit., p. 118.

7) ibidem, pp. 118-9.

C - ESTRUTURAS MÉTRICAS.

No estudo das estruturas métricas, dedicar-nos-emos apenas aos sonetos endecassílabos, não só por causa de sua quantidade, mas principalmente pela importância de que se revestem, no sentido de que se ligam a uma tradição e explicam a individualidade estilística de um movimento caracterizado como renovador.

Os versos eneassílabos e os decassílabos são novos em sua aplicação ao soneto, e cada um deles contém um representante que merece atenção especial no último capítulo deste trabalho. Torna-se, pois, uma redundância repetir aqui que cada um se diferencia estruturalmente pela configuração de pausas internas e de encavalgamentos, já inconfundíveis pelo número de vezes em que marcam o poema e pelo seu arranjo individualizado, assim como pela sua função **expressiva**. Não obstante, essas são modalidades diferenciadoras que vimos exemplificadas em sonetos de métrica nova e que levavam a vantagem de ser, pelo menos, de número mais significativo.

Todavia, com os sonetos endecassílabos, teremos oportunidade de mostrar até que ponto, no que se refere à métrica, se distingue do soneto tradicional.

À primeira vista, nenhuma diferença se nota na realização modernista do soneto endecassílabo. Os encavalgamentos, o uso **expressivo** das pausas internas -recursos especiais para maior elasticidade métrica- tornam-se visíveis tanto nos sonetos do Modernismo, como nos tradicionais. Comprovada esta impressão, a diferenciação fônica entre soneto endecassílabo modernista e soneto endecassílabo tradicional deverá ser investigada na ocorrência de outros fatores: os do ritmo, a rima e a seqüência fonemática, ou ainda, principalmente, na expressão do conteúdo.



De fato, na medida em que vamos lendo o soneto endecassílabo modernista, parece confirmar-se aquela impressão; isto nos obriga a uma pesquisa mais funda, de teor comparativo, com base na frequência dos encavalgamentos e realizada em duas direções. Primeiro, comparamos os sonetos modernistas (S M) com os sonetos da fase de iniciação do movimento (S I), pois nesta fase ainda se notam marcas românticas e uma certa oscilação estilística que nos permite isolá-la como estágio de transição.⁸ Segundo, confrontamos os sonetos modernistas com os sonetos clássicos (S C).⁹ Para tanto, distinguimos seis classes de sonetos endecassílabos em função do número de encavalgamentos:

- 0 - E = encavalgamento zero;
- 1 - E = um encavalgamento;
- 2 - E = dois encavalgamentos;
- 3 - E = três encavalgamentos;
- 4 - E = quatro encavalgamentos e
- 5+ - E = cinco ou mais encavalgamentos.

8) A esta fase pertencem os soneto de Martí, com exceção de "A Adelaida Baralt", os sonetos de Rubén de antes de Azul..., "Deus charitas est" de A. Nervo (Mañana del poeta, OC-II, p.1248), dois sonetos de Herrera y Reissig, "A Eduardo-I-II", coligidos em Primeros poemas(pp. 177-8) e os de Santos Chocano, incluídos em Versos de adolescencia (... 1887-1891), Iras santas(1893-1895), En la aldea(1895) e Azahares(1896).

9) Para este levantamento comparativo tomamos como base:a) Garcilaso de la Vega y Juan Boscán, Obras completas (Nota preliminar de Federico C. Sáinz de Robles), Madrid, Aguilar(Colección Crisol,nº71), 1944;b)Fernando de Herrera, Poesías (edición y notas de Vicente García de Diego), Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos castellanos,nº 26), 1952; Lope de Vega, Obras escogidas (Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de F. C. Sáinz de Robles), Madrid, Aguilar, 1953 (tomo II); d) Francisco de Quevedo, Obras completas (Textos genuínos del autor,des cubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín, edición crítica), Madrid, Aguilar, 1952; d) Luis de Góngora y Argote, Obras completas (Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez, , Isabel Millé y Giménez), Madrid, Aguilar, 1951. O critério que nos norteou foi a escolha de poetas representativos do clássico e do barroco, porque neste trabalho estudamos poetas modernistas representativos.

O número de S M é 475; o de S I, 92, e o de S C, 1028 ; números-bases das proporções que se dispõem nos quadros abaixo:

E	S M	S I
0 - E	8 %	29 %
1 - E	23 %	26 %
2 - E	28 %	32 %
3 - E	21 %	6 %
4 - E	12 %	6 %
5 + - E	8 %	1 %

Quadro 1.

E	S M	S I
0 - E	8 %	37 %
1 - E	23 %	32 %
2 - E	28 %	20 %
3 - E	21 %	8 %
4 - E	12 %	2 %
5 + - E	8 %	1 %

Quadro 2.

O quadro 1 mostra dois dados significativos: 1º) que a fase de iniciação modernista, coincide com a fase modernista plena no que se refere ao emprego de sonetos endecassílabos com um ou dois encavalgamentos, devendo-se observar que este grupo abrange mais da metade da produção de uma e outra fase de criação, com pequena relevância para a de iniciação; 2º) que existe uma diferença considerável entre as duas fases no relativo ao número de sonetos sem encavalgamento e ao número de sonetos com três, quatro, cinco ou mais deles, devendo-se também notar a seguinte inversão: quando se trata de encavalgamento zero, a diferença considerável está a favor de maior número de sonetos da iniciação, e, quando se trata de três ou mais encavalgamen-

tos, a diferença está a favor do maior número de sonetos da fase modernista plena.

No quadro 2, vê-se retratado algo análogo; mas ali se acentuam as diferenças que foram observadas no quadro anterior, e que nos permitem distinguir dois grupos, ressalvada a notória diferença representada pela progressiva quantidade de sonetos com menos encavalgamentos.

Considerando tais diferenças, chegamos a quatro tipos fundamentais de sonetos endecassílabos modernistas:

a) sonetos sem nenhum encavalgamento, minoria dentro do Modernismo, e que seguem a herança expressiva da tradição poética espanhola;

b) sonetos com um ou dois encavalgamentos, mais da metade da produção modernista, com números proporcionais coincidentes ou quase coincidentes com a tradição;

c) sonetos com três ou quatro encavalgamentos, que já distinguem, proporcionalmente, o Modernismo da tradição;

d) e sonetos com cinco ou mais encavalgamentos, minoria também, mas que comparados com os grupos anteriores resulta em número proporcional significativo.

Mesmo que esta classificação seja de utilidade imediata e sirva particularmente, para maior economia da análise de estruturas, não se pode subestimar que 61 % dos sonetos endecassílabos modernistas, conservam quanto a métrica, a força do peso histórico que as três primeiras classes (0-E, 1-E e 2-E) representam. Desses dados se depreende que mais da metade dos sonetos endecassílabos modernistas conforma-se, em sua estruturação métrica, aos padrões herdados da tradição poética espanhola, estribando-se, sua originalidade, na expressão do conteúdo e no arranjo de outros fatores fônicos. Por outro lado, infere-se que os outros 39 % de sonetos endecassílabos assinalam uma tendência, por parte do Modernismo, para maleabilizar mais este metro, intensificando um processo que, discreta mas eficazmente, se evidenciara no Século de Ouro. Por isso, escolhemos dois sonetos, representantes, um,

da conformidade aos padrões clássicos, e o outro, da tendência para maior maleabilidade. Antes, porém, de pararmos em sua análise, oferecemos uma resumida lista de sonetos, enquadráveis nos quatro grupos determinados por nós.

Primeiro grupo(0 - E; encavalgamento zero). Os sonetos de:

- Rubén Darío: "Libros extraños"(746);¹⁰ "Máximo Soto-Hall" (937) e "Parsifal"(963-4);¹¹
- Amado Nervo: "El alma y Cristo" (1306);¹² e "El celaje";¹³
- Guillermo Valencia: "El país gético" (96), "Nostalgia" (98);¹⁴ "Al caballero del Greco"(485), "A don Ignoto"(487), "Epigrama CLXX"(544);¹⁵
- Leopoldo Lugones: "El color exótico"(120);¹⁶ "Díptico galante-II"(494);¹⁷ "El amor eterno"(710);¹⁸ "Pierrotada"(976-7);¹⁹
- Manuel Machado: "La capa española"(233);²⁰ "Semblanza de Ricardo Fuente"(370);²¹ "Teresa de Jesús"(428);²²
- Herrera y Reissig: "El suspiro"(154);²³ "Odalisca"(391);²⁴ "Misa bárbara"(477-8) e "Liturgia erótica"(478);²⁵
- Santos Chocano: "El sueño del boa"(406), "El sueño del caimán"(406), "Los cocuyos"(411), "El mediodía en el istmo"(415) e "La muerte de Pizarro".²⁶

10) V. Rubén Darío: El canto errante, PC-P.

11) idem, Del chorro de la fuente, PC-P.

12) V. Amado Nervo: Místicas, OC-II.

13) idem, La amada inmóvil, OC-II.

14) V. Guillermo Valencia: Ritos.

15) idem, Otras poesías.

16) V. Leopoldo Lugones: Los crepúsculos del jardín.

17) idem, El libro fiel.

18) idem, Las horas doradas.

19) idem, Poemas solariegos.

20) V. Manuel Machado: Sevilla.

21) idem, Dedicatorias (Phoenix).

22) idem, Horas de oro.

23) V. Herrera y Reissig: Los parques abandonados.

24) idem, Sonetos de Asia.

25) idem, Las clepsidras.

26) V. Santos Chocano: Alma América.

Segundo grupo (1 - E ou 2 - E: um ou dois encavalgamentos). Os sonetos de:

- Rubén Darío: "Tant mieux"(764);²⁷ "Colombia"(963), "Lo que habla en el silencio..."(1044), "Lohengrin"(963), "Pasa y olvida"(1103);²⁸
- Amado Nervo: "El viejo sátiro"(1327), "Manchón"(1321);²⁹
- Guillermo Valencia: "Homero"(100), "Sursum"(107);³⁰ "A don Sebastián de Belalcázar"(476), "Fatum"(490), "A Luis Donoso"(514), "Pro patria"(555);³¹
- Leopoldo Lugones: "La vejez de Anacreonte" (115), "Tentación"(117), "Delectación Morosa"(121), "Oceánida"(122), "Tuberósa" (126);³² e "Verano"(530);³³
- Manuel Machado: "La anunciación"(151), "Desnudos de mujer"(156), "La lección de anatomía"(159) e "El entierro de un monje" (160);³⁴
- Herrera y Reissig: "La gota amarga"(149), "Decoración heráldica"(151-2), "La violeta"(152), "El sauce"(157-8), "Espiciación" (159);³⁵ "Mayo"(319), "La vejez prematura "(321);³⁶ "Reina del arpa y del amor"(387-8), "Transfiguración macabra"(389);³⁷ "Disfraz dementi-mental"(402-3), "Determinismo ideal"(406), "El juego"(416-7);³⁸ e "Oblación abracadabra"(481);³⁹
- Santos Chocano: "Protesta"(202), "Copa de Oro"(232);⁴⁰ "La

27) V. Rubén Darío: El canto errante, PC-P.

28) idem, Del chorro de la fuente, PC-P.

29) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II.

30) V. Guillermo Valencia: Ritos.

31) idem, Otras poesías.

32) V. Leopoldo Lugones: Los crepúsculos del jardín.

33) idem, El libro de los paisajes.

34) V. Manuel Machado: Apolo.

35) V. Herrera y Reissig: Los parques abandonados.

36) idem, Los maitines de la noche.

37) idem, Sonetos de Asia.

38) idem, Los parques abandonados (segunda serie).

39) idem, Las clepsidras.

40) V. Santos Chocano: Selva virgen.

Cruz del Sur"(373), "Los conquistadores"(373), "Los andes"(373), "Los ríos"(383), "La caoba"(401), "Las orquídeas"(402), "El sinsonte"(409) e "La espada del virrey"(451).⁴¹

Terceiro grupo(3 - E ou 4 -E: três ou quatro encavalgamentos).

- José Asunción Silva: "Taller moderno"(51);⁴²

- Rubén Darío: "Ama tu ritmo"(617)⁴³ e "A Manuel Maldonado" (1022);⁴⁴

- Amado Nervo: "El héroe"(1326) e "La flauta de pan" (1328);⁴⁵ "El abate"(1450);⁴⁶ "Londres"(1490);⁴⁷ "Resumen"(1598);⁴⁸

- Guillermo Valencia: "La muerte del cruzado"(106);⁴⁹ "Lorenza"(466), "A don Pedro Agustín de Valencia"(481), "Enigma"(538), "A Elsa de la Torre"(543), "A Jesucristo"(590) e "¡Oh madre!"(591);⁵⁰

- Leopoldo Lugones: "Paradisiaca"(118), "Venus victa"(119-20), "El éxtasis"(120-1), "Camelia"(126-7) e "El pañuelo"(146);⁵¹ "Rondó"(520-21);⁵² "El sur"(536);⁵³ "El dogo"(825), "El cartel"(876), "La luna y el oso"(878-9), "Gramática parda"(879) e "¡Eureka!"(882);⁵⁴

- Manuel Machado: "La primavera"(153), "Carlos V"(155), "Asuntos bíblicos"(157), "Escuela sevillana"(164);⁵⁵ "Las lanzas de Velásquez"(388), "San Agustín"(427), "La primera caída"(432) e "Enemi-

41) V. José Santos Chocano: Alma América.

42) V. José Asunción Silva: Sitios, Austral.

43) V. Rubén Darío: Prosas profanas, PC-P.

44) idem, Del chorro de la fuente, PC-P.

45) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II.

46) idem, Varia, OC-II.

47) idem, El éxodo y las flores del camino, OC-II.

48) idem, Serenidad, OC-II.

49) V. Guillermo Valencia: Ritos.

50) idem, Otras poesías.

51) V. Leopoldo Lugones: Los crepúsculos del jardín.

52) idem, El libro fiel.

53) idem, El libro de los paisajes.

54) idem, Poemas solariegos.

55) V. Manuel Machado: Caprichos.

gos del alma"(435);⁵⁶

- Herrera y Reissig: "El camino de las lágrimas"(148-9), "Rendición"(156-7), "La fuga"(158);⁵⁷ "Crepúsculo espírita"(396-7), "Holocausto"(400), "Panteísmo"(404), "Exvoto"(406), "La liga"(407), "Bro-muro romántico"(421) e "Primavera"(422);⁵⁸ "Emblema afrodisíaco"(479-80), "Oleo indostánico"(481);⁵⁹

- Santos Chocano: "En el diván"(198-9), "Estatua de sal"(199-200), "Las dos escanciadoras"(205-6), "Praxitélica"(226);⁶⁰ "Núñez de Balboa"(379-80), "Noche en el río"(397), "Siesta de amor"(398), "La muerte del boga"(413) e "La iguana"(457).⁶¹

Quarto grupo (5 + - E), de que destacamos os sonetos de:

- José Martí: "A Adelaida Baralt" (347)⁶²

- Rubén Darío: "Ante el David de Miguel Angel"(1004-5);⁶³

- Amado Nervo: "Noche ártica"(1322);⁶⁴

- Guillermo Valencia: "Ella"(89);⁶⁵ "Al mariscal Jorge Robledo"(506) e "A don Lucas Ochoa"(520-1);⁶⁶

- Leopoldo Lugones: "El astro propicio"(118-9), "Las manos entregadas"(123) e "La alcoba solitaria"(122-3);⁶⁷

- Manuel Machado: "La buena canción"(73);⁶⁸ "La reina María

56) idem, Horas de Oro.

57) V. Herrera y Reissig: Los parques abandonados.

58) idem, Los parques abandonados (segunda serie).

59) idem, Las clepsidras.

60) V. Santos Chocano: Selva virgen.

61) idem, Alma América.

62) V. José Martí: Cartas rimadas, ENC-XVI.

63) V. Rubén Darío: Del d chorro de la fuente, PC-P.

64) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II.

65) V. Guillermo Valencia: Ritos.

66) idem, Otras poesías.

67) V. Leopoldo Lugones: Los crepúsculos del jardín.

68) V. Manuel Machado: Caprichos.

Luisa"(170), "Carmencita"(175); ⁶⁹ e "Amor de Dios"(436); ⁷⁰

- Herrera y Reissig: "El desamparo"(322); ⁷¹ "Camafeo galante"(336-7), "Azul" (337); ⁷² "Idealidad exótica"(386) e "El arpa y Diana"(389); ⁷³

- Santos Chocano: "La voz de la Selva"(183). ⁷⁴

1 - "Verano".

Este soneto de Leopoldo Lugones enquadra-se no segundo grupo; nele figuram apenas dois encavalgamentos expressivos. Está, pois, entre aqueles sonetos endecassílabos que, metricamente, se conformam aos herdados da tradição poética hispânica:

Vuelve con las canículas eternas
El azul de la aurora a ser ventura.
Las noches mecen en su astral hondura
Un húmedo silencio de cisternas.

Domestica la tarde ovejas tiernas.
El arrullo se intima en la espesura.
La falda clara gentilmente augura
Una pulgada más de lindas piernas.

En pródiga sazón de resolana
El sol hace negrear la uva pagana.
Echa una rosa campesina al cesto

De la pastora, y con amor de artista,
En la barba del viejo pone un gesto
Sobrio y jovial de sátiro flautista.

69) idem, Apolo.

70) idem, Horas de oro.

71) V. Julio Herrera y Reissig: Los maitines de la noche.

72) idem, La sortija encantada.

73) idem, Sonetos de Asia.

74) V. José Santos Chocano: Selva virgen.

Os encavalgamentos localizam-se entre os versos 11º e 12º:

Echa una rosa campesina al cesto
de la pastora, y con amor de artista,

e entre os versos 13º e 14º:

En la barba del viejo pone un gesto
Sobrio y jovial de sátiro flautista.

Os dois configuram uma quebra do sistema métrico seguido no poema, pois, até o 10º, nenhum desajuste pausal engendrara o enlace expressivo dos versos, e as pausas versais coincidiam com as pausas das unidades melódicas. Disto resulta a seguinte disposição métrica:

```

-- -- -- -- --
-- -- -- -- --
-- -- -- -- --
-- -- -- -- --

-- -- -- -- --
-- -- -- -- --
-- -- -- -- --
-- -- -- -- --

-- -- -- -- --
-- -- -- -- --
-- -- -- -- --
-- -- -- -- --

( -- -- -- -- --
-- -- -- -- --
-- -- -- -- --
-- -- -- -- --

```

Observa-se que esta ruptura do sistema métrico acompanha a ruptura da construção sintática. Até o verso 10º as orações isolavam-se umas das outras, assindeticamente, pela justaposição. Nos quatro versos finais, as duas orações interligam-se, quebrando o sistema de construção assindética; deste modo, a conclusão sonetil, expressada nestes quatro versos adquire duplo vigor: pelo enlace dos versos, por meio dos encavalgamentos; e pelo enlace das orações, por meio da coordenação aditiva.

Mas a relevância expressiva estende-se para campo mais amplo e alcança a relação motivada entre metro e desenvolvimento dialético do soneto. Para compreender melhor esta relação (que, ao lado da construção sintática do poema, diferencia este tipo, do soneto tradicional) devemos lembrar-nos de que Lugones prefere, em sua linguagem poética, lançar mão das alusões, das sugestões simbólicas, e é em função delas que devemos acompanhar a evolução poemática.

Nos quartetos há uma descrição de um quadro ambiental, de sentido generalizante, em que se mesclam vários planos: a) aspectos temporais, cujas referências são "aurora", "Las noches", "La tarde"; b) aspectos espaciais, indicados por "astral hondura", "cisternas", "en la espesura"; c) aspectos sensoriais, sugeridos pelos sintagmas "Las canículas eternas", "El azul de la aurora", "las noches mecen", "un húmedo silencio", "El arrullo se intima", "La fálida clara"; todos enlaçando-se como signos de sugestão de plenitude interior e tranquilidade, com exceção das expressões dos versos 7º e 8º que, sinodoquicamente, sugerem uma personagem feminina cuja presença perturbadora contrasta com o clima de inocência e de calma interior.

Nos tercetos, ao contrário, especifica-se a descrição. Um ente personificado ("sol") atua diretamente no quadro, em ação que se forja poeticamente, sem sugestão, e literalmente: "hace negrear", "echa una rosa", "pone un gesto".

Este dinamismo solar tem um motor: a personagem feminina. Enquanto, porém, apenas se sugere que esta personagem causara este movimento cósmico, os versos conservam o ajuste pausal. Mas quando a sugestão (de que a pastora dera o impulso inicial à energia atuadora) se transforma em clara alegoria do poder da beleza feminina sobre os seres, os versos também se dinamizam com os encavalgamentos. Estes revelam, motivados pelo significado de movimento do elemento natural, a imagem métrica expressiva do movimento de galanteio ("echa una rosa") simbólico

diante de uma bela camponesa, e o ressurgir de um velho para a alegria de viver ("sátiro flautista") e para a juventude, tocado pela força mágica da mulher.

2 - "Ella".

Este soneto de Guillermo Valencia forma entre aqueles que se classificam no quarto grupo, e representa aquela tendência modernista para tornar mais flexível os endecassílabos, na intensificação de um processo poético de antiga vigência hispânica:

Sumida entre la lóbrega cantera
de mi cerebro calcinado, pura
como el diamante en el carbón, fulgura
su faz como la vi por vez primera.

Y, cual rendido lapidario, espera
mi amor, ciña la humilde vestidura
en que hoy envuelvo su ideal figura
de artista, de mujer y de hechicera.

Si algo palpita en mi poema, gota
de agua en el arenal, si deja huella
o consigue ligar un alma rota;

si desgarras las sombras la centella
de un verso -luz que en el olvido flota-,
es su lejana irradiación: es Ella!

Outra vez, a mulher, ser submisso à contemplação do poeta, vence-o com sua doce e envolvente chama, gerando, desde dentro do contemplador, a vívida energia da palavra, o poema. Antes, porém, de notar a presença deste ser criado e criador, que ordena e move o caos interior do homem com seu sempre novo e misterioso fiat, dirijamos nosso olhar para a realidade métrica do poema, com todos os seus encavalgamentos:

— — — — —)
(— — — — —)
(— — — — —)
(— — — — —)

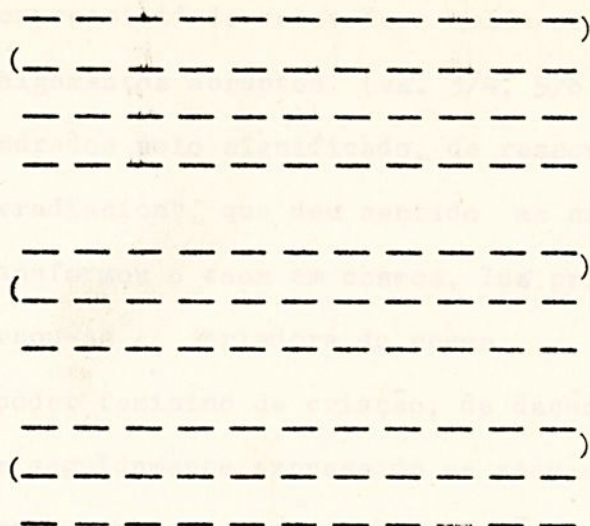


Figura no soneto uma rígida ordem rímica, ordem das mais frequentes nos sonetos tradicionais. Neste sentido há uma clara oposição da rima com a elasticidade métrica; são dez versos a participar de encavalgamentos: 6 como encavalgantes e 6 como encavalgados. Dois deles se mostram como encavalgantes e como encavalgados ao mesmo tempo: os versos 2º e 3º. Certo contraste fica também estabelecido entre essa elasticidade métrica e a monorritmia dos quartetos, enquanto que a variação métrica e a plurirritmia entram em relativo equilíbrio nos tercetos.

Entretanto, o relevo estrutural do encavalgamento sobressai quando se relaciona a métrica com o significado poemático. De fato, os desajustes pausais ora põem em destaque um contraste (como a fulguração da mulher e a tenebrosidade do protagonista poemático -vs. 2/3-, ou a água, símbolo do poder revitalizador daquela, e o areal, símbolo da infecundidade espiritual deste -vs. 9/10-), ora marca o sentido da invisibilidade da forma primigênia pela qual anseia o poeta (vs. 1/2), ora releva o impacto da perfeição luminosa dessa prima beleza sobre o protagonista anelante (3/4), ora acompanha a sugestão de um silêncio expectante (vs. 5/6), ou projeta a potencialidade poeticamente dinamizadora da figura feminina (vs. 12/13).

Esta expressividade relevadora molda-se com mais intensidade em alguns encavalgamentos abruptos (vs. 3/4, 5/6 e 12/13), mas todos aparecem engendrados pelo significado, de ressonâncias bíblicas, daquela "lejana irradiación", que deu sentido ao nada do protagonista poemático e transformou o caos em cosmos, luz primeira que, criada pelo poeta, tornou-se criadora do poema.

Esse poder feminino de criação, de dação de luz e formas, vida e beleza, vem seguidamente expressado na sequência poemática; todavia, no último verso, isola-se como uma conclusão explicadora da gênese do poema, de sua elaboração formal e de seu conteúdo: a mulher eternamente significante em sua profundidade radical de amor, irradia, por versos tradicionais, numa forma tradicional, um novo sopro divino de vida.

Até aqui, as funções do encavalgamento neste soneto de Guillermo Valencia. Sem dúvida nenhuma, as funções que desempenharia o encavalgamento em outros sonetos seriam bem distintas; vimos algumas delas, mas podemos enumerar uma série de outras que fomos observando em todos os sonetos e que uma exposição mais minuciosa e filigranada poderá revelar, bem individualizadas, em cada poema: indicar uma fissura interior (a alma do protagonista poemático radicalmente cortado pela pena -angústia existencial, sofrimento amoroso, dissensão religiosa-), assinalar um conflito com o mundo ou uma dolorosa separação, imitar um afastamento de espaço ou de tempo; sugerir movimentos (físicos ou espirituais) ascendentes ou descendentes, de contração ou de expansão, de retração ou de avanço, conotar um envolvimento ou uma ocultação, e indicar uma superposição ou uma fusão, o salto de uma realidade para outra.

Se tais funções semânticas mostram-se, com determinada relevância, nos sonetos endecassílabos dos segundo e terceiro grupos, sobresai, muito mais expressivamente, nos do quarto grupo, como acabamos de demonstrar.

D - ESTRUTURAS RÍTMICAS

Para o estudo das estruturas rítmicas dos sonetos monométricos articulados, orientamo-nos ainda pelo princípio da predominância. Por isso dedicaremos mais espaço aos sonetos endecassílabos que se individualizam ritmicamente, segundo a plurirritmia. Às duas modalidades de concretização rítmica, a monorrítmica pura e a monorrítmica impura, reservaremos a aquelas indicações indispensáveis, sem as quais ficaria incompleta esta exposição.

1 - Monorrítmicos puros.

Cinco sonetos endecassílabos compõem o pequeno grupo de monométricos articulados, cujos acentos intensivos estruturais são integralmente acentos rítmicos: "Decoración heráldica"(151-2), "El enojo"(155), "Sepelio"(159-60) e "Transpiración de virgen"(417) de Julio Herrera y Reissig;⁷⁵ e "En el salón" de José Santos Chocano.⁷⁶

Por serem monorrítmicos e por estarem determinados pelo signo jâmbico, tais sonetos têm, como máxima realização rítmica possível, a repetição de versos endecassílabos com acentos em 2º, 4º, 6º, 8º e 10º sinfonemas. Entretanto, essa variante não se dá em nenhum verso dos cinco sonetos monorrítmicos puros. Num deles ("Sepelio") predomina a variante jâmbico-dipeônica, isto é, versos com acentos no 2º, 6º e 10º sinfonemas:

— / — — — / — — — / —

variante que nos quatro sonetos restantes equilibra-se na combinação com outras duas: a dipeônico-jâmbica, de acentos em 4º, 8º e 10º sinfonemas:

— — — / — — — / — / —

e a dijâmbico-peônico-jâmbica:

— / — / — — — / — / — .

75) V. Julio Herrera y Reissig: Los parques abandonados (os três primeiros poemas) e Los parques abandonados (2ª série), o último.

76) V. Santos Chocano: En la aldea, p. 124.

2 - Monorrítmicos impuros.

Os únicos sonetos monométricos articulados pertencentes a este grupo são os dois decassílabos: "Menéndez" de Rubén Darío e "Cuasi modo" de Santos Chocano. Ambos possuem, no sistema rítmico secundário, a combinação de acentos rítmicos com um acento extrarrítmico que se reitera, constantemente e numa organização simétrica relativa aos acentos rítmicos, na mesma e única posição (6º sinfonema), do começo ao fim do poema.⁷⁷

Tanto um como outro apresentam, como variante rítmica principal, a disposição acentual em 3º, 6º e 9º sinfonemas (variante trianapéstica):

— — / — — / — — / —

Esta variante aparece por doze vezes em ambos sonetos; a outra variante, secundária e que completa o soneto, é a crético-anapéstica, isto é, a de acentos intensivos em 1º, 3º, 6º e 9º sinfonemas:

/ — / — — / — — / — .

3 - Plurirrítmicos.

Os sonetos eneassílabos e todos os sonetos endecassílabos (com exceção dos monorrítmicos puros já apontados) constituem o numeroso grupo dos sonetos monométricos articulados de realização plurirrítmica.

Os sonetos eneassílabos caracterizam-se por expressiva flexibilidade rítmica. O de Asunción Silva, "¿...",⁷⁸ mostra sete variantes; o de Nervo, "Kalpa",⁷⁹ nove variantes, e "El soneto de trece versos".

77) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, 934; v. Santos Chocano: En la aldea, p. 126.

78) V. José Asunción Silva: Sitios, p. 76.

79) V. Amado Nervo: El estanque de los lotus, OC-II, p. 1745.

sos..." de Rubén Darío, 10 variantes métricas.⁸⁰

Esta presença de um número considerável de variantes métricas projeta funções semânticas matizadoras que nos parecem bastante claras: no soneto de Amado Nervo, serve para sublinhar a base afetiva do poema, a dúvida sobre a diversidade aparente das coisas (o protagonista sente a insegurança dos conceitos diferenciadores aplicados para cada evento, cada objeto, pois ele adaba de intuir, num súbito vislumbre, que tudo é idêntico); no soneto de Silva vem acentuando, além da dúvida persistente, o sentimento da fugacidade do tempo, a rápida passagem da vida; e no de Rubén Darío, sem que contemos as probabilidades de invenção rítmica que o poeta deixa ao leitor, com sua inacabada conclusão, o ritmo flexível reflete o mundo de sonho e fantasia, a reconquista, de maneira fantástica, da juventude pura e arejada de magia e exotismo.⁸¹

Não obstante, é com os sonetos endecassílabos, em sua estruturação plurirrítmica, que enfrentamos uma variedade rítmica altamente significativa e que explica a preferência dos modernistas por esse metro tradicional.

Encontramos aí 32 variantes rítmicas distintas, arranjadas em todas as combinações possíveis, em função dos mais diversos significados.

Dispostas por ordem de frequência, podem essas variantes agrupar-se em cinco conjuntos, a partir dos quais levantaremos um modelo, flexível, de estruturas rítmicas do soneto endecassílabo, tal como foi elaborado pelos nove poetas modernistas aqui estudados:

80) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 666.

81) Mais adiante, no último capítulo deste trabalho (O soneto de treze versos e alguns casos marginais) voltaremos a este soneto, para uma análise mais demorada.

A	-1:	-----20-----	60-----	100 (23 %)
A	-2:	-----30-----	60-----	100 (21 %)
B	-1:	-----20-----40-----	80-----	100 (11 %)
B	-2:	---10-----40-----	80-----	100 (7 %)
B	-3:	-----40-----	80-----	100 (6 %)
C	-1:	---10-----40-----	60-----	100 (4 %)
C	-2:	-----40-----	60-----	100 (4 %)
C	-3:	---10-----30-----	60-----	100 (4 %)
C	-4:	-----20-----	60-----80-----	100 (4 %)
C	-5:	-----20-----	60-----80-----	100 (3 %)
C	-6:	-----30-----	60-----80-----	100 (3 %)
D	-1:	---10-----30-----	60-----80-----	100 (2 %)
D	-2:	-----20-----40-----	60-----80-----	100 (2 %)
D	-3:	---10-----	60-----	100 (1 %)
D	-4:	---10-----40-----	60-----80-----	100 (1 %)
D	-5:	-----40-----	60-----80-----	100 (1 %)
E	-1:	-----	60-----	100
EE	-2:	---10-----	60-----80-----	100
E	-3:	-----30-----	80-----	100
E	-4:	-----	60-----80-----	100
E	-5:	---10-----40-----	-----	100
E	-6:	-----20-----40-----	-----	100
E	-7:	-----20-----	80-----	100
E	-8:	-----40-----	-----	100
E	-9:	-----20-----50-----	-----	100 (3 %)
E	-10:	-----20-----40-----	70-----	100
E	-11:	-----30-----	70-----	100
E	-12:	---10-----40-----	70-----	100
E	-13:	---10-----	80-----	100
E	-14:	-----30-----	-----	100
E	-15:	-----20-----50-----	70-----	100
E	-16:	-----40-----	70-----	100

Se interpretamos essa freqüência como inclinação da poética modernista para determinada realização rítmica do soneto endecassílabo, chegamos a um modelo flexível de estruturas, um sistema em que se apresentam, como constantes, as variantes de tipo A, como bastante frequentes as variantes de tipo B, combinadas com uma, duas, e até três das variantes de

tipo C(mais) e de tipo D(menos), e aparecendo, esporadicamente, na individualização estrutural, uma ou duas das variantes de tipo E.

Fixando-nos, agora, na incidência do acento intensivo sobre os sinfonemas (colunas verticais), sem preocupar-nos com a constituição das variantes endecassilábicas, chegamos a outro modelo, compatível com o anterior. Fora o acento rítmico do axis estrófico (10º sinfonema), obrigatório em todos os sonetos, percebe-se que um soneto modernista endecassílabo constitui-se, teoricamente, e respeitando os intervalos acentuais necessários, de aproximadamente 10 versos com acentos em 6º sinfonema, de 6 versos com acento no 4º sinfonema, de 6 versos com acentos em 2º sinfonema, de 6 versos com acentos em 8º sinfonema, de 5 versos com acentos em 3º sinfonema e de 3 versos com acentos em primeiro sinfonema; acentos nos sinfonemas 5º e 7º são casos excepcionais.

Esses modelos deixam bem claro que o soneto endecassílabo modernista tende, estruturalmente, para um ritmo de situação jâmbica, seguindo a pauta do signo rítmico que o determina, tal como se verifica em toda a história da poesia castelhana. Sem embargo, a individualização poética torna-se bem complexa porque a posição das variantes dentro do soneto é completamente indeterminada e porque, além de tais variantes, apresentam os endecassílabos modernistas, em sua atualização rítmica, os denominados acentos antirrítmicos, que causam uma certa flutuação da melodia dos mesmos. Embora estes acentos antirrítmicos apareçam em quase todos os sonetos, pelo menos uma vez, e porque se definem em função dos acentos rítmicos, prescindimos aqui de um inventário exaustivo de sua frequência, contentando-nos somente com essa indicação geral sobre sua presença e com o estudo de sua função na estrutura de um dos dois sonetos que logo mais analisaremos.

Esses dois sonetos representam dois modos de estruturação rítmica já conhecidos por nós: o ritmo atectônico e o ritmo tectônico; os sonetos que se estruturam segundo uma difusão rítmica, apresentam oito ou mais variantes distintas, sem que nenhuma delas se repita mais de três



vezes, e, quando isto acontece, só se dá com uma variante. Os de ritmo tectônico organizam-se numa ordem determinada em que se nota um sentido, expressivo, de construção poemática, o que já se percebe na redução do número de variantes e, conseqüentemente, na maior reiteração de uma, de duas ou até de três delas como fundamento da ordenação rítmica.

a) Ritmo atectônico.

Nestes sonetos de ritmo atectônico, o número de variantes distintas varia de oito a doze; algumas delas reiteram-se duas vezes, e, em algum soneto, pode aparecer outra que se reitere por três vezes; geralmente estas variantes rítmicas mais repetidas são as de tipo A ou B. Entre os sonetos que se alinham neste grupo, destacamos aqui a resumida lista dos de:

- José Martí: "Tienes el don";⁸²

- Rubén Darío: "A maestro Gonzalo de Berceo"(621);⁸³ "Trébol—II"(660-1);⁸⁴ "Libros extraños"(746);⁸⁵ "Parsifal"(963), "España"(1000), "Ante el David de Miguel Angel"(1004-5), "A Manuel Maldonado"(1022) e "Lo que habla en el silencio"(1044);⁸⁶

- Amado Nervo: "El celaje"(1692);⁸⁷

- Guillermo Valencia: "Decadencia"(103) e "Sursum"(107);⁸⁸ "A don Sebastián de Belalcázar"(476), "A don Manuel María Quijano"(478), "A don Alonso de Quijano"(486), "A Luis donoso"(514), "En la tumba de Gentil Jordán"(519), "A don Lucas Ochoa"(520-1), "A Matilde Olano"(530), "Anhe-lo"(531), "Alto relieve"(541), "Pro patria"(555), "A Jesucristo"(590), e "¡Por piedad!"(713)⁸⁹

82) V. José Martí: Flores del destierro, ENC-XVI, p. 297.

83) V. Rubén Darío: Prosas profanas, PC-P.

84) idem, Cantos de vida y esperanza, PC-P.

85) idem, El canto errante, PC-P.

86) idem, Del chorro de la fuente, PC-P.

87) V. Amado Nervo: La amada inmóvil, OC-II.

88) V. Guillermo Valencia: Ritos.

89) idem, Otras poesías.

- Leopoldo Lugones: "Tentación"(117), "Camelia"(126) e "El pañuelo"(146);⁹⁰ "El oriente"(537), "El sur"(536);⁹¹ "La aguadora"(823), "El buey"(826), "El cartel"(876), "El excéntrico"(877), "La bola"(880) e "Juegos malabares"(881);⁹²

- Manuel Machado: "Doña Juana la loca"(152), "La gioconda"(.. 154), "El caballero de la mano al pecho"(161), "Don Juan de Austria"(163), "Escuela sevillana"(164), "El principe de la casa de Orange"(165), "La reina Maria Luisa"(170) e "Carlos IV"(171);⁹³ "La litera de Carlos V"(.. 387), "Tradición-I"(392), "Tradición-II"(393), "Oración a José Antonio " (404), "San Agustín"(427), "Teresa de Jesús"(428), "San Ignacio de Loyola"(429), "Enemigos del alma"(435), e "Amor de Dios"(436);⁹⁴

- Herrera y Reissig: "Mayo"(319) e "Azul"(337);⁹⁵ "Idealidad exótica"(389-90), e "Inspiración remota"(390);⁹⁶ "Crepúsculo espírita"(.. 396-7), "Idilio espectral"(400-1), "Momento poético"(410), "El poema de amor"(410-1) e "El drama del silencio"(411);⁹⁷

- Santos Chocano: "¡Qué importa!"(202), "Grito de Job"(221) e "Amor muerto"(223);⁹⁸ "La Cruz del sur"(373), "En el canal"(379), "El maíz"(401-2), "La visión del cóndor"(412), "El medi día en el istmo"(415), "La noche de los Andes"(435), "La última coya"(435), "Campesina costarricense"(442), "La espada del virrey"(451) e "La amada del virrey"(472).⁹⁹

Nestes sonetos é difícil perceber-se uma distribuição dos acentos de intensidade segundo coordenadas tectônicas, pelo menos se buscarmos uma ordem construtiva. O acúmulo de variantes impregna o ritmo de uma fisionomia difusa, onde uma que outra variante ganha relevo **semântico** próprio. Em termos gerais, este ritmo flexível torna-se expressivo, quan

90) V. Leopoldo Lugones; Los crepúsculos del jardín.

91) idem, El libro de los paisajes.

92) idem, Poemas solariegos.

93) V. Manuel Machado: Apolo.

94) idem, Horas de oro.

95) V. Herrera y Reissig: Los maitines de la noche.

96) idem, Sonetos de Asia.

97) idem, Los parques abandonados (segunda serie).

98) V. Jose Santos Chocano: Selva virgen.

99) idem, Alma América.

do sublinha a expressão de conteúdos fantásticos, ou conteúdos de dispersão espiritual, de instabilidade afetiva, de dúvida intelectual, de exacerbação sentimental e de hiperestesia sensorial.

Para amostra desse ritmo difuso, baseado na mescla de grande número de variantes, podemos tomar o soneto "Inspiración remota" de Julio Herrera y Reissig:

Muge un caimán. Sobre la tersa duna,
maniobra un beato pescador isleño.
Ara el barco los cauces de mi sueño,
en una etiope religión boyuna...

El viento se adormece con alguna
musicación de Grieg. Y en el pequeño
drama del abanico marfileño,
tu escote se ha fugado con la Luna.

Oh, dame de soñar, Amada mía!
A mí tu néctar de misantropía.
Libemos el café... Y así la sabia

noche que quintaesencia mis antojos,
cristalice desvelos en la Arabia
lánguida y taciturna de tus ojos.

O poema apresenta 10 variantes rítmicas distintas: uma delas se repete três vezes: outras duas, duas vezes. Esta variedade gera uma certa vaguidade rítmica no soneto, de modo que não se pode afirmar que a distribuição das variantes deixa um fator básico da estrutura poemática, os encavalgamentos e a disposição rimática são, neste sentido, mais relevantes, embora, neste poema, a difusão do ritmo leva grande expressividade:

$\diagup$ — — $\diagup$ — — — $\diagup$ — $\diagup$ — : B - 2
 — $\diagup$ — $\diagup$ — — — $\diagup$ — $\diagup$ — : B - 1
 $\diagup$ — $\diagup$ — — $\diagup$ — — — $\diagup$ — : C - 3
 — — — $\diagup$ — — — $\diagup$ — $\diagup$ — : B - 3



— / — — — / — — — / — : A - 1
 — — — / — / — — — / — : C - 2
 / — — — — / — — — / — : D - 3
 — / — — — / — — — / — : A - 1

 — / — — — / — / — / — : C - 4
 — / — / — — — — — / — : E - 6
 — / — — — / — / — / — : C - 4

 / — — — — / — — — / — : D - 3
 — — / — — — / — — — / — : A - 2
 / — — — — / — — — / — : D - 3

Apesar da variedade rítmica, podemos, numa tentativa de esclarecimento de nossa análise, seguir a divisão tradicional do soneto que o vê formado de dois núcleos métricos: o primeiro, configurado nos quartetos, e o segundo, nos tercetos.

Nota-se, então, que o primeiro núcleo é bem mais difuso, rítmica-mente, que o segundo: aquele apresenta 7 variantes rítmicas para oito versos, enquanto que este surge com 4 variantes para 6 versos. Não obstante, a primeira parte se dá com predomínio de variantes rítmicas normais (6 ao todo) sobre a rara (marcada com D-3), enquanto que na segunda parte há um equilíbrio entre duas variantes rítmicas pouco usadas (D-3 e E-6) e duas normais (C-4 e A-2). Agora já se pode descobrir que essa distribuição rítmica é, apesar de difusa, bastante expressiva.

O soneto toma o desenvolvimento que se costuma observar frequentemente nos sonetos de matéria erótica: uma exposição (os dois quartetos), uma exortação (1º terceto), e a subsequente conclusão (parte do 1º último verso do primeiro terceto e todo o segundo terceto); esta conclusão está baseada no pressuposto de que a exortação tenha sido atendida.

A exposição, de base descritiva, expressa-se por meio dos procedimentos da visão e da imagem visionária, procedimentos que começam somente no 3º verso, indo depois até o 8º.¹⁰¹ No primeiro quarteto descreve-se o

101) Aplicamos aqui os nomes de visão e imagem visionária no sentido que se lhes dá Carlos Bousoño (Teoría de la expresión poética, pp. 137-99).

plano da realidade que, desde uma perspectiva incerta, atua sobre o protagonista poemático: a situação externa vai-se impondo e se sobrepondo a uma situação interior, onírica; o sonho corta-se pela realidade exterior, percebida desinteressadamente. Já no segundo quarteto o protagonista apaga-se, dilui-se; a realidade referida isola-se em sua percepção, com perda da consistência racional com que se costuma descrevê-la, e ganha uma vaguidade remota, movendo-se numa aura de musicalidade desagregadora (vento adormecido por uma estranha presença musical) e fantástica (parte da figura humana ganha qualidades dinâmicas cósmicas -vs. 7/8). Na da melhor que este conteúdo vago, irracional, onírico, para motivar o o ritmo ateotônico.

Que continua na segunda parte. Mas aqui, a presença de três versos com variantes raras (com largos intervalos acentuais) parece sugerir o poderoso influxo do amor que a tudo modifica: modifica o protagonista poemático, dá sentido a seus sonhos e (talvez estejamos senlo su tis) motiva a rareza rítmica do soneto.

b) Ritmo tectônico.

O número de variantes que entram na constituição dos sonetos endecassílabos plurirrítmicos deste grupo é geralmente reduzido; quase sempre há uma variante rítmica que se destaca (não só pelo número de vezes com que se reitera, como pela posição que ocupa dentro do concerto estrófico); de vez em quando, é um grupo de duas ou três variantes que se combinam como o fundamento estrutural do poema. Em alguns dos sonetos, a intencionalidade do poeta na criação do ritmo, segundo uma ordem tectônica, aflora claríssima; noutros, é menos evidente, e, então, o ritmo resulta ser menos uma "obra", um fator de "poiema", que uma coincidência inesperada; em todos os casos, porém, consegue-se descobrir a ordem construtiva em determinada direção semântica.

Entre estes sonetos de ritmo mais ordenado, perfilamos os de:



- José Martí: "A Adelaida Baralt"(347);¹⁰²
- José Asunción Silva: "Taller moderno"(51) e "Paisaje tropical"(18);¹⁰³
- Rubén Darío: "Ama tu ritmo"(617);¹⁰⁴ "Trébol-I"(660);¹⁰⁵ e "Tant mieux"(764);¹⁰⁶ "Máximo Soto-Hall"(937), "Colombia"(938), "Lohen-grin"(963) e "Pasa y olvida"(1103);¹⁰⁷
- Amado Nervo: "A Némesis"(1292), "A Felipe II"(1295), e "El camino, I-III"(1304-5);¹⁰⁸ "Lápida a José María de Heredia"(1321), "Noche ártica"(1322), "El héroe"(1326), "El viejo sátiro"(1327), "Las sirenas" (1328), "La flauta de Pan"(1328);¹⁰⁹ El abate";¹¹⁰ "Londres"(1490);¹¹¹ "Exhalación"(1523);¹¹² e "La caricia"(1786);¹¹³
- Guillermo Valencia: "Ella"(89), "Ovidio en Tome"(96-8), "Pigmalión"(101), "El cuadro de Zeuxis"(102) e "La muerte del cruzado"(106);¹¹⁴ "A don Ignoto"(487), "Fatum"(490), "El bastón de Albán"(522);¹¹⁵
- Leopoldo Lugones: "La vejez de Anacreonte"(115), "El astro propicio"(118), "Conjunción"(119), "Venus victa"(119), "El color exótico"(120), "El éxtasis"(120-1), "Oceanida"(122), "La alcoba solitaria" (122-3), "Las manos entregadas"(123), "Holocausto"(123) e "Amapola" ((125);¹¹⁶ "Sobre las olas"(512), e "Scherzo"(519);¹¹⁷ "Escamoteo"(878), "La estrella del alambre"(879), e "Gramática parda"(879);¹¹⁸

102) V. José Martí: Cartas rimadas, ENC-XVI.

103) V. José Asunción Silva: Sitios, o primeiro; Infancia, Austral.

104) V. Rubén Darío: Prosas profanas, PC-P.

105) idem, Cantos de vida y esperanza, PC-P.

106) idem, El canto errante, PC-P.

107) idem, Del chorro de la fuente, PC-P.

108) V. Amado Nervo: Místicas, OC-II.

109) idem, Poemas, OC-II.

110) idem, Varia, OC-II.

111) idem, El éxodo y las flores del camino, OC-II.

112) idem, El jardín interior, OC-II.

113) idem, El estanque de los lótus, OC-II.

114) V. Guillermo Valencia: Ritos.

115) idem, Otras poesías.

116) V. Leopoldo Lugones: Los crepúsculos del jardín.

117) idem, El libro fiel.

118) idem, Poemas solariegos.

- Manuel Machado: "La anunciación"(151), "Asuntos bíblicos" (157), "La kermesse"(158), "La lección de anatomía"(159), "Entierro de un monje"(160), "La infanta Margarita"(162), "Los fusilamientos de la Moncloa"(172), e "El balcón abierto"(174);¹¹⁹ "La capa española"(233);¹²⁰ "Alfa y omega"(256);¹²¹ "Las lanzas de Velásquez"(388), "Pilarica"(399), "A Roma"(403), "La granja"(408) e "La primera caída"(432);¹²²

- Herrera y Reissig: "El banco del suplicio" (147), "La gota amarga"(149), "Luna de miel"(150), "La novicia"(153) e "La fuga"(158);¹²³ "Enero"(318-9), "Octubre"(320-1), e "El desamparo"(322);¹²⁴ "Bouquet de abril"(336) e "Esfinge"(338);¹²⁵ "Fecundidad"(385), "Transfiguración macabra"(389-90) e "Amazona"(391-2);¹²⁶ "El rosario"(402), "Disfraz sentimental"(402-3), "El abrazo pitagórico"(418-9), "Oleo brillante"(419-20) e "La golondrina"(422-3);¹²⁷ "Misa bárbara"(477-8) e "Oblación abra cadabra"(480-1);¹²⁸

- Santos Chocano: "Desprecio"(187), "Protesta"(202) e "Copa de oro"(232);¹²⁹ "Los conquistadores"(373), "Los Andes"(373), "Las selvas"(383), "Los pantanos"(385) e "La muerte de Pizarro"(449);¹³⁰

O soneto de Rubén Darío, "Tant mieux",¹³¹ será aqui tomado como exemplo de estrutura rítmica de sentido tectônico; e foi escolhido para análise porque se fundamenta na reiteração de algumas variantes rítmicas de distribuição significativa e porque apresenta acentos anti-rítmicos em função expressiva; tematicamente é um soneto raro, um dos poucos

119) V. Manuel Machado: Apolo.

120) idem, Sevilla.

121) idem, Poesías varias.

122) idem, Horas de oro.

123) V. Herrera y Reissig: Los parques abandonados.

124) idem, Los maitines de la noche.

125) idem, La sortija encantada.

126) idem, Sonetos de Asia.

127) idem, Los parques abandonados (segunda serie).

128) idem, Las clepsidras.

129) V. Santos Chocano: Selva virgen.

130) idem, Alma América.

131) V. Ruben Dario: El canto errante, PC-P. 764.

poemas em que Rubén Darío toma como matéria poemática o sentimento da revolta:

Gloria al laboratorio de Canidia,
gloria al sapo y la araña y su veneno,
gloria al duro guijarro, gloria al cieno,
gloria al áspero errar, gloria a la insidia.

Gloria a la cucaracha que fastidia,
gloria al diente del can de rabia lleno,
gloria al parche vulgar que imita al trueno,
gloria al odio bestial, gloria a la envidia.

Gloria a las ictericias devorantes
que sufre el odiador; gloria a la escoria
que padece la luz de los diamantes,

pues toda esa miseria transitoria
hace afirmar el paso a los Atlantes
cargados con el orbe de su gloria.

O soneto mostra uma estrutura opositiva que se dá em vários planos: o primeiro que se nota é a oposição entre os conteúdos de fama transitória e glória perene, aquela expressada em seguidas metáforas ("laboratorio de Canidia", "sapo", "araña y su veneno", "Duro guijarro", "cieno", "cucaracha que fastidia", "diente del can de rabia lleno", "parche vulgar que imita al trueno", "ictericias devorantes" e "escoria") e metonímias ("áspero errar", "insidia", "odio bestial", "envidia", "odiador" e "miseria transitoria"), figuras cujo eixo semântico é a degradação; o conteúdo de glória perene, autêntica, firmada nas metáforas de "la luz de los diamantes" e "Atlantes/cargados con el orbe de su gloria".

Outra oposição gera a figura da ironia; o poeta reitera exclamações entusiásticas de exaltação para um estado de coisas que rejeita, íntima e radicalmente. Assim, "gloria", toda vez que aparece no início de frases, substitui, por ironia, a expressão "malhaya" de conteúdo antitético a ela, e, neste sentido, opõe-se a "glória" localizada no último verso, última palavra do poema (quando adquire seu sentido próprio,

substantivo, referindo-se à glória heróica, oculta mas íntegra, olvidada mas autêntica.

A terceira oposição se verifica na estrutura rítmica do poema, e aqui nos interessa exatamente saber como Rubén Darío pôs esse ritmo a serviço do significado poemático; para isso, transcrevemo-lo.

```

  / — — — — / — — — — / —
  / — / — — — / — — — — / —
  / — / — — — / — / — — — / —
  / — / — — — / ( / ) — — — / —

  / — — — — — / — — — — / —
  / — / — — — — / — / — — — / —
  / — / — — — — / — / — — — / —
  / — / — — — — / ( / ) — — — / —

  / — — — — — / — — — — / —
  — / — — — — — / ( / ) — — — / —
  — — / — — — — / — — — — / —

  — / — — — — — / — — — — / —
  — — — — / — — — — — / —
  — / — — — — — / — — — — / —

```

Antes de qualquer consideração mais minuciosa, podemos adiantar que as duas partes do soneto correspondem a dois sentidos de disposição rítmica. Nos dois quartetos e no primeiro terceto, onde se reitera, anaforicamente, a irônica opção do poeta (Gloria... gloria, gloria...) e se acumulam as figuras da degradação, os versos apresentam acentos **extrarrítmicos** (além dos acentos rítmicos) e até acentos antirrítmicos. No segundo terceto, onde se expressa a antítese de sua exaltação (sintetizando com o termo "miséria" a qualidade que se atribui à fama alcançada por seres degradados), dando-se a glória aos que a merecem, os versos só apresentam acentos rítmicos, refletindo a conclusão **contrastante**.

Não obstante, o ritmo não se reduz apenas a esta projeção do paradigma **contrastante**, senão que se imbrica na construção, na distribuição das expressões.

O endecassílabo de acento em 1a, 6a e 10a sílabas métricas (D-3)

forma, significativamente, o primeiro verso dos quartetos e do primeiro terceto:

1a 6a 10a
Glória al laboratorio de Canídia

Gloria a la cucaracha que fastidia

Gloria a las ictericias devorantes

O acento intensivo, exatamente sobre o primeiro sinfonema de cada estrofe, seguido de longo vazio acentual, ganha relevo peculiar, além de intensificar a opção irônica do poeta, que carrega sobre este sinfonema -e de súbito- toda a força de sua íntima revolta.

Estas arrancadas emotivas, reforçadas pelo acento intensivo no primeiro sinfonema, repetir-se-ão em outros versos, cujas variantes rítmicas, com outras disposições acentuais, criarão novos matizes expressivos.

Tal se dá com o endecassílabo de acentos em 1a, 3a, 6a e 10a sílabas (C-3), que ocorre também três vezes::

v. 20: gloria al sapo y la araña y su veneno

v. 40: gloria al áspero errar, gloria a la insidia

v. 80: gloria al odio bestial, gloria a la invidia

sugerindo-nos, pela distribuição empinada dos acentos no ramo tensivo dos versos, que gera nestes um tempo lento, um caminhar dificultoso, a sinuosidade dos caminhos seguidos pela vilania, a "insidia" e o "ódio", em busca do prestígio social. Para sublinhar, intensificando ainda mais,

este sentido sorrateiro da ação maléfica e degradante (insinuações, bajulações às ocultas, máscara social), o poeta dá a dois versos (40 e 80) uma flutuação rítmica matizadora, através dos acentos antirrítmicos na 7ª sílaba, acento que com semelhante função conotativa surgirá no 100º verso:

v. 100: que sufre el odiador; gloria a la escoria
que padece la luz de los diamantes

Também empinados são os primeiros membros dos endecassílabos de acentos em 1ª-3ª-6ª-8ª-10ª sílabas (D-1); mas agora os acentos fortalecem, pela continuidade de pequenos intervalos acentuais, o significado de dureza, de monótona chatice, da persistência do ódio e da baixeza:

v. 30: gloria al duro guijarro, gloria al cieno
v. 60: gloria al diente del can de rabia lleno
v. 80: gloria al parche vulgar que imita al trueno

Falta o verso endecassílabo de acentos em 3ª, 6ª e 10ª sílabas métricas (A-2), do primeiro terceto:

v. 110: que padece la luz de los diamantes

único verso da primeira parte que, com acento extrarrítmico, não tem o primeiro sinfonema acentuado. Isto já o destaca diante dos outros, refletindo aquele relevo que o poeta empresta ao significado, pois aí se manifesta por primeira vez, de maneira simbólica, a figura do homem autêntico: "luz de los diamantes".

As variantes rítmicas que se combinam no último terceto (A-1) nos versos 120 e 140, e C-2 no verso 130), com predominância dos intervalos acentuais largos e com acentos rítmicos somente

v. 120: pues toda esa miseria transitoria
v. 130: hace afirmar el paso a los Atlantes
v. 140: cargados con el orbe de su gloria

destacam o terceto conclusivo, da parte anterior, e refletem o remate da evolução progressiva do soneto, sugerindo aquela gravidade e altura espiritual da ação humana plena de autenticidade que distingue o herói da vulgaridade massificada e degradada.

A R I M A D O S O N E T O M O D E R N I S T A

Como fator integrante da forma sonetil hispânica, a rima também deixa patente a orientação estilística do Modernismo que no decorrer deste trabalho pudemos ir verificando: retenção das aquisições tradicionais e busca de novas formas de expressão. Já vimos também que a rima desempenha três funções fônicas: a função métrica, a rítmica e a fonemática, de sorte que, para a identificação das variantes formais ~~das~~ estruturas rítmicas, temos que pensar em quantidade, disposição e qualidade dessas modalidades de correspondência.

A - VARIANTES FORMAIS QUANTITATIVAS

Duas variantes quantitativas apresenta o soneto modernista em sua constituição rítmica:

1 - Soneto isorrímico, isto é, aquele que conserva a mesma quantidade nas rimas do primeiro ao último verso; esta variante formal quantitativa está, geralmente, apoiada em palavras paroxítonas; somente dois sonetos ("Gaita galaica" de Rubén Darío¹ e "La vengadora" de Amado Nervo²) estão constituídos de palavras oxítonas.

2 - Soneto heterorrímico, isto é, aquele que se forma da combinação de rimas com quantidade cadencial distinta: 12 % dos sonetos modernistas integram esta variante.

1) V. Rubén Darío: Poema del otoño y otros poemas, PC-P, pp. 790-1.

2) V. Amado Nervo: El arquero divino, OC-II, p. 1804.



B - VARIANTES FORMAIS QUALITATIVAS

Duas formas qualitativas de rima encontramos no soneto modernista:

1 - A rima total, que se estima como a forma rímica própria do soneto hispânico, e

2 - a rima parcial, cujo único exemplo é o soneto de Rubén Darío: "Menéndez".³

C - VARIANTES FORMAIS DISTRIBUTIVAS

Os sistemas de distribuição formal das rimas reduzem-se a cinco tipos no soneto Modernista hispânico, desde que nos orientemos pelo princípio de identidade dos padrões fonemáticos existentes nos quartetos e dos presentes nos tercetos. Serão rímicamente idênticos os quartetos, quando o segundo apresentar os mesmos padrões fonemáticos do primeiro; serão diferentes, quando o segundo se realizar com todos os padrões distintos dos do primeiro; serão mistos, quando se interseccionarem as duas organizações anteriores. Aplicando o mesmo princípio para o arranjo das rimas nos tercetos, poderíamos desembocar em três tipos dessas estrofes, mas no Modernismo encontramos somente tercetos idênticos e tercetos mistos.

Tomando como base esses modos fundamentais de distribuição rímica, chegaríamos, teoricamente, mesmo sem conhecer qualquer soneto modernista, às seguintes variantes formais:

- 1) Quartetos idênticos + tercetos idênticos.
- 2) Quartetos idênticos + tercetos mistos.
- 3) Quartetos diferentes + tercetos idênticos.
- 4) Quartetos diferentes + tercetos mistos.
- 5) Quartetos mistos + tercetos mistos.
- 6) Quartetos mistos + tercetos idênticos.

3) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 934-5.

Sem embargo, a sexta variante não encontra representante nenhum no Modernismo, e a quinta pode ser chamada de variante excepcional, já que se dá apenas em quatro sonetos. Tanto esta, como as variantes terceira e quarta são tipicamente modernistas; as outras ja existiam antes do Modernismo, embora, em termos de realização estrutural, muitos sonetos que aí se enquadram são, em sua organização rítmica, integralmente modernistas.

D - ESTRUTURAS RÍMICAS QUANTITATIVAS.

No capítulo introdutório à segunda parte do trabalho, anotávamos que o estudo da rima em sua função rítmica já subentendia os outros dois aspectos, uma vez que não se podia pensar em disposição de uma seqüência fonemática sem atender à sua qualidade e à sua quantidade; ~~deixávamos, assim, implícito~~ que faríamos algumas indicações de sentido geral sobre as estruturas rímic^{as} quantitativas.

Primeiramente, deve-se notar que todos os sonetos isorrímicos de rimas graves ~~identificam-se~~ estruturalmente quanto à quantidade, e se diferencia, cada um deles entre si, ~~somente~~ quanto à natureza dos fonemas que se combinam na formação dos padrões dessas rimas, e quanto à disposição particular das mesmas na seqüência estrófica. Estes sonetos de rimas graves opõem-se estruturalmente, em termos de sistema, aos sonetos isorrímic^{os} com rimas agudas (os dois apontados mais acima).

Por outro lado, essas duas estruturas quantitativas distinguem-se daquelas que, formalmente, resultam da combinação de rimas de diferente cadência e que abrangem três grupos: o grupo que, com número de sonetos bem considerável, mostra a combinação entre rimas graves e rimas agudas(a); o que apresenta a combinação entre rimas graves e rimas esdrúxulas(e); e o que combina as três quantidades rímic^{as}.

1 - PRIMEIRO GRUPO: Rimas graves com rimas agudas(a).

A combinação dessas duas quantidades de rima dá-se, entre os so



netos modernistas, nos mais diferentes sentidos:⁴

a) Em todas as estrofes:

i) A BaA Ba- A BaA Ba- C C Da- E E Da(53).

"La tierra del sol" de Santos Chocano.⁵

ii) A BaA Ba- A BaA Ba- C DaC - C C Da(9).

"Margarita" de Rubén Darío.⁶

iii) A BaA Ba- A BaA Ba- C C Ba- C C Ba(1).

"El bohío" de Santos Chocano.⁷

iv) AaB B Aa- AaB B Aa- C C Da- E E Da(1).

"Dixit Rex" de Amado Nervo.⁸

v) AaB B Aa- AaB B Aa- C DaC - DaC Da(1):

"Un soneto para bebe" de Rubén Darío.⁹

vi) A A A Ba- C C C Ba- D D Ea- F F Ea(1).

"Lastarria" de Rubén Darío.¹⁰

vii) A BaA Ba- C DaC Da- E F Ga- E F Ga(1).

"Madrigal de madrigales" de Manuel Machado.¹¹

viii) A BaA Ba- C DaC Da- E E Fa- G G Fa(1).

"Volandera" de Santos Chocano.¹²

ix) A BaA Ba- A BaA Ba- CaDaCa- DaCaDa(1).

"Simón el bobito" de Rubén Darío.¹³

4) Depois de cada ordem rímica colocamos entre parênteses um número que corresponde à quantidade de sonetos que seguem a estrutura apontada. O mesmo se fará neste capítulo para as estruturas rímicas distributivas.

5) V. Santos Chocano: Alma América, pp. 386-7.

6) V. Rubén Darío: Prosas profanas, PC-P, pp. 568-9.

7) V. Santos Chocano: Oro de Indias, pp. 818.

8) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, p. 1326.

9) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 874-5.

10) *ibidem*, pp. 885-6.

11) V. Manuel Machado: Dedicatorias (Phoenix), p. 363.

12) V. Santos Chocano: Primicias de Oro de Indias, p. 659.

13) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 872.

b) Rimas graves nos quartetos, e combinação de graves e agudas nos tercetos.

i) A B B A - A B B A - C C Da- E E Da(1 5) .

"Los piratas" de Rubén Darío.¹⁴

ii) A B B A - A B B A - C DaC - DaC Da(2) .

"Nessun maggior dolore..." de Manuel Machado.¹⁵

iii) A B B A - A B B A - C C Da- E E Da(1) .

"Para la misma" de Rubén Darío.¹⁶

iv) A B B A - A B B A - C D Ea- C D E(1)

"A la oportuna muerte del poeta Manuel de Sandoval" de Manuel Machado.¹⁷

v) A B A B - A B A B - C C Da- E E Da(2)

"Flor de una hora" de Santos Chocano.¹⁸

vi) A B A B - A B A B - C DaC - DaC Da(1) .

"De invierno" de Rubén Darío.¹⁹

vii) A B B A - A B B A - C DaE - C DaE (1) .

"Julio" de Manuel Machado.²⁰

viii) A B B A - B A B A - C DaC - DaC Da(1) .

"Puesto que tú me dices" de Rubén Darío.²¹

ix) A B B A - B A B A - C C Da- E E Da(1) .

"Kalpa" de Amado Nervo.²²

x) A B B A - B A B A - C C D - EaEaD (1) .

"Ojos azules" de Herrera y Reissig.²³

14) idem, El canto errante, PC-P, p. 767.

15) V. Manuel Machado: Phoenix, p. 344.

16) V. Rubén Darío: Prosas profanas, PC-P, pp. 563-4.

17) V. Manuel Machado: Dedicatorias (Phoenix), p. 374.

18) V. Santos Chocano: Oro de Indias, pp. 823-4.

19) V. Rubén Darío: Azul..., PC-P, p. 536.

20) V. Manuel Machado: Phoenix, p. 333.

21) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 1078.

22) V. Amado Nervo: El estanque de los lótus , OC-II, p. 1745.

23) V. Herrera y Reissig: El collar de Salambó, p. 464.

xi) A B A B - B A B A - C C Da- E E Da(1).

"En las constelaciones" de Rubén Darío.²⁴

xii) A B A B - C D C D - E F Ga- E F Ga(2).

"Primavera, II" de Manuel Machado.²⁵

xiii) A B A B - C D C D - E FaGa- E FaGa (1).

"Las mujeres de Romero de Torres" de Manuel Machado.²⁶

c) Rimas graves nos quartetos e rimas agudas nos tercetos:

- A B B A - A B B A - CaDaCa- LaCaDa(1).

"¡Oh Dios!" de Rubén Darío.²⁷

d) Rimas graves e agudas nos quartetos, e rimas graves nos tercetos:

- A BaA Ba- A BaA Ba- C C D - E D E (1).

"¡Eres todo!" de Herrera y Reissig.²⁸

e) Rimas graves e agudas nos quartetos, rimas graves no 1º terceto, e rimas graves e agudas no 2º terceto:

- A BaA Ba- A BaA Ba- C C D - EaD Ea(1).

"La ausencia meditativa" de Herrera y Reissig.²⁹

f) Rimas graves no 1º quarteto, e rimas graves e agudas nas outras estrofes:

- A B A B - C DaC Da- E F Ga- E F Ga(1)

"Miguel Sawa" de Manuel Machado.³⁰

g) Rimas graves no 2º quarteto, e rimas graves e agudas nas outras-estrofes:-

- AaB B Aa- C D C D - E F Aa- E F Aa(1).

"Kyrie Eleison" de Manuel Machado.³¹

24) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 1035.

25) V. Manuel Machado: Caprichos, p. 57.

26) idem, Sevilla, p. 232.

27) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 1092-3.

28) V. Herrera y Reissig: Los parques abandonados, p. 423.

29) ibidem, p. 395.

30) V. Manuel Machado: Dedicatorias, p. 301.

31) idem, Caprichos, p. 71.

2 - SEGUNDO GRUPO: Rimas graves com rimas esdrúxulas(e).

Apenas oito sonetos modernistas aparecem com essa combinação:

a) Em todas as estrofes:

- A BeBeA - BeA A Be- C C De- E DeE (1).

"Las arañas del augurio" de Herrera y Reissig.³²

b) Graves e esdrúxulas nos quartetos, e graves nos tercetos:

i) AeB AeB - AeB AeB - C D C - D C D (1).

"El pacto" de Amado Nervo.³³

ii) A BeA Be- A BeA Be- C D C - D E E (1).

"A la católica majestad de Paul Verlaine" de A. Nervo.³⁴

c) Graves e esdrúxulas no 1º terceto, e graves nas outras estrofes:

i) A B B A - A B B A - CeCeD - E D E (1).

"Amor" de Herrera y Reissig.³⁵

ii) A B B A - A B B A - CeCeD - E E D (1).

"Guerrero y frayle" de A. Nervo.³⁶

d) Graves e esdrúxulas no 2º terceto, e graves nas outras estrofes:

- A B B A - A B B A - C C D - EeEeD (1).

"Flora" de Rubén Darío.³⁷

e) Graves e esdrúxulas no 2º quarteto, e graves nas outras estrofes:

- A B B A - CeD D Ee- E E F - G G F (1).

"Pierrot" de Manuel Machado.³⁸

f) Graves no 2º terceto, e graves e esdrúxulas nas outras estrofes:

- AeB B Ae- AeB B Ae- CeCeD - E E D (1).

"Pa a una cubana" de Rubén Darío.³⁹

32) V. Herrera y Reissig: Los maitines de la noche, pp. 313-4.

33) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, p. 1325.

34) idem, Místicas, OC-II, pp. 1297-8.

35) V. Herrera y Reissig: Sonetos de Asia, pp. 338-9.

36) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, p. 1324.

37) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 1006.

38) V. Manuel Machado: Apolo, p. 169.

39) V. Rubén Darío: Prosas profanas, PC-P, p. 563.

3 - TERCEIRO GRUPO: Rimas graves com esdrúxulas e agudas.

Cinco sonetos formam este grupo:

- a) "Venus de Darío, com a seguinte ordem combinatória: :

A BaA Ba- A BaA Ba- CeDaCe- DaCeDa.⁴⁰

- b) "Lírica", também de Darío, com a seguinte ordem:

A B B A - A B B A - C C Da- EeEeDa.⁴¹

- c) "Suprema lex", ainda de Rubén, com:

A BaA Ba- A BaA Ba- C C Da- EeEeDa.⁴²

- d) "Reina del arpa y del amor" de Herrera y Reissig:

A BeA Be- BeA BeA - CeCeDa- EeEeDa.⁴³

- e) "La última careta" de Leopoldo Lugones:

A BaA Ba- A BaA Ba- CeCeDa- EeEeDa.⁴⁴

Essas combinações caprichosas de rimas com quantidades diferentes obedecem sempre a uma intencionalidade expressiva particular em cada poema, tornando difícil uma síntese crítica que as ordene. Não obstante, indicaremos aqui, dentro dos termos aceitáveis de toda generalização, que os sonetos em que se combinam as três quantidades rítmicas são os de musicalidade mais sugestiva, musicalidade que se transforma, às vezes, em conteúdo motivador de tais combinações, como acontece em "Lírica" (R. Darío) e em "Reina del arpa y del amor" (H. y Reissig). Lugones, porém, aproveita-se das combinações de rimas distintas para tornar mais expressivas a ironia e a sua descrição do grotesco ("La última careta"). Em todos eles, nota-se que a combinação das três rimas liga-se intimamente à expressão de um conteúdo que foge ao poder humano de apreensão racional (fantasia, magia, leis fatais e divinas, vivências inefáveis...).

40) idem, Azul..., PC-P, 535-6.

41) idem, El canto errante, PC-P, 764-5.

42) idem, Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 919-20.

43) V. Herrera y Reissig: Sonetos de Asia, pp. 387-8.

44) V. Leopoldo Lugones: Lunario sentimental, p. 235.

Quanto aos sonetos em que se combinam as graves com as esdrúxulas, não será difícil perceber como as esdrúxulas carregam de ironia, e às vezes sugerem certo sarcasmo, os sonetos "El pacto", "Guerrero y frayle", "Pierrot", "Amor", ou dão concreção fônica à expressão de conteúdos oníricos, fantásticos ou misteriosos e deliquescentes, como se pode observar nos outros sonetos; em algum deles chegam a funcionar como elemento de relevo tectônico, sendo este os casos de "Para una cubana", "Flora" (R. Darío), "El pacto" e "A la católica majestad de Paul Verlaine" (A. Nervo), "Amor" e até "Las arañas del augurio" (H. y Reissig).

Já nos sonetos que apresentam rimas agudas combinadas com rimas graves estão aqueles arranjos quase sempre vinculados a conteúdos de forte carga sentimental, a um compromisso emocionado do protagonista poemático com as circunstâncias. Tal efusão lírica notabiliza-se nos sonetos com rimas agudas e graves enlaçadas em todas as estrofes; esta presença de agudas constitui um traço estilístico romântico e não é por casualidade que o poeta que mais elaborou sonetos nesta estrutura rítmica quantitativa foi Chocano. Outros sonetos apresentam essa combinação num sentido claramente construtivo, isto é, destacando núcleos semânticos; este arranjo se percebe em todos aqueles sonetos que mostram combinação de rimas graves e agudas nos tercetos, e presença de apenas rimas graves nos quartetos, ou naqueles em que se dão rimas graves nos quartetos e rimas agudas nos tercetos ("Oh Dios!"), e ou ainda os que têm rimas graves combinadas com agudas nos quartetos e a presença de apenas rimas graves nos tercetos ("¡Eres todo!"), e ainda os sonetos "La ausencia meditativa" de H. y Reissig, "Miguel Sawa" e "Kyrie Eleison" de Manuel Machado.

Mas não se podem reduzir as estruturas rítmicas sonetis à sua realização quantitativa; nem esta se limita, estruturalmente, a estes rígidos esquemas silábicos de combinação entre cadências vocabulares agudas, graves e esdrúxulas, pois a perceptibilidade rítmica vem cons-



tantemente afetada pelo encavalgamento que já vimos ser fenomeno de estruturação métrica sonetil bastante comum no Modernismo. Por outro lado, é na distribuição das rimas, vale dizer dos padrões fonemáticos formais, pelos quatorze versos do soneto, onde reside sua função principal de correspondência associativa, integrando essa ordem rítmica, a natureza dos distintos padrões fonemáticos e a quantidade silábica dos mesmos.

E - ESTRUTURAS RÍMICAS DISTRIBUTIVAS

Antes do Modernismo, o soneto hispânico costumava apresentar nos quartetos uma única disposição rímica: as rimas abraçadas (... A B B A - A B B A); os ensaios sonetis de Santillana haviam malogrado e, por isso, a ordem cruzada de rimas, que havia preferido para a adaptação hispânica dos poemas feitos ao "itálico modo", não vingou, as sim como ficaram esquecidas as disposições em que entravam três rimas. Tanto a disposição preferida por Santillana como aquela que vin gou posteriormente (A B B A - A B B A), baseava-se na reiteração de apenas dois padrões fonemáticos formais (aqui abreviados em A e B); a ordem desses dois padrões permanecia invariável um quarteto para o outro, conforme uma simetria sucessiva.

Os tercetos, entretanto, não só se realizaram com diferentes disposições como em diferente número: dois ou três padrões fonemáticos combinavam-se na estruturação rímica do segundo núcleo sonetil, quer em simetria sucessiva (C D C - C D C , C D E - C D E), quer em simetria bilateral (C D C - D C D), quer em assimetria (C D E - D E C); apesar dessa variação distributiva e numérica os tercetos eram sempre idênticos (isto é, as rimas que apareciam no primeiro terceto, apareciam também no segundo terceto) e raras vezes qualquer destas rimas eram emparelhadas (v.g.: C C D - D C D).

Os modernistas continuam usando essas combinações tradicionais mas ressuscitam a distribuição rímica alternada; e fazem mais: dis-



põem as rimas nos quartetos não só em simetrias sucessivas, mas também em simetria bilateral e assimetria, empregando não só dois padrões fonemáticos distintos, como quatro e, excepcionalmente, três; nos tercetos também aproveitam as combinações tradicionais, mas introduzem al gumas novas, como a diferenciação de padrões fonemáticos de um terceto para outro (tercetos mistos), usando rimas emparelhadas num ou noutro terceto, ou em ambos. Deste modo, os poetas modernistas alargaram, consideravelmente, as possibilidades de combinação rímica do soneto, tan to que encontramos 91 estruturas .

Seguindo a ordem acima indicada das variantes formais distributivas, iremos enumerar aqui cada uma destas 91 estruturas que encontramos nos sonetos modernistas hispânicos, indicando, entre parênteses, o número de sonetos em que tal estrutura se dá, e pospondo, para verificação, um poema que a represente.

1 - Sonetos com quartetos idênticos - tercetos idênticos.

Nos poetas estudados encontramos 30 disposições rímicas distintas, distribuíveis em oito grupos, conforme as combinações estabelecidas entre simetria sucessiva, simetria bilateral e assimetria entre quartetos e tercetos:

a) Simetria sucessiva(quartetos)-simetria sucessiva (tercetos):

i) A B B A - A B B A - C D E - C D E (88).

"Pax nobis" de Guillermo Valencia.⁴⁵

ii) A B B A - A B B A - C D C - C D C (5).

"Eros(Tríptico de Nicaragua)" de R. Darío.⁴⁶

iii) A B B A - A B B A - C C D - C C D (2)

"A un poeta" de R. Darío.⁴⁷

iv

45) V. Guillermo Valencia: Ritos, p. 92.

46) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 1061-2.

47) ibidem, pp. 1070-1.

iv) A B A-B - A B A-B - C D-E - C D E (3).

"Soneto-prólogo" de Manuel Machado.⁴⁸

b) Simetria sucessiva (quartetos)-Simetria bilateral (tercetos):

i) A B B A - A B B A - C D C - D C D (122).

"El gnomo" de Amado Nervo.⁴⁹

ii) A B B A - A B B A - C D D - C C D (1).

"La vengadora" de Amado Nervo.⁵⁰

iii) A B A B - A B A B - C D C - D C D (23).

"De invierno" de R. Darío.⁵¹

iv) A B A B - A B A B - A B A - B A B (1).

"Leyenda" de A. Nervo.⁵²

c) Simetria sucessiva (quartetos)-assimetria (tercetos):

i) A B B A - A B B A - C D C - D D C (5).

"Claroscuro" de H. y Reissig.⁵³

ii) A B B A - A B B A - C D D - C D C (3).

"Epitalamio ancestral" de H. y Reissig.⁵⁴

iii) A B B A - A B B A - C D E - C E D (1).

"A Eduardo (I)" de H. y Reissig.⁵⁵

iv) A B B A - A B B A - C D E - D C E (1).

"A un pesimista" de José Asunción Silva.⁵⁶

v) A B B A - A B B A - A A C - A C A (1).

"La bola" de Leopoldo Lugones.⁵⁷

48) V. Manuel Machado: Dedicatorias, p. 291.

49) V. Amado Nervo: Varia, OC-II, pp. 1449-50.

50) idem, El arquero divino, OC-II, pp. 1804.

51) V. Rubén Darío: Azul..., PC-P, pp. 536.

52) V. Amado Nervo: Varia, OC-II, p. 1449.

53) V. Herrera y Reissig: Los éxtasis de la montaña (2ª serie), pp. 443-4.

54) idem, Las clepsidras, p. 477.

55) idem, Primeros poemas, p. 177.

56) V. José Asunción Silva: BR, p. 82.

57) V. Leopoldo Lugones: Poemas solariegos, p. 880.

vi) A B A B - A B A B - C D E - C E D (1).

"Sonetino" de Amado Nervo.⁵⁸

vii) A B A B - A B A B - C D C - D D C (2).

"La hoja de oro" de R. Darío.⁵⁹

viii) A B A B - A B A B - C D D - C D C (2).

"La velada" de Herrera y Reissig.⁶⁰

ix) A B A B - A B A B - C D C - C C D (1).

"La maceta de alabastro" de Leopoldo Lugones.⁶¹

d) Simetria bilateral(quartetos)-simetria bilateral(terce-
tos:

i) A B B A - B A A B - C D C - D C D (4).

"Almas pálidas" de Herrera y Reissig.⁶²

ii) A B B A - B A A B - C D D - C C D (2).

"Color de sueño" de H. y Reissig.⁶³

iii) A B A B - B A B A - C D C - D C D (1).

"Evocación" de Guillermo Valencia.⁶⁴

e) Simetria bilateral(quartetos)-assimetria(tercetos):

i) A B B A - B A A B - C D C - D D C (2).

"Tentación" de Leopoldo Lugones.⁶⁵

ii) A B B A - B A A B - C C D - D C D (1).

"Heliofina" de Herrera y Reissig.⁶⁶

iii) A B A B - B A B A - C D C - D D C (1).

"El despertar" de Herrera y Reissig.⁶⁷

58) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, p. 1331.

59) V. Rubén Darío: Prosas profanas, PC-P, pp. 618-9.

60) V. Herrera y Reissig: Los éxtasis de la montaña, pp. 110-1.

61) V. Leopoldo Lugones: Poesías diversas, pp. 1157-8.

62) V. Herrera y Reissig: Los parques abandonados(2ª serie), pp.413-4.

63) idem, Los parques abandonados, pp. 160-1.

64) V. Guillermo Valencia: Otras poesías, p. 540.

65) V. Leopoldo Lugones: Los crepúsculos del jardín, p. 117.

66) V. Herrera y Reissig: Sonetos de Asia, p. 387.

67) idem, Los éxtasis de la montaña, p. 108.

f) Assimetria(quartetos)-assimetria(tercetos):

- A B A B - A B B A - C D E - E C D (1).

"Camafeo galante" de H. y Reissig.⁶⁸g) Assimetria(quartetos)-simetria sucessiva(tercetos):

- A B A B - B A A B - C D E - C D E (1).

"La intrusa" de Herrera y Reissig.⁶⁹h) Assimetria(quartetos)-simetria bilateral(tercetos):

i) A B B A - B A B A - C D C - D C D.(2).

"Ojos de oro" de Herrera y Reissig.⁷⁰

ii) A B A B - A B B A - C D D - C C D (1).

"El regreso" de H. y Reissig.⁷¹

iii) A B A B - B A A B - C D C - D C D (2).

"Soneto" de Leopoldo Lugones.⁷²

iv) A B A B - B A A B - C D D - C C D (1).

"Idilio" de Herrera y Reissig.⁷³

v) A B A B - A B B A - C D C - D C D (2).

"Amor sádico" de Herrera y Reissig.⁷⁴2 - Sonetos com quartetos idénticos - tercetos mistos.

Trinta são as estruturas rímicas distributivas dessa variante e que se podem ordenar em sete grupos:

a) Simetria sucessiva(quartetos)-simetria sucessiva(tercetos):

i) A B B A - A B B A - C C D - E E D (251).

"La medalla de César" de Guillermo Valencia.⁷⁵68) idem, La sortija encantada, pp. 336-7.69) idem, Los parques abandonados (2ª serie), p. 419.70) idem, El collar de Salambó, p. 465.71) idem, Los éxtasis de la montaña, p. 109.72) V. Leopoldo Lugones: Poesías diversas, p. 1254.73) V. Herrera y Reissig: Los éxtasis de la montaña, p. 119.74) idem, Los parques abandonados, p. 160.75) V. Guillermo Valencia: Ritos, p. 95.

ii) A B B A - A B B A - C D C - E D E (112).

"Baile antiguo" de José Santos Chocano.⁷⁶

iii) A B B A - A B B A - A A C - D D C (1).

"Soneto Siriométrico a Alejandro Sirio" de L. Lugones.⁷⁷

iv) A B A B - A B A B - C C D - E E D (75)

"Pomme de terre" de Santos Chocano.⁷⁸

v) A B A B - A B A B - C D C - E D E (8).

"El beso fantasma" de Amado Nervo.⁷⁹

vi) A B A B - A B A B - C C B - D D B (1).

"El bohío" de Santos Chocano.⁸⁰

vii) A A B B - A A B B - C C D - E E D (4).

"El alma inmóvil, I-II" de Santos Chocano.⁸¹

b) Simetria sucessiva(quartetos)-simetria bilateral(terce-
tos:

- A B A B - A B A B - C C D - D E E (1).

"A Carlos Romagosa" de Rubén Darío.⁸²

c) Simetria sucessiva(quartetos)-assimetria(tercetos):

i) A B B A - A B B A - C C D - E D E (45).

"El jardín de Platón" de H. y Reissig.⁸³

ii) A B B A - A B B A - C D C - D E E (11).

"A Manuel Maldonado" de Rubén Darío.⁸⁴

iii) A B B A - A B B A - C D C - E E D (3).

"Hasta la médula" de Amado Nervo.⁸⁵

76) V. Santos Chocano: Fiat lux, p. 496.

77) V. Leopoldo Lugones: Poesías diversas, p. 1275.

78) V. Santos Chocano: Alma América, p. 417.

79) V. Amado Nervo: Místicas, OC-II, p. 1294.

80) V. Santos Chocano: Oro de Indias, p. 818.

81) idem, Selva virgen, p. 240.

82) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 974-5.

83) V. Julio Herrera y Reissig: Los parques abandonados(2ª serie), pp. 412-3.

84) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, 1022.

85) V. Amado Nervo: Elevación, OC-II, p. 1727.

- iv) A B B A - A B B A - C C D - A D A (1).
 "Melancolía" de Rubén Darío.⁸⁶
- v) A B B A - A B B A - C D E - F F E (1).
 "Lápida" de Santos Chocano.⁸⁷
- vi) A B A B - A B A B - C C D - E D E (6).
 "La misa cándida" de H. y Reissig.⁸⁸
- vii) A B A B - A B A B - C D C - D E E (1).
 "A la católica majestad de Paul Verlaine" de A. Nervo.⁸⁹
- d) Simetria bilateral(quartetos)-simetria sucessiva(terce-
tos):
- i) A B B A - B A A B - C C D - E E D (10).
 "El astro propicio" de Leopoldo Lugones.⁹⁰
- ii) A B A B - B A B A - C C D - E E D (8).
 "Marco antiguo" de Santos Chocano.⁹¹
- iii) A B A B - B A B A - C D C - E D E (1).
 "El sauce" de Herrera y Reissig.⁹²
- e) Simetria bilateral(quartetos)-assimetria(tercetos):
- i) A B B A - B A A B - C C D - E D E (10)
 "La trilla" de Herrera y Reissig.⁹³
- ii) A B A B - B A B A - C C D - E D E (6).
 "Muerte blanca" de H. y Reissig.⁹⁴
- f) Assimetria (quartetos)-assimetria(tercetos):
- i) A B B A - B A B A - C C D - E D E (7).
 "Sepelio" de Herrera y Reissig.⁹⁵

86) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 675.

87) V. Santos Chocano: Poesías varias, p. 912.

88) V. Herrera y Reissig: Los éxtasis de la montaña, p. 124.

89) V. Amado Nervo: Místicas, OC-II, pp. 1297-8.

90) V. Leopoldo Lugones: Los crepúsculos del jardín, pp. 118-9.

91) V. Santos Chocano: Fiat lux, p. 495.

92) V. Herrera y Reissig: Los parques abandonados, pp. 157-8.

93) idem, Sonetos vascos, p. 471.

94) idem, Los parques abandonados(2ª serie), p. 415.

95) idem, Los parques abandonados, pp. 159-60.

ii) A B A B - B A A B - C C D - E D E (4).
 "Panteísmo" de Herrera y Reissig.⁹⁶

iii) A B B A - A B A B - C C D - E D E (4).
 "El poema de amor" de Herrera y Reissig.⁹⁷

iv) A B B A - A A B B - A C D - C D C (1).
 "La dulzura del ángelus" de R. Darío.⁹⁸

g) Assimetria(quartetos)-simetria sucessiva(tercetos):

i) A B B A - B A B A - C C D - E E D (3).
 "Kalpa" de Amado Nervo.⁹⁹

ii) A B B A - B A B A - C D-C - E D E (1).
 "Génesis" de Herrera y Reissig.¹⁰⁰

iii) A B B A - A B A B - C C D - E E D (4).
 "Holocausto" de Herrera y Reissig.¹⁰¹

iv) A B A B - A B B A - C C D - E E D (8).
 "Trébol, III" de Rubén Darío.¹⁰²

v) A B A B - B A A B - C C D - E E D (3).
 "El beso" de H. y Reissig.¹⁰³

vi) A A B B - A B A B - C C D - E E D (1).
 "El pegaso ante el poeta, I" de Santos Chocano.¹⁰⁴

3 - Sonetos com quartetos diferentes- tercetos idênticos.

Esta variante rímica formal compreende 18 realizações estruturais distintas, formando cinco grupos:

96) idem, Los parques abandonados(2ª serie), p. 404.

97) ibidem, pp. 410-1.

98) V. Rubén Darío; Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 655.

99) V. Amado Nervo; El estanque de los lótus, OC-II, p. 1745.

100) V. Herrera y Reissig; Sonetos de Asia, pp. 385-6.

101) idem, Los parques abandonados(2ª serie), p. 400.

102) V. Rubén Darío; Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 661.

103) V. Herrera y Reissig; Los parques abandonados (2ª serie), p. 413.

104) V. Santos Chocano; Selva virgen, p. 203.

a) Simetria sucessiva(quartetos)-simetria sucessiva(terce-
tos:

i) A B B A - C D D C - E F G - E F G (32).

"La anunciación" de Manuel Machado.¹⁰⁵

ii) A B B A - C D D C - E F A - E F A (3).

"Blasón de España,I" de Manuel Machado.¹⁰⁶

iii) A B B A - C D D C - E B F - E B F (1).

"Domine, ut videam...,II" de M. Machado.¹⁰⁷

iv) A B A-B - C D C D - E F-G - E F G (10).

"Última verba" de Amado Nervo.¹⁰⁸

v) A A B B - C C D D - E F G - E F G.(2).

"Rosario" de M. Machado.¹⁰⁹

b) Simetria sucessiva(quartetos)-simetria bilateral(terce-
tos):

i) A B B A - C D D C - E F E - F E F.(5).

"Rosas de otoño,II" de M. Machado.¹¹⁰

ii) A B A B - C D C D - E F E - F E F (3).

"Asuntos bíblicos" de Manuel Machado.¹¹¹

c) Simetria sucessiva(quartetos)-assimetria(tercetos).

i) A B B A - C D D C - E F E - F F E (1).

"Intra vulnera tua absconde me" de A. Nervo.¹¹²

ii) A B B-A - C D D-C - E F G - F E G'(1).

"A Santiago Iglesias, poeta" de M. Machado.¹¹³

iii) A B B A - C D D C - E F E - E F F (1).

"Rosada y blanca" de H. y Reissig.¹¹⁴

105) V. Manuel Machado: Apolo, p. 151.

106) idem, Horas de oro, p. 394.

107) ibidem, p. 438.

108) V. Amado Nervo: Místicas, OC-II, p. 1306.

109) V. Manuel Machado: Sevilla, p. 1226

110) idem, Ars moriendi, p. 273.

111) idem, Apolo, p. 157.

112) V. Amado Nervo: Místicas, OC-II, p. 1287.

113) V. Manuel Machado: Dedicatorias, p. 284.

114) V. Herrera y Reissig: Los maitines de la noche, p. 314.

iv) A B A B - C D C D - E F G - F E G (1).

"Resumen" de Amado Nervo.¹¹⁵

d) Assimetria (quartetos)-simetria sucessiva(tercetos):

i) A B B A - C D C D - E F G - E F G (3).

"Oriente" de M. Machado.¹¹⁶

ii) A B B A - C D C D - E F A - E F A (1).

"Kyrie Eleison" de M. Machado.¹¹⁷

iii) A B A B - C D D C - E F G - E F G (6).

"La infanta Margarita" de M. Machado.¹¹⁸

iv) A B A B - C D D C - A E F - A E F (1).

"El príncipe de la casa de Orange" de M. Machado.¹¹⁹

e) Assimetria (quartetos)-simetria bilateral(tercetos):

i) A B B A - C D C D - E F E - F E F (1).

"La kermesse" de Manuel Machado.¹²⁰

ii) A B A B - C D D C - E F E - F E F (1).

"La primavera, I" de M. Machado.¹²¹

iii) A B B A - C D C D - E E F - F G G (1).

"Un hidalgo", de M. Machado.¹²²

4 - Sonetos com quartetos diferentes -tercetos mistos:

Esta variante abrange 10 estruturas rímicas que se podem ordenar em quatro grupos:

a) Simetria sucessiva(quartetos)-simetria bilateral(tercetos):

i) A B B A - C D D C - E E F - G G F(12).

"Desnudos de mujer" de M. Machado.¹²³

115) V. Amado Nervo: Serenidad, OC-II, p. 1598.

116) V. Manuel Machado: Alma, p. 21.

117) idem, Caprichos, p. 71.

118) idem, Apolo, p. 162.

119) ibidem, p. 165.

120) ibidem, p. 158.

121) idem, Caprichos, p. 56.

122) idem, Museo, p. 146.

123) idem, Apolo, p. 156.

ii) A B A B - C D C D - E E F - G G F (5).

"Volandera" de Santos Chocano.¹²⁴

iii) A B A B - C D C D - E F F - E G G (1).

"Oraciones a ella" de M. Machado.¹²⁵

b) Simetria sucessiva(quartetos)-simetria bilateral(tercetos):

i) A A B B A - C D D C - E E F - F G G (1)

"La canción del invierno".¹²⁶

ii) A B A B - C D C D - E E F - F G G (1).

"A un poeta emigrante" de M. Machado.¹²⁷

iii) A B A B - C D C D - E E F - F B B (1).

"Carmen" de M. Machado.¹²⁸

c) Simetria sucessiva(quartetos)-assimetria (tercetos):

i) A B B A - C D D C - E E F - G F G (1).

"A Rubén Darío" de M. Machado.¹²⁹

ii) A B A B - C D C D - E F E - G G F (1).

"Las cigüeñas" de Amado Nervo.¹³⁰

iii) A B A B - C D C D - E F E - F G G (1).

"Épica española" de M. Machado.¹³¹

d) Assimetria (quartetos)-assimetria(tercetos):

- A B A B - C C D D - E F E - F G G (1).

"Lema" de Santos Chocano.¹³²

5 - Sonetos com quartetos mistos - tercetos mistos:

Desta variante encontramos nos poetas modernistas três estruturas:

-
- 124) V. Santos Chocano: Primicias de Oro de Indias, p. 659.
 125) V. Manuel Machado: Caprichos, p. 83.
 126) idem, Dedicatorias, p. 288.
 127) ibidem, p. 285.
 128) idem, Sevilla, p. 225.
 129) idem, Dedicatorias, p. 297.
 130) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, p. 1323.
 131) V. Manuel Machado: Poemas varios, p. 257.
 132) V. Santos Chocano: Fiat lux, p. 482.

a) Simetria sucessiva(quartetos)-simetria sucessiva(terce-
tos):

- A A A B - C C C B - D D E - F F E (1).

"Lastarria" de R. Darío.¹³³

b) Assimetria (quartetos) - simetria sucessiva(tercetos):

- A B B A - A B C A - D C D - E C E (1).

"Resurrección" de Santos Chocano.¹³⁴

c) Assimetria (quartetos)-assimetria (tercetos):

- A B B A - C A C D - C C D - E D E (1).

"El soneto roto" de Santos Chocano.¹³⁵

Tantas estruturas distributivas da rima no soneto modernista hispânico tornam problemática uma exposição de sentido geral, como o é este trabalho; escolher uma delas para análise mais detida, mostrando sua relação com o significado, seria desprezar muitas outras. Reduzi-las a um denominador comum seria plenamente impossível. Há, todavia, alguns pontos que podem ser destacados.

O primeiro deles refere-se ao número relativamente pequeno de estruturas rítmicas tradicionais que o soneto modernista conserva: apenas 7, compreendendo 326 sonetos (33% da produção dos nove poetas escolhidos); estas estruturas esquematizam-se segundo as ordens(já apontadas acima):

A B B A - A B B A - C D E - C D E (85 sonetos)

A B B A - A B B A - C D C - C D C (5 sonetos)

A B B A - A B B A - C D C - D C D (121 sonetos)

A F B B A - A B B A - C D D - C C D (1 soneto)

A B B A - A B B A - C D E - D C E (1 soneto)

A B B A - A B B A - C D E - C E D (1 soneto)

A B B A - A B B A - C D C - E D E (112 sonetos)

133) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 885-6.

134) V. Santos Chocano: En la aldea, p. 132.

135) idem, Oro de Indias, p. 745.

Todas essas disposições rítmicas haviam surgido antes do Modernismo, mas se aqui aparecem não devemos precipitar-nos e afirmar que todos os 326 sonetos são fônicamente tradicionais e que, em sua estrutura fono-semântica, não se distinguem dos que os precederam.

Antes de tudo, 62 sonetos organizados segundo essas estruturas tradicionais mostram uma realização métrica nova ou renovada: 1 soneto polimétrico ("Un soneto a Cervantes" de R. Darío),¹³⁶ 5 sonetos octossílabos ("Julio e "Nessun maggior dolore..." de M. Machado, "Un soneto para bebe" de R. Darío e "El gnomo" e "La vengadora" de A. Nervo),¹³⁷ 1 eneassílabo ("Oh Dios!" de R. Darío),¹³⁸ 1 decassílabo ("Cuasimodo" de Santos Chocano),¹³⁹ 2 hexadecassílabos ("Ultratumba" de Chocano e "El rubí de Margarita" de Herrera y Reissig),¹⁴⁰ e 52 sonetos alexandrinos.¹⁴¹ Como a rima é um somente dos elementos fônicos integrantes do soneto, não é suficiente uma distribuição tradicional para caracterizar o soneto como tradicional; deste modo, estes de métrica tipicamente modernista enquadram-se no Modernismo, com um traço fônico tradicional. Sobram ainda 264 sonetos endecassílabos, que poderiam classificar-se como plenamente tradicionais,

No capítulo anterior vimos que há um grande número de sonetos endecassílabos que tendem para uma realização métrica nova: aqueles que se estruturam com três, quatro, cinco ou mais encavalgamentos. Sendo esta uma tendência modernista de tornar, métricamente, o soneto endecassílabo distinto do endecassílabo tradicional, é lícito saber quantos dos 264 sonetos de estruturas rítmicas tradicionais seguem es

136) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 669.

137) V. Manuel Machado: Phoenix, pp. 333 e 344; v. R. Darío: De Del chorro de la fuente, PC-P, p. 874; e Amado Nervo: Varia, OC-II, p. 1449; idem, El arquero divino, OC-II, p. 1804.

138) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, p. 1092.

139) V. José Santos Chocano: En la aldea, p. 126.

140) idem, ibidem, p. 131; v. Julio Herrera y Reissig: Los parques abandonados (2ª serie) p. 412.

141) Aqui apontamos apenas alguns destes alexandrinos: "La corte" de Manuel Machado (Alma, p. 20), "Al pasar" de Guillermo Valencia (Otras poesías, p. 507), "Seno de reina" de Santos Chocano (Alma América, p. 391) e "La dicha" (Los éxtasis de la montaña, p. 121) de Julio Herrera y Reissig.

ta tendência; isto verificado, o número de soneto endecassílabos reduz-se para 173, pois 91 se estruturam metricamente segundo a tendência a pontada.¹⁴² Entretanto, dos 173, 58 pertencem à fase de iniciação modernista, quando ainda os poetas estavam presos à tradição literária hispânica.¹⁴³ Ficam 112 sonetos, do Modernismo pleno, que fonicamente podem ser chamados de tradicionais e cujas estruturas rítmicas não podem ser explicadas simplesmente como subordinação paralisadora à herança poética espanhola, mas sim como ligação atrativa e permanência de formas eficazes na expressão criadora, conscientemente assumidas; de fato, a maior parte desses sonetos têm sua estrutura rítmica motivada por um conteúdo de clara raiz clássica ou neo-clássica.

Qualquer que seja, porém, o modo pelo qual essas estruturas se integram no conjunto poemático, evidenciam aquela presença da tradição que já teoricamente haviam os modernistas aceitado.

As outras estruturas distributivas são modernistas: ou porque são resultado de uma combinação de estrutura rítmica tradicional com estrutura rítmica nova, como se dá na representada pelo esquema A B B A - A B B A - C C D - E E D (em que a ordem rítmica dos quartetos é tradicional, mas a dos tercetos é nova), e como na representada pelo esquema A B A B - C D C D - E F G - E F G (em que a ordem rítmica dos quartetos é nova, mas a dos tercetos é tradicional); ou porque são resultado da combinação de um arranjo rítmico tradicional com um renovado, como acontece na representada pela ordem A B A B - A B A B - C D C - E D E, (em que a disposição das rimas nos quartetos é renovada, mas a dos tercetos é tradicional); ou porque são resultado de combinação de estrutura renovada com estrutura nova, tal como se vê na esquemati-

142) Para verificação, indicamos 5 sonetos: "El arpa y dina" de Herrera y Reissig (Sonetos de Asia, p. 389), "¡Por piedad!" de Guillermo Valencia (Otras poesías, p. 713), "Tienes el don" de José Martí (Flores del destierro, OC-XVI, p. 297) e "Alfa y omega" de M. Machado (Poemas varios, p. 256).

143) Assinalamos: "A Eduardo, I-II" de H. y Reissig (Primeros poemas, pp. 177-8), "Triptico, I-III" de R. Darío (La iniciación melódica, PC-P, pp. 142-3), "A un asno" de Santos Chocano (En la aldea, p. 127).

zada em A B A B - A B A B - C C D - E E D (renovação nos quartetos e inovação nos tercetos); ou porque são estruturas rímicas totalmente novas nos quartetos e nos tercetos que se combinam para formar a do conjunto todo, como as representadas nos esquemas distributivos: A B B A - B A A B - C C D - E E D, A B A B - C D C D - E F F - E G G, ou A B A B - C D C D - E F E - F G G, todas elas inovações modernistas.

Convém ressaltar que, se as estruturas rímicas não tradicionais tornam o soneto modernista mais individualizado como tal, quando se apresentam naqueles sonetos de métrica nova ou renovada, são também o instrumento de renovação da maior parte dos sonetos endecassílabos em sua constituição fônica.

Outro ponto que merece ser lembrado vincula-se a essa renovação modernista e tem relação com a flexibilidade fônica: devolver ao soneto a propriedade poemática que os limites das convenções formais permitiam. Os poetas modernistas recolocaram novamente o soneto na origem, ampliando o campo de possibilidades criadoras e originais. Se historicamente, com muitas dessas estruturas rímicas, os modernistas quebraram a expectativa categórica de um sistema há longo tempo estabelecido, poeticamente voltaram a uma situação inicial de perspectiva criadora do soneto, assumindo-o como forma nova, pronta para ser explorada; isto é, começaram onde terminara Santillana, trazendo à luz novas estruturas poemáticas sem deixar de mostrar as antigas. Esta volta às origens, fez com que os leitores de poesia hispânica, e seus críticos, renovassem o seu modo de fruição do soneto, agora visto não mais como mera forma fixa (quase destituída de seu caráter poético), mas sim como forma poemática, isto é, forma que tem suas convenções, mas que é, antes de mais nada, poema.

Finalmente, essas estruturas rímicas se relacionam com o significado, e para o estudo dessa relação, que reputamos, se não a mais importante, pelo menos uma das mais sugestivas, seria necessário de-

envolver uma nova pesquisa que abrangesse as variantes formais semânticas do soneto modernista hispânico e suas estruturas. É, pois, a título precário, e sujeitas a detalhadas e profundas revisões, que apresentamos a seguir algumas breves notas sobre o vínculo estático entre rima e significado sonetil.

Visto que o soneto se caracteriza, substancialmente, em sua realização semântica, pela forma progressiva, (seja ela silogística, seja ela qualitativa), e se aceitamos que esta progressão se manifesta em três estágios -ou movimentos- enlaçados de fluxo, refluxo e conclusão, podemos, ainda que precariamente, admitir a possibilidade de estruturas semânticas dos sonetos com base nas figuras de contigüidade e de similaridade (silogísticas em geral as primeiras e qualitativas, as segundas) desenvolvidas conforme três movimentos: apresentação ou exposição, preparação (motivo dinâmico, ou uma síntese, ou uma exortação, ou um elemento contrastivo) e conclusão. Surgem, assim, inúmeras estruturas, desde as mais simples como as comparativas e metafóricas, em que os dois quartetos mostram o plano real e os tercetos, o plano imaginário daquele; ou como as contrastantes em que os quartetos apresentam uma afirmação e os tercetos a negação daquela (ou vice-versa); ou as sinédóquicas, em que há uma parte que mostra o geral (ou a totalidade, ou a pluralidade) e outra parte, contém o particular (ou a parte, o singular); ou as metonímicas (em que há uma parte que expressa a causa e a outra, a consequência, ou uma parte que revela a condição e outra, a condicionante, etc...); até as mais complexas, que correlacionam estruturas, como, por exemplo, aquelas que se descobrem nos sonetos cuja primeira parte é uma acumulação de contrastes com base metafórica para expressão de uma situação geral e estática, enquanto na segunda parte temos um contraste em função de uma situação particular.

Se reduzimos tudo a termos bem simples, encontramos, geralmente, no soneto duas partes: a primeira sentida como um fluxo (descrição de uma situação estática, apresentação narrativa dessa situação, mostra

de uma paisagem) e a segunda, como modificação desse fluxo (um motivo dinâmico -geralmente expressado por um verbo de ação, ou percebido pela presença introdutória de uma partícula adversativa, ou temporal, ou condicional, ou concessiva, ou comparativa- ou particularizador, quando a outra parte for expressão do geral, ou generalizador ~~o~~ contrário, ou sintetizador, seguido do conseqüente resultado (geralmente indicado por uma conjunção final, uma causal, uma comparação, uma conclusiva).

Em geral, a distribuição rímica acusa essa divisão **bipartida** do soneto; ressalta aí a disposição dos tercetos em que há pelo menos um padrão fonemático formal que se repete nas duas estrofes, fazendo dela um conjunto fonicamente indissolúvel, que se opõe ao conjunto dos quartetos. Tal distribuição rímica pode, no sentido de que reflete a divisão semântica bipartida do soneto, ser considerada como redundância poemática, embora em sua concreção fônica deva ser pensada como imagem fônica do significado evolutivo do soneto. Observa-se, porém, que muitas vezes a ordem rímica diverge da sequência **dialética**. Tal desajuste se nota não só nos sonetos de quartetos **idênticos** (com a sequência normal dos tercetos idênticos ou mistos), como naqueles que apresentam rimas diferentes nos quartetos.

Para não ficar no vazio, lembremos um caso somente de soneto modernista em que se faz presente esse desajuste entre **distribuição rímica** e expressão da dialética: "Violoncello" de Amado Nervo:¹⁴⁴

El violoncello sufre más que el violín; la viola
lo sabe y no lo dice cuando se lo pregunto:
se lo veda la divagación del contrapunto
que su motivo a sabia complexidad inmola.

El violoncello dijo su leitmotiv, y sola
predominó en la orquesta su angustia; mas al punto
los cobres la envolvieron en escándalo, y junto
a sus discretas quejas abrieron la corola.

144) Amado Nervo: Poemas, OC-II, p. 1332.



El violoncello sufre más que el pausado trío
cordal que glosa su alma (verdad, Rubén Darío?)
y será salvo a causa de sus penas divinas;

mas seguirá llorando su aspiración ignota,
mientras que en el pentágono de Dios no haya una nota
que por él morir quiera coronada de espigas.

A distribuição rítmica do soneto é bipartida, seguindo a ordem A B B A - A B B A - C C D - E E D, isto é, os padrões fonemáticos for mais dos quartetos |o l æ| e |u n t o| distinguem-se dos padrões fo nemáticos dos tercetos |r i o|, |i n a s| e |o t a|, que os seguem. A ordem do desenvolvimento semântico também é bipartida: fluxo dado através da exposição descritivo-narrativa, expressado com paralelismo de introdução anafórica nos dois quartetos e no primeiro terceto; e e modificação do fluxo, no último terceto (motivo-dinâmico-contrastante no 12º verso, seguido da conclusão através da especificação temporal, nos dois versos finais). Progressão silogística, com base temporal, desenvolvendo-se do presente para o futuro.

Há um nítido desajuste entre as duas ordens; neste caso parti cular, podemos interpretar as rimas do primeiro terceto, em virtude de sua diferenciação com relação aos quartetos, como uma forma de mo dificação que prepara, fonicamente, a modificação semântica que se concretizará no 2º terceto, o que se pode visualizar no esquema abai xo:

Significado	f	l	u	x	o	modificação
Rima	f	l	u	x	o	m.o.d.i.f.i.c.a.ç.ã.o

Esta é a estrutura fono-semântica da rima neste soneto: outros terão outras realizações estruturais. Convém lembrar, ainda, só para orientação geral, que nos tercetos em que surgem rimas emparelhadas. deparamos, frequentemente, com o uso deste par de padrão fonemático i- dêntico, em função expressiva, isto é, como intensificador de um epifo nema, de uma síntese reflexiva expressada em dois versos, de uma ex

clamação, de uma dúvida, etc..., enquanto que os quatro versos restantes servem para a amplificação, para a conclusão, para a especificação temporal ou comparativa, e assim por diante.¹⁴⁵

E para terminar, lembremos também um caso de soneto em que há o ajuste entre distribuição rímica e o desenvolvimento da expressão do conteúdo: "La bola" de Leopoldo Lugones:¹⁴⁶

La bola -rima y trasto- rueda sola
En la punta del verso y en la pista,
Donde encadenarán mis pies de artista
Con virola de plata la cabriola.

Porque es la luna la argentina bola
Que en desnivel de báscula imprevista
Lanza al Cosmos mi tabla de pruebista
Con vulgar rotación de perinola.

¡Hola la rima en ola!... Cacerola
Que con fugaz piola ato a la cola
De un cometa erizado como un gato

Bajo la planetaria batahola
Que yo entre Aries y Géminis dilato
Con mi desorbitada carambola.

Este soneto representa não só um jogo fônico que o conteúdo motiva pela presença da figura acrobática do artista de circo e do poeta, como também representa uma forma de desenvolvimento do significado que se caracteriza pela regressão dialética ou, se se prefere, por uma dialética circular. De fato, o poema desenvolve-se a partir da expressão metalinguística de que a "bola" serve de rima para o poeta e de objeto lúdico para o artista circence (isto é, desdobra um duplo conteúdo: a descrição da acrobacia de picadeiros e a amostra, no momento mesmo da elaboração poemática, da elaboração do poema), e termina por onde

145) Algunas sonetos con essa estrutura: "Verano" de M. Machado (Phoenix, p.332), "Verano" de L. Lugones (El libro de los paisajes, p.530), "Caracol" e "Propósito primaveral" de R. Darío (Cantos de vida y esperanza, PC-P, pp.679 e 684-5), "Inspiración remota" (Sonetos de Asia, p.390), "Tarascon", "El granjero" (Sonetos vascos, pp.472 e 473) de H. y Reissig; e de Guillermo Valencia: "A Erasmo de Rotterdam" e "El triunfo de Neron", em Ritos, pp. 85 e 94.

146) Leopoldo Lugones: Poemas solariegos, p. 880.

começara, designando com a síntese "desorbitada ~~sarambola~~", especificativa da conclusão, a dupla função que atribuíra ao signo "bola" e que expressaranos versos iniciais do poema:

"La bola -rima y trasto- rueda sola
En la punta del verso y en la pista"

Nem é preciso mostrar que o padrão fonemático |o l a|, expressando fonicamente essa dialética, reitera-se do início ao fim do poema, repetindo-se do primeiro verso ao último, segundo o esquema:...

A B B A - A B B A - A A C - A C A.

Já sem este sentido lúdico, emprestado por Lugones ao seu soneto, encontraremos outros em que um padrão fonemático se repete do começo ao fim como imagem fônica do regresso dialético; tal se dá, por exemplo, em "Melancolía" de R. Darío,¹⁴⁷ "Kyrie eleinson" e "Blasón de de España" de Manuel Machado.¹⁴⁸

F - RIMA E ESTRUTURA FONEMÁTICA

O soneto de Leopoldo Lugones, de cuja disposição rímica acabamos de mostrar a função semântica, serviria também para evidenciar uma das modalidades de estruturação fonemática em que desemboca, às vezes, o soneto modernista: a reiteração de padrões **estruturais** rimantes, fora da posição normal própria da rima, e constituídos da sequência **integral** dos elementos **constitutivos** do núcleo rimante.

A repetição de padrões fonemáticos estruturais rimantes, como aconteceu no sobredito soneto, e extrarrimantes, como acontece em todos, é uma forma de correspondência fônica que a preceptiva tradicional denominava, desde que expressivas, como figuras de melodia, e especificava como aliteração, coliteração, assonância, consonância, ou classificava, quando sequências inteiras se produziam, em rimas **mediais**, rimas em eco, rimas internas, etc..., subdivididas em mais e

147) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 675

148) V. Manuel Machado: Caprichos, p. 71, e "Horas de oro", p. 394.

mais categorias conforme fossem sendo criadas pela força do gênio ou pelos caprichos da engenhosidade, e descobertas.

Nem seria preciso lembrar que a relação entre padrões estruturais, rimantes ou extrarrimantes, com os padrões fonemáticos formais será sempre mais eficaz quando procure ressaltar, em poema particular, a sua expressividade, sendo pouco proveitosa, para não dizer impossível, a tentativa de sistematizá-las. Se assim fôssemos proceder cairíamos no terreno das meras probabilidades e levantaríamos uma teoria inconsequente e sem consistência que qualquer soneto derrutaria por terra. Apesar disso, não custa muito levantar alguns pontos dignos de nota e que afetam ao soneto modernista.

Preliminarmente, deve-se observar que as imagens fônicas que resultam da associação dos padrões fonemáticos estruturais com o significado, não são invenção modernista; com intencionalidade criadora, e expressivas, já haviam aparecido na poesia hispânica anterior. Como não lembrar aqui o nome e a poesia, neste sentido quase incomparável, de Góngora? Além disso, muitas das expressivas correlações de padrões estruturais rimantes e extrarrimantes, que encontramos nos sonetos modernistas, nascem da vinculação essencial com certas figuras de construção poética: reiteração de palavras, paralelismos formais, anáforas, quiasmos, isto é, todas aquelas figuras que se fundamentam na repetição. Deste modo, o padrão estrutural extrarrimante dos quartetos de "Tant mieux...", [g l o r i a |], liga-se à construção anafórica;¹⁴⁹ o padrão rimante |o r i a| nos tercetos do mesmo soneto vincula-se também à anáfora e ao equívoco. Estruturas análogas poderemos encontrar em "Mía", "Palabras de la satiresa" e "Alma mía" de Rubén Darío,¹⁵⁰ "Dolores", "Rosa" de Julio Herrera y Reissig.¹⁵¹ Estas correspondências fonemáticas não podem ser consideradas como tipicamente modernistas.

149) V. Rubén Darío: El canto errante, PC-P, p. 764.

150) idem, Prosas profanas, pp. 569, 616 e 621-2.

151) V. Herrera y Reissig: El abanico de perlas, pp. 459-60.

Mas se não podem ser tomadas como tipicamente modernistas, é, entretanto, como o Modernismo que se intensifica a presença expressiva das seqüências de fonemas ou da combinação deles no decurso poemático, transcendendo intencionalmente a mera eufonia em direção à musicalidade. Este constitui o segundo ponto notável com respeito ao sistema de relações de padrões fonemáticos que se encontra no soneto modernista; esta presença de repetição expressiva, que no plano fônico sugere conteúdos anímicos, já a fomos apontando na análise estrutural de alguns sonetos que estudamos neste trabalho. Basta lembrar a presença de apenas um padrão fonemático rimante: o padrão |1| do soneto "Violoncello" de Amado Nervo. Já nos sonetos monométricos em versos simples a musicalidade, quando não intensificada pela reiteração de palavras, torna-se evidente e bastante impressiva por força da própria limitação: os padrões fonemáticos formais ecoam pelas estrofes, tornando-as uma concreta realização musical; o exemplo imediato seria "Verano" de Manuel Machado.¹⁵²

O terceiro ponto é que, na correspondência de padrões, não se separam, evidentemente, padrões estruturais rimantes dos extrarrimantes. Pelo contrário, eles vêm combinados, chegando frequentemente a formar padrões mistos. Em qualquer soneto encontraremos estas relações, como no soneto que acabamos de relembra, "Violoncello" de A. Nervo, onde ninguém deixa de notar a presença marcante do padrão |1 - X| nos dois quartetos.

O quarto ponto relaciona-se com a diversidade e a flexibilidade fônica procurada pelos modernistas. A presença relevante de padrões fonemáticos faz com que o soneto modernista tenha sua dialética conceitual diluída na realização poética sonora e induz a uma visão do soneto mais como um poema sem caráter discursivo, uma fonte de sugestões de imagens e de idéias, numa ambigüidade que, se não compromete a forma substancial do soneto, afeta sua transparência tradi-

¹⁵²) V. Manuel Machado: Phoenix, p. 332.



cional.

Muitos sonetos modernistas poderiam, para fechar este capítulo, ser lembrados numa análise rápida. Escolhemos um de Julio Herrera y Reissig, o poeta modernista que, para nós, mais cuidado e preocupação evidencia com a seqüência fonemática dos poemas; sem dúvida, trata-se de um soneto em que o poeta uruguaio exagerou sua capacidade artesanal chegando até a indicar, no título, a chave evidente de sua composição musical, e anotando, à margem do poema, os movimentos rítmicos de uma leitura por ele orientada; o soneto intitula-se

"Solo verde-amarillo para flauta, llave de U"¹⁵³

Virgilio es amarillo
y Fray Luis verde.

(Manera de Mallarmé)

(Andante.) Ursula punza la boyuna yunta
la lujuria perfuma con su fruta
la púbera frescura de la ruta
por donde **ondula** la venusa junta.

(Piano.) Recién la hirsuta barba rubia apunta
al dios Agricultura. La impoluta

(Pianíssimo) uña fecunda del amor, debuta

(Crescendo.) cual una duda de nupcial pregunta.

Anuncian lluvias las adustas lunas.

Almizcladuras, uvas, aceitunas,

(Forte.) gulas de mar, fortunas de las musas;

Hay bilis en las rudas armaduras;

(Fortissimo.) han madurado todas las verduras

y una burra hace hablar las cornamusas.

Será difícil que algum leitor deste poema, em sua primeira leitura, consiga desprender-se da musicalidade que a vogal chave |u| e a com que se combina |a|, na formação do padrão estrutural rimante |u - a|, criam no soneto. Somente numa segunda leitura é que cuidaremos da anedota e da evolução semântica. Depois é que se tentaria descobrir a relação racional que existe na reiteração desse padrão estrutural ri

153) Julio Herrera y Reissig: Los maitines de la noche, p. 316.

mante, e de outros secundários e extrarrimantes, com o desenvolvimento sonetil.

Não há dúvida de que a reiteração do padrão |u - a| efetiva uma concreta musicalidade que, no concerto poemático, se destaca como um "solo"; nem se pode negar a presença descritiva de uma paisagem em que se alternam todos os tons do verde e do amarelo. Mas segundo o sistema da língua nada nos autoriza a afirmar que a reiteração musical de |u - a| se vincule à evocação sugestiva desses matizes cromáticos. Aqui todas as convenções perdem sua razão de ser, e somos obrigados a aceitar uma vinculação criada entre essa sucessão de sons e os conceitos que o poema evoca, deixando-nos guiar pela música agreste e rústica que impregna o campo, primitivo e pródigo, inocente e luxuriante, que o poeta tenta livrar da mera objetividade.



O SONETO DE TREZE VERSOS E ALGUNS CASOS MARGINAIS

Ao iniciar o estudo da forma e das estruturas fônicas do soneto modernista hispânico, partimos do fato de que o soneto resulta, fonicamente, de uma convenção preservada até hoje na poesia hispânica: constituir-se de quatorze versos, distribuídos em quatro estrofes (dois quartetos e dois tercetos), com todos os versos enlaçados por rimas. Deixamos de lado alguns casos excepcionais que pudessem existir, isto é, poemas que fugissem a um encaixamento estrito dentro dessa invariante formal.

Realmente, encontramos casos excepcionais, alguns em relação à métrica, outros em relação à rima, que, se não nos fazem duvidar da existência de uma forma substancial, ou invariante, própria do soneto, pelo menos exigem uma reformulação quanto ao modo de classificá-los.

Quanto à métrica, já os poetas antigos haviam dado o exemplo de violação da norma numérica dos quatorze versos, pois "ampliaram" o soneto, acrescentando-lhe uma coda final, em geral independente do desenvolvimento dialético (este completo nos quatorze versos próprios do soneto) e constituída de uma ou mais estrofes de tres versos.¹ Tais sonetos, chamados com justeza sonetos com estrambote, raras vezes são encontrados na poesia dos grandes poetas hispanicos.²

Os poetas modernistas também elaboraram sonetos caudatos, poucos é certo, mas suficientes para merecer um breve comentário: "En casa del doctor Luis H. Debayle.-Toast", soneto alexandrino de Rubén Darío,

1) V. Rudölf Baehr: Manual de versificación española, pp. 387-8.

2) ibidem, p. 387.



com uma coda de 6 versos heptassílabos cujas rimas são distintas das dos quartetos e tercetos precedentes;³ "Fábula" de Guillermo Valencia, com uma coda de dois versos alexandrinos e de rimas diferentes ... das dos quartetos e tercetos endecassílabos;⁴ "A Santiago Iglesias, poeta" de Manuel Machado, com coda também de dois versos de metro gígal e rima diferente dos quartetos e tercetos;⁵ "De Manuel Machado a Don Francisco Rodríguez Marín, maestro del soneto", também de Manuel Machado, com uma pequena coda ou verso tetrassílabo;⁶ e "El pacto" de Amado Nervo, com um verso pentassílabo, como coda que completa ao 14º verso do soneto.⁷

Entre esses poemas distinguem-se dois tipos: o daqueles que vêm com o estrambote como apêndice independente sem afetar a forma substancial do soneto, porque constitui um comentário à parte do soneto ou uma oferenda à maneira das baladas; e o daqueles que apresentam diminutas codas necessárias à complementação dialética dos sonetos e que, por isso, são verdadeiras ampliações dos mesmo. . O soneto de Rubén Darío, o de Valencia e "A Santiago Iglesias, poeta" enquadram-se no primeiro tipo; os outros dois, incluídos no segundo tipo, são puras exceções pois contrariam a forma substancial do soneto: a expressão progressiva do conteúdo dialético exige uma estrutura fônica (15 versos) pela qual não se caracteriza o soneto que, fonicamente, termina ali no 14º. Seria necessário reformular a concepção que temos de soneto? Deixemos, por enquanto, a pergunta em suspenso e passemos para outros casos excepcionais.

Também encontramos na poesia hispânica de antes do Modernismo dois poemas denominados sonetos, cujas estruturas métricas ficam a-

3) V. Rubén Darío: Poema del otoño y otros poemas, PC-P, p. 787.

4) V. Guillermo Valencia: Otras poesías, p. 709.

5) V. Manuel Machado: Dedicatorias, p. 284.

6) idem, Dedicatorias (Phoenix), p. 369.

7) V. Amado Nervo: Poemas, OC-II, p. 1325.

quém das exigidas pela forma substancial: um se encontra em La pícara Justina, e o outro pertence ao autor de "La vida es sueño"; no da obra picaresca faltam dois versos no segundo quarteto, e no de Calderón de la Barca não existe o último. Os dois são semanticamente completos, sendo o primeiro considerado pelo próprio autor um ensaio engenhoso.⁸

Dentro do Modernismo hispânico deparamos também com um soneto metricamente diminuído: um soneto de treze versos que Rubén Darío, seu autor, intitulou precisamente de "El soneto de trece versos";⁹ soneto que recebeu do próprio Darío um breve comentário em Historia de mis libros: "El soneto de trece versos, cuyo sentido incomprendido ha hecho balbucir juicios distantes a más de un crítico de poca malicia, es un juego, a lo Mallarmé, de sugestión y fantasía."¹⁰ Pela confissão do poeta, percebe-se que seu soneto tem pouco a ver com o de Calderón de la Barca e com o jogo engenhoso que se encontra no de La pícara Justina; liga-se mais a Mallarmé e aos seus lances criadores. Como foi com este soneto que partimos para o encontro de uma solução aos casos excepcionais que enfrentamos, iremos analisá-lo:

De una juvenil inocencia
; qué conservar, sino el sutil
perfume, esencia de sua Abril,
la más maravillosa esencia!

8) O autor que primeiro nos chamou a atenção so para o caso do soneto de treze versos de Calderón foi Tomás Navarro (Métrica española, p.421, [nota 31]). Afirma ele que o soneto calderoniano possui um sentido de finido e completo, que estamos longe de encontrar no de Rubén. Não nos diz Tomás Navarro em que obra de Calderón se encontra tal soneto, e apesar de todo o esforço por identificá-lo não o conseguimos. Sobre o soneto de La pícara Justina, v. Emiliano Díez Echarri: Teorías métricas del Siglo de Oro, p. 311.

9) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 666.

10) idem, "Cantos de vida y esperanza", Historia de mis libros, AA-I, p. 221.

Por lamentar a mi conciencia
 quedó de un sonoro marfil
 un cuento que fué de las Mil
y una noches de mi existencia...

Scherezada se entredurmió...
 El Visir quedó meditando...
 Dinarzada el día olvidó...

Mas el pájaro azul volvió...
 Pero...

No obstante...

Siempre...

Cuando...

Nossa análise tentará mostrar os três pontos seguintes: a motivação se mântica dos treze versos; as interpretações possíveis no que se refere à métrica e à rima; as conseqüências para o estudo do soneto modernista.

O primeiro quarteto mostra a exposição de um anseio individual: preservação de uma pureza passada, tornada vaga com o passar do tempo, transformada de experiência vital em leve sensação da fantasia. Os fatos que formaram a vida juvenil do protagonista poemático volatilizam-se com as vicissitudes da vida posterior, ficando depositadas, no mais fundo de seu ser, somente as vivências profundas e radicais, agora desprendidas e filtradas -no momento mesmo da escritura poemática- pela memória envolvida em sonho.

O segundo quarteto expressa a identificação dessa realidade essencial profunda: um ponto de referência no tempo, um elo na corrente do tempo: "un cuento de las Mil/y una noches".

O primeiro terceto, enlaçado a esse símbolo, remete-nos à situação legendaria do modo pelo qual os contos eram narrados: sugere os intervalos existentes entre um conto e outro da célebre enfiada de contos aparentemente inconclusos.

O segundo terceto contrasta com o primeiro. Outra vez, a alma do protagonista poemático desperta para a época primaveril, preserva-

da em seus sonhos, mas fugaz; no entanto -e agora estamos no 13º verso, no terreno da pura fantasia e do jogo da imaginação determinados pelo desenvolvimento dialético do soneto- esse despertar não poderá de volver nunca, em sua pureza original de realização, o passado perdido, que retornará sempre em forma de recordação e de saudade, toda vez que qualquer circunstância revolver a profundidade vivencial do protagonista, movendo seu pensamento, por diversas associações, em direção à juventude.

Pois bem, este eterno retorno a um tempo perdido cronologicamente (materialmente), simbolizado pelo contínuo voltar-se do narrador de Mil e uma noites para um novo conto, que repete de modo novo à estrutura do anterior, e que Rubén Darío evoca sugestivamente, suscita o aparecimento da imagem de que a juventude é uma época inconclusa como "tempo interior", ainda que definitivamente acabada em sua objetiva materialidade histórica, e retorna sempre à primeira fase. Os treze versos do soneto, assim como a não repetição de um padrão fonemático formal, fazem dele um poema aparentemente inconcluso, mas cuja forma fônica é a imagem significativa de um sentido da existência humana, expressada nesta história de um eu poemático: o soneto termina sem terminar, quer dizer, é dialético como todo soneto, mas sua "conclusão" conota a falta de conclusão de uma experiência vital ou de um ciclo vital.

O jogo rubeniano incita-nos, porém, a ir mais longe ainda.

Interpretando esse final inconcluso, escreveu Dámaso Alonso: "Y si mi interpretación no es equivocada, los cuatro renglones en que se descomponen el verso último son cuatro diferentes posibilidades de continuación de la maravillosa historia del pájaro azul."¹¹

Aplicadas à métrica, as possibilidades assinaladas por Dámaso Alonso dependem obrigatoriamente de uma escolha do leitor, escolha que encontra um guia no próprio poema. Como as quatro possibilidades não

11) Dámaso Alonso: Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, ... 1965, p. 71.

podem dar-se ao mesmo tempo, o leitor é obrigado, na continuação da história, a eliminar três das partículas introdutórias.

Se escolher a primeira, "pero", deverá eliminar as outras e bastará completar, metricamente, com as sete sílabas que faltam ao 13º verso, e inventar as nove sílabas do 14º, para que a métrica se torne perfeita. Se a preferência for para a segunda, "No obstante", eliminar-se-á as outras três, bastando completar as 6 sílabas restantes do 13º verso, inventando as nove do 14º, para concluir métricamente o soneto. O mesmo procedimento seria usado com as temporais "siempre" e "cuando" (devendo-se criar 7 sílabas no 13º verso e inventar sempre as nove do 14º).

Se em vez desse processo de eliminação, empregássemos o de combinação entre as partículas de diferentes sentidos de palavras, um adversativo e outro temporal, como acontece em tantos sonetos, também teríamos mais quatro possibilidades de complementação métrica:

- a) Pero.....siempre....
- b) Pero.....cuando.....
- c) No obstante.... siempre....
- d) No obstantecuando....

Cada escolha que se fizesse entre os pares combinados determinaria sempre a invenção de mais sílabas que completassem os 14 versos do soneto.

No entanto há outra possibilidade de conclusão métrica do soneto: a de comutar conjunções adversativas pela adversativa do 12º verso, deixando as partículas temporais para o 13º e o 14º, e sempre completando o número de sílabas necessário. Mas como estamos sob o domínio do jogo e da sugestão, e como em Rubén aparecem os sonetos polimétricos, caberia a invenção dos versos 13º e 14º com o número de sílabas métricas que desejássemos. São, portanto, inumeráveis as possibilidades de complementação métrica que o soneto de Rubén propicia como opções ao leitor; opções que só encontram limite na ordem rímica, limite também bastante amplo pois seriam inúmeras as palavras que entra-

riam no quadro de padrões fonemáticos em | a n d o | e | o |, padrões que poderiam repetir-se no 2º terceto, conforme as seguintes ordens distributivas possíveis:

| o | - | a n d o | - | o | : C D C .

| o | - | a n d o | - | a n d o | : C D D .

O poema transforma-se num jogo de sugestão e fantasia; do qual o poeta oferece orientações que possibilitam um final segundo a convenção numérica dos 14 versos, mas um jogo que fica, poeticamente, por parte de Darío, sempre inconcluso como um conto ... das Mil e uma noites.

Mais casos excepcionais. Há alguns poemas designados como sonetos no Modernismo hispânico em que há um verso ou mais sem rimas. Não estamos nos referindo a certos casos em que uma rima dos quartetos aparece uma vez nos tercetos, ou vice-versa, como "La dulzura del ángelus" de Rubén,¹² ou "Resurrección" (cujo esquema distributivo A B B A - A B C A - D C D - E C E nos parece, salvo engano, produto de um erro de impressão)¹³, ou "El soneto roto" (que nos parece uma correlação de estruturas estróficas -aparência de quatro estrofes de soneto combinada com a realidade de suas septinas) de Santos Chocano,¹⁴ mas sim a

12) V. Rubén Darío: Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 655.

13) V. Santos Chocano: En la aldea, p. 132. Como se nota no capítulo referente a métrica, "Resurrección" é uma composição juvenil desprezada pelo autor; o erro de impressão possível talvez esteja no verso 7º cuja rima se repete no 10º como se poderá cotejar com a transcrição abaixo:

v. 7º: preciso es que a empujes del ansia te cubras de mil maravillas

v. 10º: preciso es que empujes del ansia te cubras de mil maravillas

14) V. Santos Chocano: Oro de Indias, p. 745. Este poema, de admirável simetria fônica, segue ao pé da letra o título. A divisão fono-semântica que motiva o título inraíza-se no sentido de rompimento da alma do protagonista poemático causado pela separação irremediável do amigo (o poeta hondurenho Juan Ramón Molina) morto.

dois singulares poemas: o de Rubén Darío, "Menéndez",¹⁴ e o de Santos Chocano: "Lápida".¹⁵

A distribuição rímica deste último faz-nos ver que dois versos estão ali sem rima: A B B A - A B B A - C D E - F F E. Acontece que este foi um poema improvisado por Chocano e, sendo improvisado, essa falha na constituição rímica fica explicada.¹⁶ Já o soneto de Rubén Darío não é nada improvisado, embora se possa lembrar que é um poema não recolhido em livro pelo máximo poeta modernista, e escrito ainda nos seus primórdios de renovador (1891?). Para melhor exposição vamos transcrevê-lo:

Los que vieron la patria bandera
empapada en la sangre de Junio;
los que oyeron vibrar los clarines
en la diana del lívido triunfo;

los que al vivo relámpago trágico
que recorre la historia del mundo,
vieron lleno de horror a Espartaco
y del duelo al espectro de Bruto;

los que miran tu límpido nombre
como enseña de honor y de orgullo,
hoy presentan las armas al paso

del arcángel vestido de luto
que es guardián del laurel de tu gloria
en la tierra en que está tu sepulcro.

Este poema apresenta rimas parciais vocálicas que se repetem nos versos pares segundo o padrão |u-o|; no segundo quarteto também os versos ímpares apresentam rimas parciais vocálicas de padrão |a -o|;

15) V. Rubén Darío: Del chorro de la fuente, PC-P, pp. 934-5; v. Santos Chocano: Poesías variasm p. 912.

16) Diz o compilador em nota o ao poema: "Composición improvisada en un café de Guayama, para servir de lápida al sepulcro del poeta Vicente Palés, fallecido súbitamente mientras recitaba ese día en un homenaje a Chocano."

os outros cinco versos ficam sem rima. A disposição estrófica, porém, é tipicamente sonetil. Falta-lhe para enquadrar-se na forma substancial do soneto hispânico o enlace de rimas nos cinco versos afontados e a progressão dialética.

Não se trata, pois, de uma estrutura poemática que realiza com toda a pureza a forma substancial do soneto. Prestando melhor a atenção à natureza da rima e à sua ordem chegamos a uma solução: "Menéndez" é uma estrutura poemática nova em que se correlacionam dois planos fônicos: o do soneto e o do "romance" hispânico tradicional.

Agora já estamos em condição de responder à pergunta que deixamos em suspenso. Para isso voltamos ao soneto de treze versos de Rubén Darío com suas sugestões e seu levantamento de problema. As outras sugestões que aquele soneto contém desborda do plano poemático e atinge o nível da crítica e de nossa tentativa de mostrar a expressão modernista de uma forma **convencional**, prenhe de tradição. A primeira delas é de incitar-nos na busca de outros sonetos de treze versos, tanto em Rubén Darío, como nos outros poetas modernistas.

E se encontramos poemas de treze versos,¹⁷ não podemos dizer que constituam eles sonetos. São poemas, simplesmente poemas, desvestidos da convencionalidade própria do soneto. De fato, não apresentam o desenvolvimento dialético que determina, substancialmente, a forma semântica do soneto; quando conservam tal evolução do significado há alguns casos- não realizam, entretanto, as condições fônicas que o distinguem de outras formas poemáticas, era porque os versos estão

17) Alguns deles: "Epitalamio bárbaro" (prosas profanas, PC-P, pp. 592—593), "Mientras tenéis..." (Cantos de vida y esperanza, PC-P, p. 643), "Lo fatal" (ibidem, p. 688) e "Frank Brown" (Del chorro de la fuente, PC-P, p. 978) de Rubén Darío; "Ves el Sol?" (Perlas negras, OC-II, p. 1270), "En las noches de abril" (ibidem, p. 1274), "Antífona" (Místicas OC-II, p. 1293), "Rebelión" (Poemas, OC-II, p. 1315), "El mentor muerto" (Serenidad, OC-II, p. 1614) de Amado Nervo; "Oasis" (Alma, p. 10), de Manuel Machado.

distribuídos em estrofes impróprias do soneto, ora porque não apresentam as rimas -fenômeno privativo que aparece às vezes junto com o anterior-, e, principalmente, porque o número de versos não atende à exigência categórica do soneto, já que, ao contrário do visto no soneto de treze versos de Rubén, não existe a sugestão de completá-los, nem a indicação de que estão inconclusos.

Pelas mesmas razões, há poemas de 14 versos que não podemos, absolutamente, denominar de sonetos, pois lhes faltam as rimas, a disposição estrófica característica do soneto, senão o desenvolvimento semântico que o distingue.¹⁸

Quando se chega a este ponto de considerações, deve-se perguntar se não existem no Modernismo literário hispânico casos de poemas que, apresentando a estrutura fônica típica do soneto, integram uma estrutura semântica estranha à sua forma substancial.

Realmente, se encontramos no soneto modernista variantes de progressividade dialética distintas das que haviam sido legadas pela poesia anterior, não custaria encontrar uma expressão não progressiva de conteúdos anímicos a-dialéticos. Estaríamos então diante de uma nova compreensão do soneto, de uma nova experiência modernista que aproveitaria o soneto, para, de certo modo, negá-lo? Poderíamos afirmar, como o faz certo jovem crítico espanhol, que os modernistas usaram esta forma tradicional, como outras formas tradicionais de poesia, para exatamente deixar manifesta sua ineficácia artística no mundo moderno?¹⁹

18) Neste caso temos: "El mal del siglo" (Gotas amargas, Austral, p. 124), "Las alas" (Cantos escolares, OC-II, p. 1429), "Rôdeuse" (El éxodo y las flores del camino, OC-II, p. 1500), "Oh, la rapaza!" (Serenidad, OC-II, p. 1666), "Hasta muriéndote" (La amada inmóvil, OC-II, p. 1685), "La injusticia" (ibidem, p. 1707), "Incipit vita nova" (La última luna, OC-II, p. 1833).

19) V. Pedro Gimferrer: Antología de la poesía modernista, Barcelona, Barral editores, 1969, pp. 7-14.

O que podemos responder é o seguinte: que não se deve negar a possibilidade de que os modernistas levassem o seu propósito de renovação do soneto até certas fronteiras que, se passadas, o negariam em sua substância; que algumas vezes, e pouquíssimas, as ultrapassaram. Mas estas exceções não permitem afirmar que desejassem mostrar a ineficácia de uma forma tradicional caracterizada por código distintivo e que assumiram exatamente para inovar e renovar, isto é, que aproveitaram exatamente para mostrar sua eficácia artística. Dizer o contrário é negar as próprias teorias modernistas.

O que se deve fazer é reformular a classificação desses "sonetos" e enquadrá-los (ou mesmo não enquadrá-los) em outra forma; põ-los, por exemplo, entre aqueles poemas cuja estrutura se baseia numa correlação de formas; dizer que se realizam imperfeitamente como soneto, o que não quer dizer que não constituam perfeitas realizações poéticas.

Não devemos, portanto, diante de casos excepcionais, negar que a forma fônica substancial do soneto possua certos traços distintivos que o caracterizam como tal, diante de outras formas poemáticas: 14 versos, distribuídos em dois quartetos seguidos de tercetos, e travados por rimas. Se não a aceitamos em sua dicotomia tensiva com uma forma semântica progressivamente dialética, arriscamo-nos a confundir soneto com outras formas tradicionais e a atribuir a poemas, desprovidos de qualquer traço sonetil, o título de sonetos; se, indo mais longe, negamos a existência de traços distintivos que caracterizam certas formas poéticas, entramos numa cadeia de negações que terminará por negar a poesia e a literatura, negando a clara e evidente história da cultura ocidental, da qual o cultivo do soneto reflete uma não pequena parte.

C O N C L U S Õ E S

Conforme havíamos proposto na introdução desta pesquisa, pretendíamos alcançar estes objetivos: primeiro, depois de evidenciar a importância do soneto no estudo do Modernismo hispânico, mostrar as teorias modernistas sobre os elementos fônicos constitutivos de uma obra poética em verso e que integram o soneto; segundo, caracterizar o soneto modernista em seu plano fônico, baseando-nos na criação de alguns poetas importantes do movimento; e, terceiro, indicar a relação entre teorias e prática.

Tornou-se evidente a importância do estudo do soneto no Modernismo, quando verificamos a preferência de alguns dentre os mais altos poetas modernistas por esta forma poética, e quando, através de estatísticas simples, pudemos traçar as linhas evolutivas de produção do soneto, linhas que cardiografavam a vida do movimento literário, acompanhando sua oscilação inicial, sua ascensão e apogeu, e seu declínio.

Também estudamos as aproximações teóricas dos poetas modernistas a respeito do metro, ritmo, matéria fônica (especialmente a rima), e do soneto em geral. Em seguida, numa segunda parte, descrevemos as variantes formais fônicas e analisamos algumas estruturas que as individualizavam. Preferimos essa ordem porque seria bastante fácil inferir as relações entre teoria e prática, tornando desnecessário um desenvolvimento de pesquisa que detalhasse a realidade efetiva destas relações.

Resta agora explicitar as conclusões que tomamos sobre a exposição do corpo teórico modernista, sobre a prática poética realizada em sonetos, e sobre a relação entre programa e efetivação concreta do mesmo.



I - Do corpo teórico, são estas as conclusões principais:

1 - Os modernistas, motivados pela ânsia renovadora com respeito à poesia hispânica, interessaram-se vivamente pelos problemas relativos à linguagem poética e, embora raramente ordenassem em sistema as manifestações deste interesse, é patente, pelas anotações e impressões pessoais que deixaram disseminados em obras da mais diversa índole, que estudaram, em livros de poética preceptiva e em livros de poesia, os aspectos atinentes à forma fônica daquela linguagem com que estavam comprometidos.

2 - Preservando a autonomia criadora, os poetas modernistas propugnaram uma renovação da poesia, mas uma renovação baseada no conhecimento da linguagem poética e numa nova consciência inventiva; consciência que, nos aspectos concernentes à forma, aflora claramente em sua recusa dos tópicos literários, tanto semânticos quanto fônicos, e na programação de elementos novos, capazes de melhorar, numa originalidade crescente e contínua, os antigos: variedade e flexibilidades métricas e rítmicas, musicalidade rítmica e fonemática, sempre na tentativa de transcender o nível verbal da sonoridade para um nível ideal (sugestões, correspondências de sensações, associações ideológicas, etc...)

3 - Aceitavam nos antigos toda expressão de originalidade criada, admirando abertamente não só os poetas do Século de Ouro espanhol, como também todos aqueles que, em qualquer tempo e em qualquer literatura, haviam renovado ou tentado renovar a linguagem poética; a aceitação do "novo" não lhes impedia de recolher e aproveitar do "antigo" aquelas formas que escondiam para eles insuspeitáveis virtualidades poéticas, apesar do uso "retórico" a que estavam submetidas: o soneto foi a principal destas formas.

4 - Conceberam, intuitivamente, o soneto como forma tensiva, e pensaram que esta forma poemática, para que fosse renovada, conservando



a dicotomia tensiva a ela inerente, exigia elaboração, artesanato e, conseqüentemente, estudo e aplicação literárias; isto é, descobriram que o soneto, embora fosse uma forma poemática tradicional, permitia uma renovação em todos os seus elementos constitutivos, exigindo, necessariamente, consciência crítica dos instrumentos de expressão poética.

II - Da prática modernista do soneto, podemos chegar às conclusões básicas seguintes:

1 - Há duas variantes métricas principais de soneto modernista: os sonetos monométricos endecassílabos e os sonetos monométricos alexandrinos, ambos rítmicamente determinados pelo signo jâmbico; mas, com sinal evidente das experiências renovadoras e inovadoras do Modernismo, há outras variantes métricas de diverso signo rítmico (ou jâmbico, ou trocaico, ou jâmbico e trocaico), que constituem os chamados sonetos monométricos simples (cinco variantes), outros sonetos monométricos articulados (eneassílabos e decassílabos), outros sonetos monométricos compostos (decassílabos, dodecassílabos, pentadecassílabos, hexadecassílabos, heptadecassílabos, octodecassílabos), os sonetos homeométricos e os heterométricos, que podem ser consideradas como variantes secundárias.

2 - Tanto as variantes métricas secundárias, como a principal de sonetos monométricos alexandrinos, são tipicamente modernistas, podendo algumas delas ser consideradas como formas renovadas (sonetos alexandrinos e sonetos octossílabos, que se haviam dado excepcionalmente antes do Modernismo), e outras, como formas novas (as restantes, por serem invenção e experiência dos poetas modernistas).

3 - O soneto monométrico endecassílabo, variante métrica principal que, herdada da tradição, persiste no Modernismo, renova-se quanto ao metro, em sua realização estrutural, através dos encavalamentos expressivos, cuja grande incidência é signo de maior flexibili



dade melódica por parte dos modernistas com relação aos tradicionais; esta flexibilidade melódica também se dá nas estruturas das variantes métricas tipicamente modernistas, sendo notável nos sonetos monométricos compostos quando é alcançada visivelmente com as cesuras debilitadas e com as elípticas.

4 - Tanto as variantes formais de signo rítmico jâmbico, como as de signo rítmico trocaico ou como as que combinam os dois signos, realizam-se preferentemente como estruturas plurirrítmicas, sendo poucos, relativamente, os sonetos modernistas monorrítmicos; na individualização poemática, é freqüente que a distribuição acentual seja expressiva e adquira sentido tectônico ou construtivo, servindo às vezes sua grande variedade e flexibilidade para modernização da variante métrica endecasilábica.

5 - Das 91 estruturas rítmicas distributivas que se encontram no soneto modernista, as principais representam-se segundo os seguintes esquemas:

- a) A B B A - A B B A - C D E - C D E.
- b) A B B A - A B B A - C D C - D C D.
- c) A B B A - A B B A - C D C - E D E.
- d) A B B A - A B B A - C C D - E E D.
- e) A B B A - A B B A - C C D - E D E.
- f) A B A B - A B A B - C D C - D C D.
- g) A B A B - A B A B - C C D - E E D.
- h) A B B A - C D D C - E F G - E F G.

sendo as três primeiras herdadas da tradição sonetil hispânica e as outras, tipicamente modernistas (seja por causa do número de rimas, seja pela disposição nova nos tercetos, ou nos quartetos, ou nos tercetos e quartetos conjuntamente, ou ainda em virtude da disposição renovada dos mesmos; além dessas, há 83 estruturas rítmicas secundárias, das quais somente quatro são tradicionais.

6 - As sete estruturas rítmicas tradicionais combinam-se não só

com estruturas métrico-rítmicas tradicionais, como também com estruturas métrico-rítmicas modernistas, do mesmo modo que as 84 estruturas rítmicas modernistas combinam-se não só com estruturas métrico-rítmicas modernistas, como com estruturas métrico-rítmicas tradicionais.

7 - Tendo em vista as combinações entre estruturas chega-se à seguinte orientação básica com respeito ao soneto modernista em sua relação com o soneto tradicional: caracteriza-se por um feixe de traços distintivos combinados, em que pelo menos um é novo ou renovado, sendo tanto mais modernista aquele que contenha menos traços tradicionais.

Isto nos permite estabelecer nove modelos estruturais fônicos do soneto no Modernismo. Assim, se designamos com M ao complexo rítmico-métrico, com R à distribuição rímica, com t ao elemento tradicional puro, com r ao elemento tradicional renovado, e com n ao elemento novo, temos os seguintes modelos:

- M t x R t.

- M t x R r.

- M t x R n.

- M r x R t.

- M r x R r.

- M r x R n.

- M n x R t.

- M n x R r.

- M n x R n.

Todos esse modelos estruturais fônicos encontram-se no Modernismo, sendo que o primeiro é o mais raro, podendo, visto desde a perspectiva fônica somente, ser considerado como uma retenção pura e simples de forma tradicional; do mesmo modo, o último modelo, que se realiza com menor freqüência, seria totalmente novo; os restantes são a base das estruturas fônicas do soneto modernista.

Supondo, todavia, confirmar-se a existência de estruturas semânticas tradicionais (como marginalmente verificamos existir), novas que

também marginalmente verificamos existir) e renovadas, no Modernismo, os modelos básicos do soneto, visto, não mais em sua realidade fônica, mas em sua complexidade fono-semântica, ampliar-se-iam teoricamente para 27. Assim, designando com S ao desenvolvimento semântico, temos:

- M t x R t x S t.
- M t x R t x S r.
- M t x R t x S n.
- M t x R r x S t.
- M t x R r x S r.
- M t x R r x S n.
- M t x R n x S t.
- M t x R n x S r.
- M t x R n x S n.
- M r x R t x S t.
- M r x R t x S r.
- M r x R t x S n.
- M r x R r x S t.
- M r x R r x S r.
- M r x R r x S n.
- M r x R n x S t.
- M r x R n x S r.
- M r x R n x S n.
- M n x R t x S t.
- M n x R t x S r.
- M n x R t x S n.
- M n x R r x S t.
- M n x R r x S r.
- M n x R r x S n.
- M n x R n x S t.
- M n x R n x S r.
- M n x R n x S n.

8 - Não só a diversidade métrica, rítmica e rímica, permitiu a renovação e a inovação do soneto pelos poetas modernistas, como também o relevo adquirido por padrões fonemáticos nas diferentes estruturas, de modo que em conjunto o soneto modernista tende para uma musicalidade expressiva que dilui a discursividade que se encontrava no soneto tradicional, em que a progressão dialética resulta de uma perceptibilidade imediata por parte do leitor. Esta valorização da estrutura sonora (realizada às vezes através de um só elemento fônico em detrimento dos outros, mas muito frequentemente pela conjunção complexa e inextricável de todos) faz com que a linguagem modernista, já por si mesma indireta em seu plano semântico (presença de símbolos, superposições temporais, sinestesias, visões, imagens visionárias, correspondências, motivos míticos, alusões e sugestões), torne-se mais opaca ainda, e o soneto seja lido, antes como poema, do que como forma fixa. Por isso mesmo não há mais sentido em falar de forma fixa depois da experiência criadora dos modernistas com o soneto, mas sim de forma poemática.

III - Da relação entre programa poético e realização artística, descobre-se uma profunda coerência entre poética modernista e poesia. Esta coerência observa-se nos seguintes pontos básicos:

1 - Os modernistas recusaram o tradicionalismo, mas não a tradição; com efeito, repeliram o metro rotineiro, o ritmo reduzido a esquemas fixos de acentos, as rimas postiças ou tópicas, os sonetos retóricos, quer dizer, todos aqueles padrões poéticos que, no decurso da história literária hispânica, foram-se lexicalizando, estratificando-se, perdendo sua poeticidade original e transformando-se em preceitos a serem seguidos servilmente.

Como na raiz do processo de lexicalização estava a tradição, o Modernismo dava aparência de negar todo o passado literário; mas este absolutismo negativo não corresponde à realidade poética do

movimento, nem muito menos à poesia dos seus participantes, pois os modernistas retiveram -e quão conscientemente- valores antigos; deram a conhecer formas olvidadas, redescobriram metros populares, ~~repor~~-es em circulação, como também repuseram metros cultos antigos e ritmos completamente esquecidos em seu tempo. Assinalaram a importância renovadora do Marqués de Santillana, de Garcilaso e de Boscán; chamaram a atenção para a modernidade de alguns poetas do Século de Ouro como Quevedo, Góngora, Herrera e Sor Juana Inez de la Cruz; estudaram, comentaram e criticaram (embora com muitas paráfrases) sonetos destes poetas; além disso, no que nos diz respeito mais estreitamente, usaram o soneto, forma poética essencialmente tradicional.

2 - A preservação de formas e valores antigos estava determinada por um princípio básico, fundamentalmente romântico: liberdade de criação e originalidade pessoal. Os modernistas aceitaram os criadores, os verdadeiros criadores. É por isso que chegaram a recusar alguns poetas contemporâneos que seguiam a maneira modernista; viam neles os nossos usuários das novas descobertas, os simples imitadores, os que faziam do movimento uma fonte de tópicos literários. O uso do soneto foi fatal para tais os "escolares", enquanto que, inversamente, consagrou os verdadeiros modernistas, pois sendo uma forma poética que exige esforço de elaboração, eliminando a facilidade da imitação, dá a medida do poder inventivo (capacidade de criação e poesia) de um poeta.

3 - A renovação proposta pelos modernistas alcançava os metros, o ritmo e a matéria fônica, por meio do que eles chamavam de diversidade e de flexibilidade, procurando realizar estruturas fônicas, ideando a efetivação da melodia ideal através de imagens e correspondências sensoriais, e chegando até à imponderável eufonia musical; no soneto pudemos verificar a diversidade métrica, rítmica e rímica, a elaboração da matéria fônica em função expressiva. Seus sonetos desvelam a musicalidade não só verbal mas também ideal, tendendo sua estrutura fônica para uma imagem musical sensível à expressão dos conteúdos.

B I B L I O G R A F I A

A - Obras dos poetas estudados.

1 - Poetas modernistas.

- DARIO, Rubén- Obras completas. Edición e introducción de M. Sanmiguel Raimúndez. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950. 5 tomos.
- Poesías completas. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmas. 10ª edición. Madrid, Aguilar, 1967.
- CHOCANO, José Santos- Obras completas. Compiladas, anotadas y prologadas por Luis Alberto Sánchez. Madrid, Aguilar, 1954.
- HERRERA Y REISSIG, Julio- Poesías completas y páginas en prosa. Edición, estudio preliminar y notas de Roberto Bula Piriz. 2ª edición. Madrid, Aguilar, 1961.
- LUGONES, Leopoldo- Obras poéticas completas. Prólogo de Pedro Miguel Obligado. 2ª edición. Madrid, Aguilar, 1952.
- MACHADO, Manuel- Poesia: opera omnia lyrica. 2ª edición. Madrid, Editorial Nacional, 1942.
- MACHADO, Manuel y Antonio- Obras completas. 3ª edición. Madrid, Editorial Plenitud, 1957.
- MARTÍ, José- Obras completas. Introducción de Juan Marinello. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963-1965. 27 vs.
- NERVO, Amado- Obras completas. Edición, estudios y notas de Francisco González Guerrero (Prosas) y Alfonso Méndez Plancarte (Poesías). 2ª edición. Madrid, Aguilar, 1955. 2 tomos.
- SILVA, José Asunción- Obras completas. Compilación y revisión de Don Alberto Miramón y de don Camilo de B. Silva. [s l p], Banco de la República, 1965 (Bogotá).
- Poesías. 2ª edición. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1948. (Colección Austral, nº 827).
- VALENCIA, Guillermo- Obras poéticas completas. Prólogo de B. Sanín Cano. 3ª edición. Madrid, Aguilar, 1955.

2 - Poetas não modernistas.

- GONGORA, Luis de (Gongora) y Argote- Obras completas. Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez. 3ª edición. Madrid, Aguilar, 1951.



- HERRERA, Fernando de- Poesías. Edición y notas de don Vicente García de Diego. Madrid, Espasa-Calpe, 1952. (Clásicos castellanos, nº 26).
- LOPE DE VEGA, (Lope) Felix de (Vega) Carpio- Obras escogidas. Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sáinz de Robles. 2ª edición. Madrid, Aguilar, 1953. Tomo II.
- QUEVEDO, Francisco de (Quevedo) Villegas- Obras completas: verso. Textos genuínos del autor, descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín. 3ª edición. Madrid, Aguilar, 1952.
- VEGA, Garcilaso de la, y BOSCAN, Juan- Obras completas. Nota preliminar de Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid, Aguilar, 1944. (Colección El Crisol, nº 71).

B - Livros e artigos de teoria e crítica.

- AGUADO-ANDREUT, Salvador- Por el mundo poético de Rubén Darío. Guatemala. Editorial Universitaria. 1966.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de- Teoria da literatura. 2ª edição revista e aumentada. Coimbra, Livraria Almedina, 1969.
- ALBAREDA, Ginés de- Perspectiva humana y lírica de Amado Nervo. Cuadernos hispanoamericanos, nº 223. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968 (ps. 153-166).
- ALONSO, Amado- Materia y forma en poesía. 3ª edición. Madrid, Editorial Gredos, 1965.
- ALONSO, Dámaso- Poesía española: Ensayo de métodos y límites estilísticos. 5ª edición. Madrid. Editorial Gredos. 1966.
- Poetas españoles contemporáneos. Tercera edición. Madrid, Editorial Gredos, 1965.
- ANTONIELLI, Sergio- Dal Decadentismo al Neorealismo. In: Letteratura Italiana, Le correnti. Milano, Marzorati-Editore, 1956.
- ARRIETA, Rafael Alberto- Introducción al Modernismo literario. Buenos Aires, Editorial Colomba, 1956 (Colección esquemas, nº 24).
- ASHHURST, Anna W.- El simbolismo en Las Montañas del Oro. Revista Iberoamericana XXX, nº 57. Enero- junio, 1964, ps. 93-104.
- BAEHR, Rudolf- Manual de versificación española. Título original: Spanische Verslehre auf Historischer Grundlage. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid, Editorial Gredos. 1970.

- BALAKIAN, Anna- The Symbolist Movement. New York, Random House, 1967.
- BALBIN, Rafael de- Sistema de rítmica castellana. 2ª edición. Madrid. Editorial Gredos, 1966.
- BALSEIRO, José Agustín- Seis estudios sobre Rubén Darío. Madrid, Editorial Gredos, 1967.
- BAQUERO, Gastón- Darío, Cernuda y otros temas poéticos. Madrid, Editora Nacional, 1969 (Colección Ensayo).
- BELMAS, Antonio Oliver- La dislocación acentual en la poesía de Rubén Darío. In: Cuadernos hispanoamericanos, nº 212-213. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1967 (ps. 405-409).
- BINNI, Walter- La poetica del decadentismo. Firenze, G.C. Sansoni-Editore, 1936.
- BORGES, Jorge Luís- Leopoldo Lugones. 2ª edición. Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1965.
- BOUSOÑO, Carlos- Teoría de la expresión poética. 5ª edición. Madrid, Editorial Gredos, 1970. 2 tomos.
- BOWRA, C. M.- The creative experiment. London, Macmillan, 1949.
- The heritage of Symbolism. London, Macmillan, 1943.
- BROOKS, Cleanth e WARREN, Robert Penn- Understanding Poetry. Third edition. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- BURKE, Kenneth- Teoria da forma literária. Título original: Counter-Statement. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix, 1969.
- CAMARA JR., J. Mattoso - Estilística fônica. In: Câmara Jr., J. Mattoso- Contribuição à estilística portuguesa. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1953 (Coleção Rex, nº 9, ps. 43-70).
- O estruturalismo lingüístico. In: Tempo brasileiro, nº 15-16. Rio de Janeiro, [s/d], pp. 5-43.
- Para o estudo da fonêmica portuguesa. Rio de Janeiro. Organização Simões, 1953 (Soleção Rex nº 11).
- Princípios de Lingüística geral. 4ª edição. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1969.
- CAMPOS, Agostinho de - Estudos sobre o soneto. Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936.
- CAILLET-BOIS, Julio - Antología de la poesía hispanoamericana. Madrid, Aguilar, 1958.

- CAPDEVILLA, Arturo - Rubén Darío, "Un bardo rey". Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1946 (Colección Austral, nº 607).
- CARILLA, Emilio - El Romanticismo en la América Hispánica. Madrid, Editorial Gredos, 1958.
- Una etapa decisiva de Darío. Madrid, Editorial Gredos, 1967.
- CASTAGNINO, Raúl H. - Análise literaria. Título do original: El análisis literario. Tradução de Luis Ap. Caruso. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1968.
- Imágenes modernistas. Buenos Aires, Editorial Nova, 1967.
- CASTILLO, Homero, selección - Estudios críticos sobre el Modernismo. Madrid, Editorial Gredos, 1968.
- CERNUDA, Luis - Estudios sobre poesía española contemporánea. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970.
- CHARPIER, Jacques & SEGHERS, Pierre - L'art poétique. Paris, Editions Seghers, 1956.
- COHEN, Jean - Estructura del lenguaje poético. Título do original: Structure du langage poétique. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid, Editorial Gredos, 1970.
- CORONADO, Guillermo de la Cruz - Teoría do conto. In: Estudos Anglo-Hispânicos, nº 2-3. São José do Rio Preto, 1969-1970 (ps. 17-45).
- CROCE, Benedetto - A Poesia. Título do original: La poesia. Tradução de Flávio L. Chaves. Porto Alegre. Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967.
- DELGADO, Jaime - Cántico en Centellas: La Argentina de Leopoldo Lugones. In: Cuadernos hispanoamericanos, nº 224-225. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968 (ps. 296-336).
- DIAZ PLAJA, Guillermo - Modernismo frente a Noventa y Ocho. Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- DIEGO, Gerardo - Ritmo y espíritu en Rubén Darío. In: Cuadernos hispanoamericanos, nº 212-213. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1967 (ps. 247-264).
- DIEZ ECHARRI, Emiliano e FRANQUESA, José María Roca - Historia de la literatura española e hispanoamericana. 2ª edición. Madrid, Aguilar, 1966.
- DIEZ ECHARRI, Emiliano - Teorías métricas del Siglo de Oro. Reimpresión. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

- DUBOIS, Jacques [et alii] - Rhétorique générale. Paris, Larousse, 1970.
- ECO, Umberto - Obra aberta. Título original: Opera aperta. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.
- ENGUIDANOS, Miguel - Dos poetas paralelos: Miguel de Unamuno y Rubén Darío. In: Cuadernos hispanoamericanos, nº 212-213. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1967 (ps. 427-444).
- ENTRALGO, Pedro Laín - La Generación del 98. In: España como problema. 2ª edición. Madrid, Aguilar, 1957 (ps. 343-663).
- ESCOBAR, Carlos Henrique - Resposta a Carpeaux: Estruturalismo. In: Tempo brasileiro, nº 15/16. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, [s/d] (ps 103-145).
- ESPINA, Antonio - Martí (Estudio y antología). Madrid, Compañía bibliográfica española, 1969.
- ESTRADA, Francisco López - Métrica española del siglo XX. Madrid. Editorial Gredos, 1969.
- FERRATE, Juan - Dinámica de la poesía. 1ª edición. Barcelona, Editorial Seix-Barral, 1968.
- FLORA, Francesco - Orfismo della parola. Bologna, Capelli editore, 1953.
- Il decadentismo. In: Questioni e correnti di storia letteraria. Milano, Marzorati-Editore, 1949.
- FLORIT, Eugenio - José Martí: Versos. In: Revista Hispánica Moderna, AÑO XVIII, nºs. 1-4. N. York; Hispanic Institute, 1952 (ps. 20-71).
- FOGELQUIST, Donald F. - Dualidad modernista - hispanismo e y americanismo. In: Cuadernos hispanoamericanos, nº 212-213. Madrid. Instituto de Cultura Hispánica, 1967 (ps 410-426).
- José Asunción Silva y Heinrich Heine. In: Revista Hispánica Moderna, AÑO XX, nºs 1-2. N. York, Hispanic Institute, julio 1954 (ps. 282-294).
- Salvador Rueda y Rubén Darío. In: Revista Hispánica Moderna, AÑO XXX, nºs 3-4. N. York, Hispanic Institute, 1964 (ps. 189-204).
- FONAGY, Ivan - Le Langage poétique: Forme et fiction. In: Problèmes du langage. Paris, Editions Gallimard, 1966 (ps. 72-116).
- GARCIA LORENZO, Luciano - Introducción al estudio de los sonetos de Rubén Darío. In: Revista de Filología Española, tomo LI. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968 (ps. 209-228).
- GARCÍA PRADA, Carlos - Poetas modernistas hispanoamericanos. 2ª edición. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1968.

- GARCIA PRADA, Carlos - Estudios hispanoamericanos. México, El Colegio de México, 1945.
- GICOVATE, Bernardo - El soneto de Enrique Banchs. In: Revista Hispánica Moderna, AÑO XXVII, nº 2. Abril 1961 (ps. 120-127).
- GIMFERRER, Pedro - Antología de la poesía modernista. Barcelona, Barral Editores, 1969.
- GISBERT, Teresa - Aproximación a Ricardo Jaimes Freyre. In: Cuadernos Hispanoamericanos, nº 237. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1969 (ps. 752-769).
- GRAMMONT, Maurice - Traité de phonétique. Cinquième édition. Paris. Librairie Delagrave, 1956.
- GULLON, Ricardo - Direcciones del Modernismo. Madrid, Editorial Gredos, 1964.
- La invención del 98 y otros ensayos. Madrid, Editorial Gredos, 1969.
- Esteticismo y Modernismo. In: Cuadernos hispanoamericanos, nº 212-213. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1967 (ps. 373-387).
- HAUSER, Arnold - Historia Social de la literatura y el arte. Título original: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Trad. por A. Tovar y F. P. Varas Reyes. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964.
- HANRIQUEZ UREÑA, Max - Breve historia del Modernismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- HIERRO, José - La huella de Rubén en los poetas de la posguerra española. In: Cuadernos hispanoamericanos, nº 212-213. Madrid. Instituto de Cultura Hispánica, 1967 (ps. 347-367).
- IMBERT, Enrique Anderson - Historia de la literatura hispanoamericana. 4a edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1964 (Breviarios, nº 156).
- JAIMES-FREYRE, Mireya - Modernismo y 98 a través de Ricardo Jaimes Freyre. Madrid, Editorial Gredos, 1969.
- JAKOBSON, Roman - Linguística e comunicação. 2a edição. Artigos traduzidos por Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix, 1969.
- Linguística. Poética, Cinema. Textos organizados por Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.
- JIMENEZ, Juan Ramón - El Modernismo, Notas de un Curso (1953). Edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Madrid, Aguilar, 1962.

- KAYSER, Wolfgang - Análise e interpretação da obra literária. 4ª edição portuguesa totalmente revista pela 12ª alemã por Paulo Quintela. Coimbra, Arménio Amado, Editor, 1967. 2 tomos.
- LARRAYA, Antonio Pagés - Revelación y mito en un soneto de Darío. In: Revista Iberoamericana, XXXV, nº 69. 1969 (ps. 441-458).
- LEAL, Luis - Situación de Amado Nervo. In: Revista Iberoamericana, V. XXXVI, nº 72. 1970 (ps. 484-494).
- LEMONS, Virgilio de - A fantasia da vogal preta. 2ª edição. Salvador, Livraria Progresso Editora, 1958.
- LLORACH, Emilio Alarcos - Fonología española. 4ª edición. Madrid, Editorial Gredos, 1968.
- MACRI, Oreste - Ensayo de métrica sintagmática. Madrid, Editorial Gredos, 1969.
- MALMBERG, Bertil - La fonética. Título do original: La phonétique. Traducción y adaptación de la cuarta edición por Gabriel G. Bès. Buenos Aires, Editorial universitaria, 1964.
- MARCAZZAN, Mario - Decadentismo e dannunzianesimo. In: Letteratura Italiana, Le correnti. Milano, Marzorati-Editore, 1956 (ps. 863-896).
- MARRERO, Vicente - Le correnti dell'estetica spagnola negli ultimi cento anni. In: Momenti e problemi di Storia dell'Estetica: Parte terza, Del Romanticismo ao Novecento. Milano, Marzorati-Editore, 1961 (ps. 1279-1369).
- MARTINS, Helcio - A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1968 (Coleção Documentos Brasileiros, nº 130).
- MEJIA SANCHEZ, Ernesto (compilación y prólogo) - Estudios sobre Rubén Darío. 1ª edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino - Juan Boscán, Estudio crítico. In: Menéndez Pelayo, M. - Antología de poetas líricos castellanos. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1952 (tomo X).
- MEJIA, Oscar Echeverri - Guillermo Valencia: estudio y antología. Madrid, Compañía bibliográfica española, 1965.
- MICHAUD, Guy - Message poétique du symbolisme. Paris, Nizet, 1947. (3 vs.).
- MOCEGA, Esther P. - Tres momentos poéticos en Julian del Casal. In: Cuadernos hispanoamericanos, nº 236. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1969 (ps. 473-483).

- RIQUER, Martín de - Resumen de versificación española, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1950 (Colección Estudio, 81).
- SAID ALI, M. - Versificação portuguesa. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1949.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos - Historia y antología de la poesía española. 3ª edición. Madrid, Aguilar, 1955.
- SALINARI, Carlo - Miti e coscienza del decadentismo italiano. Prima edizione. Milano, Feltrinelli Editore, 1960.
- SALINAS, Pedro - Ensayos de literatura hispánica. Edición y prólogo de Juan Marichal, Madrid, Aguilar, 1958.
- SANCHEZ, Luis Alberto - Escritores representativos de América. Madrid, Editorial Gredos, 1957. 2 tomos.,
- Escritores representativos de América (2ª serie). Madrid, Editorial Gredos, 1963. 3 tomos.
- SCARI, Robert M. - "Los Crepúsculos del Jardín" de Leopoldo Lugones. In Revista Iberoamericana, Vol. XXX, nº 57. 1964 (ps. 105-121).
- SCHULMAN, Ivan A. - Génesis del Modernismo. 2ª edición. México, El Colegio de México, 1968.
- Símbolo y color en la obra de José Martí. Madrid, Editorial Gredos 1960.
- SCHULMAN, Ivan A. e GONZALEZ, Manuel Pedro - Martí, Darío y el Modernismo. Madrid, Editorial Gredos, 1969.
- SENA, Jorge de - Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular. Lisboa, Portugalia Editora, 1969 (Coleção Problemas, nº 26).
- SEWELL, Elisabeth - Structure of Poetry. Second Impression. London, Routledge & Kegan Paul, 1962.
- STAROBINSKI, Jean - Consideraciones sobre el estado actual de la crítica literaria. In: Revista de Occidente, nº 88. Madrid, Revista de Occidente, 1970 (ps. 1-19).
- STEFANINI, Luigi - Trattato di Estetica. Brescia, Morcelliana, 1960.
- TAVARES, Henio - Teoria da literatura. 3ª edição. Belo Horizonte, Editora Bernardo Álvares, 1967.
- TODOROV, Tzvetan - Estruturalismo e poética. Título original: Poétique. São Paulo, Editora Cultrix, 1970.
- (org.) - Théorie de la Littérature (textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits). Paris, Editions du Seuil, 1965.

- MORENO, César Fernández - Introducción a la poesía. 1ª edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1962 (Colección popular, nº 30).
- NOBREGA, Mello - Rima e poesia. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1965.
- NOUGUE, André - Rubén Darío y el 98. In: Cuadernos hispanoamericanos, nº 218. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1968 (ps. 302-315).
- ONIS, Federico de - Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932). N. York, Las Americas Publishing Company, 1961.
- José Martí: Valoración. In: Revista hispánica moderna. AÑO XVIII, nºs 1-4. N. York, Hispanic Institute, 1952 (ps. 145-150).
- OSIEK, Betty Tyree - José Asunción Silva: Estudio estilístico de su poesía. México, Ediciones de Andrea, 1968 (Colección Studium, 61).
- PALMA, Francisco Albizúrez - Versión de la vida en dos sonetos de Darío. In: Universidad de Sar Carlos, nº 65. Guatemala, 1965 (ps. 128-135).
- PANERO, Leopoldo - Antología de la poesía hispanoamericana. Madrid, Editora Nacional, 1944.
- PANTORBA, Bernardino de - La vida y el verbo de Rubén Darío. Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1966.
- PETSCH, Robert - El análisis de la obra literaria. In: Ermatinger, Emil - Filosofía de la Ciencia Literaria. Título do original: Philosophie der Literaturwissenschaft. 1ª edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1946 (ps. 251-292).
- PFEIFFER, Johannes - La poesía. Título do original: Umgang mit Dichtung; eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen. Trad. de Margit Frenk Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- PIRIZ, Roberto Bula - Herrera y Reissig: Vida y obra. In: Revista hispánica moderna, AÑO XVII, Hispanic Institute, 1951 (ps. 1-82).
- POUND, Ezra - A B C da Literatura. Título do original: A B C of Reading. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo. Editora Cultrix, 1970.
- PRAT, Ángel Valbuena - Historia de la literatura española, 5ª edición. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1957 (3 tomos).
- PROENÇA, M. Cavalcanti - Ritmo e poesia. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1955 (Coleção "Rex", nº 17).
- READ, Herbert - Forma y poesía moderna. Título do original: Form in modern poetry. Trad. de Edgar Bayley. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1956.

- TOMAS NAVARRO, Tomás - Métrica española. 2ª impresión. N. York, Las Americas Publishing Company, 1966.
- Manual de entonación española. 3ª edición. México, Colección Málaga, 1966.
- Arte del verso. 4ª edición. México, Colección Málaga, 1968.
- TORRE, Guillermo de - Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.
- Estudio preliminar. In: Julio Herrera y Reissig, Poesías completas. 4ª edición. Buenos Aires, Editorial Losada, 1969.
- TURNER, John H. - Sobre el uso de los tiempos verbales en R. Darío. In: Revista Hispánica Moderna, AÑO XXX, n.ºs 3-4. N. York, Hispanic Institute, 1964 (ps. 205-6).
- WELLEK, René - História da crítica moderna. Título do original: A history of Modern Criticism. Trad. de Livio Xavier. São Paulo, Editora Herder, 1967-1971. 3 tomos.
- Storia della critica moderna: Dal realismo al simbolismo. Título do original: A History of Modern Criticism: 1750-1960, The later nineteenth century. Trad. de Agostino Lombardo e Rosa Maria Colombo. Bologna, Società editrice il Mulino, 1969.
- WELLEK, René e WARREN, Austin - Teoria da literatura. Título do original: Theory of Literature. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa, Publicações Europa-América, 1962.
- ZARDOYA, Concha - Poesía española del 98 y del 27. Madrid, Editorial Gre dos, 1968.
- ZUM FELDE, Alberto - Proceso intelectual del Uruguay. Montevideo, Editorial Claridad, 1941.

