

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES DA UEA

SINDIA LENA ROCHA DE SIQUEIRA

REFLEXOS DA PROSA RÍTMICA CLÁSSICA NOS VERSOS LIVRES DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE

MANAUS

2019

SINDIA LENA ROCHA DE SIQUEIRA

**REFLEXOS DA PROSA RÍTMICA CLÁSSICA NOS VERSOS LIVRES DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Letras e
Artes no Programa de Pós-Graduação em Letras e
Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Renato Rosário de
Jesus

MANAUS

2019

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

565s Siqueira, Sindia Lena Rocha de

Reflexos da prosa rítmica clássica nos versos livres de Carlos Drummond de Andrade / Sindia Lena Rocha de Siqueira, Manaus: [s.n]. 2019.
101f.il; 30cm.

Dissertação – PGSS – Letras e Artes (Mestrado) –
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019.
Inclui Bibliografia
Orientador: Carlos Renato Rosário de Jesus

1. Carlos Drummond de Andrade. 2. Orator. 3. Prosa rítmica.
4. Período oratório. 5. Verso livre. I. Carlos Renato Rosário de
Jesus (Orient.). II. Universidade do Estado do Amazonas. III
Reflexos da prosa rítmica clássica nos versos livres de Carlos
Drummond de Andrade.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – uea.edu.br
Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol
Praça XVI de Janeiro. CEP. 69010-170, Manaus – AM

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

PPG^{L&A}
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Ata nº 09/2019

Aos vinte e quatro dias do mês junho do ano de dois mil e dezenove, às dez horas e trinta minutos, na sala quinhentos e cinco, no quinto andar da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a nona Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arquir a candidata Sândia Lena Rocha de Siqueira em sua dissertação “Reflexos da Prosa Rítmica Clássica nos versos livres de Carlos Drummond de Andrade”. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dr. Carlos Renato Rosário de Jesus, presidente da sessão, Dr. Beethoven Barreto Alvarez da Universidade Federal Fluminense, Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação aprovou a candidata neste requisito parcial e último para obtenção do grau de Mestre em Letras e Artes, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Linguagem, Discurso e Práticas Sociais. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.


Prof. Dr. Carlos Renato Rosário de Jesus


Prof. Dr. Beethoven Barreto Alvarez


Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

TERMO DE APROVAÇÃO

SINDIA LENA ROCHA DE SIQUEIRA

**“REFLEXOS DA PROSA RÍTMICA CLÁSSICA NOS VERSOS LIVRES DE
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE”**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, 24 de junho de 2019.

BANCA EXAMINADORA:

Presidente: Prof. Dr. Carlos Renato Rosário de Jesus

Prof. Dr. Beethoven Barreto Alvarez

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

DEDICATÓRIA

Ao meu irmão Richard, com saudade.

Les mots font l'amour
[As palavras fazem amor]

(André Breton)

vers libre does not exist.
[Versos livres não existem]

(T. S. Eliot)

*Tudo expresso de maneira tão sutil que pega as
mínimas ondulações do pensamento do homem.*

(Carlos Drummond de Andrade)

AGRADECIMENTOS

À Universidade do Estado do Amazonas, que oferece um ambiente em que o diálogo e a pesquisa, ainda que em períodos mais áridos, conseguem florescer.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

À minha família, em especial, meus pais, Lusia e Nazildo, meus irmãos Richard e Darlisson, meus sobrinhos, Levi e Sophia, meus avós, Nazil, Zulma, Francisco e Giselda, e meu companheiro de vida e melhor amigo, Eduardo, que foram e continuarão sendo o lugar ao qual me recolho nos melhores e piores momentos. O apoio que recebi de cada um deles sempre me foi um combustível vital. Sei que se, por uma infelicidade, eu não tivesse tido a oportunidade de cruzar o caminho com essas pessoas, as derrotas teriam sido mais dolorosas e as vitórias, menos satisfatórias.

Aos professores que tive, especialmente os do curso de Letras da UEA e os do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Seus ensinamentos foram extremamente enriquecedores.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Renato Rosário de Jesus, que, com maestria, carinho e cuidado, lidou com este trabalho.

Aos professores que compuseram a Banca de defesa, Beethoven Alvarez e Marcos Frederico Krüger. Suas contribuições foram, sem dúvida, essenciais para a finalização desta dissertação. O último foi responsável, ainda, por grande parte do interesse que desenvolvi por alguns livros, autores e por literatura, no geral. Além dos professores da Banca de defesa, faz-se necessário agradecer também a professora Soraya Chain, que participou da Banca de qualificação, pelos importantes apontamentos que fez para a continuação do projeto.

À Daize Rocha, secretária do PPGLA-UEA, que, sempre gentil e prestativa, lidou com as complicações burocráticas que acompanham esse tipo de trabalho.

A todos os colegas do mestrado em Letras e Artes, companheiros imprescindíveis no decorrer desse período.

Aos queridos amigos que estiveram ao meu lado nesse processo, em especial, Adriano, Carla e Douglas. Os conselhos, a ajuda e o apoio que recebi de cada um foi

primordial e reforçou a certeza de que posso contar com todos nos mais diversos momentos. Espero ser capaz de retribuir tudo o que fizeram por mim.

E, por fim, a todos aqueles que, em algum grau, colaboraram para a construção dessa dissertação. Foram muitos, por isso, peço desculpas por não os citar nominalmente.

RESUMO

Este trabalho consiste em uma análise do verso livre drummondiano de acordo com as formulações elaboradas por autores da Antiguidade greco-romana a respeito do ritmo em textos não-metrificados – em especial, aquelas desenvolvidas por Cícero (106-43 a. C.), em sua obra *Orator* (46 a. C.). Mais especificamente, pretendemos compreender de que maneira os recursos rítmicos estabelecidos pelos antigos, no contexto da retórica clássica, contribuem com o efeito estético dos versos livres escritos por Carlos Drummond de Andrade. Nos versos analisados é possível perceber um procedimento inverso ao que os antigos fizeram quando segmentaram o período retórico em unidades menores, que são rítmicas. O poeta parece fazer uso dessas unidades, que, retroalimentadas, constituem o verso. Isso e a recorrência na utilização de outros elementos que geram efeitos de *compositio*, *concinnitas* e *numerus* reforçam a ideia de que o verso livre está muito mais próximo a um verso formal, que segue um parâmetro específico, que a um verso alheio a esses aspectos. Assim, consideramos que classificá-lo no conjunto amplo do que se convencionou chamar de “verso livre” parece insuficiente para designar seus reais contornos poéticos e estruturais.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade, *Orator*, prosa rítmica, período oratório, verso livre.

ABSTRACT

This work consists of an analysis of the drummondian free verse according to the principles elaborated by the authors of Greco-Roman antiquity about the rhythm in nonmetrical texts— especially those developed by Cicero (106-43 a. C.) in his work *Orator* (46 a. C.). More specifically, we intend to comprehend in which ways the rhythmic resources established by the ancient authors in the context of the classical rhetoric contribute to the aesthetic effects of the free verse written by Carlos Drummond de Andrade. In the verses analyzed it is possible to perceive an inverse procedure to what the ancients had thought when they segmented the rhetoric period in small units which had rhythm. The poet seems to make use of these units that fed back to compose the verse. This and the recurrence in the utilization of other elements that generate effects like *compositio*, *concinnitas* and *numerus* reinforce the idea that the free verse is much closer to a formal verse, which follows a specific parameter, than it is to a verse strange to those aspects. Therefore, we consider that the classification of this kind of verse as a part of a wider range of what is conventionally called "free verse" seems insufficient to designate its real poetic and structural contours.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade, *Orator*, prose rhythm, oratory period, free verse.

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>De comp. uerb.</i>	- <i>De compositione uerborum</i> , de Dionísio de Halicarnasso
<i>De opt. gen. or.</i>	- <i>De optimo genere oratorum</i> , de Cícero
<i>De or.</i>	- <i>De oratore</i> , de Cícero
<i>Instit. orat.</i>	- <i>Institutio oratoria</i> , de Quintiliano
<i>Or.</i>	- <i>Orator</i> , de Cícero
<i>Rhet.</i>	- <i>Rhetorica</i> , de Aristóteles
<i>Rhet. ad Her.</i>	- <i>Rhetorica ad Herennium</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I: A questão da estilística na Antiguidade	20
1.1 Panorama dos estudos do estilo: estilística e retórica clássica	20
1.1.1 A retórica ciceroniana	27
1.2 Sobre alguns conceitos e instrumentos estilísticos na retórica clássica	31
CAPÍTULO II: Ritmo e prosa rítmica	39
2.1 Acerca do ritmo	39
2.2 Uma barreira fluida: o ritmo na prosa e na poesia	43
2.3 Prosa rítmica	51
2.3.1 Origem e configuração da prosa rítmica	52
2.4 Algumas considerações sobre verso livre e período oratório (περίοδος)	61
CAPÍTULO III: A composição rítmica dos versos livres de Carlos Drummond de Andrade	68
3.1 “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. Hoje sou funcionário público”: breve nota biográfica de CDA	68
3.1.1 “Entretanto, luto”: o rigor da poesia de CDA e algumas notas metodológicas	72
3.2 Mundo, mundo, vasto verso: um inventário do ritmo nos versos livres de CDA	77
3.3 “Uma breve, uma longa, uma longa, uma breve”: o verso livre de CDA sob influência da Antiguidade	85
CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surge como continuação de um trabalho que teve início na graduação, no âmbito da iniciação científica. Com o título “A prosa rítmica na Modernidade: o verso livre de Carlos Drummond de Andrade”, o trabalho, que possuiu caráter introdutório e panorâmico, procedeu a análise do ritmo presente em alguns versos livres do escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade com base nos elementos que o orador romano Cícero¹, em seu tratado *Orator*² (46 a. C.), no qual aborda o ritmo³ no discurso oratório e a formação do orador perfeito, atesta como fundamentais à constituição da denominada *oratio numerosa* (prosa rítmica). Objetivávamos com a proposta compreender os efeitos estéticos e literários obtidos com o uso de tais técnicas rítmicas. Deste modo, apresentamos agora a necessária ampliação da pesquisa, já que almejávamos uma visita de caráter mais profundo às questões já suscitadas durante o trabalho na iniciação científica. Tal aprofundamento em momento algum constitui o encerramento da problemática abordada, uma vez que a intenção é quase que diametralmente oposta, e funda-se sobre a tentativa de enriquecer e colaborar com debates vindouros.

De viés estilístico, nossa preocupação, como citado, encontra-se centralizada na análise do ritmo da poesia drummondiana a partir de um específico vínculo entre a produção literária contemporânea escrita sob o paradigma do verso livre e o que foi proposto e produzido sobre a elaboração da *oratio* (o discurso oratório) no contexto da retórica greco-romana. Portanto, no sentido tomado em nosso trabalho, a estilística converge para a noção que os antigos possuíam de “burilamento da linguagem” ou *ornatus*, próprios da *elocutio*⁴, no sistema retórico.

¹ Filósofo, orador, escritor, advogado e político, Marcos Tullio Cicero nasceu na região do Lácio, a sudeste de Roma, no ano de 106 a. C.. Influente cidadão, mostrou-se ativo ao defender diversas causas. Orador admirado, compartilhou as habilidades retóricas que possuía, em sua obra. Foi morto por conta de intrigas políticas, em 43 a. C., em Fórmia, Itália.

² Utilizaremos, no decorrer deste trabalho, a tradução do *Orator* (46 a. C.) para o português realizada por Jesus (2008).

³ O conceito de ritmo que aqui será tratado refere-se exclusivamente ao conceito do ritmo, assim chamado, linguístico, mais especificamente aquele preconizado pela retórica antiga, que, portanto, envolve questões alheias àquelas que se enquadram na música, por exemplo. O ritmo aqui tratado, então, refere-se às nuances artísticas, estilísticas, ornadas, que subjazem às estratégias da *elocutio*, ou seja, do texto retórico, e isso envolve, antecipando, o uso das figuras, da eufonia, das palavras, enfim, de toda a estrutura ornamentativa do período oratório.

⁴ A *elocutio* corresponde a uma das cinco partes da elaboração do discurso oratório. As demais são: *inuentio*, *díspositio*, *actio* e *memoria*.

Acontece que havia entre os antigos uma dedicação reservada à estilização do discurso oratório, e esse trabalho, em nosso entendimento, é muito semelhante ao que é reservado ao verso livre, uma vez que os elementos preconizados pelos antigos, como as figuras, a eufonia, os jogos de palavras e até mesmo a disposição rítmica no final do período oratório (περίοδος)⁵, as chamadas cláusulas métricas (*clausulae metricae*)⁶, podem ser aplicados no verso livre. Logo, havia uma preocupação com a estética, com a beleza do discurso retórico. Ainda, o termo utilizado para a estilização do período e, por consequência, do discurso, encontrava-se nas técnicas dedicadas à *elocutio*, que Cícero chamará de *oratio numerosa* (discurso ritmado, prosa rítmica).

Ao optarmos por uma base teórica antiga, consideramos que as elaborações de autores como Cícero não se desfizeram ou perderam a razão de ser, simplesmente por causa de uma pretensa ideia de “progresso” em que se diz que o antigo é ineficiente, ultrapassado. Em nossa visão, ocorre o oposto, dada a atualidade de suas ideias quando rediscutidas em trabalhos como o que aqui propomos⁷. Isto posto, entendemos que descobrir o mundo antigo é por vezes perceber que muito do que consideramos inovador, próprio do nosso tempo, já naquela época estava presente e sendo, em menor ou maior grau, formulado e discutido. Nesse sentido, concordamos com Fiorin (1991, p. 515) quando este diz considerar que “conhecer nossas origens significa conhecer também as culturas grega e latina. Elas são, pois, uma herança a conservar e uma tradição de conhecimento a transmitir”. Corroborando tal pensamento, Joly (2009, p. 2) aponta que “estamos diante de uma determinada relação entre Antiguidade e Modernidade, cujas consequências desdobram-se na formação de identidades”. Portanto, localizamos também nossa pesquisa a partir de tais noções, para as quais investigar a formação da cultura e da identidade de diversas sociedades ocidentais contemporâneas significa deparar-se com uma forte herança greco-romana. A presente pesquisa, então, ao utilizar um escopo teórico assentado

⁵ Quanto ao período oratório, no contexto da retórica clássica, compreende-se uma sentença completa em si mesma, harmonicamente estabelecida, a qual pode ser composta a partir de unidades inferiores, denominadas membros e incisos (JESUS, 2014). Sobre período, discorreremos no segundo capítulo deste trabalho.

⁶ Jesus (2014, p. 370) informa que a cláusula métrica constitui a “parte final de um período disposta segundo regras rítmicas”. Afirma também que “a retórica clássica disciplina atentamente as sequências quantitativas colocadas no fechamento da frase ou de seus membros, de modo que a cláusula constitui a união de dois ou três pés que concluem um período prosástico ou as suas partes, nem sempre coincidentes com uma pausa lógico-sintática” (*id., ibid.*).

⁷ São exemplos de outros trabalhos que utilizam uma base teórica assentada nos preceitos da retórica clássica, visando, com isso, um diálogo com a Modernidade: Pujante (2011) e Navarro (2011).

sobre um modelo clássico como o que ampara a prosa rítmica (*oratio numerosa*) e aplicá-lo ao texto literário moderno, contribui, acreditamos, para a elevação da nossa compreensão a respeito das raízes das manifestações literárias brasileiras, em seu escopo epistemológico mais amplo.

Cabe destacar que não sabemos existirem outros trabalhos, além daquele que produzimos anteriormente, acerca da poesia drummondiana inteiramente relacionada à concepção do ritmo, especificamente o retórico, segundo a compreensão de autores clássicos a esse respeito. Acreditamos, então, que o estudo por nós proposto é relevante, acima de tudo, por tentar resgatar postulados clássicos pouco explorados até o momento, mas que parecem possuir fortes reflexos no mundo moderno, aqui, especificamente, em um autor de importância ímpar para a produção literária brasileira do século XX.

Explicitados tais pontos, a divisão do nosso trabalho encontra-se configurada da seguinte forma: iniciaremos com um capítulo que desenvolve uma discussão sobre a questão estilística na Antiguidade, realizando, primeiramente, um panorama histórico do assunto, especificamente no contexto da retórica greco-romana, em que buscaremos apresentar o pensamento de autores daquele período, em especial Cícero, a respeito do tema. Em seguida, exporemos alguns elementos que constituem a *elocutio* e, ao mesmo tempo, discutiremos como eles podem dialogar com a teoria estilística moderna. Pretendemos, portanto, no decorrer deste primeiro capítulo, refletir, de forma introdutória, acerca da estilística enquanto metodologia aplicável ao estudo de práticas de linguagem que se pautam na ornamentação do discurso, relacionando-a ao escopo teórico antigo no qual ela se inscreve. Discutiremos, então, de que maneira os preceitos da retórica clássica greco-romana podem ser utilizados como arcabouço para uma leitura estilística na Modernidade, por compreendermos que, apesar de postulados há muito tempo, tais preceitos são válidos e aplicáveis no que diz respeito, aqui especificamente, à análise do estilo do verso livre drummondiano, centrada na sua ritmicidade. Acreditamos que esse será um modo profícuo de introduzir o arcabouço teórico antigo em nossa pesquisa.

O segundo capítulo está pautado na questão do ritmo linguístico e da prosa rítmica. Primeiramente, lidaremos com a noção mais *lato sensu* de ritmo e sua ligação com a linguagem. Após isso, procuraremos abordar, mais especificamente, como o ritmo surge na prosa e na poesia e quais os pontos de intersecção entre ambos,

questões essenciais para adentrar o momento seguinte do capítulo, no qual discutiremos questões que envolvem a *oratio numerosa*⁸, focando, primeiramente, em uma breve exposição de sua genealogia, para depois abordarmos sua configuração, lidando, desse modo, com os elementos que a constituem, a saber: *compositio* (qualidade eufônica dos sons), *concinnitas* (relação harmônica entre palavras) e *numerus* (o ritmo propriamente dito, em termos mais amplos). Por fim, no último momento do capítulo, realizaremos — utilizando, para isso, autores antigos e modernos — uma análise do ritmo no verso livre e no período oratório antigo, os quais, como já adiantamos, possuem semelhanças estéticas e metodológicas. Acreditamos que essa é uma profícua maneira de entender mais profundamente de que modo e em que grau o ritmo pode surgir no verso livre.

Uma vez que entendemos ser problemática a questão do ritmo e sua manifestação na prosa e na poesia, consideramos que as discussões propostas nesse capítulo, o segundo, surgem como essenciais em nosso trabalho. A noção cristalizada de que o ritmo linguístico elaborado está circunscrito somente à poesia, especialmente a metrificada, parece isolar não só este gênero, uma vez que é entendido como superior aos demais, mas também a própria noção de ritmo, que, longe de ser compreendido como possuidor de um caráter fluido, como se pretende defender no decorrer deste texto, acaba por exercer um papel de força excludente, uma vez que, assim considerado, a sua manifestação desagrega a poesia metrificada de qualquer outro gênero. A dicotomia que envolve poesia e prosa, imputando a ambas características próprias e dessemelhantes, ignorou, deste modo, as formas modernas que surgiram posteriormente, como o verso livre, o poema em prosa e a prosa poética, alocando-as em um lugar à margem, à penumbra dos dois pilares. Dessa forma, entendemos que estudar especificamente o ritmo presente no verso livre é relevante por sabermos existir ainda esse senso comum equivocado, que o compreende como um modelo desprovido de rigidez versificatória, liberto de qualquer submissão a uma estrutura estrófica. Amparados pelo escopo teórico antigo, podemos demonstrar que, mesmo não fazendo uso de uma convenção métrica regular, o verso livre (tal como os discursos dos rétores antigos) apresenta uma estrutura rítmica inerente perceptível.

⁸ Salientamos que, ao tratarmos de prosa rítmica, não é do nosso interesse refutar ou problematizar o que disseram os antigos em relação aos procedimentos que estes utilizavam para ornamentar o discurso retórico, nosso objetivo está voltado exclusivamente para a aplicação e análise de tais proposições no *corpus* selecionado.

Portanto, ao utilizarmos o arcabouço da *oratio numerosa*, que prevê ritmo e sua aplicação no período oratório, apresentamos uma alternativa que livra a manifestação artística do ritmo na prosa e na poesia das falsas barreiras que construíram entre as duas formas literárias. Com o aparato antigo, podemos perceber que tais barreiras possuem caráter fluido e uma natureza rítmica semelhante.

Dito isso, o terceiro e último capítulo deste trabalho, levando em conta o que foi apresentado anteriormente, funcionará como espaço de análise dos versos livres de Drummond presentes nas obras *Amar se aprende amando* (1985), *A paixão medida* (1980) e *Corpo* (1984), obras publicadas no período da maturidade do autor e que possuem uma considerável presença de poemas escritos em verso livre⁹. Acreditamos que ampliar e aprofundar as pesquisas a respeito da obra literária de Drummond, mais especificamente da produção poética do escritor mineiro escrita sob o paradigma do verso livre, tencionando analisar os elementos rítmicos recorrentes, parece ser pertinente por conta da relevância e alcance de sua obra. A extensa e aclamada obra poética de Carlos Drummond de Andrade constitui parte importante do acervo cultural brasileiro, e seus escritos mantêm um elevado grau de pertinência no cenário literário contemporâneo, funcionando como referência para diversos escritores que vieram após ele. A poesia de Drummond insere-se neste trabalho, então, a partir de uma escolha prototípica. Entendido isso, buscaremos primeiramente apresentar um panorama da vida e da obra do autor, para, em seguida, compreender, no capítulo, a partir das análises, como estão articulados os versos livres de Drummond, procurando, dessa maneira, encontrar evidências que corroborem a nossa hipótese: a de que existem, na poesia do poeta mineiro, refrações das proposições dos antigos a respeito da elaboração rítmica em textos não metrificados. Com isso em mente, buscaremos evidenciar algumas tendências observadas no decorrer das leituras. Para finalizar, ainda analisando os versos livres de Drummond, tentaremos produzir um percurso da elaboração do ritmo em alguns poemas, para, assim, entender como esses recursos colaboram com os efeitos estéticos e literários deles.

Por fim, pretendemos, no decorrer deste trabalho, em linhas gerais, compreender de que maneira os recursos rítmicos, da forma que são estabelecidos

⁹ Faz-se necessário esclarecer que, ainda que tenhamos optado, neste trabalho, por analisar poemas presentes em obras que pertencem ao final da carreira de Drummond, entendemos que o poeta sempre fez uso dos procedimentos estilísticos em seus versos livres.

pelos autores gregos e romanos, no conjunto dos procedimentos metodológicos da retórica clássica — no que tange, especificamente, à *oratio numerosa* (prosa rítmica) — contribuem com o efeito estético dos versos livres de Carlos Drummond de Andrade. Por último, com a realização desse trabalho, acreditamos, será possível comprovar que a análise literária de um verso livre pode revelar respostas que eram manifestadas e utilizadas já na Antiguidade clássica.

CAPÍTULO I

A QUESTÃO DA ESTILÍSTICA NA ANTIGUIDADE

1.1 Panorama dos estudos do estilo: estilística e retórica clássica grega

A estilística, cuja definição costumeiramente não surge de maneira rápida, pode ser entendida, de forma introdutória, conforme propõe Martins (2012, p. 17), como “uma das disciplinas voltadas para os fenômenos da linguagem, tendo por objeto o estilo”. Nesse sentido, podemos acrescentar que sua preocupação está voltada para os diferentes usos da linguagem que são alterados de acordo com questões que costumam envolver o contexto e a finalidade. A respeito de sua amplitude, Bally (1951, p. 100) afirma que a estilística não é o estudo de uma parte da linguagem, pelo contrário, o é da linguagem inteira. Pierre Guiraud (1970), ao realizar uma análise panorâmica do tema, conclui, resumidamente, que as leituras estilísticas costumam manter uma divisão costumeira: primeiro, uma estilística da língua ou da expressão, e, segundo, uma estilística genética, centrada na expressividade individual do autor.

Embora tenha surgido enquanto disciplina vinculada à linguística somente no início do século XX, caminhando, dessa maneira, pelo campo das ciências da linguagem, algumas de suas bases datam de muito antes, como menciona também Guiraud, ao traçar um paralelo entre a retórica clássica e os estudos linguísticos modernos, buscando demonstrar a validação da primeira na contemporaneidade. Segundo o autor,

A Retórica é a Estilística dos antigos; é uma ciência do estilo, tal como então se podia conceber uma ciência. A análise que nos legou do conteúdo da expressão corresponde ao esquema da linguística moderna: língua, pensamento, locutor. As figuras de dicção, de construção e de palavras definem a forma linguística em seu triplice aspecto fonético, sintático e léxico; as figuras de pensamento, forma do pensamento; os gêneros, a situação e as intenções do sujeito falante (1970, p. 36).

Retornando então à Antiguidade clássica, mais precisamente ao contexto greco-romano, nos estudos que envolvem questões que posteriormente serão de interesse dos estudos linguísticos e literários modernos, é possível já afirmar a

existência de um “pensamento estilístico”, haja vista, entre outras coisas, a teorização que Aristóteles¹⁰ e Cícero dedicaram ao desenvolvimento do estilo no discurso, o qual era considerado imprescindível para o burilamento das ideias. Tringali (1988, p. 114) afirma que o estilo na Antiguidade clássica estava ligado à questão da elocução (λέξις, no grego, *elocutio*, no latim) na retórica e na poética, não sendo, portanto, objeto de uma única disciplina. O autor menciona também que

estilo se origina da palavra latina ‘*stilus*’ que significa estilete, uma espécie de ponteiro que servia para escrever em tabuinhas enceradas, equivalentes a um caderno de notas. A parte posterior do estilete era achatada para apagar alisando a cera. Do sentido de instrumento para escrever, caneta, passa a significar modo individual de cada um escrever, modo peculiar como cada um usa a língua. Esse sentido continua básico e fundamental (*id.*, *ibid.*).

Assim, a base antiga da estilística, em específico, aqui, aquela ligada à retórica, é matéria de interessante relevo para estudos voltados à expressão linguística moderna.

A esse respeito, aponta Jesus (2008, p. 12) que “desde o surgimento do que se convencionou chamar de retórica, com os primeiros sofistas na Grécia do séc. V a. C., a preocupação com a linguagem ‘ornada’ e elaborada já era objeto de estudos e críticas”; e, anteriormente a isso, parafraseando Norden (1986, p. 53), a fala dos gregos era música em si mesma¹¹ e, além disso, é indiscutível que muito antes de se exprimir o próprio pensamento numa prosa burilada, os oradores e o auditório sentiam de forma instintiva o ritmo das frases. Uma retórica antes da retórica, portanto. Dessa maneira, além de ser imprescindível para a elaboração do discurso persuasivo dos antigos, a teoria retórica reflete a forma como estes compreendiam seus meios de comunicação linguística. Levando tais questões em consideração, é possível afirmar que já havia, naquele período, uma grande preocupação com a expressividade oral e com a ornamentação escrita.

Com o interesse na Antiguidade pela ornamentação da palavra, a retórica, que, utilizando aqui a definição de Olivier Reboul (2004, p. 14), significa “a arte de persuadir

¹⁰ Nascido em Estagira, Macedônia, em 384 a. C., Aristóteles foi um importante filósofo grego. Tanto é que a partir de reflexões filosóficas aristotélicas muitas áreas do conhecimento foram desenvolvidas. Discípulo de Platão, estudou na escola do mestre até a morte deste, em 347 a. C. Depois de um longo tempo fora de Atenas, voltou para a cidade em 335 a. C., quando fundou sua própria escola, denominada Liceu. Morreu em 322 a. C.

¹¹ Salientamos que essa musicalidade acontecia devido ao fato de o grego antigo possuir acento melódico.

pelo discurso¹² — ou como propõe Lausberg (2011, p. 75), de forma mais relevante para o nosso trabalho, concretiza-se como um sistema mais ou menos elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa, para obter, em determinada situação, o efeito que pretende — floresceu em solo fértil, articulando, a seu modo, os argumentos do discurso e o seu estilo. Portanto, mais do que apenas convencer, função entendida como basilar na retórica clássica, o orador, fazendo uso de elementos ornamentativos, visava comover o auditório, causar deleite, acessando, então, o *phátos*¹³, as emoções, através da beleza e expressividade de seu discurso, demonstrando, pois, que o ato retórico circunscreve uma relação entre orador, discurso e auditório¹⁴, questão à qual retornaremos no decorrer deste trabalho.

Com sua origem ocidental remontando à Grécia antiga, mais especificamente a Siracusa, na Magna Grécia, durante o séc. V a. C., como citado anteriormente, a retórica em seus primórdios manteve-se voltada ao Direito, que, posteriormente, será denominado “gênero judiciário” por Aristóteles. Córax (final do século V a. C.) e seu discípulo Tísias (final do século V a. C.), comumente considerados fundadores dessa disciplina, escreveram um manual contendo uma reunião de preceitos oratórios, a fim de auxiliar, a partir da prática de tais preceitos, os sicilianos que haviam perdido suas terras, quando estes recorriam à justiça contra o tirano responsável por tais perdas.

Porém, foi com o sofista Górgias de Leôncio (436-338 a. C.) que as técnicas argumentativas, antes apenas descritas em guia prático, foram submetidas a um trabalho de teorização, passando a retórica, por conseguinte, a ser tratada e discutida enquanto disciplina independente. É Górgias um dos primeiros a imputar um sistema

¹² “Discurso” entendido para Reboul como “toda produção verbal, escrita ou oral, constituída por uma frase ou uma sequência de frases, que tenha começo e fim e apresente certa unidade de sentido.” (2004, p. 15). Cabe salientar que, na maior parte das vezes, quando localizamos o termo “discurso” na Antiguidade, essa palavra se vincula exclusivamente ao discurso oratório, aquele pronunciado por um orador, diante de um auditório. Os tipos de discurso são três: judiciário, deliberativo e epidítico. Sobre eles, discorreremos mais adiante.

¹³ Uma das denominadas provas técnicas (*ἔντεχνον*) do discurso retórico. São ao todo três (*éthos*, *lógos* e *phátos*) e surgem em complementação às provas não-técnicas (*ἀτεχνον*), sendo estas constituídas por elementos externos ao discurso (testemunhos e contratos, por exemplo). Peças necessárias para a construção do discurso retórico, as provas técnicas são frutos da criação do orador, por isso são de maior interesse para a arte retórica. Enquanto o *éthos* está relacionado ao caráter do orador, e o *lógos* volta-se para o próprio discurso, o *phátos* diz respeito às emoções despertadas pelo orador no auditório, através de elementos presentes em seu discurso. É o arrebatamento, a comoção que persuade. De forma mais direta, Jesus (2014, p. 378) o define como “conjunto de artifícios aos quais o orador recorre para excitar as emoções e paixões do auditório”.

¹⁴ Referimo-nos ao conceito de auditório em sua ligação com a retórica, sendo este, o auditório, constituído por aquele, ou aqueles, a quem, como finalidade última, o orador deseja persuadir.

estético à retórica, dada a sua preocupação com a beleza no discurso, demonstrando, dessa forma, que este não estava exclusivamente vinculado a uma forma prosaica estrita e unicamente voltada à persuasão. Inclusive, Górgias deixa transparecer, em seu “*Elogio de Helena*”, que, para ele, além de persuadir, o discurso poderia também deleitar (REBOUL, 2004, p. 5-6). O leontino introduz, dessa maneira, no discurso retórico, elementos antes presentes de forma frequente apenas na poesia. É o caso, por exemplo, das figuras (σχήματα) e da disposição harmônica das palavras: Górgias, mesmo que criticado por utilizar demasiadamente elementos poéticos no discurso retórico, defende uma retórica mais eloquente, um discurso que, com a introdução de tais elementos, é esteticamente desenvolvido. Sobre isso, afirma Garavelli (2000, p. 24):

Os grandes oradores políticos, Isócrates, Demóstenes, Ésquines, desenvolvem a eloquência, para a qual a retórica, especialmente por obra de Górgias, havia já estabelecido esquemas de técnicas argumentativas e regras para a expressão que podiam constituir uma ‘prosa de arte’, capaz de competir com a poesia na harmoniosa disposição das partes, nos ritmos e nas sonoridades.¹⁵

São esses elementos os responsáveis, no interior da retórica, entre outras questões, pela organização do discurso e pelo ideal de discurso ornado, a prosa elegante.

O tratamento dispensado por Górgias e pelos demais sofistas ao discurso retórico, amplamente celebrado pela população grega daquele tempo, sofrerá ferrenhas críticas por parte de Platão (428-347 a. C.), o qual considerava como extremamente nocivos a retórica e seu uso, e é a partir de suas considerações a respeito dos sofistas e do tipo de retórica por estes preconizada que se propagará posteriormente uma visão negativa de ambos. Sobre o conteúdo das críticas de Platão, presentes em diálogos como *Górgias* (387 a. C.) e *Fedro* (370 a. C.), podemos mencionar sucintamente, por exemplo, que, para o filósofo, constituía-se imoral o uso persuasivo (sob qualquer pretexto) das palavras por parte dos sofistas, os quais, ansiando nada mais que o poder e o sucesso, caminhavam triunfantes por sobre um

¹⁵ Tradução nossa de “los grandes oradores políticos (Isócrates, Demóstenes, Ésquines) acrecientan la elocuencia, para la que la retórica, especialmente por obra de Gorgias, había ya establecido esquemas de técnicas argumentativas y reglas para la expresión que podían constituir una ‘prosa de arte’ capaz de competir con la poesía en la armoniosa disposición de las partes, en los ritmos y en las sonoridades.”

discurso empolado, grandiloquente, porém vazio de verdade, cujos resultados eram considerados, pois, ultrajantes e passíveis de colaborar com a derrocada da pólis (πόλις) ateniense, uma vez que priorizaria o convencimento a qualquer custo, em detrimento da verdade, oferecendo, portanto, “armas desleais e práticas à posição inferior no plano lógico” (BARILLI, 1987, p. 15).

Negando a suspensão da verdade universal, presente para ele em todos os assuntos, Platão despreza o estilo discursivo e linguisticamente elaborado, se não houver, em sua realização, um compromisso com a verdade. A prática sofista nada mais é, para Platão, que discurso possuidor de estilo encantador que exclui o saber, a verdade, a justiça: “não existe arte retórica propriamente dita sem o conhecimento da verdade, nem jamais poderá haver” (*Fedro*, 260e).

Posteriormente, Aristóteles (384-322 a. C.), em sua *Ars rhetorica* (339-338 a. C.), na qual vincula a retórica a uma filosofia distinta da dos sofistas, celebrando-a por sua utilização em vez de pelo seu poder (REBOUL, 2004), mantém uma postura mais conciliatória em relação ao problema, uma vez que transpõe o teor negativo que Platão reserva à retórica para a responsabilidade moral dos próprios oradores, afirmando, ao comparar o mau uso da retórica ao de outros domínios, que

se alguém argumentar que o uso injusto desta faculdade da palavra pode causar graves danos, convém lembrar que o mesmo argumento se aplica a todos os bens exceto à virtude, principalmente aos mais úteis, como a força, a saúde, a riqueza e o talento militar; pois, sendo usados justamente, poderão ser muito úteis, e, sendo usados injustamente, poderão causar grande dano. (*Rhet.* 1,1,13).

Para Aristóteles, a utilização dessa arte é também importante para que se realize como forma profícua de defesa quando houver mau uso dos elementos pertencentes ao discurso retórico. Desse modo, a técnica retórica surge como desveladora da injustiça. Aristóteles defende um estudo da retórica que funcione como um método de educação e, por conseguinte, uma atividade responsável e não uma manipulação fácil da linguagem (GRIMALDI, 1972, p.1).

Finalizando essa breve exposição da questão, o pensamento aristotélico está, então, inserido em um meio termo, no qual a retórica mais inflamada dos sofistas e a negação platônica constituem extremos, uma vez que o estagirita compreende que pode realmente existir um aspecto negativo na retórica, porém, este não está atrelado à natureza da técnica em si, mas ao mau uso dela por alguns oradores, já que a

própria retórica pode vir a servir como instrumento de denúncia e combate desse mau uso.

É em sua *Ars rhetórica* que Aristóteles sistematiza a τέχνη ῥητορικὴ (*téchnē rhētoriké*), definindo-a como a capacidade de encontrar os meios de persuasão adequados a cada caso (*Rhet.* 1,2). Aristóteles, desse modo, legitima em seu texto, a presença e a necessidade da retórica. E apesar dos vários escritos antigos a respeito dessa arte, é com essa obra que temos o tratado mais completo, acerca da questão, desenvolvido até então. Aristóteles descreve-a, divide-a, discute-a e analisa-a nos três livros de que se compõe a obra. Nela, a retórica é compreendida como sendo baseada “na sedução que a palavra, se habilmente usada, exercia sobre a alma do ouvinte; procurando despertar nele as reações psicológicas” (FONSECA, 2001, p. 103). Seus postulados percorreram toda a Antiguidade e chegaram até nossos dias ainda válidos; mesmo que com lacunas a preencher e pontos a contestar, são de extrema relevância para os estudos que possuem como objetivo debruçar-se sobre a linguagem em suas diversas manifestações.

De fato, com base na obra aristotélica, os manuais de retórica dividem didaticamente o discurso persuasivo com o intuito de interligar as ideias e a linguagem propriamente dita e, dessa forma, quando unidas, as partes constituintes do discurso retórico se estabelecem em: invenção (*inuentio*), que se refere ao que será dito, momento em que o orador prepara a união entre elementos pertencentes ao conteúdo e aos argumentos; a disposição (*dispositio*), que se constitui na disposição e organização das partes do discurso; a elocução (*elocutio*), a qual se encontra ligada ao plano da expressão, ao estilo, em que os oradores preparavam o texto de modo a ser claro, correto e agradável, referindo-se, portanto, ao texto escrito; e a ação (*actio*)¹⁶, que se relaciona com o ato do discurso persuasivo propriamente dito, a efetiva realização da retórica.

É também na *Ars rhetórica* — na qual, diz José Luís Martin (1973, p. 90), em par com a *Poética*¹⁷ (registrada por volta de 335 a. C.), Aristóteles funda a crítica tradicional do Ocidente, até chegar a Charles Bally, considerado o fundador da

¹⁶ Posteriormente, com os romanos, a memória (*memoria*) é incluída a essa divisão, compreendendo os recursos necessários para que o orador retenha o texto — alcançando, por conseguinte, o ouvinte — como é o caso do seguimento lógico das partes e da coerência interna do discurso.

¹⁷ Em sua *Poética*, Aristóteles se debruça sobre a conceituação do gênero poético e da elocução poética, mencionando aspectos comuns à oratória, como é o caso da clareza; refere-se ainda aos recursos que a afastam da linguagem comum e enfatiza o valor expressivo da metáfora (MARTINS, 2012, p. 37).

estilística moderna — que é realizada a divisão do discurso retórico em três gêneros, a saber, o judiciário, o deliberativo e o epidítico. Cada um desses gêneros discursivos envolve diferentes tipos de auditórios, de ações e de finalidades. O judiciário, resumidamente, visa acusar ou defender diante de juízes, demonstrando através do entimema¹⁸ que uma determinada ação ocorrida no passado é justa ou injusta. O deliberativo, discurso político, tem por intuito aconselhar ou desaconselhar diante da assembleia e, por meio do exemplo, busca mostrar que uma determinada ação futura é conveniente ou prejudicial. Por fim, o gênero epidítico visa louvar ou censurar diante do povo, demonstrando, através da amplificação¹⁹, que alguém, em resposta às ações praticadas, é *virtuoso* ou *vicioso*, *belo* ou *feio*, *nobre* ou *vil*.

A tabela desenvolvida por Reboul, em seu *Introdução à retórica* (2004, p. 47), resume esses aspectos da teoria aristotélica a respeito dos gêneros discursivos:

Os três gêneros discursivos

	Auditório	Tempo	Ato	Valores	Argumento-tipo
Judicial	Juízes	Passado (fatos julgar)	Acusar por Defender	Justo Injusto	Entimema (dedutivo)
Deliberativo	Assembleia	Futuro	Aconselhar Desaconselhar	Útil Nocivo	Exemplo (indutivo)
Epidítico	Espectador	Presente	Louvar Censurar	Nobre Vil	Amplificação

Tabela 1: A teoria aristotélica de gêneros discursivos. Fonte: Reboul, 2004, p. 47.

A classificação de Aristóteles é contribuição essencial para estudos que investigam e discutem os gêneros discursivos, por exemplo, e implica, a partir de cada caso, escolhas linguísticas e discursivas próprias a cada gênero, visto que, dentre outras questões, enquanto o gênero judiciário e o gênero deliberativo tendem a

¹⁸ O entimema pode ser considerado o equivalente retórico do silogismo. Nele, uma das premissas ou um dos argumentos fica subentendido.

¹⁹ A amplificação (*amplificatio*), que, segundo Lausberg (2011, p. 106), é “um aumento gradual, por meios artísticos, do que é dado, por natureza, aumento esse aplicado no interesse da *utilitas causae*” e tem “duas direções partidárias: a do aumento e a da diminuição”, de acordo com Lima (2017), partindo dos escritos aristotélicos, “pode ocorrer também nos outros dois tipos de discurso, a saber, no deliberativo e no judicial, pois, a cada gênero discursivo correspondem tipos de argumentos a serem utilizados prevalentemente (mas não exclusivamente)”.

apresentar elementos expressivos de forma moderada, dando espaço maior para os instrumentos ligados aos argumentos centrados no *éthos* (argumentos derivados do caráter do orador, mais especificamente, do caráter construído no discurso, não sendo necessariamente verdadeiro) e no *lógos* (argumentos centrados na razão), o gênero epidítico, ao louvar ou censurar, concentra suas atenções nos elementos que despertam o *phátos* no auditório, com discursos carregados de elementos patéticos, como o emprego maior de figuras e de estruturas rítmicas. Dessa forma, os três gêneros do discurso retórico, que possuíam auditórios e finalidades distintas, careciam, em cada caso, de uma aplicação diferente dos elementos estilísticos disponíveis na prosa retórica.

O terceiro livro da *Ars rhetorica*, voltado para a questão da elocução, da expressão, é — considerando a sua estreita relação com os estudos estilísticos modernos — o que mais interessa para as discussões propostas em nossa pesquisa, as quais são voltadas para a elaboração rítmica em textos libertos do rigor da metrificação.

Resumidamente, Aristóteles volta-se, nesse livro, que encerra seu tratado, para a questão do estilo em sua relação com a composição do discurso retórico, para as partes do discurso, suas finalidades e características. Além disso, observações relacionadas à correção gramatical, à clareza, à utilização de figuras e ao ritmo são levantadas e discutidas. Como menciona Martins (2012), é possível perceber que noções fundamentais da estilística já se encontravam na retórica, como a de “escolha, das variedades de linguagem conforme a situação ou estado emotivo do falante, da expressividade, e do efeito suscitado no leitor ou ouvinte” (*ibid.*, p. 40)²⁰. Por fim, é indiscutível que Aristóteles, com essa obra, revoluciona e amplia as discussões a respeito das concepções estilísticas dos discursos oratórios na Antiguidade greco-romana, no que se refere à distinção dos elementos estéticos do discurso.

1.1.1 A retórica ciceroniana

Inicialmente considerada, no mundo romano, um rompimento com a tradição (JESUS, 2009, p. 20), a retórica demorou a consolidar-se naquele espaço. Porém,

²⁰ Discutiremos a respeito de algumas destas questões na segunda seção deste capítulo.

apesar do início pouco expressivo, depois que passou a vigorar em Roma, a partir do séc. II a. C., o discurso persuasivo obteve enorme prestígio e muitos oradores e escolas retóricas surgiram. Com uma sociedade aberta ao discurso, dado o espaço democrático, a prática retórica era extremamente eficiente, uma vez que, como afirma Fiorin (2015), a retórica é, de algum modo, filha da democracia, e é somente nesse tipo de ambiente que a contradição, o debate, que constituem a base dessa arte, podem florescer. Dito isso, oradores como Cícero, com o qual a prosa retórica atinge plenamente a maturidade literária na cultura romana, e rétores como Quintiliano (35-95? d. C.), por exemplo, obtiveram grande relevo entre os autores que se dedicaram, naquele tempo, a praticar e teorizar o discurso retórico.

Cícero, dada a sistematização que realiza da prosa rítmica, em seu *Orator* (46 a. C.), desenvolve uma teoria retórica baseada nos preceitos aristotélicos, mas que, entre outras mudanças²¹, prima pelo diálogo filosófico e desenvolve com mais profundidade a *elocutio*. Não obstante, Cícero escreveu outros tratados nos quais ensinava os passos essenciais para a formação do que ele considerava como “orador perfeito”, sendo os principais: *De oratore* (55 a. C.)²², *Brutus* (46 a. C.) e, como já citado, *Orator* (46 a. C.). Para ele — que defendia a necessidade de o orador possuir conhecimentos a respeito das mais diversas disciplinas, o que enriqueceria o conteúdo do seu discurso —, é com elocução que o orador se exprime verdadeiramente como tal, visto ser na *elocutio* que ele acreditava residirem as melhores capacidades do orador (*Or.*, 61), uma vez que as intenções comunicativas

²¹ Sobre as distinções entre a retórica de Aristóteles e a de Cícero, Barthes (1975, p. 158) as enumera: “a) medo do ‘sistema’: Cícero deve tudo a Aristóteles, mas o desintelectualiza. Quer penetrar-lhe a especulação de “gosto”, de “natural” (...); b) a nacionalização da retórica: Cícero procura romanizá-la (é o sentido de *Brutus*), a “romanidade” aparece; c) o conluio mítico do empirismo profissional (Cícero é um advogado mergulhado na vida política) e da vocação à grande cultura; esse conluio terá um brilhante destino: a cultura se tornará o ornamento da política; d) a assunção do estilo: a retórica ciceroniana anuncia um desenvolvimento da *elocutio*”.

²² No *De oratore*, Cícero traça um diálogo entre os dois maiores oradores da geração anterior à dele, e também seus mestres, Marco Antônio (143-87 a. C.) e Lúcio Licínio Crasso (140-91 a. C.). Crasso considerava a escolha lexical, a estrutura dos períodos, a ordem das palavras e a harmonia da cláusula questões de extrema importância no discurso. Além disso, é provável que a primeira tentativa de erguer um ideal de orador como alguém possuidor de conhecimentos diversos e de vasta cultura tenha surgido com ele. Cícero, quando o representa no diálogo, desenvolve uma imagem positiva de sua pessoa. De forma contrária ao que representava e pensava Crasso, Antônio, que arrebatava o auditório com sua eloquência, surgia como um tipo de orador com características distintas, uma vez que era menos inclinado à necessidade de possuir um profundo conhecimento cultural, voltado, primordialmente, ao talento surgido da espontaneidade e à riqueza da prática forense. Cícero reconhecia que Antônio apresentava excelente capacidade na *inuentio*, uma *dispositio* muito satisfatória, visto que era altamente eficaz, porém, havia uma menor atenção com a *elocutio* e menor capacidade, se comparado a Crasso, de transitar entre tons diversos (BARCHIESI, 1991, p. 103).

de persuasão são explicitadas a partir de suas escolhas linguísticas ou discursivas. Corroborando a ideia de que é no domínio da escrita que o discurso é melhor desenvolvido, Fantham (2004, p. 86) afirma que isso acontece

porque há tempo disponível para pensar em todos os argumentos inerentes ao caso, para escolher a linguagem correta e os sentimentos, e para alcançar a melhor forma e composição das palavras de alguém, de acordo com as normas da prosa rítmica²³.

Nos dois últimos grandes tratados de Cícero, *Brutus* e *Orator*, o orador romano volta-se para a defesa do seu ideal de orador perfeito. Diz ele, em o *Orator*:

Sed iam illius perfecti oratoris et summae eloquentiae species exprimenda est. Quem hoc uno excellere (id est oratione), cetera in eo latere indicat nomen ipsum; non enim inventor aut compositor aut actor qui haec complexus est omnia, sed et Graece ab eloquendo rhetor et Latine eloquens dictus est; ceterarum enim rerum quae sunt in oratore partem aliquam sibi quisque uindicat, dicendi autem, id est eloquendi, maxima uis soli huic conceditur. (Or. 61)

Mas agora é preciso delinear a espécie daquele perfeito orador e da suprema eloquência. O próprio nome indica que ele se sobressai apenas nisto (isto é, o discurso); as demais coisas permanecem na sombra. De fato, não se chama “inventor” ou “compositor” ou “ator”, embora envolva todas essas coisas, mas foi chamado assim a partir da palavra grega *rhetor* e da latina *eloquens*. Portanto, das outras funções que existem no orador, alguém reivindica uma parte; mas a suprema força do dizer, por outro lado, isto é, da eloquência, só é concedida a ele.

Mesmo que não existisse alguém tomado de perfeição, o discurso deveria ser trabalhado com o intuito de alcançá-la, utilizando os elementos que ele, Cícero, avaliava como condutores dessa perfeição retórica.

A defesa efetuada por Cícero a esse modelo de orador ideal, em *Brutus* no *Orator*, se dá por conta de uma polêmica originada após a publicação do “*De oratore*”, a qual se estendeu por mais de 10 anos, a respeito do papel do orador. Acontece que estava predominando naquele período uma retórica decadente, de cunho mais simples, tendência denominada aticista, na qual havia, entre seus defensores, a preferência por uma elaboração do discurso bem menos ornada que a de Cícero, por

²³ Tradução nossa de “Because it gives time to think of all the arguments inherent in the case, to choose the right language and sentiments, and to achieve the best shaping and composition of one’s words according to the standards of prose rhythm”.

exemplo. A corrente asianista, à qual pertencera Cícero²⁴, utilizava com abundância elementos expressivos, buscando arrebatá-lo o auditório, considerando para isso o caráter patético de tais recursos. Já a corrente aticista, ou neoática, como denomina o próprio Cícero²⁵, tomando como inspiração maior os oradores áticos do período clássico, renegava, como dito, o fator emocional, buscando dessa maneira a não utilização de adornos estilísticos ou a ritmicidade no texto. Cícero considerava que a leitura literal, realizada pelos neoáticos, do estilo ático clássico, era canhestra e deturpadora (VIEIRA; ZOPPI, 2011). Dessa maneira, afastavam-se ainda mais do ideal de orador perfeito buscado por ele²⁶. Cícero considerava que o embate não se dava com a tendência aticista pura, mas com a que vigorava naquele período em Roma, a neoática (JESUS, 2008, p. 26), visto que, para ele, o estilo predominante desse grupo deturpava o verdadeiro aticismo, este sim considerado, como já citamos, muito mais adequado ao orador ideal. Cícero, ao criticar o estilo dos neoáticos, declara que os verdadeiros aticistas sempre evitaram, no âmbito das palavras, o impuro, o baixo, o inadequado, o duro e o preciosista. Compara tais aticistas, os puros, com atletas que não se contentam com um preparo físico bom, mas buscam força, músculos e vigor, ou, ao menos, uma saúde íntegra. Afirma também ser natural aos aticistas, pelo menos naqueles que, para ele, Cícero, eram considerados autênticos, como Lísias (445-380 a. C.), um dizer elegante, majestoso e eloquente, com o condimento que lhes é próprio (*decorum*)²⁷.

Essa polêmica do aticismo em relação ao asianismo, afirma Norden (1986, p. 162), ocorreu na metade do século I a. C., e a pretensa superação do asianismo foi revertida após a morte de Cícero, momento logo anterior à ascensão de Augusto ao poder, quando a retórica passou a vigorar primordialmente em discursos que nada mais eram que divertimento, entretenimento (*declamationes*). Barchiesi (1991) pontua que com a presença de Augusto como líder romano, a vivacidade do período anterior, que foi testemunha dos momentos mais grandiosos da oratória, começa a esmorecer. O espaço para a eloquência política é subtraído. Uma vez que a liberdade política

²⁴ Apesar de que no período que compreende o embate, o autor assume um estilo intermediário entre as duas tendências, em que as suas produções até então extremamente eloquentes ganham um tom mais brando (JESUS, 2008, p. 26). Logo, torna-se panfletário também da estética oratória ática. (VIEIRA; ZOPPI, 2011).

²⁵ Cf. *Or.* 89.

²⁶ Portanto, fica evidente que a crítica de Cícero visa sempre defender seu próprio estilo, ou seja, aquilo que ele afirmava que deveria ser o *perfectus orator*.

²⁷ Cf. *De optimo genere oratorum* 7, 8, 12.

estava dando lugar a um império, o espaço antes reservado para a retórica não mais existia, e o discurso persuasivo limitava-se, pois, sendo sua essência a persuasão estabelecida a partir da argumentação, não havia possibilidade de que ela continuasse a existir de forma plena, como até então, sem democracia e espaço para o debate. Dessa maneira, será principalmente com a predileção por seus recursos ornamentativos, na prática desses discursos alheios à polêmica, as *declamationes* — voltadas para o divertimento da população, exposições orais de temas diversos e com tom afetado e pautado no inverossímil, meros exercícios — que a retórica se manterá no mundo pós-cícero²⁸ (FONSECA, 2001). Porém, por volta de cem anos após a morte do orador, é que a grande eloquência tem realmente seu último suspiro com Quintiliano (30/35 d. C – 95/96 d. C.) e sua obra *Institutio oratoria*, a qual, adaptando para o seu tempo o legado ciceroniano, constitui um tratado aprofundado a respeito da formação moral e cultural do orador. Quintiliano, com essa obra, consegue realizar um projeto que concentra ao mesmo tempo a exposição de uma doutrina, o caráter professoral do tratado, e uma fluidez e elegância que marcariam a literatura clássica romana (JESUS, 2011, p. 113).

1.2 Sobre alguns conceitos e instrumentos estilísticos na retórica clássica

A *elocutio*, como já mencionamos, é a matriz retórica ligada à expressão, a condutora maior do estilo do discurso oratório, já que, de maneira mais geral, como antes citado, mantém um diálogo estreito com a poética, e era discutida com afinco por alguns autores, uma vez que já havia na Antiguidade extensos debates que envolviam o seu uso no discurso retórico. Entre estes autores, podemos citar Cícero²⁹ e, cem anos mais tarde, Quintiliano. Ambos a consideram imprescindível para que o discurso seja não apenas correto, mas também agradável e deleitoso, a fim de alcançar, desse modo, o discurso ideal do perfeito orador³⁰. Quintiliano, por exemplo, em sua *Institutio oratoria* (96 d. C.), entende como incompleto o discurso pautado

²⁸ Dessa forma, no pós-cícero, corrobora Pujante (2003, 54-55), a *elocutio*, entendida como um conjunto de recursos de expressividade estilística ou literária, foi definitivamente ganhando terreno em relação às demais operações retóricas, que “monstruosamente se atrofiam e até desaparecem”.

²⁹ Barthes (1975, p. 155-159), relembra, afirma, em comparação com a retórica de Aristóteles, que a retórica ciceroniana anuncia um desenvolvimento da *elocutio*.

³⁰ Cícero chega a afirmar que a *elocutio* são as *lumina* do discurso, o “fogo” que “acende” as operações retóricas que a antecedem. (*De optimo genere oratorum*, 5, 10)

apenas na razão (*ratio*), nos aspectos intelectuais; não bastando, portanto, empregar ali os elementos puramente argumentativos. Era necessário, também, recorrer àqueles recursos que se encontravam sobre a égide da expressão, do estilo. Dessa maneira, como Cícero³¹, Quintiliano compreende que a união desses elementos, correspondentes à dicotomia forma x conteúdo — *res x uerba* — é a melhor maneira de construção do discurso retórico.

Sobre a eloquência, em *De optimo genere oratorum*, Cícero afirma que

Nam quoniam eloquentia constat ex uerbis et ex sententiis, perficiendum est ut pure et emendate loquentes, quod est Latine, uerborum praeterea et propriorum et tralatorum elegantiam persequamur; in propriis, ut lautissima eligamus, in tralatis, ut similitudinem secuti uerecunde utamur alienis. (De optimo genere oratorum, 4)

Assim, uma vez que a eloquência consiste em palavras e ideias, devemos trabalhar para que, discursando clara e corretamente, isto é, em Latim culto, alcancemos, sobretudo, a elegância nas palavras no sentido próprio e no figurado; entre os termos próprios escolhamos os mais distintos, entre os figurados, seguindo a semelhança, utilizemos com parcimônia os termos impróprios.³²

Portanto, era necessário, para aquele que tencionasse ser um orador ideal, além de conhecimento em disciplinas diversas, a formação geral da cultura humanística – Gianotti (1990, p. 58-59 apud Mosca, 2001, p. 140) as cita: a dialética, a literatura, quer em prosa, quer em poesia, as ciências naturais, a astronomia, a religião, a antropologia, a sociologia, o direito – um bom uso das palavras através da inclusão de elementos estilísticos vários.

Sobre o sistema retórico e *elocutio*, Dubois (1980, p. 11) lembra que

como fizeram notar vários historiadores, esse conjunto (o que envolve o sistema retórico) será singularmente empobrecido entre os modernos (e especialmente entre os clássicos franceses) (cf. Genette, 1970, Florescu, 1971, 1973): ao longo dos séculos, partes importantes da retórica migram para o campo de outras disciplinas e, de redução em redução teve lugar uma sinédoque histórica do todo pela parte, e o nome retórica passou a designar tão-somente a *elocutio*. O processo redutor não se detém aí, pois a *elocutio* é freqüentemente compreendida como teoria dos tropos³³, e esses têm sido reduzidos à dupla metáfora-metonímia, tornada célebre por Jakobson e

³¹ Cf. *De or.*, I, 17.

³² Tradução de Vieira e Zoppi (2011).

³³ Figuras relacionadas com as mudanças de significação, sendo costumeiramente divididas em: do pensamento e das palavras. Entre elas estão, por exemplo, como dito, a metáfora e a metonímia (GUIMARÃES, 2001).

outros que aí vêem uma dicotomia fundamental no universo da significação, quando, enfim nem todo tropo conduz unicamente à metáfora.

Levando tais questões em consideração, faz-se necessário explicar que buscamos, aqui, ainda que lidando com a *elocutio* de forma panorâmica, escapar dessa análise restrita, uma vez que entendemos sua amplitude e compreendemos que os elementos da *elocutio* tecem uma importante rede de relações com os estudos que tratam do estilo, no mundo contemporâneo.

Antecipado isso, a *elocutio* e as discussões que ela proporcionou na Antiguidade costumam estar ligadas principalmente à clareza e à ornamentação³⁴, que, no discurso retórico, alteram-se de acordo com o intuito persuasivo. Porém, ao todo, para Cícero, segundo nos informa Yon (1964, p. 64), a *elocutio* estava dividida em quatro partes, a saber: a correção (*latinitas*), a ornamentação (*ornatio*)³⁵, a conveniência, (*decorum, qui deceat*) e a clareza (*claritas*)³⁶. Considerando, então, tais componentes, realizaremos, nesta seção, uma discussão a respeito dos três últimos (ornamentação, conveniência e clareza) — uma vez que são os que mais nos interessam neste momento —, buscando entrever, a partir disso, relações entre as proposições dos antigos e os estudos estilísticos modernos. Dito isso, iniciaremos tratando de *ornatio*, em seguida de *decorum* e, por último, de *claritas*.

Antes, porém, é importante mencionar que envolveremos sempre que possível, nessa discussão, a relação existente entre orador, discurso e auditório, relação que norteia os componentes da *elocutio*. Sobre esse elo (orador, discurso, auditório), aliás, Formarier (2011b, p. 2) explica que a tríplice relação entre orador e público pressuposta pelo discurso envolvia a transmissão, a percepção e a apreciação. Segundo ela, ainda, havia a necessidade de que o orador tivesse atenção ao auditório e às suas expectativas, e que o auditório, a partir disso, apresentasse reação positiva, demonstrando pelo orador admiração e o respondesse com aplausos. Dessa forma, era urgente que o orador compreendesse com que público estava lidando, e em que

³⁴ Cf. *De or.* 1, 151. Sobre isso, complementa Ochs (1989, p. 139), acrescentando a questão da correção, que para o estudante de retórica, na Antiguidade clássica, o estilo surgia a partir da seleção de palavras e da construção de discursos que objetivavam a clareza, a correção, a consistência e a beleza artística.

³⁵ Sendo essa parte a que mais nos interessa, tendo em vista a proposta de nosso trabalho, centrada nos elementos que ornamentam o verso livre de Drummond, gerando ritmo.

³⁶ Cf. *De or.* 3, 10, 37. Fiorin (2014, p. 59) lembra que Lausberg (2004, p. 119), em *Elementos de retórica literária*, refere-se a essas virtudes, respectivamente, com os nomes latinos de *puritas*, *ornatos*, *aptum* e *perspicuitas*.

ambiente estavam inseridos os três, orador, discurso e audiência, uma vez que buscava atenção e aceitação do auditório. Explicitado isso, passemos, efetivamente, para a discussão de *ornatio*, *decorum* e *claritas*.

O estilo, no contexto do discurso retórico, leva a prosa em direção a um patamar artístico (LAUSBERG, 2011)³⁷. Utilizando elementos da poesia — naquele período, sempre metrificada — os oradores adaptam o código poético conforme seus objetivos, criando, dessa maneira, normas próprias que ornamentam o discurso oratório, buscando estabelecê-lo, desse modo, num lugar intermediário entre a poesia e a prosa de uso ordinário (*oratio soluta*). Visando alcançar o correto e o belo, o orador deveria realizar escolhas, fazendo uso adequado das palavras e da construção do período (περίοδος), por exemplo. Assim, o estilo prosaico retórico embora busque, primordialmente, por conta de sua finalidade, a persuasão, também carecia de um componente que lhe imputasse alguns elementos ornamentativos. A ***ornatio***, então, no interior da *elocutio*, é a responsável pelo burilamento do discurso retórico³⁸, e utiliza, para isso, técnicas que Cícero sistematizará em seu *Orator* (46 a. C.), denominando-as, em seu conjunto no discurso oratório, de *oratio numerosa*³⁹.

Apurar a linguagem da forma proposta pelos antigos, fazendo, então, uso da *ornatio*, parece individualizar o discurso, fato que caminha em consoante com o entendimento de estudiosos modernos que veem no homem que transparece no texto a definição mor de estilo (DISCINI, 2003). Para Amado Alonso (1969), por exemplo, o estilo constitui o uso peculiar que o autor faz do idioma, um virtuosismo linguístico individual, que expõe o diferencial na linguagem. Essencial para esse pensamento é a noção dos três graus de conhecimento da obra: o do leitor, o do crítico e o da análise científica. Sobre o primeiro, esse conhecimento surge a partir da sua intuição, em diálogo com a intuição geradora da própria obra, a do autor; quanto ao segundo, há por parte dele uma recepção mais profunda da obra, abarcada por sua interpretação de viés artístico; e com o terceiro, que incorpora o objetivo da análise estilística, não há relação intuitiva com a essência da obra, dado o caráter científico voltado ao texto (MARTINS, 2012, p.24).

³⁷ Questão sobre a qual nos deteremos mais profundamente no segundo capítulo deste trabalho.

³⁸ Em consonância a isso, em *Retórica a Herênio* (2, 28) é encontrada a afirmação de que a ornamentação funciona para realçar, enriquecer o conteúdo exposto.

³⁹ Questão central em nossa pesquisa, e sobre ela nos debruçaremos nos capítulos posteriores.

Há que se afirmar, mesmo saindo de certa forma do campo da *elocutio*, que essa concepção encontra convergência com a noção da retórica clássica dos efeitos do discurso sobre o ouvinte. Os auditórios específicos a cada um dos três gêneros retóricos (judiciário, deliberativo e epidítico) possuíam funções e finalidades dispostas a partir de meios diferentes. Para os gêneros judiciário e deliberativo, tidos como polêmicos e mais argumentativos que o epidítico, esperava-se um auditório tomado pelo juízo capaz de, ao fim do discurso, optar pelo justo ou injusto e, também, pelo útil ou nocivo, estando movido pelo *lógos*, pelo racional. Já o ouvinte do discurso epidítico, em contraposição, mantinha um caráter de espectador puro, cuja função era usufruir sem a necessidade de julgar ou de fazer-se juiz em alguma causa, buscando, ao fim, apenas qualificar o discurso como belo ou feio.

Dito isso, uma relevante questão a ser tratada quando se fala em *elocutio*, no contexto do discurso retórico greco-romano, em específico na questão da *ornatio*, diz respeito ao assunto das figuras (*schemata*), que, por Cícero, foram divididas em dois grandes grupos, sendo classificadas, hodiernamente, em figuras de pensamento e figuras de palavras. Sobre elas, Guimarães (2001, p. 150) menciona que “desde a Antiguidade, reconheceu-se a existência de certos modos de expressão que fogem ao comum e cujo estudo se incluiu nos tratados de retórica: daí o nome figuras de retórica.” Guimarães (2001, p. 148) também afirma que

Faz parte da essência das chamadas *figuras de retórica* uma estrutura discernível, independente do conteúdo, isto é, uma **forma** e um **emprego** que se distancia da forma normal de expressar-se e que, por conseguinte, atrai a atenção do leitor ou do ouvinte. Desde muito cedo, o termo *figura* vem sendo marcado por dois aspectos: 1) o **efeito de concretude** que provoca no leitor ou ouvinte; 2) o **distanciamento** em relação a outra forma de linguagem, considerada própria e estritamente dentro dos padrões gramaticais. As figuras de retórica ilustram o tipo de linguagem que não se afirma em oposição à linguagem comum, mas identifica-se como uma sobreposição de linguagens. Nesse processo, o **plano da expressão** e o **plano do conteúdo** não são anulados, mas trespassados pelo acréscimo de significados (Grifos da autora).

Aristóteles, no terceiro capítulo da sua *Ars rhetorica*, declara que com o uso de elementos como as figuras, há um afastamento do que é convencional na língua: “é para garantir maior grandeza que ela se afasta do que convém” (*Rhet.* 3, 2, 1), o que acaba corroborando, então, essa noção de efeito de distanciamento da linguagem denotativa. Quintiliano também caminha em concordância com esse ponto quando

fala sobre o prazer aos ouvidos que é gerado com a utilização das figuras (*delectatio*), declarando que tal prazer existe pelo fato de as figuras afastarem-se do uso considerado corrente da língua, de uma normalidade, e continua dizendo que a utilização das figuras constituiria erro caso não fosse consciente por parte de quem a expressa⁴⁰.

É importante salientar que, caso o uso dos elementos que envolvem a *ornatio* excedesse em conveniência, envolvendo, assim, a questão do **decorum**, questão a ser discutida a partir daqui, e se assemelhasse excessivamente ao verso, não atingiria sua finalidade, visto que soaria artificial, carente, desse modo, de espontaneidade. Assim, é possível afirmar, inclusive, que os demais elementos da *elocutio* estão também subjugados à noção do *decorum*. Fiorin (2014, p. 60), em acordo, declara que todas as outras três características da elocução estão a serviço do *decorum*⁴¹: “são elas que criam a adequação. Isso significa que uma qualidade como a correção não é algo intrínseco à língua, mas depende do tipo de discurso, de seu gênero, etc.”

Como já mencionado, o ato retórico envolve a tríplice relação discurso-orador-auditório. Tais elementos, quando se encontram, engendram várias questões, e isso também acontece com a noção do *decorum*. É numa relação que envolve os *genera dicendi* e os *officia oratoris* (respectivamente, tipos de discurso e deveres do orador), que o ato discursivo retórico prevê a necessidade do *decorum*, da conveniência, a qual diz respeito, no interior da *elocutio*, como já citado, à adequação do discurso de acordo com seus níveis: *gravis* (grave), *medium* (médio) e *tenuis* (tênue), em relação à sua finalidade, que são: *mouere* (comover), *delectare* (agradar) e *docere* (ensinar). Para melhor visualização da questão:

Tipos de discurso	Finalidade
<i>gravis</i> (grave)	<i>mouere</i> (comover)
<i>medium</i> (médio)	<i>delectare</i> (agradar)
<i>tenuis</i> (tênue)	<i>docere</i> (ensinar)

Tabela 2: Graus e finalidades do discurso oratório

⁴⁰ Cf. *Instit. orat.* 2, 13, 11.

⁴¹ O termo *decorum* constitui a tradução da noção estilística de *πρέπον*. De acordo com Guerín (2014, p. 125), conforme citado por Gonçalves (2017, p. 60), Cícero, quando o utiliza no *Orator*, contudo, aplica um novo fôlego à definição do termo. Em (70) e (82), o *decorum* não surge apenas definido como uma noção retórica, mas, também, como um princípio basilar da vida e do discurso, pelo que o seu conhecimento diz respeito a poetas, filósofos e oradores.

A relação que se dá entre o tipo e a função é alterada de acordo com o assunto, uma vez que se entende que há um estilo conveniente para casos diferentes. Mais que isso, extrapolando a *elocutio*, a conveniência perpassa momentos vários da criação do discurso, como a escolha do gênero e dos argumentos, por exemplo.

Desse modo, o bom orador precisa adequar-se sempre, caso contrário, produzirá um discurso limitado, uma vez que, não possuindo pleno domínio do discurso em cada um dos casos, casos que pedem diferentes elementos, distancia-se de seus objetivos.

Sobre essas questões do *decorum*, e até mais amplamente, Guimarães (2001, p. 151), afirma que

O problema das opções expressivas era ponto importante para a retórica e dizia respeito a um princípio mais geral compreendido no conceito *aptum* ou, na forma grega, *prépon*, isto é, a virtude de harmonizar as partes de um todo, conferindo-lhes unidade. Por esse princípio, as várias formas de linguagem deviam estar de acordo com as diferentes situações em que são empregadas: pessoa, lugar, gênero literário, etc.

A respeito dessa noção de conveniência, que encontra par nos estudos linguísticos modernos, Marouzeau (1982), ao falar a respeito da estilística a partir de sua própria concepção de estilo, conclui que a língua é composta por um repertório de possibilidades, que é comum a cada um dos usuários de determinado sistema linguístico, usuários estes que utilizam tal repertório de acordo com necessidades particulares de expressividade, praticando-o, desse modo, a partir de uma escolha, que será distinta de acordo com tais variáveis externas, que a condicionam.

O próximo elemento que, para Cícero, compõe a *elocutio*, relacionado ao estilo, portanto, e que indica também essa relação tripartida do ato retórico, ou seja, orador-discurso-auditório, é aquele que Aristóteles considera de suma importância para o discurso oratório, a saber, a **claritas**. Para ele, Aristóteles, a falta da clareza acaba por obscurecer o texto e é uma das principais responsáveis pela esterilidade do discurso⁴², sendo a *claritas*, então, uma virtude soberana da *elocutio*, das escolhas relativas à expressão.

⁴² Cf. *Rhet.*, 3, 2, 12.

Pinto (2006, p. 188) lembra que, no *De oratore*, Cícero, quando aborda a questão da perfeita clareza do discurso, considera evidente que o orador deva utilizar em seu discurso a forma mais pura do latim, através, por exemplo, tanto do emprego de palavras que exprimam de forma precisa o que se deseja enunciar, quanto do uso de períodos não muito extensos. Esse conhecimento da clareza, para ele, segundo ainda Pinto, deveria estar interiorizado no orador a priori (*ibid.*).

Como antes citado, a clareza está também subjugada ao *decorum*, relacionada, então, com a adequação do discurso a um determinado contexto. Ela deve ser pensada, portanto, como adaptável no discurso, sendo, então, trabalhada, pelo orador, de forma mais ou menos manifesta, de acordo com o auditório. Desse modo, mais uma vez é possível perceber já na Antiguidade, essa necessidade de adaptação da linguagem conforme a situação, uma vez que o mau uso de elementos como a *ornatio* e a *claritas* poderia resultar em um discurso improdutivo.

Ao realizar uma discussão dos elementos que envolvem a *elocutio*, fica perceptível que diversos pontos unem respectivamente as proposições acerca do discurso retórico na Antiguidade clássica, no contexto greco-romano, e do pensamento estilístico moderno. A ornamentação, a conveniência e a clareza, levando em conta os seus desdobramentos no interior do discurso, em diálogo com questões ligadas a outras partes da retórica, como, por exemplo, a relação entre orador, discurso e auditório, colaboram para mostrar que a estilística moderna está atrelada ao que se discutia na Antiguidade. Que fique claro que nos referimos, aqui, especificamente, à corrente estilística que se encontra centrada nos usos expressivos que individualizam o estilo. Posto isso, podemos perceber também que, quando adentramos as discussões que envolvem as partes do discurso retórico, a *elocutio*, especialmente, encontramos campo profícuo para uma discussão a respeito do estilo e sua concepção na retórica clássica. Consideramos, mais amplamente, que as formulações que envolvem o contexto da denominada prosa rítmica acabaram refletindo pensamentos de uma teoria estilística efetiva que, mesmo que estivesse atrelada, naquele período, apenas à prosa retórica, influenciou tão intensamente a estilização da linguagem, que é possível perceber suas manifestações na contemporaneidade.

CAPÍTULO II

RITMO E PROSA RÍTMICA

*Esse ergo in oratione numerum quemdam non est
difficile cognoscere. Iudicat enim sensus; in quo
iniquum est quod accidit non agnoscere, si cur id
accidat reperire nequeamus.*
(Cícero. *Or.*, 183)

[“Deste modo, não é difícil reconhecer que existe na prosa um certo ritmo. É nossa audição que julga. E é injusto não admitir o que acontece só porque não podemos explicar o porquê.”]

2.1 Acerca do ritmo

Proveniente do grego *rhythmós*, o ritmo – lidando, neste trabalho, exclusivamente com o ritmo linguístico – entendido como um fenômeno de noção abstrata⁴³, em que, portanto, a observação totalmente direta não é possível (HAYES, 1995, p. 9), envolve questões como a repetição e a expectativa⁴⁴ de um determinado padrão (a repetição) no tempo. Dessa maneira, no momento em que nos deparamos com uma alternância continuada, com a presença de ordem em um movimento, o que ocasiona uma atividade contínua, estamos em contato com o ritmo, podendo ser poético ou musical, por exemplo. Em consonância a isso, Octavio Paz (1976) afirma que há ritmo onde quer que possamos apreender uma repetição recorrente dos elementos no tempo e no espaço. Mais profundamente, o próprio Paz trata de ritmo incluindo as noções de intencionalidade e expectativa:

⁴³ Apesar dessa abstração citada, para Paz (2012, p. 65), o ritmo só se processa acompanhado de conteúdo concreto: “a frase ou ‘ideia poética’ não precede o ritmo, nem este antecede aquela. Ambos são a mesma coisa. Já pulsam no verso a frase e sua possível significação. Por isso há métricas heroicas e leves, dançantes e solenes, alegres e fúnebres.”

⁴⁴ Já o próprio Cícero (*Or.* 177-178) chega a tratar dessa noção de expectativa: *Aures enim uel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet uocum omnium mensionem. Itaque et longiora et breuiora iudicat et perfecta ac moderata semper expectat.* (“Na verdade, os ouvidos, ou antes o espírito, por causa do aviso dos ouvidos, tem em si certa medida natural de todos os sons. E assim julga os sons mais longos e os mais breves e espera o que for mais moderado e polido.”)

Batendo-se num tambor a intervalos iguais, o ritmo aparecerá como tempo dividido em porções homogêneas. A representação gráfica dessa abstração poderia ser a linha tracejada: ----- . A intensidade rítmica dependerá da celeridade com que os golpes atinjam a membrana do tambor. Intervalos mais reduzidos corresponderão a redobrada violência. As variações também dependerão da combinação entre batidas e intervalos. Por exemplo: -I--I-I--I-I—I—I— etc. Mesmo reduzido a esse esquema, o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela certa intencionalidade, algo assim como uma direção. O ritmo provoca uma espera, suscita um desejar. Se é interrompido, temos um choque. Algo se rompe. Se continua, esperamos alguma coisa que não sabemos nomear. O ritmo provoca em nós um estado de ânimo que só se acalmará quando sobrevier “alguma coisa”. (...) Todo ritmo é sentido de algo (2012, p. 63-64).

Assim, como sentido, direção, é apropriado afirmar que o ritmo é o curso, o caminhar em direção a algo e, também, o resultado deste percurso. Oliveira (1984, p. 35) sintetiza esse ponto: “o ritmo é o movimento e o resultado desse movimento”.

Por consequência de haver constantemente uma ligação entre ritmo, duração e tempo, o primeiro é normalmente relacionado apenas à música e à poesia, porém, acontece que, na verdade, ele possui relação com diversas outras áreas da atividade humana e com a natureza. É possível, pois, incluí-lo em uma vastidão de disciplinas. Sobre isso, podemos citar Nespor (1994, p. 238), quando afirma que o ritmo, é, na verdade, um fenômeno natural que pode ser encontrado em toda a natureza e, dessa forma, também na linguagem. A respeito desse ponto, Paz (2012, p. 74), em concordância, afirma: “pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo; ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem”. É um processo natural que não escapa à comunicação humana, portanto. Na mesma esteira, ao discorrer especificamente sobre a fala, ainda Paz (2012, p. 58) conclui que esta é “um conjunto de seres vivos movidos por ritmos semelhantes aos ritmos que governam os astros e as plantas”⁴⁵. Ainda próximo a esse prisma e concluindo, Meschonnic (1982, p. 78) afirma que o ritmo é elemento consubstancial ao discurso, isto porque é, também, consubstancial ao ser humano e a toda atividade.

Sendo um elemento natural, presente em nossa gênese, o ritmo possui definições que adotam uma mesma base, a biológica. Como aponta Abaurre (2003,

⁴⁵ Paz (2012, p. 66) argumenta, ao tratar da questão de forma mais ampla, que até mesmo a origem de cada civilização pode ser reduzida ao desenvolvimento de um ritmo primitivo. Para isso, cita os antigos chineses e sua gênese envolta a um “ouvir” os ritmos: “Uma vez Yin – outra vez Yang: eis o Tao”, em que tudo se moldava a partir dessas alternâncias. E, ao se alternarem, engendravam, nesse movimento, uma totalidade, o Tao. Ainda Paz, complementando o que fora antes falado, conclui que o ritmo “governa o crescimento das plantas e dos impérios, das colheitas e das instituições” (*Ibid.*).

p. 87): “essa noção de ritmo biológico tem servido de ponto de referência para as definições de ritmo no plano filosófico, antropológico, linguístico e estético”. Segundo essa noção, a multiplicidade de processos rítmicos possui ligação direta com a complexidade biológica das espécies. Essa complexidade pode ser observada no ritmo da linguagem, que é o que nos interessa neste trabalho. Acontece que, embora, como já citado, o senso comum considere que o ritmo linguístico está presente apenas na poesia e na música, é possível deparar-se com tal elemento, por exemplo, na fala ordinária – mesmo que em menor grau que em um discurso ornado – e realizado, na maioria das vezes, de forma inconsciente. Isto é, quando confrontamos, por exemplo, o discurso oratório e a fala ordinária, é possível notar que o ritmo como condutor e organizador de expedientes linguísticos está presente em ambos, porém, é evidente a existência de uma “gradação rítmica” entre os dois tipos de discurso, relacionada às complexidades organizacionais que são dessemelhantes nos dois contextos de organização. Em consonância a isso, Abaurre (2003, p. 92-93) lembra que o ritmo linguístico engloba uma cadeia ampla de elementos e os organiza em seus vários níveis de estruturação

[...] alternâncias, por exemplo, na ocorrência de anáforas, de paralelismos, de marcadores discursivos, de esquemas argumentativos e assim por diante, são definidores de um ritmo que se manifesta não só na oralidade, mas também na escrita. Reconhecer a importância dos esquemas rítmicos na linguagem é, pois, reconhecer no ritmo um lugar de organização dos fenômenos característicos de seus vários níveis de estruturação.

Lyons (1987 p. 105), quando discorre sobre a fala trivial, aponta que há nela também um “contorno prosódico característico”, ou seja, como já apontado por nós no que diz respeito ao conceito geral de ritmo, uma alternância continuada que está sobreposta à cadeia de formas vocabulares, que a define como sentença, e, apesar de não ser capaz de explicar tal contorno, o ouvinte comum consegue apreendê-lo. Calvet (1975, p. 87) refere-se a essa questão como “competência rítmica”, ou seja, a posse da percepção acerca do ritmo em um enunciado. Próximo a isso, Oliveira (1984, p. 37) declara que “o ouvinte pode perceber o ritmo, mesmo se ignora as normas subjacentes do verso, mesmo se não percebe seu metro. Por isso, encontram-se frequentemente pessoas sensíveis ao ritmo e à música do verso, mas de todo modo

perdidas no domínio do metro”. Interessante apontar que o próprio Cícero já adiantava essa questão (a epígrafe deste capítulo também alude, de certa maneira, a isso):

In uersu quidem theatra tota exclamant, si fuit una syllaba aut breuior aut longior; nec uero multitudo pedes nouit nec ullos numeros tenet nec illud quod offendit aut cur aut in quo offendat intellegit; et tamen omnium longitudinum et breuitatum in sonis sicut acutarum grauiumque uocum iudicium ipsa natura in auribus nostris collocauit. (Or. 173)

Com efeito, no caso dos versos, toda a plateia reclama se uma sílaba foi pronunciada mais longa ou mais breve. E é fato que a multidão não tem conhecimento sobre pés métricos, ignora quaisquer ritmos, não compreende por quê, nem em que aquilo lhe desagrada. E, no entanto, a própria natureza colocou em nossos ouvidos o critério de avaliar toda quantidade longa e breve dos sons e, do mesmo modo, o tom grave e o agudo.

Voltando, então, ao mundo clássico, não só essa competência rítmica do ouvinte comum, mas, também, conforme veremos, a complexidade organizacional do ritmo foi objeto de discussão dos antigos antes mesmo de haver uma ciência que envolvesse as questões que pretendem investigar e definir o ritmo. Além disso, buscaram compor preceitos que dessem conta da organização rítmica, que, como observado anteriormente neste trabalho, já era uma prática em voga na Antiguidade, principalmente no que diz respeito à poesia e à prosa – tanto que autores como Cícero buscaram sistematizar técnicas que dessem conta de agradar aos “juízes dos sons e dos ritmos”⁴⁶ – e, no caso da última, tinha como intuito a elevação do discurso a um padrão estético satisfatório aos ouvidos, para o arrebatamento do auditório. Assim, ocorria que, no discurso, o ritmo possuía uma função retórica que estava totalmente ligada a uma necessidade de construir o período oratório tendo em vista o ritmo natural da língua⁴⁷, pois, caso o orador não tivesse domínio prosódico do idioma e não entendesse os efeitos suscitados no auditório, não seria possível alcançar os resultados pretendidos, ou seja, não haveria um público arrebatado e, possivelmente, não convencido. Caminhando em direção à Modernidade, mas continuando em um diálogo com o antigo, Oliveira (1984, p. 37) vai afirmar que “as leis do equilíbrio

⁴⁶ Cf. Or. 162.

⁴⁷ Sobre isso, ao tratar de *concinntas*, Cícero diz que “*Verba, ut supra diximus, legenda sunt potissimum bene sonantia, sed ea non ut poetae exquisita ad sonum, sed sumpta de medio*” (Or. 163) (“As palavras, como já dissemos, devem ser escolhidas, acima de tudo, pelo som agradável, mas não pesquisadas especificamente para fins de sonoridade, como fazem os poetas, e sim tomadas do ambiente da sociedade”).

estético, a força da tradição e da educação poética do auditório literário” é que determinarão as escolhas rítmicas num momento dado.

Levando ainda em consideração essa preocupação em adequar-se ao ritmo natural da língua e ao auditório, como antes citado, vale a pena abrir parênteses para comentar que é possível perceber, pois, já no contexto da retórica clássica, uma preocupação que na Modernidade, nos estudos da crítica literária, é discutida com profundidade pela estética da recepção, a saber, o lugar do leitor na obra de arte. Aludindo a uma fala de Jean-Paul Sartre, Eagleton (2006, p. 127), sobre a importância e o lugar desse receptor, conclui que

a recepção de uma obra nunca é apenas um fato ‘exterior’ a ela, uma questão contingencial de resenhas e vendas nas livrarias. É uma dimensão construtiva da própria obra. Todo texto literário é construído a partir de um certo sentimento em relação ao seu público potencial, e inclui uma imagem daqueles a quem se destina: toda obra encerra em si mesma aquilo que Iser chama de um ‘leitor implícito’; inclui em todas as suas atitudes o tipo de público que prevê.

O que se equipara sobremaneira ao peso que o auditório possuía para o orador e a composição de seu discurso e à defesa dessa importância por autores como Aristóteles e Cícero. Além disso, com a existência de uma necessidade, na Antiguidade, de adequar o discurso ao público, o que, em alguns casos, exigia a utilização de uma linguagem altamente coloquial, em vez daquela padronizada, é também possível traçar paralelos com os estudos que, na contemporaneidade, estão voltados para as discussões a respeito de variação linguística, como já havíamos adiantado.

Introduzido brevemente o tema que guia este trabalho, o ritmo, e algumas implicações que envolvem sua discussão e, também, um vislumbre sobre a compreensão que os antigos possuíam da sua aplicação, em especial no discurso oratório, é interessante tecer algumas palavras sobre como ele surge na prosa e na poesia, uma vez que nossa pesquisa lida com um ritmo que teoricamente seria intermediário aos dois.

2.2 Uma barreira fluida: o ritmo na prosa e na poesia

Gérard Genette (2015, p. 127) declara não haver, na literatura, categoria mais antiga ou mais universal que a oposição que se dá entre prosa e poesia. Sobre tal oposição, o autor afirma que até o início do século XX o critério de distinção fundamental era de ordem fônica, com um conjunto de restrições reservadas à expressão poética, que, de maneira simplificada, remete à noção de métrica, envolvendo questões como a alternância regulada de sílabas breves e longas, tônicas e átonas, número obrigatório e, para a poesia lírica, regras de constituição das estrofes. Isso era tido como critério fundamental de separação porque as demais características – variáveis – de ordem, por exemplo, dialetal e gramatical, não eram determinantes da mesma maneira que a restrição métrica. Porém, o próprio Genette recorda que o fim do século XIX e o começo do século XX trouxeram o nascimento de um conceito que hoje já nos é familiar, apesar de não nos ser ainda transparente, o da poesia escrita em versos livres, que abandonou a métrica rigorosa tradicional, porém, sem que se constituísse em prosa (*Ibid*). Antes, porém, de tratarmos especificamente do verso produzido sob a égide do verso livre, há que se pensar e discutir um pouco mais essa barreira entre prosa e poesia – com enfoque no aspecto rítmico – e seu aparente enfraquecimento.

Ao refletirmos sobre tais barreiras, consideramos primordial lembrar que o ritmo, como tratado antes, de forma contrária ao senso mais comum de que apenas a poesia e a música o possuem em sua constituição e em sua estruturação, pode estar inserido na prosa e na fala ordinária. Tanto é que autores da Antiguidade, conforme mencionado no primeiro capítulo e na seção anterior, já se debruçavam sobre técnicas que, buscando tornar o discurso retórico mais agradável – para com isso, acessar a emoção dos mais diversos tipos de auditórios – transportavam os elementos rítmicos da poesia para a oratória.

Porém, é o próprio Cícero, no *De oratore* (3, 173-175), quem atenta para a questão, de extrema importância naquele contexto, de que seria um grave erro a configuração discursiva resultante dessa transposição se assemelhar excessivamente ao verso⁴⁸. Levando em consideração isso e o que foi falado sobre anteriormente, quando tratamos de gradação rítmica, em consideração, compreendemos que quando o ritmo se processa na prosa este parece se realizar de maneira distinta ao ritmo

⁴⁸ À frente, mais falaremos sobre o pensamento de Cícero a respeito desse ponto no contexto do discurso retórico.

presente na poesia. Dessa forma, parece produtivo averiguar como esse importante princípio organizativo da linguagem se constitui nas diferentes formas.

No *Orator*, Cícero aborda em diversos momentos a questão da poesia e suas características em confronto e em associação com o discurso oratório, a *oratio*⁴⁹. Em consonância a isso, a regularização rítmica da linguagem em seus vários níveis, como adiantado, parecia ser conhecida pelo orador romano e por outros autores da Antiguidade. Para Cícero, o ritmo, ainda que presente na prosa, configura-se diferentemente em relação à poesia⁵⁰, já que nesta as regras são pré-determinadas e definidas, enquanto na prosa, nada é obrigatório, apesar de não significar que, nesta, não seja necessária a existência de harmonia. Sobre essa questão, o orador romano afirma também, após dizer que poesia e prosa não são de alguma forma desligadas entre si, que o ritmo na prosa nem sempre surge com metros, como na poesia, mas sim, frequentemente, com o uso de diversos recursos ligados à harmonia e à disposição das palavras (*Or.* 202)⁵¹. Essa presença do ritmo em textos prosaicos, ainda para Cícero, não surge com constância no texto (*De or.* 3, 184).

Namque ego illud adsentior Theophrasto, qui putat orationem, quae quidem sit polita atque facta quodam modo, non astrictae, sed remissius numerosam esse oportere. (De or. 3, 184)

Na verdade, concordo com Teofrasto pelo fato de considerar que o discurso, a fim de ser polido e feito com algum ritmo, deve ser ritmado, não de maneira rigorosa, mas mais relaxada.

⁴⁹ Cf. *Or.* 163, 173, 183, 198, 202, 227.

⁵⁰ Segundo o próprio Cícero: “*eadem cum faciamus quae poetae, effugimus tamen in oratione poematis similitudinem*” (*Or.* 201) (“Embora façamos as mesmas coisas que os poetas, nós evitamos, todavia, a similitude entre a poesia e a prosa”).

⁵¹ No *De oratore* (3,184), ele discorre sobre o tema: “*Neque uero haec tam acrem curam diligentiamque desiderant, quam est illa poetarum; quos necessitas cogit et ipsi numeri ac modi sic uerba uersu includere, ut nihil sit ne spiritu quidem minimo breuius aut longius, quam necesse est. Liberior est oratio et plane, ut dicitur, sic est uere soluta, non ut fugiat tamen aut erret, sed ut sine uinculis sibi ipsa moderetur.*” (“Porém, essas questões não carecem de um cuidado e de uma atenção tão precisos quanto os dos poetas, que a necessidade e os próprios pés e ritmos obrigam a encerrar as palavras de tal forma, no verso, que não haja nada, nem mesmo por uma única respiração, mais breve ou mais longa do que o necessário. A prosa é mais livre e claramente, como se diz, verdadeiramente solta, não, porém, de forma a fugir e vagar, mas que ela própria, sem grilhões, controle a si mesma.” Neste trabalho, todas as traduções do *De oratore* são de Scatolin (2009)). Essa diferenciação gradiente, no que tange às formas comunicativas, encontra par em outros autores da Antiguidade. Dionísio de Halicarnasso (60? a. C.-8? d. C.), por exemplo, de modo mais abrangente, já que arrola música vocal ou instrumental, poesia métrica e oratória civil, conclui que entre elas haveria diferença de grau, não de natureza, uma vez que, embora os ouvidos percebam a musicalidade e envolvam-se pelo ritmo, deliciam-se também pela variedade e harmonia (*De comp. uerb.* 11-15; 21-23).

O arpinate instrui, também, que esses elementos que veiculam ritmo no discurso não necessariamente serão encontrados em toda prosa ou em toda a sua extensão. Caso isso ocorra, ele considera que o efeito suscitado será o enfado⁵². Ademais, esse excesso acaba banalizando a técnica e explicitando a ineficácia do orador. Portanto, para Cícero, os elementos linguísticos presentes na prosa artisticamente elaborada deverão apresentar-se como que naturalmente, pois só assim poderão arrebatá-lo e ocasionar a emoção, o que considera de extrema importância no discurso (*De or.* 2, 185; *Or.* 131), bem como os demais efeitos desejados pelo autor.

A esse respeito, Aristóteles, em sua obra *Retórica*, já abonava a opinião de Cícero, declarando que, para emocionar o auditório, a forma do estilo não deve ser nem métrica nem desprovida de ritmo. “Se for métrica, falta persuasão, pois parece artificial e distrai a atenção do ouvinte, já que o prende na expectativa de retorno do metro” (*Rhet.* 3, 8, 1). Dessa maneira, então, o ritmo deve estar presente na prosa, porém, sem se render à metrificação característica da poesia antiga, visto que, se assim fosse, o discurso não alcançaria o contorno rítmico comedido e essencial à persuasão, no contexto retórico. O orador que fizesse uso demasiado dos artifícios da prosa rítmica poderia causar enfado ao auditório, além de transparecer possuir pouco trato no uso de tais elementos, sendo considerado, então, como inábil (*imperitus*) em sua função. De tal modo, o ritmo no discurso oratório deve soar mais natural, se comparado ao ritmo da poesia clássica.

Assim, a questão do *metrum* é fundamental na poesia clássica e, levando isso em conta, Aristóteles considera que o fator que difere poesia e prosa em um texto, mais que o ritmo, é principalmente o metro (*Rhet.* 3, 7, 7ss). E mais, o estagirita compreende que a forma de expressão desprovida de ritmo é ilimitada. Porém, é necessário que seja limitada – uma vez que o ilimitado é desagradável e ininteligível – mas, como posto, esse limite não deve ser orquestrado pelo uso do metro da poesia⁵³.

⁵² Cf. *Or.* 209.

⁵³ Inclusive, Aristóteles desaprova o uso de alguns metros e recomenda aqueles menos usados na poesia. Oliveira (1984, p. 41), em paralelo a isso, ao comparar o ritmo da prosa artística, da prosa corrente e da poesia, declara que “o ritmo artístico em prosa pode ser descrito como uma organização de ritmos da fala corrente. Difere da prosa corrente por possuir uma maior regularidade na distribuição dos acentos, mas não deve, porém, atingir a aparência de um isocronismo. Dentro de uma oração corrente, existem, normalmente, consideráveis variações de intensidade e de tom, ao passo que na prosa rítmica existe uma nítida tendência para o nivelamento das diferenças de acentuação e de tom.”

Então, para Cícero e Aristóteles, na prosa oratória, a articulação das estruturas rítmico-sintáticas deve ser desenvolvida cautelosamente, analisando e prevendo sempre os efeitos que as escolhas artísticas provocarão no público⁵⁴. Com essa parcimônia, a de evitar a repetição constante dessas técnicas no discurso, o orador teria que atingir o *phátos* através da variação de tais elementos. Formarier (2011, p. 8), no que tange a essa questão, explica que para ser agradável e envolvente, o orador precisaria obedecer a dois princípios inerentes à prosa: a variedade e a discrição. Isto é, ao atentar-se para a progressão natural do ritmo, ele deveria buscar combinações diferenciadas, para que a variação e a surpresa compensassem o caráter repetitivo do ritmo. A respeito disso, Cícero conclui:

His igitur tot commutationibus tamque uariis si utemur, nec deprehendetur manifesto quid a nobis de industria fiat et occurretur satietati. (Or. 219)

Portanto, se usarmos essas tantas e várias possibilidades, não se depreenderá facilmente que nós utilizamos uma técnica, e se evitará o enfado.⁵⁵

Com esse panorama da visão de Cícero e Aristóteles a respeito das diferenças entre o verso da poesia clássica e a *oratio*, e, ainda, as implicações do seu uso, daremos alguns passos para chegar ao pensamento moderno, mas sem que, com isso, percamos de vista o pensamento antigo.

Convém mencionar mais uma vez que tratar dos limites que separam e, conseqüentemente, caracterizam prosa, aqui especificamente a literária, e poesia significa, por vezes, deparar-se com barreiras que se constituem fluidas (D'ONOFRIO, 1983). Além disso, corroborando a visão de D'Onofrio a respeito da fronteira entre os dois gêneros e seu caráter fluido, Deutsch (1964) alega que essa questão não está fundamentada em uma divisão dicotômica precisa – em que ambas seriam possuidoras de características fechadas, sem qualquer tipo de contato uma com a

⁵⁴ Cf. Or. 227.

⁵⁵ Questão que caracteriza a *Ars celandi artem* (a arte de esconder a arte). Dessa maneira, no discurso retórico, tornar a técnica imperceptível era essencial para o empreendimento oratório. Nas palavras de Quintiliano (*Inst. or.* IX, 4, 147): “*dissimulatio curae praecipua, ut numeri sponte fluxisse, non arcessiti et coacti esse uidentur*” (“o importante é não demonstrar esforço despendido em sua montagem, para que os ritmos deem a impressão de fluir espontaneamente e não ter sido buscados e até forçados”. Tradução de Bruno Basseto). Portanto, com o bom aproveitamento da técnica, a naturalidade seria garantida por intermédio de combinações várias, compensando, dessa maneira, a repetição com a variação.

outra – mas em uma contínua sobreposição de propriedades. Dessa forma, o autor completa o pensamento de Tezza (2006, p. 206): “todo objeto estético literário encontra-se em algum lugar deste *continuum*, que assim não se define por essência, mas por ‘quantidade’”. Em outras palavras, e de certa forma fazendo eco ao que foi dito por Genette – quando este menciona que mesmo antes do *boom* do verso livre alguns aspectos estavam presentes tanto na prosa quanto na poesia, com exceção do metro⁵⁶ rigoroso – tais gêneros encontram-se localizados em uma espécie de caminho em que ambos, ainda que mantidos afastados um do outro, compartilham de alguns elementos, em graus distintos, e, entre eles, há outros gêneros que recebem influência dos dois.

Considerando essas afirmações que lidam com uma noção de fluidez entre os gêneros, podemos fazer uma reflexão ao observar textos que transitam entre prosa e poesia. Podemos citar, por exemplo, o caso do poema em prosa, o qual é tido por alguns, assim como as outras formas intermediárias presentes nesse cenário – reforçando a ideia de *continuum* – uma “simbiose entre os gêneros tradicionais” (PAIXÃO, 2012, p. 273). Em Carlos Drummond de Andrade, poeta-sujeito desta pesquisa, é possível localizar uma produção consideravelmente numerosa de poemas em prosa. “Morte de Neco Andrade”⁵⁷ e “O operário no mar”⁵⁸, por exemplo, possuem elementos que são recorrentes nesse tipo de produção, uma vez que em ambos há o abandono do verso, e a escrita apresenta-se de forma linear, seguindo, dessa maneira, de uma margem a outra na página, sem quebras, como ocorre na prosa⁵⁹, porém, ainda mantendo certos elementos considerados poéticos, como a linguagem metaforizada. No autor, aliás, podemos encontrar uma produção que perpassa com flexibilidade esse *continuum* literário: textos fundamentados no absolutismo da prosa ou da poesia dividem o espaço com outros que mesclam características concebidas inicialmente para um ou outro gênero. Portanto, é completamente possível conceber prosa e poesia como partícipes de um mesmo texto, em que, ao contrário de

⁵⁶ Oliveira (1984, p. 37) define metro como a forma complexa e organizada da sequência rítmica temporal. Nasce do ritmo e a ele retorna. O metro, diz ela, é o conjunto de pés ou sílabas que constituem o verso. É a forma especializada do ritmo e ambos dependem da repetição e da expectativa.

⁵⁷ Cf. Fazendeiro do ar, 2012, p. 39.

⁵⁸ Cf. Sentimento do mundo, 2012, p. 16.

⁵⁹ Verso, do latim *versus*, refere-se ao movimento circular de determinada estrutura métrica, no sentido de retorno a um mesmo modelo, enquanto prosa, do latim *prorsa*, contrariamente, possui relação com o movimento de direcionar-se sempre para frente.

representarem apenas pontos de distinção, em que ambas se excluem, colaboram, e dão vida a uma nova forma.⁶⁰

Octavio Paz, no trecho a seguir, faz alguns apontamentos sobre o que, para ele, diferencia prosa e poema:

Como distinguir, então, prosa e poema? Do seguinte modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. Sem ritmo, não há poema; só com ritmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, ao passo que para a prosa ele não é essencial. (...) A linguagem, por sua própria inclinação, tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei da gravidade, as palavras voltam espontaneamente à poesia. No fundo de toda prosa, mais ou menos enfraquecida pelas exigências do discurso, circula a invisível corrente rítmica (2012, p. 74).

Valéry (1991), ao refletir sobre o problema, comparou a prosa com uma caminhada (argumentando que, como o andar, a prosa possui também um objetivo preciso), e a poesia com a dança (que é um iniciar e manter um certo estado, através de um movimento periódico que pode ser executado no mesmo lugar; movimento excitado e regulado pelos ritmos auditivos). A primeira é uma espécie de construção em linha reta, e a segunda, uma ordem mais fechada. Ou, ainda, num esforço de metáforas, para Paz (2012, p. 75), a figura geométrica que representa a prosa é a linha: reta, sinuosa, ziguezagueante, mas sempre para a frente e possuidora de uma meta precisa. Por isso, conclui, os arquétipos da prosa são o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa repetição, diz ele, é ritmo. Apesar do ritmo como núcleo do poema, Paz (2012, p. 76) ainda afirma que não quer dizer que este seja um conjunto de metros. Ele, aliás, faz questão de desvincular ritmo de metro quando diz que o metro é medida vazia de sentido, pois se se tiram a frase, o verbo, ele continua à espera de novas palavras para preenchê-lo. O ritmo, em contrapartida, nunca se dá sozinho, não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto.

⁶⁰ Para Oliveira (1984, p.), porém, é importante estar ciente de que, por exemplo, a "poesia em prosa", como gênero, e o "romance em versos, como gênero, fundamentam-se, de resto, numa profunda divergência dos dois termos e não na sua aproximação. O que se justifica se pensarmos que apesar de organizada em alto grau fônico a prosa não se tornará verso, nem o verso se tornará prosa, quando de uma aproximação.

Indo mais além, e em consonância com a ideia da existência de fronteiras, ainda que tênues, entre poesia e prosa concebidas a partir de base quantitativa, o que abarca as formas intermediárias entre os extremos, D'Onofrio (1983) conclui que a presença maior, na poesia, dos elementos fônicos, sintáticos e semânticos que constituem a linguagem dita poética é o que a distingue da prosa literária. Da mesma forma, visualizando textos literários modernos, os elementos estruturais constitutivos da narrativa se encontram, embora de modo reduzido, também no poema. Tendo isso em mente, e em um prisma muito próximo com o qual lidamos ao utilizar o arcabouço teórico da retórica clássica, Oliveira (1984, p. 41) completa que, então, para que a prosa reforce a regularidade do ritmo, é necessário lançar mão de elementos como: artifícios fonéticos e sintáticos, como figuras sonoras, cláusulas paralelas e equilíbrios antitéticos. Apesar disso, Beristáin (1995, p. 403) assinala que, sendo composições fechadas, prosa e verso, ao serem inseridas umas nas outras, ambas promovem, por contraste, seus próprios princípios construtivos⁶¹.

Cohen (1974), em par, de certa maneira, com a definição acima, avalia que entre a prosa mais rítmica e verso rítmico não há muita diferença, considerando o autor, assim, somente a que envolve as estruturas de ambos, a saber, a diferença entre o aspecto fônico e o sintático-semântico⁶². Diferença que demonstra que, no verso, há um prevalecer do som e não do significado, distante do que acontece na prosa, que não necessita privilegiar um em detrimento do outro.

Nessa mesma esteira, Jesus (2012, p. 80), quando trata do ritmo no período oratório da retórica clássica, destaca, primeiramente, que, da mesma forma que o poema se divide em versos, a prosa é dividida em membros e incisos, que, são, portanto, partículas menores segmentáveis. Em seguida, explica que na poesia lírica o verso nem sempre termina com uma palavra, por exemplo, diferente do que acontece com o membro da prosa. Considerando isso, é possível perceber que já a teoria antiga foi capaz de distinguir essa diferença na estrutura da prosa e do verso, entendendo que este último não necessariamente envolve uma completude gramatical e semântica.

⁶¹ Para Norden (1986, p. 40), todas essas distinções estabelecidas na Modernidade entre prosa e poesia são de ordem secundária, não fundamental, pois, se analisarmos os mais diversos povos, em suas mais arcaicas manifestações de linguagem elevada, reconheceremos que as barreiras traçadas pela nossa sensibilidade moderna entre prosa e poesia não se mantêm.

⁶² O que só é alterado quando do uso do *enjambement* – figura que garante a não coincidência entre a pausa rítmica do fim do verso e a pausa sintática – uma vez que o uso prevê a necessidade de privilegiar o significado do poema em detrimento à regularidade métrica.

Podemos concluir, para encerrar esta seção, e estabelecendo aqui um diálogo entre Antiguidade e Modernidade, que a prosa geralmente possui maior liberdade no trato com o ritmo e com os elementos que colaboram com sua presença, visto que não há, em sua composição, necessidade de seguir um rigor versificatório, mesmo quando os elementos ditos poéticos são mais proeminentes em sua construção. Além disso, a partir desse diálogo, é possível considerar que o verso livre, objeto de nosso trabalho, pode ser observado a partir desse prisma. Compreendendo que prosa e poesia possuem barreiras, de certa maneira, fluidas, em que a diferença mais substancial entre o membro da poesia metrificada e o da prosa é de ordem estrutural e tem relação com o não-parallelismo entre o som e o sentido que acontece na unidade básica do poema que segue um metro fixo, uma vez que o membro, na prosa, encerra um fechamento total (dessa forma, o verso livre só se distingue da prosa quando decide não respeitar esse parallelismo fônico e semântico), parece interessante investigar o verso livre com base nos aparatos da retórica que envolvem os elementos da *elocutio*, que já previam, como visto, essa e outras questões importantes sobre prosa e poesia. Para isso, parece primordial empreender, primeiramente, algumas palavras acerca da prosa rítmica ciceroniana.

2.3 Prosa rítmica

Entendemos que já na Antiguidade, especificamente no contexto da prosa retórica, havia, então, um intenso interesse pela questão do ritmo linguístico e sua função retórica (MOSCA, 2001), uma vez que, além da realização de profundas discussões que abarcavam o tema, eram desenvolvidas técnicas que, buscando tornar o discurso oratório mais agradável, transportavam os elementos rítmicos da poesia para a prosa. Nos dizeres de Jesus (2014, p. 93):

O ritmo fazia parte de um quadro maior, que podemos intitular, por ora, de estilização da linguagem, intencional ou não, que, na tentativa de restringir um pouco o seu alcance, podemos chamar também de prosa artística ou, metonimicamente, de prosa rítmica.

Tendo isso em mente, ao lidarmos com esse tema, o do ritmo linguístico, em textos não metrificados, consideramos essencial percorrer tais postulados, em

especial os de Cícero, no *Orator* (46 a. C.), responsável por oferecer, até então, o único tratado antigo que, de forma mais pontual, aborda tal questão — mesmo que originalmente a obra tenha uma finalidade primeira mais voltada ao debate entre escolas de oratória e a definição do orador ideal — a fim de compreender como o ritmo pode ser configurado em textos que não estão submetidos ao rigor métrico e à dinâmica da poesia clássica, o que, conseqüentemente, mais a frente, desaguará nas ligações possíveis com o verso livre.

2.3.1 Origem e configuração da prosa rítmica

Apesar de nascida na Grécia antiga, com intensificada presença no contexto retórico, a partir, principalmente, da produção retórica de Górgias de Leôncio (436-338 a. C.) — que, como vimos, acabou por impulsionar uma mudança de caráter estético na prosa — a *oratio numerosa* (prosa artística ou prosa rítmica) tem, então, como já dito, as bases para a sua sistematização oferecidas pela primeira vez pelo orador romano Cícero (106-43 a. C.), em seu livro *Orator* (46 a. C.), que, como afirma Gonçalves (2017, p. 8), constitui a síntese do pensamento do autor sobre Retórica. A questão da perfeita elocução⁶³ sempre foi cara ao arpinate, tanto que diversos tratados escritos por ele envolvem o tema da formação do que seria o “orador ideal”⁶⁴. Além disso, o aspecto mais claro da qualidade oratória de Cícero, no que tange à prosa espontânea produzida anteriormente a ele, que estava alicerçada na capacidade inata de quem a produzia, manifestava-se na total consciência dos meios empregados na sua prosa, tanto os artísticos quanto os retóricos. Porém, é apenas no *Orator*, produzido em um momento em que seu próprio estilo era questionado, fato que o leva a escrever a obra, que ele aprofunda as discussões a respeito da presença do ritmo no discurso retórico. Como exposto anteriormente, para o orador romano, o

⁶³ Como já citado, Cícero desacreditava da possibilidade de realmente existir um orador perfeito, mas, além disso, como nos informa Yon (1964, p. 29), para o arpinate, os oradores que estavam mais próximos do que seria o ideal eram apenas Demóstenes (384-322 a. C.), de quem Cícero destacava, principalmente, a notável qualidade de *uis* — isto é, sua admirável força no discurso — (*De or.* 3, 28) e ele mesmo. Sobre Demóstenes, Quintiliano, posteriormente, exalta também as qualidades desse como orador. Para ele, Demóstenes possuía tanta força, energia e firmeza ao discursar, que é possível afirmar que não havia falta ou excessos em seus discursos. (*Instit. orat.* 10, 1, 76). Norden (1986), chega a comparar o estilo dos dois oradores, o que é natural, uma vez que Cícero vê em Demóstenes um modelo a ser seguido no que tange à execução da elocução.

⁶⁴ A saber, *De oratore* (55 a. C.), *Brutus* (46 a. C.) e *Orator* (46 a. C.).

domínio da *oratio numerosa* constitui requisito necessário à eloquência, sendo essencial, para ele, portanto, empregá-la quando o objetivo for o de “falar ornadamente” (*Or.* 228). A prosa rítmica, então, estabelecida no contexto do discurso retórico clássico, no interior da *elocutio* — a qual, como já citamos, se encontrava ligada ao plano da expressão, à produção escrita do discurso — era um mecanismo utilizado com o intuito de enriquecer o ato oratório, produzindo efeitos artísticos no discurso. Neste, os elementos verbais eram desenvolvidos com o objetivo de despertar o *páthos*, ou seja, as emoções, no auditório.

É preciso ressaltar que, mesmo que não se faça uso de técnicas de elaboração rítmica na linguagem, como tratado nas seções que precedem esta, o ritmo pode surgir, uma vez que é elemento natural a ela. Por conseguinte, há que se considerar que a prosa rítmica foi somente a última peça de um desenvolvimento natural da estilização da linguagem artística (NORDEN, 1986, p. 50). Isso é fruto, no contexto retórico, do aperfeiçoamento de uma técnica, surgiu primeiro como fenômeno natural da linguagem humana. Além disso, antes de Cícero sistematizar a *oratio numerosa*, como já citado neste trabalho, Górgias e os demais sofistas gregos do séc. V a. C. já se preocupavam com a questão do ritmo como um recurso oratório.

Importante lembrar ainda que, de acordo com Cícero (*De or.* 3, 173-175), constitui grave erro a configuração discursiva resultante dessa transposição — o transporte categórico dos elementos rítmicos da poesia para a oratória — assemelhar-se excessivamente ao verso. Acontece, como já apontado, que, na prosa, quando são utilizados tais recursos rítmicos, como figuras e jogos de palavras, eles surgem de forma controlada, muito mais reduzida que na poesia clássica, o que parece evidenciar, assim, que os antigos já consideravam que a diferença do ritmo na prosa e na poesia se dá em grau, não em natureza.

Dito isso, no *Orator*, Cícero informa que a prosa rítmica possui em sua composição fundamentalmente três elementos, a saber: a qualidade eufônica dos sons (*compositio*), a relação harmônica entre palavras (*concinnitas*) e o ritmo propriamente dito, em termos mais amplos (*numerus*). Esses são, pois, os três elementos que compõem a denominada prosa rítmica ciceroniana, interseccionando, quando aplicados, poesia e prosa, em todos os seus aspectos linguísticos e que, encontrando par em textos de outros autores da Antiguidade, ornamentam o discurso retórico:

*Conlocabuntur igitur uerba, aut ut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam **suauissimis uocibus**, aut ut forma ipsa **concinnitasque** uerborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio **numerosa** et apte cadat. (Or., 149, grifos nossos)*

Portanto, as palavras serão colocadas ou de modo que o final e o começo delas estejam ligados o mais adequadamente possível e tenham agradabilíssima sonoridade, ou que a própria forma e harmonia das palavras se feche no seu próprio círculo, ou que o período soe ritmica e apropriadamente.

No interior do período oratório clássico (em grego, περίοδος), que corresponde à unidade básica do discurso retórico, esses três elementos confluem para proporcionar o ritmo no discurso retórico e, por conseguinte, causar deleite no auditório. Como já demonstrado, os antigos oradores, com a utilização de regras próprias para o discurso, buscavam preenchê-lo também com o que era considerado agradável e bonito.

Para dar prosseguimento à verificação dos três elementos que para Cícero concorrem para a presença do ritmo no discurso, é necessário antes explicar que, resumidamente, o período oratório, no contexto da retórica clássica, diz respeito a uma sentença que está completa em si mesma, de constituição harmônica, e que pode ser segmentada em unidades menores, as quais são chamadas de membros (*particulae*) e incisos (*incisiones*)⁶⁵.

Introduzida resumidamente a compreensão a respeito da conceituação do período oratório clássico – o qual será posteriormente discutido neste trabalho a partir da tentativa de aplicação dele na estrutura do verso livre – procederemos, agora, a uma descrição a respeito dos três elementos que Cícero, no *Orator*, preconiza como veiculadores do ritmo no interior de tal período: *compositio*, *concinnitas* e *numerus*. Seguiremos esta mesma sequência para tratar de cada um deles nos parágrafos seguintes.

O primeiro elemento preconizado por Cícero, no *Orator*, a ***compositio***, diz respeito, como faz sugerir seu nome, à composição e escolha de palavras, mais especificamente, à relação dos sons proporcionados por elas, com a finalidade de o discurso verbalizado, pronunciado, expressar-se de maneira mais eufônica e agradável possível. Segundo aponta Jesus (2008), a título de exemplo, é possível verificar uma correspondência entre a realização da *compositio* na prosa e a

⁶⁵ Ou, ainda, *membra* e *incisa*, da tradução das palavras gregas κῶλα e κόμματα. (Or. 211)

versificação poética, uma vez que, como o poeta, que sob o prisma da composição métrica busca de modo consciente a escolha das melhores palavras e arranjos fônicos na composição dos versos, o orador, a partir dos pressupostos da retórica, teria como norte a mesma preocupação, com as devidas ressalvas que o tratado retórico ciceroniano não deixará de apontar.

Sistematizada, a *compositio* se dedica mais especificamente aos elementos constitutivos da oração e à escolha de palavras dentro dela. No *Orator*, Cícero se refere ao termo para lidar exclusivamente com o tratamento das palavras e letras na frase, no que tange aos seus aspectos eufônicos e pragmáticos. De fato, Cícero, no parágrafo 147 do *Orator*, aponta para a necessidade de tratar da composição das palavras privilegiando o aprendizado a partir do uso:

De uerbis enim componendis et de syllabis propemodum dinumerandis et demetiendis loquemur; quae etiam si sunt, sicuti mihi uidentur, necessaria, tamen fiunt magnificentius quam docentur. Est id omnino uerum, sed proprie in hoc dicitur. (Or., 147)

Falaremos, com efeito, da composição das palavras e um pouco da contagem e da medida das sílabas. Estas, a meu ver, ainda que sejam elementos necessários, realizam-se mais magnificamente do que se ensinam. Isso é absolutamente verdadeiro, mas se aplica com mais propriedade nesse caso.

Para ilustrar essa utilização das palavras, o orador buscará elencar, na sequência de seu tratado, vários apontamentos que destacam as propriedades eufônicas de letras e palavras, conhecimento esse considerado essencial à elaboração do ritmo no período retórico. Cícero, ao tratar da *compositio*, utilizando de sua experiência com a elaboração linguística, recomenda e desautoriza usos de acordo com a sua visão do que é ideal ao discurso retórico. Assim, ele tanto enumera fonemas, ou melhor, “sons” que considera deleitosos aos ouvidos, quanto aponta palavras cujos usos julga desnecessários e/ou causam efeitos desagradáveis. Por exemplo, sua crítica em relação ao uso dos hiatos (*Or.* 150), ou que se evite, sempre que possível, construções com a utilização da letra *f*, por essa possuir um “som desagradabilíssimo” (*Or.* 163), que se evite também o uso de palavras extensas, muito grandes por causarem um efeito igualmente desagradável (*Or.* 163). Em contrapartida à desautorização de usos, são recomendadas “formas mais usuais e aceitas pela língua, preferencialmente àquelas que uma certa norma privilegiava em detrimento das ocorrências popularmente aceitas (*Or.* 157)” (JESUS, 2008, p. 45).

Em suma, a *compositio* é o aspecto da prosa rítmica cuja preocupação está concentrada nas propriedades rítmicas dos sons, das letras e dos vocábulos. Conhecer a qualidade sonora a partir da articulação da inteligência e do bom senso com bons ouvidos e bom gosto é essencial para compor um discurso que possa causar deleite. Vale ressaltar que, embora o uso desse artifício corrobore para o alcance de “uma espécie de estrutura bem acabada” (*Or.*, 149), é necessário que, segundo Cícero, haja um cuidado para que não se cometa excessos, uma vez que a minúcia excessiva em nada se diferenciaria do rigor métrico da poesia.

A ***concinnitas***, segundo elemento a ser tratado, possui, no interior da *oratio numerosa*, relação estreita com a *compositio*, uma vez que está ligada aos efeitos fônicos desta última, porém, lida mais diretamente com a escolha das palavras em paralelo com as demais (simetria lexical). Para que colabore com a produção do discurso ornado, esse componente pode ser realizado, por exemplo, a partir da sucessão de palavras com a mesma terminação, em estruturas com ideias antitéticas.

Ao explorar a origem da palavra, Moreda, em *Sobre el significado de concinnitas* (2000), identifica não só uma discordância nos usos do termo pelos retóricos, como também uma origem fora do reduto privativo da retórica. Segundo o autor, estaríamos diante de um termo da linguagem culinária utilizado antes por Plauto (254-184 a. C.) e também Catão (234-195 a. C.), cujo significado seria “preparar um alimento ou bebida através do uso de vários ingredientes” e que comportaria, em determinadas situações objetivas e circunstanciais, um significado próximo ao de ‘coletividade’ e ‘pluralidade’.

Valendo-se dessa determinação circunstancial é que o termo adentrará os estudos retóricos, uma vez que o que se pode encontrar no *Orator* referente à *concinnitas* em muito lembra esse trabalho de preparação, conjugação de vários elementos a fim de que se chegue a um resultado agradável, deleitável. Logo, o circunstancial, aqui, seria o sentido, que passaria a referir-se à audição em vez de ao paladar. Como atesta também Moreda (2000, p. 85), o vocábulo “*concinnus*, mediante transferências, tal como o denominativo *concinnare*, penetraram na retórica sem perder seu significado original”⁶⁶.

⁶⁶ Tradução nossa de “*Concinnus*, mediante transferencias, así como el denominativo *concinnare*, penetraron en la retórica sin perder su significado originario.”

Especificamente no *Orator*, ocorre que nós podemos entender o termo *concinntitas* mais como um elemento que possui relação com a escolha das palavras a partir de uma relação estratégica entre elas, em que a ordenação, a posição de cada uma na prosa oratória poderia gerar ritmo no trecho. Apesar da semelhança com a *compositio* quanto ao princípio sonoro que determina a escolha das palavras, a *concinntitas*, como visto, se distanciará por privilegiar o trato das palavras considerando a relação entre estas, em busca de uma harmonia que por si só gerará ritmo. Diz Cícero, confirmando essa afirmação:

Nec solum componentur uerba ratione, sed etiam finientur, quoniam id iudicium esse alterum aurium diximus. Sed finientur aut compositione ipsa et quas sua sponte, aut quodam genere uerborum, in quibus ipsis concinnitas inest; quae siue casus habent in exitu similes siue paribus redduntur siue opponuntur contraria, suapte natura numerosa sunt, etiam si nihil est factum de industria.

As palavras não só se ajustarão, mas também se organizarão ordenadamente, visto que dissemos ser este o outro critério dos ouvidos. Mas terminarão ou pela sua própria disposição e, por assim dizer, espontaneamente, ou por algum tipo de palavras em que, nelas próprias exista harmonia. Tais palavras que, ou têm, na terminação casos semelhantes, ou, quando são semelhantes, relacionam-se entre si, ou que se colocam como contrárias, são rítmicas por sua própria natureza, ainda que nada se faça de propósito (*Or.* 163).

Desse modo, no interior do período oratório, o ritmo era também estruturado a partir da composição de jogos de palavras, que, ao encadear-se, garantiriam uma cadência equilibrada, harmônica.

Já a respeito do **numerus**, como brevemente citado antes, no contexto retórico antigo,

os oradores empregaram várias estratégias para obter efeitos rítmicos, dos quais um, o cuidadoso arranjo de sílabas baseado na quantidade métrica, tornou-se um método central para criar padrões rítmicos, e era conhecido pelo mesmo nome de toda a constelação de táticas para alcançar o ritmo: *numerus* (Krause, 2009, p. 1).⁶⁷

⁶⁷ Tradução nossa de “orators employed manifold strategies for achieving rhythmical effects, of which one, the careful arrangement of syllables based on metrical quantity, became a central method for creating rhythmic patterns and was known by the same name as the entire constellation of tactics for achieving rhythm: *numerus*.” Krause (2009, p. 1) informa, além disso, que a confusão que se dá entre *numerus* como gênero, comportando várias estratégias, e como uma estratégia dentro desse gênero, deriva do uso de Cícero do termo, o qual foi repetido, então, desde o Renascimento, inclusive pelos gramáticos humanistas Strebaeus (*De Electione et Oraoria Collocatione Verborum*, pp. 209-210) e Rapicius (*De Numero Oratorio*, 2), bem como o filósofo do século XVI, Ramus (*Bruttinae Quaestiones*, 101).

Esse, que é o terceiro e último elemento da tríade que didaticamente divide a *oratio numerosa*, e que é preconizado por Cícero, no *Orator*, como vimos, diz respeito ao ritmo do período oratório, propriamente dito, e concretiza-se, primordialmente, na composição harmônica do περίοδος⁶⁸ e na sucessão de sílabas longas e breves harmonicamente dispostas (cláusulas métricas), as quais costumavam surgir, no contexto retórico antigo, mais frequentemente, no final do período. Lausberg (2011, p. 336) ressalta que, quando aplicado ao discurso retórico, o *numerus* sucede de forma mais livre que na poesia clássica, e não é submetido, em todo o seu transcorrer, à exigência rígida dos pés. A respeito da composição rítmica através da organização dos pés métricos — sendo o pé (*pes*) a unidade responsável por organizar sílabas longas e breves — e de como eles surgem em diferentes momentos do discurso e de diferentes modos, ocasionando um ritmo ora mais acelerado, ora mais lento, devido às necessidades de cada um desses momentos, Cícero afirma que

Fluit omnino numerus a primo tum incitatus breuitate pedum, tum proceritate tardius. Cursum contentiones magis requirunt, expositiones rerum tarditatem (Or. 212)

O ritmo flui geralmente desde o princípio, ora mais acelerado pela brevidade dos pés; ora mais lento pela quantidade longa. Os embates exigem mais velocidade, a exposição dos fatos exige lentidão.

Sobre a articulação desses pés nas unidades que compõem o período retórico, ainda no *Orator* (216), Cícero informa que os membros (*membra*) são unidades que também estão sujeitas ao uso das cláusulas. Quanto aos incisivos (*incisa*), porém, partículas menores que o membro, não é costumeiro aplicar nelas as cláusulas a menos que sejam constituídos de duas ou mais palavras, visto que, desta maneira, podem funcionar como uma espécie de pequeno membro (LAUSBERG, 2011).

As cláusulas, desse modo, eram elaboradas, no contexto da retórica clássica, a partir da disposição dos pés métricos⁶⁹, geralmente no fim da frase, como já dito.

⁶⁸ No *Orator* (222), Cícero informa que, para ele, o περίοδος equivale a mais ou menos quatro versos hexâmetros. Em cada um dos versos, conclui, aparecerão nós que conectarão, atarão o período. Quintiliano, apesar de aceitar esse período, prefere como período ideal o composto por três membros (*Instit. orat.* 9. 4. 122-130).

⁶⁹ Faz-se necessário esclarecer que para a aplicação dos pés métricos que será realizada nos versos livres de Drummond, pela impossibilidade de se utilizar a noção de quantidade silábica, a qual possibilita, ao menos de início, a existência das cláusulas no latim, consideramos o acento de

Sobre elas, Cícero informa que, normalmente, são formadas pelos três últimos pés do período⁷⁰:

Sed hos cum in clausulis pedes nomino, non loquor de uno pede extremo; adiungo, quod minimum sit, proximum superiorem, saepe etiam tertium. (Or. 216)

Mas quando denomino esses pés nas cláusulas, não falo de um único pé no final. Acrescento, porquanto seja mínimo, o penúltimo e, frequentemente, também o antepenúltimo.

sendo as mais comuns, de acordo com Jesus (2008, p. 65): o dicoreu (¯ ¯ ¯ ¯ ¯), o crético + espondeu ou troqueu (¯ ¯ ¯ ¯ ¯ ou ¯ ¯ ¯ ¯ ¯), o duplo crético (¯ ¯ ¯ ¯ ¯ ¯), o péon 1º + espondeu (¯ ¯ ¯ ¯ ¯) e o duplo espondeu (¯ ¯ ¯ ¯). A variação das cláusulas seria de suma importância para impedir que o ritmo se tornasse monótono, o que poderia causar enfado ao auditório. No *Orator* (223), Cícero, ao afirmar que o que é produzido por membros ou incisos deve terminar muito bem acabado, cita um trecho seu, construído a partir de quatro incisos de duas ou mais palavras cada, como exemplo, qual seja: “*Domus tibi deerat; at habebas. Pecunia superabat? At egebas*”⁷¹. Nesse período é possível destacar a própria questão apontada pelo arpinate: o uso ordenado de longas e breves resulta na presença da cláusula composta por péon 1º + espondeu ao final da frase (*Pecunia superābāt? Āt ěgēbās*), envolvendo nela os dois últimos incisos, os quais, juntos, compõem o segundo membro.⁷²

A respeito especificamente do *numerus*, além do ritmo gerado a partir da utilização de pés métricos, constitui importante expediente que garante ritmicidade ao discurso o uso de outros elementos de composição do período. Como exemplo, é relevante citar a isocolia (*isocolon*), que, resumidamente, diz respeito à extensão aproximada de proposições (incluindo os membros e incisos), o que envolve, assim, a composição harmônica do período. Levando isso em conta, o *isocolon*, ao surgir no

intensidade característico do português, com sílaba tônica, ou intensa, no lugar de longa e átona, ou menos proeminente, no lugar de breve.

⁷⁰ (cf. *Instit. orat.* 9. 4. 79; Or. 218). Tendo isso em mente, (LAUSBERG, 1976, pp. 348-350) lembra que as unidades compostas de mais de três sílabas, como é o caso do péon e do dicoreu, constituem, sozinhos, não somente pés, mas cláusulas.

⁷¹ “Faltava-te casa? Mas a tinhas. Sobrava-te dinheiro? Mas tu precisavas.” (Tradução de Jesus, 2008)

⁷² Lausberg (1976, pp. 351-354) assinala que a análise métrica das mesmas cláusulas não é uniforme entre os diversos teóricos. Dessa maneira, uma mesma cláusula pode ser lida de formas distintas. Além disso, em vários casos, as cláusulas podem ser “alongadas” ou “abreviadas”, envolvendo, respectivamente, mais ou menos sílabas. Um exemplo dessa última questão: o dicoreu (¯ ¯ | ¯ ¯) pode ser lido, se alongado, como báquico-báquico (¯ ¯ ¯ | ¯ ¯ ¯).

discurso, revela uma simetria em seu interior, fazendo com que a distribuição harmônica dos termos no período configure o ritmo.

O resultado estético do período oratório, é importante esclarecer, pode ser formado por meio de justaposições de unidades rítmicas menores ou, ainda, por uma sucessão de *orationes* (coordenadas ou subordinadas) que estão entrelaçadas pelo uso, por exemplo, de conectivos, períodos concatenados, portanto. Dessa maneira, a prosa é dividida em dois tipos, a primeira, coordenada, diz respeito àquela em que suas partes ficam dispostas uma ao lado da outra⁷³; já a segunda, então, é a concatenada ou periódica, em que os períodos articulam-se e são longos, e sua composição se dá por intermédio de subordinação entre as partes que o integram. São denominados, respectivamente, estilos paratático e hipotático⁷⁴.

Dito isso, podemos citar, assim, além da isocolia, a elaboração do período, o que diz respeito ao *numerus*, a partir da relação cadenciada e concatenada entre as proposições denominadas prótase e apódose, relação pautada, então, no movimento de ênfase e suspensão. Nessa construção sintática, a primeira proposição, a prótase, surgida costumeiramente no início do período, constitui uma oração subordinada geralmente condicional, em que há a suspensão sintática, que será concluída na proposição principal, que finaliza a construção, a apódose. Marouzeau (1946) atenta para o fato de que caso haja uma discrepância entre a extensão das duas proposições, prótase e apódose, é possível que a construção soe de forma desagradável aos ouvidos, logo, o mais aconselhável é que ambas possuam tamanhos semelhantes⁷⁵. Entendido isso, essa composição, construída através de um paralelismo, em que acontece a “suspensão” sintática e, em seguida, a sua conclusão, pode, quando bem utilizada, harmonizar esteticamente o discurso, o que garante ritmo ao texto — resultado que se tem também com o uso de outras figuras do *numerus*, as quais surgirão em nossa pesquisa no momento da análise dos versos de Drummond.

⁷³ Nesse estilo, que envolve proposições justapostas, as quais podem ser constituídas de membros relativamente independentes entre si – ou até mesmo de apenas um membro – não é necessário haver elaborada articulação sintática entre eles.

⁷⁴ Denniston (1993) afirma que, quando trata em específico da língua grega, era necessário haver uma variedade no uso de ambos, uma vez que com a utilização de um e ausência do outro levaria ao enfado, à monotonia.

⁷⁵ Cf. *Or.* 221. Porém, os autores antigos, como é o caso de Cícero (*De or.* 3, 181), não consideravam que por regra deveria existir um sistema geral em relação a medida e proporção. Não por acaso é possível notar nos discursos do arpinate a existência de flexibilidade tanto na duração quanto na extensão das proposições.

É importante reiterar que essa divisão dos elementos da prosa rítmica é meramente didática e, quando presentes no texto, eles se entrelaçam sobremaneira, tornando árdua a tarefa de desvencilhá-los quando se tem em vista a análise isolada de um dos elementos, uma vez que é possível, com essa análise, perder algum fator determinante para compreender a configuração do ritmo no texto. Entendido isso, reforçamos que a nossa análise da estruturação rítmica dos versos livres de Carlos Drummond de Andrade será guiada por todos os três elementos preconizados por Cícero, no *Orator* (*compositio, concinnitas, numerus*), uma vez que, considerando nosso objetivo, apenas desse modo, acreditamos, ela será realmente profícua e reveladora.

2.4 Algumas considerações sobre verso livre e período oratório (περίοδος)

Introduzidas algumas questões que envolvem concepções antigas a respeito da presença do ritmo na prosa, em específico no discurso retórico, e, ainda, discussões sobre como poesia e prosa, no que tange ao componente rítmico, possuem variação em relação ao grau, o que significa que a diferença entre ambas não está relacionada à natureza – uma vez que a prosa utiliza dos mesmos elementos que a poesia, porém, com maior parcimônia –, é possível já estabelecer algumas comparações entre o verso livre, que se configura como uma interface entre as duas formas – poesia e prosa – e o período oratório (περίοδος), unidade básica do discurso retórico.

Antes de tudo, é preciso lembrar que em meados do século XIX, conforme Britto (2014), Walt Whitman introduziu o verso livre no repertório da poesia ocidental. Mas foi só depois de adotada por Rimbaud e pelos simbolistas no final do século XIX que a forma teve real impacto sobre as outras literaturas, em particular, a brasileira. A partir daí, o verso livre se difundiu largamente, vindo, nas suas últimas décadas a se tornar uma das opções formais mais utilizadas por poetas. Apesar disso, Em *Anatomy of Poetry* (1953, p. 147), Marjorie Boulton demonstra como o verso livre possuiu certa rejeição ao apresentar e criticar algumas opiniões recorrentes sobre essa forma poética: uns o negavam por entendê-lo como um insulto final à poesia, chamando-o de “prosa picada”; outros o viam como a libertação final da poesia; alguns suspeitavam

ainda que os escritores do verso livre o usassem por conta da incapacidade deles de utilizarem formas convencionais.⁷⁶ Sobre esta última, a autora considera equivocada entender isso como regra, uma vez que, segundo ela, “os melhores escritores de versos livres, como Richard Aldington, Herbert Leia, Ezra Pound e D. H. Lawrence, usaram diversas formas tradicionais com destreza e sucesso”⁷⁷. E mais: “acusações de escrita preguiçosa, algumas vezes verdadeiras, são mais frequentemente leituras preguiçosas que, ao procurarem um padrão, não conseguem ver outro”⁷⁸. Ainda que passadas muitas décadas desde as reflexões de Boulton, algumas destas visões são também recorrentes em nosso tempo. Poesia corrompida, libertação total da poesia metrificada ou forma que ampara os incapazes de escrever conforme modelos tradicionais são ainda senso comum sobre o verso livre. Tais apontamentos, que foram erguidos a partir de olhares viciados em formas poéticas fixas, mantêm o verso livre envolto em uma penumbra, nada esclarecem.

Também sobre o entendimento do versilibrismo, Moisés (2009) atenta para a maneira como essa forma literária costuma ser definida: “o verso não-metrificado”, ou seja, uma definição pela negativa, uma não definição, visto que, por esse viés, só se sabe o que ele não é. Desse modo, urge, considera o autor, a necessidade de encontrar meios e ferramentas que sejam capazes de construir o que ele ironicamente chama de “tratado de não-versificação”, que nada mais seria que um mapeamento sobre o verso livre e que “mostraria, enfim, que a prática do verso, ‘preso’ ou livre, implica sempre um fazer deliberado, intencional, subordinado à vontade criadora” (*ibid.*, p. 2)⁷⁹.

⁷⁶ Sobre isso, Britto (2014), mais exclusivamente falando sobre a recepção no Brasil, diz: “quando examinamos a maneira como o verso livre foi proposto nos primórdios do modernismo brasileiro, e também como foi recebido pelos leitores e críticos, fica claro que o que estava em jogo era nada menos do que o próprio conceito de poesia. Para os tradicionalistas — os parnasianos, a Academia Brasileira de Letras, o leitor médio da época —, a expressão ‘verso livre’ era um oxímoro. Negar o metro, negar a rima, defender a posição de que cada poeta deveria inventar sua própria forma cada vez que compunha um poema, eram propostas encaradas como ataques ao que havia de mais essencial na poesia.”

⁷⁷ Tradução nossa para “the best writers of free verse, such as Richard Aldington, Herbert Read, Ezra Pound and D. H. Lawrence, have used more traditional forms with dexterity and success”. Para Campos (1960, P. 120), inclusive, o verso livre deixa “o poeta numa espécie de regime de livre arbítrio muitas vezes mais árduo que a aparente dificuldade das formas convencionais”.

⁷⁸ Tradução nossa para “accusations of lazy writing, sometimes true, are more often admissions of lazy reading that, in looking for one pattern, fails to see another”.

⁷⁹ Chociay (1993, p. 43), ao tratar da noção de verso livre, concordando com a ideia de que há uma penumbra sobre o entendimento desse modelo, conclui que “a prática do verso livre nunca contou com o apoio de uma teoria clara, perfeitamente delineada, capaz de ao mesmo tempo explicar as inúmeras realizações dos poetas consagrados e servir de poética para iniciantes”.

Nessa esteira, temos, por exemplo, os trabalhos de Paulo Henriques Britto⁸⁰, nos quais busca, entre outras coisas, desenvolver um mapa geral dos tipos e espécies de versos livres em português e em inglês. A partir deles, o autor acaba definindo o verso livre como o nome não de um tipo específico de verso, mas de todo um *continuum* de formas cujos pontos extremos são, de um lado, o verso polimétrico, e, de outro, práticas poéticas que abrem mão do verso, das quais a poesia concreta é a mais importante no Brasil. O que todas essas formas teriam em comum seria a utilização consciente do ritmo como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo. Para chegar a essa conclusão, Britto aproveita o que Eliot (1985) propôs sobre a questão ao declarar que versos livres não existem.

Compreendendo, então, a necessidade de realizar trabalhos que tencionem investigar a arquitetura do verso livre, acreditamos que, ainda que estudos como os de Britto sejam extremamente enriquecedores e amplos, seria também profícuo e esclarecedor o retorno mais aprofundado à Antiguidade clássica, em específico aos escritos sobre o ritmo na prosa retórica, uma vez que, como já citado por nós anteriormente, os autores daquele período estabeleceram preceitos baseados em um *continuum* rítmico capaz de abarcar formas modernas, como é o caso do verso livre. Desse modo, acreditamos que algumas conclusões a respeito desse tipo de verso e da possibilidade de sua parametrização já foram dadas por eles ainda que de forma intuitiva. E mais, considerando que entre a poesia erguida sobre o metro fixo e a prosa normal existem formas linguísticas que apresentam em sua composição elementos dos dois extremos e são produzidas a partir da utilização da técnica, e, ainda, que na Antiguidade greco-romana muito foi discutido e produzido sobre a ornamentação da prosa oratória, a qual apresenta alguns elementos retirados da poesia metrificada utilizados moderadamente e pode ser desmembrada em unidades rítmicas menores, parece acertada a tentativa de traçar paralelos entre a estruturação da *oratio* e do verso livre.

Dito isso, para Boulton (1953, p. 151), o verso livre pode alcançar o que ela chama de beleza por meio de “um padrão interno de sons, da escolha exata das palavras e dos efeitos das associações”⁸¹. Isso caminha, portanto, em consonância

⁸⁰ Cf. Britto 2011a, 2011b, 2014.

⁸¹Tradução nossa para “the internal pattern of sounds, the choice of exact words and the effect of associations”.

aos elementos que, como mostramos na seção anterior, Cícero afirmava a respeito do que os rétores da Antiguidade clássica deveriam utilizar para ornamentar o discurso quando tencionavam atingir o *phátos* do auditório. Tais elementos, como também dissemos, costumam surgir, de modo eficiente e discreto⁸², no interior da unidade básica do discurso retórico, o περίοδος.

A respeito dele, Yon (1964, p. 125) nos informa que, primeiramente, em grego, περίοδος denominou uma espécie de séries métricas, as quais eram utilizadas pelos poetas, e em seu interior há, como abordado nas seções anteriores, uma decomposição da frase rítmica em um certo número de κῶλα ou membros⁸³, que apesar de se sucederem não constituem uma série de versos. Ocorre que havia, nesse tipo de construção linguística, uma cuidadosa estruturação da frase, com a criação de um equilíbrio a partir da disposição de palavras e da sintaxe, podendo ser descrita como uma “circunlocução” no sentido de que é iniciada e concluída harmoniosamente (ANDERSON Jr., 2000, p. 94). Assim, o equilíbrio do περίοδος seria fruto, por exemplo, da utilização de figuras, como as de repetição, antítese, quiasmo, ou por meio de uma construção sintática ou gramatical criada a partir dessa ideia de círculo, no sentido de haver uma suspensão que será resolvida próximo ao fim da sentença⁸⁴.

⁸² No que tange ao verso livre, traçando paralelos com essa descrição no uso dos elementos rítmicos no período oratório, entendendo que há também uma utilização discreta dos elementos formais que envolvem a produção em versos livres, Moisés (2009) afirma que a suposta liberdade do versilibrismo é questão enganosa, uma vez que o poeta por vezes continua a metrificar, e até a rimar, e a escandir e a acentuar, servindo-se basicamente das mesmas células tradicionais, à procura dos mesmos ritmos integradores dos vários estratos de sua fala, já agora em regime de irregularidade, assimetria e imprevisibilidade [...] (*Id. Ibid.*, p. 5).

⁸³ Cícero também usa o termo “verso” ao se referir aos *membra* (*Or.* 223). Importante citar também que, para Cícero, a *oratio* numerosa, constituindo uma fala marcada, ritmada, possuía o período oratório como elemento receptor e suscitador de ritmo no discurso. Do parágrafo 211 ao 226, do *Orator*, o orador romano tratará especificamente dessa questão. A respeito de sua composição, é importante ressaltar novamente que o *numerus* é essencial, porém, a sua presença deve ser alternada com outros usos, como os que envolvem jogos de palavras, por exemplo (*Or.* 211). Além disso, vale a pena lembrar que sua presença no discurso era estratégica e não estava em toda a extensão de tal discurso, pois, deveria ser rápido nos movimentos patéticos, nas perorações e nas invectivas; lento e com certo ar majestoso nos exórdios, por exemplo (LAURAND, 1965, p. 136). Ademais, ainda que variando de autor para autor, o período deveria possuir uma extensão precisa, nem muito breve, nem muito alongada.

⁸⁴ Sobre os elementos que garantem ritmo ao περίοδος, já tratamos um pouco na seção anterior (2.3). E a respeito da questão da suspensão no período, há entre ela e o hipérbato – figura que envolve a mudança da ordem direta de uma palavra ou conjunto de palavras em uma sentença – uma relação intrínseca. Atentos aos efeitos resultantes do ordenamento das palavras no περίοδος, autores como o filósofo peripatético Demétrio de Falera (350(?) a. C.- 282(?) a. C.), Quintiliano e o autor de *Rhetorica ad Herennium*, além de Cícero, discorreram sobre o uso do hipérbato no discurso. Em *Rhetorica ad Herennium* (4, 18, 44), é indicado que o uso dessa figura deve ser exclusivo para quando a intenção for a de ornamentar o discurso. Além disso, há uma divisão do hipérbato em dois tipos: *peruersio*, que indica um deslocamento de duas palavras que estão próximas uma da outra, e *transiectio*,

Em sua *Retórica*, Aristóteles define περίοδος e o divide em dois tipos:

[...] e por período eu entendo uma sentença que tem um início e um fim em si mesmo e uma magnitude que pode ser facilmente apreendida. (...) o período pode ser composto de membros, ou ser simples. O primeiro é uma sentença completa, distinto em suas partes e fácil para se repetir em um fôlego (...). Por membros, eu entendo cada uma das duas partes desse período, e por período simples, o que consiste de apenas um membro (*Rhet.* 3, 9, 3-5)⁸⁵.

Levando em consideração as definições da Antiguidade, Marouzeau (1946, p. 177) declara que o περίοδος constitui um “sistema de articulações ligadas entre si por relações fonéticas, gramaticais, psicológicas e que, não dependendo gramaticalmente de qualquer outro conjunto, está apto a representar para o ouvinte um enunciado completo de uma ideia conhecida pelo sujeito que fala”. Em complemento a isso, e reforçando o que fora dito antes, Cícero deixa explícito que o ritmo do περίοδος não depende apenas do encadeamento das palavras, mas, principalmente, da presença de dois elementos: uma medida (*modus*) e um ritmo (*numerus*)⁸⁶. Assim, o περίοδος é constituído por uma medida, a qual o torna facilmente memorizável; exatamente como acontece com o verso, porém, como já citado, no último o sentido nem sempre é concluído junto com sua extensão.

Sobre o περίοδος, é importante também pontuar que ele colabora com a necessidade que o ritmo, no discurso oratório, possui de surgir de maneira mais branda e em lugares apropriados, ainda que no início, no meio ou no final da frase. Ele, o περίοδος, porém, reserva exclusivamente para o final uma rigidez maior nas regras de composição. Tanto que é lá, como vimos, que os efeitos rítmicos e estéticos são produzidos, isto é, a partir da disposição ordenada das sílabas longas e breves, que juntas constituem pés das *clausulae metricae*.

Observando o verso livre e levando em consideração o que diz Britto (2014), a saber: “em cada caso (verso livre) há a utilização recorrente de regras formais, mesmo

deslocamento mais intenso, com uma distância maior envolvida. O hipérbato, então, é uma das figuras responsáveis por garantir esse efeito de suspensão que proporciona efeitos rítmicos ao περίοδος, e uma vez utilizado, pode garantir a presença da cláusula ou um efeito de ênfase, por exemplo.

⁸⁵ Laurand (1965, p. 136 apud JESUS, 2014, p. 174) alerta que não se pode confundir os membros dos períodos da Antiguidade com as proposições principais e subordinadas com as quais a sintaxe moderna se ocupa. Um membro de período, de acordo com a concepção dos antigos, pode ser tanto formado por uma ou diversas expressões quanto por uma proposição propriamente dita, e pouco importa se contém ou não verbo. Conclui que uma pausa necessária da voz é suficiente para que os diversos membros garantam sua individualidade.

⁸⁶ Cf. *Or.* 179; 203.

que cada regra vigore apenas por uns poucos versos, para que se crie um efeito de ritmo”, é possível notar que, assim como no período oratório, ocorre, em poemas escritos sob o paradigma do verso livre, uma escolha por trabalhar determinadas sequências, estruturas menores, ritmicamente arroladas, que são assim erguidas para talvez enfatizá-las e marcá-las. Além disso, parece haver também um efeito de ênfase no final ou meio de alguns grupos de versos que juntos formam uma unidade fechada no aspecto sonoro e semântico, podendo, portanto, designar um período. Para facilitar a explicação, consideremos o exemplo retirado do poema “Brinquedos para homens”⁸⁷, de Drummond:

(...)

Sem o pedir às máquinas e aos deuses

Que cada um invente o seu brinquedo.

Na estrofe, que conclui o poema, podemos notar, por exemplo, que os dois versos garantem um efeito de prótase e apódose, uma construção concatenada, em que a segunda linha complementa a primeira, funcionando como uma espécie de resposta; um recurso caro aos retóricos da Antiguidade e que, quando usado, garante efeitos de ênfase e rítmicos ao περίοδος:

Sem o pedir às máquinas e aos deuses || Que cada um invente o seu brinquedo.

Prótase

Apódose

A divisão entre os versos, cada um constituindo um membro (que possuem extensão aproximada, como recomendava Cícero), é exata no sentido de que separa precisamente a introdução da conclusão. Da maneira que foi disposto pelo poeta, o recurso fica ainda mais destacado. Assim, sobre esse efeito de suspensão, somos levados a crer que, em alguns casos, o que seria apenas um *enjambement* – a figura que mais profundamente distingue prosa e poesia – uma utilização de anacoluto ou de hipérbato, por exemplo, na verdade, configura uma aproximação com os postulados dos antigos que tratam da divisão periódica por meio de prótase e apódose, em que os versos funcionam como membros que envolvem essa construção

⁸⁷ Cf. *Amar se aprende amando*.

concatenada e, assim divididos em versos, acabam destacando esse tipo de paralelismo. Com essa divisão dos membros já destacada em forma de versos, é como se o poeta fizesse o inverso do que foi realizado pelos rétores na Antiguidade, quer dizer, em vez de segmentar o discurso em unidades menores, aqui, essas unidades menores é que vão construindo o poema.

Por ora, antes de adentrarmos as análises, o que já podemos concluir é que certas estruturas versificatórias são difíceis de serem classificadas como verso ou como período, uma vez que, como visto, a diferença entre ambos é muito sutil. Havendo essa sutileza entre o período oratório e o verso da poesia, é possível conjecturar que o verso livre é a representação disso, já que parece ser a consubstanciação entre características de ambos, ou seja, uma forma que abarca prosa e poesia, uma interface entre as duas. Porém, para que possamos realizar conclusões melhor sedimentadas, partiremos para a próxima etapa, que inclui justamente a aplicação, nos versos de Drummond, dos elementos rítmicos propostos pelos antigos, que, no interior do período oratório, confluíam para tornar o discurso mais agradável aos ouvidos.

CAPÍTULO III

A COMPOSIÇÃO RÍTMICA DOS VERSOS LIVRES DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

*Eu também já tive meu ritmo.
Fazia isso, dizia aquilo.*

(Carlos Drummond de Andrade)

3.1 “Tive ouro, tive gado, tive fazendas. Hoje sou funcionário público”: breve nota biográfica de CDA

Celebrado pela crítica como o grande poeta brasileiro do século XX, Carlos Drummond de Andrade (CDA) nasceu em Itabira do Mato Dentro, interior de Minas Gerais, em 31 de outubro de 1902, no seio de uma família patriarcal proprietária de terras. A origem do poeta irá figurar com determinada força em sua poesia. Poemas como “Infância”, que descrevem o cotidiano do menino do interior, cuja história mais tarde iria se mostrar “mais bonita que a de Robinson Crusóé”, e “Confidência do Itabirano”, que lhe atestam os “oitenta por cento de ferro na alma” e a saudade da cidade que se tornou ao longo dos anos “apenas uma fotografia na parede”, exemplificam a relação do poeta com a sua biografia. Durante toda a vida, Drummond tentou, aos custos dessa, guardar o que fosse possível nos versos.

Apesar de o poeta julgar sua vida ser desprovida de fatos⁸⁸, ao retomarmos à cronologia que vai do garoto itabirano ao poeta festejado – que, inclusive foi homenageado em uma nota de 50 cruzados, em 1989 – o que encontramos é um personagem central na cultura brasileira do século XX, fato que, como apontado anteriormente, justifica nossa opção pelo verso livre drummondiano.

CDA iniciou sua trajetória educacional em 1910 no curso primário, no Grupo Escolar Dr. Carvalho Brito, em Belo Horizonte. Na oportunidade conheceu Gustavo Capanema, de quem, anos depois, tornou-se amigo e colega na administração pública. E, concluiu essa trajetória no ensino básico no Colégio Anchieta⁸⁹, em 1918,

⁸⁸ Cf. PENNA, João Camillo. *Drummond: testemunho da experiência humana*. Brasília: Abravídeo, 2011.

⁸⁹ Vale a pena salientar que assim como a maioria dos alunos do ensino básico brasileiro do início do século XX, Drummond provavelmente foi introduzido a língua e literatura latinas, de modo a ser

em Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro – onde foi laureado em “certames literários” e, mais tarde, expulso por “insubordinação mental”. Apesar da expulsão, concluiu ainda o curso de Farmácia, em 1925, na Escola de Odontologia e Farmácia, de Belo Horizonte, mas jamais exerceu a profissão, pois queria “preservar a saúde dos outros”, segundo o próprio, e, além disso, desejava exercer, com dedicação exclusiva, a profissão de jornalista-cronista, desejo que só conseguiu realizar anos mais tarde, após aposentar-se do serviço público.

Anos antes da formação no curso de farmácia, porém, se engajou com a juventude intelectual mineira que, como ele, era frequentadora do Café Estrela e da Livraria Alves. Lá conheceu nomes como Milton Campos, João Alphonsus, Aníbal Machado e Pedro Nava, para citar alguns. O contato profícuo com os jovens escritores mineiros culminou no emblemático ano de 1924, em que Drummond, Pedro Nava, Martins Almeida, João Alphonsus e Emílio Moura visitaram a caravana modernista de São Paulo, na qual estavam Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Blaise Cendrars e Tarsila do Amaral, no Grande Hotel, em Belo Horizonte. O encontro com os recentes revolucionários de 22 propiciou a Drummond o primeiro contato com Mário de Andrade⁹⁰, que resultou em uma troca de correspondência extensa, a qual persistiu até a morte deste, em 1945. Ainda em 1924, CDA também iniciou correspondência com Manuel Bandeira, manifestando-lhe a sua admiração. Ambos, Bandeira e Mário, tiveram determinada importância na carreira intelectual e literária do poeta mineiro, inclusive, no que tange à produção em verso livre, posto que este, segundo Paulo Henriques Britto (2011b, p. 134), foi introduzido na poesia de língua portuguesa por Fernando Pessoa e difundido no Brasil por Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

No ano seguinte a 1924, CDA casou-se com Dolores Moraes, sua única companheira em vida, com a qual regressou a Itabira, em 1926, para tentar auxiliar na administração do patrimônio familiar e atuar como professor de Português e Geografia no Ginásio Sul-Americano. A tentativa de retorno à cidade natal fracassou, e o poeta voltou para Belo Horizonte no mesmo ano, quando enfim ingressou, de

possível, conforme lembra Santos Sobrinho (2015), “traduzir qualquer trecho das orações de Cícero ou das obras de Virgílio”, como ansiava o artigo número 172, do decreto 11.530, de 18 de março de 1915.
⁹⁰ Drummond registrou de forma escrita a importância do modernista paulista para ele ao dedicar-lhe seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930): “A Mário de Andrade, meu amigo”.

forma concomitante, no serviço público e no jornalismo, práticas que só abandonou no fim da vida⁹¹.

Já em 1927, além de publicar “Quadrilha”, na Revista *Verde*, perdeu seu primeiro filho, Carlos Flávio, que faleceu meia hora depois do nascimento, devido a complicações respiratórias. Em contrapartida, quase um ano depois, recebeu, junto de Dolores, sua filha Maria Julieta, com quem, ao longo dos anos, estabeleceu uma intensa relação de companheirismo. Ainda em 1928, publicou “a pedra” do modernismo brasileiro, o poema “No meio do caminho”, na *Revista antropofágica* (São Paulo, julho de 1928), editada por Oswald de Andrade. Os versos do poema fizeram de CDA motivo de escárnio por parte dos conservadores que já viam o modernismo como uma piada ou loucura sem sentido.

Apesar disso, com o apoio dos colegas, publicou dois anos mais tarde, em edição de 500 exemplares, seu livro de estreia, o hoje clássico *Alguma poesia* (1930), com “No meio do caminho” figurando entre os poemas. Vale a pena ressaltar uma pista que já neste primeiro livro, especificamente em “Poema de sete faces”, revela a importância para a produção drummondiana de afastar-se, por vezes, do rigor da poesia. Na sexta estrofe do poema, os versos revelam a insuficiência da rima, “mundo/Raimundo”, “que não seria solução” para a compreensão do “vasto mundo” e expressão do ainda “mais vasto coração”. Essa questão, segundo aponta Moisés (2009), tem relação direta com o fato de as formas poéticas carregarem consigo uma visão de mundo, assim, CDA, como poeta moderno, estaria, ainda segundo Moises, condenado a usufruir da suposta liberdade do versilibrismo “para dar representação metafórica a um mundo analogamente irregular e heterogêneo, instável” (*ibid*, p. 5-6).

Ainda em 1930, Drummond foi promovido por Gustavo Capanema, seu amigo dos tempos de colégio, a oficial de seu gabinete na Secretária do Interior do governo de Minas Gerais. O poeta ainda acompanhou Capanema quando este foi nomeado Interventor Federal em Minas Gerais, em 1933, e no ano seguinte, quando o amigo foi nomeado ministro da Educação e Saúde Pública, passando a morar com a esposa e a filha no Rio de Janeiro. No mesmo ano, Drummond publicou seu segundo livro, *Brejo das almas*, em edição de 200 exemplares, pela cooperativa “Os Amigos do Livro”. A essa altura, a vida de CDA decorria de maneira ambígua, na qual ele

⁹¹ Aposentou-se do DPHAN, em 1962, e, com a publicação da crônica “Ciao”, do Jornal do Brasil, em 1984.

equilibrava o status de alto funcionário do autoritário Estado Novo de Vargas e o de poeta de dicção revolucionária na literatura brasileira. Drummond exerceu grande influência sobre Capanema no que diz respeito a arte e literatura modernistas, rodeando o ministro de nomes como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Lúcio Costa, este último, inclusive, foi responsável pela equipe que projetou o prédio ministerial, conhecido hoje como Palácio Gustavo Capanema.

Drummond deixou o ministério com a queda de Getúlio, em 1945, e meses depois foi convidado a participar do Conselho Diretor do jornal *Tribuna Popular* – órgão do partido comunista – por Luís Carlos Prestes, entretanto, não permaneceu por muito tempo devido à desilusão com o dogmatismo comunista presente no partido e no periódico. No mesmo ano, publicou *A rosa do povo*, seu segundo livro pela José Olympio Editora. Antes já havia publicado pela casa editorial do amigo a reunião de poemas *Poesias*. No final de 1945, foi convidado a trabalhar na diretoria do jovem Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) instituído na gestão de Capanema, pelo amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade. Como já citado, CDA teve grande importância na história cultural brasileira do século XX, seja por ter aberto as portas para uma espécie de institucionalização do modernismo brasileiro, por intermédio de Capanema, ou por sua atuação no SPHAN, onde se tornou chefe da Seção de História, na Divisão de Estudos e Tombamento.

Nos anos seguintes, acentuou sua participação nesse cenário com a ampliação de sua obra poética, lançando em ordem cronológica: *Poesia até agora* (1948), *Claro enigma* (1951), *Viola de Bolso* (1952), *Fazendeiro do ar & Poesia até agora* (1954), *Poemas* (1959), *Lição de coisas* (1962), *Obra completa* (1964), *Versiprosa* (1967), *José & Outros* (1967), *Boitempo & a falta que ama* (1968), *Impurezas do branco* (1973), *Menino antigo (Boitempo II)* (1973), *Discurso de primeira e algumas sombras* (1977), *Esquecer para lembrar (Boitempo III)* (1979), *A paixão medida* (1980), *Corpo* (1984), *Amar se aprende amando* (1985). Além disso, continuou lidando diariamente com a matéria jornalística publicando crônicas: primeiro, no *Correio da Manhã* (1954-1969) e, depois, no *Jornal do Brasil* (1969-1984). Recebeu durante a vida grande reconhecimento, o que foi traduzido em prêmios, como: Prêmio Luísa Cláudio de Sousa, do PEN Clube pelo livro *Lição de coisas* (1963), Prêmio de Poesia da

Associação Paulista de Críticos Literários (1974) e Prêmios Walmap de Literatura (1975).

Foi festejado em 1982, na ocasião do seu 80º aniversário, com exposições comemorativas no Rio de Janeiro e com a publicação de suplementos em sua homenagem em jornais de todo o Brasil, juntamente com o título de Doutor *Honoris Causa* pela UFRN. Destaque também para a publicação de *Carmina Drummondiana*, em que seus poemas foram traduzidos para o latim por Silvia Bélkior.

Já em 1986, sofreu um infarto que resultou em um internamento de 12 dias. No ano seguinte, escreveu seu último poema, “Elegia a um tucano morto”, dedicando-o ao neto. Foi homenageado uma última vez antes de falecer pela Estação Primeira de Mangueira, que venceu o Carnaval daquele ano com o enredo “No reio das palavras”. O poeta se despediu meses depois, em 17 de agosto de 1987 – 12 dias após o falecimento de sua filha – no Rio de Janeiro, deixando obras inéditas: *O amor natural* (poemas eróticos), *Viola de bolso III (Poesia errante)* e *Farewell*. Longe de ser desprovida de fatos, como queria que fosse o tímido poeta mineiro, sua vida, ensaiada nos versos de “Confidência do Itabirano” deixou um vácuo como aquele que ocupa o espaço da fotografia de Itabira na parede da poesia moderna brasileira⁹².

3.1.1 “Entretanto, luto”: o rigor da poesia drummondiana e algumas notas metodológicas

Se a vida do poeta mineiro teve determinada influência na escolha de alguns temas que figuram no decorrer de sua obra, é possível dizer que, em certa medida, de alguns de seus poemas emerge o próprio poeta. Essa dualidade manifesta uma das inquietudes poéticas de sua obra, que segundo aponta ensaio de Antonio Candido, parece derivar “de um egotismo profundo, que têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade” (1977, p. 96). Em outras palavras, Drummond, por meio de sua criação literária, ao fazer poesia sobre a poesia, permite que identifiquemos a representação de um realizador do processo de escrita. A figura que nos interessa e emerge dessa exposição mitológica é o Lutador.

⁹² Assim são os últimos versos de “Confidência do itabirano”: “é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!”

Não é difícil encontrar na fortuna crítica acerca da poesia de Drummond a menção a esse aspecto bélico presente na relação entre o que deve ser dito e a possibilidade de dizê-lo através do poema, aspecto que o vincularia ao núcleo da tradição poética moderna – da estirpe de Mallarmé – que dirige o cuidado com o exercício da linguagem poética ao centro da preocupação do artista. Antonio Candido, no já aludido *Inquietudes na poesia de Drummond*, observa que, na obra de CDA, esse impasse estaria vinculado a um ceticismo em relação à própria escrita. Como se o poeta manifestasse, nas palavras do crítico brasileiro, “uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e faz”. A título de exemplo, Candido aponta para a indecisão entre a manifestação do ser e do mundo nos poemas. Segundo o próprio Candido, quando Drummond “aborda o ser, lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser” (1977, p. 95). Essa angústia transfigura o poema que, ainda segundo Antonio Candido (*ibidem*), deixa de ser registro do processo de criação e passa a ser o próprio processo, isto é, o poema passaria de resultado final do confronto para ser ele mesmo o embate sem fim entre o poeta e as palavras, e, portanto, “vão” – como lembra o verso de “O lutador”. Poderíamos ainda recorrer a John Gledson, em *Poesia e Poética de Drummond* (2018 [1981]), o crítico britânico aponta para uma tensão contínua entre dois opostos semelhantes: “um ceticismo intelectual rigoroso e uma intuição – para a qual o poeta não encontra justificativa possível – de uma ordem nas coisas, e do valor da poesia para conhecê-la e comunicá-la” (*ibid.*, p. 11). O esforço do confronto “vão” seria, levando em consideração o que diz Gledson, sobretudo um esforço estético, que tentaria então traduzir a intuição que o poeta tem a respeito de si e do mundo moderno. Interessante apontar que esse conflito surge e se realiza, principalmente, devido à postura do poeta frente ao processo criativo, o que dá fôlego à nossa hipótese de rigor no trato com o verso livre.

Frente ao verso livre, o Lutador drummondiano encontra um igual na estátua grega de bronze d’*O boxeador das termas*, que está exposta no Museu Nacional Romano.



Figura 1 O boxeador das Termas
Fonte: Museu Nacional Romano. Disponível em
<<http://greciantiga.org/img.asp?num=0804>>.

Maciço, imóvel, o Lutador de bronze permanece irreduzível sentado com as mãos sobrepostas e a face machucada sustentada pela enigmática inclinação que sua cabeça faz à direita, como se finalmente tivera se dado conta da monstruosidade invencível que se prostra sobre si. Para o poeta, essa força invencível é a linguagem escondida nas palavras, “algumas, tão fortes como o javali”, entretanto, assim como seu igual de bronze, ele permanece também como força imóvel no tempo, acentuando no poema/confronto sua presença irreduzível ao escrevê-los. Lembra-nos Antonio Candido: “A poesia está escondida, agarrada nas palavras; o trabalho poético permitirá arranjá-las de tal maneira que elas a libertem, pois a poesia não é a arte do objeto, como parecia ao jovem autor de *Alguma poesia*, mas do nome do objeto, para construir uma realidade nova” (1977, p. 117). É no processo desse “trabalho poético” que se faz possível retomar Moisés (2009) e sua acertada reflexão acerca das formas serem também visões de mundo. Longe de caber no metro, a poesia moderna se estende para a dita liberdade do verso livre a fim de catalisar a vida na forja. Todavia, o que alça Drummond a um espaço único na poesia modernista brasileira, a qual conseguiu acompanhar desde a fase heroica até a dita Geração de 45, e mais uma vez justifica nossa escolha por analisar sua obra, é, essencialmente, a consciência de

que a liberdade do verso livre é também forjada. Em outras palavras, a liberdade só existe porque foi minimamente pensada para exercer uma dicção poética moderna ou visão de mundo moderna, conforme atesta ainda Gledson: “Há uma consciência constante [em CDA] de que, embora parecendo ser livres, e agindo como se o fôssemos, a verdadeira liberdade é uma quimera; de fato, ainda que fosse uma possibilidade, não seria desejável, porque o poeta quer estar ‘preso ao mundo’” (2018, p. 22).

Drummond, certamente, está preso ao “vasto mundo” que é grande parte da sua obra composta em versos livres, o que tornou nossa tarefa de seleção de um *corpus* uma luta menos árdua do que a do poeta, mas ainda assim, luta. A fim de que o estabelecimento dos textos seguisse uma coerência que pudesse servir ao nosso objetivo final de interpretação do verso livre drummondiano através do arcabouço teórico antigo – especificamente, aquele que, no contexto da retórica, dedicava-se à estilização da *oratio* – optamos por selecionar livros de um período específico da trajetória do poeta, qual seja, o da maturidade. É importante salientar que adotamos, aqui, a premissa de John Gledson (2018, p. 20-21), que divide a trajetória de CDA em cinco períodos separados pelo alcance da consciência drummondiana acerca das estruturas (sociais, linguísticas etc.) que compõem (ou podem compor) o mundo, lembrando, ainda, que o poeta “nunca está *inconsciente* delas, pelo menos não na poesia escrita depois de 1924, e, portanto, nunca é possível vê-lo como reflexo passivo de uma classe social, de uma estrutura linguística etc.” (*ibidem*). Os cinco períodos seriam, conforme Gledson: **1) *Alguma poesia* (1930); 2) *Brejo das almas* (1934); 3) *Sentimento do mundo, José, A rosa do povo* (1940-1945); 4) *Novos poemas, Claro enigma, Fazendeiro do Ar, A Vida passada a limpo* (1948-1958); 5) *Lição de coisas* e os últimos livros (1962-1985).** Ao optarmos pelo dito 5º período da obra de CDA, em específico seus três últimos livros de poemas publicados em vida, *A paixão medida* (1980), *Corpo* (1984) e *Amar se aprende amando* (1985), seguimos a lógica exposta pelo crítico britânico que afirma que nos dois períodos iniciais o poeta, apesar de consciente, nega ou rejeita a influência das estruturas, enquanto que nos últimos “pelo contrário, sente-se incluído nelas – qualquer rebelião aparente é assim expressão de um destino” (GLEDSON, 2018, p. 21). Essa noção de aceitação da dinâmica da forja como destino, que de certa forma aumentaria e refinaria o poderio bélico do Lutador frente ao inimigo da luta vã, junto da já mencionada ampliação da

consciência estética do poeta conforme avançariam os períodos, nos permitem uma visão mais sólida da prática do verso livre drummondiano que se beneficiou das experimentações anteriores. Entendido isso, para concluir a seção, resumiremos, nos próximos parágrafos, do que tratam as obras escolhidas.

Publicada em 1980, a reunião de poemas *A paixão medida* veio a lume dois anos antes de o poeta comemorar seu 80º aniversário. Considerado por muitos um ponto de convergência na obra do poeta mineiro – dada a presença de uma multiplicidade de formas e temas que habitaram a sua obra como um todo – o livro divide-se em duas partes: a primeira que vai do inicial “A folha” até “A palavra”, e a segunda que se desenrola a partir de “E mais” até o fim do livro. Se, como afirma Gledson (2018, p.12), “não há livro em que Drummond não tente expor, de alguma maneira, uma visão da poesia ou do ofício de ser poeta – numa palavra, uma poética – condizente com esse livro”, em *A paixão medida* esta palavra ou poética se traduz no questionamento da possibilidade de fazer, da natureza das coisas, poesia, como ilustram, já no início, os versos de “Folha”: “Quem sou eu para sentir / o leque de uma palmeira?”.

Já no livro seguinte, *Corpo* (1984), publicado coincidentemente dois anos após os oitenta anos do poeta, a dúvida da possibilidade mencionada anteriormente deixa de existir, e o livro toma forma nos poemas que atestam, não só o fôlego de CDA em persistir na luta vã, como também a urgência da vida que surge do corpo poético, seja este o metafísico corpo de ninguém ou aqueles que figuram no poema “Favelário Nacional”. O corpo/livro, assim como *A paixão medida*, é múltiplo, como denuncia o próprio poeta no primeiro verso do poema “As contradições do corpo: “Meu corpo não é meu corpo, / é ilusão de outro ser”. Tal multiplicidade brota do rigor drummondiano que rejeita ignorar o corpo alheio independente da forma, permitindo que, na leitura, consigamos tocar “a linguagem fértil do corpo”.

Reunião de 68 poemas – o último livro dos quais retiramos os poemas que compõem o nosso *corpus* – *Amar se aprende amando* (1985) é composto de 3 partes, a saber: 1) Carta de guia (?) de amantes, 2) O convívio ideal e 3) Alegrias e penas por aí. Cada parte, ao seu modo (ou prática), trata de esmiuçar o sentimento lírico primordial (com destaque para celebração da amizade de “O convívio ideal”) estabelecendo, na feitura, um verdadeiro percurso de revisitação da poesia do autor sobre tema inscrito no título em sua forma verbal: *amar*. Ainda sobre o título, este

funciona como uma síntese de todo o livro e também remonta à poética drummondiana que faz do poema o próprio combate. A poesia, assim como o afeto, não é e sim *acontece* no poema, no amar.

Os três livros selecionados, além de compreenderem o já justificado 5º período da poesia de CDA, figuram como registro de uma obra cujo rigor parece sugerir a impossibilidade de não a ler da mesma maneira, ou seja, sem rigor, especialmente no que tange ao verso livre. Dessa forma, o desafio que se apresenta é observar a produção do ritmo no verso livre drummondiano de maneira rigorosa através do arcabouço teórico já apresentado. Por fim, aludindo aos versos de “A paixão medida”, resta-nos remontar “a quebrada lembrança / de latina, de grega, inumerável delícia” nas análises a seguir.

3.2 Mundo, mundo, vasto verso: um inventário do ritmo nos versos livres de CDA

Tendo em mente, portanto, alguns apontamentos presentes na seção anterior a respeito da vida e do fazer poético de Drummond, não seria surpreendente perceber em sua produção escrita sob a égide do verso livre diversos traços dos elementos que os antigos gregos e romanos recomendavam e utilizavam quando o intuito do discurso retórico fosse o de gerar ritmo, e por conseguinte, torná-lo agradável ao auditório. Porém, obviamente, para chegar a essa conclusão, a da utilização desses recursos pelo poeta mineiro, é necessário voltarmos-nos aos versos escolhidos para análise e demonstrar, através de exemplos, que há uma recorrência neles de usos prescritos já na Antiguidade. Assim, tendo por base, principalmente, os postulados de Cícero, no *Orator*, em que didaticamente⁹³ elenca *compositio*, *concinnitas* e *numerus* como elementos concorrentes ao ritmo no discurso, em que pese o fato de que se realizam no interior do período oratório, buscaremos, no decorrer da seção, apresentar alguns excertos que se coadunem com elaborações consideradas, no contexto retórico, ritmicamente bem acabadas.

⁹³ Enfatizamos o “didaticamente” por ser necessária a compreensão de que quando surgem no discurso, tais componentes se realizam de forma extremamente interligada e em colaboração, sendo difícil desvinculá-los uns dos outros.

Como já citado, em diversos momentos, Cícero faz menção à força rítmica advinda da construção antitética. Isso porque a simetria entre as partes do período é acentuada se os membros colocados lado a lado (dois a dois) contêm ideias contrárias. Esse tipo de construção é comum nos poemas observados. Como exemplo, temos o que ocorre no seguinte verso:

Nem eu posso com Deus || nem pode ele comigo⁹⁴.

O jogo de contrários é, então, reforçado por surgirem pares antitéticos dispostos lado a lado, numa cuidadosa articulação das partes. Quando desmembrado em **1A** *Nem eu posso com Deus* e **1B** *nem pode ele comigo*, o verso revela mais fortemente os seus contornos estéticos e rítmicos. A anáfora *nem*, por exemplo, no início de cada membro, reforça ainda mais o ritmo gerado por paralelismo. Ainda, os pronomes *ele* e *comigo* fazem referência a *eu* e *Deus* – uma ênfase é percebida através do fator contextual, então –, mas os do segundo membro (*ele / comigo*) surgem em ordem inversa, como num quiasmo⁹⁵ e, com essa organização alterada das palavras no verso (*concinntas*), o paralelismo antitético ganha força. Ocorre quase o mesmo com a inversão em *eu posso* e *pode ele*. Há que se destacar, ainda, o poliptoto *posso-pode*. Que pese também a proporção entre os membros, uma vez que possuem tamanhos aproximados (6/ 7 sílabas), e seguem um ritmo membrático crescente, em que o segundo (1B) conclui a construção com uma duração maior que a do anterior (1A). Separados os pares da forma abaixo, a simetria do verso e a antítese como elemento concatenador e gerador de efeitos estéticos e rítmicos ficam mais evidentes:

Nem eu posso com Deus
nem pode ele comigo.

⁹⁴ Cf. “Combate”. In: *Corpo*.

⁹⁵ Usado aqui como um tipo de construção antitética, em que ele, o quiasmo, refere-se ao cruzamento de grupos sintáticos paralelos, em que um vocábulo do primeiro membro, por exemplo, aparece no segundo, mas em posição inversa.

Situação parecida ocorre, por exemplo, em: *Não a explicação (duvidosa) da vida, / Mas a poesia (inexplicável) da vida*⁹⁶. E, neste caso, a organização dos pares de repetições e a dos pares antitéticos é ainda mais simétrica.

No próximo excerto também é possível observar um paralelismo construído por, entre outras coisas, a existência, em alguns segmentos, de antíteses:

Seremos todos jovens. Ninguém mais
se lançará da ponte, ou traficâncias
fará contra a sorte dos humildes.
Todos serão humildes, na alegria
de um tempo verdejante...⁹⁷

Dispostas as partículas da seguinte forma, mais perceptíveis ficam os elementos rítmicos que apontaremos:

Seremos todos jovens. ||
Ninguém mais se lançará da ponte, || ou traficâncias fará contra a sorte dos humildes.
Todos serão humildes, || na alegria de um tempo verdejante...

Nessa sequência de proposições, na qual há uma introdução com um membro mais curto que dá lugar a duas longas frases divididas cada uma delas ao meio, ou seja, em dois membros. A ideia antitética ocorre principalmente por conta da presença dos termos *ninguém* e *todos* (*todos-ninguém-todos*) que surgem em cada um dos membros da esquerda, os quais iniciam as proposições. Assim, o jogo antitético predomina em favor do ritmo. Além disso, nos membros mais extensos (*Ninguém mais se lançará da ponte, / ou traficâncias fará contra a sorte dos **humildes** e Todos serão **humildes**, / na alegria de um tempo verdejante...*) há um paralelismo sonoro nos finais dos quatro membros, em formato de x: um homeoteleuto⁹⁸ com *ponte/ verdejante* e a repetição da palavra *humildes*, sendo este exemplo de *concinnitas*. Entre o primeiro membro da sentença (*Seremos todos jovens*) e o penúltimo (*Todos serão humildes*) também é desenvolvida uma relação de paralelismo, uma vez que ambos possuem três palavras e, além disso, duas se repetem, porém, há a inversão das posições

⁹⁶ Cf. “Lembrete”. In: *Corpo*.

⁹⁷ Cf. “Liquidação de inverno”. In: *Amar se aprende amando*.

⁹⁸ Segundo Martins (2012, p. 62), o homeoteleuto é o aparecimento de uma terminação igual em palavras próximas, sem obedecer a um esquema regular, ocorrendo ocasionalmente numa frase ou num verso.

(*Seremos todos / Todos serão*), Dessa maneira, a articulação de palavras aqui também atua como estabelecimento de contrário. Ainda que de forma menos marcada que nos exemplos anteriores, as relações antitéticas também colaboram com a incidência de ritmo no trecho.

Outro tipo de construção que ocorre em Drummond com certa frequência nos versos observados e que foi prevista pelos antigos retóricos é aquela em que os segmentos rítmicos menores são dispostos por ordem de importância (gradação). É o que acontece com os menores segmentos (incisos) no exemplo a seguir:

Antes que me urbanizem a régua, compasso,
computador, cogito, pergunto, reclamo: Por que não urbanizam antes
a cidade?⁹⁹

Podemos reestruturar os versos dessa forma para melhor visualizar o que desejamos apontar:

Antes que me urbanizem a régua,
compasso,
computador,
cogito,
pergunto,
reclamo:
Por que não urbanizam antes a cidade?

Segmentado o poema dessa forma, fica evidente que as sequências de gradações (**1** *a régua, compasso, computador/ 2* *cogito, pergunto, reclamo*) são a continuação da prótase iniciada em *Antes que me urbanizem...* e antecedem a apódose *Por que não urbanizam antes a cidade?* Dito isso, percebe-se que o efeito de suspensão, que adia o membro final, é intensificado por essas sequências. E mais, percebe-se que, para além da simetria na extensão e na estrutura desses termos (*isocolon*), há entre eles a ocorrência de elementos de *compositio*, como assonância¹⁰⁰ (**comp**asso, **comp**utador, **cog**ito), (**comp**asso, **cog**ito, **perg**unto, **recl**amo) e aliteração¹⁰¹ (**comp**asso, **comp**utador, **cog**ito), (**comp**utador, **cog**ito, **perg**unto). Outro fator importante é a acentuação desses termos que mediam o período/ poema. Percebemos uma quase totalidade de pés anfíbracos, que só são

⁹⁹ Cf. "Indagação". In: *Corpo*.

¹⁰⁰ Figura que designa a repetição de um timbre vocal em diferentes palavras.

¹⁰¹ Repetição insistente dos mesmos sons consonantais.

interrompidos por um péon 4^o: ã rēguã, cõmpãssõ, cõmpũtãdõr, cõgĩtõ, pērgũntõ, rēclãmõ; poderíamos incluir a esse esquema também o anfíbraco que encerra *urbãñizēm* – uma vez que faz parte do membro em que está também, logo em seguida, a régua – e, dessa forma, o ritmo da sequência se inicia com três anfíbracos, possui no meio um péon 4^o e é encerrado com mais três anfíbracos. O resultado, então, é uma sequência simétrica e melódica que antecede a conclusão, ou apódose.

Sobre o início da prótase (*Antes que me urbanizem a régua,*) e a apódose (*Por que não urbanizam antes a cidade?*), fica perceptível que há outros elementos que reforçam o paralelismo entre elas além do próprio efeito de introdução e conclusão. É o caso, por exemplo, dos jogos de palavras (*concinnitas*), como o poliptoto *urbanizem-urbanizam* e a repetição estratégica de *antes*. A extensão aproximada desses membros (*párisson*) – consideradas as duas partículas (*Antes que me urbanizem a régua, / Por que não urbanizam antes a cidade?*) – que estão dispostos antes e depois das partículas menores, garantem um interessante efeito de variação e ênfase, visto que são mais extensos que os incisos do meio do poema.

No discurso ritmado, não só a simetria, mas a própria assimetria pode ser também rítmica. Nesse sentido, a quebra da expectativa de simetria pode gerar efeitos de ênfase e um interessante rompimento do paralelismo. Em Drummond isso também ocorre, e constantemente. É o que acontece no exemplo a seguir, em que há articulada presença de membros e incisos:

No acrílico do bar, || no cadeiral da basílica, ||
no poste extremamente solitário, ||
insinuas-te.¹⁰²

No excerto acima, fica evidente que a simetria presente no início – na qual há paralelismo por conta da estrutura sintagmática semelhante, da anáfora *no* e da quantidade de palavras de cada um dos membros (4,/ 4,/ 4,) ¹⁰³ – é rompida pelo inciso (*insinuas-te*) que conclui o período. É interessante perceber que, apesar da simetria pelos pontos destacados, cada segmento, excetuando-se o inciso final, é mais

¹⁰² Cf. “Aparição”. In: *A paixão medida*.

¹⁰³ Ainda há, nesse início, como demonstrado pelo Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo, um reforço do paralelismo que é construído por meio dos jogos de palavras (*concinnitas*) existentes entre *acrílico-cadeiral* e *bar-basílica*, em que cada par estabelece uma relação aparentemente antitética. O vulgar e o suntuoso e o profano e o sacro são apresentados por intermédio desses termos em estruturas simétricas, que reforçam os contrários propostos e o ritmo no trecho.

extenso que o seu antecessor, a quebra do paralelismo é, então, ainda mais forte, uma vez que se esperava que a extensão membrática fosse seguir um curso ascendente, mas ocorre o oposto, e o que temos é uma ênfase pela assimetria. Desse modo, a palavra enfática colocada no final da proposição adquire importância elevada. Ainda, essa ênfase no último inciso (*ĩnsĩnũās-tě*) é gerada também por intermédio da inversão na ordem direta da frase¹⁰⁴, que está relacionada ao movimento cíclico do período – uma harmonia circular – da forma proposta pelos antigos, com suspensão e conclusão ao final.

Estruturas com certa ênfase incisiva no final podem ser percebidas também, por exemplo, em “Como se não houvesse o moço a revelar versos alheios, / mas o verso em si, / a revelar-se”¹⁰⁵, porém, nesse caso, essa ênfase é mais velada, menos brusca, uma vez que a extensão dos membros segue uma ordem decrescente. Além disso, todos estão ligados fortemente por paralelismo, o qual é fruto de elementos que concernem a *compositio* e *concinnitas*, por isso, também, então, a ruptura não é tão assimétrica.

Apesar da preferência por construções formadas por períodos mais extensos, complexos, amplamente articulados, que abarquem em seu interior aquela circularidade, que envolve expectativa e completude (prótase e apódose), Cícero considerava que nem sempre era necessário lançar mão desse estilo¹⁰⁶. Na verdade, seria inconveniente fazer incansavelmente uso apenas de períodos complexos. Aliás, como citado diversas vezes nesse trabalho, a variação era elemento imprescindível ao discurso. Às vezes, ainda, períodos mais simples poderiam começar ou terminar um movimento rítmico terminado ou iniciado por período complexo¹⁰⁷. Apesar dessa divisão, é preciso ter em mente que se trata de uma estratégia absolutamente didática, visto que a distinção entre uma e outra variedade nem sempre é de fácil distinção. Levando isso em conta, em Drummond, é perceptível em diversos poemas uma alternância entre a utilização de períodos mais simples e outros um pouco mais complexos. No exemplo a seguir, o poema “Brinquedo para homens”, *de Amar se aprende amando*, podemos observar que o ritmo é adquirido a partir, entre outras

¹⁰⁴ Sobre a inversão da ordem direta, Martins (2012, p. 209) explica, sem romper com o pensamento retórico, que ela interrompe a monotonia da ordem usual, podendo favorecer um ritmo mais adequado ou propiciar um tom mais elegante. Para Cícero, a distribuição das palavras na frase visava, primordialmente, a utilização da cláusula mais adequada (*Or.* 214).

¹⁰⁵ Cf. “E mais”. In: *A paixão medida*.

¹⁰⁶ Cf. *Or.* 209, 211.

¹⁰⁷ Cf. *Or.* 223.

coisas, da abundância de partículas rítmicas menores (membros e incisos) e de relações de suspensão e conclusão (prótase e apódose):

Embora eu seja adulto,
não me seduzem os brinquedos eletrônicos
que a moda, irônica, me oferece.
E excogito:
Que brinquedo inventar para o adulto,
privativo dele, sangue e riso dele,
brinquedo desenganado mas eficiente?
Tenho de inventar o meu brinquedo,
mola saltando no meu íntimo,
alegria gerada por mim mesmo,
e fácil, fluida, pluma,
pétala.

Sem o pedir às máquinas e aos deuses,
que cada um invente o seu brinquedo.

Para melhor visualização das partes, poderíamos dividir assim o poema:

1º período

Embora eu seja adulto, ||
não me seduzem os brinquedos eletrônicos ||
que a moda, || irônica, || me oferece.

2º período

E excogito: ||
Que brinquedo inventar para o adulto, ||
privativo dele, || sangue e riso dele, ||
brinquedo desenganado || mas eficiente?

3º período

Tenho de inventar o meu brinquedo, ||
mola saltando no meu íntimo, ||
alegria gerada por mim mesmo, ||
e fácil, || fluida, || pluma, ||
pétala.

4º período

Sem o pedir às máquinas e aos deuses, ||
que cada um invente o seu brinquedo.

O primeiro período é iniciado pela prótase *Embora eu seja adulto* e, logo em seguida, no membro/ verso seguinte, a estrutura rítmica tem sua conclusão com a

apódose que começa em *não me seduzem...* e, no final, no terceiro verso, essa apódose se desdobra em incisos que deixam o fim do período mais pausado, marcado (*que a moda, / irônica, / me oferece*). O segundo período está dividido em seis membros iniciados por uma partícula menor, que configura um inciso, enfatizada pela posição, extensão e pontuação. Os membros do meio repetem a palavra final *dele-dele*, gerando paralelismo. O último membro mantém, de certa maneira, estrutura semelhante ao primeiro: extensão breve, com duas palavras, e pontuação. O terceiro período é também marcado pelas pausas constantes que apontam a presença de unidades rítmicas menores. Destaque para os incisos finais de extensão e estrutura semelhantes (*isócolon*), com assonâncias e aliterações e, ainda, acento na primeira sílaba em todos os casos. Ao final, no último período, as proposições com pausas constantes, mais longas, abarrotadas de membros e incisos dão lugar a uma conclusão mais branda de dois membros que possuem paridade quanto ao número de sílabas e com a aquela harmonia circular característica de prótase e apódose. Faz sentido que esteja justamente na conclusão, pois marca o fim ritmicamente com uma quebra, uma vez que se diferencia substancialmente dos outros períodos. Se atentarmos para o conteúdo, é também o momento em que o eu lírico realmente finda o questionamento e chega a uma conclusão racional e serena sobre o que lhe afligia.

Poemas construídos com estrutura com número expressivo de membros e incisos e que é pouco alterada até chegar à conclusão, ou final do poema, quando dá lugar a versos com construção mais simples – normalmente períodos mais breves, que se distinguem ritmicamente das outras partes do poema – tiveram certa recorrência no *corpus*. Como exemplos, podemos citar “A metafísica do corpo”, de *Corpo*, e “Primeiro morto”, de *Amar se aprende amando*.

Com essa observação do ritmo do verso livre de Drummond analisado a partir da organização de unidades rítmicas que em seu interior recebem elementos que envolvem, por exemplo, jogos de palavras como antíteses e gradações, e a utilização estratégica de figuras sonoras, como a assonância e o homeoteleuto, e a organização periódica propriamente dita, em que podemos citar a isocolia e a composição que se constitui por prótase e apódose, constatamos que é possível, por intermédio dessas ferramentas, perceber estruturas, escolhas e estratégias recorrentes no verso livre, aqui, especificamente, o que compõe o *corpus* analisado. Além disso, ainda que não esteja aplicado neles um metro fixo, esses elementos estilísticos, que colaboram com

o ritmo dos versos, apontam para a conclusão de que o verso livre não é realmente livre, e mais, é inevitável a comparação com período oratório, uma vez que suas estruturas são assaz semelhantes e ambos funcionam como interface entre a prosa cotidiana e a poesia metrificada.

3.3 “Uma breve, uma longa, uma longa, uma breve”: o verso livre de CDA sob influência da Antiguidade

Estabelecido, portanto, o inventário do verso livre drummondiano, e explicitada, por conseguinte, a presença de elementos que remetem àqueles, que, no interior do discurso retórico antigo – de maneira próxima ao ritmo natural da língua, como aconselhava Cícero¹⁰⁸ – concorriam para torná-los rítmicos, buscaremos, nessa seção, realizar duas análises mais pontuais de poemas completos selecionados com o objetivo de apresentar leituras que contribuam para pensar os efeitos estéticos e literários do verso livre através do arcabouço teórico de que lançamos mão. Para isso, escolhemos, entre os poemas presentes no *corpus*, “Deus e suas criaturas”, de *Corpo*, e “Mercado de filmes”, de *Amar se aprende amando*.

Nos versos de “Deus e suas criaturas”, de *Corpo*, podemos observar uma gama de elementos que foram utilizados para tornar rítmico o discurso retórico – envolvendo, por exemplo, jogos de palavras, repetições sonoras e organização periódica – que, juntos, garantem também ritmo ao poema e, para além disso, colaboram com os efeitos estéticos e literários dele:

Quem morre vai descansar na paz de Deus.
Quem vive é arrastado pela guerra de Deus.
Deus é assim: cruel, misericordioso, duplo.
Seus prêmios chegam tarde, em forma imperceptível.
Deus, como entendê-lo?
Ele também não entende suas criaturas,
condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte.

Primeiramente, os dois versos iniciais (*Quem morre vai descansar na paz de Deus. / Quem vive é arrastado pela guerra de Deus*) engendram uma relação antitética

¹⁰⁸ Cf. *Or.* 173; 177.

com a presença, principalmente, dos pares *morre-vive*; *paz-guerra*. Essa oposição que se dá em estruturas harmônicas, além de reforçar a sensação de confronto, colabora com o equilíbrio rítmico dos versos, uma vez que, de forma articulada, uma oposição foi destacada, havendo, então, um equilíbrio sintático com ideia adversativa. Esse efeito de concatenação gerado pela antítese, inclusive, como explica Aristóteles, que foi grande apreciador do uso no período oratório, é causado “porque os contrários são mais fáceis de reconhecer (e mais fáceis de reconhecer ainda quando colocados juntos uns dos outros)” (*Rhet.* 3, 9). Além disso, a anáfora *quem-quem* e a epístrofe *Deus-Deus*¹⁰⁹, figuras que também geram efeito de *concinnitas*, colaboram fortemente com o ritmo no excerto e reforçam uma relação de confronto entre os termos, uma vez que deixam mais destacadas as antíteses. É possível apontar também que ambos os versos possuem o mesmo número de palavras (em que todas formam pares – ou antitéticos ou de repetição) e há um número aproximado de sílabas entre eles (*párison*), assim, a organização do período (*numerus*) age novamente como intensificador do ritmo. É perceptível que essa paridade e estrutura semelhante entre os dois versos coloca-os em destaque no poema, uma vez que os que se seguem, “arrastados” após a “guerra de Deus”, possuem, quando comparados entre si, proporções e ritmos mais “caóticos” que os dois primeiros, no sentido de que não são realmente tão harmônicos. Podemos perceber isso ao dispor da seguinte forma o poema:

Quem morre vai descansar na paz de Deus.
Quem vive é arrastado pela guerra de Deus.
Deus é assim:
cruel,
misericordioso,
duplo.
Seus prêmios chegam tarde,
em forma imperceptível.
Deus,
como entendê-lo?
Ele também não entende suas criaturas,
condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte.

¹⁰⁹ “Deus”, como jogo de palavras, o que caracteriza *concinnitas*, inclusive, volta a aparecer em outros versos, mas como anáfora e a anadiplose. Fiorin (2014, p. 110) afirma sobre esse tipo de uso que “o procedimento básico para expressar o sentido no plano sonoro é a repetição”. Em que pese o fato de que ele, Deus, também inicia alguns versos em formas pronominais (Seu; Ele). Portanto, o elemento-chave conduz, em quase todos os inícios de membro do poema, a atenção do leitor.

Voltando à organização original, o terceiro verso pode ser segmentado em dois membros: (Deus é assim: / cruel, misericordioso, duplo). E o segundo membro pode ser segmentado em três incisos (cruel/ misericordioso/ duplo). Ficando assim:

Deus é assim: / cruel, / misericordioso, / duplo.

O ritmo formado pelos três incisos – que é recorrente nos poemas analisados, como dito, inclusive, anteriormente – destacado também pela pontuação que encerra o primeiro membro¹¹⁰, envolve uma repetição sintagmática em que os dois incisos nas extremidades, de igual número silábico (*cruel-duplo*), são separados por um mais longo (*misericordioso*), o que gera um interessante efeito rítmico de antiparalelismo. Além disso, esse é um verso segmentado por membro e incisos, que surge logo após os dois primeiros, que possuem estrutura rítmica mais extensa, por serem os membros sem quebras. Este terceiro, rompe, assim, com essa sequência rítmica mais longa dos dois versos que abriram o poema. É possível notar também que dois versos seguintes (Seus prêmios chegam tarde, em forma imperceptível. / Deus, como entendê-lo?) formam uma espécie de divisor do poema, seu eixo central e podem também ser desmembrados, estando como que fechados por unidades de ritmos mais extensos – os quais iniciam e concluem o verso – não segmentáveis em unidades como as que eles (os “do interior” do verso) constituem. Estão como que “*condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte...*” nesse meio de poema, em que se veem presos pelas unidades maiores. Tal estruturação fica extremamente visível na proposta de disposição do poema, na página anterior.

Nos segmentos *Deus, como entendê-lo?*, além do ritmo proporcionado pela interrogação que de certa maneira ganha uma resposta nos membros/ versos seguintes – e, também, pelo poliptoto *entendê-lo/entende*, resultado dessa interação (há que ser citado o anacoluto¹¹¹ destacando *Deus* e, com esse efeito de destaque, engendra ritmo ao excerto). Em que pese o fato de que, em geral, esses efeitos de

¹¹⁰ Sobre a pontuação como recurso rítmico, Chacon (1998, p. 97) afirma que “a separação, por meio de pontuação, de estruturas que dão ênfase é provocada pela necessidade de se destacar uma alternância prosódico-semântica entre as diversas partes de um enunciado”.

¹¹¹ De acordo com Martins (2012, p. 200), o anacoluto diz respeito ao termo que inicia a frase e fica sem função sintática própria, servindo apenas de correferente de um pronome mais ou menos próximo, ocorrendo, então, a quebra de construção.

ênfase a partir do destaque do termo-chave era recurso muito caro ao discurso retórico.

Os dois últimos membros/ versos, (*Ele também não entende suas criaturas, / condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte.*) encerram o poema com a maior sequência rítmica dele. O último membro/ verso, inclusive, é o mais longo de todo o poema e não possui pontuação gráfica, isso talvez para indicar que a leitura deve ser sem pausas, como se, de fato, as criaturas estivessem condenadas previamente “sem apelação”, o que impede a interrupção. Por último, podemos citar a gradação (*amplificatio*) que encerra o membro e, conseqüentemente, o poema: *sofrimento-morte*. O paralelismo se dá de maneira ascendente no conteúdo e descendente na forma, uma vez que o segundo termo é menor que o primeiro, o que acelera ainda mais a chegada a esse fim.

Já em “Mercado de filmes”, de *Amar se aprende amando*, temos,

Compra-se um
que tenha menos de 10 espiões
assassinos/ assassinatos;
que, tendo cama,
tenha também outros móveis agradáveis
que tenha princípio,
meio e fim;
enfim,
um filme que não existe mais.
Paga-se tudo.

Primeiro, apontemos o paralelismo dos membros/ versos que iniciam e concluem o poema (*compra-se / paga-se tudo*), os dois possuem a mesma estrutura sintagmática (*isócolon*), são isocrônicos, além, é claro, da relação antitética, que, disposta da forma que foi, em posições de destaque, no início e no fim, enfatiza grandemente a relação de contrários, levando em conta o que já apontamos sobre a importância dada pelos antigos em destacar certos termos antitéticos em construções periódicas. Ao lermos o poema, é perceptível que o eu-lírico de forma ascendente, como que cada vez mais aflito, vai manifestando a vontade de assistir a “*um filme que não existe mais*”, dessa forma, o verso final manifesta também, e principalmente, a gradação (*amplificatio*) ascendente: se antes ele apenas *compraria um, / agora pagaria tudo*.

No geral, apesar de não haver igualdade de sílabas ou proporção exata entre todos os membros ou versos, é perceptível que a organização é, ainda assim,

simétrica. No caso do segundo e do penúltimo verso (*que tenha menos de 10 espíões, / um filme que não existe mais*), por exemplo, há um paralelismo entre eles com relação à quantidade de palavras, o que acontece praticamente em todos os “pares” de membros/ versos neste poema. Além do paralelismo gerado através desses pares de organização e extensão semelhantes, ou seja, *numerus*, podemos destacar os que aparecem por meio de *concinnitas*, é o caso, por exemplo, dos poliptotos *assassino-assassinatos*, que surgem no mesmo verso, e *tenha-tendo-tenha-tenha*, em que o primeiro termo aparece no 2º membro/ verso e depois nos 4º, 5º e 6º, imbricando, nestes últimos, um interessante efeito paralelístico de alternância, repetição de termos e extensão simétrica – esta última entre os versos que antecedem e sucedem o do meio, mais longo (*que, tendo cama, / tenha também outros móveis agradáveis / que tenha princípio,*). Alguns sons que se repetem (*compositio* e *concinnitas*) também ocupam espaço na projeção rítmica. É o que ocorre, por exemplo, em:

que tenha princípio,
meio e fim;
enfim,
um filme que não existe mais.

Essa recorrência, nesse trecho, de recursos ligados à *compositio* e *concinnitas*, tornam a passagem altamente rítmica, e que pese a quebra que acontece na expectativa da extensão das partículas, que estavam ficando mais curtas e, de modo abrupto, emerge um membro mais longo. Haverá, porém, repentina interrupção pelo membro final, mais curto e sem paralelismo sonoro e sintático com os membros anteriores (*Paga-se tudo*).

Acreditamos ser primordial lembrar que todos esses elementos estão no interior de um poema, sim, mas acontece que, também, assim como ocorria no interior do discurso oratório – e constatamos isso após a leitura dos versos de Drummond tendo por base o referencial antigo – ele, o poema, é formado a partir de unidades rítmicas menores que, quando unidas formam pequenas proposições, estrofes e, em alguns casos, o poema inteiro. O resultado, então, costuma ser o de uma estrutura harmonicamente completa e distribuída de maneira estratégica, em que, dessa forma, diversos recursos sintáticos e sonoros – como o movimento de ênfase e suspensão, que podemos chamar de prótase e apódose, e a segmentação colométrica (*membra*

e *incisa*) na estrutura do período, usados com parcimônia, uma vez que os efeitos pretendidos pelo verso livre são distintos dos da poesia que segue o metro fixo, assim como acontecia, também, com o discurso oratório, na Antiguidade – produzem o ritmo de forma cuidadosa, discreta e elegante.

CONCLUSÃO

*you march, José!
José, where to?*

(Carlos Drummond de Andrade)

No decorrer desse percurso investigativo, no qual realizamos especulações em nosso objeto de pesquisa a partir de proposições antigas a respeito do ritmo presente em textos prosaicos, notamos, entre outras coisas, que muito do que foi dito por estudiosos sobre a estrutura do verso livre encontra paralelos com o que autores da Antiguidade greco-romana propuseram sobre a estilização do discurso retórico. Mesmo que não esgotando o tema, e nem foi esse o nosso objetivo, interessantes conclusões sobre a estilização do discurso retórico antigo, a presença do ritmo na prosa e na poesia e a estrutura do versilibrismo foram alcançadas. Levando isso em consideração, julgamos profícuo o exercício do retorno aos textos clássicos, evitando, obviamente, qualquer anacronismo e sabendo da impossibilidade, por exemplo, de entendimento pleno da realização desses usos pelos antigos, por conta das barreiras linguísticas e temporais que nos separam.

Com o panorama que iniciamos o trabalho, ficou perceptível a importância dada pelos autores daquele período ao burilamento das *orationes*. De Górgias e Quintiliano, ainda que de formas distintas, não passou despercebido que o discurso esteticamente agradável era fator importantíssimo para o arrebatamento do auditório. O orador que não quisesse apenas convencer, mas também deleitar, acessando dessa forma o *phátos*, deveria recorrer a elementos como a antítese, a construção periódica e a eufonia. Cícero, aliás, ao tecer comentários acerca do que para ele seria o orador ideal, deixou claro que era necessário, além de conhecimento vasto sobre as mais diversas disciplinas – o que colaboraria com a argumentação lógica dos discursos – um bom uso das palavras através da inclusão de elementos estilísticos. Portanto, a *elocutio* (λέξις), a matriz retórica ligada à expressão, condutora maior do estilo do discurso oratório, de forma alguma deveria receber menor atenção. Visando alcançar o correto e o belo, o orador deveria realizar escolhas, fazendo uso adequado das palavras e da construção do período oratório (περίοδος). Foi por acreditar na necessidade de, nesse contexto, fazer uso de elementos estéticos, que Cícero

sistematizou técnicas em seu *Orator* (46 a. C.), as quais, denominou, em seu conjunto no discurso oratório, de *oratio numerosa*. E, como dito, foi principalmente por meio delas que analisamos o *corpus* do trabalho.

Como explicitado no início, com essa leitura direcionada nos versos livres drummondianos, pudemos perceber que neles são encontradas estruturas e procedimentos rítmicos que refletem ou remontam a certos preceitos dos antigos gregos e romanos acerca do ritmo em textos artísticos não metrificados. O que demonstra, portanto, a influência que a Antiguidade clássica exerce no arranjo estilístico de textos modernos.

Os artifícios utilizados pelo poeta, como as figuras de linguagem e a construção do poema a partir da segmentação de unidades rítmicas menores hierarquizadas, não se apresentam apenas como fins em si mesmos, são, porém, capazes de gerar, por exemplo, efeitos de realce e ritmo, colaborando, então, com a articulação estética e literária dos poemas. Perceber esse ritmo estruturado, que segue certos paradigmas e que possui funções concretas em textos artísticos não metrificados, corrobora para contrariar o equivocado senso comum de que ritmo seria elemento presente apenas na poesia e na música. Na verdade, ocorre que o ritmo pode ser parametrizado em versos livres, algo não pensado pelos antigos, nem por eles formulado, mas que pode ser realizado, segundo seus critérios, em outros e diferentes textos, como é o caso do que aqui apresentamos.

Cícero, no *Orator* (67), quando cita o senário iâmbico, verso típico da comédia, conclui que só o que diferenciava o senário utilizado pelos poetas cômicos da fala cotidiana era a construção em versinhos: “*nisi quod uersiculi sunt, nihil est aliud cotidiani dissimile sermonis*” (exceto por serem versinhos, não há nada que os diferencie da fala cotidiana). Esse certo despreço de Cícero quando se refere a essa forma poética acaba reforçando a ideia de que certas estruturas versificatórias são difíceis de serem classificadas como verso ou como período, uma vez que a diferença entre elas é extremamente sutil. Havendo essa sutileza entre o período oratório e o verso da poesia, é possível afirmar que o verso livre é uma representação disso, visto que parece ser a consubstanciação entre características de ambos, ou seja, uma forma que abarca prosa e poesia, uma interface entre as duas.

Em relação a isso, e após a trajetória percorrida nessa pesquisa, somos levados a pensar que, em unidades menores, nos versos livres de Drummond, ocorre

um procedimento inverso ao que os antigos fizeram quando segmentaram o período também em unidades menores, notadamente rítmicas. O poeta mineiro, nesse sentido, parece reinterpretá-las e, quando isso ocorre, elas são retroalimentadas, e, por conseguinte, constituem o verso livre. Isso nos leva a crer que o verso livre está muito mais próximo a um verso formal, com métrica regular, com algum tipo de parâmetro versificatório específico, que a um verso completamente alheio ao aspecto técnico. Portanto, essa interpretação desconstrói o paradigma de que o verso livre é isento de questões formais, o que já foi proposto antes, como citado, mas justificado agora a partir de sua desconstrução em unidades menores ritmicamente elaboradas.

Com isso em mente, classificar esse tipo de verso como livre parece insuficiente para designar os reais contornos poéticos, estruturais e formais que esse tipo de construção poética carrega. Portanto, não sendo o verso livre, efetivamente, tão livre assim, uma vez que possui estrutura sustentada por alguns elementos formais recorrentes, isto é, não alheio a regras, o que acontece, na verdade, é muito semelhante ao que ocorria com o discurso retórico, ao qual eram imputados elementos ornamentativos e rítmicos quase sempre parcimoniosamente e sem a presença do metro fixo da poesia daquele tempo, como pudemos observar no decorrer deste trabalho.

Ainda sobre isso, e por meio do nosso entendimento sobre o que separa prosa e poesia, e também através de nossas observações do verso livre de Drummond e das demais leituras realizadas neste percurso, acreditamos talvez ser admissível afirmar que entre *oratio soluta*, a prosa estilizada, e o verso livre, aparentemente, não há diferença a não ser, talvez, a que diz respeito ao aspecto visual, visto que o poema hoje é produzido para ser lido, e a visualização, portanto, é um elemento importante em sua gênese, diferente do que acontecia na Antiguidade¹¹². Desse modo, a poesia de verso livre parece não pôr restrições para ser chamada “prosa estilizada”. Consideramos, inclusive, que caso existisse verso livre, tal qual o conhecemos, na Antiguidade, talvez não houvesse efetivamente essa diferenciação latente entre prosa e poesia.

Finalizando, acreditamos que o trabalho realizado, para além de observar certos contornos rítmicos e estilísticos nos versos de Drummond, colabora com a análise do ritmo em textos não metrificados e abre novas portas para a análise desse

¹¹² Aristóteles, porém, em sua Retórica, afirma que o período oratório possui uma dimensão visual.

tipo de forma por intermédio de um diferente paradigma que parece ser capaz de visualizar os poemas escritos sob essa égide de maneira extremamente polissêmica, talvez até mais que uma interpretação estilística formal ou uma análise realizada a partir de um método mais convencional.

REFERÊNCIAS

ARTIGOS

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução do 'verso liberto' de T. S. Eliot. In **CONGRESSO DA ABRALIC**, 12, 2011a, Curitiba.

_____. O Natural e o Artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. **Elyra**, 3, 3/2014, pp. 27-41.

_____. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, 19, 2011b. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>>. Acesso em: 29 de agosto de 2018.

CHOCIAY, Rogério (1993). A noção de verso livre: do 'Prefácio interessantíssimo' ao *Itinerário de Pasárgada*. **Revista de Letras**, nº 33, UNESP, 43-53.

DEUTSCH, R. H. Poetry or prose? **College Composition and Communication**, Vol. 15, No. 1, Composition as Art, fev 1964, pp. 38-40. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/355946>>. Acesso em: 15 de novembro de 2015.

DOMENECK, Ricardo. **O jogo de equivalências**. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com.br/2009/05/o-jogo-de-equivalencias.html>>. Acesso em 18 de janeiro de 2019.

FIORIN, José Luiz. Argumentação e discurso/ Argumentation and discourse. **Bakhtiniana**, São Paulo, Número 9 (1). Jan./Jul. 2014. pp. 53-70.

FORMARIER, Marie. **Rythme et persuasion chez Cicéron** – Le numerus dans la parole persuasive. *Rhuthmos*. 10 janvier 2011 [en ligne]. Disponível em <<http://rhuthmos.eu/spip.php?article257>>. Acesso em: 23 de agosto de 2018.

_____. Letras clássicas no 2º Grau: competência textual e intertextual. In: **II Congresso Nacional de Estudos Clássicos**. Mito, religião e sociedade (Anais do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos). São Paulo: SBEC, 1991. v. 1. pp. 514-519.

JOLY, Fábio Duarte. Antiguidade europeia e Modernidade latino-americana: a Tradição Clássica como matriz de identidades. **Praesentia** (Mérida), v. 10, pp. 1-12, 2009.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Indagações sobre o verso livre**. In: IFE Campinas. Disponível em: <<https://ife.org.br/indagacoes-sobre-o-verso-livre-por-arlos-felipe-moises/>>. Acesso em: 12 de outubro de 2018.

MOREDA, Santiago López. Sobre el significado de concinnitas. **Emerita**. Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM) – LXVIII 1, 2000. pp. 73-86.

OLIVEIRA, Rosalva Simões. O ritmo no verso e na prosa. **Sitientibus**, Feira de Santana, 2(4): 35-34 jan./jun. 1984.

PUJANTE, David. Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. el complejo predominio de la elocutio. **Rétor**. 1 (2), 2011. pp. 186-214.

SANTOS SOBRINHO, José Amarante. O latim no Brasil na primeira metade do século XX: entre leis, discursos e disputas, uma disciplina em permanência. **Phaos**: Revista de Estudos Clássicos, n. 13, 28 maio de 2015.

TESES E DISSERTAÇÕES

GONÇALVES, Soraia Nascimento. **Contributos para a definição do orador ideal**: estudo e tradução do “*orator*” de cícero. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos). FLUL/Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

JESUS, Carlos Renato Rosário de. **O ritmo na prosa**: estudo e interpretação prosódica do período oratório latino. Tese (Doutorado em Linguística). IEL/UNICAMP, Campinas, 2014.

_____. **Orator e a prosa rítmica**: introdução, tradução e notas. 2008. Dissertação (Mestrado em Linguística). IEL/UNICAMP, Campinas, 2008.

KRAUSE, Miller Stanley. **Prose rhythm in the orations and epistles of Marcus Antonius Muretus**. Master's theses. University of Kentucky Uknowledge, 2009.

LIMA, Francisco de Assis Costa de. **A amplificatio como estratégia retórica na "oratio pro Sestio" de Cícero**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2017.

NAVARRO, Luize. **A noção de auditório e de figuras retóricas em Chaïn Perelman e sua relação com o direito**. Monografia (Bacharelado em Direito). UFPR, Curitiba, 2011.

PINTO, Fabrina Magalhães. **O discurso humanista de Erasmo**: uma retórica da interioridade. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SCATOLIN, Adriano. **A invenção no Do Orador de Cícero**: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23. São Paulo, SP: 2009. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2009.

LIVROS

ABAURRE, Maria Bernadete Marques. Ritmo e linguagem. In: ALBANO, Eleanora et al. **Saudades da língua**. Campinas: Mercado de Letras, 2003. pp. 85-95.

- ALONSO, Amado. **Materia y Forma em Poesía**. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1969.
- AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de Si no Discurso: a construção do éthos**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- ANDERSON Jr., R. Dean. **Glossary of greek rhetorical terms: connected to methods of argumentation, figures and tropes from Anaximenes to Quintilian**. Leuven: Peters, 2000.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ARISTÓTELES. **A retórica**. 2ª ed. revista. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ARISTOTLE. **The 'art' of rhetoric**. With an English translation by Jonh Henry Freese. London: Harvard University Press, 1994.
- BALLY, C. **Traité de stylistique française**. 3ª ed. Paris: Klincksieck, 1951.
- BARILLI, Renato. **Retórica**. Editorial Presença: Lisboa, 1987.
- BARCHIESI, Alessandro et al. **La prosa latina: forme, autori, problemi**. A cura di Franco Montanari. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1991.
- BERISTÁIN, Helena. **Dicionário de retórica y poética**. 7. ed. México: Porrúa, 1995.
- BOULTON, Marjorie. **Anatomy of Poetry**. London, Routledge&Kegan, 1953.
- CALVET, Louis-Jean. **Saussure: pró e contra, para uma linguística social**. Trad. de Maria Elizabeth Leuba Salum. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de arte poética**. Rio de Janeiro, Conquista, 1960.
- CANDIDO, Antonio. Drummond prosador. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- _____. Inquietudes na poesia de Drummond. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CHACON, Lourenço. Aspectos rítmicos da pontuação. In: **Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem**: São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CICERO. **De oratore** I-III (with introduction and notes by Augustus S. Wilkins). Bristol, Bristol Classical Press, 2002.

CÍCERO. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CICERÓN. **Del óptimo género de los oradores**. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reys Coria. México: Universidad Nacional Autónoma del México, 2008.

CICÉRON. **L'orateur, et Du meilleur genre d'orateurs**. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: Belles Lettres, 1964.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

DENNISTON, John Dewar. **Lo stile della prosa greca**. A cura di Enrico Renna. Bari: Levante Editori, 1993.

DENYS D'HALICARNASSE. **La composition stylistique**. Texte établi et traduit par Germaine Aujac et Maurice Lebel. Paris: Les Belles Lettres, 1981. (Opuscles rhétoriques, tome III).

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura**. São Paulo: Contexto, 2003.

Domeneck, Ricardo. **Arranjos: garganta**. São Paulo, Cosac Naify; Rio de Janeiro, 7 Letras, 2009a.

D'ONOFRIO, Salvatore. Conceituação do Poético. In: **O texto Literário**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. Estrutura do texto literário. In: **Teoria do texto: Prolegômenos e teoria da narrativa**. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

DUBOIS, Jacques et alii. **Retórica da poesia**. São Paulo: Cultrix: Ed. da universidade de São Paulo, 1980.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra; [revisão da tradução João Azenha Jr] - 6 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Eliot, T. S. **To criticize the critic and other essays**. Londres e Boston, Faber and Faber, 1985 [1965].

FANTHAM, Elaine. **The Roman World of Cicero's De Oratore**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

FIORIN, José Luiz. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2015.

FONSECA, Ísis Borges B. da. A retórica na Grécia: o gênero judiciário. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. 3ª ed. São Paulo, Humanitas, 2001. pp. 99-117.

GARAVELLI, Bice Mortara. **Manual de retórica**. Madrid: Cátedra, 2000.

GENETTE, Gérard. Linguagem poética, poética da linguagem. In: _____. **Figuras II**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GLEDSON, John. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. 2ª ed. E-galáxia, 2018.

GRIMALDI, William M.A. **Studies in the Philosophy of Aristotle's Rhetoric**. Wiesbaden: Steiner, 1972.

GUIMARÃES, Elisa. Figuras de retórica e argumentação. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.). **Retóricas de ontem e de hoje**. 3ª ed. São Paulo, Humanitas, 2001. pp. 145-160.

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Tradução de Miguel Mailler. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HAYES, Bruce. **Metrical stress theory: principles and case studies**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995.

LAURAND, L. **Études sur le style des discours de Cicéron**: avec un esquisse de l'histoire du "cusus". 4a. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1965. Tome I-III.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 6ª ed. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. _____. 5ª ed. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

_____. **Manual de retorica literaria**: fundamentos de una ciencia de la literatura. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1976.

LYONS, John. **Lingua(gem) e linguística**. Trad. de Marilda W. Averbug e Clarisse S. de Souza. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1987.

MARTIN, José Luis. **Crítica estilística**. Madrid: Gredos, 1973.

MARTINS, Hécio. **A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Top Books, 2005.

MARTINS, Nilce Santanna. **Introdução à estilística**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2012.

MAROUZEAU, J. **Précis de stylistique française**. Paris: Masson, 1982.

_____. **Traité de stylistique latine**. Paris: Les belles lettres, 1946.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**: anthropologie historique du langage. Paris: Verdier, 1982.

- NESPOR, Marina. **Le strutture del linguaggio**: fonologia. Bologna: Il Mulino, 1994.
- NORDEN, Eduard. **La prosa d'arte antica**: dal VI secolo a. C. all'età della Rinascenza. Roma: Salerno, 1986.
- OCHS, Donovan J. *Teoría retórica de Cicerón*. In: MURPHY, James J. (ed.). **Sinopsis histórica de la retórica clásica**. Madrid: Gredos, 1989. pp. 133-211.
- PAIXÃO, Fernando. **Poema em prosa**: poética da pequena reflexão. *Estud. av.*, Dez 2012, vol.26, no.76, p.273-286.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. Verso e prosa. In _____. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 11-36.
- PENNA, João Camillo. **Drummond**: testemunho da experiência humana. Brasília: Abravídeo, 2011.
- PEPE, Cristina. **The Genres of Rethorical Speeches in Greek and Roman Antiquity**. International Studies in the History of Rethoric 5. Boston: Brill, 2013.
- PERELMAN, Chaim. **Retóricas**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- PLATÃO. **Fedro**. 6ª ed. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães editores, 2000.
- PUJANTE, David. **Manual de retorica**. Madrid: Castalia, 2003.
- QUINTILIANO. **Instituição oratória**. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Basseto. Campinas: Ed. Da Unicamp, vol. IV. 2016.
- QUINTILIEN. **Institutio oratoria**. Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris: Belles Lettres, 1975-80. 7º vol.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SPITZER, Leo. **Linguística e História Literária**. 2ª ed. Tradução de José Perez Riesgo. Madrid: Gredos, 1968.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Drummond**: a estilística da repetição. São Paulo: Experimento, 1997.
- TEZZA, Cristóvão. "Poesia". In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

TRINGALI, Dante. **Introdução à retórica**: a retórica como crítica literária. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento Abstrato. In: **Variedades**. São Paulo. Iluminuras, 1991.

VIEIRA, B. V. G.; ZOPPI, P. C. **De Optimo Genere Oratorum**. *Scientia Traductionis*, n.10, 2011. pp.4-15.