UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

MARIO HENRIQUE DOMINGUES

O TROVÃO, O RELÂMPAGO: tradução do Canto VI do poema de Lucrécio e análise
de função poética de fragmentos.
(VERSÃO CORRIGIDA)

SÃO PAULO
2012

MARIO HENRIQUE DOMINGUES

O TROVÃO, O RELÂMPAGO: tradução do Canto VI do poema de Lucrécio e análise de função poética de fragmentos.

Dissertação de Mestrado à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Letras Clássicas.

Área de Concentração: Tradução

Orientador: Prof. Livre Docente
José Rodrigues Seabra Filho

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo.

Assinatura do Orientador

SÃO PAULO

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Serviço de documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Domingues, Mario Henrique

O TROVÃO, O RELÂMPAGO: tradução do Canto VI do poema de Lucrécio e análise de função poética de fragmentos. 2012, ?? f. Dissertação de Mestrado (Mestre em Letras Clássicas) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012

Informações a serem fornecidas pelo serviço de catalogação da FFLCH

ERRATA (se necessário)

DOMINGUES, M. H. **O TROVÃO, O RELÂMPAGO: tradução do Canto VI do poema de Lucrecio e análise de função poética de fragmentos.** 2012, ?? f.
Dissertação de Mestrado (Mestre em Letras Clássicas Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012

ERRATA

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
-------	-------	------------	---------

Nome: DOMINGUES, Mario Henrique

Título: O TROVÃO, O RELÂMPAGO: tradução do Canto VI do poema de Lucrécio e análise de função poética de fragmentos

Dissertação de Mestrado à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em ?

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Profº Dr.:_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Profº Dr.:_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Profº Dr.:_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Profº Dr.:_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Profº Dr.:_____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Dedicatória

*Para Vera, Fernanda, Mariana, Júlia
Mario Antonio, Alexandre, Rafael,
meus amores.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente ao Prof. Dr. Brunno Vieira (UNESP-Araraquara), ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos (IEL-UNICAMP), ao Prof. Dr. João Ângelo Oliva Neto (DLCV-FFLCH-USP) pelo incentivo em traduzir o *Lucrécio* e, sobretudo, ao Prof. Dr. Antonio Medina Rodrigues, pela força e exemplo.

Aos amigos Rafael Potenza, Ricardo Schmitt Carvalho, Patrícia Reis, Luca Rischbieter, Washington Silvera, Rodrigo Jardim Rombauer, Paulo Bearzotti Filho, Sálvio Nienkötter, Vinícius Casillo Rodrigues e Glauco Pessoa Salamunes (*in memoriam*), que, cada um a seu modo, me ajudaram nesta empreitada, sempre incentivadores.

Agradeço também aos poetas Rodrigo Garcia Lopes, Josely Vianna Baptista, Luís Dolhnikoff, Ricardo Corona e Cláudio Daniel, por publicarem meus experimentos de tradução de *Lucrécio*.

Por fim, agradeço ao meu orientador Prof. José Rodrigues Seabra Filho, pelos ensinamentos, pela confiança e paciência.

“Conserva a forma” - Epicuro

“Viver é defender uma forma” – Friedrich Holderlin

RESUMO

DOMINGUES, M. H. **O TROVÃO, O RELÂMPAGO: tradução do Canto VI do poema de Lucrécio e análise de função poética de fragmentos**. 2012, 265 f. Dissertação de Mestrado (Mestre em Letras Clássicas) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Esta pesquisa consiste na tradução do Canto VI do poema didático-filosófico *De rerum natura*, do poeta latino Lucrécio (séc. I a.C.) e na análise de três fragmentos do canto, segundo o conceito de função poética de Roman Jakobson, o mais importante linguista do Formalismo Russo. Esta epopeia romana trata da natureza, composta toda de átomos e de vazio, segundo a doutrina do filósofo grego Epicuro (séc. III a. C.). A filosofia epicurista da natureza, sua física, tinha uma particularidade especial, o atomismo, conceito materialista que tem no *De rerum natura* a sua maior e melhor fonte. Assim, foi feito um apanhado sobre a vida e obra do poeta, de acordo com historiadores da literatura latina e com alguns especialistas sobre o poeta. Em seguida, elencamos os pontos importantes da trajetória científica de Jakobson e suas pesquisas intimamente relacionadas com o conceito de função poética: a fonologia, as pesquisas sobre afasia infantil (donde deriva sua revisão da metáfora e da metonímia) e sobre as funções da linguagem. Com isso, temos o conceito de função poética, seus tópicos mais importantes e exemplos de estudos de Jakobson sobre poemas de Dante, Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. Finalmente, são analisados fragmentos dos tópicos *De tonitru* (O trovão) e *De fulgure* (O relâmpago), seguidos da tradução em versos do Canto VI.

Palavras-chave: Lucrécio; Literatura Latina; atomismo; Roman Jakobson; função poética; tradução

ABSTRACT

DOMINGUES, M. H. The THUNDER, the LIGHTNING: translation of Canto VI of Lucretius' poem and analysis of poetic function in three fragments. 2012, ? f. Dissertation (Master in Classical Literature) Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2012.

This research consists in the translation of Book VI of the philosophical didactic poem *De rerum natura*, by the Latin poet Lucretius (I century BC), and the analysis of three fragments from it, according to the concept of poetic function of Roman Jakobson, the most important linguist of Russian Formalism. This Roman epic deals with nature, all composed of atoms and empty, according to the doctrine of the Greek philosopher Epicurus (III century C). The Epicurean philosophy of nature, its physics, had a especial particularity. Atomism, a materialistic theorie that had in *De rerum natura* its biggest and best source. Thus, the dissertation offers a survey of the life and work of the poet according mainly to historians of Latin literature and experts of this poet. Then, we list the important points of Jakobson's scientific trajectory and the aspects of research wich are closely related to the concept of poetic function: phonology, his research on children's aphasia and on language functions. We deal with the concept of poetic function, its most important topics and some examples of Jakobson's studies on poems by Dante, Edgar Allan Poe and Charles Baudelaire. Finally, we analyse fragments of the passages *De tonitru* (Thunder) and *De fulgure* (Lightning), followed by a poetic translation of Canto VI.

Keywords: Lucretius; Latin Literature; atomism; Roman Jakobson; the poetic function; translation

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Síntese do triângulo vocálico quanto às oposições compacto/difuso e grave/agudo.....	69
FIGURA 2 – Síntese dos triângulos vocálico e consonantal quanto às oposições compacto/difuso e grave/agudo.....	69

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	DESCRIPTIVO DAS OPOSIÇÕES BINÁRIAS DOS TRAÇOS DISTINTIVOS	67
QUADRO 1	DESCRIPTIVO DAS OPOSIÇÕES BINÁRIAS DOS TRAÇOS DISTINTIVOS (cont.)	68

SUMÁRIO

RESUMO	9
ABSTRACT	10
LISTA DE FIGURAS	11
LISTA DE QUADROS	12
1 LUCRÉCIO E O <i>DE RERUM NATURA</i>: RECEPÇÃO E FORTUNA CRÍTICA	15
1.1 DADOS BIOGRÁFICOS	15
1.2 O <i>DE RERUM NATURA</i>	17
1.3 CONTEXTO HISTÓRICO	24
1.4 LUCRÉCIO E O EPICURISMO	25
1.5 RECEPÇÃO CRÍTICA	31
1.6 LUCRÉCIO HOJE	35
2 ROMAN JAKOBSON E SUA TRAJETÓRIA CIENTÍFICA	37
2.1 O CÍRCULO DE MOSCOU	37
2.2 O CÍRCULO DE PRAGA	42
2.3 O PÉRIPOLO DE JAKOBSON: DINAMARCA, NORUEGA, SUÉCIA E ESTADOS UNIDOS	47
2.4 JAKOBSON E A LINGUÍSTICA DE SAUSSURE: FONTES COMUNS	51
2.5 JAKOBSON E A INTERDISCIPLINARIDADE: CIÊNCIAS EXATAS, CORRENTES ESTRUTURALISTAS E FENOMENOLOGIA	53
2.6 JAKOBSON COMO ESTRUTURALISTA FENOMENÓLOGO	55
3 PESQUISAS DE JAKOBSON RELACIONADAS À FUNÇÃO POÉTICA	57
3.1 A RELAÇÃO TEMPO / ESPAÇO	57
3.2 OS EIXOS PARADIGMÁTICO E SINTAGMÁTICO	61
3.3 FONOLOGIA	62
3.3.1 O Fonema	64
3.3.2 As Oposições Binárias	66
3.3.3 Os Traços Distintivos e os Pares Opositivos	67
3.3.4 O Conceito de Marca	71
3.4 METÁFORA E METONÍMIA NA PESQUISA DA AFASIA	75
3.4.1 Afasia e linguística	75
3.4.2 O Distúrbio da Similaridade	77
3.4.3 O Distúrbio de Contigüidade	79
3.4.4 Os Pólos Metafórico e Metonímico	80
3.5 FUNÇÕES DA LINGUAGEM E A FUNÇÃO POÉTICA	81
4 FUNÇÃO POÉTICA	85
4.1 O PRINCÍPIO DE EQUIVALÊNCIA	86
4.2 POÉTICA E POESIA	87
4.3 VERSO E METRO	91
4.4 GRAMÁTICA DA POESIA	96
4.5 METÁFORA E METONÍMIA NA POESIA	99
4.6 FIGURAS SONORAS	101
4.7 RIMAS	102

4.8	AMBIGUIDADE	103
4.9	EXPECTATIVA FRUSTRADA	103
4.10	O SOM E O SENTIDO	105
4.11	SIMBOLISMO SONORO	106
4.12	ESTRUTURA SUBLIMINAR EM POESIA	111
5	APLICAÇÕES DO CONCEITO DE FUNÇÃO POÉTICA	113
6	PRELIMINARES À ANÁLISE	124
6.1	MÉTRICA	125
6.2	FONOLOGIA DO LATIM	127
7	O TROVÃO E O RELÂMPAGO: ANÁLISE DOS FRAGMENTOS....	128
7.1	<i>DE TONITRU</i> - FRAGMENTO 1 (vv. 96-107)	128
7.1.1	Métrica	128
7.1.2	Polos Metafórico e Metonímico	130
7.1.3	Gramática da Poesia	132
7.1.4	Figuras Sonoras / Anagramas	140
7.2	<i>DE TONITRU</i> - FRAGMENTO 2 – (121-131)	147
7.2.1	Métrica e Versificação	147
7.2.2	Polos Metafórico e Metonímico	148
7.2.3	Gramática da Poesia	149
7.2.4	Figuras Sonoras	153
7.3	<i>DE FULGURE</i> - FRAGMENTO 3 (vv. 160-172)	156
7.3.1	Métrica.....	156
7.3.2	Polos Metafórico e Metonímico.....	157
7.3.3	Gramática da Poesia	159
7.3.4	Figuras Sonoras.....	163
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
	REFERÊNCIAS	174
	ANEXOS	179

1 LUCRÉCIO E O *DE RERUM NATURA*: RECEPÇÃO E FORTUNA CRÍTICA

1.1 DADOS BIOGRÁFICOS

Sobre *Titus Lucretius Carus* se ignora quase todos os particulares biográficos. Uma das fontes referenciais é o *Chronicon* de S. Jerônimo, tradução da obra homônima de Eusébio, acrescida pelo teólogo de dados oriundos do *De Poetis* de Suetônio. Mesmo aqui constam poucos dados sobre o poeta, nenhum verificável com exatidão ¹. A incerteza geral sobre os poucos dados que nos chegaram faz crer que Lucrécio deva ter seguido à risca o preceito “vive ignorado”, do filósofo grego Epicuro, cuja doutrina inspira seu poema ².

Assim, pode-se inferir que Lucrécio nasceu em 94, 96 ou 98 e morreu em 53, 54 ou 55 a. C., “(...) aos 44 anos, suicida, após acessos de loucura provocados pelo consumo de um filtro amoroso. O orador Cícero teria publicado seu poema após um apressado trabalho de correção” ³.

A confirmação de que Cícero se ocupou da obra de Lucrécio é-nos dada por uma carta do próprio Cícero ao irmão Quinto (II, 9), do início de fevereiro de 54, a qual contém o famoso juízo acerca da poesia lucreciana, considerada rica *multis luminibus ingeni*, mas também pesada, devido a *multa ars*. ⁴

Dados textuais detectados no *De rerum natura* indicam que Lucrécio de fato conheceu Mêmio, a quem o poema é dedicado, e o grupo dos *poeta noui*, “porque descobriram-se influências recíprocas de Lucrécio e Catulo, na obra de ambos os poetas” ⁵.

Sobre seu local de nascimento, especulou-se sobre se seria romano ou da região da Campânia, seja de Nápoles ou de Pompeia. A hipótese, mesmo frágil, de

¹ PARATORE, Ettore. História da literatura latina. Trad. de Manuel Losa, S. J. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 1987. p. 271

² BIGNONE, Ettore. Historia de la literatura latina. Trad. de Gregório Halperín. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952. p. 107

³ PARATORE, 1987, p. 271.

⁴ Idem, p. 272. para Cícero, sua poesia era de uma inteligência iluminada, mas pesada devido ao excesso de engenho artístico.

⁵ Ibidem.

o autor ter nascido na cidade de Roma sustenta-se em certas referências a determinados locais da cidade aludidos no poema ⁶. A solidez de sua cultura poética e filosófica reforça a hipótese da origem romana do poeta:

Também lhe são familiares as doutrinas de outros filósofos, como, por exemplo, Heráclito, Empédocles, Anaxágoras e Demócrito (...) Conhecia Platão, Eurípides e os tratados de Hipócrates. Homero é para ele o maior poeta grego, como Ênio entre os romanos. ⁷

A hipótese da sua origem na Campânia aparenta igual fragilidade ⁸. Não obstante, o cognome *Carus* é bastante comum na Campânia, mas certos indícios também permitem supor que Lucrécio pode ter estudado em Rhodes ⁹.

O dado biográfico do suicídio é consensualmente apontado como problemático pelos autores consultados. Sendo epicurista, o poeta não se teria suicidado, visto que a doutrina que ele seguia visava prevenir os homens de suas preocupações, paixões e angústias. Essa informação também pode ter derivado de possíveis confusões entre Lucrécio e outros autores ¹⁰, assim como a confusão entre nomes está em Plutarco, que afirma que Luculo morreu por conta da loucura, “causada por um filtro amoroso” ¹¹. De fato, era comum o uso desses “filtros amorosos”, e foram vítimas deste vício, segundo a tradição, Luculo e Calígula ¹².

A hipótese do suicídio e suas causas pode ser entendida como uma “motivação cristã” no julgamento: “a acusação deve ter sido feita primeiramente em um cenário cristão do séc. IV, no sentido de se fazer desacreditar na polêmica de Lucrécio contra a religião” ¹³. Essa hipótese sustenta a ideia de que Lucrécio, “como um depressivo patológico, era um homem sem fé”, e que seu pessimismo não se

⁶ CONTE, 1994, p. 156

⁷ GUDEMAN, Alfred. Historia de la literatura latina. Trad. Carlos Riba. 3. ed. reimp. Barcelona: Editorial Labor, 1952. p. 82

⁸ CONTE, 1994, p. 156. A hipótese se ancora no florescimento de escolas epicuristas em Nápoles no séc. I a.C. e no fato de a invocação a Vênus, abertura do poema, ser análoga à *Venus Physica*, cultuada em Pompéia.

⁹ GRIMAL, Pierre. La littérature latine. Paris: Éditions Puf, 1982. p. 55-66.

¹⁰ PARATORE, p. “(...) muitas vezes, entre os nomes Lucilius, Lucullus, Lucretius, que se costumavam citar com a primeira sílaba, gerou-se confusão: donde que, por exemplo, fragmentos de Lucílio foram atribuídos a Lucrécio (...)”. p. 274

¹¹ Idem,

¹² BIGNONE, 1952. “Nem a loucura, verdadeira ou legendária, deixou em sua obra vestígios de algo desregrado ou nebuloso. À harmônica arquitetura revelada do universo corresponde, neste poema cósmico, a sólida arquitetura da obra poética, com um claro e simples traçado do todo, harmonizado em número e proporção”. p. 107

¹³ CONTE, 1994, p. 155

coaduna nem com a doutrina epicurista.¹⁴ A motivação cristã estaria em atribuir o materialismo de Lucrecio a um distúrbio psíquico, apoiando-se na hipótese do uso do filtro.

1.2 O *DE RERUM NATURA*

Em 1417, Poggio Bracciolini redescobriu o *De rerum natura*, por meio de um códice agora perdido, donde os dois códices referenciais, *Oblongus* e *Quadratus*¹⁵. Esses códices são assim chamados devido ao seu formato, são ambos do séc. IX e estão reservados em Leiden, na Alemanha. O manuscrito que Bracciolini descobriu, em viagem àquele país, serviu de base para a primeira edição do *De rerum natura*, produzida em 1473, por Ferrando de Brescia¹⁶.

Bracciolini foi *scriptor*, calígrafo, secretário apostólico do papa João XXIII e copista¹⁷. Envolvido no ambiente cultural humanista em Florença, viveu em seus dias a tendência do Renascimento à revalorização dos clássicos gregos e latinos, cujo epígono na Itália foi o poeta Petrarca¹⁸.

Este copista italiano era obcecado pela recuperação de textos antigos, e naquele ano empreendera uma viagem até a Alemanha, mais precisamente à abadia beneditina de Fulda, cuja biblioteca guardava um manuscrito do poema de Lucrecio. Bracciolini ordena que seu escriba faça uma cópia, e este é um ponto preciso de disseminação lenta e silenciosa do *De rerum natura*: atravessou as intempéries do tempo, como clima e pragas; sobreviveu ao incêndio da biblioteca de Alexandria e à tomada das províncias romanas na Germânia, de cultura espartana, pouco afeita aos livros e ao letramento; e, principalmente, sobreviveu ao banimento do epicurismo dos assuntos de interesse do clero, principalmente por seu materialismo, desde os tempos do último império romano, já cristianizado¹⁹.

¹⁴ CONTE, 1994, p. 155

¹⁵ PARATORE, 1987. p. 286

¹⁶ CONTE, 1994, p. 156

¹⁷ GREENBLATT, Stephen. A Virada – o nascimento do mundo moderno. Trad. Caetano W. Galindo. 1 ed. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 2012. p. 25

¹⁸ Idem. p. 104-105

¹⁹ Ibidem. p. 74-96

Hoje temos 50 manuscritos conservados, oriundos da cópia de Bracciolini ²⁰. O pesquisador Robert Greenblatt, de Harvard, refez o percurso do poema desde a antiguidade, a partir da história de Bracciolini, e aponta os efeitos concretos da obra do poeta já por volta do fim do séc. XV, mesmo que parecesse obscura:

(...) para muitas das mentes mais ousadas do Renascimento, as ideias que surgiram em 1417 com a recuperação do poema de Lucrecio e o interesse renovado pelo epicurismo, não constituíam um sistema filosófico ou ideológico plenamente formado. Redigida naquela poesia linda e sedutora, a visão de Lucrecio era um profundo desafio intelectual e criativo. ²¹

De acordo com Lausberg, no âmbito da retórica, ao se tratar de qualquer arte, a natureza surge como elemento *sine qua non*: “a natureza constitui um pressuposto da *ars*” ²². O *De rerum natura*, que trata da natureza das coisas, possui uma estrutura em três partes, cada uma composta de dois cantos, com “ritmo ternário do conjunto (...) quer sob o aspecto do conteúdo, quer sob o do tom” ²³. Afirma-se, sobre sua estrutura, que possui uma “arquitetura harmônica” ²⁴.

O primeiro par, compreendendo os livros I e II, encerra o canonicato epicurista (os conceitos de átomo e de vácuo) e o problema cosmológico. ²⁵ **O Livro I** traz como prólogo a invocação a Vênus, em que o poeta louva a deusa como uma alegoria das forças gerativas da natureza:

Esta é uma das mais surpreendentes características deste poema surpreendente: porque o poeta frequentemente nos diz que os deuses não ouvem nossas orações, como se não pudessem sentir um contentamento divino se estivessem sendo constantemente incomodados por nós. ²⁶

Sua física tratará da natureza dos átomos, de sua indestrutibilidade, imutabilidade, como partes infinitamente mínimas da matéria, movendo-se no espaço vazio e infinito, e sua capacidade de se unir e se desmembrar uns dos outros. Nascimento e morte são constituídos a partir da agregação e desagregação

²⁰ GREENBLATT, 2012. p. 185-202

²¹ Idem, p. 190

²² LAUSBERG, Heinrich. Manual de Retórica Literaria. Trad. José Pérez Riesco. Madrid: Ed. Gredos, 1966. p. 91

²³ PARATORE, 1987. p. 276

²⁴ BIGNONE, 1952, p. 115

²⁵ PARATORE, 1987. p. 276

²⁶ GODWIN, John. Lucretius - Selections from De Rerum Natura. Edited with Introduction and Commentary by John Godwin. London: Bristol Classical Press, 2003. p. 25

dos átomos. Por fim, Lucrécio revisa as doutrinas de outros filósofos da natureza, tais como Heráclito, Empédocles e Anaxágoras.²⁷

No Livro II, temos os princípios corolários da física epicurista, dentre eles, a “formação dos *concilia* atômicos, o nascimento e a desagregação dos mundos”²⁸ e a teoria do *clinamen*: trata-se da propriedade que têm os átomos de cometerem desvios de uma mínima unidade espaço em seus trajetos, em hora e lugar incertos, quando caem verticalmente no vazio²⁹. Este desvio se dá com um ângulo mínimo, microscópico, o suficiente para que se possa dizer que mudou seu movimento³⁰.

Para o filósofo da ciência Michel Serres, o *clinamen* epicurista de Lucrécio é um mínimo diferencial, e desde Demócrito o atomismo propõe a especulação sobre os infinitesimais. Na física atomista do poeta, o escoamento dos átomos é laminar: os elementos primordiais, os átomos, são “lamínulas” sólidas, mas a “catarata”, sua queda, é fluida. O *clinamen* provoca então o turbilhão, a “forma primeira de constituição das coisas”:

O mundo é primeiramente este movimento aberto, composto de rotação e de translação. Esta é dada pelo fluxo e a queda, a cascata laminar. Questão: como a rotação aparece? Resposta: o *clinamen* é a menor condição concebível para a formação primeira de uma turbulência.³¹

Não há um determinismo mecanicista que possa descrever sua frequência: o turbilhão aparece estocasticamente no escoamento laminar³², ou seja, está submetido às leis do acaso, pois acontece aqui e ali, incerto no tempo e no espaço. Serres investiga a etimologia do turbilhão, e aponta a diferença entre *turba* e *turbo*:

A primeira designa uma multidão, uma grande população, a confusão e o tumulto. É a desordem: a *turbé* grega é dita também das danças loucas nas festas de Baco. Mas o segundo é uma forma redonda em movimento como um pião ou como a tupa, cone que gira e espiral turbilhonante.³³

²⁷ CONTE, 1994, p. 159

²⁸ PARATORE, 1987. p. 276

²⁹ FOWLER, Don. Lucretius on Atomic Motion – A commentary on De rerum natura. Book Two, Lines 1-332. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 407

³⁰ SERRES, Michel. O nascimento da física no texto de Lucrécio – Correntes e turbulências. Trad. Péricles Trevisan. São Paulo: Ed. UNESP / São Carlos: EDUFSCAR, 2003. p. 15

³¹ Idem. p. 16

³² Ibidem. p. 17

³³ Ibid. p. 47

O *clinamen* tem implicações na ética epicurista: “um mínimo desvio interfere no movimento dos átomos, permitindo grande variedade de agregação e que tem importância no livre arbítrio humano” ³⁴. A vontade humana seria consequência de um *clinamen*, uma derivação de átomos na mente, que seria determinante em nossas ações ³⁵. Por fim, neste Livro II temos que existe um número infinito de mundos, e eles são frutos do ciclo de nascimento e morte ³⁶.

O segundo par dessa estrutura, contendo os livros III e IV, trata de aspectos psicológicos dos homens ³⁷. O livro III contempla a natureza da alma, de maneira geral e especificamente da agregação diferenciada dos átomos, formando diferentes formas, tanto a do corpo quanto da alma. Por isso a alma é mais luminosa e mais tênue que o corpo, mas não escapa do processo de desintegração da matéria, ou seja, a alma também morre ³⁸.

O conceito de alma em Lucrécio o distancia das concepções de Platão e Aristóteles, e está próximo da noção de Demócrito: a alma é material, um composto atômico. Lucrécio distingue *alma* e *mente* de acordo com sua localização e função, mas associa-os quanto à sua natureza atômica ³⁹. Em suma, a explicação da composição atômica da alma está de acordo com a diatribe contra o medo da morte e dos deuses, que embasam a proposta moral do poema ⁴⁰.

O Livro IV aborda a mecânica dos sentidos e a origem das paixões ⁴¹, as faculdades da mente e também se ocupa dos simulacros, explicados como sendo finas membranas, feitas de átomos, que preservam as formas do corpo ao qual pertenciam. Os simulacros se destacam dos corpos e passam a ser perceptíveis pelos sentidos: “o testemunho dos sentidos é sempre verdadeiro, os erros podem derivar apenas de interpretações equivocadas da sensação” ⁴². Estes simulacros também podem ser vistos em sonhos, e originam as reações às imagens e objetos dos desejos. Por fim, esse livro traz a famosa digressão sobre a paixão do amor, em

³⁴ CONTE, 1994. p. 159

³⁵ FOWLER, 2002. p. 407

³⁶ CONTE, 1994. p. 159

³⁷ PARATORE, 1987. p. 276

³⁸ CONTE, 1994, p. 159

³⁹ NOWAK, 1984. p. 211

⁴⁰ GODWIN, 2003. p. 56

⁴¹ PARATORE, 1987. p. 276

⁴² CONTE, 1994, p. 159

versos repletos de sarcasmo, pontuando que a atração física é a única razão da paixão amorosa.⁴³

No terceiro par da estrutura ternária, o Livro V traz a história do cosmos e da humanidade, atacando a ideia ilusória do progresso⁴⁴. O canto se inicia com um elogio a Epicuro (bem como nos livros III e VI), elevando-o a um deus, com o argumento de que ele foi mais benéfico para humanidade do que certos mitos ou vultos históricos⁴⁵. Por fim, uma cosmologia é apresentada no livro V, com a descrição do movimento das estrelas e suas causas⁴⁶.

No Livro VI, que analisaremos neste trabalho segundo o conceito de função poética do linguista russo Roman Jakobson, temos as causas e os prenúncios de destruição para o mundo e para a humanidade⁴⁷. Tal livro trata das explicações de vários fenômenos da natureza, como raios, trovões, relâmpagos, vulcões, etc, “eliminando deles qualquer vontade divina”.

A descrição das várias causas de eventos catastróficos é seguida de uma narrativa sobre a terrível peste de Atenas, em 430 a.C., que já tinha sido citada pelo historiador grego Tucídides. Com isto, a obra vem a sofrer um final abrupto.⁴⁸

Este fim abrupto do poema é um dos pontos mais discutidos entre estudiosos de Lucrécio. Alguns questionam por que um poema que nos diz que podemos ser felizes como os deuses e que se inicia com uma esplêndida oração a Vênus, pode terminar com a descrição terrífica da peste, deixando no leitor uma sensação de niilismo. Outros apontam essa que melancólica passagem contrasta com o princípio do prazer epicurista.⁴⁹

O poema de Lucrécio combina o científico e o poético, subordinando o conhecimento à poesia: “(...) uma vasta sinfonia dramática, mais drama do que tratado, pelo ímpeto de paixão que o atravessa. Por isso, cada canto se abre com um prólogo poético e se encerra com um final majestoso”. Os proêmios de cada Canto possuem o impulso de um lirismo apaixonado, são como hinos de louvor,

⁴³ CONTE, 1994. p. 159

⁴⁴ PARATORE, 1987. p. 276

⁴⁵ GODWIN, 2003. p. 88

⁴⁶ CONTE, 1994, p. 159

⁴⁷ PARATORE, 1987. p. 276

⁴⁸ CONTE, 1994, p. 159

⁴⁹ GODWIN, 2003. p. 88

gratos a Epicuro, nos Cantos V e VI, e à sua doutrina apaziguante, no Canto II ⁵⁰. Não obstante, o poema possui este aspecto ambíguo, ora remetendo à ciência ora à poesia e, mesmo poeta, Lucrécio demonstra uma profunda paixão pela investigação científica ⁵¹.

Os epílogos que finalizam os cantos são panoramas da ciência e da natureza, que oferecem ao leitor sabedoria e humanidade. Ao fim do primeiro canto, a apresentação da infinidade do universo; a infinidade dos mundos, em sua mecânica de vida e morte, no Canto II; sobre a inutilidade em se temer a morte, Canto III; e as ressalvas contra a paixão do amor, no quarto canto. ⁵²

O poema é dedicado a Mêmio (*Gaius Memmius*), que pode ter sido o amigo e patrono de Catulo ⁵³, e que o levou consigo em uma viagem à Ásia ⁵⁴.

Reges a natureza das coisas sozinha,
pois sem ti nada surge nas margens divinas
da luz, nenhum ser fica amável nem alegre;
peço que sejas sócia nos versos que escrevo,
nos quais tento compor o *De rerum natura*,
que dedico ao meu Mêmio – este a quem tu, deusa,
quiseste que nos dotes excedesse a todos;
(Canto I, vv. 21-27) ⁵⁵

A relação com esse leitor-discípulo é determinante para diferenciar o *De rerum natura* dos poemas épico-didáticos da tradição grega. Lucrécio exorta Mêmio a atentar aos princípios da doutrina, enquanto os poetas didáticos da Grécia “limitavam-se à descrição dos fenômenos” ⁵⁶: “por contraste, investiga as causas dos fenômenos, expõe ao leitor uma verdade, um sistema racional, em relação ao qual o leitor é obrigado a definir uma escolha, entre adesão ou rejeição” ⁵⁷.

Seu modelo de poesia épico-didática na Grécia foi Empédocles, “poeta-filósofo do século V a.C., que estava tendo renovado interesse em Roma, no tempo

⁵⁰ BIGNONE, 1952. p. 118

⁵¹ MASSON, John. *Lucretius – Epicurean and poet*. London: John Murray, Albemarle Street, W. 1907. p. 374

⁵² BIGNONE, 1952. p. 118

⁵³ Ibidem. p. 156

⁵⁴ GRIMAL, 1982, p. 65

⁵⁵ LUCRÈCE. *De La nature*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. 5. tir. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1985. p. 3. Tradução do autor.

⁵⁶ CONTE, 1994, p. 160-161

⁵⁷ Idem. p. 161

de Lucrécio”⁵⁸. Empédocles é autor do *Peri Physeos* (Sobre a Natureza) que, “em relação a seu teor, sua organização e certos recursos formais, como o uso do hexâmetro, está muito próximo do *De rerum natura*”⁵⁹. Mesmo que confrontando as teorias do grego, Lucrécio rende-lhe homenagem:

Difundem os cantos desta voz divina claras,
sublimes descobertas, que parecem não
foram criadas pelo peito de um humano.
(Canto I, vv. 731-733)

Alfred Érnout, tradutor do poeta, em nota a esse elogio, afirma que “(...) se Lucrécio tomou a doutrina de Epicuro, é Empédocles seu modelo poético”⁶⁰. Há mais uma diferença entre Lucrécio e a tradição helenística à qual se filia Empédocles: “a compulsão por descrever e explicar cada aspecto relevante da vida, do mundo e do homem, e convencer o leitor da legitimidade do epicurismo por meio de argumentos lógicos e provas”⁶¹. Ao invés do *epos* homérico, que fora mantido como modelo por Ênio, Lucrécio compôs uma epopeia de característica doutrinal, “pregando ideias mais opostas à tradição religiosa e civil da romanidade”, representando “o documento mais clamoroso da evolução dos tempos”⁶².

Não obstante, para convencer Mêmio e seus leitores, Lucrécio lança mão das relações entre retórica, poética e filosofia. A retórica é uma arte prática; a poesia é uma arte poética, e a filosofia uma arte teórica. A oratória, como concretização da retórica, é caracterizada por visar a representação, compondo seu discusso em três partes: *inuentio*, *dispositio*, e *elocutio* associadas à *memoria* e a *actio*. Essas partes são consecutivas, relativas a uma “preparação poética da execução prática”⁶³.

Heinrich Lausberg afirma que a construção por meio dessas partes leva a crer que, num poema com elementos retóricos, o poeta se encarrega da *inuentio* (invenção, as ideias) e da *dispositio* (organização). Contudo, a poética distingue-se da retórica por sua intenção mimética: o *officium* do poeta é a “imitação concentrada da realidade humana e extra-humana”⁶⁴.

⁵⁸ CONTE, 1994. p. 158

⁵⁹ Ibidem. p. 160

⁶⁰ LUCRÉCE, 1985, p. 31

⁶¹ CONTE, 1994, p. 160

⁶² PARATORE, 1987, p. 286.

⁶³ LAUSBERG, 1966. p. 86-87

⁶⁴ Idem.

Em termos retóricos, para persuadir é necessário ensinar (*docere*), deleitar (*delectare*) e comover (*mouere*)⁶⁵, o que Lucrécio parece ter logrado no poema. Mas, como convinha a um epicurista, Lucrécio não faz da retórica um excesso, furtando-se ao risco de provocar uma valorização espontânea das formas retóricas mais simples⁶⁶, que ofuscaria talvez sua *inuentio*, o “encontro das ideias (...) um processo produtivo-criador”⁶⁷.

1.3 CONTEXTO HISTÓRICO

Em Roma, a República revelou grandes escritores, como Cícero e Catulo, mas foi também um dos períodos mais trágicos da sua história⁶⁸. Iniciou-se com os Gracos um período de convulsão social, que se estendeu até o fim do período republicano. Os romanos tiveram as conquistas expansionistas da Gália e do Oriente, a do Eufrates e do Golfo Árábico, encabeçadas por Silas, Pompeu e Júlio César⁶⁹.

Para Pierre Grimal, o *De rerum natura* é “como um grito de uma consciência do homem em face da iminente guerra civil”⁷⁰. Assim, Lucrécio, já na invocação a Vênus, pede a “plácida paz” (*placidam pacem*) para todos os romanos, para bom termo de seu poema e para que Mêmio não se sobrecarregasse das incumbências da guerra:

Teu corpo santo, Vênus, o embalsama e acolhe;
pela boca tu falas palavras dulcíssimas,
pedes a paz amena, tão cara aos romanos.
Se a pátria está passando por tempos iníquos,
não posso prosseguir com ânimo e equânime,
nem Mêmio deixaria Roma em desamparo. (Liber I, 33-43)⁷¹

⁶⁵ LAUSBERG, 1966. p. 228

⁶⁶ Ibidem. 93

⁶⁷ Ibid. 235

⁶⁸ BIGNONE, 1952. p. 97

⁶⁹ Ibidem, “A demagogia militar de Mário e a guerra civil tinham visto Roma ser atacada e defendida por suas próprias legiões armadas: as lutas civis que se renovaram muitas vezes até o desfalecimento da República, os combates entre os concidadãos nas ruas e praças de Roma, (...) o agravamento das vinganças, e as cabeças dos mais ilustres políticos expostas por Mario no Fórum como troféus da Victoria”.

⁷⁰ GRIMAL, 1982, p. 66

⁷¹ LUCRÈCE, 1985, p. 3-4

Pierre Boyancé, autor de profícuo estudo sobre o epicurismo de Lucrécio, porém, afirma haver de fato poucos reflexos da sociedade e da história romana à época em que viveu o poeta, citando dados esparsos como a procissão da deusa Cibele e exercícios militares no “Campo de Marte”.⁷²

1.4 LUCRÉCIO E O EPICURISMO

A penetração da doutrina epicurista em Roma não se deu sem uma filtragem por parte das elites governantes, eliminando-lhe seus aspectos potencialmente perigosos para a ordem nas instituições republicanas e corrosivos para o *mos maiorum*. Seus críticos mordazes foram Cipião e Cícero: a doutrina de Epicuro trazia o risco de uma “dissolução moral”, pelo seu tratamento privilegiado ao prazer e à tranquilidade, suas incitações de liberdade, com reflexos da ordem do engajamento político e a visão *sui generis* que possuía sobre a natureza dos deuses.⁷³

Isto não impediu que os primeiros filósofos epicuristas romanos tivessem seus patronos, em Roma, Nápoles e na vila de *Herculaneum*. Em Nápoles os estudos eram dirigidos por Siro a jovens de famílias nobres e até a futuros poetas como Virgílio e possivelmente Horácio. Da infiltração do epicurismo entre as classes baixas da sociedade romana, muito pouco se sabe. As *Tusculanarum disputationes*, de Cícero, referem-se à popularização da doutrina, “escrita em mau latim” por meio de escritores como Amafinio e Cátio. O povo mais humilde de Roma teria sido atraído pela linguagem simples do epicurismo e pelo convite ao prazer e à serenidade:

(...) esteve em circulação entre a plebe, atraída pela facilidade com que entendiam estes textos e pelo convite ao prazer, disseminado por eles. Epicuro de fato recomendou total clareza e simplicidade de expressão.⁷⁴

⁷² BOYANCÉ, Pierre. *Lucrèce et l'Epicurisme*. 1.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963. p. 13

⁷³ CONTE, 1994, p. 157. *Mos maiorum*: costumes dos antepassados.

⁷⁴ Idem.

A mensagem epicurista expunha uma compreensão universalista da vida e do mundo, já que se dirigia a todas as classes sociais. A própria escolha do poeta pelo poema épico-didático tinha como fim “popularizar” a doutrina. Isto se deu também entre as mulheres, o que é notável, considerando-as em suas limitações de liberdade no contexto da antiguidade ocidental ⁷⁵. Um exemplo é Cerélia, a “gentil amiga de Cícero”: foi uma célebre discípula do epicurismo, o que sugere a inserção da doutrina entre as mulheres e o surgimento de alguns poemas filosóficos neste período ⁷⁶.

As ideias de Epicuro ecoaram em Roma como uma religião do espírito, “(...) uma catedral laica que acolhe homens de qualquer fé e qualquer raça” ⁷⁷. A doutrina penetrou até entre os “bárbaros”, povos colonizados por Roma.

(...) alguns têm dado uma interpretação marxista do epicurismo e pretendem que seu materialismo esteja relacionado a certa abertura às classes populares. Em todo caso, é preciso notar que em seu materialismo ele não se dirige menos às classes dirigentes. ⁷⁸

Não obstante os empecilhos políticos à entrada do epicurismo em Roma, fervilhava um interesse pela filosofia de autores latinos, notadamente influenciada pelo epicurismo e pelo estoicismo, e foram educados por epicuristas Cícero, Pompeu e Augusto. ⁷⁹ Neste contexto, Lucrécio é o poeta que introduz a doutrina em Roma, é quem divulga mais dignamente a matéria, mesmo que cronologicamente caiba a Amafinio o pioneirismo de tê-lo feito em latim. ⁸⁰

O Epicurismo foi para os romanos fundamentalmente a doutrina do prazer ⁸¹. Epicuro se empenhou em alcançar a paz de espírito, e cria que encontraria a felicidade no prazer, mas se trata de um prazer abstinente, que repele a dor e ambiciona a serenidade espiritual ⁸². Contudo, Lucrécio não se estende sobre esse ponto da filosofia de Epicuro, e essa reserva não deve ser desprezada, já que tem função acessória em relação aos outros ramos filosóficos da doutrina, a saber, a

⁷⁵ CONTE, 1994. p. 157

⁷⁶ BIGNONE, 1952, p. 108

⁷⁷ Idem. p. 110

⁷⁸ BOYANCÉ, 1963, p. 10

⁷⁹ BIGNONE, 1952, p. 108

⁸⁰ BOYANCÉ, 1963, p. 9

⁸¹ GRIMAL, 1982. p. 66

⁸² BIGNONE, 1952, p. 108

física e a cosmologia.⁸³ O filósofo ateniense considerava a razão como um dom natural dos homens, pela possibilidade de encontrar sabedoria, alegria e serenidade, mesmo nas vicissitudes. Dor e alegria são as “antinomias cósmicas” do epicurismo.⁸⁴

Há ainda um aspecto civilizacional do homem na busca pelo prazer: “a Necessidade e a procura do prazer. É sob esta dupla ação que se inaugura e evolui a civilização: descoberta do fogo, criação de instrumentos primitivos, organização das cidades, enfim, todas as formas da cultura”⁸⁵. Há alguns itens da doutrina epicurista relativos à física e à cosmologia, inspirados em Leucipo:

(...) as qualidades que diferenciam os homens em relação às coisas são os efeitos, subjetivos para nós, do modo como somos afetados pela combinação de átomos, porque não há nas coisas, em todo o universo, a não ser átomos de matéria, em partículas extremamente tênues, inacessíveis diretamente pelos sentidos (...).⁸⁶

Segundo Epicuro, o número de átomos é infinito, mas é finito o número de formas que os átomos possuem. Essas partículas mínimas se movem eternamente no espaço vazio, também em extensão infinita. Toda a “criação” do mundo é contemplada, sem qualquer finalidade ou interferência divina. Os átomos se combinam de muitos modos, e apenas as combinações “viáveis” sobrevivem, o que pode ser visto como um tipo de seleção natural na doutrina epicurista.⁸⁷

Juntamente com o conceito de espaço infinito, a doutrina propõe o movimento infinito. Como são muito tênues os átomos, e não os percebemos, o poeta quer nos dar a vê-los: “(...) Lucrecio os torna visíveis com sua felicíssima poesia da natureza, ávida de imensidade; com sua arte admirável em descobrir e representar desde o infinitamente pequeno até o infinitamente grande”⁸⁸. Assim, o *De rerum natura* é digno de seu nome, pela elevada ideia de um sentido cósmico da “vida universal”⁸⁹.

Tendo nos sobrado tão pouco da obra de Epicuro, a riqueza poética e filosófica de Lucrécio tornou-se a maior fonte para conhecimento da doutrina: “no

⁸³ GRIMAL, 1982. p. 66

⁸⁴ BIGNONE, 1952, p. 116

⁸⁵ GRIMAL, 1982. p. 66-67

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Ibidem. p. 66

⁸⁸ BIGNONE, 1952, p. 113

⁸⁹ Idem, p. 115

que se refere a muitos aspectos, Lucrécio é nosso mais generoso divulgador; em alguns outros aspectos, é o único”⁹⁰. Vale ressaltar que Lucrécio foi um divulgador disciplinado, pois mesmo que nos tenha sobrado pouco da obra do filósofo, parece ter sido o suficiente para que se afirme o rigor escrupuloso com que o poeta manteve a integridade e a ordem sequencial dos tópicos da doutrina⁹¹.

A Roma de Lucrécio vivia uma crise espiritual, perceptível no ecletismo religioso que contagiava todas as classes, pelo enfraquecimento de sua religião primitiva, simples e patriarcal, com a introdução dos deuses e ritos dos povos conquistados, “(...) sob o influxo dos cultos orgiásticos do Oriente, das bacanais, da *Magna Mater*, de Sabacio, de Ísis, da deusa Síria, os lúbricos e sangrentos ritos de Ma (...)”⁹². O senado romano criou decretos contra as festas bacanais e destruiu templos da deusa Ísis. Multidões de seguidores se rebelam, soldados se negam a destruir novos templos.

(...) os cultos extáticos exercem particular atração entre as classes superiores, especialmente entre as mulheres. Mesmo entre as pessoas cultas, o lugar da antiga religião é ocupado agora pela superstição. Mario consulta, para suas campanhas militares, uma profetisa síria; Sila protege a astrologia e a aruspícios; crê em milagres, e tem por amuleto uma estatueta de Apolo.⁹³

Juntamente com a superstição, vigoravam também ritos de magia e ocultismo. Como exemplo, o mago pitagórico Nigídio, um dos mais cultos escritores de seu tempo, mestre de Salústio. Há ainda ciências divinatórias e a disciplina etrusca dos arúspices. Autores como Tarquício Prisco e Aulo Cecina escreveram sobre tais ritos e personagens ilustres se iniciam nos mistérios eleusinos e samotrácios.⁹⁴ Neste contexto complexo, propiciado pela cosmopolitização de Roma como sede do Império, Lucrécio se propõe um objetivo:

(...) eliminar a crença nos deuses, que para ele representa, para o espírito humano, um veneno mortal. É ela que faz temermos a morte, que estraga as alegrias mais naturais e mais legítimas. É certo que os deuses existem, mas eles vivem sua vida de bonança, na serenidade dos ‘intermundos’.⁹⁵

⁹⁰ GUDEMAN, 1952, p. 82

⁹¹ SEDLEY, David. *Lucretius and the transformation of the greek wisdom*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 156

⁹² BIGNONE, 1952, p. 102

⁹³ Idem.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ GRIMAL, 1982. p. 67

A tenuidade dos átomos que são a substância dos deuses os livra da perversão dos costumes humanos, nosso destino. Por vezes são vistos, mas é necessário que as “antenas mais delicadas de nossa alma” estejam sensíveis, o que só é possível na calma de um sono profundo. Concebendo então o que pode ser a natureza dos deuses, sua felicidade, temos assim condição de empreender uma purificação interior, condição para a verdadeira felicidade.⁹⁶

Após a invocação à Vênus no livro I e um breve sumário contendo o plano da obra, Lucrécio dirige-se ao leitor (Mêmio), tratando do sacrifício de Ifigênia por Agamêmnon, usado como argumento contra a religião, em uma das cenas mais elaboradas de todo o poema⁹⁷:

Temo que julgues serem ímpias tais passagens
da doutrina, e que aponto o caminho do crime.
Pelo contrário: quem comete crimes ímpios,
sacrílegos delitos? Sempre a religião.
Assim os chefes gregos – homens dos melhores –
em Áulis, sujam com o sangue de Ifigênia
o altar da virginal Diana, horivelmente.
Quando enrolada a faixa pende do cabelo
fresco, em partes iguais, pelas maçãs do rosto,
distingue o pai, tão triste, em pé, junto do altar;
os servos escondendo a espada, os cidadãos
choram quando percebem seu péssimo aspecto.
Muda de medo, cai por terra, de joelhos.
Nem serviria à mísera naquela hora
ser a primeira a dar ao rei o nome pai.
Pois foi erguida, trêmula, por mãos viris
e arrastada ao altar, não para se casar
nos rituais sagrados do ilustre Hymeneu,
mas para que caísse morta – impiamente
virgem – vítima triste do pai, dada aos deuses
para que dessem um fim grato a toda a frota.
Pôde a religião provocar tais cruezas!
(Livro I, vv. 80-101)⁹⁸

95

Lucrécio confere ao trecho dramático uma forte passionalidade, para nos versos subsequentes indicar a tendência que a religião tem de “abater a vida dos homens com seu peso, a projetar uma sombra sobre cada prazer, por meio da dor”.⁹⁹ Como consolo aos homens, o epicurismo de Lucrécio propaga a ideia de que o nada infinito que nos espera após a morte não difere do infinito nada dos tempos em que

⁹⁶ GRIMAL, 1982. p. 67.

⁹⁷ CONTE, 1994, p. 163

⁹⁸ Tradução do autor.

⁹⁹ CONTE, 1994, p. 163

não éramos nascidos.¹⁰⁰ Essa premissa é fruto de um profundo comprometimento com a razão, motivo pelo qual se deve rejeitar na interpretação do *De rerum natura* todo o óbvio oriundo das informações acerca de sua loucura, que parece justificar seu pessimismo, seu materialismo e suas contradições em relação à doutrina epicurista:

Lucrécio frequentemente repete que a razão que ele expõe anuncia, para aquele que verdadeiramente a assimila, a serenidade interior e a liberdade, que se origina na compreensão racional dos mecanismos do nascimento, vida e morte, do homem e do cosmos.¹⁰¹

É compreensível que a filosofia de Epicuro tenha sido confundida na Antiguidade com um hedonismo, mas apenas por aqueles que não conseguiram apreender o espírito de seus preceitos fundamentais, sobretudo os que apontam para a limitação das necessidades e a busca pelos prazeres simples e naturais. Consequentemente, há um “projeto social” no epicurismo, congruente com tais premissas: o homem sábio deve renunciar à riqueza, pois que é inútil, manter distância das tensões da vida política e dedicar sua vida ao estudo da natureza, na companhia de amigos confiáveis, cuja aquisição é a maior riqueza da vida humana.¹⁰² Este projeto social epicurista também se revela na afirmação de Bignone: “Lucrécio também sente, como Epicuro, que uma cadeia de lutos e dores nos vincula e irmana, povos a povos, famílias a famílias, homens a homens (...)”¹⁰³. Assim, a natureza irmana todos os homens.

Mesmo em sua missão iconoclasta, Lucrécio revela-se respeitador do simbolismo religioso e, neste sentido, afinado com a doutrina epicurista. Mesmo que este cuidado com o valor simbólico do pensamento religioso seja algo contraditório com o materialismo epicurista, o que sobressai é o respeito pelo sentimento religioso, “que vive perene nos corações humanos”¹⁰⁴. Entendendo como os homens vêem os deuses, Epicuro buscou analogias religiosas, “divinizando” a natureza, “mesmo que apenas em um epíteto fugaz”¹⁰⁵, e acreditava que os deuses

¹⁰⁰ BIGNONE, 1952, p. 117

¹⁰¹ CONTE, 1994, p. 167

¹⁰² Idem. p. 166

¹⁰³ BIGNONE, 1952, p. 115

¹⁰⁴ Idem. p. 103

¹⁰⁵ Ibidem. p. 107

eram uma pré-noção gravada em todos os homens, o que seria a prova de sua existência ¹⁰⁶. Outra analogia com o pensamento religioso em Lucrecio revela-se em uma espécie de “meta heróica”, que é a busca pela serenidade, ter a vida imperturbável dos deuses como modelo para viver dignamente como eles. ¹⁰⁷

Há uma contradição latente em se pensar que uma obra em poesia seja fonte referencial para estudos do epicurismo. De início, há pelo menos três argumentos que justificam o poema epicurista: o poeta compôs, em latim, uma obra análoga aos poemas dos filósofos gregos pré-socráticos, principalmente de Empédocles, admirado por ele e por Epicuro ¹⁰⁸. Outro argumento é que, com o passar do tempo, as máximas de Epicuro contra a poesia foram interpretadas como sendo contra a “poesia mestra das paixões”, e que o poema didático ajudaria sua difusão da doutrina, “salutar para a humanidade”. Por fim, para Lucrecio, a exigência de dar voz artística à experiência filosófica queurgia dentro de si foi forçosa e tentadora ¹⁰⁹. Ademais, se há alguma infidelidade de Lucrecio quanto a Epicuro, ela não contrasta com os particulares da doutrina, mas no tom entusiasta que emana do poema ¹¹⁰.

Ainda quanto à tensão entre poesia e epicurismo, tal escolha de tema pelo poeta pode ter causado estranhamento, devido aos julgamentos negativos de Epicuro em relação à poesia de Homero. Como a *Ilíada* e a *Odisseia* integrassem os fundamentos pedagógicos da paideia grega, Epicuro percebia a poesia intimamente conectada ao mito, considerando seu mundo maravilhoso como uma maneira racional de compreender a realidade ¹¹¹.

1.5 RECEPÇÃO CRÍTICA

Lucrecio foi o poeta latino mais influente dentre os poetas durante o Império de Augusto: “uma revelação fulgurante para as almas mais pensativas da primeira época de Augusto”. Mas esse fulgor artístico, aliado às variantes históricas do gosto literário, ofuscou o reconhecimento mais amplo de sua obra entre seus sucessores

¹⁰⁶ NOWAK, 1984. p. 209

¹⁰⁷ BIGNONE, 1952, p. 116

¹⁰⁸ PARATORE, 1987. p. 275

¹⁰⁹ Idem. p. 275

¹¹⁰ Ibidem. p. 285

¹¹¹ CONTE, 1994, p. 157-8

imediatos: “apenas Manílio lhe fará eco próximo, nos proêmios de seu poema”.¹¹² Manílio, autor de um poema astrológico, no tempo de Tibério, e o autor anônimo do *Etna*, no tempo de Nero, foram influenciados por Lucrécio pelo aspecto científico do tema¹¹³.

O *De rerum natura* deve aos Anais, a epopeia de Ênio, assim como prepara Virgílio¹¹⁴: “A admiração provocada nas idades posteriores julgou-o sempre, juntamente com Virgílio, como um dos maiores poetas de Roma. E segundo alguns o maior, pela impetuosa espontaneidade de seu gênio”¹¹⁵.

Não sei se em outro momento da poesia latina se sentiu e expressou com tão vivo regozijo dos sentidos e tal limpidez de tons a beleza campestre. A paisagem do *De rerum natura* é menos musical e menos interior, diria, que a de Virgílio, mas de inspiração mais viva, mais luminosa, mais juvenil.¹¹⁶

(...) o poema de Lucrécio foi largamente imitado por Virgílio (nalgumas passagens das Bucólicas e nas Geórgicas) e por Horácio, de forma a fazermos aparecer o autor do *De rerum natura* como um dos maiores modelos poéticos e um dos guias espirituais da primeira geração da época de Augusto.¹¹⁷

Já tendo citado a carta de Cícero, o primeiro julgamento a propósito da obra do poeta, também Horácio, Propércio e Ovídio nele se inspiraram¹¹⁸. Temos que Lucrécio foi lido e bem compreendido por alguns apologetas cristãos, antes de cair em desgraça na Idade Média¹¹⁹. O limbo em que esteve no período teve provavelmente as mesmas motivações cristãs que acataram a hipótese da loucura e do vício pelo filtro.

Já no Renascimento, quando seu poema foi redescoberto, Lucrécio contribuiu para difundir as concepções da antiga filosofia naturalista¹²⁰. Os novos leitores de Lucrécio eram Thomas More, o dito “humanista cristão”, autor de *Utopia* (1516), o navegador Américo Vespúcio, os poetas ingleses William Shakespeare e John Donne, o monge e os filósofos Maquiavel, Giordano Bruno, Francis Bacon e,

¹¹² PARATORE, 1987. p. 286

¹¹³ GUDEMAN, 1952, p. 83

¹¹⁴ GRIMAL, 1982, p. 55-6

¹¹⁵ BIGNONE, 1952, p. 122

¹¹⁶ Idem. p. 120

¹¹⁷ PARATORE, 1987. p. 273

¹¹⁸ GUDEMAN, 1952, p. 83

¹¹⁹ PARATORE, 1987. p. 286

¹²⁰ Idem.

posteriormente, Montaigne ¹²¹. Entre os séculos XVI e XVIII, o poema foi traduzido para o francês, italiano e inglês ¹²².

Entre seus admiradores contam-se os elogios de latinistas e filólogos, tais como Herman, autor do juízo sobre Lucrécio “sem Deus, mas divino”, além de Lambino e Karl Lachmann ¹²³. Este último, filólogo e edólogo alemão do séc. XX, criou o modelo moderno de edótica a partir do estabelecimento de texto para o Novo Testamento (em grego) e o *De rerum natura* ¹²⁴. Duas das mais importantes edições de Lucrécio na França, empreendidas por Henri Clouard e Alfred Èrnout, na qual baseamos este estudo e a presente tradução, seguem essa tendência de não exigir do texto uma ortodoxia epicurista. Para Clouard, certo trecho considerado como interpolação por contradizer a doutrina, mas que remontasse à originalidade e autenticidade da escritura lucreciana, poderia perfeitamente ter legitimidade ¹²⁵.

As incertezas sobre sua vida e o tortuoso caminho da recepção de seu poema devem estar relacionados a um “preconceito contra a estética lucreciana”:

(...) de que Lucrécio é, e nem sempre, grande poeta, mas que é artista rude e retrógrado em relação às conquistas técnicas de sua época. No entanto, o já examinado juízo de Cícero (...) devia ter tornado mais cautos os defensores de tal opinião ¹²⁶.

Outra crítica corrente a Lucrécio é que, apesar de grande poeta, foi equivocada na escolha do tema, argumento que assim se refuta: “Para Lucrecio, as doutrinas de Epicuro eram uma sagrada revelação de benfeitora verdade e divina sabedoria, uma visão religiosa do mundo que agitava tão fundamente seu íntimo ser e todo o seu pensamento” ¹²⁷.

¹²¹ GREENBLATT, 2012. p. 185-202

¹²² Idem. p. 215

¹²³ GUDEMAN, 1952, p. 83-4

¹²⁴ SPINA, Segismundo. Introdução à Edótica. São Paulo: Ed. Cultrix, 1977.

¹²⁵ CLOUARD, Henri. In: LUCRÈCE. De la nature. 2. ed. rev. et corr. Paris: Librairie Garnier, 19???. p. 443. Mesmo relevando estas qualidades da edição de Clouard, justificamos a escolha da tradução de Èrnout, como fonte para nossa tradução e pesquisa, pela manutenção dos arcaísmos ortográficos do poema, contendo dissonâncias com a grafia corrente da época de Lucrécio. Esta grafia arcaica se revela útil na medida em que, analisada sob a fonologia de Jakobson, este trabalho propõe a pesquisa de sua função na tessitura sonora do texto, a saber, sua função poética, também de Jakobson.

¹²⁶ PARATORE, 1987, p. 278

¹²⁷ GUDEMAN, 1952, p. 84

Analisando Lucrécio como poeta epicurista, trata-se de um discípulo exemplar, como convinha aos seguidores da doutrina, “Mas aquilo que torna Lucrécio único e sumo é o tom e a cor que a sua experiência poética introduz na adesão total às ideias assimiladas (...)” ¹²⁸. Outra maneira de sintetizar o que há de melhor em Lucrécio seria sua conjugação de poeta e filósofo.

Neste voto epicurista está por certo o melhor Lucrécio, criador de uma poesia da natureza, toda feita de puros sentimentos viris; nela a alma se recolhe para viver a alegria simples, com respiração de peito robusto. Para a grande alma de Lucrécio (...) prevalece na filosofia de Epicuro o encanto do infinito.¹²⁹

Lucrécio expressou tanto a *diuina uoluptas* quanto o *horror*, que levam a reflexões sobre os desejos e o medo, aspecto considerado compreensível do ponto de vista romântico e moderno ¹³⁰. Poeta do fulgor da luz, da “ávida ebriedade do infinito”, fazendo esquecer as deficiências do epicurismo com sua “fantasia e com a beleza de sua poesia” ¹³¹.

Ressaltou-se a humanidade e beleza latentes no *De rerum natura*: a paz propícia à contemplação é uma paz que se conquista lutando, uma luta que sempre se renova: “luta ansiosa por uma verdade de uma alma sedenta de certezas” ¹³². Em contrapartida, nos legou certo “fascínio do mistério”: “(...) numa literatura que se distingue pelo facto de os seus maiores representantes gostarem tanto de falar de si, ele constitui a figura mais misteriosa e, por isso mesmo, mais fascinante” ¹³³.

Por fim, contemplou-se no poeta latino seu poder fantasista, sua forte representação plástica, a nobreza do pensamento, suas efusões passionais e domínio dos recursos de linguagem, isento de artifícios retóricos ¹³⁴. O poema de Lucrécio “(...) é uma das obras mais admiráveis e também das mais surpreendentes de toda a literatura latina” ¹³⁵.

¹²⁸ PARATORE, 1987, p. 279

¹²⁹ BIGNONE, 1952, p. 112

¹³⁰ Idem. p. 112

¹³¹ Ibidem. p. 114

¹³² Ibid.

¹³³ PARATORE, 1987, p. 278

¹³⁴ GUDEMAN, 1952, p. 82

¹³⁵ GRIMAL, 1982, p. 65

1.6 LUCRÉCIO HOJE

Pensando inicialmente na poesia moderna, da primeira metade do séc. XX, temos alguns poetas como Bertolt Brecht, que se inspirou na filosofia materialista do *de rerum natura*, a ponto de vislumbrar e iniciar a composição de *Das Manifesto*, poema didático projetado para ser um Manifesto Comunista em versos, nos moldes do *De rerum natura*¹³⁶. Esta ideia teria partido da leitura do poema por Brecht na tradução de Karl Knebel, publicada em Leipzig em 1821¹³⁷. Além da tradução, o poeta comunista pode ter chegado a Lucrécio por conta do epicurismo, contato provavelmente intermediado pela tese de Karl Marx sobre a *physis*, a filosofia da natureza em Epicuro e Leucipo¹³⁸.

Na França, temos o poeta Francis Ponge, autor *Les parti pris des choses*, livro de poemas em prosa em que se dá um inventário de coisas, tomadas em sua particularidade matérica, como que classificada pelas sensações. Assim como Lucrécio, tem como coisas do mundo os fenômenos da natureza, a chuva, ou outono, ao lado do pão, da mimosa, do fogo e dos moluscos¹³⁹. Para Haroldo de Campos, comparando o francês ao poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, Ponge redescobre cada objeto do mundo por termos sempre humanos, como Lucrécio¹⁴⁰.

A influência de Lucrécio ressoou também em Fernando Pessoa, que indica Lucrécio como uma das fontes para a criação de seu heterônimo Alberto Caeiro. Numa discussão feita por meio de cartas entre Caeiro e outro heterônimo Álvaro de Campos, Pessoa expressa que a grande lição de Lucrécio é provar que nada pode vir do nada:

Pessoa, por muito que tenha mitificado o “aparecimento” nele de Caeiro, nunca negou que este teve precursores, sendo o mais longínquo deles o

¹³⁶ BRECHT, B. O Manifesto. In: Revista Crítica Marxista – Unicamp, n. 16, 2003 disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/poemabrecht.pdf>. Acesso em 01 out. 2012.

¹³⁷ BRECHT, B. *Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen*. In: Das Wort. Disponível em: <http://www.ndlmm.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/ndlmm/Lehveranstaltungen/Reimlose_Lyrik.pdf>. Acesso em 02 out. 2012.

¹³⁸ MARX, Karl. Diferença entre as filosofias da natureza de Demócrito e Epicuro. Ed. Global, São Paulo, 1979.

¹³⁹ PONGE, Francis. *Les pris des choses*. Paris: Édition Gallimard, 1980.

¹⁴⁰ CAMPOS, Haroldo de. Drummond, Mestre de coisas. Coleção Fortuna Crítica. Org. Sonia Brayner. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978. p. 249

próprio Lucrécio – não só pela visão materialista patente nos dois, mas também por ambos terem fundido a filosofia com a poesia.¹⁴¹

No âmbito da Física, Lucrécio é central para a tese de Michel Serres: a física atômica mais avançada de nossos dias tem origem nos filósofos atomistas gregos Demócrito e Epicuro, juntamente com a hidráulica estática de Arquimedes. Serres percebe no poema de Lucrécio um marco do pensamento atomista:

Para compreender a empresa atomista e não a reputar absurda e arcaica, é preciso abandonar o quadro geral da mecânica dos sólidos. Ele é o do nosso mundo moderno em sua técnica própria e sua especulação. (...) O que é incompreensível não é o acontecimento local da declinação, mas sua inscrição na referência de uma outra mecânica, de uma outra ciência que a dos fluidos. Ora, é nesta que está inteiramente mergulhada a física de Lucrécio.¹⁴²

¹⁴¹ ZENITH, Richard. Caeiro triunfal. In: PESSOA, F. Alberto Caeiro – Poesia. Ed. Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. p. 262

¹⁴² SERRES, 2003. p. 18

2 ROMAN JAKOBSON E SUA TRAJETÓRIA CIENTÍFICA

2.1 O CÍRCULO DE MOSCOU

Roman Jakobson, linguista russo, nasceu a 11 de outubro de 1896. Estudou no Instituto Lazarev de Línguas Orientais, em Moscou.¹⁴³ Leitor assíduo de poesia, em 1912 trava contato com a poesia de Vélimir Khlébnikov.¹⁴⁴ Com 18 anos, ingressa na Universidade de Moscou, onde estuda linguística, ciências literárias, folclore e psicologia. Considera-se como marcante seu acesso à monografia de Lev V. Chcherba sobre as vogais russas, filiada às pesquisas do foneticista polonês Baudoin de Courtenay, sendo esta a primeira fonte do jovem Jakobson sobre o conceito de fonema.¹⁴⁵ Por essa época, também escreve poesia: em 1914 publica, com Kruchenykh, o volume de poemas *Zaumnaja gniga* ("Livro Transmental"), acentuadamente influenciado pela poesia de Khlébnikov e Stéphane Mallarmé, de quem traduziu alguns poemas¹⁴⁶. Também data deste ano seu primeiro ensaio, em carta aberta a Khlébnikov, elogiando-lhe as inventivas experiências, entre jogos verbais e arranjos fonéticos¹⁴⁷.

Desde muito cedo, estreitou laços pessoais e intelectuais com o linguista russo Trubietzkói, com quem manterá diálogo até fins da década de 1930¹⁴⁸. Em 1915, juntamente com Petr Bogatyrev¹⁴⁹, fundou e foi primeiro presidente do Círculo Linguístico de Moscou¹⁵⁰. A propósito, Jakobson indica as preocupações compartilhadas com seus contemporâneos:

¹⁴³ HOLENSTEIN, Elmar. Introdução ao pensamento de Roman Jakobson. Trad. de Roberto Torres de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 193

¹⁴⁴ BARBOSA, João Alexandre. O continente Roman Jakobson. In: JAKOBSON, Roman. Poética em Ação. Org. J. A. Barbosa. São Paulo: Ed Perspectiva – Ed. Universidade de São Paulo, 1990. p. XV.

¹⁴⁵ JAKOBSON, Roman. Retrospecto. In: Fonema e Fonologia. Trad. E org. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967. p. 147

¹⁴⁶ BARBOSA, 1990. p. XV.

¹⁴⁷ CÂMARA JR, João Mattoso. Roman Jakobson e a Linguística. In: Linguística. Poética. Cinema. Org. Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970. 166

¹⁴⁸ Idem. p. 166

¹⁴⁹ BARBOSA, 1990. p. XV.

¹⁵⁰ HOLENSTEIN, 1978. p. 193

(...) investigar novos caminhos e novas possibilidades em linguística, em poética e, sobretudo, em metrificação, para aplicá-las antes de mais nada, ao folclore (...) Deve-se notar que as primeiras reuniões de nosso círculo foram dedicadas justamente à linguagem poética. (...) ¹⁵¹

Para os componentes do Círculo, a linguagem poética fora equivocadamente posta de lado pelos neogramáticos, já que se constitui como uma “espécie linguística bem integrada, com um propósito explícito e um objetivo certo”. Assim, a poesia era vista como um objeto que requeria outro tipo de análise, enfrentando principalmente a complexa interação entre som e sentido.¹⁵²

(...) o Círculo de Moscou entrou para a história da ciência da literatura sob o título de ‘Formalismo russo’, opondo-se à interpretação biográfica e histórica da literatura no decorrer do século XIX e ao papel atribuído ao poeta como mediador iluminado de sabedoria pelo simbolismo. O poeta é um artesão cujos procedimentos se quer dominar. ¹⁵³

Os formalistas russos tiveram “atuação pioneira no que respeita ao moderno estudo científico da arte literária” ¹⁵⁴. Enfileiraram-se em luta contra as “interpretações externas”, apoiadas em formas de conhecimento exteriores em relação à literatura, tais como a filosofia, os costumes, a psicologia e a biografia dos poetas. Este manifesto do Formalismo Russo foi tratado de modo dialético por Jakobson:

O estudo da literatura insurge-se contra as extrapolações diretas, lineares, da poesia para a biografia do poeta. Mas daí não se pode de modo algum concluir a inadequação obrigatória entre a arte e a vida do poeta. Semelhante antibiografismo seria o lugar comum inverso do biografismo mais vulgar. ¹⁵⁵

¹⁵¹ JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. **Diálogos**. Trad. do texto francês, Elisa Angotti Kossovitch. Cotejo com o original russo, Boris Schnaiderman e Leon Kossovitch. Trad. dos textos poéticos, Haroldo de Campos. 9. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1993. p. 19

¹⁵² JAKOBSON, R., 1967. p. 150

¹⁵³ HOLENSTEIN, 1978. p. 16

¹⁵⁴ BLIKSTEIN, Izidoro. **Prefácio**. In: JAKOBSON, R. Linguística e Comunicação. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20. Ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995. p. 8

¹⁵⁵ SCHNAIDERMAN, Boris. **Uma visão dialética e radical da literatura**. In: Linguística. Poética. Cinema. Org. Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970. 178-179.

Dentre os procedimentos técnicos da *ars poetica*, os formalistas russos estiveram instigados principalmente pelo “aspecto simbólico do som na poesia”. Este aspecto resultará em grande preocupação para Jakobson: o simbolismo na arquitetura fônica do poema será ponto de partida para suas pesquisas quanto às relações entre som e significado.¹⁵⁶ Dessa “arquitetura”, pode-se supor uma meta-estrutura de produção de significação, pertinente em outros níveis linguísticos, não apenas no plano fonológico, mas também ao nível lexical, sintático e gramatical.

Voltavam-se eles com especial atenção para a substancialidade do poema, para sua arquitetura formal, por assim dizer, razão porque foram depreciativamente chamados de ‘formalistas’, pelos que defendiam um rígido sociologismo no campo dos estudos literários.¹⁵⁷

Para Jakobson, a conexão entre som e sentido se dá com a “superposição do princípio da similaridade sobre o da contiguidade, princípios que constituem os dois polos básicos da linguagem humana. O objetivo último de Jakobson é, pois, a semântica”. Os componentes do Círculo “jamais aceitaram a velha dicotomia entre forma e conteúdo: bem ao contrário, viam no poema uma hierarquia una de funções, dentro da qual o som se vinculava ao sentido”¹⁵⁸.

Ainda em 1915, Jakobson empreende suas primeiras pesquisas de campo em dialetologia e folclore russos. Recebe no ano seguinte o Prêmio Buslaev, por conta de seu estudo sobre as epopeias da Rússia setentrional. Dois anos depois, já na Universidade de São Petersburgo, participa da criação da OPOIAZ (Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética)¹⁵⁹, junto com o linguista russo Viktor Chklovski, o matemático e especialista em verso Boris Tomachevski; Sergei Bernstein, foneticista e analista de poesia; Boris Iarkhó, que operava com estatística em estudos literários; Boris Eikhebaun, historiador e teórico da literatura; e Evgenii Polivanov, linguista e orientalista¹⁶⁰.

O grupo de cientistas e intelectuais que se formou em torno à OPOIAZ refletiu sobre a importância da biografia do autor para entendimento da obra literária. Se

¹⁵⁶ BLIKSTEIN, 1995. p. 10

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ HOLENSTEIN, 1978. p. 193

¹⁶⁰ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 69-70

num primeiro momento foi severamente rejeitada pelos membros da Sociedade, incluso Jakobson, foi retomada pelo mesmo como pesquisa após o suicídio do poeta Vladimir Maiakovski.¹⁶¹

A postura dos componentes da OPOIAZ em relação ao estudo de outras linguagens além do folclore e da dialetologia, tais como a escultura, a pintura, o cinema e até o jornalismo, prenunciava a recepção que o grupo teria das teses de Saussure, com sua ideia de Semiologia, uma ciência geral dos signos.¹⁶²

Cresci no meio de pintores e as suas sérias discussões sobre os elementos fundamentais do espaço, da cor, da característica linear e da textura das telas eram-me tão familiares quanto as questões, já amadurecidas, da composição vocabular na poesia em comparação com a linguagem corrente.¹⁶³

Entrementes, candidata-se ao magistério de Língua e Literatura russas na Universidade de Moscou.¹⁶⁴ Sua juventude foi marcada também por uma intensa relação com poetas, tais como Khlébnikov, Vladimir Maiakovski e Boris Pasternak, também prosador, dos quais se tornou amigo e interlocutor em questões de literatura, e especificamente a poesia em relação com a fonologia. O vínculo de Jakobson com a poesia exerceu papel fundamental na formação de suas ideias linguísticas¹⁶⁵. A partir desses contatos, Jakobson infere que a “(...) problemática da relação entre o lado externo, fônico, da fala e seu plano interno, a esfera do sentido, é ressaltada com clareza particular na linguagem poética”¹⁶⁶.

Enquanto Maiakovski demonstrava entusiasmo com a abordagem linguística da poesia, a ponto de frequentar o Círculo Linguístico de Moscou e de participar ativamente das discussões¹⁶⁷, Jakobson passou a dedicar especial atenção aos seus princípios poéticos e “(...) definiu, pela primeira vez, em que consistia a inovação múltipla deles”. Esboça traduções de seus poemas para o francês e grava, primeiramente em Moscou, depois na Universidade de Harvard, nos EUA, suas leituras de poemas de Maiakovski. A interpretação de Jakobson acentua “(...) a

¹⁶¹ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 131-132

¹⁶² SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 25. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999. p. 82

¹⁶³ JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 16

¹⁶⁴ HOLENSTEIN, 1978. p. 193

¹⁶⁵ BLIKSTEIN, 1995. p. 8

¹⁶⁶ JAKOBSON, R. In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 28

¹⁶⁷ Idem. p. 158

particularidade de entonação do próprio poeta e de seus epítetos destacados (...). Também são positivas as informações acerca de suas leituras dos poemas de Khlébnikov.¹⁶⁸

O interesse do linguista pela natureza do fonema proveio da “(...) conjugação essencial desta com a poesia e a linguagem poética”¹⁶⁹. Para o linguista, é com Khlébnikov que a poesia futurista russa ganha consistência:

Experimentações tão significativas quanto a pintura abstrata e a poesia dita “transracional”, pelo fato de anularem o objeto figurado ou designado, propunham com máxima agudez o problema da natureza e do alcance dos elementos com função semântica nas imagens especiais e na língua, respectivamente.¹⁷⁰

Para Jakobson, Khlébnikov era um “explorador versátil” que abria perspectivas linguísticas em suas criações verbais:

Essa busca do artista no sentido dos ‘infinitesimais do verbo poético’, o seu manuseio paronomástico com os pares opositivos mínimos, ou, como ele próprio costumava dizer, ‘a declinação interna das palavras’ (...) propiciaram a intuitiva apreensão de uma entidade desconhecida, a antecipação das UNIDADES FONÊMICAS ÚLTIMAS (...).¹⁷¹

Partindo da poesia para a influência ampla que recebeu das reflexões dos grandes artistas de seu tempo, Jakobson afirma: “(...) O impulso mais forte para uma mudança na maneira de encarar a linguagem e a linguística talvez tenha sido (...) o turbulento movimento artístico dos princípios do século XX”¹⁷². Refere-se à geração de artistas nascidos na década de 1880: Picasso, Joyce, Braque, Stravinski, Khlébnikov e Le Corbusier. Para Jakobson, eles compartilhavam um “singular sentimento da tensão dialética entre as partes e o todo unificador e entre as partes conjugadas entre si (...)”¹⁷³.

A pintura cubista de Picasso pareceu-lhe concorde com as direções que tomava a física moderna, “onde tudo se baseia nas relações e na interação entre as

¹⁶⁸ JAKOBSON, R. In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 159

¹⁶⁹ POMORSKA, K. In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993 p. 11

¹⁷⁰ JAKOBSON, R. In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 16-17

¹⁷¹ Idem. 1967. p. 149

¹⁷² Ibidem. p. 148

¹⁷³ Ibid.

partes e os todos, entre a cor e o contorno, entre a representação e o que é representado”. Em Jakobson, a aquisição destas influências se dá pela adoção do princípio de relatividade da física em suas pesquisas linguísticas: “para a visão estrutural dos signos verbais, a experimentação de Picasso e os primeiros e ousados rudimentos de arte abstrata e não-objetiva serviram de sugestiva analogia semiótica (...)”.¹⁷⁴

2.2 O CÍRCULO DE PRAGA

Em 1920, Jakobson já se encontra em Praga, estudando e trabalhando como tradutor na embaixada soviética¹⁷⁵. Os primeiros anos na Tchecoslováquia foram dedicados aos estudos sobre poética e métrica. Também por essa época inicia seus estudos sobre a literatura tcheca antiga¹⁷⁶. No ano seguinte, na cidade de Brno, Jakobson leciona filologia russa na Universidade de Masaryk, onde posteriormente assumirá a cadeira de literatura tcheca antiga¹⁷⁷. Nesta instituição, escreve e publica uma série de artigos importantes, tais como: um ensaio sobre a poesia russa moderna (1921); um estudo comparativo entre a métrica russa e tcheca (1923) e um artigo sobre as obras em prosa de Boris Pasternak, onde se inicia a reformulação dos conceitos das figuras de linguagem metáfora e metoníma (1935), decorrentes de sua pesquisa sobre afasia infantil na aquisição da linguagem.¹⁷⁸

Em seu livro *A novíssima poesia russa*, publicado em Praga, em 1921, temos o poeta jovem, interessado tanto em poesia como em linguística, convergência de interesses determinada pela sua participação na formação do Círculo de Moscou¹⁷⁹. Nesta obra, Jakobson parte da poesia de Khlébnikov para sua “primeira investida para a análise da linguagem em seu sentido e suas funções”, o que já vinha sendo debatido desde o Círculo de Moscou¹⁸⁰: “em meu estudo sobre

¹⁷⁴ JAKOBSON, R. In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 149

¹⁷⁵ SCHNEIDERMAN, Boris. Uma viagem aos diálogos. In JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. Diálogos. 9. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

¹⁷⁶ HOLENSTEIN, 1978. p. 193

¹⁷⁷ Idem. p. 16-17

¹⁷⁸ BLIKSTEIN, 1995. p. 8

¹⁷⁹ BARBOSA, 1990. p. XVI

¹⁸⁰ JAKOBSON, 1967. p. 149

Khlébnikov eu lancei a sugestão de que o tecido fônico não consiste de sons, mas de fonemas, i.e., de imagens acústicas susceptíveis de serem associadas à imagens semânticas”¹⁸¹. A obra ainda salienta a prática futurista russa da “palavra autônoma”¹⁸².

O tradutor Boris Schnaiderman cita um trecho de *A novíssima poesia russa – esboço primeiro*, de 1919, que será mais tarde fundamental para constituição de uma específica historicidade na obra de Jakobson: “Cada fato da linguagem poética atual é apreendido por nós numa comparação inevitável com três momentos: a tradição poética, a linguagem prática da atualidade e a tendência poética que se manifesta”.¹⁸³ Pois o ápice em que se encontrava a poesia russa eram as inovações de Maiakovski e Khlébnikov, que assim definiu este momento: “Quando percebi que as velhas linhas de repente empalideciam, e o futuro nelas oculto se transformava no dia de hoje, compreendi que a pátria da criação está situada no futuro. É dele que sopra o vento dos deuses da palavra”.¹⁸⁴

Outro item historicista deste livro é a proposta de uma nova abordagem das escolas e períodos literários. A sucessão de períodos e estilos predominantes em poesia seria uma norma interna e histórica da linguagem da poesia. As escolas se sucedem principalmente buscando novas formas linguísticas no uso cotidiano da língua para compensar seus desgastes ao longo do tempo.¹⁸⁵

O estudo comparativo entre as versificações tcheca e russa, publicado em 1923, já demonstrava que sua análise fonológica não se apartava da semântica, sempre atenta às relações entre som e sentido: “os problemas das relações entre som e sentido são percebidos a partir de uma ótica estrutural, vale dizer, de complementaridade, onde os níveis fonológicos e semânticos são apreendidos como articuladores integrados do verso”¹⁸⁶. Propôs também uma orientação fonológica para estudos de prosódia geral, com base na análise do verso: “em face da prosódia motora e acústica e da rítmica, devemos estabelecer uma rítmica e uma prosódia

¹⁸¹ JAKOBSON, 1967. p. 150

¹⁸² BARBOSA, 1990. p. XVI

¹⁸³ SCHNAIDERMAN, Boris. Uma visão dialética e radical da literatura. 1970. p. 176

¹⁸⁴ Idem. p. 176-177.

¹⁸⁵ Ibidem. p. 177.

¹⁸⁶ BARBOSA, 1990. p. XVIII

fonológica, e, partindo daí, examinar os elementos prosódicos fundamentais do ponto de vista fonológico”¹⁸⁷.

Em 1926, participou da criação do Círculo Linguístico de Praga, juntamente com outros linguistas russos, como Trubietzkói, Bogatyrev e Karcevskij, e tchecos, como Jan Mukarowsky e Vilém Mathesius, idealizador do círculo¹⁸⁸. Os objetos de pesquisa eram a fonologia, a morfologia, a poética e a história das línguas e literaturas eslavas¹⁸⁹: rapidamente, o novo Círculo torna-se o divulgador mais atuante da linguística estrutural do período entre guerras¹⁹⁰. Jakobson distancia-se da “problemática literária”, encaminhando-se para questões ligadas ao estruturalismo. Em 1928, publica “Os problemas dos estudos literários e linguísticos”, em colaboração com J. Tynianov, em que se questionam sobre a oposição entre sincronia e diacronia, propondo a complementaridade destes itens antinômicos e lançando dois elementos essenciais para a Linguística, as noções de sistema e evolução¹⁹¹. Para Saussure, a sincronia é relativa à ordem, a um “princípio de regularidade” que não é imperativo, enquanto a diacronia implica um fator dinâmico, particular, que se impõe à língua¹⁹².

A oposição da sincronia à diacronia opunha a noção de sistema à de evolução; ela perde sua importância de princípio, pois reconhecemos que cada sistema é-nos obrigatoriamente apresentado como uma evolução e que, por outro lado, a evolução tem inevitavelmente um caráter sistemático.¹⁹³

A relativização da antinomia sincronia / diacronia operada por Jakobson provém da sua teoria fonológica, feita em colaboração estreita com os membros do Círculo de Praga, já antes anunciada em seus trabalhos sobre os aspectos fônicos da poesia russa¹⁹⁴.

O impulso foi dado pelos trabalhos de Jakobson a respeito da história da fonologia russa, nos quais prova que as leis estruturais e funcionais constitutivas do sistema sincrônico são igualmente válidas para o

¹⁸⁷ JAKOBSON, 1967. p. 150

¹⁸⁸ CÂMARA JR, 1970. p. 166

¹⁸⁹ HOLENSTEIN, 1978. p. 16

¹⁹⁰ Idem. p. 16

¹⁹¹ BARBOSA, 1990. p. XIX

¹⁹² SAUSSURE, 1993. P. 82

¹⁹³ BARBOSA, 1990. p. XIX

¹⁹⁴ BLIKSTEIN, 1995. p. 9

desenvolvimento diacrônico e que a sincronia e a diacronia constituem uma unidade dinâmica indivisível.¹⁹⁵

Jakobson é responsável por repelir o conceito do fonema como elemento linguístico indivisível. Em 1932, é convidado a redigir o verbete “fonema” para uma enciclopédia tcheca: “a soma das particularidades fonologicamente pertinentes que uma unidade fônica comporta”¹⁹⁶.

Especialmente preocupado em determinar o valor semiótico do “fonema”, viu Jakobson esse valor na função que tem o elemento fônico em se distinguir entre si os elementos lexicais: ao passo que estes têm “uma significação própria, bem definida e constante”, aquele não apresenta “uma significação própria positiva” (...) ¹⁹⁷

Então, um som linguístico, para ser um fonema, depende de traços distintivos, cuja presença ou ausência o coloca em oposição a todos os demais fonemas de determinada língua. Os fonemas são feixes de propriedades físicas diferenciadoras, seus traços distintivos, as unidades linguísticas mínimas e indivisíveis. Jakobson propôs um quadro para os traços fônicos funcionais em uma língua, que por sua vez, caracterizam os fonemas.¹⁹⁸

Assim, Roman Jakobson foi um importante teórico da fonologia diacrônica nos estudos de evolução das línguas, questionando a rigidez das antinomias de Saussure, afirmando que a história das línguas não deveria se restringir ao estudo das mudanças isoladas, mas concebê-las em função do sistema afetado pela mudança¹⁹⁹. Essa “conciliação das antinomias” de Saussure foi uma das grandes contribuições do Círculo de Praga, de um modo geral, mesmo estando em íntima relação com as premissas dos formalistas de Moscou²⁰⁰.

Outro aspecto do Círculo de Praga que terá desenvolvimento nas pesquisas posteriores de Jakobson é a questão das funções da linguagem, tanto em seus

¹⁹⁵ HOLENSTEIN, 1978. p. 16-17

¹⁹⁶ CÂMARA JR, 1970. p. 167

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ CÂMARA JR, 1970. p. 167 .

¹⁹⁹ LEPSCHKY, Giulio C. A linguística estrutural. 2. ed. São Paulo: EDUSP / Ed. Perspectiva, 1975. p.

103

²⁰⁰ HOLENSTEIN, 1978. p. 16

elementos isolados quanto em relação a muitos aspectos da atividade linguística ²⁰¹. Assim, 1928, ano de publicação da obra em parceria com Tynianov, é data também da apresentação das “Teses” dos cientistas do Círculo de Praga, no Congresso Linguístico de Haya, com outros linguistas como Trubietzkói e Karcevskij, o que torna este período muito importante para a linguística estrutural ²⁰².

Como acontecera em Moscou, os anos de Jakobson em Praga foram de intenso contato com artistas, como os escritores Vitezslav Nezval, “brilhante poeta de nossa geração” , Jaroslav Seifert, Vladislav Vancura e os artistas plásticos Karel Teige e Joseph Sima, pintor com quem Jakobson discutia sobre a “estrutura binária dos signos linguísticos” e a “semântica do paralelismo” ²⁰³. Declarou-se admirador dos românticos Karel Hynek Macha e Jaromir Erben, líricos de dimensões mundiais, mesmo que pouco conhecidos fora de seu país. ²⁰⁴

Em 1935, conclui seus estudos sobre a morfologia dos casos sintáticos do russo. Brno foi uma estada especial em sua trajetória, já que lá também desenvolveu os primeiros esboços da teoria dos traços fonológicos distintivos, em sua investigação sobre o fonema, por volta de 1938. Depois desta experiência na Tchecoslováquia, Jakobson incrementará suas ideias sobre a função estética da linguagem, que ele nomeará função poética.

De qualquer modo, como corolário dessa afirmação germinal para os estudos literários, a determinação do objeto destes estudos (...) era de importância fundamental para a constituição de uma poética que pudesse vencer a paralisia e os mecanicismos dos vários positivismo do século XIX. ²⁰⁵

Suas novas concepções de uma ciência da literatura não a faziam dependentes dos estudos históricos, mas persistiam numa complementaridade, “articulada pelas investigações do procedimento, núcleo das preocupações dos formalistas, quer do Círculo de Moscou, quer da OPOIAZ, sobretudo através da obra de V. Chklovski” ²⁰⁶. Por fim, este percurso científico em Praga também germina a

²⁰¹ LEPSCHY, 1975. p. 101

²⁰² Ibidem. p. 102

²⁰³ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 140

²⁰⁴ Idem. p. 139-140

²⁰⁵ BARBOSA, 1990. p. XVII

²⁰⁶ Idem.

passagem da linguística à semiótica, a partir de seus trabalhos colaborativos com Mukarovsky, vista como uma “estética estrutural”.²⁰⁷

2.3 O PÉRIPOLO DE JAKOBSON: DINAMARCA, NORUEGA, SUÉCIA E ESTADOS UNIDOS

Com a Tchecoslováquia invadida pelos nazistas (1939), Jakobson é expulso da cátedra na universidade²⁰⁸, solicita exílio na Dinamarca, sendo *visiting professor* em Copenhague. No mesmo ano, já está na Noruega, lecionando em Oslo. Os sucessos bélicos do nazismo na Europa, como a ocupação desse país, deram início à Segunda Guerra Mundial e o forçaram a seguir fugindo: em 1940, segue para a Suécia.²⁰⁹ É professor em Uppsala e em Estocolmo, onde em 1941 conclui seu estudo sobre a afasia infantil²¹⁰. Tal pesquisa, além da contribuição para a fonoaudiologia²¹¹, trouxe elementos para sua concepção em poética, já que submeteu as figuras de linguagem metáfora e metonímia ao escrutínio de sua função na aquisição da linguagem²¹².

Em 1941 Jakobson viaja aos EUA, país em que residirá até o fim da guerra. Em Nova York, é professor de Linguística Geral na *École Libre des Haut Études*, a universidade francesa da cidade. Dois anos depois, funda o *Linguistic Circle of New York*. Esse período também será de intensa produção de ensaios científicos, com destaque para o volume *Preliminaries to Speech Analysis* (em colaboração com Fant e Halle) e “estudos sobre mitologia, folclore, filologia e poética eslavas”²¹³. Neste período em Nova Iorque, Jakobson trava contato com o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Este considerou que Jakobson tinha formulado as mesmas questões estruturalistas que ele, e as tinha resolvido²¹⁴, e suas ideias têm insuspeitadas

²⁰⁷ BARBOSA, 1990. p. XVIII

²⁰⁸ SCHNAIDERMAN, B. In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 139-140. p. 2

²⁰⁹ HOLENSTEIN, 1978. p. 17

²¹⁰ Idem. p. 194

²¹¹ FLORES, Valdir do Nascimento. (org.) Introdução aos estudos de Roman Jakobson sobre a afasia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

²¹² Trataremos desta pesquisa em capítulo posterior, pela importância da relação com a poesia.

²¹³ BLIKSTEIN, 1995. p. 9

²¹⁴ HOLENSTEIN, 1978. p. 17

relações com sua linguística estrutural ²¹⁵. Posteriormente, leciona Linguística Geral na Universidade de Columbia, como professor de Estudos Eslavos. ²¹⁶ Em 1949, leciona na Universidade de Harvard. ²¹⁷

Em 1956 é eleito presidente da Sociedade Linguística dos Estados Unidos. No ano seguinte, em Cambridge, Massachusetts, obtém no MIT ²¹⁸ uma segunda cadeira de primeiro cientista. Jakobson estava entre gabaritados cientistas e com uma estrutura tecnológica de pesquisa, integrando trabalhos participativos que permitiram a conclusão de suas pesquisas no campo da fonologia, com o auxílio da acústica (por meio da análise espectral da fala), da aerodinâmica e da cibernética. Holenstein sublinha que esse contato foi “(...) antes de tudo, interdisciplinar com os homens de ciências de diferentes orientações (...)” ²¹⁹, tais como físicos, biólogos, topólogos, neurologistas, fisiologistas e psicólogos, com destaque para o físico Niehls Bohr e para J.S. Bruner e S. S. Stevens, “os iniciadores da cibernética e da teoria da informação”. Esteve a par das pesquisas em teoria matemática da comunicação de Shannon e Weaver, que o inspiraram a adotar os termos conceituais *código* e *mensagem*, em substituição aos termos *langue* e *parole*, assimilados de Saussure por muitos outros linguistas ²²⁰. Nos EUA, ainda teve acesso à obra do filósofo e semiótico Charles Sanders Peirce, segundo o linguista, “a fonte de inspiração mais poderosa” que encontrou naquele país. ²²¹

Eu emprego, no lugar do termo saussureano “semiologia”, o de semiótica, agora de uso geral, e que havia sido proposto por John Locke, antes de ser retomado por Charles Sanders Peirce. Este dedicou toda a sua vida à profunda elaboração dos signos humanos, em primeiro lugar vocabulares, e apesar da incompreensão dos contemporâneos, traçou o programa vivificador da nova ciência. ²²²

É mister determo-nos na importância de Peirce na obra de Jakobson. De início, suas ideias ajudaram-no a definir suas concepções, referentes às desconfianças que reservava a certas premissas de Saussure, principalmente

²¹⁵ BLIKSTEIN, 1995. p. 9

²¹⁶ HOLENSTEIN, 1978. p. 194

²¹⁷ Idem. p. 17

²¹⁸ *Massachusetts Institute of Technology*.

²¹⁹ HOLENSTEIN, 1978. p. 18

²²⁰ CÂMARA JR, 1970. p. 173

²²¹ HOLENSTEIN, 1978. p. 18-19

²²² JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 149

quanto às relações entre som e sentido. Jakobson já detectara que a interpretação do signo verbal como “unidade indissolúvel de dois constituintes”, vulgarmente atribuída a Saussure, provinha da teoria dos estóicos do séc. VIII. O signo (*semêion*) é formado pelo significante (*semainon*) e o significado (*semainómenon*); o primeiro é sensível (*aisthetón*), o segundo, inteligível (*noetón*). Mesmo antes, em Santo Agostinho, temos a adaptação dos termos gregos ao latim: o *signum* é constituído de um *signans* e um *signatum*.²²³

No artigo “Sobre uma nova lista de categorias”, nas *Atas da Academia Norteamericana das Artes e das Ciências*, Peirce lança as bases de sua semiótica, propondo uma classificação dos signos em *ícones*, *índices* e *símbolos*. Os ícones mantêm com o objeto representado uma relação de semelhança entre o significante e o significado (ex., um retrato); o índice é fruto da contiguidade entre significante e significado (ex., a poça d’água é índice da chuva); o símbolo é uma contiguidade acordada, arbitrária, entre o significado e o significante. Tais categorias indicam a função predominante em cada signo, sendo raríssimos os signos ditos “puros”.²²⁴

Há um contraste radical entre as concepções de Saussure e Peirce. O mestre genebrino reafirma a arbitrariedade da significação verbal, ou seja, a ligação entre significante e significado é atribuída e legitimada, por acordo, no uso do coletivo da língua²²⁵. Em termos peirceanos, o signo linguístico é um símbolo. Contudo, Peirce já apresenta sua tipologia sínica por meio de um processo de detecção da função dominante do signo: a balança, como símbolo da justiça, é arbitrário, mas o objeto, por sua função concreta de instrumento de medição, está semanticamente próximo da justiça, pela justeza da medida. A balança é um símbolo com traços icônicos. Em suma, o signo linguístico não é puramente simbólico, e também contém traços icônicos.

Um dos traços mais importantes da classificação semiótica de Peirce reside na perspicácia com que ele reconheceu que a diferença entre as três classes fundamentais de signos era apenas uma diferença de lugar no seio de uma hierarquia toda relativa.²²⁶

²²³ JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20. Ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995. p. 98-99

²²⁴ JAKOBSON, 1995. p. 99-103

²²⁵ SAUSSURE, 1993. p. 81-82

²²⁶ JAKOBSON, 1995. p. 103

Na semiótica peirceana, os ícones eram de duas subclasses: as *imagens*, que representam as qualidades simples do significado, e os *diagramas*, que apresentam relações inteligíveis entre as partes (ex., um gráfico de curvas estatísticas). Esta subclassificação dos signos icônicos interessou a Jakobson, pois dela encontrou reflexos na organização sintática da linguagem verbal, como a ordem hierárquica entre sujeito e objeto. As ordens sintáticas de cada língua são aspectos icônicos: “para que uma frase seja compreendida, é mister que a colocação das palavras no seio dela tenha a função de ícone” ²²⁷, já que a significação depende da relação sintática entre as partes.

A despeito das diferentes posturas de Peirce e Saussure, Jakobson, dialeticamente, encontra no pensador norte-americano os pontos de partida da semiótica proposta por Saussure. Assim, também entendia a linguística como uma semiótica, ao considerar que a principal função da língua é relacional, dado o seu contato fecundo com o saber científico, cultural e com outras linguagens ²²⁸. Sua investigação fonológica, considerando sempre as relações intrínsecas entre som e sentido, orientará a configuração de sua poética, também à luz da leitura de Peirce, com os dados de sua semiótica ²²⁹.

A presença de Jakobson nos Estados Unidos teve impacto na orientação do pensamento linguístico naquele país, principalmente por sua ideia de uma linguística diacrônica, oriunda de sua convicção nas relações intrínsecas entre som e sentido:

Sob a égide de Bloomfield, ela [a linguística norte-americana antes de Jakobson] concentrou sua análise na forma externa da língua, como diria Humboldt: o sistema fônico, as combinações dos fonemas em morfemas e as regras de sucessão e posição destes no vocábulo e na frase, sem cogitar do conteúdo semântico, que era considerado matéria de filosofia e não de linguística. ²³⁰

Tanto lutou contra essa visão, que parece banida do pensamento linguístico atual. Mas Jakobson está próximo a Bloomfield quanto à fonologia e à composição do fonema em traços distintivos. Neste país, também apreciou e estimulou as pesquisas de Edward Sapir e Franz Boas, deste por seus trabalhos

²²⁷ PEIRCE, Charles Sanders. Apud JAKOBSON, 1995. p. 106

²²⁸ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 150-151

²²⁹ BARBOSA, 1990. p. XVIII

²³⁰ CÂMARA JR, 1970. p. 171-172.

com línguas ameríndias. A gramática gerativa (ou transformacional), encabeçada por Noam Chomsky, apóia-se em alguns pontos do pensamento de Jakobson. Com Morris Halle, colaborador de Jakobson e assistente no MIT, pesquisaram conjuntamente uma fonologia transformacional.²³¹

Em suma, “a biografia intelectual de Roman Jakobson espelha, de certo modo, o próprio encaminhar-se da Linguística contemporânea para a Arte e a Antropologia”²³², além da proximidade com muitas correntes ditas estruturalistas e com as ciências exatas. Finalmente, Holenstein resume o périplo intercontinental de Jakobson:

(...) pode-se caracterizar a época de Moscou como a fase de fogo despertar, a época de Praga como a fase de constituição, de um lado pela elaboração de um programa sistemático, de outro lado pelo teste desse programa em diferentes campos bem delimitados, e a época americana como a fase de consolidação e de alargamento interdisciplinares das descobertas.

2.4 JAKOBSON E A LINGUÍSTICA DE SAUSSURE: FONTES COMUNS

O linguista suíço Ferdinand de Saussure exerceu influência sobre Jakobson, segundo o qual é a ele que “devemos a primeira formulação especificamente linguística, explícita e pormenorizada, de uma teoria da linguagem”²³³. Jakobson foi um dos primeiros cientistas a citar o seu *Cours de linguistique générale*, em uma publicação fora do âmbito de expressão francesa. Ademais, considera o Curso como o início promissor da linguística, “(...) em vez de uma ciência já totalmente elaborada, a introdução a uma nova pesquisa generosa”²³⁴, “não isenta de contradições, muitas vezes disfarçadas sob uma efígie de doutrina acabada, que desvia o foco das contribuições essenciais do linguista suíço”²³⁵.

Para Jakobson, a premissa de Saussure em “atribuir uma definição puramente relativa e opositiva aos elementos diferenciais – tornou-se a base de qualquer análise consistente de caráter ÚLTIMO E COMPOSICIONAL (...)”²³⁶. A

²³¹ CÂMARA JR, 1970. p. 172.

²³² BLIKSTEIN, 1995. p. 8

²³³ HOLENSTEIN, 1978. p. 25

²³⁴ Ibidem. p. 27-28

²³⁵ HOLENSTEIN, 1978. p. 28

²³⁶ JAKOBSON, 1967. p. 156, grifo do autor.

ideia de que os traços diferenciais são inerentes ao fonema foi fundamental para os mais diversos campos da ciência moderna. Na linguística de Jakobson é fundamental a noção de que, em última instância, os fonemas não são isoláveis, e sim suas propriedades, seus traços distintivos.

Um postulado de Saussure determina que a linguística, enquanto ciência da linguagem verbal, deveria ser englobada por uma outra, a que o linguista genebrino designou Semiologia (ou Semiótica), uma ciência que estudasse os signos, linguísticos ou não, em seu âmbito social.

Quando tomamos conhecimento das reflexões de Saussure, a questão da ciência dos signos (ou semiologia, segundo a expressão de Saussure, que propunha uma nova disciplina) entrou imediatamente em nossas conversas e projetos e foi desenvolvida no recém-criado Círculo Linguístico de Praga.²³⁷

Particularmente, o linguista russo passou a investigar o “problema do lugar da língua na cultura e de sua significação no conjunto dos outros sistemas de signos”²³⁸. Entre os linguistas da Europa Oriental, com é o caso dos protagonistas dos Círculos de Moscou e Praga, via-se em Saussure uma ascendência comum, representada por dois linguistas poloneses: Baudoin de Courtenay e Kruszewski, a quem se deve contribuições na conceituação de fonema. Ambos já haviam abordado os eixos da linguagem (mais tarde batizados de eixo sintagmático e paradigmático) e “(...) a maior parte dos célebres pares e dicotomias saussurianos”²³⁹. Já em 1919, quando trabalhou com Khlébnikov na edição de suas Obras Completas, não publicadas à época, diante da criatividade e da solidez teórica do poeta, Jakobson percebeu a fragilidade da “concepção linguística tradicional”, recorrendo ao conceito de fonema em Courtenay e seus alunos:

O conceito de fonema, como o definiram os pesquisadores petersburguenses Lev Vladímirovich Chcherba (1880-1944) e Iêvguêni Dmítrievich Polivanov (1891-1938), alunos perspicazes de Baudoin – fundamentaram-no no laço indissolúvel entre o som e o sentido – orientou meu estudo dos procedimentos fônicos em Khlébnikov e na linguagem poética em geral.²⁴⁰

²³⁷ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 148

²³⁸ Idem, p. 148

²³⁹ HOLENSTEIN, 1978. p. 26

²⁴⁰ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 29

Em suma, Jakobson estuda as ideias de Saussure à luz dos seus antecessores históricos, relacionando a distinção semiótica entre significante e significado, a “determinação relacional” dos significantes, os iniciadores estoicos da semiótica na Antiguidade, os pensadores escolásticos da Idade Média e os tratados dos gramáticos da Índia antiga.²⁴¹ Para Holenstein, Jakobson invoca Hegel, em relação à ideia de sistema e à oposição enquanto relação fundamental, conferindo assim “(...) uma unidade dinâmica e dialética à dualidade preferencialmente estática de Saussure”²⁴². Por fim, Jakobson critica em Saussure a natureza arbitrária de todo signo linguístico e também a sua “regra de linearidade”, tidos como universais linguísticos²⁴³.

2.5 JAKOBSON E A INTERDISCIPLINARIDADE: CIÊNCIAS EXATAS, CORRENTES ESTRUTURALISTAS E FENOMENOLOGIA

A interdisciplinaridade em Jakobson, destacada na análise fenomenológica de Holenstein, concretiza-se na recepção da influência de outras correntes científicas que se automeavam estruturalistas, por exemplo, a psicologia da Gestalt, segundo a qual “(...) os mais simples dados da percepção já apresentam uma estrutura de relações que não lhes é imposta do exterior, mas que é constitutiva para elas, sem a qual não poderiam ser percebidas”²⁴⁴. Jakobson empresta da Gestalt a ideia de “todos parciais” em sua pesquisa fonológica: “um dado sensorial não pode aparecer sempre a não ser sobre um fundo, com cuja propriedade qualitativa ele varia, e com o qual forma portanto um todo”²⁴⁵. Outro dado da Gestalt caro a Jakobson é que o todo possui particularidades que suas partes, porque estão isoladas, não têm:

A harmonia e o ritmo são propriedades que só uma sequência de sons pode ter e não um som isolado. É nessa constatação que se baseia o

²⁴¹ HOLENSTEIN, 1978. p. 27

²⁴² Idem. p. 27

²⁴³ JAKOBSON, 1967. p. 177

²⁴⁴ HOLENSTEIN, 1978. p. 23

²⁴⁵ Idem. p. 23

aspecto estático ou formal da Teoria da Forma, a tese segundo a qual o todo é mais do que a soma de suas partes.²⁴⁶

Características como “(...) dependência do campo e universalidade são válidas para a relação de oposição, um aspecto fundamental da linguagem”. Ver-se-á neste trabalho abordada a importância do valor de oposição ao nível fonemático, tanto para a fonologia quanto para a função poética da linguagem. Por se orientarem por critérios estritamente linguísticos, os estruturalistas, quanto à linguagem verbal, conseguem “(...) mostrar relações que foram negligenciadas pelos gestaltistas, que seguem critérios psicológicos muito gerais”²⁴⁷.

Em Jakobson, o impulso para estudos que relacionem a linguística às demais ciências podem resultar em estudos das funções da palavra, e conseqüentemente da literatura. A Matemática também empreendeu estudos e teorias estruturais, a partir de pesquisas sobre cálculo de variações e da topologia: “A estrutura é definida como o conjunto das relações que ligam os elementos de uma estrutura”²⁴⁸. Jakobson interessou-se também pelo conceito de invariância, a partir de estudos das “invariantes relacionais de um conjunto de elementos”²⁴⁹. A atenção devida às ciências exatas é *sui generis*, segundo Mattoso Câmara Jr:

A linguagem, como sistema de símbolos, situa-se num nível superorgânico, mas depende do mundo físico numa maneira das mais estreitas. Daí a necessidade que incumbe ao linguista de acompanhar de perto as ciências físicas e aproveitar-lhes as conclusões para os seus fins próprios (...).

A propósito dos traços distintivos dos fonemas, Jakobson afirma: “(...) há uma diferença essencial entre a ciência física, que impõe o seu próprio sistema de símbolos aos “índices” observados (no sentido que Peirce dá ao termo) e a fenomenologia da linguagem, que se propõe a desmontar o código íntimo que está na realidade subjacente a todos os símbolos verbais e, como costumava dizer Sapir, todos os “átomos simbólicos”. A língua, o código verbal, é uma “propriedade real” de uma comunidade.

²⁴⁶ HOLENSTEIN, 1978. p. 23-24

²⁴⁷ Ibidem. p. 25

²⁴⁸ Ibid. p. 28

²⁴⁹ Ib. p. 28-29

Assim, as oposições linguísticas (fonológicas, gramaticais) que visam sempre à distinção semântica, não são um dado metafísico, mas uma “verdade dada por um código”.²⁵⁰ Neste ponto, a linguística de Jakobson está próxima da acústica e da física. A propósito das relações entre o código linguístico e os falares individuais, Jakobson afirma: “Como a moderna termodinâmica, a linguística também trata dos aspectos temporais reversíveis como dos irreversíveis”²⁵¹.

2.6 JAKOBSON COMO ESTRUTURALISTA FENOMENOLÓGICO

Segundo Jakobson, era na poética que as relações das partes com o todo se evidenciavam e o instigavam a rever os ensinamentos de Edmund Husserl e dos teóricos gestaltistas²⁵². A afirmação acima confere pertinência ao estudo de Elmar Holenstein, *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*²⁵³, acerca dos aspectos fenomenológicos implicados na obra de Jakobson. Para posicionar sua obra no cenário científico do século XX, Holenstein propõe o termo “estruturalismo fenomenológico”. Sendo a fenomenologia e o estruturalismo correntes de pensamento de atitudes e processos incompatíveis, o autor propõe buscar um ponto em comum entre o início da fenomenologia e do ramo europeu-oriental do estruturalismo. Logo, “um conjunto de pontos de contato históricos se impõe”. Um desses pontos de contato se dá entre Jakobson e Husserl.²⁵⁴

No terceiro volume de suas *Investigações Lógicas*, Husserl “trata das leis constitutivas de um sistema, de um todo”. Suas ideias serviram, para Jakobson, que as retomou no Círculo de Praga, juntamente com outros alunos de Husserl, como “meditação fundamental” para o estruturalismo, e especificamente em suas investigações sobre a linguagem infantil.²⁵⁵ A influência de Husserl sobre Jakobson é “a mais tangível”²⁵⁶, o que se dá em pelo menos três domínios: “(...) na definição da relação entre linguística e psicologia, no programa de uma ‘Gramática universal’

²⁵⁰ JAKOBSON, 1967. p. 172-173

²⁵¹ Idem. p. 176

²⁵² JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, 1993. p. 19

²⁵³ HOLENSTEIN, 1978. p. 9

²⁵⁴ Idem.

²⁵⁵ Ibidem. p. 10

²⁵⁶ Ibid.

e na defesa da semântica como parte integrante da linguística”. Um ponto de presença do pensamento fenomenológico nas teorias de Jakobson é a atenção devida à função: “Em Jakobson a função, critério teleológico, foi reconhecida como decisiva para o desenvolvimento linguístico” ²⁵⁷, o que vemos concretizar-se na teoria e no estabelecimento das funções da linguagem, que veremos neste trabalho.

Outro traço fenomenológico em Jakobson está na “pesquisa das invariantes nas variações diversas, programa que a linguística e a ciência da literatura partilham com todas as ciências modernas” ²⁵⁸. A despeito da proximidade entre tais correntes de pensamento, Holenstein ainda relembra pontos de incompatibilidade, criticando a “fenomenologia transcendental”, que considera que “(...) toda consciência é consciência de alguma coisa”, enquanto o estruturalismo “(...) atrai a atenção para os laços radicais entre a constituição subjetiva do mundo e o sistema de signos”. ²⁵⁹

É por demais evidente que a natureza dos fenômenos de que trata a linguística estrutural – e ela não é a única a fazê-lo – permite igualmente uma proveitosa aplicação dos métodos condenados pela fenomenologia, a saber: a indução empírica e a formalização matemática.

Essa concepção, relacionando fenomenologia e estruturalismo, aponta também para o valor da interdisciplinaridade na obra de Jakobson, contemplada no método analítico do fenômeno linguístico-neurológico, como etapa complementar à análise puramente linguística. Holenstein compara o linguista ao filósofo alemão Gottfried Leibnitz, por ambos se caracterizarem “por uma riqueza de novas perspectivas teóricas e por um campo de pesquisa incrivelmente vasto” ²⁶⁰. O método estruturalista, na ótica de Jakobson (um “sistema de sistemas”, sempre envolvendo uma ciência interdisciplinar) faz Holenstein classificar sua obra como “Linguística Integral” ²⁶¹.

²⁵⁷ HOLENSTEIN, 1978. p. 11

²⁵⁸ Ibidem. p. 11

²⁵⁹ Ibid. p. 12

²⁶⁰ Ib. p. 14-15

²⁶¹ Ib. p. 13

3 PESQUISAS DE JAKOBSON RELACIONADAS À FUNÇÃO POÉTICA

3.1 A RELAÇÃO TEMPO / ESPAÇO

Para Jakobson, as questões relativas ao tempo foram a grande preocupação de sua época, com a a eliminação do estatismo e das concepções absolutas ²⁶². O tratamento que deu aos fatores tempo e espaço, em suas dimensões sensorial e metodológica, é central em sua tese de que a poesia é uma arte especialmente diferente de outros sistemas de signos ²⁶³.

Três dicotomias de Saussure tiveram ampla aceitação entre linguistas, que o tornaram o pai do estruturalismo: significante / significado, língua / fala e sincronia / diacronia ²⁶⁴. Para Saussure, uma mudança fonética em dada língua é originada durante a performance (fala) e o código (a língua) “responde” ao estímulo. O ato da fala envolveria a possibilidade de efeitos sistêmicos, estimulado por acidentes que motivam uma adaptação. Para os linguistas do Círculo de Praga, Saussure não se deteve o suficiente sobre a possibilidade de uma relação causal entre mudança fonêmica e intenção (subjativa) ²⁶⁵.

Jakobson relativiza a oposição sincronia / diacronia, percebendo que certos tipos de mudança aconteciam sob a sincronia, já Saussure entendia a mudança no fluxo do tempo, diacronicamente. Usou como exemplo uma variação vocálica em russo, cujas adaptações, usadas ordinariamente na fala, revelavam a intenção de parecer ora mais velho, ora mais jovem, com relação causal entre mudança fonêmica e intenção subjativa. ²⁶⁶ Em suma, este par é uma “ficção metodológica necessária”, que põe à prova a consciência de seu uso, porque de fato as oposições sincronia / diacronia e estática / dinâmica não coincidem. ²⁶⁷

²⁶² JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 62

²⁶³ BRADFORD, Richard. Roman Jakobson - Life, Language and Art. London: Ed. Routledge, 1994. (Trad. do autor) p. 143

²⁶⁴ Idem. p. 143

²⁶⁵ Ibidem. p. 144

²⁶⁶ Ibid. p. 144-145

²⁶⁷ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 62

(...) em qualquer ponto imaginado da escala diacrônica há uma tensão contínua entre elementos linguísticos do passado e do presente, com a implicação de que nossa mais extensa e ativa consciência do passado produzirá um presente cada vez mais complexo.²⁶⁸

Em Saussure, não havia a hipótese de compatibilidade dos dois aspectos do tempo, a simultaneidade e a sucessão.

Por conseguinte, a dinâmica foi afastada da análise do sistema e o significante, inversamente, foi reduzido à pura linearidade, reducionismo que suprimiu qualquer possibilidade de se conceber o fonema como um feixe de aspectos distintivos simultâneos.²⁶⁹

Jakobson investiu na pertinência do aspecto simultâneo da literatura, com a ideia de tempo descontínuo, que continha os seus movimentos lineares e não lineares. Isso permitia, por exemplo, quanto ao gosto do público leitor, que se voltasse a ler os clássicos e a assimilação, em um repertório contemporâneo, de valores artísticos antes inadmissíveis. Assim, é possível haver reabilitações de autores, o que se restringia à literatura escrita, que, por cristalizar as obras, permite esses deslocamentos temporais, donde decorre sua distinção entre literatura e folclore oral.²⁷⁰

Outro exemplo deste emaranhado temporal está na percepção acústica da linguagem falada, que progride em fluxo acelerado, exigindo que o ouvinte ouça no mínimo uma parte considerável de seus elementos para a compreensão do enunciado:

O ouvinte toma consciência das palavras quando as unidades que as compõem já foram pronunciadas, e das frases quando as palavras que as formam já foram proferidas. Ele deve dirigir sua atenção para o jato do discurso e, ao mesmo tempo, poupar os momentos indispensáveis para a compreensão do todo, de síntese simultânea, como os denominou o neurologista e psicólogo russo I. M. Sêchenov (1829-1905).²⁷¹

²⁶⁸ BRADFORD, 1994. p. 146

²⁶⁹ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 64

²⁷⁰ Ibidem. p. 71

²⁷¹ Ibid. p. 73

Neste processo de percepção, os elementos conscientemente inauditos – sons que compõem palavras, palavras formando frases – já pertencem à memória imediata.

As preocupações com relação ao tempo, em cruzamento com as questões de língua e literatura, se refletiram em seu entusiasmo, tanto com a poesia futurista de Maiakowski e Khlébnikov, quanto com a Teoria da Relatividade de Albert Einstein. Dos poetas russos, vinham poemas e manifestos (em que se proclamava que a pátria da criação era o futuro), suas palavras de ordem e suas experimentações pictóricas. Na teoria de Einstein surgia a recusa em conceber o tempo como dimensão absoluta e a consideração das complexidades envolvendo tempo, espaço e subjetividade.²⁷²

Tempo e espaço vinham sendo abordados desde seu ensaio “Futurismo”, onde já tratava da relatividade de Einstein, da relação entre o cubismo e a arte representativa, da fenomenologia de Husserl, de estética, política e semiótica. Era um manifesto, nele contidos os germens de uma reflexão que durou seis décadas. A arte, seja plástica ou linguística, é tão concernente ao processo de percepção quanto aos objetos e eventos percebidos.²⁷³

No modelo tempo / espaço / representação, a poesia é originariamente uma plataforma laboratorial de todos os sistemas de signos: “a pintura e a poesia futuristas acionam, em um nível imediato e delimitado, a verdadeira natureza de nossos numerosos (e previamente despercebidos) encontros com os fenômenos “espacio-temporais”. Nos poemas “transmentais” de Khlébnikov a mensagem é orientada para si, expondo a natureza fragmentária dos objetos e, em consequência, dos signos, pelos quais experimentamos as relações entre progressos e pausas temporais.²⁷⁴

(...) o poema futurista fornece o material do qual depende o signo linguístico – a substância fonêmica da língua – em interface com seu uso normal, ordinariamente desenvolvidos a partir desses mesmos signos linguísticos.²⁷⁵

²⁷² JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 62

²⁷³ BRADFORD, 1994. p. 146

²⁷⁴ Idem. p. 147

²⁷⁵ Ibidem. p. 148

A poesia ameaça a estabilidade de um significado absoluto: apoiada sobre os diferentes significantes, fornece diferentes perspectivas, porque a estabilidade absoluta do significado depende da noção convencional do tempo como um contínuo progressivo e mensurável. Assim, o conceito de “estranhamento” (*ostranénie*) dos formalistas é projetada do âmbito estético ao filosófico e físico.

Quanto à Teoria da Relatividade, Jakobson recorre a dois comentadores russos do físico alemão, Kvolson e Umov: tal concepção rejeita o caráter absoluto do tempo, no qual cada sistema automotor tem seu próprio tempo, o que serve tanto para os fenômenos externos do mundo quanto para as formas básicas de pensamento.²⁷⁶

Saussure cria que o linguista deveria assumir uma posição em um presente absoluto, estável, daí que tenha privilegiado a sincronia. O contra-argumento de Jakobson parte do novo princípio: a percepção subjetiva do tempo é conceitualmente mutável. A noção de presente tem estabilidade aparente, com função – em um sistema semiótico – de nos capacitar para isolar passado, presente e futuro: “esta noção de que um progresso temporal ordenado é essencialmente uma fabricação linguística embasa cada elemento da ciência da linguagem de Jakobson”²⁷⁷.

A conclusão de que a sucessividade e a simultaneidade são elementos coparticipantes em nossas respostas cognitivas tanto aos fonemas quanto aos seus traços distintivos quando estamos no papel de receptores, decodificadores. Distinguimos os fonemas em linearidade, e seus traços em simultaneidade. Tal noção foi expandida para os níveis morfológico e sintático. Por exemplo, num poema, o conjunto dos versos já lidos ou ouvidos vai compondo uma mensagem que, para ser compreendida integralmente, depende de uma capacidade de “estoque”. Assim, passam a ser simultâneas as frases e as palavras, estocadas para ir compondo o sentido da mensagem. Jakobson ainda atenta para a função, em cada ato de fala, de um marcador dêitico primário, o pronome, como capaz de dispor o emissor e o receptor em um *continuum* espaço-temporal particularizado.²⁷⁸

²⁷⁶ BRADFORD, 1994. p. 148

²⁷⁷ Ibidem. p. 149

²⁷⁸ Ibid.

3.2 OS EIXOS PARADIGMÁTICO E SINTAGMÁTICO

A teoria dos eixos começa com o polonês Kruszewski, teórico da linguagem. Para ele, as palavras têm dois tipos de elos, aquele que as ligam por similaridade de sons, estrutura e significação e aqueles que são elos de contigüidade entre as palavras ²⁷⁹. Saussure desenvolve estas formas de classificação dos elementos linguísticos:

É a Saussure que remonta o aprofundamento do sistema de dois eixos, que consiste na atribuição das antinomias fundamentais da sua teoria linguística aos dois eixos e na caracterização da relação sintagmática enquanto relação *in praesentia* e da relação paradigmática enquanto relação *in absentia*. ²⁸⁰

Assim, a combinação de unidades (palavras numa frase) no eixo sintagmático forma séries, enquanto as classes paradigmáticas possuem existência virtual na memória dos locutores. O eixo paradigmático está relacionado à língua (código) e a elementos sincrônicos e estáticos, enquanto o eixo sintagmático está na fala e é diacrônico, dinâmico. ²⁸¹

Uma das contribuições de Jakobson para a teoria dos eixos foi a revisão do ponto de vista de Saussure, que enfatizava a linearidade do signo linguístico. Se ao nível fonológico da língua temos dados morfológicos e semânticos simultaneamente, então, a língua participa também do eixo sintagmático, que é diacrônico e dinâmico ²⁸². Assim, a sincronia contém sua dinâmica e a diacronia não deve se ater apenas às modificações da língua ²⁸³.

²⁷⁹ HOLENSTEIN, 1978. p. 143

²⁸⁰ Idem. p. 144

²⁸¹ Ibidem. p. 144-145

²⁸² Ibid. p. 145

²⁸³ Ib.

3.3 FONOLOGIA

Dos trabalhos especificamente linguísticos de Jakobson, os mais importantes foram dedicados às unidades mínimas da linguagem, os fonemas, os morfemas e os traços distintivos, cujos conceitos foram contribuições metodológicas significativas para as correntes do pensamento estruturalista.²⁸⁴

Saussure e Courtenay levantaram a questão fundamental: qual é o objetivo da enunciação vocal? Assim, investigaram o estudo dos sons da fala sob o ponto de vista da função da linguagem. A forma sonora de uma língua, campo da psicologia e da fisiologia, passou a interessar aos linguistas, principalmente no que tange ao valor significativo dos sons vocais e sua função de suporte para a significação.²⁸⁵

Um dos principais pressupostos da tese fonológica de Jakobson é sua emancipação conceitual em relação aos princípios da Fonética, que após os estudos sobre história da linguagem dos neogramáticos, concentrou-se no estudo físico, fisiológico e psicológico dos sons em si mesmos.²⁸⁶

Por um tempo, o termo fonologia designava um ramo da Fonética aplicado ao estudo de línguas, com a investigação das propriedades linguísticas do som da fala²⁸⁷. Desde o Círculo de Praga, a fonologia caracteriza-se por pesquisar nos sons a sua função linguística: “o estudo do fonema e a própria fonologia não estão para a fonética na relação de um estudo da estrutura linguística em face da atividade da fala, mas sim de um estudo da forma em face de outro da substância”²⁸⁸. Em suma, a Fonética, ciência natural, aborda o som linguístico como realidade física predominante, enquanto a Fonologia é uma ciência social, que aborda os sons da língua como sendo uma realidade semiológica, “inserido no complexo sistema de signos que é a linguagem humana”²⁸⁹.

Não obstante, esta distinção metodológica permite à fonologia acesso aos dados materiais abundantes da fonética: “devo acentuar que quanto mais o fonólogo

²⁸⁴ HOLENSTEIN, 1978. p. 174

²⁸⁵ JAKOBSON, Roman. Para a estrutura do fonema. In: *Fonema e Fonologia*. Trad. e org. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967. p. 16

²⁸⁶ HOLENSTEIN, 1978. p. 175

²⁸⁷ ALBANO, Eleonora Cavalcante. *O gesto e suas bordas. Esboço de fonologia acústico-articulatória do português brasileiro*. São Paulo: Ed. Mercado de Letras, 2001. p. 10

²⁸⁸ JAKOBSON, 1967. p. 50-51

²⁸⁹ ALBANO, 2001. p. 12

se voltar para a abundância dos dados da fonética, tanto mais frutuoso será o seu trabalho; quanto mais substância fonética a fonologia experimentar e reelaborar, tanto melhor” ²⁹⁰. Mesmo que Fonologia tenha partido para certa independência conceitual, o fato é que os avanços em ambas as áreas ainda promove seu entrecruzamento, sendo ainda disciplinas complementares:

Se, por um lado, as perguntas da Fonética incidem explicitamente sobre os aspectos articulatórios, acústicos e perceptuais dos sons da linguagem em geral, as questões da Fonologia voltam-se predominantemente para os aspectos relacionados ao modo de funcionamento desses mesmos sons no âmbito de sistemas linguísticos particulares. ²⁹¹

Na linguística, parece predominar novamente o princípio de interdependência entre Fonética e Fonologia ²⁹². Um exemplo é que uma preocupação atual da Fonética é a produção da fala a partir de seus processos dinâmicos. Para a produção dos traços distintivos que compõem o fonema são necessárias articulações precisas do aparelho fonador. Para cada fonema corresponde um gesto articulatório. Assim, nesses estudos, o modelo dinâmico envolve vários articuladores: são gestos articulatórios analisados como entidades linguísticas em si mesmas. Tal modelo é chamado de FAR (Fonologia Articulatória), encabeçada por linguistas como Browman e Goldstein ²⁹³.

Em suma, a Fonologia aborda as formas e as funções dos sons vocais, que per se são mera substância: “é a Jakobson que devemos o aprofundamento dos aspectos funcional e estrutural do fonema” ²⁹⁴.

²⁹⁰ JAKOBSON, 1967. p. 17

²⁹¹ ABAURRE, Maria Bernardete Marques. Fonologia: a gramática dos sons. Santa Maria: Letras, n. 5, jan. / jun. 1993. p. 10

²⁹² Ibidem. p. 11, nota 3.

²⁹³ ALBANO, E. C. O português brasileiro e as controvérsias da Fonética atual: pelo aperfeiçoamento da Fonologia articulatória. Rev. Delta, v. 15, n. Especial - PUC-SP / ABRALIN. São Paulo: EDUC, 1999. p. 26

²⁹⁴ HOLENSTEIN, 1978. p. 176

3.3.1 O Fonema

Jakobson define o fonema em relação ao som: “o fonema não é idêntico nem exterior ao som, mas está necessariamente presente no som, permanecendo inerente e sobreposto a ele: é a invariante nas variações” ²⁹⁵. Trata-se de um conjunto de propriedades intrínsecas aos sons concretos ²⁹⁶.

Os fonemas possuem forma e função: sua forma é dada por um conjunto de propriedades físicas simultâneas, que são os traços distintivos. ²⁹⁷ Tal unidade linguística não tem valor significativo positivo, ao contrário de um morfema, uma palavra, um enunciado ou mesmo a entonação da fala, que encerram algum conteúdo conceitual. ²⁹⁸ Quanto à função, o fonema proporciona distinção de significado em outros níveis de estruturação linguística, por exemplo, o lexical ²⁹⁹.

Em termos de física acústica, a percepção dos fonemas pelo aparelho auditivo é rápida e sutil: o que é distinguível na fala não são “sons diferentes” e sim seus traços distintivos, de valor negativo, que têm função de diferenciação entre os signos ³⁰⁰. Assim, o fonema tem papel na significação, como distinções concretas entre dois fonemas, no significante, e no plano do significado há apenas a possibilidade de distinção ³⁰¹.

Jakobson acreditava que os linguistas, em sua busca por compreender a essência funcional do fonema, acabaram por extrapolar sua área de atuação, já que o problema seria ontológico. A teoria fonológica seria uma abordagem particular em face de uma problemática mais ampla, seguindo a linhagem fenomenológica de Husserl:

Uma apresentação fenomenológica dos valores, especialmente dos valores linguísticos, terá evidentemente como consequência uma conceituação fenomenológica do fonema. E quem vir no conceito de valor uma ficção, que não se encontra na realidade, também necessariamente apreciará o fonema da mesma maneira; e assim por diante. ³⁰²

²⁹⁵ HOLENSTEIN, 1978. p. 176

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ JAKOBSON, 1967. p. 22

²⁹⁸ Idem. p. 16

²⁹⁹ Ibidem. p. 29-30

³⁰⁰ JAKOBSON, 1967. p. 40

³⁰¹ Idem. p. 30-31

³⁰² JAKOBSON, 1967. p. 18

Para dimensionar o valor distintivo do fonema em termos fenomenológicos, tome-se, em português, entre *cama* e *gama*, que são fonemas distintos devido a apenas um traço fonológico, sendo / k / surdo, e / g / sonoro, já que ambos, de acordo com o quadro fonológico que veremos a seguir, são consoantes orais, posteriores, não labializadas, oclusivas e graves. Então, a função do fonema é, enquanto dado acústico, propiciar diferenciações no sentido: “dissemos que se fala para se ser ouvido; é preciso acrescentar que se quer ser *ouvido* para se ser compreendido. É o caminho do acto fonatório até ao som propriamente dito e do som até o sentido” ³⁰³. Mesmo com a descoberta dos traços fonêmicos, Jakobson admitia que a clareza do nexos sentido / som não excluía a necessidade de estudar a estrutura desta relação ³⁰⁴.

Essa categorização funcional também está relacionada ao seu papel semiótico, ou seja, à sua função de signo. ³⁰⁵ O fonema, enquanto elemento linguístico de valor semiótico, possui como conteúdo a sua oposição em face dos outros fonemas da língua a que pertence: “o único valor do fonema / a / é indicar outra coisa que os outros fonemas nas mesmas posições” ³⁰⁶.

Considera-se o valor semiótico do fonema porque seus traços distintivos ou qualidades fonemáticas são signos, expressam alguma coisa sobre outra coisa, ou seja, possuem significado que remete a um objeto. Trata-se de signos que remetem a outros signos, as palavras, distinguindo-as entre si: “o fonema está para a palavra como a parte para o todo, e como um signo para seu objeto”. ³⁰⁷ É a antinomia dialética essencial da fala: o sistema de signos mais rico e o único engendrado com unidades vazias e negativas ³⁰⁸.

As qualidades fonemáticas estiveram ocultas sob a matéria bruta dos sons e pelo postulado de Saussure, sobre o carácter linear do significante. Charles Bally, linguista e seu importante discípulo, estudou o acúmulo de significado, mas ainda tinha como premissa a impossibilidade de se pronunciar dois sons simultaneamente.

³⁰³ JAKOBSON, R. Seis lições sobre o som e o sentido. Trad. Luis Miguel Cintra. Lisboa: Moraes Editores, 1977. p. 30

³⁰⁴ JAKOBSON, 1977. p. 34

³⁰⁵ HOLENSTEIN, 1978. p. 175. O autor afirma que, como signo de valor negativo, o fonema só se compara com as “letras” do código genético dos cromossomos.

³⁰⁶ JAKOBSON, 1967. p. 31

³⁰⁷ Idem. p. 44

³⁰⁸ Ibidem. p. 45

A noção de fonema rompe com o postulado saussureano, segundo o qual, não dois sons, mas duas ou mais propriedades fonêmicas são concomitantes.³⁰⁹

Em suma, os traços fonemáticos se distinguem entre si por oposição, não possuindo conteúdo positivo, sendo pertinentes apenas as oposições dos significantes.³¹⁰ Sejam vogais ou consoantes, os fonemas se resolvem nestes traços distintivos, que são os elementos linguísticos primários, irreduzíveis e de alta amplitude. Essa qualidade física fonemática é a unidade mínima e irreduzível do sistema de valores linguísticos distintivos³¹¹.

3.3.2 As oposições binárias

As oposições entre estes traços têm uma estrutura lógica binária: “cada membro de uma dessas oposições pressupõe necessariamente o membro oposto”.³¹² Já a relação entre fonemas é complexa, e resulta em uma única oposição: “o número das diferenças entre fonemas é forçosamente maior que o número de fonemas, ao passo que o número das qualidades distintivas, ou melhor, o número das oposições entre elas, é significativamente mínimo”³¹³. Para a distinção entre as palavras, as línguas empregam ou uma oposição ou um feixe de oposições³¹⁴.

Tal oposição binária é um ponto característico do pensamento linguístico de Jakobson. Para ele, a oposição é uma relação em que os termos evocam-se de forma clara, recíproca e indispensável. A palavra “quente” se remete à palavra “frio”: não se pode definir a primeira sem recorrer à segunda. As diferenças que provocam a oposição podem ser contraditórias (presença ou ausência de elemento ou propriedade, representada pelos sinais “+” e “-”) ou contrárias (quando dois elementos da mesma espécie se distinguem ao máximo)³¹⁵.

³⁰⁹ JAKOBSON, 1967. p. 45-46

³¹⁰ Ibidem. p. 38

³¹¹ Ib. p. 43-44

³¹² Ib. p. 43

³¹³ Ib. p. 43-44

³¹⁴ Ib. p. 44

³¹⁵ HOLENSTEIN, 1978. p. 128

A função dos fonemas consiste na diferenciação de significações. Os fonemas correspondem da melhor maneira possível a esse objetivo quando se distinguem entre si de maneira ótima por sua forma, isto é, por uma oposição contrária ou contraditória de seus traços distintivos.³¹⁶

As oposições binárias dos traços distintivos do material do significante no nível fonológico propiciam tanta significação quanto o *signatum* do léxico, em contraponto à noção de arbitrariedade do signo linguístico em Saussure³¹⁷. Poder-se-ia afirmar que a estabilidade do significado lexical depende do arranjo dos fonemas, ou seja, das combinações entre os traços. A significação então depende do arranjo preciso do material do significante.

A simultaneidade das oposições permite o acúmulo de significante e significado, o que torna os signos linguísticos bidimensionais.³¹⁸ Por fim, os traços distintivos dos fonemas corroboram a indicação de Saussure, que considerava os fonemas principalmente como entidades opositivas, não sendo em si um termo de oposição, mas contendo qualidades distintivas³¹⁹.

3.3.3 Os Traços Distintivos e os Pares Opositivos

Na análise linguística dos traços devem ser mantidos separados o nível semântico, que inclui unidades significativas, e o nível dos traços fonológicos, que diferenciam, argamassam e relevam as unidades significativas. Cada um dos traços distintivos envolve uma escolha entre dois termos de uma oposição que apresenta uma propriedade específica diferencial em divergência com as propriedades de todas as demais oposições.³²⁰ O feixe de traços distintivos, enquanto unidade complexa, é a definição estrutural do fonema³²¹.

³¹⁶ HOLENSTEIN, 1978. p. 129

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ JAKOBSON, 1967. p. 49

³¹⁹ JAKOBSON, Roman. Sobre a identificação das entidades fonêmicas. In: Fonema e Fonologia. Trad. E org. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967. p. 57

³²⁰ JAKOBSON, Roman. A Fonologia em relação com a Fonética. In: Fonema e Fonologia. Trad. e org. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967. p. 102

³²¹ HOLENSTEIN, 1978. p. 175

Estes feixes se dividem em dois grupos, entre traços intrínsecos ou prosódicos. Os traços intrínsecos contêm todos os componentes fonemáticos, independentemente da posição que ocupam na sílaba, enquanto os prosódicos só aparecem em fonemas que formam a crista da sílaba. Há três tipos de traços intrínsecos: a sonoridade, a protensidade e a tonalidade. Os traços prosódicos de força, de quantidade e de tom relacionam-se às qualidades da percepção: intensidade, duração e altura da voz. Os traços intrínsecos possuem propriedades físicas em íntima relação com os traços prosódicos.³²²

Primeiramente, as oposições binárias dos traços dividem-se em dois grupos, um relativo à tonalidade (sendo as oposições grave / agudo, baixo / plano e agudo / plano) e outro à sonoridade, englobando todas as nove demais oposições. Elencamos as 12 oposições binárias, universais, das quais as línguas extraem seus próprios traços e os fonemas deles decorrentes:

QUADRO 1 – DESCRITIVO DAS OPOSIÇÕES BINÁRIAS DOS TRAÇOS DISTINTIVOS

Oposições binárias dos traços distintivos ³²³	Descrição
Vocálico / não vocálico (traço de sonoridade)	<i>Acusticamente</i> : presença vs. ausência de uma só fonte periódica que não inicia bruscamente; <i>geneticamente</i> : excitação inicial da glote ou tal excitação acompanhada da passagem livre pelo tubo vocal; <i>Oposição</i> : vogais e líquidas vs. consoantes e semiconsoantes.
Consonantal / não consonantal (traço de sonoridade)	<i>Acusticamente</i> : maior vs. menor energia de conjunto – <i>geneticamente</i> : presença vs. ausência de obstrução no tubo vocal por todo o espectro; <i>Oposição</i> : consoantes e líquidas vs. vogais e semivogais;
Compacto / difuso (traço de sonoridade)	<i>Acusticamente</i> : Presença vs. ausência da predominância de um formante numa zona central do espectro; <i>geneticamente</i> : com abertura em trompa vs. com abertura em ressonador de Helmholtz; <i>Oposição</i> : vogais abertas, consoantes velares e palatais vs. vogais fechadas, consoantes dentais e labiais.
Tenso / relaxado (traço de sonoridade)	<i>Acusticamente</i> : maior vs. menor difusão de energia no espectro e no tempo; <i>geneticamente</i> : maior deformação no tubo vocal ao sair do repouso <i>Oposição</i> : tenso e forte vs. relaxado e lene.
Sonoro / surdo (traço de sonoridade)	<i>Acusticamente</i> : Presença vs. ausência de uma excitação periódica de baixa frequência, com duas fontes sonoras, com a superposição de um harmônico; <i>geneticamente</i> : vibração vs. não vibração das cordas vocais <i>Oposição</i> : sonoro / surdo.
Nasal / oral (traço de sonoridade)	<i>Acusticamente</i> : redução da intensidade de certos formantes, particularmente o primeiro vs. introdução de um formante nasal com

³²² HOLENSTEIN, 1978. p. 180

	energia concentrada numa zona mais restrita; <i>geneticamente</i> : ressonador bucal suplementado pela cavidade nasal vs. Exclusão do ressonador nasal <i>Oposição</i> : nasal / oral.
Descontínuo / contínuo (traço de sonoridade)	<i>Acusticamente</i> : silêncio precedido ou seguido de difusão de energia sobre larga zona de frequência / falta de transição claro entre o som e esse silêncio; <i>geneticamente</i> : rápida mudança na produção, por rápido fechamento ou rápida abertura do tubo vocal; <i>Oposição</i> : plosivas vs. constrictivas (quando de um golpe), líquidas contínuas vs. líquidas descontínuas.
Estridente / suave (ou doce) (traço de sonoridade)	<i>Acusticamente</i> : ruído de intensidade mais alta vs. mais baixa – <i>geneticamente</i> : um corte áspero vs. um corte suave <i>Oposição</i> : constrictiva labiodental, sibilante, uvular e fricativa vs. constrictiva bilabial, interdental, velar e oclusiva.
Brusco / fluente (ou embargado / não-embargado) (traço de sonoridade)	<i>Acusticamente</i> : maior proporção de descarga de energia num curto espaço de tempo vs. menor proporção de descarga num intervalo mais longo; <i>geneticamente</i> : glotalizado vs. não glotalizado. <i>Oposição</i> : glotalizado vs. não glotalizado.
Grave / agudo (traço de tonalidade)	<i>Acusticamente</i> : concentração de energia nas frequências inferiores vs. concentração energética nas frequências superiores do espectro – anterior / posterior. <i>geneticamente</i> : fonema periférico (com ressonador mais amplo e menos compartimentado) vs. fonema medial (palatais e dentais, com ressonador menor e mais compartimentado); <i>Oposição</i> : velares e labiais vs. palatais e dentais
Baixo e plano (ou rebaixado / sustentado) (traço de tonalidade)	<i>Acusticamente</i> : presença ou ausência de uma flexão para o baixo de certos (ou de todos) formantes – presença ou ausência de farigalização, velarização, retroflexão, labialização, arredondamento. <i>geneticamente</i> : queda ou enfraquecimento vs. ausência de queda ou enfraquecimento de alguns de seus componentes de mais alta frequência;
Incisivo / raso (ou agudo / plano) (traço de tonalidade)	<i>Acusticamente</i> : presença ou ausência de um movimento para o alto do segundo formante – presença ou ausência de palatalização. <i>geneticamente</i> : os incisivos, com fenda larga, se produzem com dilatação do orifício posterior do ressonador bucal (passo faríngeo) e uma palatalização, com compartimentação da cavidade bucal. Os rasos não dilatam porque sua fenda é mais estreita.

O conjunto e a classificação dos fonemas de qualquer língua resultarão de uma tabela contendo as 12 oposições *relacionadas* aos seus fonemas. Este número de oposições é uma necessidade empírica: são as necessárias e suficientes para uma descrição fonológica. Aqui estão envolvidas tanto questões de lógica quanto factuais, pois os traços distintivos estão ligados à manifestação física da expressão linguística.³²⁴

Saussure já afirmara que cada fonema é um membro de um par de fonemas opositivos. Todavia, Jakobson aplica o conceito do filósofo holandês H. J. Pos, em

³²³ LEPSCHKY, 1979. p. 107. Aqui, o quadro sintético de Lepschky foi acrescido de esclarecimentos, de acordo com o artigo “A Fonologia em relação com a Fonética” In: JAKOBSON, 1967. p. 101-132.

³²⁴ Ibidem. p. 108

que cada fonema de uma língua *implica* em outro, e chegou a denominar a oposição como uma “dualidade contingente”.³²⁵ A natureza binária destas oposições foi confirmada no contato com a Teoria da Informação, quando Jakobson esteve nos EUA:

A teoria matemática da comunicação provou com notável sucesso que toda a quantidade de dados não só podia ser analisada por princípio mediante uma decisão binária, mas que ali se encontrava a maneira mais racional de dominá-la. A fonologia e a teoria da informação chegaram, uma de cada vez, as conclusões semelhantes e complementares.³²⁶

Outro universal linguístico³²⁷ derivado desta análise fonológica é uma “diferenciação ótima” entre a consoante labial / p / (difusa) e a vogal / a / (compacta). Inserindo a dental / t /, também difusa, ocorre a subdivisão do triângulo inicial, com a introdução de / u /, / i / e / k /:

Figura 1 – Triângulos vocálico, quanto às oposições compacto / difuso e grave / agudo.

³²⁵ JAKOBSON, Roman. Para a estrutura do fonema. In: Fonema e Fonologia. Trad. e org. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967. p. 41

³²⁶ HOLENSTEIN, 1978. p. 132

³²⁷ LEPSCHKY, 1975. p. 108.

Figura 2 – Síntese dos triângulos vocálico e consonantal quanto às oposições compacto/difuso e grave/agudo

Furtar-nos-emos aqui em detalhar as características de cada uma das oposições, que nos serão úteis na aplicação do conceito de função poética, quanto ao tecido fônico do texto, por meio de recursos como a assonância, a aliteração e as paronomásias, ou, em termos jakobsonianos, as figuras sonoras, em que estas oposições fonemáticas ganham relevo.

3.3.4 O Conceito de Marca

Richard Bradford, importante exegeta norte-americano de Jakobson, indica que os três principais conceitos oriundos da sua fonologia são o dos traços distintivos (que estariam para o fonema como o átomo está para a molécula), as oposições binárias e a noção de *marca*³²⁸. Um termo possui uma marca ou propriedade em questão, um outro termo, não; por exemplo, o traço vozeado e não vozeado. Vozeado, o termo “marcado”, indica presença da propriedade; o não vozeado indica ausência. Este conceito conjuga a visão tradicional de que os sons

³²⁸ BRADFORD, 1994. p. 110

da fala são inerentes à sua função de diferenciadores de sentido dentro de cada língua. Jakobson adapta o conceito de marca à estrutura dos morfemas e da sintaxe.³²⁹

Antes de mais nada, cada constituinte isolado de qualquer sistema linguístico baseia-se numa oposição entre dois contraditórios: a presença de um atributo (“marcado”) em oposição à sua ausência (“não-marcado”). Toda a rede da linguagem apresenta uma ordenação hierárquica que, em cada nível do sistema, segue o mesmo princípio dicotômico de termos marcados superpostos aos termos não marcados correspondentes.³³⁰

Então, no cerne da noção de marca reside uma hierarquia de valores, donde uma relação hierárquica entre estes dois termos da oposição. Jakobson viu na poesia uma plataforma de estudos devido aos seus vários graus hierárquicos³³¹, e pelos seus insistentes problemas relativos à detecção da invariação nas variantes nesta arte verbal. Tal conceito foi germinado juntamente com Trubietzkói desde fins da década de 1930, quando este refletia sobre sua aplicação na Fonologia. Jakobson estabelece que o local dos termos *marcado* e *não marcado* dependia da composição apriorística do feixe de traços distintivos:

Na oposição fundamental entre o carácter compacto e o carácter difuso, por exemplo, o primeiro é marcado nas vogais, e o segundo nas consoantes – essa diferença explica-se claramente pela compacidade ótima das vogais e pela difusibilidade ótima das consoantes.³³²

A localização do membro marcado em uma oposição fonológica é dada pela relação desta com outras oposições de determinada língua, entre seus elementos distintivos em contigüidade, tanto simultâneos (traços distintivos) quanto em sucessão no tempo (fonemas e morfemas).³³³

Jakobson estendeu o conceito de *marca* para todas as entidades linguísticas. Nas categorias gramaticais, a complexidade dos sistemas de declinação e conjugação de verbos revelam sua lógica nítida com a decomposição de seus elementos *marcado* e *não marcado*, que formam oposições binárias, considerando

³²⁹ BRADFORD, 1994. p. 110-111

³³⁰ JAKOBSON, R. In: BRADFORD, 1994, p. 112

³³¹ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 94

³³² Ibidem. p. 96

³³³ Ibid. p. 97

sua hierarquia. Numa oposição gramatical, a distinção entre *marcado* e *não marcado* é relativa à significação geral de cada um dos elementos linguísticos cotejados.³³⁴

Um exemplo é a oposição entre presente e passado, em que o primeiro é *não marcado* e o segundo, *marcado*. A significação geral do passado consiste na precedência do ato enunciado relativamente ao ato da enunciação, ao passo que a significação geral do presente não estabelece relação temporal entre os dois atos. Em suma, as formas de passado só se referem a atos do passado, enquanto as formas de presente podem remeter a atos já consumados (como é o caso do “presente histórico” como forma de pretérito); a atos simultâneos ao enunciado (“Estou com frio”) e até futuros (“Amanhã viajo cedo”).³³⁵

A significação geral do membro *marcado* remete a uma informação mais precisa, mais particular, porém, complementar em relação ao termo *não marcado*³³⁶. Este, por sua vez, possui duas significações, uma geral e outra restrita, específica. Sua significação geral é indiferente em relação à presença ou ausência de marca, e em sua acepção específica, ele afirma a ausência da marca.³³⁷ O termo *marcado* suplementa o *não marcado* quanto à informação, o que pode se exemplificado em adjetivos e substantivos semanticamente polares:

O enunciado “Pedro é tão jovem quanto Paulo” contém mais informação do que o enunciado “Pedro é tão velho quanto Paulo”. Qualquer pessoa que desconheça a idade de Paulo sabe depois do primeiro enunciado que ele é antes de tudo jovem, enquanto o segundo enunciado nada lhe diz sobre a idade. “Jovem” é o termo *marcado*; “velho”, o termo *não marcado*.³³⁸

Neste caso, o termo positivo “jovem” é determinado, enquanto “velho” é indeterminado. O termo *não marcado* ainda apresenta uma forma mais simples no significante e uma forma de significado mais complexa, como na distinção – presente em muitas línguas – entre singular plural com um morfema suplementar, e não se conhece língua que apresente a relação inversa. Fonologicamente, o termo *marcado* apresenta frequentemente uma forma mais complexa³³⁹.

Jakobson empenhou-se em descobrir por que o emprego do termo não marcado é mais freqüente; por que resiste mais à dissolução, como nos afásicos;

³³⁴ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 96-97

³³⁵ Ib. p. 97

³³⁶ Ib.

³³⁷ HOLENSTEIN, 1978. p. 135

³³⁸ Ibidem. p. 136

³³⁹ Ibid. p. 137

por que é mais simples em seu aspecto exterior e mais complexo em sua forma interior. Para tanto, propôs a análise do conteúdo, a essência qualitativa do *signans* ou do *signatum*. Jakobson apóia-se na natureza compacta das vogais e a natureza difusa das consoantes: “Vocalismo e compacidade são propriedades aparentadas que se implicam e se reforçam reciprocamente. As propriedades vocálica e difusa opõem-se, em compensação, uma a outra. O caráter difuso reduz o vocalismo” ³⁴⁰.

Aqui a proximidade com a semântica se faz necessária, já que a análise qualitativa proposta revela uma reversibilidade da oposição *marcado* / *não marcado*, ou seja, a mesma palavra pode exercer os dois papéis, dependendo do contexto:

- 1a) A Igreja é tão afastada do parque quanto a prefeitura. (não marcado)
- 1b) A Igreja é tão próxima do parque quanto a prefeitura. (marcado)
- 2a) João está tão próximo da mãe quanto da irmã. (não marcado)
- 2b) João está tão afastado da mãe quanto da irmã. (marcado)

Nos exemplos acima, no par 1a/1b, o adjetivo “próxima” indica que a igreja e a prefeitura ambas são próximas do parque, sendo membro *marcado*, enquanto no contexto do par 2a/ 2b, “próximo” não exprime nenhum grau de intimidade entre João e sua mãe e irmã, funcionando como termo *não marcado*.

Note-se ainda que conceito de *marca* está em consonância com a simbólica da língua, apontada por Peirce, e com o binarismo. O símbolo é *não marcado*, em relação ao ícone e ao índice, com cada qual de maneira diferente, criando assim uma relação binária entre eles ³⁴¹. Tal noção foi tão influente para a linguística e a psicolinguística quanto os princípios saussureanos da linearidade e da arbitrariedade do signo linguístico.

³⁴⁰ HOLENSTEIN, 1978. p. 138-139

³⁴¹ POMORSKA, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 93

3.4 METÁFORA E METONÍMIA NA PESQUISA DE AFASIA

Outro campo das pesquisas de Jakobson pertinente a uma análise de função poética é seu incremento às noções de metáfora e metonímia, decorrente de suas pesquisas sobre a afasia infantil. Sua abordagem propõe primeiramente analisar a afasia sob o ponto de vista estritamente linguístico³⁴². Questionou-se qual aspecto da linguagem é prejudicado em face de tal distúrbio, o que deixa de funcionar no ato linguístico. Esta iniciativa, ao trazer dados da linguística para um campo da psicologia, atendeu a uma defasagem no cruzamento com os dados da medicina, fonoaudiologia, psiquiatria e da pedagogia.³⁴³

3.4.1 Afasia e linguística

A regressão afásica na criança, pela desintegração de seu sistema fônico, revelou ao linguista o processo de aquisição dos sons da fala³⁴⁴. A dissolução e a aquisição da linguagem possuem uma relação em espelho³⁴⁵. Por conseguinte, pôde inferir leis de implicação, como a da dupla articulação da linguagem, de que se serve a criança enquanto aprende a falar:

Falar implica a seleção de certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de mais alto grau de complexidade. Isto se evidencia imediatamente ao nível lexical: quem fala seleciona palavras e as combina em frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases por sua vez, são combinadas em enunciados.³⁴⁶

O processo de seleção lexical está submetido a um repertório comum entre o falante e o destinatário, a saber, a língua, seu código³⁴⁷. Essa articulação

³⁴² FLORES, V. N. **Introdução aos estudos de Roman Jakobson sobre a afasia**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008. p. 35

³⁴³ JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20. Ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995. p. 34-35

³⁴⁴ Idem. p. 36-37

³⁴⁵ FLORES, 2008. p. 35

³⁴⁶ JAKOBSON, 1995. p. 37

³⁴⁷ Idem. p. 37

encontra-se também ao nível fonológico: em português, entre *talo* e *calo* temos uma seqüência fônica quase idêntica, já que suas consoantes iniciais, ambas oclusivas, diferem-se pelo traço distintivo velar em / k / e o dental em / t /, que promove a distinção do significado dos termos. Considerando que os outros fonemas / a /, / l / e / o / também se constituem de feixes de propriedades distintivas, Jakobson afirma: “pode-se dizer que a concorrência de entidades simultâneas e a concatenação de entidades sucessivas são os dois modos segundo os quais nós, que falamos, combinamos os constituintes linguísticos” ³⁴⁸. Em suma, os signos linguísticos encerram duas maneiras de arranjo, a seleção e a combinação.

Todo signo é composto de signos constituintes e / ou aparece em combinação com outros signos. Isso significa que qualquer unidade linguística serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e / ou encontra seu próprio contexto em uma unidade linguística mais complexa. Combinação e contextura são as duas faces de uma mesma operação. ³⁴⁹

Quanto à seleção entre as alternativas fornecidas pelo código, há a implicação da substituição de um pelo outro: seleção e substituição são dimensões funcionais de uma mesma operação. Jakobson enaltece Saussure pela explicitação desta dupla articulação da linguagem, malgrado sua crença no caráter linear-temporal da fala, sem a percepção da simultaneidade entre os traços fonológicos distintivos ³⁵⁰. Saussure percebeu que a seleção é relativa às unidades linguísticas previstas pelo código e não pela mensagem, ao passo que a combinação é concernente às entidades linguísticas associadas tanto ao código quanto à mensagem ou somente a esta. “O destinatário percebe que o enunciado dado (mensagem) é uma combinação de partes constituintes (frases, palavras, fonemas, etc.) selecionadas do repertório de todas as partes constituintes possíveis (código)” ³⁵¹.

Para Jakobson, os constituintes de um determinado contexto, que estão sob a operação da combinação, são da ordem da contigüidade, enquanto os signos envolvidos no processo de seleção conectam-se entre si por diferentes graus de

³⁴⁸ JAKOBSON, 1995. p. 38

³⁴⁹ Ibidem. p. 39

³⁵⁰ JAKOBSON, 1995. p. 40

³⁵¹ Ibidem.

similaridade, como a equivalência entre sinônimos e antônimos, por exemplo. Emprestando a terminologia da semiótica de Peirce, o signo linguístico possui dois grupos de interpretantes (*interpretans*):

(...) duas referências servem para interpretar o signo – uma ao código e outra ao contexto, seja ele codificado ou livre; em cada um destes casos, o signo está relacionado com outro conjunto de signos linguísticos, por uma relação de alternância no primeiro e de justaposição no segundo.³⁵²

Outro aspecto da combinação é que ela proporciona uma escala de liberdade individual no uso de uma língua, indo do arranjo de traços distintivos em fonemas, em que a liberdade é quase nula, até à organização sintática, onde o falante atua com mais liberdade.³⁵³ Jakobson percebeu que a abordagem tradicional da psicologia estava restrita à noção de codificação e decodificação, e os portadores estavam divididos em afásicos de emissão e afásicos de recepção. Esta abordagem não levava em conta as operações de seleção e combinação.³⁵⁴ Sua pesquisa revelou dois tipos básicos de afasia: o distúrbio da similaridade (ligado à deficiência na operação de seleção e substituição) e o distúrbio da contigüidade (deficiência na combinação e na “contextura”). Não obstante, essa distinção entre codificador e decodificador é profícua se pensarmos nos pólos metafórico e metonímico como aspectos estruturantes da função poética de Jakobson:

O poeta (e particularmente o poeta lírico, já que a lírica é a mais intensamente autorreferencial das formas literárias) é essencialmente um codificador, e um codificador é primeiramente envolvido pelo contato com o eixo seletivo (metafórico).³⁵⁵

3.4.2 O Distúrbio da Similaridade

Para os portadores deste distúrbio o contexto é essencial para a comunicação: “quanto mais profundamente estiver o enunciado embutido no

³⁵² JAKOBSON, 1995. p. 40-41

³⁵³ FLORES, 2008. p. 35

³⁵⁴ Idem. p. 36

³⁵⁵ BRADFORD, 1994. p. 20

contexto verbal ou não verbalizado, maiores serão as probabilidades de ser levado a cabo com êxito por tal categoria de pacientes”³⁵⁶. As frases tornam-se seqüências elípticas, completadas por outras frases ditas antes ou pelo interlocutor da criança afásica³⁵⁷. Somente os elementos conectivos, semanticamente vazios em si, tais como advérbios e pronomes, são mantidos em casos de estágio crítico dessa patologia³⁵⁸.

Na lógica simbólica da comunicação verbal há uma ênfase na diferenciação entre linguagem-objeto e metalinguagem. Pode-se falar sobre dada língua usando essa mesma língua, e em outro nível é possível interpretar palavras e frase por meio de sinônimos ou locuções parafrásicas.³⁵⁹ O distúrbio da similaridade, com sua defasagem na capacidade de denominação, também provoca a perda do recurso à metalinguagem, necessário à criança durante a aquisição da fala: “um afásico deste tipo não pode passar de sua palavra aos seus sinônimos ou circunlocuções equivalentes, nem a seus heterônimos, isto é, expressões equivalentes em outras línguas”³⁶⁰. Ainda no âmbito do caráter simbólico do signo linguístico, não se pode afirmar que o sentido figurado seja totalmente estranho ao afásico quanto à similaridade:

Das duas figuras polares de estilo, a metáfora e a metonímia, esta última, baseada na contigüidade, é muito empregada pelos afásicos cujas capacidades de seleção foram afetadas. *Garfo* é substituído por *faca*, *mesa* por *lâmpada*, *fumaça* por *cachimbo*, *comer* por *torradeira*.³⁶¹

Essas metonímias são projeções do contexto sobre a seleção, oriundas de grupos de palavras como “garfo e faca”, “lâmpada de mesa” e “fumaça de cachimbo”. Quando um signo é sob muitos contextos acompanhado por outro signo, cria-se entre eles uma relação de mútua substituibilidade. No caso de *comer* e *torradeira*, a metonímia *relaciona* o ato de comer a um possível meio de preparo do alimento.³⁶²

³⁵⁶ JAKOBSON, 1995. p. 42

³⁵⁷ Idem. p. 43

³⁵⁸ Ibidem. p. 44

³⁵⁹ Ibid. p. 46

³⁶⁰ Ib. p. 47

³⁶¹ Ib. p. 49

³⁶² Ib.

Em suma, quando a capacidade de seleção é afetada e a capacidade de combinação é parcialmente poupada, a contigüidade determina o comportamento verbal do paciente afásico com distúrbio de similaridade.³⁶³ Há uma limitação da decodificação dela decorrente, que acarreta incapacidade de fazer operações metalinguísticas e rareamento dos nomes e pronomes que expressam o sujeito. Para Jakobson, o sujeito é como a pedra fundamental do enunciado, o que se coaduna com a dificuldade destes pacientes em começar uma conversa, pela incapacidade em iniciar uma frase sequer³⁶⁴.

3.4.3 O Distúrbio de Contigüidade

O paciente afásico que tiver deteriorada a sua capacidade de elaborar proposições *combinando* entidades linguísticas simples em unidades mais complexas possui o distúrbio da contigüidade³⁶⁵. A palavra é preservada, pela observação dos pacientes e por ser, em consequência, “a mais alta entre as unidades linguísticas obrigatoriamente codificadas”³⁶⁶. Este tipo de afásico é deficiente quanto ao contexto e apresenta diminuição na extensão e na variedade das frases. O *agramatismo* provocado pelo distúrbio de contigüidade desarticula a organização sintática, deteriora a frase, num acúmulo caótico de palavras, sem coordenação e subordinação gramatical³⁶⁷. Essa dificuldade de combinar sintaticamente os elementos linguísticos é uma perturbação da capacidade de codificação, com reflexos na significação³⁶⁸.

Em contraponto, as palavras de funções puramente sintáticas, como conjunções, preposições, pronomes e artigos, se dissolvem primeiramente. Quanto menos depender do contexto, mais resistente será o léxico para um afásico de contigüidade. O sujeito, a “palavra-núcleo” é a categoria sintática mais resistente. Nesta afasia de contigüidade, na qual é comprometida a função do contexto, o

³⁶³ JAKOBSON, 1995. p. 50

³⁶⁴ HOLENSTEIN, 1978. p. 148

³⁶⁵ JAKOBSON, 1995. p. 50

³⁶⁶ Ibidem. p. 51

³⁶⁷ JAKOBSON, 1995. p. 51

³⁶⁸ HOLENSTEIN, 1978. p. 148

discurso é reduzido a frases pueris, por vezes, de uma só palavra. Restam apenas algumas frases feitas, longas e estereotipadas.³⁶⁹

Entretanto, se o contexto se desagrega, a capacidade de seleção é parcialmente mantida, o que acarreta uma noção de substituição, de sinonímia. O paciente então aciona apontamentos de semelhança, com aproximações de cunho metafórico, em oposição ao tipo afásico de similaridade, que recorre a identificações familiares de caráter metonímico. Jakobson refere-se ao psicólogo Hughling Jackson, especialista em afasia, emprestando dele o termo “quase-metáforas”, diversas da metáfora poética e retórica, por não apresentarem transferência deliberada de sentido: “*óculo de alcance* por *microscópio*, *fogo* em vez de *luz de gás* são exemplos típicos (...)”³⁷⁰.

Neste distúrbio há também uma desarticulação entre os constituintes da palavra, os morfemas e os fonemas, que é análoga à deterioração da sintaxe. O *agramatismo* da palavra está refletido, entre outros aspectos, na abolição da flexão: “estes defeitos são devidos em parte à eliminação da regência e da concordância e em parte à perda da capacidade da decompor a palavra em radical e desinência”³⁷¹.

3.4.4 - Os Polos Metafórico e Metonímico

A afasia sempre envolve deterioração, maior ou menor, da capacidade de seleção ou da capacidade de combinação. O distúrbio de similaridade dissolve as operações metalinguísticas, enquanto o distúrbio de contigüidade altera o controle sobre a hierarquia das unidades linguísticas. Se num discurso são possíveis duas linhas semânticas, a que passa de um tópico a outro por similaridade e a que parte por contigüidade, a afasia faz comprometer ou o processo metafórico ou o metonímico.³⁷² A interação entre escolhas metafóricas ou metonímicas envolvendo seus diferentes aspectos é prolífica em possibilidades:

³⁶⁹ JAKOBSON, 1995. p. 51

³⁷⁰ Idem. p. 52.

³⁷¹ JAKOBSON, 1995. p. 52

³⁷² JAKOBSON, 1995. p. 55

Uma vez que a todo nível verbal – morfológico, léxico, sintático e fraseológico – uma ou outra dessas duas relações (similaridade e contigüidade) pode aparecer – e cada qual num ou noutro de seus aspectos – uma gama impressionante de configurações possíveis se cria.³⁷³

A concorrência entre metáfora e metonímia está manifestada em todo processo simbólico, seja individual ou coletivo. Entretanto, a metáfora é privilegiada nos estudos literários devido a certa homogeneidade de manejo linguístico, já que utiliza de metalinguagem para interpretar tópicos, enquanto a metonímia “desafia facilmente a interpretação”³⁷⁴. A metáfora, na poesia, representa uma intervenção autoral, enquanto na prosa depende mais da contigüidade das circunstâncias situações descritas³⁷⁵.

Com sua pesquisa, Jakobson contribui para o diagnóstico e tratamento dos afásicos³⁷⁶, e representa em sua trajetória o desvelamento da relação recíproca, e não mais dicotômica, entre o eixo paradigmático e o eixo sintagmático, e das relações entre emissão e recepção da mensagem³⁷⁷.

3.5 – FUNÇÕES DA LINGUAGEM E A FUNÇÃO POÉTICA

A reflexão inicial sobre as funções da linguagem distinguia a língua falada cotidiana, com seus aspectos prático e emotivo orientado para o significado, da poesia, que tem orientação para o signo como tal³⁷⁸. Seguindo a premissa estruturalista de investigar toda a variedade de funções dos elementos e de suas relações em um sistema, Jakobson distinguiu seis funções na comunicação oral, como sua “perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico”.

³⁷³ JAKOBSON, 1995. p. 57

³⁷⁴ *Ib.* p. 61

³⁷⁵ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 124

³⁷⁶ FLORES, 2008. p. 38

³⁷⁷ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, 1993. p. 126

³⁷⁸ HOLENSTEIN, 1978. p. 157

O REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (...), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (...); e finalmente, um CONTATO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação.³⁷⁹

Remetente, mensagem, destinatário, contexto, código e contato são elementos cada qual relacionado a uma função diferente da linguagem. As mensagens verbais alternam-se entre essas funções, sendo difícil encontrar mensagens que façam uso de apenas uma dessas categorias. Mas é possível detectar, em qualquer mensagem, sempre uma função dominante: “a estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante”.³⁸⁰

A linguagem verbal tem quase sempre uma tendência orientadora do contexto, ou seja, a Função Referencial (“denotativa”, “cognitiva”) é dominante em numerosas mensagens e predomina na linguagem comum, usada para designar objetos e propiciar-lhes significações³⁸¹. O linguista deve estar atento para a coparticipação suplementar de outras funções na mesma mensagem: “se analisarmos a linguagem do ponto de vista da informação que veicula, não poderemos restringir a noção de informação ao aspecto cognitivo da linguagem”³⁸².

O conceito de função referencial é outro tópico de discordância com Saussure, devido à sua noção de arbitrariedade do signo linguístico. Jakobson recorre a linguistas como Émile Benveniste e Frans Boas, para reforçar a tese de que há motivações relativas baseadas nas relações dos signos entre si. Em muitas línguas, certos traços fonológicos só aparecem em determinadas formas gramaticais, como por exemplo apenas em alguns sufixos ou em certas classes de sufixos³⁸³: “(...) fonemas separados ou traços distintivos no seio de morfemas gramaticais podem servir de indicadores autônomos para certas categorias gramaticais”³⁸⁴.

³⁷⁹ JAKOBSON, 1995. In: **Linguística e poética**. p. 123

³⁸⁰ Idem.

³⁸¹ HOLENSTEIN, 1978. p. 160

³⁸² JAKOBSON, 1995. p. 123

³⁸³ HOLENSTEIN, 1978. p. 160

³⁸⁴ JAKOBSON, **A procura da essência da linguagem**, In: JAKOBSON, 1995. p. 109

Quanto às semelhanças entre significado e significante, que põe em cheque a arbitrariedade do signo, Jakobson supera a atenção tradicional das análises no nível lexical, que redundam nas onomatopéias, investigando as correspondências icônicas e diagramáticas na morfologia e na sintaxe ³⁸⁵. O arranjo de morfemas em palavras e destas em frases apresentam, em certa medida, composições em diagrama. Com a terminologia de Peirce analisada sob o processo da associação, Jakobson concluiu que o *ícone* repousa sobre uma similaridade factual, e o *índice* numa contigüidade instituída e assimilada entre *signans* e *signatum* ³⁸⁶.

A função emotiva, centrada no remetente, objetiva a expressão emotiva do falante, sobre aquilo que está falando, seja verdadeira ou simulada. ³⁸⁷. É posta em primeiro plano em enunciados que expressam a atitude, o *status* e o estado de espírito do falante ³⁸⁸. Um exemplo de frase com função emotiva dominante são as compostas de apenas uma interjeição, com suas configurações sonoras peculiares: “a função emotiva, evidenciada pelas interjeições, colore, em certa medida, todas as nossas manifestações verbais, ao nível fônico, gramatical e lexical” ³⁸⁹.

A Função Conativa é expressa principalmente pelo vocativo e pelo modo verbal imperativo, que “sintática, morfológica e amiúde até fonologicamente, se afastam das outras categorias nominais e verbais”. As sentenças imperativas são mais categóricas e enfáticas que sentenças declarativas, porque estas podem ser convertidas em interrogativas. ³⁹⁰ Estas três primeiras funções são evocadas por Jakobson face ao linguista Karl Bühler e seu conceito do tríplice caráter instrumental da linguagem: o remetente, o destinatário e os objetos da fala, conforme são postos no centro do discurso, provocam a variação de funções ³⁹¹.

A Função Fática da linguagem está nos recursos usados para prolongar ou interromper a comunicação, para conferir se o canal ou o meio de contato é eficaz ou para confirmar a atenção do interlocutor da mensagem. Tal função é evidente em fórmulas ritualizadas, como efeito de prolongar a comunicação ³⁹²; a primeira

³⁸⁵ HOLENSTEIN, 1978. p. 160-161

³⁸⁶ Ibidem. p. 161

³⁸⁷ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. p. 123-124

³⁸⁸ HOLENSTEIN, 1978. p. 158

³⁸⁹ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 124

³⁹⁰ Idem. p. 125

³⁹¹ HOLENSTEIN, 1978. p. 157

³⁹² JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 126

adquirida na infância, quando nos comunicamos mesmo sem informação comunicativa; é usada pelas aves falantes.³⁹³

A Função Metalinguística da linguagem acontece quando o remetente ou destinatário da mensagem sentem a necessidade de “verificar se estão usando o mesmo código”. Na aquisição da língua, a criança usa copiosamente essas operações³⁹⁴: “sem explicações metalinguísticas, não seríamos capazes nem de delimitar o sentido de palavras novas ou estrangeiras”³⁹⁵. O fundamento linguístico desta função é o código, termo que provém da teoria da comunicação, em lugar de língua, conceito que em Saussure será destacado na antinomia língua / fala. Para o linguista genebrino, língua abrange a norma gramatical, é um bem social, supra-individual, enquanto a fala é a linguagem como propriedade individual, cuja sintaxe dos enunciados relativiza e foge à norma³⁹⁶.

Para Jakobson, o código não é um monolito indevassável e propõe a análise dinâmica, não estática da língua, como sistema diversificado e conversível, adaptado às funções da linguagem e às circunstâncias espaço-temporais³⁹⁷. O código tem estruturas diferentes para o emissor e para o ouvinte: para *codificar*, o emissor opera por seleção (eixo paradigmático), enquanto o receptor *decodifica* a mensagem por meio de combinações sintagmáticas³⁹⁸.

Para transmitir a mensagem, o codificador vai do sentido ao som, e do nível gramatical ao nível fonológico; o decodificador segue o sentido inverso: vai do som ao sentido, das palavras àquilo que simbolizam: a orientação (*Einstellung, set*) fonológica predomina na produção da fala, enquanto que a recepção da mensagem é um processo estocástico, sujeito a interferências do acaso, por exemplo, a ambigüidade dos homônimos, inequívoca para o falante³⁹⁹. Note-se que as categorias aqui resumidas revelam cada qual sua inclinação a ter como dominante o contexto (função referencial), o remetente (função emotiva), o destinatário (conativa), o contato (fática), o código (metalinguística) a mensagem (poética)⁴⁰⁰.

³⁹³ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 127

³⁹⁴ Ibidem. p. 126

³⁹⁵ HOLENSTEIN, 1978. p. 164

³⁹⁶ Idem.

³⁹⁷ Ibidem. p. 165

³⁹⁸ Ibid.

³⁹⁹ JAKOBSON, In: **Tradução e teoria da comunicação**. 1995. p. 80-81

⁴⁰⁰ Idem, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 127-128

4 FUNÇÃO POÉTICA

A Função Poética da linguagem se dá quando a mensagem está enfocando a própria mensagem, sendo a função dominante na poesia. Contudo, Jakobson alerta para que não se confine a Função Poética ao âmbito da poesia, gênero de arte verbal que, em contrapartida, não é formado apenas com esta função: “a função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona com um constituinte acessório, subsidiário” ⁴⁰¹. A função dominante em poesia é sempre a função poética e sua relação com outras funções secundárias estabelece hierarquias diferentes para cada gênero de poesia:

As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. (...) a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva. A poesia da segunda pessoa (dramática) está imbuída de função conativa e é ou súplice ou exortativa (...). ⁴⁰²

Os diferentes gêneros de poesia fazem supor uma colaboração, numa ordem hierárquica maleável, de outras funções da linguagem a par da função poética dominante: “a poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem (...)” ⁴⁰³. Então, sob este ponto de vista, o *De rerum natura*, de Lucrécio, possui como predominante a função poética, e como função participante a Referencial. É importante salientar esse aspecto, pois coloca a poesia em primeiro plano em relação aos aspectos didáticos e filosóficos da obra.

A função poética acentua o “caráter palpável dos signos” e, com isso, “aprofunda a dicotomia fundamental entre signos e objetos” ⁴⁰⁴. Abordar essa materialidade do signo linguístico reuquer lembrar a dicotomia de Saussure, em que o signo verbal é composto de significado e significante. Assim, quando um poeta

⁴⁰¹ JAKOBSON, Roman. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 128

⁴⁰² Ibidem. p. 129

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Ib p. 128

preocupa-se em arranjar seu discurso com vias não somente à emissão da mensagem (Função Referencial), mas também, por exemplo, ordena suas palavras ritmicamente (entre sílabas átonas e tônicas), atentando para um encadeamento sonoro entre os fonemas das palavras, então o poeta está tratando com a materialidade acústica da palavra, o seu significante.

A função poética, como dominante, também é percebida comumente associada à função metalinguística, pelas interações entre código e mensagem, que tanto podem ser tratados como objetos de referência (referentes) como objetos de utilização (os significantes).

4.1 O PRINCÍPIO DE EQUIVALÊNCIA

Para explicitar o aspecto empírico da função poética, Jakobson recorre aos eixos de seleção e combinação, “os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal”.

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.*⁴⁰⁵

Assim, um poema é um tipo de texto cuja função dominante está atada à substância das palavras: “em vez de estas serem selecionadas por sua pertinência informacional e comunicacional, elas o serão por similaridade (freqüentemente de ordem fônica, mas também por meio de todas as analogias linguísticas possíveis) com outras”⁴⁰⁶.

A projeção do princípio de equivalência na sequência parece-lhe uma característica mais profunda do verso, ao lado da definição do poeta francês Paul Valéry, que considerava a poesia como “hesitação entre som e sentido”.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ JAKOBSON, R. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 130

⁴⁰⁶ DÉLAS, Daniel. **Roman Jakobson**. Paris: Ed. Bertrand-Lacoste, 1993. p. 31

⁴⁰⁷ JAKOBSON, R. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 144

A superposição de um princípio de equivalência à seqüência de palavras ou, em outros termos, a montagem da forma métrica sobre a forma usual do discurso, comunica necessariamente a sensação de uma configuração dupla, ambígua, a quem quer que esteja familiarizado com a língua e com o verso em questão. Tanto as convergências como as divergências entre as duas formas, tanto as expectativas satisfeitas quanto as frustradas, provocam tal sensação.⁴⁰⁸

Porque o verso possui uma plataforma métrica é que pode estabelecer simetrias, paralelismos e equivalências⁴⁰⁹. Então, a característica indispensável da poesia é o princípio de equivalência, e são os signos equivalentes que formam as seqüências.

(...) uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma seqüência, cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento (...) as sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos.⁴¹⁰

4.2 POÉTICA E POESIA

Tendo visto o conceito de função poética da linguagem, Jakobson conceitua com cautela a poesia: “se quisermos defini-la, devemos opor-lhe o que não é poesia. Mas dizer o que a poesia não é, não é hoje assim tão fácil”. Uma categorização temática já não tem cabimento, se considerarmos a poesia como arte verbal que se realiza nas mais diversas línguas e em diferentes épocas. A dificuldade da definição do conjunto dos procedimentos característicos da poesia provém inicialmente de sua variação.⁴¹¹

Os temas ditos belos variam constantemente em poesia, no tempo e no espaço. Nem mesmo a intenção criadora não é obrigatória, e temos como exemplo os poemas dadaístas de Tristan Tzara em que simulava introjeções do acaso, e o gosto que Khlébnikov manifestava pelos erros tipográficos. Em poesia, a elevação do tom, decorrente dos temas nobres, está aderida a um léxico sofisticado e

⁴⁰⁸ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 143

⁴⁰⁹ DÉLAS, 1993. p. 32

⁴¹⁰ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 130

⁴¹¹ JAKOBSON, Roman. **O que é a poesia?** In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Círculo Linguístico de Praga*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978. p. 167

estruturas sintáticas complexas. Estes elementos poderiam fazer supor que a poesia está diretamente ligada à correção gramatical, mas não. Jakobson cita os erros gramaticais do tcheco Nezval.

Jakobson alerta os críticos literários que atacam um poeta, alegando falta de autenticidade e de naturalidade: “de fato, ele rejeita uma tendência poética, isto é, um conjunto de procedimentos deformadores, em nome de uma outra tendência poética, de um conjunto de procedimentos deformadores” ⁴¹². Assim, um aspecto de tensão na poesia é a ficcionalidade em oposição à verdade. Neste ponto, o linguista russo converge com o poeta Fernando Pessoa: “o poeta é um fingidor / finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente” ⁴¹³. Assim, para Jakobson, mesmo quando o poeta anuncia que falará a verdade, estará mentindo, e o mesmo se dá quando anuncia que tal obra é pura ficção. Outra afinidade entre Jakobson e Pessoa é que o poeta percebia a relação entre a natureza fônica da linguagem e a poesia:

(...) a poesia baseia-se na palavra, que é a abstração suprema, e por essência, porque não conserva nada do mundo exterior, porque o som – acessório da palavra – não tem valor senão associado – por impercebida que seja essa associação. ⁴¹⁴

Aqui, Pessoa legitima a arbitrariedade do signo linguístico, com Saussure, pois a palavra não traz nenhum liame entre o som e o que representa no mundo exterior. Também apresenta outra lei saussureana, a semiótica do fonema, como signo de valor negativo. Pessoa justifica o “valor zero” do fonema, porque só tem valor se associado ao outros. Com a pesquisa sobre os traços distintivos, Jakobson descobriu a natureza destas associações, pelas oposições fonemáticas binárias. Não obstante, é surpreendente que o poeta português tenha feito o apontamento em um manuscrito cuja data aproximativa é de 1915.

Segundo Jakobson, a crítica de sua época costumava considerar a inexatidão da “Ciência Formalista da Literatura”, como se pregasse que a arte se basta a si mesma.

⁴¹² JAKOBSON, In: **O que é a poesia?** p. 167

⁴¹³ PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1972. p. 164

⁴¹⁴ Ibidem. **Ideias estéticas**. In: Obras em prosa. Org. Cleonice Berardinelli. 6. reimp. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1990. p. 230

(...) mostramos, ao contrário, que ela é uma parte do edifício social, um componente em correlação com os outros, um componente variável, pois a esfera da arte e sua relação com os outros setores da estrutura social se modificam sem cessar, dialeticamente.⁴¹⁵

A função poética da linguagem salientará não um separatismo da arte em relação a outras esferas sociais, mas uma “autonomia da função estética”. A noção de poesia por via do conteúdo é instável, com variantes no tempo, mas não a *poeticidade*, que não pode ser reduzida a outros elementos: “a *poeticidade* é parte de uma estrutura complexa, mas, num poema é a parte essencial, transformadora dos outros elementos constituintes e que determina o comportamento de todo o conjunto”.⁴¹⁶

A *poeticidade* se manifesta quando a palavra é operada não como mero substituto do objeto referente, quando a função poética tem alcance decisivo: “as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são então indícios indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso e o seu próprio valor”⁴¹⁷. Em suma, a palavra essencialmente poética terá seus aspectos semânticos, fonéticos, fonológicos e sintáticos como partes estruturalmente intrincadas, indissociáveis no todo de um poema.

(...) a forma de arte que se configura como exclusivamente sobre a natureza material e referencial do signo linguístico, a poesia, envolve capacidades formais e de significação que são negadas por todos os outros sistemas de signos, estéticos ou não estéticos, linguísticos e não linguísticos.⁴¹⁸

Jakobson aborda a antinomia palavra (signo) X objeto (referente): se há uma “consciência imediata” da identidade entre signo e objeto, há também uma consciência imediata da ausência dessa identidade: “(...) sem contradição, não há jogos de conceitos, não há jogos de signos, a relação entre o conceito e o signo se torna automática, o curso dos acontecimentos se interrompe, morre a consciência da

⁴¹⁵ JAKOBSON, In: **O que é a poesia?** 1978. p. 176

⁴¹⁶ Idem.

⁴¹⁷ Ibidem. p. 176-177

⁴¹⁸ BRADFORD, 1994, p. 113

realidade”.⁴¹⁹ A poesia, para Jakobson, tornando patente a contradição, nos resguarda da automatização, “contra a ferrugem que ameaça a nossa fórmula do amor e do ódio, da revolta e da reconciliação, da fé e da negação”⁴²⁰.

Vale citar a apreciação de Bradford, para quem o modelo das funções da linguagem, do qual derivou a função poética, com “mensagem sobre mensagem”, implica numa avaliação radical do poema:

(...) o poema é o único objeto textual independente e auto-determinado: de fato, se definirmos texto como uma estrutura autônoma cujas propriedades inerentes o separam de outros textos e de outras incursões em contextos linguísticos e não linguísticos, então, os únicos textos reais são os poemas.
421

Outra particularidade da poesia é que ela trata singularmente do processo pelo qual opera o sistema de signos “diretor” (“a relação entre som e sentido na linguagem”) e um meio pelo qual a linguagem se defronta com os signos e objetos referentes sob sua estrutura operacional reflexiva. A leitura e a escrita da poesia centralizam os elementos potencialmente difusos de nossa percepção da linguagem e da vida: “a poesia pode nos dizer tanto sobre a natureza da mediação linguística quanto a linguística nos informa sobre a dimensão formal do poema”.⁴²²

Bradford aponta ainda a semelhança entre a visão de poesia de Jakobson e a tese do romantismo, em que o ritmo e a estrutura sonora antecede a prosa e a fala cotidiana com função linguística originária: “a poesia, para Jakobson, não é uma interessante sub-galáxia do cosmo semiológico, ela é, para estender a metáfora cósmica, o próprio Big Bang”.⁴²³

A poesia se constituiu como o campo onde Jakobson descobriu os princípios da linguística estrutural, como a autonomia da linguagem; a noção de estrutura como conjunto das relações de interdependência entre as partes e o todo, como as que se dão entre som e sentido e entre a gramática e as unidades métricas; os dois eixos da linguagem; a multiplicidade das funções e a hierarquia entre as unidades linguísticas.⁴²⁴

⁴¹⁹ JAKOBSON, In. **O que é a poesia?** 1978. p. 177

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ BRADFORD, 1994, p. 85

⁴²² Ibid. p. 113-14

⁴²³ Ib. p. 114

⁴²⁴ HOLENSTEIN, 1978. p. 168-171

4.3 VERSO E METRO

Jakobson afirma que a análise do verso é da alçada da Poética, definida como um ramo da Linguística que trata a função poética em relação com as demais funções da linguagem. Os versos são seqüências comensuráveis, delimitadas por fronteiras de palavras, que podem ser percebidas como isotônicas ou graduais: “é o ‘princípio poético da gradação silábica’, baseado na simetria. A própria medida das seqüências, dos versos, “fora da função poética, não encontra aplicação na linguagem”.⁴²⁵

Por outro lado, o verso também não está restrito à poesia, mas sempre indica função poética: “somente em poesia, com sua reiteração regular de unidades equivalentes, é que se tem experiência do fluxo verbal, como acontece – para citar outro padrão semiótico – com o tempo musical”.⁴²⁶ Jakobson requer, como Hopkins, que o verso seja considerado de um ponto de vista linguístico:

(...) ainda que componentes individuais da função poética possam ser transferidos para outros códigos e sistemas semióticos, apenas em poesia estes elementos são combinados em um *continuum* interativo e propositivo – a dupla estrutura.⁴²⁷

A tradição em estudos métricos na Rússia teve, entre os linguistas da geração anterior a de Jakobson, como exemplo o “Círculo Rítmico de Moscou”. No início da década de 1920, o grupo era encabeçado por Andrej Belyj, um dos principais poetas simbolistas e pesquisadores de poesia naquele país. O grupo promovia discussões profundas acerca do metro, porém, careciam de conhecimentos linguísticos⁴²⁸. Em seguida, o Círculo de Moscou tratou questões do metro, de poética e de folclore sob o ponto de vista da linguística. B. I. Jarkho investigou a versificação latina na época carolínea e O. M. Brik, estudou as “figuras rítmico-sintáticas”. O programa metodológico era taxativo:

⁴²⁵ JAKOBSON, Roman. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 131

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ BRADFORD, R. 1994, p. 115

⁴²⁸ JAKOBSON, R. **Métrique**. In: Une vie dans le langage – Autoportrait d'un savant. Paris: Les Éditions du minuit, 1984. p. 99-100

1º Superar um empirismo superficial 2º Distinguindo claramente a poesia de sua recitação 3º graças a uma abordagem funcional da linguagem poética 4º rejeitando as avaliações normativas 5º desembaraçando-se de todo egocentrismo estético 6º tratando da poesia como um fato social 7º ultrapassando a antinomia metro vs. ritmo 8º propondo uma interpretação dialética das formas poéticas em evolução.⁴²⁹

Num primeiro momento, o Círculo deteve-se na comparação dos sistemas métricos da poesia russa, mas logo vieram as comparações com versificações em outras línguas. Destes estudos, surgiu a noção dos traços semânticos, do *ethos* e das associações com cada ritmo. Jakobson acompanha o desdobramento destas pesquisas, e dentre muitas contribuições destaca a do matemático A. N. Kolmogorov, elogiando suas análises sobre Maiakowski e a poeta Marina Tsvetaeva, escritas já na década de 1960. Kolmogorov definiu o metro como regularidade do ritmo, estável o bastante para sugerir uma expectativa de confirmação nos versos seguintes ou ainda uma nítida impressão de suspensão. Para ele, o metro existe na consciência e na subconsciência do poeta, não somente como norma que limita certas variantes, mas como sistema de tendências e prioridades, para o qual certas formas são consideradas aceitáveis ou inaceitáveis.⁴³⁰ Para Jakobson, um leitor de poesia pode não ser capaz de associar frequências numéricas aos constituintes do metro, mas concebe a forma do verso, e terá mesmo que vaga uma ideia de sua ordem hierárquica⁴³¹.

O metro, ou modelo de verso (*verse design*) rege a estrutura de toda e qualquer versificação: “modelo e exemplo são conceitos correlativos. O modelo de verso determina as características invariáveis dos exemplos de verso e estabelece o limite das variações”⁴³². Já o verso “em ação” (*verse occurrence – verse instance*), que podemos chamar “exemplo de verso”, possui variações que são fenômenos distintos das possíveis oralizações de dado poema⁴³³. Em suma, Jakobson não concebe o verso implicando apenas questões de “forma sonora”, em concordância com Hopkins: “o metro poético, contudo, tem tantas particularidades intrinsecamente

⁴²⁹ JAKOBSON, 1984. p. 101

⁴³⁰ Idem. p. 102-104

⁴³¹ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 136

⁴³² Idem. p. 140-141

⁴³³ JAKOBSON, In: **Métrique**. 1984. p. 104

linguísticas, que o mais conveniente é descrevê-lo de um ponto de vista puramente linguístico”.⁴³⁴

Morris Halle, parceiro de Jakobson na pesquisa fonológica também contribuiu para uma melhor compreensão do verso: sua *differentia specifica* reside em uma atualização de um modelo métrico por meio de elementos fonológicos, o verso é constituído de valores linguísticos, que correspondem à função dos elementos prosódicos de determinada língua. Halle buscou ainda investigar a “natureza regularmente binária” dos esquemas métricos:

(...) encontra sua resposta no fato de que as oposições são de essência lógica. A tipologia métrica liga a invariância mais reduzida a uma certa variabilidade na inter-relação dos opostos, notadamente na seleção do termo opositivo marcado.⁴³⁵

Santo Agostinho foi outro pensador arguto da linguagem: sua obra *De musica* traz pertinentes colocações acerca do verso: a essência do sistema métrico parte do material para o imaterial., ou seja, dos sons perceptíveis pelo *sensu auditionis*, até chegar ao julgamento mental da sensação. Segundo Agostinho, uma lei de equivalência é condição fundamental de todo sistema rítmico: “nada pode ser proporcional ou rítmico sem igualdade”. Também percebeu o “entrecruzamento proporcional e ordenado das oposições silábicas”, longas e breves, e a oposição entre regras de prosódia e “a exigência da música”, ou seja, quando por necessidades rítmicas, o poeta desloca o acento ou a “longura” para uma sílaba atípica.⁴³⁶

Para o linguista, esse pensador cristão tinha uma abordagem inteiramente semiótica sobre a métrica: “o fato de a percepção linguística ser indispensável na formação e apresentação do verso demonstra bem a diferença entre ritmo poético e ritmo musical”. Do mesmo modo, demonstra a “dupla estrutura” inerente ao verso, seus dois elementos essenciais: a fala cotidiana e as operações do poeta. Ademais, desestimula a cometer falsas semelhanças entre a música e os sons da fala, ou semelhanças superficiais que camuflam diferenças profundas⁴³⁷.

⁴³⁴ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 140-141

⁴³⁵ Idem. In: **Métrique**. 1984. p. 104

⁴³⁶ Ibidem., p. 105-106

⁴³⁷ Ibid. p. 107

Outros elementos do verso analisados pelo linguista foram a entonação nos metros em língua inglesa, as entonações de pausa e os *enjambements* ⁴³⁸. Estes portam um sentido latente de variação e digressão, porque sublinham como regulares as coincidências entre as pausas sintáticas e suas entonações “dentro do limite métrico”, ou seja, coincidindo com o fim do verso ⁴³⁹. A fronteira de palavra é um elemento da métrica especial para a poesia, pois divide o fluxo verbal em versos:

O enunciado imposto ao verso pelas regras da gramática está fundado na atenção, necessariamente dotada pelo locutor e pelo receptor, dada à combinação de sílabas pertencentes à mesma unidade de palavra, e ao corte de sílabas pertencentes a unidades diferentes. ⁴⁴⁰

Ou seja: no fluxo verbal não há pausa entre palavras, e mesmo assim as distinguimos. A fronteira de palavra, quando obrigatória, não se deve confundir com a pausa sintática e não pretende sequer ser perceptível ao ouvido ⁴⁴¹.

Todos os sistemas métricos usam a sílaba como unidade de medida. O silabismo recorre a uma oposição entre o pólo superior e inferior, semelhante ao princípio do verso quantitativo, representado na dicotomia breve / longa. O núcleo da sílaba é o elemento superior, em oposição às suas margens não silábicas. ⁴⁴² No verso quantitativo, que é o caso do hexâmetro dactílico, com o qual Lucrécio compôs seu poema, “(...) sílabas longas e breves se opõem mutuamente como mais ou menos proeminentes” ⁴⁴³.

Outra questão fundamental do metro é o tempo, que tem função determinante em sua estruturação, condição indispensável da análise métrica. As metáforas espaciais, tais como “a sílaba colocada à esquerda do acento” ou “em sucessão da esquerda para a direita, que remetem a nosso sistema de escrita, “tendem sempre a substituir com uma ilusão de estabilidade o verdadeiro movimento vivo do espírito,

⁴³⁸ GOLDSTEIN, Norma. Versos, sons e ritmos. 5ª. Ed. São Paulo: Ed. Ática. “(...) Enjambement é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o sentido. (...) o termo colocada em final de verso sofre uma espécie de redução em seu sentido (...)”. p. 63

⁴³⁹ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 141

⁴⁴⁰ Idem. **Métrique**. 1984. p. 107

⁴⁴¹ Id. **Linguística e poética**. 1995. p. 140

⁴⁴² Id. **Métrique**. 1984. p. 110

⁴⁴³ Id. **Linguística e poética**. 1995. p. 133

conforme a sequência dos fenômenos temporais, que vão (...) do anterior ao posterior” ⁴⁴⁴.

Jakobson, em concordância com Hopkins, louva a percepção do poeta, que entendia a poesia como na linha do tempo e operando por uma sequência de intervalos (fronteiras de palavras, cesuras, fronteiras de versos): “a beleza de uma tal sequência reside na relação de cada uma de suas partes, quer dizer, em uma implicação recíproca de invariância e de relatividade”. Para o poeta inglês, o ritmo é uma semelhança contaminada pela diferença e que, “se é tido como belo, a procura do poeta tem de ser pela discordância”. O linguista aborda ainda os fenômenos que legitimam a natureza dinâmica do metro, como a “antecipação satisfeita e a expectativa atendida, a dissimulação progressiva ou regressiva de elementos sucessivos, as durações desiguais das fases de aparição e desaparecimento de movimento”. ⁴⁴⁵

Por fim, a análise métrica deve, primeiro, considerar as qualidades estruturais invariantes do metro, como o enunciado submetido às fronteiras gramaticais, que unem e separam as palavras e grupos sintáticos, já que em todos os passos da versificação encontram-se variantes e invariantes. Em seguida, deve analisar a alternância de elementos prosódicos em recíproca oposição. Essas oposições estão polarizadas em inferior / superior, por exemplo, sílaba longa / breve ⁴⁴⁶. Repare-se que a o valor linguístico compositivo do verso confirma ainda que a estatística não deve ser uma panacéia da métrica, sendo mais relevante analisar as “sujeições mútuas” entre língua (o código determina o material bruto dos sons) e a poesia, que submete as leis da fala a um processo criativo múltiplo ⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ JAKOBSON, R. *Métrique*. 1984. p. 107

⁴⁴⁵ Ibidem. p. 108

⁴⁴⁶ Ibid. p. 110

⁴⁴⁷ Ib. p. 115

4.4 GRAMÁTICA DA POESIA

Os aspectos gramaticais na construção poética são tocados por Jakobson quanto ao conceito relacional contido em cada categoria, a partir da concepção de Sapir. As regras e formas gramaticais adquirem significação *per se*, criando “ficções linguísticas”, que se realizarão plenamente na poesia, gênero literário de alta manifestação formal. Esses conceitos de relação gramatical foram chamados por Fortunatov de “significados formais”.⁴⁴⁸

Os recursos poéticos ocultos na estrutura morfológica e sintática da linguagem, em suma, a poesia da gramática, e seu produto literário, a gramática da poesia, raramente foram reconhecidos pelos críticos e os linguistas os negligenciaram de todo, embora fossem magistralmente dominados pelos escritores criativos.⁴⁴⁹

Jakobson também recorre a Hopkins, que considerava as “figuras gramaticais” como princípio constitutivo do verso. Sobre os paralelismos gramaticais o linguista afirma que são mais palpáveis em “unidades métricas contíguas que se combinam de forma mais ou menos consistente em dísticos e, opcionalmente, em tercetos”⁴⁵⁰. Daí decorre que suas análises privilegiem as formas líricas, entre canções folclóricas, epopeias orais russas e eslavas a sonetos de Shakespeare, Dante e Baudelaire, entre muitos outros: “são muitas vezes os contrastes na estrutura gramatical que servem de apoio à divisão métrica de um poema em estrofes e segmentos menores”⁴⁵¹.

Entre as categorias gramaticais utilizadas em paralelismos e contrastes estão, com efeito, todas as classes de palavras, variáveis e invariáveis, as categorias de número, gênero, caso, grau, tempo, aspecto, modo e voz, as classes de concreto e abstratos, de animados e inanimados, os nomes próprios e comuns, as formas afirmativas e negativas, as formas verbais finitas e infinitas, pronomes e artigos definidos e indefinidos e os diversos elementos e construções sintáticos.⁴⁵²

⁴⁴⁸ JAKOBSON, R. **A poesia da gramática e a gramática da poesia**. Linguística. Poética. Cinema. Org. Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970. p. 67-68

⁴⁴⁹ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 157

⁴⁵⁰ JAKOBSON, In: **A poesia da gramática e a gramática da poesia**. 1970. p. 68-69

⁴⁵¹ JAKOBSON. **A poesia da gramática e a gramática da poesia**. 1970. p. 73

⁴⁵² Ibidem. p. 74

Sendo ou equivalentes ou contrastantes, são de todo modo paralelismos gramaticais binários.⁴⁵³ O paralelismo e a paronomásia são duas das mais importantes noções complementares derivadas da poética de Jakobson, que lhe atribui como princípios a recorrência e a equivalência⁴⁵⁴.

Segundo Hopkins, as figuras de gramática são recursos poéticos usados desde a antiguidade: “a poética antiga e medieval teve um vislumbre da gramática poética e parecia prestes a discriminar os tropos lexicais das figuras de construção (*figurae uerborum*), mas perderam-se em seguida estes rudimentos positivos”⁴⁵⁵.

Outro autor que estudou os paralelismos, caro a Jakobson, foi Wolfgang Steinitz, com sua obra “Paralelismo na poesia popular fino-carélica”. Steinitz trata da multiplicidade direcional da análise dos paralelismos gramaticais, ora abordando a semântica de pares de palavras e outros elementos linguísticos, ora sua concordância formal, seu cunho morfológico, ora enfatizando a análise das categorias gramaticais. Atenta ainda para a importância dos paralelismos gramaticais em relação à aliteração, o que, com Jakobson, podemos estender a toda figura sonora.⁴⁵⁶

A “gramática do paralelismo” é um recurso canônico comum a muitas formas de poesia ao longo da história⁴⁵⁷, e não será contraditório que Jakobson recorra sempre a exemplos de poesia oral folclórica, já que as suas análises mostrarão que os paralelismos são comuns, como estruturantes, mesmo nos sistemas métricos em que não constam como obrigatórios.

Jakobson aponta como recurso poético, usado entre estrofes, os “traços gramaticais específicos” ou “similaridades verticais”. Tais estrofes podem ter propriedades particulares, as “similaridades horizontais”, que as distinguem em face das outras. Com Hopkins, diferencia ainda dois tipos de paralelismo gramatical, a “comparação identificadora” e a “comparação diferenciadora”.⁴⁵⁸

De acordo com o princípio de equivalência, na poesia a similaridade se superpõe, se projeta à contigüidade, que são princípios constitutivos simultâneos do

⁴⁵³ JAKOBSON, R. In: **A poesia da gramática e a gramática da poesia**. 1970. p. 73. p. 70-71

⁴⁵⁴ DÉLAS, 1993. p. 59

⁴⁵⁵ JAKOBSON. **A poesia da gramática e a gramática da poesia**. 1970. p. 72

⁴⁵⁶ JAKOBSON, R. **A construção gramatical do poema *Wir sind sie*, de B. Brecht**. Linguística. Poética. Cinema. Org. Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970. p. 130-131

⁴⁵⁷ Idem.

⁴⁵⁸ JAKOBSON. **A poesia da gramática e a gramática da poesia**. 1970. p. 77-78

verso. Assim, repetições do mesmo conceito gramatical consistem em recursos poéticos expressivos. Para Jakobson o analista encontra simetrias e antissimetrias inesperadas, estruturas balanceadas, acúmulo de formas equivalentes ou contrastantes, cuja carga semântica é percebida instintivamente pelo leitor sensível.

459

Jakobson ainda recorre à técnica de montagem cinematográfica, relativamente ao “corte dinâmico”, como uma para a justaposição de conceitos gramaticais contrastantes em poesia. Tais efeitos visam sugerir ideias no espectador-leitor, ideias que não são propriamente veiculadas na mensagem, mas cuja combinação possui significação, simultânea e convergente em relação ao significado da mensagem.⁴⁶⁰

Em poemas sem imagens (sem *fanopeia*, nos termos de Ezra Pound⁴⁶¹), pode haver predomínio dos procedimentos gramaticais, mas o linguista destaca que o mais comum é haver uma “interação intensiva” entre as figuras expressas na mensagem e as figuras gramaticais. Quando, por exemplo, uma metáfora participa de uma figura gramatical, seus contrastes se opõem ao “nível factual” da mensagem, de função referencial⁴⁶². Em outras palavras, quando esses usos poéticos se entrecruzam, e ainda mais se acrescidos de oposições no nível fonológico, como nas figuras sonoras, aqui a linguagem da poesia se mostra com função poética dominante, em oposição a toda manifestação linguística que vise o referente.

A propósito da profunda importância da gramática na estruturação de um poema, Jakobson afirma que toda rima é gramatical ou anti-gramatical, mas nunca agramatical.⁴⁶³ Assim, mesmo os poetas “sintaxistas”, como Mallarmé, que tensionam radicalmente as convenções sintáticas do código⁴⁶⁴, podem se dizer anti-gramaticais, pois parte de sua informação estética está na oposição às convenções sintáticas.

⁴⁵⁹ JAKOBSON. **A poesia da gramática e a gramática da poesia**. 1970. p. 72-73

⁴⁶⁰ Ibidem. p. 73-74

⁴⁶¹ POUND, Ezra Pound. **ABC da literatura**. Trad. José Paulo Paes e Augusto de Campos. 9. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1990. p. 45

⁴⁶² JAKOBSON, In: **A poesia da gramática e a gramática da poesia**. 1970. p. 74

⁴⁶³ Ibidem. p. 75

⁴⁶⁴ CAMPOS, Haroldo de. **Preliminares a uma tradução do *Un coup de des*, de Stéphane Mallarmé**. In: Mallarmé. Augusto de Campos, Décio Pignatari e H. de Campos. 4. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010. p. 120

Há uma analogia entre a gramática da poesia e a geometria como elemento da pintura, em composições de ordem geométrica latente ou a partir de uma reação contra uma organização geométrica. Abstrai-se do referente concreto, tomam-se os objetos como corpos despojados de vida e define-se por relações abstratas. Então, no poder de abstração humana residem a gramática e a geometria: “é ele que superpõe figuras gramaticais e geométricas simples ao universo pictórico dos objetos particulares e aos recursos ‘léxicos’ concretos da arte verbal”⁴⁶⁵.

4.5 METÁFORA E METONÍMIA NA POESIA

A interação entre escolhas metafóricas ou metonímicas envolvendo seus diferentes aspectos é prolífica em possibilidades: em todos os níveis linguísticos podem ocorrer relações ou de similaridade ou de contigüidade, com uma ampla gama de configurações possíveis.⁴⁶⁶

No âmbito da poesia russa, a metáfora é predominante nas canções líricas e nos períodos romantismo e simbolismo, enquanto a metonímia é acentuada nos épicos heroicos⁴⁶⁷. A alternativa entre estes *tropos* também aparece em outras linguagens, como na pintura e no cinema⁴⁶⁸. A concorrência entre metáfora e metonímia está manifestada em todo processo simbólico, individual ou coletivo. Entretanto, a metáfora é privilegiada nos estudos literários devido à certa homogeneidade de manejo linguístico, já que utiliza de metalinguagem para interpretar tópicos, enquanto a metonímia “desafia facilmente a interpretação”⁴⁶⁹. A metáfora representa uma intervenção autoral, enquanto a prosa depende mais da contigüidade das circunstâncias situações descritas⁴⁷⁰.

A metonímia é comumente considerada por teóricos e críticos literários como um elemento ou uma subdivisão da metáfora, intimamente ligado à sinédoque, figura em que se toma a parte pelo todo ou vice-versa⁴⁷¹. Então, a metonímia opera

⁴⁶⁵ JAKOBSON. In: **A poesia da gramática e a gramática da poesia**. 1970. p. 75-76

⁴⁶⁶ JAKOBSON, **Linguística e poética**. 1995. p. 57

⁴⁶⁷ Idem.

⁴⁶⁸ Ibidem. p. 58

⁴⁶⁹ Ibid. p. 61

⁴⁷⁰ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 124

⁴⁷¹ BRADFORD, 1995. p. 10

por relações espaciais, temporais ou causais entre o objeto referente (uma faca, por exemplo) e signo selecionado (“cortador de pão”) ⁴⁷².

Jakobson não redefiniu a metonímia, mas a promoveu de figura literária decorativa a uma categoria compreensível e universal, que é a “outra metade” de todo arranjo, estrutura ou construção linguística: todas as frases estão sob um eixo entre os pólos metafórico e metonímico. ⁴⁷³

A diferenciação entre estes pólos tornou-se um instrumento que capacita o linguista ou o analista literário a dissecar e categorizar os elementos estruturais e funcionais da linguagem ⁴⁷⁴. Para Jakobson, o afásico de contigüidade quando recorre à metáfora projeta o eixo sintagmático (a capacidade de combinação, que opera de acordo com o contexto) sobre o eixo paradigmático (das operações de seleção e substituição), assim como procede o poeta. Por exemplo, a redução das frases a uma só palavra pelo afásico de contigüidade, semelhante à sintaxe e versificação sintética da poesia moderna, principalmente da poesia Imagista de um Ezra Pound ou E. E. Cummings. Estes poetas utilizam estrofes reduzidas a grupos de linhas, com versos e frases contendo uma só palavra. ⁴⁷⁵

Essa estranheza com que se é constrangido a correlacionar anormalidades linguísticas (e daí, mentais) à condição do poeta é elucidada pela noção de que suas conexões linguísticas não convencionais são postas em ação conscientemente. Para Jakobson, o poeta cria conscientemente estes desequilíbrios, alternando com muita liberdade as cadeias sintagmáticas e paradigmáticas.

A seqüência fonológica de uma palavra, unidade linguística semanticamente superior ao fonema, como as palavras num verso, tende a formar uma equação, em que se projeta o princípio da similaridade sobre o da contigüidade. Seja metáfora ou metonímia, o caráter simbólico patente da linguagem reduz tudo a símile: “em poesia, onde a similaridade se superpõe à contigüidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico” ⁴⁷⁶.

Em uma das reuniões do Círculo de Moscou, em 1929, Maiakowski afirmava que, em poesia, qualquer adjetivo adquire status de epíteto poético, de *epitheta*

⁴⁷² HOLENSTEIN, 1978. p. 147

⁴⁷³ BRADFORD, 1995. p. 10

⁴⁷⁴ Ibidem. p. 11

⁴⁷⁵ Ibid. p. 16

⁴⁷⁶ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 149

ornantia: “por outras palavras, a poeticidade não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, uma total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam”.⁴⁷⁷

4.6 FIGURAS SONORAS

Jakobson parte da definição de verso do poeta Hopkins: “um discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora”. Propõe analisá-la com mais precisão: “Tal figura utiliza pelo menos um (ou mais de um) contraste binário de uma proeminência relativa alta ou relativamente baixa, assumida pelas diferentes seções de uma seqüência fonológica”. Jakobson admite, com Hopkins, que o verso tem como um de seus fundamentos uma figura sonora recorrente: “fundamentalmente, sempre, mas nunca unicamente. Todas as tentativas de confinar convenções poéticas como metro, aliteração ou rima ao plano sonoro são meros raciocínios especulativos, sem nenhuma justificativa empírica”.⁴⁷⁸

Para o poeta Décio Pignatari, “como a semelhança de sons entre palavras (ou numa mesma palavra) é chamada de paronomásia, achamos que ela, tanto quanto a metáfora – ou até mais – caracteriza o eixo de similaridade (paradigma)”. Pignatari fornece com exemplo do *modus operandi paronomástico*: em “violetas violentas”⁴⁷⁹, temos: a) regularidade na dimensão lexical, já que ambas as palavras são trissílabos; b) simetria prosódica, já que ambas são paroxítonas; c) variação entre presença e ausência da consoante nasal ao final da sílaba tônica; d) formação de rima toante entre as palavras; e) a segunda palavra contém inteiramente a primeira, o que para Jakobson significa uma “imagem paronomástica de um sentimento que envolve totalmente o seu objeto”, integrando o objeto e seu predicado; e f) conseqüentes aliterações (/ v /, / l / e / t /) e assonância (em / e /).⁴⁸⁰

Jakobson também aponta para uma função paronomástica, que ocorre entre duas séries fônicas similares: “palavras de sons semelhantes se aproximam quanto

⁴⁷⁷ JAKOBSON, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 161

⁴⁷⁸ Ver nota 29.

⁴⁷⁹ PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977. p. 13

⁴⁸⁰ JAKOBSON, **Linguística e poética**. 1995. p. 128

ao seu significado”. Há diferentes níveis na relação de semelhança entre duas palavras, que pode estar mais ou menos acentuada ⁴⁸¹. O poeta brasileiro ainda afirma que certas rimas (muro / murmuro) e aliteraões (“aonde anda a onda”, de Manuel Bandeira) são também exemplos de relação paronomástica ⁴⁸².

4.7 RIMAS

A rima é a repetição regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes, com relação semântica entre unidades rímicas, o que Hopkins chamava “companheiros de rima”, *rhyme fellows* ⁴⁸³. Outra concepção de poesia do poeta inglês à qual Jakobson se refere afirma que há dois fatos perceptíveis da beleza das rimas: a similitude ou igualdade de som e a dessemelhança ou diferença de significado. ⁴⁸⁴

Jakobson não opera a classificação das rimas, assim como não o fez com a metáfora e a metonímia quando de suas pesquisas sobre afasia. De qualquer modo, considera categorias como rimas internas, femininas e masculinas ⁴⁸⁵, gramaticais e não gramaticais, soantes e toantes. Jakobson propõe também a investigação da sintaxe dos termos que rimam, que envolve necessariamente o contraste com a morfologia, imbricada na flexão sufixal na conjugação dos verbos, por exemplo. ⁴⁸⁶ Para o linguista, também é pertinente a afirmação de Hopkins de que a rima é um recurso particular, dentre outros de que dispõe o poeta, inserido num problema mais amplo e fundamental na estruturação de um poema, o da construção com paralelismos ⁴⁸⁷.

⁴⁸¹ JAKOBSON, **Linguística e poética**. 1995. p. 128

⁴⁸² PIGNATARI, 1977. p. 13

⁴⁸³ JAKOBSON, R. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 144

⁴⁸⁴ Idem. p. 145

⁴⁸⁵ JAKOBSON, R. **Les Chats, de Baudelaire**. In **Ensayos de Poética**. Trad. Juan Almela. México (DF): Fondo de Cultura Económico, 1977. p. 155-178

⁴⁸⁶ JAKOBSON, R. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 145

⁴⁸⁷ Ibidem. p. 146

4.8 AMBIGUIDADE

A ambigüidade é característica intrínseca e inalienável da poesia, dada a sua natureza de mensagem voltada para si mesma, o que toca inclusive ao emissor e ao receptor da mensagem: “além do autor e do leitor, existe o ‘Eu’ do herói lírico ou do narrador fictício e o “tu” ou “vós” do suposto destinatário dos monólogos dramáticos, das súplicas, das epístolas”. A mensagem poética é um discurso citado, discurso dentro do discurso.⁴⁸⁸

A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas a torna ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida (...).⁴⁸⁹

Tal recurso é especial para esta pesquisa, pois, como vimos no capítulo 1, sobre Lucrécio, é ambígua sua posição em relação ao epicurismo, por escrever um poema para divulgar uma doutrina que, apesar de esplêndida, repudia a poesia enquanto linguagem sedutora, e que requer cuidados de todo inúteis diante da morte; ambígua porque “louva” os deuses em sua filosofia materialista da natureza. Estes dados, por si, já requerem da análise de função poética uma atenção específica.

4.9 EXPECTATIVA FRUSTRADA

Jakobson cita o poeta norte-americano Edgar Allan Poe como o poeta e teórico pioneiro da “antecipação malograda”. Em seu engenhoso poema *The raven* (O corvo), Poe expõe o leitor a um sentimento de satisfação despertado pelo

⁴⁸⁸ JAKOBSON, R. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 150

⁴⁸⁹ Ibidem.

surgimento do inesperado no lugar do esperado ⁴⁹⁰. Posteriormente à publicação do poema, Poe comentaria que o esperado e o inesperado formam uma oposição ⁴⁹¹.

O efeito de expectativa frustrada está, por exemplo, na colocação de “sons semelhantes em posições inusitadas”, no deslocamento das rimas entre a extremidade e o interior do verso ⁴⁹²; em uma palavra fora de contexto, que proporciona um número indeterminado de interpretações; e mesmo no uso das figuras sonoras, em que a repetição de sons envolve regressões, com efeito antecipatório dos fonemas das palavras subsequêntes ⁴⁹³. O efeito do inesperado também está na gramática da poesia:

Todo o programa de uma linguística literária de Jakobson é baseado em sua crença de que os poemas consistem de fato em estruturas outras que não as gramaticais, e que o “resultado de seus entreatos” produzirão efeitos inesperados. ⁴⁹⁴

Quando Jakobson reclama uma análise exaustiva dos recursos constituintes do poema, parece que seus críticos entenderam que se trataria apenas da documentação mecânica de estruturas gramaticais, quando na verdade tal análise contempla os resultados *imprevisíveis* na interação entre o material do significante e as diferentes funções da linguagem ⁴⁹⁵. Pode-se pensar também na noção de ficcionalidade com provocadora de expectativa frustrada, por sua relação dialética entre o significado referencial externo e as estruturas internas que geram os significados ⁴⁹⁶.

Um elemento importante ligado à expectativa frustrada é o do estranhamento em poesia, principalmente em relação à fala, que não possui a densidade relacional nos padrões sonoros, que não acontecem normalmente em seus processos dialógicos. Tal estranhamento é gerado por uma cadeia de circunstâncias imprevisíveis, mas cujos atos são previstos e pré-planejados. ⁴⁹⁷

⁴⁹⁰ JAKOBSON, R. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 138

⁴⁹¹ Idem. In: **Linguagem em ação: E. A. Poe**. Trad. Fernando Oliboni. In: Poética em ação. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Ed. Perspectiva / EDUSP, 1990. p. 257

⁴⁹² Ibidem. p. 259-260

⁴⁹³ Ibid. p. 260-261

⁴⁹⁴ BRADFORD, 1995 p. 85

⁴⁹⁵ BRADFORD, R. 1995 p. 89

⁴⁹⁶ Idem. p. 96

⁴⁹⁷ Ibidem. p. 86

4.10 O SOM E O SENTIDO

Qualquer palavra tem união de significante e significado, onde a sequência de sons é o “veículo” do sentido. Os sons cumprem essa função por meio do fonema e suas realizações no léxico ⁴⁹⁸. Na poesia, os nexos entre som e sentido se transformam de latentes em patentes, manifestados de forma concreta e intensa ⁴⁹⁹. Uma similaridade notável no som é percebida em função da semelhança e/ou dessemelhança no *signatum*. Jakobson alarga o preceito de Alexander Pope, como lema aos poetas – “o som deve ser um Eco do sentido”. ⁵⁰⁰

Na linguagem referencial, a conexão entre o *signans* e o *signatum* se baseia, na maioria esmagadora dos casos, em sua contigüidade codificada, à qual recebe amiúde uma denominação que se presta à confusão: ‘arbitrariedade do signo verbal’. ⁵⁰¹

De acordo com Jakobson, a conexão entre som e sentido na comunicação ordinária também é decorrente da sobreposição da similaridade sobre a contigüidade ⁵⁰². Se as palavras são símbolos (signos arbitrários), o processo de seleção ocorre por similaridade.

Em poesia, mesmo com destaque para a repetição, a textura sonora não se restringe a combinações matemáticas, e mesmo que dado fonema tenha apenas uma ocorrência, deve-se analisar se pertence a uma palavra-chave, sua posição sintática e métrica, se contra ele há um contrastante fundo fonemático:

Uma análise da textura sonora da poesia deve levar sistematicamente em conta a estrutura fonológica da linguagem dada e, além do código global, também a hierarquia das distinções fonológicas na convenção poética dada. (...) A seleção e a estratificação hierárquica de categorias válidas é um fator de importância fundamental para a Poética, tanto no nível fonológico quanto no gramatical. ⁵⁰³

⁴⁹⁸ JAKOBSON, 1977. p. 20

⁴⁹⁹ Idem, In: **Linguística e poética**. 1995. p. 153

⁵⁰⁰ Ibidem.

⁵⁰¹ Ibid.

⁵⁰² JAKOBSON, **Linguística e poética**. 1995. p. 153

⁵⁰³ Idem. p. 153-154

4.11 SIMBOLISMO SONORO

Jakobson cita o linguista e sinólogo alemão George Gabelentz como precursor nos estudos de simbolismo sonoro, termo tomado aqui por elemento de relação figurativa (*physei*), distinto da terminologia de Peirce, que denominava *ícones* os signos que estabeleciam essa relação, sendo os símbolos para Peirce construídos por (*tesei*). Trata-se de uma “associação natural e interna por semelhança entre som e significado (*signans* e *signatum*)” ⁵⁰⁴. Analisando a criatividade da criança na aquisição da fala, Gabelentz afirma haver uma “etimologização da sensação”, independente da história da língua. A analogia gramatical e a etimologia popular seriam duas variedades deste poder integrador dos membros paradigmáticos, no léxico e na morfologia ⁵⁰⁵: “o simbolismo sonoro constitui uma relação inegavelmente objetiva, fundada numa conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular, entre a experiência visual e auditiva” ⁵⁰⁶. As etimologias poéticas são falsas diacronicamente, mas válidas sincronicamente, já que são baseadas em acordos gerais dentro de uma comunidade linguística.

As palavras ligadas tanto pelo som como por significado manifestam “afinidades eletivas” (*Wahlverwandtschaften*), capazes de modificar a forma e o conteúdo dos vocábulos em questão. A afinidade sonora pode ser proporcionada pela semelhança de sons ou grupos de sons iniciais e / ou finais. ⁵⁰⁷

Jakobson refere-se às pesquisas sobre o simbolismo sonoro, a partir da oposição fonológica grave / agudo: “(...) perguntando-se qual fonema, / i / ou / u /, é o mais sombrio, algumas pessoas podem responder que tal pergunta não tem sentido para elas, mas dificilmente alguém afirmaria que o / i / é o mais sombrio” ⁵⁰⁸.

⁵⁰⁴ JAKOBSON, R. et WAUGH, Linda. **El encanto de los sonidos del habla**. In: La forma sonora de la lengua. México (D.F.): Fondo de Cultura económica, 1987. Os termos aparecem no Crátilo, de Platão, “onde se representa o embate de duas forças linguísticas permanentes: convenção e natureza”. p. 172-173

⁵⁰⁵ Idem. p. 173

⁵⁰⁶ JAKOBSON, **Linguística e poética**. 1995. p. 153

⁵⁰⁷ Idem. **El encanto de los sonidos del habla**. 1987. p. 173-174

⁵⁰⁸ Idem. **Linguística e poética**. 1995. p. 153

Neste sentido, Gambelentz denomina o / u / como uma “vogal profunda” ⁵⁰⁹. Essa espécie de pesquisa aponta para certo nível de consciência do simbolismo sonoro, em que a vogal nasal grave / u / tem sua propriedade física associada ao sombrio, ao escuro, ao lento. Daí Jakobson sugerir mais estudos na área de sinestesia, já que aqui não se trata apenas de uma liga entre som e sentido, mas de uma associação não arbitrária entre um dado sentido (“escuro”, por exemplo) e a propriedade física “grave” do traço distintivo do fonema.

A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma ‘corrente subjacente de significado’, para usar a pitoresca expressão de Poe. ⁵¹⁰

De outra parte, se palavras semelhantes, como *faca* e *foca*, em que a diferença sonora se limita à primeira vogal interna, diante de tal discrepância, o poeta busca uma motivação semântica.

Outro cientista atento à questão foi o foneticista francês Maurice Grammont, no campo da fonética “expressiva” (ou impressiva). Examinou semelhanças entre som e sentido em termos de eixo sintagmático, declarando que o domínio das onomatopéias é mais amplo que se imagina, pois as palavras ditas “expressivas” são portadoras de valores comuns a este tipo de vocábulo. ⁵¹¹ Porém, Grammont se deteve no estudo do simbolismo das vogais, cuja efetividade latente dependia de um significado consoante ou dissonante, e da subjetividade de falantes e ouvintes ⁵¹².

O foneticista pesquisou a “semanticidade adequada” da vogal alta anterior / i /, considerada como “clara” (*aigüe*, aguda), ressaltando sua diferença em relação à alta posterior (/ u /), que é “grave”. Estas vogais graves se dividem em “escuras” (/ u /) (*voyelle sombres*), que são mais altas, e “brilhantes”, as vogais graves mais baixas (/ o /). As vogais claras, em oposição ao peso das vogais graves, “expressam fineza, agilidade, brandura, suavidade e ideias correlacionadas”,

⁵⁰⁹ JAKOBSON, R. In: **El encanto de los sonidos del habla**. 1987. p. 174

⁵¹⁰ Idem. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 153

⁵¹¹ JAKOBSON, R. In: **El encanto de los sonidos del habla**. p. 174-175

⁵¹² Ibidem. p. 175

exprimindo ao ouvido qualquer objeto tênue, pequeno, rápido, delgado. Neste sistema, as vogais nasais são chamadas *voilées*, “cobertas, veladas”.⁵¹³

A crítica de Jakobson a Grammont visa suprir em sua descrição a falta das oposições vocálicas arredondado / não arredondado (decorrentes do traço opositivo tonal *baixo* / *plano*, responsável pelo formante acústico) e frouxo / tenso (traço de sonoridade), ou seja, as oposições entre os traços distintivos, não somente entre os fonemas. No francês, as vogais claras / i / de *petit*, e / ü / de *debut*, como constantes na mesma categoria, impedem a percepção das “imagens *chiaroscuro*, ocultas nas vogais”. Para o linguista russo, as objeções às pesquisas sobre as significações internas dos sons surgiram porque não se conhecia os traços distintivos dos fonemas.⁵¹⁴

Outros linguistas que atentaram para o tema foram Sapir e Jespersen, mantendo correspondência sobre o tema por dez anos. Jespersen considerou os casos de “coação” entre *physei* e *tesei*, ou seja, quando as propriedades físicas dos fonemas sugerem o teor do significado lexical. Esse linguista abordou também a função icônica e gestual das conjunções adversativas em dinamarquês – o que se coadunava com as comparações entre os movimentos articulatórios feitas por Grammont, donde surge seu conceito de “gesto articulatório”.⁵¹⁵

Jespersen também criticou o “Curso” de Saussure, por “exagerar o papel da arbitrariedade na língua e por minimizar o papel das onomatopéias e do simbolismo sonoro”. Ele acreditava que se devia considerar a “criatividade etimológica da comunidade falante viva”, onde a correspondência natural entre som e sentido renova-se constantemente. Nesta visada diacrônica, as sugestões oriundas das imagens sonoras fazem com que uma palavra seja mais apta a “sobreviver”.⁵¹⁶

Quanto à vogal / i /, afirma Jespersen: “alta, anterior e não arredondada, especialmente em sua forma estreita ou delgada, serve com frequência para indicar o pequeno, o rápido, o insignificante ou o fraco”. Designa a criança, o menino, o filhote, as coisas pequenas e está presente em sufixos diminutivos. Segundo Jakobson, esta associação entre a / i / e o pequeno e ligeiro já fora sugerida por Sócrates. Tomemos em português os adjetivos *fino*, *mínimo*, *sucinto*, *ágil*. Para

⁵¹³ JAKOBSON, R. In: **El encanto de los sonidos del habla**. p. 175-176

⁵¹⁴ Ibidem. p. 176

⁵¹⁵ Ibid. p. 176-177

⁵¹⁶ Ib. p. 177

Jespersen, essa “fácil associação” se deve ao tom alto da vogal e pela pequena abertura dos lábios, mas distancia-se de buscar explicações para o simbolismo sonoro a partir apenas dos gestos articulatórios dos falantes.⁵¹⁷

As pesquisas de Sapir sobre simbolismo sonoro resultaram no conceito de “simbolismo de magnitude”, diferenciando entre as vogais aquelas que “soam maiores do que outras”. Mesmo considerando tais estudos, Jakobson também aqui solicita que as análises sejam feitas aos pares fonemáticos, donde se perceberão as oposições entre seus traços distintivos. Não obstante, as pesquisas de seu discípulo Stanley Newman, com análises sobre a ocorrência de / p / - / k / - / t / em palavras designando pequeno ou grande em inglês, permitiram sobrepor o triângulo consonântico ao vocálico / i / - / u / - / a /. O conjunto das pesquisas de Sapir e Newman gerou trabalhos importantes, como do psicólogo Edward Thorndicke e de Mario Wandruszka, romanista e filólogo alemão, principalmente quanto à antifonia (oposição de vogais em pares de palavras relativamente relacionadas ao mesmo “campo psicológico”, como no inglês *slit* (fenda, rasgão) e *slot* (ranhura, fenda).⁵¹⁸

Outro linguista que tratou do tema foi Roger Brown, cuja pesquisa cotejava três listas de palavras em sete idiomas. Sua conclusão foi que a organização de categorias simbólicas apresenta mais precisão do que causalidade, com o que supôs um simbolismo fonético universal do qual a fala pode ter se originado, ou sobre o qual ainda se desenvolve. Jakobson detecta dois problemas urgentes: a necessidade de uma tipologia da simbólica sonora das línguas e dos universais dos quais derivariam. Assim, poderia entender por que, para o filósofo Maxime Chastaing, as consoantes oclusivas são duras, em oposição à “suavidade” das contínuas.⁵¹⁹

Estas avaliações sobre simbolismo sonoro são da ordem da sinestesia, a saber, a “interconexão fenomênica entre os sentidos”: contrastes como claro-escuro, pequeno-grande e rápido-lento são elementos necessários para a diferenciação perceptual. Os psicólogos P. Guillaume e o psicolinguista J. P. Peterfalvi, com suas pesquisas experimentais com simbolismo fonético também viam o fenômeno como fato sinestésico universal; este último previu uma aproximação científica a propósito

⁵¹⁷ JAKOBSON, R. In: **El encanto de los sonidos del habla**. p. 178

⁵¹⁸ Ibidem. p. 179-180

⁵¹⁹ Ibid. p. 180-181

dos “universais biopsicológicos” na simbologia dos traços distintivos ⁵²⁰. Chastaing pesquisou a *audition colorée* (audição colorida) e chegou às mesmas conclusões que Grammont: vogais posteriores são “escuras”, as anteriores, “claras”. Quanto às consoantes, apesar de ter parecido a Beaunis e Binet que todas são mais ou menos “cinza”, sua categoria grave / agudo, perceptível, é paralela à de escuro / claro ⁵²¹.

Entre duas palavras de sentido oposto, a relação entre seus fonemas pode estar de acordo ou em desacordo com sua oposição de significado ⁵²². Um exemplo deste “acordo” em português está em “noite”, com gravidade acentuada pela consoante nasal inicial e pela vogal nasal / o /, o pico da sílaba (ditongo decrescente) onde recai o acento. Em “dia” temos o acento sobre o / i /, vogal alta aguda, e consoante sonora em início de palavra.

Dentro de uma mesma língua muitas palavras revelam semelhanças surpreendentes tanto em som como em significado, e se as afinidades remontam ou não a um parentesco genético, a afinidade interna e externa entre tais vocábulos se sente intuitivamente pelos membros de uma comunidade falante. ⁵²³

Jakobson remete ao linguista norte-americano Dwight Bolinger, que percebia que o *signans* tende a se moldar de acordo com outras formas de *signatum* parecido, e que os significados tendem a se modelar a partir de outros significados transmitidos por palavras parecidas. Bollinger estudou no inglês o / p / em fim de monossílabo, como em *flip*, em que a oclusiva labial após a vogal “se sente como um golpe” e considerou as consoantes contínuas (como / str-p /, em *strap*), como em palavras que remetem a “linhas que contém largura”; e as descontínuas (como / sp-t /, como em *spit*), referindo-se a termos relativos à “precipitação de um líquido” ⁵²⁴.

O contra-exemplo vem do francês, em que *jour* (timbre grave) é dia e *nuît* (timbre agudo) é noite: aqui a relação está invertida. Mallarmé queixou-se dessa “enganadora perversidade” da língua francesa. Jakobson cita B. L. Whorf: quando a

⁵²⁰ JAKOBSON, R. In: **El encanto de los sonidos del habla**. p. 182

⁵²¹ Ibidem. p. 188

⁵²² JAKOBSON, **Linguística e poética**. 1995. p. 154

⁵²³ JAKOBSON, **El encanto de los sonidos del habla**. 190

⁵²⁴ Ibidem. p. 191

configuração sonora de uma palavra assemelha-se ao seu sentido, podemos perceber, mas quando se dá o contrário ninguém se dá conta.⁵²⁵

A linguagem poética, contudo, e particularmente a poesia francesa, busca, na colisão entre som e significado percebida por Mallarmé, uma alternativa fonológica para tal discrepância; abafa a distribuição 'conversa' de traços vocálicos rodeando *nuit* de fonemas graves e *jour* de fonemas agudos, ou então recorre a um deslocamento semântico: a imaginária de dia e noite substitui a imaginária de luz e treva por outros correlatos de oposição fonêmica grave / agudo, contrapondo, por exemplo, o calor pesado do dia ao frescor arejado da noite.⁵²⁶

Com a operação referida acima, o poeta pode obter um eco mais íntegro do sentido. Whorf aponta ainda a tendência de associarmos o luminoso, pontiagudo, duro, alto, ligeiro e estreito à qualidade de agudo, enquanto de outra parte relacionamos o obscuro, quente, mole, doce, embotado, baixo, pesado, lento e largo à qualidade de grave.⁵²⁷

4.12 ESTRUTURA SUBLIMINAR EM POESIA

Sobre a intencionalidade do poeta em relação às configurações subliminares reveladas pela análise linguística, Jakobson afirma que tais peculiaridades não devem ser atribuídas ao acaso: “qualquer composição poética significativa, seja um improviso, seja fruto de longo e árduo trabalho de criação, implica escolha do material verbal, escolha esta orientada num sentido determinado”.⁵²⁸ Mesmo assim, é frequente que o poeta não tenha consciência das “molas mestras” do mecanismo, mas percebe a diferença entre um texto dotado desta característica e outro que não a tenha.⁵²⁹

⁵²⁵ JAKOBSON, *Linguística e poética*. 1995. p. 154

⁵²⁶ Ibidem.

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ JAKOBSON *Configuração verbal subliminar em poesia*. Linguística. Poética. Cinema. Org. Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970. p. 81-82

⁵²⁹ Pignatari informa sobre um seu encontro com Guimarães Rosa, em que este se queixava da prosa literária brasileira (era 1964), “frouxa, desossada, amebóide” em relação à sua, mais “pedregosa e viril”. Pignatari, lendo um conto “datiloscrito” de Rosa, atribuiu a impressão a uma frequência maior de grupos consonantais, dentre outros fatores. Pignatari submeteu o conto a uma

Porém, também temos poetas deliberadamente conscientes em sua poesia, como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire ⁵³⁰, Fernando Pessoa (analisados por Jakobson) e, entre nós, João Cabral de Melo Neto. O linguista deixa em suspenso se haveria uma “latência verbal intuitiva a priori, subjacente à consciência de dado procedimento. Há o caso do relato de Khlébnikov, que afirma ter percebido apenas posteriormente as reiteraões regulares de fonemas em seu poema “O grilo” ⁵³¹.

Jakobson admite inclusive a intuição dos poetas como produtor de complexas estruturas gramaticais e fonológicas. A composição da sublimaridade acaba por emanar dos poemas, sem que o leitor precise da “apreensão especulativa dos métodos de procedimento utilizados, a partir de similitudes de simetrias prosódicas, repetições e substrato verbal”. ⁵³²

Tais estruturas, poderosas particularmente em nível subliminar, podem funcionar sem qualquer espécie de assistência da reflexão lógica e da apreensão manifesta, tanto no trabalho de criação do poeta quanto na sua percepção pelo leitor sensível. ⁵³³

pesquisa estatística e comparativa, via *software*, que revelou uma pequena porcentagem maior destes grupos no texto de Rosa. Contudo, Pignatari não cita o autor com quem Rosa teve o texto comparado. In: **Informação, Linguagem, Comunicação**. São Paulo: Ed. Cultrix, 11ª ed, 1982, p. 63

⁵³⁰ JAKOBSON, 1970. p. 82

⁵³¹ JAKOBSON **Configuração verbal subliminar em poesia**. 1970. p. 81-82

⁵³² Idem. p. 86-87

⁵³³ Ibidem. p. 92

5 APLICAÇÕES DO CONCEITO DE FUNÇÃO POÉTICA

Jakobson analisou os poetas russos seus contemporâneos Maiakovski e Khlébnikov. Para o linguista, é com este que a poesia futurista russa ganha consistência, por meio das experiências da poesia Zaúm (“transracional”), que anulavam o objeto figurado ou designado e tocavam com acuidade a natureza dos elementos com função semântica.⁵³⁴ Para Jakobson, tratava-se de um “explorador versátil” que abria perspectivas linguísticas em suas criações verbais:

Essa busca do artista no sentido dos ‘infinitesimais do verbo poético’, o seu manuseio paronomástico com os pares opositivos mínimos, ou, como ele próprio costumava dizer, ‘a declinação interna das palavras’ (...) propiciaram a intuitiva apreensão de uma entidade desconhecida, a antecipação das UNIDADES FONÊMICAS ÚLTIMAS (...).⁵³⁵

Em língua inglesa, analisou o soneto 129 de William Shakespeare, *Th’expence of spirit*, com ênfase para suas construções gramaticais, entrecruzadas com os elementos da poesia (verso, rimas e estrofes). Considera aspectos tais como ortografia, pontuação, ambiguidades, a função dos versos isolados sintaticamente, as oposições binárias na camada fonológica do poema e formações anagramáticas. As demais relações analisadas são bastante pertinentes à estrutura do soneto, todos elementos que perfazem uma “surpreendente estrutura interna e externa palpável”⁵³⁶.

O *Corvo*, poema narrativo de Edgar Allan Poe, uma das análises mais importantes de Jakobson, apresenta um personagem abordado por essa ave, que desencadeia lembranças de sua amada Lenore. O poeta francês Paul Valéry detectou neste poema o uso das aliterações como convenção estruturante dos versos, mas Jakobson, sem dele discordar, acrescenta que o “efeito irresistível” do poema é devido à sugestão de uma etimologia poética⁵³⁷.

⁵³⁴ JAKOBSON, R. In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 16-17

⁵³⁵ Idem, 1967. p. 149

⁵³⁶ JAKOBSON, R. e RUDY, Stephen. **Yeats’ “Sorrow of love” através dos anos**. Trad. Luis Roberto Velloso Cairo. In: JAKOBSON, R. *Poética em Ação*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Ed Perspectiva – Ed. Universidade de São Paulo, 1990. p. 149-181

⁵³⁷ JAKOBSON, *Linguística e Poética*. 1995. p. 151

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas, just above my chamber door.⁵³⁸

Em outros termos, as palavras, associadas por rimas (“flitting”, “sitting”) aliteraões (“STill is SITting”), assonâncias (“pAllid”, “chAmber”) e paronomásias (“raven”, “never”), supõe que palavras de significados diferentes parecem ter uma mesma origem. Neste ponto vale lembrar o termo Khlébnikoviano “articulação interna das palavras”⁵³⁹.

A intérmina estada do hóspede sinistro é expressa por uma cadeia engenhosa de paronomásias, parcialmente invertidas, como seria de esperar do *modus operandi* antecipatório, regressivo, desse experimentador, desse mestre do escrever às avessas, que foi Edgar Allan Poe.⁵⁴⁰

Nas cadeias paronomásticas de Poe, a manutenção dos grupos de fonemas é acentuada pela variação de sua ordem: “STill is SITting, STill is SITting”⁵⁴¹. A repetição do sintagma no mesmo verso reforça a persistência aterradora da presença da ave, como que presa ao umbral.

Outro poema em língua inglesa analisado é de William Butler Yeats, *Sorrow of love*. Nesta peça, Jakobson parte de uma comparação entre a primeira versão do poema, de 1891 e aquela radicalmente revisada em 1925. São ressaltadas as simetrias gramaticais que unem as estrofes e a polissemia das formas com sufixo “-ing”, que opera com altercação entre as classes de substantivos “animados” e “inanimados”. Os verbos são analisados de acordo com a classificação de Jespersen, entre verbos de ação, de movimento e de estado; na sintaxe, expõe as relações de coordenação e subordinação de orações. Refere-se ainda às “associações fonológicas” que criam relações de afinidade e contraste, no verso, entre os versos e entre as estrofes. Jakobson, por fim, enaltece a seleção exata e a

⁵³⁸ “E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda, / no alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais”. PESSOA, F. **Poeta tradutor de poetas**. Org. Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999. p. 159

⁵³⁹ JAKOBSON, 1995. **Linguística e Poética**. p. 38

⁵⁴⁰ Ibidem. p. 152

⁵⁴¹ Ibid.

combinação dos símbolos verbais do poema para edificar um sistema de correlações semânticas harmoniosas.⁵⁴²

De William Blake, o linguista analisou *Infant Sorrow*, em que o poeta trata do momento do nascimento lembrado pela personagem. Neste estudo, apresenta as questões linguísticas “em ação” estabelecidas de acordo íntimo com as dimensões estritas do poema (trata-se de dois quartetos, por sua vez compostos de dois octossílabos e dois heptassílabos). Além disso, analisa aspectos como um tipo de formação anagramática específica, que ocorre quando a composição sônica de uma palavra aparece inclusa em outra, como em inglês, *loud* e *cloud*. Neste artigo, expõe as simetrias e anti-simetrias da distribuição dos substantivos, o uso de epítetos, verbos, preposições; suas simetrias especulares quanto ao léxico, entre outros elementos. Aqui, Jakobson retoma a analogia entre gramática e geometria, seja esta latente ou patente, que resulta numa perspectiva pictórica. Enfim, a análise enfatiza a relação entre as figuras gramaticais e as figuras sonoras, que enfatizam as simetrias e anti-simetrias do poema, responsáveis por boa parte do encanto da composição. Por fim, Jakobson apresenta exemplos de poemas dos pintores Paul Klee e Henri Roussau e os aspectos geométricos de suas composições gramaticais⁵⁴³.

As paronomásias de Poe, vistas como pseudo-figuras etimológicas, acentuam a afinidade semântica das palavras envolvidas. Jakobson destaca que Poe é um poeta que tem uma inclinação a inferir significados a partir de semelhanças no significante, o que é exemplar para a noção de função poética.⁵⁴⁴

Essas convenções poéticas ganham contornos de estranhamento (*ostranenie*) quando dispostas em posições inusitadas. Jakobson analisou o ensaio “Filosofia da Composição”, que Poe escreveu acerca da composição de *The Raven*, e ressalta a consciência estrutural com que Poe definiu seu *modus operandi*: a oposição entre elementos esperados e inesperados. Um dos recursos é a variada posição das rimas internas, para alcançar o efeito do inesperado. O linguista louva sua “perícia em sugerir a plausibilidade empírica de um evento não-natural”.⁵⁴⁵

⁵⁴² JAKOBSON, R. e JONES, Lawrence G. **A arte verbal de Shakespeare em “Th’Expence of spirit”**. Trad. Natalia Lisivchenko. In: JAKOBSON, 1990. p. 109-126

⁵⁴³ JAKOBSON, R. **Sobre a arte verbal de William Blake e outros poetas-pintores**. Trad. Natalia Lisivchenko In: JAKOBSON, 1990. p. 127-148

⁵⁴⁴ JAKOBSON, R. **Linguagem em ação: E. A. Poe**. In: JAKOBSON, 1990. p. 264

⁵⁴⁵ Ibidem. p. 255-265

Os dois traços cardinais e suplementares do comportamento verbal são apresentados aqui: que o discurso interior é, em essência, um diálogo, e que qualquer discurso indireto é *apropriado* e remodelado por aquele que cita, quer se trate de uma citação de um *alter* ou de uma fase anterior do *ego* (said I).⁵⁴⁶

Jakobson ainda aborda a biografia de Poe, que viveu repetidas vezes a iminência da morte de sua esposa. O poema foi publicado em 1845; seu ensaio crítico, no ano seguinte; já a morte de Virginia, após anos agonizantes, foi em 1847. Poe não considera a hipótese de tal interferência biográfica em sua obra, mas o linguista aponta que o tema do amante angustiado, mesmo perpassando toda a sua obra, adquire em *The Raven* um caráter inesperado: uma anomalia da comunicação (um pássaro conversando com um homem) que, sinodoquicamente, representa toda anomalia de comunicação.

Outra análise é o estudo sobre o soneto de Dante, *Se Vedi li Occhi miei*. Jakobson coteja o poema com as ideias do poeta sobre poesia contidas em *De Vulgari Eloquentia*. Nesta obra, Dante descreve a repetição de “padrões formais similares” entre unidades estróficas e métricas. O arranjo destas partes (*partium habitudo*) é tido como a operação artística mais importante, incluindo o contexto dos versos (*contextum carminum*) e a semântica das rimas (*rithmorum relationem*). Pode-se relacionar a *forma locutionis* ao significante, e a *rerum vocabula* ao significado.⁵⁴⁷ Nesta análise acurada e lingüisticamente ampla, percebe-se que Jakobson apresenta o aspecto gramatical como estruturador do poema, ressaltando a variedade e a “carga simbólica solene das simetrias, e correspondências formais e semânticas”⁵⁴⁸.

Em língua alemã, analisou poemas de Bertolt Brecht e Friedrich Holderlin. Deste, analisou seu último poema, *Der Aussicht* (A paisagem). Nascido em 1770, ao completar trinta e dois anos, é acometido por uma “psicose esquizofrênica aguda”. Nesse estudo, Jakobson aplica sua noção de historicidade literária sincrônica: percebe-se se o dado biográfico influenciando a criação do poeta na medida em que se pode confrontar sua obra com dados exaustivos, provindos por vezes de autobiografias. Neste caso, o linguista dispôs de vasto material biográfico acerca de

⁵⁴⁶ JAKOBSON, R. *Linguagem em ação: E. A. Poe*. In: JAKOBSON, 1990. p. 258

⁵⁴⁷ JAKOBSON, R. e VALESIO, Paolo. *Vocabulorum constructio no soneto de Dante Se Vedi li Occhi miei*. Trad. de Jorge Schwarz e Estela O. Tagnin. In: JAKOBSON, 1990. p. 59

⁵⁴⁸ Idem. p. 74

Holderlin, e assim pôde analisar, também sob a luz da psicopatologia apresentada pelo poeta alemão, seus recursos estruturantes. Tais recursos indicam principalmente um predomínio de substantivos abstratos e de hipérbato. Foi ressaltado também seu uso dos heterônimos: o principal é Scardanelli, com que assina o poema, obtido por anagramatização de “Holderlin”. O poeta, renegando seu nome de herança, exclui o “eu” também de sua atividade poética. Todavia, Jakobson recusa a interpretação de que seus poemas tardios são fruto de seu mal psíquico, e revela o rigor de suas construções, com distribuições de categorias gramaticais regulares, correspondências lexicais, concordâncias simultaneamente fonéticas e semânticas.⁵⁴⁹

Sobre Bertolt Brecht, compôs um estudo do poema *Wir sind sie* (Nós somos eles), de 1930, contido originalmente na peça didática *Die Massnahme* (A medida). A análise é feita também à luz de um ensaio de Brecht, “Sobre lírica sem rima com ritmos irregulares”, contido em *Das Wort*⁵⁵⁰ (A palavra). O poema, em versos livres e sem rimas, mas de rigorosa estruturação, demanda que se observe a sua “arquitetônica gramatical”. O ponto fulcral da análise está em descrever a oposição das construções sintáticas semelhantes por meio de operações com um repertório léxico homogêneo.⁵⁵¹

Brecht usou como epígrafe, em seu artigo supracitado, um fragmento de Lucrécio, no Livro I, vv. 144-156 como exemplo da gestualidade plástica dos pronomes, por sua propriedade dêitica, de reificação por indicação⁵⁵².

Em língua portuguesa, receberam a atenção de Jakobson o trovador galego-português Martin Codax (séc. XIII) e Fernando Pessoa. Em carta ao poeta Haroldo de Campos, Jakobson faz apontamentos sobre a textura poética da quinta das sete Cantigas d'amigo do espólio de Codax. Além das simetrias gramaticais e fonológicas entre os versos, é analisada a distribuição simétrica entre as estrofes,

⁵⁴⁹ JAKOBSON, R. **Um olhar sobre *Der Aussicht*, de Holderlin**. Trad. Natan Norbert Zins. In: JAKOBSON, 1990. p. 183-237

⁵⁵⁰ BRECHT, B. *Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen*. In: **Das Wort**. Disponível em: <http://www.ndlmm.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/ndlmm/Lehveranstaltungen/Reimlose_Lyrik.pdf>. Acesso em 02 out. 2012.

⁵⁵¹ JAKOBSON **A construção gramatical do poema *Wir sind sie*, de B. Brecht**. Trad. George B. Sperber. In: JAKOBSON, 1970. p. 127-151

⁵⁵² BRECHT, B. O Manifesto. In: **Revista Crítica Marxista** – Unicamp, n. 16, 2003 disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/poemabrecht.pdf>>. Acesso em 01 out. 2012.

que organizadas entre anteriores e posteriores, e exteriores e interiores, demonstram pertinência como elemento estruturante.⁵⁵³

De Fernando Pessoa, de que já tratamos quanto à consciência da ficcionalidade poética, o linguista analisou “Ulisses”, poema de *Mensagem*, uma espécie de eco da antiga lenda que atribuía ao grego Ulisses a fundação de Lisboa. Previamente à análise, Jakobson apresenta as semelhanças anagramáticas entre o nome dos heterônimos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. A análise ressalta a dominância do paralelismo no oxímoro “tudo” e “nada”, em tensão com a ideia ou sentimento lusitano de que o mito se sobrepõe à realidade: “o mito é o nada que é tudo”. Uma lei determinaria a estruturação paralelística, expandindo a tensão semântica do oxímoro para todas as relações linguísticas do poema: “uma palavra é unida ao termo contraditório, ou então ao termo contrário”. Esta tensão é de natureza dramática, característica que Jakobson atribui à poética de Pessoa como um todo. Jakobson afirma que a singularidade gramatical das estrofes é responsável pelo moto dramático do poema.⁵⁵⁴

Essa análise estrutural do poema se coaduna com outras concepções do poeta português, primeiro porque acreditava na ideia de estruturação de um poema, e classificava poetas por suas virtudes estruturais: “Pessoa deve ser colocado entre os grandes poetas de ‘estruturação’: estes, na opinião dele próprio, ‘são mais complexos naquilo que exprimem, porque exprimem construindo, arquitetando e estruturando’ (...)”⁵⁵⁵.

Em língua francesa, Jakobson analisou dois poemas de Charles Baudelaire, o último poema da série *Spleen* (do livro *As Flores do Mal*) e o poema *Les Chats*, análise feita em parceria com Claude Lévi-Strauss. No primeiro caso, Jakobson se propõe a desvendar a “magia evocatória” de sua poesia, que o linguista novamente detecta como ligada aos paralelismos gramaticais. Uma afirmação de Baudelaire serve de epígrafe ao artigo: nela, o poeta vê na gramática qualquer coisa de evocatório, em que palavras “ressuscitam”, revestidas de carne e osso, e mesmo acompanhadas de imagens metafóricas; o poeta atribui valores estéticos ao

⁵⁵³ JAKOBSON, R. **Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martin Codax**. Trad. Francisco Achcar. In: JAKOBSON, 1970. p. 119-126

⁵⁵⁴ PESSOA, F. In: JAKOBSON, R. **Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa**. Trad. Haroldo de Campos e Francisco Achcar. In: *Linguística. Poética. Cinema*. Org. Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970. p. 93-118

⁵⁵⁵ *Ibidem*. p. 94

substantivo, ao adjetivos e aos verbos. De modo geral, Jakobson perscruta as “dicotomias simétricas” entre estrofes e a distribuição das categorias gramaticais. Chama ainda a atenção para ligações sintáticas sujeito-predicado por meio de jogos fônicos e para as reversibilidades fonêmicas nas paronomásias e nos anagramas, que têm como palavra-tema o título da série “Spleen”.⁵⁵⁶

Também de Baudelaire, temos a análise sobre o poema *Les Chats*, em parceria com Lévi-Strauss, contemplando a gramática das rimas, entre femininas e masculinas, e os princípios binários da estruturação antinômica dos sonetos entre quartetos e tercetos e das noções de simetria e antissimetria. Jakobson observou também paralelismos na sintaxe e um padrão de alternância entre substantivos animados e inanimados. Quanto à textura fônica do poema, ressalta o papel das vogais nasais e das consoantes líquidas, que hipostasiam a metamorfose do gato numa criatura fabulosa. A partir da ambigüidade das marcas morfológicas de gênero, Jakobson associa as metamorfoses gramaticais do gato, como sujeito, objeto e complemento, a certa androginia, em uma associação simbólica com a mulher.⁵⁵⁷

Se não temos sobre Lucrécio o privilégio da análise de Jakobson, este ainda assim louvou o intuito experimental de Saussure na análise da invocação à Vênus, prólogo ao poema⁵⁵⁸:

É preciso mencionar a estimulante experiência a que se entregou Saussure em suas geniais digressões na *poétique phonisante*, da qual dá conta o seu trabalho monumental sobre os anagramas. (...) essa obra volumosa mostra-nos com clareza que, contrariamente à linguagem habitual, (...) as estruturas poéticas rompem com o princípio da consecutividade no tempo, de modo que o sistema das correspondências fônicas e gramaticais e, sobretudo, das correspondências binárias, pode distribuir-se com muita facilidade.⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ JAKOBSON, R. **Uma microscopia do último “Spleen”, em *Fleur du Mal***. In: JAKOBSON, 1990. p. 239-253

⁵⁵⁷ JAKOBSON, R. **Les chats, de Baudelaire**. In: Ensayos de Poética. Trad. Juan Almela. México (DF): Fondo de Cultura Económico, 1977. p. 155-178

⁵⁵⁸ STAROBINSKI, Jean. **As palavras sob as palavras** – Os anagramas de Ferdinand de Saussure. Trad. Carlos Vogt. 1ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1974.

⁵⁵⁹ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 104

Trata-se da análise do hipograma, “gênero de anagrama a reconhecer nas literaturas antigas” ⁵⁶⁰: uma palavra (geralmente um substantivo próprio, nome de divindade ou personagem mitológica) que, não nominada no poema, serve como um mote oculto, que vai ressoando fragmentariamente em unidades como dígrafos e trígrafos, chamados por Saussure de “manequins” para desdobramentos fônicos. Tais grupos fônicos podem conter de dois a cinco fonemas, dispostos fragmentariamente ao longo dos 56 versos da invocação a Vênus. Neste prólogo ao *De rerum natura*, o poeta faz ecoar os fonemas do nome Afrodite, correlato grego da deusa Vênus.

Starobinski questiona se Lucrécio não usaria o hipograma para “imitar”, pelos processos e não por elementos, como queria Aristóteles, a fecundidade arquetípica de Vênus, criando assim uma imanência ao texto: “tudo se passa então como se o poeta quisesse, no próprio ato da composição, demonstrar uma fecundidade, uma força produtiva, cuja fonte seria Afrodite” ⁵⁶¹.

. Contudo, esclarece que em nenhum momento Saussure legitima esta leitura, atento sempre à localização, a análise sonora e a evidencialização dos fatos.

Saussure supôs uma gênese do procedimento: assim como a épica teria provindo de antigas formas líricas, ligadas à práticas religiosas, o recurso sobreviveu na epopeia: “a razão pode ter residido na ideia religiosa de que uma invocação, uma prece, um hino, só produzia efeito com a condição de misturar as sílabas do nome divino ao texto” ⁵⁶².

Qualquer que tenha sido sua origem – religiosa ou poética – é a persistência do procedimento como regra formal que interessa a Saussure. Supondo que a origem tenha sido religiosa, a sobrevivência do anagrama não atesta uma sobrevivência secreta da ideia religiosa, mas a persistência de uma “forma” fora do seu contexto inicial, como é encontrado a todo momento pelo linguista. Os anagramas se tornaram uma restrição na composição. ⁵⁶³

⁵⁶⁰ SAUSSURE, F. In: STAROBINSKI, 1974. p. 23

⁵⁶¹ STAROBINSKI, 1974. p. 55-56

⁵⁶² SAUSSURE, F. In: STAROBINSKI, 1974. p. 42

⁵⁶³ STAROBINSKI, 1974. p. 43

Stricto sensu, trata-se de uma relação de identidade entre os fonemas do manequim e outros fonemas dispersos no verso⁵⁶⁴. A *poétique phonisante* de Saussure passou por Homero, pelos *Vedas* em sânscrito, por inúmeros poetas latinos que utilizaram o verso saturnino e chegou até a poesia simbolista do francês Charles Baudelaire. No caso dos *Vedas* indianos, o linguista genebrino já concilia a análise fônica dos anagramas com seus aspectos gramaticais, neste procedimento que chamou de “princípio indo-europeu de poesia”.

Nesta pesquisa, Saussure atenta para a análise de recursos como a aliteração num contexto mais amplo, já que seria uma regra da composição anagramática, na qual todas as sílabas assonam ou aliteram, de acordo com determinada harmonia fônica. Grupos fônicos ecoam, versos anagramatizam outros versos, mesmo a grandes distâncias no texto. A poesia busca, por meio de séries acústicas, uma correlação fonemática no significante, e simultaneamente, provoca desdobramento de significado das palavras que respondem ao modelo anagramático: “o anagrama poético transpõe as duas ‘leis fundamentais da palavra humana’ proclamadas por Saussure, a do vínculo codificado entre o significante e o seu significado, e a da linearidade dos significantes”⁵⁶⁵.

No canto IV do *De rerum natura* (vv. 1185-1191) temos um trecho que aborda a paixão sensual. Saussure supôs haver nesse fragmento uma função hipogramática em *postscaenia* (bastidores): “a palavra que agora distribui seus elementos fônicos através do texto do poema é a que denuncia metaforicamente uma profundidade de artifício, um lugar de majestade onde se ajusta a ilusão”. *Postscaenia* são os bastidores das artimanhas do amor, e há aqui uma analogia interna, por via metalinguística, e uma externa, unindo o hipograma “Afrodite” e este outro: “já que se trata de Afrodite e do amor pensar-se-á que se tem aí os dois aspectos extremos da experiência erótica: força irresistível, engano desalentador. Assim o sentia certamente Lucrécio”.⁵⁶⁶

Porém, Saussure se ressentia de não ter encontrado provas de que o hipograma era um recurso reconhecido e conscientemente utilizado pelos poetas na antiguidade. Deste problema surgem duas hipóteses: a técnica remeteria a uma

⁵⁶⁴ STAROBINSKI, 1974. p. 43

⁵⁶⁵ JAKOBSON, R. **A primeira carta de Ferdinand de Saussure a A. Meillet sobre os anagramas.** Trad. Sandra Nitrini. In: JAKOBSON, 1990. p. 12

⁵⁶⁶ STAROBINSKI, 1974. p. 69-73

tradição oculta, com um segredo invocatório, ou seria tão trivial para poetas e leitores que ninguém o comentou ⁵⁶⁷.

De que maneira Nêvio, Ênio, Pacúvio, Ácio conservavam ainda uma tradição que poderia parecer inviolável em sua época, imitativa, eu ainda não compreendo. De que maneira um Virgílio, em seu alento de poesia original, um Lucrécio, com sua preocupação intensa da ideia, (...) poderiam ter se sujeitado a guardar essa relíquia incrível de uma outra época? ⁵⁶⁸

Nenhum autor que tenha comentado métrica antiga refere-se ao procedimento, que para Saussure parecia elemento essencial de composição de um poema: “tomar como arcabouço os logogramas de um nome ou de uma frase” ⁵⁶⁹. O intuito incansável de Saussure, diante do problema, era provar que a frequência dos anagramas era substancialmente maior do que aqueles que porventura surgissem no texto “por acaso” ⁵⁷⁰. Mesmo com a receptividade problemática dessa hipótese, limitemo-nos a notar que essa análise sobre Lucrécio é o ponto culminante de uma pesquisa que tomou seis anos de Saussure. Isto demonstra o papel da poesia em suas pesquisas investigativas sobre os princípios fundamentais da linguística ⁵⁷¹. Pode-se citar ainda que certos poetas apreciaram tais pesquisas, entre eles o cubano Severo Sarduy ⁵⁷² e os brasileiros Haroldo e Augusto de Campos ⁵⁷³. Em análise da tradução de Edward Fitzgerald sobre poema de Omar Khayamm, Augusto de Campos afirma que esta pesquisa redime o linguista das “leis apoéticas da arbitrariedade do signo / e da linearidade do significante”, mas também o critica por não investigar nos significados a

solidariedade necessária
que solda o poema
e torna relevante seu aspecto microestrutural
ora, só no momento em que as séries anagramáticas
e outros efeitos (por vezes casuais)
se confrontam e conferem com o significado
é que passam a ter significação

⁵⁶⁷ STAROBINSKI, 1974. p. 85

⁵⁶⁸ Ibidem. p. 92

⁵⁶⁹ STAROBINSKI, 1974. p. 92

⁵⁷⁰ Idem. p. 94

⁵⁷¹ JAKOBSON, R. **A primeira carta de Ferdinand de Saussure a A. Meillet sobre os anagramas.** 1970. p. 7

⁵⁷² SARDUY, Severo. **Escritos sobre um corpo.** Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979. p. 73

⁵⁷³ CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico.** 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 98

Não se pode afirmar que Jakobson tenha privilegiado a estruturação gramatical, mas ele parte deste nível estrutural que, relacionado a aspectos semânticos e fonológicos, desvela no poema sua macroestrutura, como conjunto das relações entre as partes e das relações entre essas e o todo. Parece assim preencher o vácuo da gramática nos estudos literários:

Embora ainda existam, entre os estudiosos da literatura dos diferentes países, línguas, opiniões e gerações, aqueles que reputam uma análise estrutural dos versos como uma intrusão criminosa da linguística numa zona proibida, existem também linguistas de diferentes observâncias que excluem de antemão a linguagem poética do círculo dos temas que interessam à linguística.⁵⁷⁴

Quanto a isso, Jakobson é laudatário de Lausberg, em sua síntese da retórica antiga e medieval, que informa que a interpretação da poesia é uma função dos gramáticos. Para oradores, retóricos e poetas a gramática era uma disciplina fundamental e, portanto: “a crítica literária tem que ser considerada como uma parte da *ars grammatica*”.

⁵⁷⁴ JAKOBSON, R. **A construção gramatical do poema *Wir sind sie*, de B. Brecht.** In: JAKOBSON, 1970. p. 127-128

6 PRELIMINARES À ANÁLISE

O Canto VI do *De rerum natura* trata dos “meteoros”, ou seja, dos fenômenos que ocorrem entre o céu e a terra, envolvendo tanto os elementos que hoje temos por “meteorológicos”, como as formação das chuvas, tempestades, tufões, etc, bem como os vulcões, os terremotos, as fontes de água doce no mar, o magnetismo do ímã, entre outros. Sobre o Canto VI do poema, afirma Boyancé:

Os fenômenos estudados serão múltiplos. Lucrécio, segundo a tradição dos antigos “físicos”, que Sêneca e Plínio, o Velho nos fizeram conhecer em Roma, põe em relevo o trovão, o relâmpago e o raio, bem como os tremores de terra: estes são os fenômenos mais importantes, com os quais faz alusão ao Canto V.⁵⁷⁵

Justificamos a escolha deste canto (para a tradução) e dos fragmentos analisados por serem menos retóricos, no sentido que funciona como um inventário de fenômenos da natureza, cujas causas foram expostas segundo a doutrina epicurista ao longo dos cinco cantos anteriores. O canto VI de Lucrécio é um compêndio de *exempla*, que privilegia as imagens, quase sempre em movimento, da visão microscópica dos múltiplos “átomos” das coisas (de fogo, de água) às grandes panorâmicas épicas dos deslizamentos de terra e da ação dos ciclones. Assim, pareceu-nos apropriado para pesquisar as relações entre as imagens dos fenômenos naturais e suas correlatas imagens acústicas, ou seja, elementos de som e sentido relacionados em poesia.

Esse canto também é pertinente na medida em que permitiu a Lucrécio aproveitar as descrições e explanações sobre os efeitos naturais para pôr em prática mais eficientemente a prototeoria da linguagem, dos vv. 195-197 do Canto V: “Antes supor – tal como letras que compõem / palavras – elementos comuns a diversos / corpos, que crer em algo que não teve início”⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ BOYANCÉ. 1963, p. 264. A alusão ao Canto V é que, na cosmologia epicurista de Lucrécio, o mundo também é mortal. Então, é como se os fenômenos naturais do Canto VI exemplificassem a ruína da terra, anunciada no Canto anterior, com exemplos de terremotos, erupções vulcânicas e pestes, que dizimaram povos e cidades.

⁵⁷⁶ LUCRÉCE, 1985. Tome II, p. 58

Os átomos, sabe-se, são letras ou são como as letras. Seu entrelaçamento constitui o tecido dos corpos da mesma maneira que as letras, entre si, formam palavras, lacunas, frases e textos. (...) O conjunto das letras diferenciadas permanece finito, e suas combinações, com omissão e repetição, são em número infinito.⁵⁷⁷

Analizamos três fragmentos, sob o critério semântico dos tópicos, indicados na divisão apresentada na edição de Érnout: duas passagens do *De tonitru* (Sobre o trovão, vv. 96-106 e 121-131), e uma sobre *De fulgure* (Sobre o relâmpago, vv. 160-172). Consideramos assim tanto a estrutura interna dos fragmentos, compostos de estrofes e de seu arranjo métrico em versos, como sua estrutura externa, provinda das relações estruturais *entre* os fragmentos.

A pertinência da escolha dessas passagens do poema se justifica porque são temas importantes dentro de um programa, se não iconoclasta, pelo menos materialista, que visava à polêmica religiosa: esses fenômenos são sinais divinos para o pensamento religioso-simbólico dos crentes e fiéis, que levam a crer na interferência divina direta na vida dos homens.⁵⁷⁸

6.1 MÉTRICA

Com exceção do verso saturnino, toda a métrica latina é adaptada dos metros gregos. O poeta Ênio foi o primeiro a adaptar ao latim o hexâmetro dactílico, verso típico da epopeia grega, seguido de Lucílio, Lucrécio, Catulo, Virgílio e Ovídio⁵⁷⁹. A versificação quantitativa se caracteriza pela alternância de sílabas breves (representadas pela bráquia ~) e longas (sinalizadas pelo mácron ¯), onde duas breves correspondem a uma longa:

O hexâmetro datílico tem toda a gravidade das construções do gênero igual: graças ao movimento alerta do dátilo, temperado pela lentidão do

⁵⁷⁷ SERRES, 2003. p. 219

⁵⁷⁸ Ver nota 76, cap. 1

⁵⁷⁹ NOUGARET, Louis. *Traité de Métrique Latine Classique*. Paris: Librairie C. Klincksiek, 1948. p. 25

espondeu, ele mantém uma marcha forte e regular; seu ritmo descendente e a não divisão das longas fortes tiram-lhe todo o caráter de desordenação.⁵⁸⁰

O verso é dividido em unidades métricas, os pés, que variam de 3 a 6 unidades de duração. No caso do hexâmetro datílico, ele “repousa na alternância entre uma longa / duas breves) o pé predominante é o dátilo (ˉ ˘ ˘), fixo no 5º pé⁵⁸¹. Mas não é seu pé exclusivo, já que causaria extrema monotonia. Então, admite substituição pelo espondeu (ˉ ˉ), sendo ambos com quatro unidades de duração. Tendo o 6º e último pé alternando entre troqueu (ˉ ˘) e espondeu, tomemos um exemplo em Lucrécio:

— ˘ ˘ — — — — — ˘ ˘ — ˘
 Laurico|mos ut| si || per| montis| flamma ua|getur
 dát. esp. esp. esp. dát. troq.

Aqui temos a inserção de 3 espondeus, onde poderiam constar dátilos ou combinações entre esses pés. As barras “||” indicam a cesura, uma pausa entre palavras, necessária em todo verso quantitativo: “a cesura, pelo menos em sua origem, consistia sem dúvida em uma ligeira pausa na pronúncia”⁵⁸². No caso acima, Lucrécio usou uma cesura simples pentemímera, ou seja, ela divide o verso em duas partes⁵⁸³, é a fronteira entre o 1º e o 2º hemistíquio, dividindo o 3º pé na metade. É a cesura dominante no Canto VI do *De rerum*, mas um hexâmetro pode ter versos combinando duas ou três cesuras⁵⁸⁴.

⁵⁸⁰ NOUGARET, L. p. 91. Nougaret refere-se aos gêneros poéticos que trabalham uma forma fixa, utilizando apenas um tipo de verso, diferentemente da elegia ou de certas odes, que mesclam dois tipos de verso.

⁵⁸¹ NOUGARET, 1948. p. 25

⁵⁸² NOUGARET, 1948. p. 11

⁵⁸³ VÉRNIER, Leon. **Petit Traité de Métrique Classique**. Indiana: Hachette et cie, 1894. p. 91

⁵⁸⁴ SOEIRO, Maria Evangelina. O Hexâmetro no Canto VI de Lucrécio. In **Texto**, Araraquara, Universidade Estadual Paulista, v. 2, p. 102-107, 1976 (ano 2).

6. 2 FONOLOGIA DO LATIM

Já que nos propomos a uma análise de função poética sobre uma obra em latim, apresentamos um quadro com a fonologia do latim, proposto pelo linguista e filólogo espanhol Sebastian Bigorra⁵⁸⁵: (Vide ANEXO 1).

Como Lucrécio está inserido no latim clássico. Convém adotar a pronúncia reconstituída, que consiste em “fazer ouvir todas as letras”. Assim, temos:

a) Vogais:

- ĕ = vogal aberta; ě = vogal fechada;
- ȝ e ȝ̄ = breve ou longa, são sempre vogais fechadas;
- a quantidade nas outras vogais não implica alteração de timbre.
- ‘i’ e ‘u’ funcionam também como semivogais
- os ditongos ‘ae’, ‘oe’ e ‘au’ pronunciam-se como duas vogais;
- o ‘y’ soa como o / ü /, como no francês;

No latim clássico são fonemas as vogais *a*, *e* (aberto e fechado), *i*, *o*, *u*, tanto breves quanto longas, e os ditongos *ae*, *oe* e *au*.

b) Consoantes: em geral, são como em português, com as seguintes diferenças:

- ‘c’ sempre se realiza em / k /, oclusiva velar surda;
- ‘g’ é oclusiva velar sonora;
- o ‘h’ pronuncia-se com aspiração;
- ‘m’ e ‘n’, em final de sílaba, não nasalizam a vogal precedente, mas articulam-se distintamente;
- ‘s’, é sempre linguodental sibilante surda;
- ‘x’ tem o som de ‘ks’;
- ‘z’ tem som de ‘dz’;⁵⁸⁶

⁵⁸⁵ BIGORRA, Sebastian Mariner. **Fonemática Latina**. In: CLIMENT, Mariano Bassols de. Fonética Latina. 3ª reimp. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973. p. 259

⁵⁸⁶ CART, A. GRIMAL, P. LAMAISSON, J. NOIVILLE, R. Gramática Latina. Trad. e Adapt. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: T. A. Queiroz / Ed. da Universidade de São Paulo, 1986. p. 7-8

7 O TROVÃO E O RELÂMPAGO: ANÁLISE DOS FRAGMENTOS

A propósito das fontes de Lucrécio para a explicação do trovão, entre Epicuro, Heráclito e outros, Robin afirma: “Lucrécio justapôs notações esparsas, com a preocupação de não perder nada daquilo que pudesse ajudar a sintetizar um fenômeno assustador em relação à experiência comum” ⁵⁸⁷. Em outras palavras, neste Livro VI são buscados exemplos cotidianos como analogia para os fenômenos naturais grandiosos.

7.1 DE TONITRU - FRAGMENTO 1 (vv. 96-107)

7.1.1 Métrica

O fragmento está composto regularmente com 4 períodos de 3 versos cada. Se o 5º pé dátilo é a “baliza” métrica, sua constante, aqui temos também pés iniciais sempre com dátilo e no 4º pé há sempre um espondeu. Relevante este reforço de pés constantes em relação ao modelo métrico, já que o poeta épico, operando com o hexâmetro, deve dispor de muitas possibilidades combinatórias, com nível hierárquico descendente entre dátilos, espondeus e troqueus.

Os estudos de Mylman Parry e Albert Lord e toda a corrente teórica oralista, no contexto da “questão homérica”, proporcionaram o conhecimento dos diferentes tipos de fórmulas nos poemas de Homero. A começar pelo nome-epíteto, a fórmula mais evidente ⁵⁸⁸, atribuído principalmente aos deuses e heróis de destaque (protagonistas) na narrativa. ⁵⁸⁹ Lucrécio emulará o estilo formular homérico para dispor de variações combinatórias, por exemplo, para suas metáforas e metonímias para os átomos, que podem ser designados de várias maneiras: *semina rerum*,

⁵⁸⁷ ERNOUT, Alfred et ROBIN, Leon. **Lucrèce – De rerum natura** - Commentaire exégétique et critique. Tome III. Paris: Les Belles Lettres, 1928. p. 208

⁵⁸⁸ KIRK, G. S. **Homer and the Epic**. New York: Cambridge University Press, 1999. p. 4

⁵⁸⁹ Idem. pg. 6

primordia corpora, elementa, etc. Assim, tais opções podem ser determinadas por sua adequação métrica.

Porém, mesmo que as constantes adicionais diminuam as chances de combinações, Lucrécio mantém o princípio de variação, já que são raras (mas expressivas) as repetições métricas em seqüência. Note-se o esquema da distribuição dos pés por entre a variação métrica, onde “D” é dátilo, “E” espondeu e “T” troqueu:

DDDEDT	
DDEEDE	
DEEEDE .	
DDEEDE ,	
DDEEDE	100
DEDEDT .	
DDEEDE	
DEDEDT	
DEDEDE .	
DEEEDE	105
DEEEDE ,	
DDDEDE .	

Deste esquema pode-se inferir que os períodos pares apresentam dois versos de esquema métrico igual em seqüência, sendo DDEDE entre os vv. 99-100 do 2º período e entre os vv. 105-106 do terceiro período, sempre nos dois versos iniciais dos períodos. Esta duplicação métrica, além de uma inerente expectativa frustrada, diante de um sistema com valor na variação, pode estar visando seu valor oposto, o da repetição ⁵⁹⁰.

Apliquemos, como Jakobson fez com o soneto 129 de Shakespeare ⁵⁹¹, o critério opositivo interior / exterior e comparemos 1º e 4º período. Assemelham-se entre si por permitirem a seqüência métrica –EEED-, com um encadeamento de 3 espondeus antes do 5º dátilo (“ ~ ~ ”) do verso, o que propicia um série de 7 sílabas longas, que além de proporcionar lentidão ao ritmo, terão implicações na análise dos outros aspectos de função poética do fragmento. O mesmo aspecto revela um contraste entre esses períodos das extremidades, já que no 1º a seqüência aparece uma vez e em fim de período, enquanto no 4º ocorre duas vezes, em seus dois versos iniciais.

⁵⁹⁰ JAKOBSON, Roman. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 131

⁵⁹¹ JAKOBSON, 1990. p. 112-113

Quanto à relação anterior / posterior ⁵⁹², os anteriores 1º e 2º períodos apresentam a mesma sequência métrica quanto ao último verso do 1º período e os dois primeiros versos do 2º período:

DDEEDE
DEEEDÉ .
DDEEDE ,
DDEEDE 100

Outra particularidade entre o 1º e o 2º período é que seus pés troqueus estão colocados nas extremidades, ocupando o primeiro verso do 1º período e o último verso do 2º período. Já os 3º e 4º períodos do fragmento, os posteriores, se equivalem por possuírem, cada um, dois versos seguidos com espondeu no 2º pé, opondo-se aos pés dátilos extremos, formando uma coluna regular.

DDEEDE
DEEDÉT
DEEDE .
DEEEDÉ 105
DEEEDÉ ,
DDDEDE .

Contudo, há aqui o contraste, pela ausência de pausa sintática no interior do 3º período e presença de vírgula no interior do 4º período.

7.1.2 Pólos Metafórico e Metonímico

Neste 1º fragmento de *De tonitru*, temos no primeiro verso que o trovão “perturba o azul do céu” (v. 96). Além do efeito sinestésico deformador, já que é ao ouvido que o trovão perturba (e para os crédulos romanos, isso inquietava a mente), confrontando som e cor, *caerula caeli* é uma sinédoque, processo metonímico em

⁵⁹² JAKOBSON, 1990. p. 112-113

que se toma o todo pela parte ⁵⁹³.

No mesmo 1º período, nos vv. 97-98, temos dois epítetos metafóricos: *uolantes* /... *nubes*, as nuvens “voadoras” e o epíteto homérico *pugnantibu’ uentis*, os ventos “combatentes, guerreiros”. Ouve-se o trovão porque as nuvens se agitam no alto do céu pela ação dos ventos, é o que diz a física epicurista, e não que o vento é como um soldado, ou que a nuvem voa como se tivesse asas. Percebemos a concentração dos usos metafórico e metonímico estruturados em equilíbrio neste 1º período: uma sinédoque metonímica, enfática, na 1ª oração, de nuance metafórica muito sutil; e na 2ª oração, duas metáforas, uma delas sendo referência a Homero, contaminada pelo campo semântico do jargão bélico.

No 2º período temos que o trovão é produzido *ubicumque* (onde e quando) as nuvens se agrupam em *denso agmine*, “em densos esquadrões” (v. 100), e não no céu sereno. O som do trovão se dá como se fosse feito (*fit*) com ou como um “grande murmúrio”, o que difere de se dizer “onde o trovão emite grandes murmúrios”, ou seja, trata-se de uma metonímia. O ablativo instrumental indica que a imagem-símile do “murmúrio” é introduzida na mensagem por um processo sintagmático, eixo de contigüidade do enunciado.

O 3º e o 4º período trazem um exemplo que comprove a proposição anterior, que é um símile, um “caso particular de similitude em sentido amplo” ⁵⁹⁴: as nuvens não são tão voláteis como a neblina e a fumaça, e nem podem se compactar como a pedra e a madeira. Com isso, podemos acrescentar que, dentro desta estrofe, o arranjo metafórico e o metonímico estão concentrados nos 1º e 2º períodos, enquanto no terceiro e no quarto, com os símiles, a linguagem do poeta privilegia a função referencial, que é característica da épica. ⁵⁹⁵

⁵⁹³ BRADFORD, 1994. p. 10

⁵⁹⁴ LAUSBERG, 1966. p. 349

⁵⁹⁵ JAKOBSON, Roman. In: **Linguística e poética**. 1995. p. 129

7.1.3 Gramática da Poesia

1º PERÍODO

No 1º período temos duas orações, a primeira principal e a segunda uma subordinada causal ⁵⁹⁶. O limite sintático, à guisa de pausa, se dá com a conjunção *quia*, que introduz a subordinada exatamente entre as duas primeiras cesuras do verso de cesura tripla, com consequente internalização também de *concurrunt*.

Principio tonitru quatiuntur caerula caeli
propterea quia concurrunt sublime uolantes
aetheriae nubes contra pugnantibu'uentis. (vv. 96-8)

Não obstante a distribuição 2 orações / 3 versos, temos a 1ª oração toda no 1º verso, já que *propterea*, que inicia o 2º verso (97) do período é um advérbio, que quando precede *quia*, tem matiz locativo e significa simplesmente “por isso que” ⁵⁹⁷. Em outros termos, não temos *enjambement* porque não há prolongamento de sentido da 1ª oração. Assim, temos um contraste dimensional entre as orações do período e outro, relativo à presença de *enjambement* nos vv. 97-98.

Neste 1º período, temos 4 advérbios, sendo *principio* (v. 96), *propterea*, *sublime* (v. 97) e *contra* (v. 98), com distribuição proporcional 1-2-1 entre os versos. Assim, do paralelismo entre os vv. 96 e 98, que apresentam apenas um advérbio, temos o contraste de posição, com *principio* no 1º hemistíquio e *contra* no 2º hemistíquio, enquanto no verso central os advérbios estão no início e no fim do verso, já que a cesura tripla divide o verso em 4 partes, e não em dois hemistíquios. Sem perdermos o critério métrico, vemos a oposição entre estes advérbios do ponto de vista peirceano, em que há significação na seqüência antes-depois, de ordem icônica ⁵⁹⁸. Mas vale notar que *principio* (a primeira palavra do período) é uma primeira argumentação para a formação do trovão, é um traço retórico posto na oração principal. referente ao efeito, antes da causa, posta na subordinada causal. que torna palpável a relação causa. Em suma, Lucrécio apresenta o efeito antes da causa. Cremos neste ponto que o contraste do advérbio *principio* com a semântica

⁵⁹⁶ CART, A. GRIMAL, P. LAMAISSON, J. NOIVILLE, 1986. p. 114

⁵⁹⁷ TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino-Português**. 2. ed. Porto: Gráficos Reunidos Ltda, 1942. p. 720

⁵⁹⁸ JAKOBSON, 1995. p. 99-103

da oração principal é da ordem tanto da ambigüidade, quanto da expectativa frustrada, o que podemos perceber numa versão em que se mantenha a ordem sintática do original: “Primeiro, com um trovão, perturbam-se do céu os azuis, porque concorrem, no alto, as voadoras e etéreas nuvens contra os lutadores ventos”. A posição do advérbio é, pois, ambígua porque envolta pela semântica do efeito, e gera expectativa frustrada, criando uma inusitada relação “efeito-causa”, em que a colocação icônica do léxico é funcional, com o substantivo *tonitru* posto próximo (no mesmo verso) do sintagma *caerula caeli* (os azuis do céu), e com os substantivos relativos a “nuvens” e “ventos” postos também próximos, no mesmo verso.

Retomando o enjambement entre vv. 96-97, este “encavalamento” da oração de um verso sobre outro está relacionado ao hipérbato, inversão na ordem sintática natural de cada língua. Com esse recurso, Lucrécio dispõe os 2 nominativos com função de sujeito em duas posições diferentes: *caerula caeli*, no 1º verso, 2º hemistíquio; e *...uolantes / aetheriae nubes*, em que o *enjambement* separa o particípio presente (o epíteto) do adjetivo e do substantivo. Um resultado mais amplo deste hipérbato é que os verbos, que em latim geralmente são colocados ao fim do enunciado (seguindo a ordem sujeito + objeto + verbo), aqui se antecipam, reforçando iconicamente a ação dos verbos ⁵⁹⁹.

Assim como o vento choca-se e empurra as nuvens, a antecipação do verbo *concurrunt* (o 1º vocábulo da 2ª oração) empurra o substantivo *nubes* para o verso seguinte, acentuando-lhe o movimento. Outro resultado é a fragmentação do sujeito pelo *enjambement*, o que deixa o 3º verso sem verbo (exceto pelo particípio), e apenas com o advérbio *contra*. Ainda em consequência do hipérbato, no 3º verso confrontam-se *aetheriae nubes*, no 1º hemistíquio, e *pugnantibu'uentis*, no 2º hemistíquio. O contraste deste isolamento, que especifica cada elemento envolvido no fenômeno natural do trovão (as nuvens e os ventos), traz um paralelismo entre as palavras-chave, pois ambas se encontram em fim de hemistíquio:

aetheriae nubes || contra pugnantibu'uentis. (vv. 98)

⁵⁹⁹ JAKOBSON, 1995. p. 99-103

2º PERÍODO

Caracteriza-se semelhante ao 1º período quanto ao número de versos, mas contrasta por ter 3 orações distribuídas em 3 versos:

Nec **fit** enim sonitus || caeli de parte serena,
uerum ubicumque magis || denso **sunt** agmine nubes, 100
tam magis hinc magno || fremitus **fit** murmure saepe.

Os 3 verbos estão distribuídos regularmente pelos 3 versos e são as variações modais do verbo *sum* (ser): *fit*, 3ª p. sing. da voz passiva, aparece nos versos ímpares ou das extremidades (99 e 101), primeiramente no 1º hemistíquio, depois no 2º hemistíquio; e *sunt*, 3ª p. pl. da voz ativa, posicionado no 2º hemistíquio. Aqui, Lucrecio reforça a hierarquia entre causa (choque de nuvens e ventos) e consequência (o trovão), porque o verbo da voz ativa refere-se a *nubes*, uma das causas do trovão; este é referido pelo *fit*, voz passiva. O poeta parece buscar novamente convencer de que o trovão é “produzido” e, não podendo surgir do nada, tem causas naturais concretas, não divinas⁶⁰⁰.

Dos 7 advérbios do período, 6 estão postos nos primeiros hemistíquios, e apenas *saepe* no 2º hemistíquio. Sua ocorrência é ascendente, na relação 1-3-3, totalizando 7 advérbios.

Nec fit enim sonitus || caeli de parte serena,
uerum ubicumque magis || denso sunt agmine nubes, 100
tam magis hinc magno || fremitus fit murmure **saepe**.

Em oposição ao 1º período, aqui os verbos estão mais próximos dos substantivos. Assim, o hipérbato do 1º período mantém-se aqui no 1º e 2º verso (99-100), enquanto no 3º verso o verbo volta a suceder o substantivo nominativo (...*fremitus fit*...). Repare-se no paralelismo gramatical entre os vv. 100-101: temos os verbos e os substantivos colocados no 2º hemistíquio nos dois casos. Mas também temos um contraste entre estes hemistíquios: o v. 100 apresenta a ordenação sintática adjetivo ablativo + verbo (v. ativa) + substantivo ablativo + substantivo nominativo, enquanto o v. 101 tem substantivo nominativo + verbo (v.

⁶⁰⁰ GRIMAL, 1982.

passiva) + substantivo ablativo + advérbio. A essência deste contraste é ter o verbo mais ou menos acompanhado de ablativos, que têm função de adjunto adverbial.

Ainda sobre os advérbios, vale notar sua essência de ativador da expectativa frustrada ⁶⁰¹. Neste 2º período, com os hipérbatos, Lucrécio logrou um acúmulo de advérbios no conjunto dos 3 primeiros hemistíquios. Neste conjunto, temos 6 advérbios para 5 palavras de outras classes gramaticais (verbo, conjunção, substantivo e adjetivo). Assim como os verbos antecedem os substantivos, os advérbios os acompanham, como no v. 100: *nec fit enim sonitus*, na única ocorrência de substantivo nestes primeiros hemistíquios.

Tomemos uma tradução possível: “pois o trovão não acontece na parte calma do céu, mas onde quer que as nuvens formem mais densos batalhões”. Neste v. 100, que inicia com conjunção adversativa *uerum*, temos no 1º hemistíquio ainda dois advérbios: *ubicumque*, que modifica o verbo *sunt* (no 2º hem.) e o advérbio *magis* que, pela proximidade, modifica o adjetivo *denso*. A adversativa *uerum* (mas) cria uma suspensão no sentido e indica que virá uma localização mais precisa da formação dos trovões. Esta tradução em prosa, se quisesse criar o mesmo efeito de expectativa frustrada, teria como segunda oração, aproximadamente: “mas onde quer que se formem os mais densos batalhões as nuvens”. Toda a concretude imagética e semântica e a resolução da adversativa fica para o fim, assim como no caso de Lucrécio, em que toda essa carga de informação fica no 2º hemistíquio.

Esta agremiação de nuvens, *denso... agmine*, remete ao jargão militar: *agmen* significa “multidão em marcha, exército, esquadrão, esquadra” ⁶⁰². Analisando a semântica do léxico, temos que remeter ao *pugnantibu'uentis* do 1º período, de mesmo campo semântico que *agmine*.

Outra semelhança é que estes substantivos estão posicionados, cada qual em seu verso, no 2º hemistíquio e precedendo o último pé e ambos estão no caso ablativo. Temos, portanto, um paralelismo de posição. Mas a etimologia do verbo *pugno* (que gerou o particípio presente *pugnans*) designa “bater com o punho”, com sentido geral de “punho, mão fechada, murro” ⁶⁰³. Esta etimologia provoca um contraste com *agmen*, que designa uma reunião de pessoas para a guerra,

⁶⁰¹ JAKOBSON, *Linguagem em ação*: E. A. Poe. 1990. p. 260-261

⁶⁰² TORRINHA, 1942. p. 37

⁶⁰³ Ibidem. p. 709

enquanto *pugno* remete à experiência humana individual, algo que se pode fazer com as próprias mãos.

Ora, Epicuro e Lucrécio achavam que a guerra, a mesma guerra a que se refere alusivamente com suas inflexões metafóricas (“ventos guerreiros”, “batalhão de nuvens”) era apenas efeito do turbilhão da existência humana, como as doenças, a submissão à religião e a ignorância sobre a filosofia. A guerra é luta por poder e bens, é uma *passio* (paixão). A latência do sentido etimológico de *pugnans*, em contraste com *agmen*, também se coaduna com a natureza dos *exempla* e do estilo limpo, claro, “propugnado” por Epicuro para a divulgação da doutrina⁶⁰⁴. Linguagem simples e exemplos compreensíveis, decalcados da experiência cotidiana, como a bexiga que estoura ou o vento levantando os papéis, elementos incluídos no programa poético de Lucrécio. Com seus exemplos quase cotidianos, não seria forçado dizer que o intento de Lucrécio em fazer circular o *De rerum natura* (a despeito do périplo tortuoso da obra, pesquisado por Greenblath⁶⁰⁵) foi tão forte quanto o de Poe em o Corvo⁶⁰⁶. Para tanto, consideremos o intento epicurista de uma linguagem simples para sua doutrina e as operações com a macroestrutura da relação metro / verso / sintaxe e com a microestrutura fonológica. Sendo tais operações típicas da função poética, reforçam seu caráter de “mensagem voltada para a mensagem”, e sua decorrente eficácia.

Temos ainda neste 2º período outra particularidade etimológica, entre o advérbio *magis* (v. 100) e o adjetivo *magno* (v. 101): *magis* possui a mesma raiz que *magnus*, e ambos estão posicionados no fim do 1º hemistíquio de em seus versos. Temos repetição de *magis* no v. 101, em posição diferente dentro do 1º hemistíquio: a primeira ocorrência do advérbio está no 3º pé e é a palavra que antecede a cesura, e na repetição *magis* integra o 1º dátilo do v. 101.

⁶⁰⁴ CONTE, 1994, p. 157

⁶⁰⁵ GREENBLATH, 2012.

⁶⁰⁶ JAKOBSON, R. *Linguagem em ação*: E. A. Poe. In: JAKOBSON, 1990. p. 255-265

3º PERÍODO

As nuvens não possuem um corpo nem tão denso como a pedra e a madeira, nem tão volátil quanto a névoa e a fumaça. De início, este 3º período estabelece um paralelismo gramatical com o 1º por iniciar com um advérbio, tendo como fonema inicial uma oclusiva grave, *praeterea*. Aqui há quase a mesma ocorrência desta classe como no 2º período, numa proporção de 7 para 5 advérbios, neste caso. De todo modo, estão todos posicionados no 1º hemistíquio dos versos:

Praeterea neque **tam** || condenso corpore nubes
esse queunt **quam** sunt || lapides ac ligna, neque autem
tam tenues **quam** sunt || nebulae fumique uolantes.

Temos uma simetria especular⁶⁰⁷ entre os 1ºs hemistíquios dos versos, com dois advérbios no 1º verso, 1 advérbio do 2º e novamente 2 advérbios no 3º verso.

A nuvem é comparada tanto à pedra e à madeira quanto à fumaça e à neblina. Assim, *tam* já aparece no 1º hemistíquio do 1º verso, mantendo o critério da comparação (*condenso corpore*) e o sujeito comparado (*nubes*) no 2º hemistíquio. Com isso, temos a ordem usual do latim clássico com o verbo no fim da oração:

Praeterea neque tam || condenso corpore nubes
esse queunt quam **sunt** || lapides ac ligna, neque autem
tam tenues quam **sunt** || nebulae fumique uolantes.
(vv. 102-104)

Temos também uma dicotomia simétrica, com 3 orações distribuídas por 3 versos, e uma dicotomia assimétrica, na proporção de 3 orações para 4 verbos⁶⁰⁸. Essa assimetria sucede porque a primeira oração tem dois verbos, um no modo infinitivo presente (*esse*) e outro no indicativo presente (*queunt*).

Comparando verbos e substantivos todas as formas verbais do período estão no 1º hemistíquio dos versos, enquanto todos os substantivos estão no 2º. No v. 104, o verbo *esse* é uma forma nominal, enquanto *queunt* está na 3ª pessoa do plural. Ambos são dissilábicos e paroxítonos, mas em sua composição fônica o infinitivo tem vogais nas extremidades e em seu interior apenas consoantes, e

⁶⁰⁷ JAKOBSON, R. **Sobre a arte verbal de William Blake e outros poetas-pintores**. 1990. p. 127-148

⁶⁰⁸ JAKOBSON, R. **Uma microscopia do último “Spleen”, em *Fleur du Mal***. In: JAKOBSON, 1990. p. 239-253

queunt tem a estrutura inversa, com consoantes à margem e centramento das vogais. Completando a dialética dos verbos da 1ª oração, temos que esse é ser, enquanto *queo* significa “ser capaz de”, evidentemente relacionados. Enquanto esse, primeira palavra do verso, está em oposição a *sunt*, mantém com ele aliteração na contínua aspirada aguda / s /, enquanto *queunt* estabelece com *sunt* uma rima interna masculina⁶⁰⁹. Sendo uma rima gramatical, com verbos simples e correntes, ela remete àquelas assonâncias sombrias em / u /, cercadas de consoantes ruidosas, que vimos nos dois primeiros períodos.

Observe-se o paralelismo sintático na colocação de *quam sunt*, precedendo a cesura nos vv. 103-104. As sequências de pés dos primeiros hemistíquios são iguais: DED, onde a sílaba longa inicial do terceiro pé recai sobre *sunt*. Um aspecto fônico reforça este paralelismo: *queunt* apresenta uma “reversibilidade fonética”⁶¹⁰ quanto a *tenues*, no v. 103: quEUNT / TENUes, que de alguma maneira nos lembra que os verbos *esse queunt* são elididos nas duas orações finais. Repare-se que *tenues* remete a esse também, por sua sílaba final.

Mas estes procedimentos paralelísticos gramaticais parecem obedecer ainda ao critério de comparação, a densidade da nuvem. A primeira oração ocupa o v. 102 e as quatro primeiras unidades temporais do verso seguinte, ou seja, um pé dátilo mais a primeira longa do espondeu seguinte. A segunda oração, *quam sunt || lapides ac ligna (como têm [um corpo denso] a pedra e a madeira)*, relativa à qualidade da densidade, está inteira contida no segundo verso. Assim como a 1ª oração se estende do v. 102 ao 104, também a 3ª oração começa no v. 103 e se prolonga por todo o v. 104. Estas 1ª e 3ª orações, ímpares e de extremidades, são semelhantes por ocuparem um verso completo e ainda estarem nos dois pés iniciais e nos dois pés finais do verso central. Assim, a simetria na distribuição das orações pelos versos está estruturada conjuntamente à métrica do trecho:

**Praeterea neque tam || condenso corpore nubes
esse que|unt quam | sunt || lapi|des ac | ligna, ne|que autem
tam tenues quam sunt || nebulae fumique uolantes.**

⁶⁰⁹ JAKOBSON, R. *Les chats, de Baudelaire*. In: Ensayos de Poética. Trad. Juan Almela. México (DF): Fondo de Cultura Económico, 1977. p. 158. A rima masculina é a que se dá entre palavras oxítonas, e as femininas entre paroxítonas.

⁶¹⁰ JAKOBSON, R. *Uma microscopia do último “Spleen”, em Fleur du Mal*. In: JAKOBSON, 1990. p. 244

Um levantamento da quantidade lexical das 3 orações também expõe os diferentes graus de densidade dos signos envolvidos: a 1ª oração, que propõe a densidade das nuvens, com 8 palavras; a 2ª oração, com a densidade da pedra e da madeira, com 5 palavras; na 3ª oração, com a névoa e a fumaça, temos 9 palavras. Essa proporção matemática parece bastante análoga às diferentes densidades dos objetos envolvidos, com a maior compacidade da 2ª oração (pedra / madeira), e com a mínima diferença entre a 1ª e a 3ª oração, com as nuvens levemente mais densas que a fumaça e a névoa.

4º PERÍODO

Neste período Lucrécio argumenta por que nuvens não são pesadas como pedras. Se fossem densas e não porosas, cairiam; e se fossem tão rarefeitas como a fumaça, não poderiam conter a neve e o granizo:

Nam cadere aut bruto || deberent pondere pressae 105
ut lapides, aut ut || fumus constare nequirent,
nec cohibere niues || gelidas et grandinis imbris.

Primeiramente, na relação verso / oração temos, do v. 105 para o 106, um enjambement expressivo: se as nuvens fossem pesadas, cairiam como pedras, *lapides*, que “caem” para o verso seguinte, fechando a oração. Assim como no 3º período, temos aqui uma operação de condensamento, em que a oração central é contida no v. 106 entre vírgulas, cujas pausas reforçam a ideia de contenção. Entretanto, esse 4º período estabelece um contraste de ordem icônica com o anterior, pois aqui a oração “condensada” não trata semanticamente de um objeto denso como a pedra, mas sim do outro termo da comparação, ou seja, a fumaça.

A relação verbo / oração apresenta um paralelismo, com construções com infinitivo: na 1ª oração temos *cadere*.... *deberent*, e na 2ª temos *constare nequirent*, com contraste na posição métrica dos verbos. No primeiro caso, *cadere* está no 1º hemistíquio, enquanto *deberent* está no 2º; na segunda oração, os verbos estão em sequência, e ambos no 2º hemistíquio. Esta repetição da construção gramatical, coordenada de modos diferentes, é também da ordem da expectativa frustrada,

primeiro com um estranhamento na distância entre os verbos, via hipérbato, na primeira oração, e com uma resolução, na aproximação dos versos na oração seguinte.

O trecho ainda comporta uma singularidade no uso do ablativo *pondere* (“com peso”), de função adverbial. Trata-se do substantivo *pondus*, que significa peso, e que, sendo da 3ª declinação, apresenta o ablativo com terminação em ‘e’. A terminação ‘-re’ de *pondere*, substantivo, sugere subliminarmente um paralelismo com *cadere* e *constare*, formas verbais infinitivas acima analisadas. Considere-se também a etimologia comum com o verbo *pondero*, cujo infinitivo é *ponderare*, que significa pesar, mas também examinar, considerar, apreciar. Assim, a sugestão subliminar ganha plausibilidade se pensarmos no método epicurista de Lucrécio: a razão e a observação da natureza espantam as trevas da mente, incutidas pela religião. Nesta ligação com um elemento importante da macroestrutura semântica do poema, o apelo à razão, esta particularidade lexical passa a ter relevância, de modo subliminar.

7.1.4 - Figuras sonoras / anagramas

1º PERÍODO

Nesta estrofe, a palavra-chave *tonitru*, aqui no caso ablativo, funciona como um manequim, como nos estudos de Saussure sobre os hipogramas, para a formação de figuras sonoras ⁶¹¹. Não procuramos aqui as leis rígidas dos ecos vocálicos que Saussure encontrou na Invocação à Vênus, no livro I, porque *tonitru* não responde às características do hipograma saussureano: não é o nome de um deus ou de um herói; conseqüentemente, não remete a uma antiga prática poético-religiosa, hipótese do linguista genebrino ⁶¹². Mas tomamos o conceito mesmo assim, já que Lucrécio pretende convencer Mêmio de que o trovão não é um presságio divino. Então, o procedimento é analisado na presença da palavra-chave.

Assim, *tonitru* ressoa anagramaticamente no verbo que o sucede, *quatiuntur*, logo após a cesura. A assonância em / u / está presente em *caerula*. O vocábulo

⁶¹¹ STAROBINSKI, 1974.

⁶¹² SAUSSURE, F. In: STAROBINSKI, 1974. p. 42

ecoa na segunda oração do período no verbo *concurrunt*, particularizado pela métrica deste v. 97, com cesura triemímera-heptemímera-pentemímera, acrescido de uma dieérese após a conjunção *quia*⁶¹³:

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - - - - - ∪ ∪ - -
 proptere|a ||quia|| |concu|rrunt || su|blime uo|lantes
 dát. dát. esp esp. dát. troq.

Assim, o verbo está, juntamente com a conjunção, no espaço entre duas cesuras; mas *tonitru* ecoa também em ‘pRopTeRea’, ‘sUblIme’uOlaNTes’ (v. 97) e em ‘aeTheRlae NUbEs cONTRa pUGNaNTIbU’ueNTIs, ou seja, em todas as palavras do verso 98. Outras relações paronomásticas entre os versos são ‘SUBlimE’ (v. 97) e ‘nUBES’ (v. 98).

Ainda no primeiro verso (96), se com *tonitru* no 1º hemistíquio temos um modelo para as figuras sonoras, no 2º hemistíquio temos, mais que simples aliteração, uma liga paronomástica em *caerula caeli*, privilegiada por ocupar regularmente os dois últimos pés. Esta paronomásia também servirá de molde para alianças sonoras: ‘propteREA quia ConCurrunt sUbLIme uoLAntEs’ (v. 97). Com isso, pode-se dizer que há um paralelismo na textura fônica do período, em que as aliterações com consoantes líquidas estão todas posicionadas no 2º hemistíquio dos vv. 96-97, o que encontra contraste com o verso final da sentença, já que este não apresenta nenhuma ocorrência de fonemas líquidos.

Não obstante a combinação sonora mais complexa da paronomásia, é mister analisar em separado a reiteração das assonâncias em / u /, também regidas por *tonitru*: ‘quatiUntUr’ (96), ‘concUrrUnt sUblime’ (97) e ‘nUbEs...pugnantibu’. Todas essas assonâncias são limítrofes ou próximas às cesuras dos versos e tal destaque deve ser considerado diante da questão do simbolismo sonoro.

A vogal / u / é grave, ou seja, há concentração de energia nas frequências inferiores do espectro, o que, sinestesicamente, remete ao que é escuro. Essa vogal também é difusa, porque há ausência de predominância de um formante. Assim, a vogal / u / é pesada e lúgubre, como apontou Grammont⁶¹⁴. Pelo simbolismo sonoro da vogal, o / u / é um fonema fisicamente análogo à natureza do trovão. Aqui a

⁶¹³ NOUGARET, L. *Traité de Métrique Latine Classique*. 1948. p. 35

⁶¹⁴ JAKOBSON, R. *El encanto de los sonidos del habla*. p. 175-176

função poética é acionada plenamente: a palavra *tonitru*, o *signans*, possui um simbolismo vocálico que remete ao teor da mensagem, ao *signatum* de tom perturbador (*quatiuntur*) do movimento beligerante e do choque das nuvens e dos ventos, que faz o céu trovejar. A lentidão e extensão do trovão é patente nas vogais / u / longas, e no mínimo latentes nas vogais breves ⁶¹⁵.

Essas vogais ainda são ressaltadas pela métrica, na formação de “pés assonantes”, entre si e estabelecendo paralelismo entre os versos: -|untur|- (v. 96) e |runt || su| (v. 97), configurando-se num paralelismo sonoro-métrico-gramatical, pois esses pés possuem a mesma posição (4º pé) e ambos “recortam” o fim dos dois verbos do período. No encontro consonantal “n-t-s”, provocado por |rrunt || su| temos um efeito relacionado ao simbolismo sonoro, por sugerir uma expressão ruidosa para o trovão, quase onomatopaica.

Tal encontro consonantal é impossível em latim, mas parece tanto fiel ao fenômeno quanto indicar aquele falseamento do código do qual se queixava Mallarmé ⁶¹⁶, a despeito do “liame entre significante e significado”, perceptível em *tonitru* – ou melhor, o poeta sugere essa relação, cercando a palavra de outras que contenham semelhanças sonoras e semânticas com a palavra-chave.

A um tempo, o poeta tanto legitima o simbolismo sonoro de *tonitru*, quanto sugere outras relações som-sentido, questionando, tornando ambíguo seu caráter simbólico-arbitrário. Este procedimento, de nuance subliminar, causa tanto estranhamento (*ostranenie*) como expectativa frustrada.

O trovão é devido ao choque entre as nuvens etéreas e os ventos guerreiros, e a imagem é literalmente de oposição, *contra* (v. 98). No último verso (98) do 1º período, no cotejo dos vocábulos *nubes* e *uentis*, ambos são substantivos dissílabos paroxítonos no plural, dentro do campo semântico dos meteoros. Porém suas diferenças começam a partir de algumas semelhanças: o / s / não tem em latim o papel totalizador de marca geral de plural, como em português, já que temos por exemplo *nubila*, substantivo neutro plural terminado em / a /. Aqui, os dois ‘s’ são marcas morfológicas diferentes: *nubes* é um nominativo feminino plural, funcionando como sujeito, com morfema ‘-es’, pertencente à 3ª declinação; já *uentis* é ablativo plural da 2ª declinação, com função de adjunto adverbial.

⁶¹⁵ Não estamos considerando aqui as sílabas longas cujo alongamento não se dá na vogal.

⁶¹⁶ JAKOBSON, *Linguística e poética*. 1995. p. 154

Temos um traço de configuração subliminar no 2º hemistíquio do v. 100, em *...sunt agmine nubes*. Se considerarmos que numa oralização, no fluxo veloz da fala, a fronteira de palavra não requer pausa, teríamos ‘suntagmine’, donde a sugestão de um vocábulo latino que não consta no trecho, *tegmine*, forma ablativa do nominativo *tegmen*. Esta palavra tem como primeira acepção “cobertura, invólucro”, “capacete, couraça, escudo”, “sombra, abrigo” ou ainda “abóbada celeste”. Como se percebe, estes campos semânticos todos se relacionam à imagem concreta da mensagem. Pela liberdade sintática do trecho, o encontro *...sunt agmine* (aproximadamente, “estão em bando”), estando em um hipérbato, parece corroborar tal elemento subliminar. Então, o bando de nuvens surge com um fundo sombrio (*tegmine*), ao termo do vocabulário bélico *agmine* (correlacionado com o *pugnatibu*’ do v. 98, 1º período). Novamente, temos a questão da polêmica religiosa entra em jogo, em que a configuração subliminar, aqui, sugere que o céu (tomado metonimicamente como “religião”) é ao mesmo tempo uma couraça (proteção militar) e um “abrigo” para se proteger do medo: a religião é um abrigo sombrio, porque protege os homens do medo (escuro) que ela mesma provoca.

3º PERÍODO

Aqui, Lucrécio explica que as nuvens não podem se compactar como a pedra e a madeira, nem são tão voláteis como a fumaça e a névoa. De início, esta sentença tem seu primeiro verso ligado ao último do período anterior por uma relação paronomástica sugestiva: ‘mURmURE SaepE’ (v. 101) e ‘cORpORE nUbES’ (v.102). A paronomásia se dá não *nos* versos, mas *entre* eles, comutando pares de palavras: os vocábulos do primeiro par, ‘mURmURE’ / ‘cORpORE’, são semelhantes quanto à consoante líquida contínua / r / posicionada regularmente quanto à estrutura silábica dos termos. Tais consoantes ocorrem duas vezes: na primeira sílaba com o elemento marginal, e depois como apoio para a vogal final. Para reforçar a ligação entre os períodos, ambas as seqüências estão posicionadas em paralelismo métrico, nos dois últimos pés de cada verso. Entre *murmure* e *corpore* há, mesmo sem conectivos retóricos ou ligação sintática, um traço de relação causal: a corporeidade material das nuvens, esbatida ou friccionada pela ação do vento, provoca o murmúrio, metáfora do trovão. Aqui a relação prosódica é análoga à relação causal.

Trovão é sinal de nuvens altas se chocando, que, por sua vez, indicam temporal. Neste 3º período a água surge por sugestão, estando subentendida sinesteticamente nas consoantes líquidas / r / em *corpore*, mas também em *praeterea*, na primeira palavra do verso. Acontece que os dois versos seguintes formarão um paralelismo fônico-métrico:

Praeterea neque tam || condenso corpore nubes
 esse queunt quam sunt || lapides ac ligna, neque autem
 tam tenues quam sunt || nebulae fumique uolantes.
 (vv. 102-104)

Primeiramente, há distribuição regular desses fonemas no v. 102, com duas ocorrências, contidas numa só palavra, para cada hemistíquio. Nos versos seguintes, o fonema / l / forma aliterações em *lapides ac ligna* e em *nebulae uolantes*, ambas posicionadas no 2º hemistíquio. Com exceção do advérbio *praeterea*, todas as consoantes líquidas estão no segundos hemistíquios dos versos, sendo que no v. 102 a aliteração ‘Condenso Corpore’ remete a um estágio ainda sólido (corpos densos cujas colisões emitem ruídos). A comparação feita para expressar a densidade da nuvem está organizada de modo que os primeiros hemistíquios aliteram com / k /, de *corpore*, por meio de classes gramaticais desprovidas de imagens, ou seja, não há substantivos no 1º hemistíquio dos versos. Esta estrutura provoca expectativa frustrada, com os elementos expressivos das figuras sonoras (os fonemas dos substantivos concretos que servem de termos de comparação) colocados predominantemente na segunda parte dos versos. Finalmente, a colocação do verbo *sunt*, precedendo a cesura pentemímera, em paralelismo gramatical já abordado, acentua tanto o aspecto ruidoso da fronteira de hemistíquios que perpassa toda a estrofe (como em ‘-tru || qua’, v. 96 e ‘-rrunt || su-’, v. 97), quanto integra a associação paronomástica com ‘SoNiTUS’, v. 99, também em posição pré-cesura.

4º PERÍODO

Se as nuvens fossem densas com as pedras, cairiam pesadas, e não poderiam se agregar ou mesmo conter nelas a neve e o granizo. Aqui, percebe-se a profusão das líquidas intermitentes / r / e uma discrição das laterais / l /, ligadas às figuras sonoras do período anterior:

Nam cadere aut bruto deberent pondere pressae	105
ut lapides, aut ut fumus constare nequirent,	
nec cohibere niues gelidas et grandinis imbris.	

Já no primeiro verso temos uma aliteração reduplicada, num jogo entre plosivas surdas / p / e sonoras / b /: ‘Bruto deBerent’ e ‘Pondere Pressae’. Repare-se que os verbos *cadere*, *constare* e *cohibere* aliteram com a oclusiva / k / de *condenso corpore* do v. 102, pela aliteração em início de palavra. A proporção de ocorrências é de 10 / r / para 2 / l /. A aliteração em / r / perpassa todos os hemistíquios com exceção do 1º hemistíquio do v. 106, onde ocorre o fonema / l /. No 2º hemistíquio do último verso, temos o confronto de líquidas e laterais, e ainda uma resposta às oclusivas surdas dos verbos, na aliteração ‘Gelidas et Grandinis’, em / g /, oclusiva sonora, que retoma também as paronomásias entre *magis*, *agmine* e *magno* do 2º período. As aliterações são um fato universal, mas em início de palavras representam grande importância para a poesia latina ⁶¹⁹.

Finalmente, reiteram-se os pés ruidosos, com assonâncias em / u /, em relação paronomástica e onomatopaica com *tonitru* (1º período) e *sonitus* (2º período): ‘... ut || fu-’ (v.106), relacionada internamente a ‘aUT BRUto’, que no v. 105 precede a cesura. Há uma relação entre estas cesuras ruidosas, que remetem a *tonitru*, e o aparecimento estocástico, ao acaso, do turbilhão por entre o escoamento laminar: o poeta Décio Pignatari, que se interessou pelos processos estocásticos de recepção da mensagem de acordo com a Teoria da Informação, afirma : “o processo estocástico pode ser definido como uma aproximação gradativa a uma mensagem desconhecida, a partir dos dados de um código desconhecido” ⁶²⁰. Aqui, a “mensagem desconhecida” é a noção física das causas dos fenômenos, e não um

⁶¹⁹ MARROUZEAU, Jean. *Traité de Stylistique appliqué au latin*. Paris: Les Belles Lettres, 1935. p. 42

⁶²⁰ PIGNATARI, Décio. *Mallarmé – A conquista do impreciso na linguagem poética*. In: Mallarmé. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. 4. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010. p. 107

sinal dos deuses, e a “aproximação” é por anagramas onomatopaicos alheios ao léxico do código. Ainda com Pignatari, tradutor de *L’après-midi d’un faune*, de Mallarmé, temos que no entorno dessas cesuras tonitruantes como que células de uma holófrase, um verso que cria a partir de outras palavras, um novo vocábulo, estranho à língua, encantatório ⁶²¹.

7.2 DE TONITRU - FRAGMENTO 2 – (121-131)

Neste fragmento Lucrécio explica que, com um forte trovão, todas as coisas tremem. Com ventos fortes agindo por entre a borrasca, por entre nuvens se retorce. A tempestade se condensa. O vento adentra as nuvens, se retorce, turbilhona, ou seja, é um fluxo que gira sobre seu próprio eixo e sobre um “centro” do oco da nuvem, unindo movimentos de rotação e translação ⁶²²: *turbine uersanti*. Sua força enfraquece a nuvem, e ela rasga-a com um som de rachadura. O trovão não é um sinal divino, é um fenômeno da natureza, e, como tal, deve ser observado à luz da razão.

7.2.1 - Métrica e Versificação

Este fragmento é composto de 2 períodos, o primeiro de 9 versos, e o segundo de 2 versos, sob o seguinte esquema métrico para o 1º período.

DEDEDT
 DDEDDT
 DEDEDE ,
 DDEEDT
 DEEEDT 125
 DEDDDT

⁶²¹ PIGNATARI, D. In: **Mallarmé – A conquista do impreciso na linguagem poética**. 2010. p. 110

⁶²² SERRES, 2003. p. 16

DEEDDT ,
 DDEDDT
 EDD EDT .

Todos os versos terminam com pés troqueus, exceto o v. 123. Isto, por si só, indica rapidez acentuada do período, composto por 29 dátilos, 16 espondeus e 9 troqueus. Nas duas primeiras orações (v. 121-123), temos paralelismo métrico entre os versos da extremidade, o 1º e o último, com as mesmas sequências DEDEDT e DEDEDE, diferentes apenas pelo último pé. Devemos esperar do verso 126 que seja rápido, apenas por sua disposição métrica DEDDDT, com a mesma sequência de 3 dátilos no 2º hemistíquio, com último pé em troqueu. Assim, há uma relação de analogia entre o ritmo do verso e a rapidez do turbilhão. Se considerarmos que *turbine* é uma palavra de padrão silábico datílico, todo o verso privilegia sua agilidade rítmica, em consonância com a natureza do fenômeno.

O último período do fragmento, correspondendo aos dois versos finais, fica reservado ao símile: ninguém deve se assustar com o som tonitruante do céu, pois é como uma bexiga cheia de ar quando estoura.

7.2.2 Polos Metafórico e Metonímico

Como se poderia esperar de um poema épico, neste trecho é atenuado o uso metafórico, em prol do processo metonímico ⁶²³. Com um trovão, é *como se* tudo tremesse pesadamente, abordagem de contiguidade expressa pelo verbo *uideor*, parecer. Mas a passagem traz também os *moenia mundi* (v. 123), as muralhas do mundo, a matéria, os corpos constituídos de átomos que “mantém a forma” ⁶²⁴ em seu curto tempo de vida. No contexto da épica, temos que as muralhas integram o campo semântico bélico, já referido em *pugnantbu’uentis* e *agmine* (vv. 98 e 100).

No 2º período é introduzido um símile para a nuvem que soa quando fendida pelo vento: é como uma bexiga quando estoura. O símile possui matiz metafórico, pela forma envolvente da bexiga e da nuvem, como invólucros, e nuance

⁶²³ JAKOBSON, *Linguística e poética*. 1995. p. 57

⁶²⁴ SERRES, 2003. p. 16

metonímica, por comparar o comportamento do vento na nuvem e do ar dentro da bexiga (de fato, o vento são massas de ar em movimento).

7.2.3 Gramática

1º PERÍODO

Nesta estrofe, principalmente em seu 1º período, percebemos a fusão de dois procedimentos que expressam a ação do vento turbilhonante: a figura gramatical hipérbato e os enjambements, como vemos nos 3 primeiros versos.

Hoc etiam pacto || tonitru concussa uidentur
omnia saepe graui || tremere et diuolsa repente
maxima dissiluisse || capacis moenia mundi,
cum subito ualidi || uenti conlecta procella
nubibus intorsit || sese conclusaque ibidem 125
turbine uersanti || magis ac magis undique nubem
cogit uti fiat spisso caua corpore circum,
post ubi comminuit uis eius et impetus acer,
tum perterricrepto sonitu dat scissa fragorem.

Concussa (v.121) é participio passado, e predica o nominativo sujeito *omnia* (v. 122), um pronome: “todas as coisas” parecem tremer com um “trovão pesado”, *tonitru* (substantivo, v. 121) *graui* (v. 122). Em suma, os seguintes elementos estão separados pelos versos, com o hipérbato *perturbando* toda a ordem gramatical latina: o núcleo do sujeito *omnia* no 2º verso, e seus participios atributivos dispersos por dois versos (*concussa* e *diuolsa*, vv. 121-2); o adjetivo *graui* (v. 122), que qualifica o trovão, no verso 121; o objeto da primeira oração, *maxima moenia mundi* (os grandes muros do mundo, que o trovão é capaz de fazer ruir) “introduzido” pelo verbo *dissiluisse*, ocupando o início e o fim do 3º verso.

Outra perturbação no 1º período está expressa na seleção vocabular (eixo paradigmático da composição poética): as coisas do mundo, convulsionadas, “parecem” tremer, *uidentur* /... *tremere*. O verbo *uideor* é depoente, tem as formas da voz passiva, mas seu sentido é ativo. Há neste verbo uma ambiguidade subjacente:

o contraste de voz passiva e sentido ativo é indissociável do contraste semântico decorrente. As coisas todas *parecem* tremer, é a semelhança que dá um matiz metafórico a esta locução verbal. Por fim, uma outra virtude de *uidentur* é estar posicionado em fim de verso, e o sujeito a que se refere é a primeira palavra do verso seguinte. Neste caso, o enjambement aciona a expectativa frustrada.

A terra treme com o trovão e há uma causa para isso: os 4 versos seguintes (com três orações cada) estão em clara oposição aos 3 anteriores, pois são estruturados por uma retomada da ordem sintática latina, respeitando a postergação dos verbos, as sucessões de palavras do mesmo caso e outras disposições gramaticalmente coerentes:

cum subito ualidi || uenti conlecta procella
nubibus intorsit || sese conclusaque ibidem 125
turbine uersanti || magis ac magis undique nubem
cogit uti fiat spisso caua corpore circum,

Temos a conjunção *cum*, seguida do advérbio *subito*, em início de enunciado; o genitivo singular *ualidi uenti* (“do vento forte”), anteposto ao nominativo *conlecta procella* e ao ablativo *nubibus*; por fim o verbo *intorsit*, sucedido apenas pelo pronome reflexivo *sese*. Sobre estes versos, vale citar o que E. J. Kenney afirmou, como exemplo de abordagem que considera aspectos gramaticais da poesia de Lucrecio:

Aqui o tempo discorre como se a estrutura sintática tão firmemente organizada cedesse espaço para uma série de sentenças construídas de maneira mais fluida, com a justaposição de palavras gramaticalmente conectadas.⁶²⁵

No v. 126, o turbilhão (*turbine uersanti*) é a primeira palavra do verso e, acrescido o adjetivo, completa-se o sintagma, que ocupa todo o primeiro hemistíquio. Apesar de ainda aqui termos a ordenação sintática fluente, o turbilhão introduz novamente um leve hipérbato (elemento de desordem) no verso seguinte,

⁶²⁵ KENNEY, Edward John. **Style, metre and rhetoric in the *De rerum natura***. In: The Cambridge Companion to Lucretius. Ed. by Stuart Gillespie and Philip Hardie. Cambridge / UK: Cambridge University Press, 2007. p. 100

com um entrelaçamento entre as classes gramaticais e os casos sintáticos. Cabe aqui citar um dos motivos que fez Serres entrever na física de Lucrecio alguns itens precursores da física moderna, envolvendo a complexidade do movimento turbilhonar, a formação estocástica da matéria em meio fluido e dependência da circunstância para determinar causas de fenômenos em sistemas abertos (o da nuvem, por exemplo): “a desordem emerge da ordem” ⁶²⁶.

O verbo *fiat* (último termo do 1º hemistíquio), “que faz”, representa a ação do turbilhão, que torna a nuvem oca e com um corpo espesso ao redor, que corresponde a *spisso caua corpore circum*, posicionada regularmente no 2º hemistíquio. A imagem de matéria envolvendo vazio está iconicamente representada no hipérbato desse hemistíquio: o adjetivo *caua* (no caso acusativo, predicando *nubem*) é envolvido justo por *spisso* e *corpore*, ambos no caso *ablativo* “corpo espesso”. Por fim o advérbio *circum* (em volta) também tem uma posição fisiognômica, já que reforça o sentido de exterioridade do fim do verso, sendo que a interioridade é também remarcada porque o verso termina com pausa sintática.

O vento, preso dentro da nuvem, diminui-lhe a força, e esta, rasgada, emite um ruído, um som de rachadura horripilante. Nestes versos finais (128-129) temos paralelismo sintático, com ambos terminados por pausas sintáticas, o que os liga ao v. 127, e toda a sua sugestão de interioridade, de cativoiro.

post ubi comminuit || uis eius et impetus acer,
tum perterricrepto || sonitu dat scissa fragorem.
(VV. 128-129)

Érnout e Robin informam que o adjetivo *perterricrepto* foi condenado por Cícero por sua *asperitas* (aspereza), mas os autores atribuem a escolha a um “objetivo imitativo harmônico”. Neste caso, o *signans* comporta, diga-se, o mesmo estranhamento que o *signatum* do adjetivo.

⁶²⁶ SERRES, 2003. p. 45

2º PERÍODO

Não devemos nos admirar com esta causa do trovão: é como uma bexiga que estoura. Os versos 130-131 finalizam a estrofe com uma longa oração. A fórmula adverbial *nec mirum* é sucedida por uma cesura, a primeira das três deste verso:

130

Nec mirum ||, cum plen(a) || animae || uesicula parua
saepe ita dat magnum sonitum displosa repente.

Aqui, Lucrécio tornou funcional a cesura *tripla a* ⁶²⁷, a triemímera-heptemímera, com cesura pentemímera atenuada por uma elisão. Mesmo que não represente de fato pausa na leitura oral, como a pausa sintática, essa tem um valor de isolamento, de contenção ou fronteira. Porém, a 1ª cesura, que mantém isolada a fórmula adverbial, coincide com pausa sintática, um silêncio breve, mas marcado na recitação.

O trecho compreendido entre a 1ª e a 3ª cesura, as das extremidades, é *cum plena animae*, locução adverbial significando “quando cheia de ar”. Esta disposição possui função icônica, com a locução interiorizada no verso, com auxílio da pausa sintática coincidindo com a 1ª cesura. Quantificando as sílabas da locução, temos cinco, sendo que a elisão em / a /, que atenua a cesura pentemímera, cai justo sobre a 3ª sílaba, justo no centro da locução. Outro recurso icônico está na elisão em si, com a pronúncia de um fonema, numa ligadura vocálica que une adjetivo e substantivo. Por fim, essa elisão homófona em / a / apresenta um espelhismo fônico, em que repete-se a mesma nasal / n /.

Ora, a escolha do Canto VI como objeto deste trabalho se deu porque aqui não coincidem a solidez retórica e as amplas explicações sobre o átomo em si, o vazio em si, questões de física com repercussão na ética epicurista, que se encontram nos dois primeiros cantos do poema. A retórica do deste canto mantém rígida estruturação entre proposição, demonstração por exemplos e conclusão, mas a *mensagem* do canto se estrutura como inventário de fenômenos naturais, e o poeta se furta a novamente glosar sobre princípios já expostos. Todavia, quando *plena animae* aparece entre cesuras, a iconicidade da ordem sintática, considerada

⁶²⁷ NOUGARET, 1948. p. 34

por Jakobson via semiótica de Peirce ⁶²⁸, conjugada ao metro, proporciona uma mensagem formal, não subjacente, mas sobreposta à mensagem do *signatum*, que informa: “ar dentro”. Em suma, essa articulação métrico-gramatical remete a um conceito epicurista fundamental: os corpos são plenos de átomos e vazio, são porosos, ocos, possuem vias por onde emanam corpúsculos. Com isso, o conceito é retomado subliminarmente.

Por fim, considere-se que, após a pausa sintática no 1º hemistíquio do v. 130, o fluxo sintático corre sem mais pausas até o fim do verso seguinte. A passagem se dá, porém, sem enjambement, porque na passagem dos versos são mantidos os sintagmas relativos aos casos: de *uesicula parua* (nominativo feminino singular, v. 130) para *saepe ita dat* (dois advérbios e um verbo, “assim, frequentemente emite”), *magnum sonitum* (acusativo neutro singular, “um grande ruído”) e *displosa repente* (nominativo e advérbio). Essa fluência remete imediatamente à saída de ar, da bexiga e da nuvem.

7.2.4 Figuras Sonoras

Primeiramente, destacamos no 1º verso desse segundo período as assonâncias em / u /, todas posicionadas no 2º hemistíquio, que conferem ao verso um tom lúgubre ⁶²⁹: *Hoc etiam pacto || tonitruU concussa uidentur*. A imagem acústica é lúgubre pelo traço distintivo de tonalidade grave-agudo: / u / é grave, com concentração de energia em frequências inferiores do espectro. O mesmo tom vemos também ligando os 3 primeiros versos por meio de vogais graves e consoantes nasais:

Hoc etiam pacto || **tonitru concussa** uidentur
omnia saepe graui || tremere e diu**olsa** repente
maxima dissiluisse || capacis **moenia mundi**,

⁶²⁸ JAKOBSON, 1995. p. 99-103

⁶²⁹ JAKOBSON, R. *El encanto de los sonidos del habla*. 1987. p. 174

A série de nasais, além da já citada corrente subjacente de significado, na expressão de Poe ⁶³⁰, forma também uma espécie de paralelismo tonal com as assonâncias em / u /. Note-se que temos / m /, nasal grave e / n /, nasal aguda. Percebemos o / m /, grave, em palavras-chave como *omnia* (“todas as coisas”), *tremere* e na aliteração *maxima... moenia mundi*.

O encadeamento nasal priva de seus fonemas “sombrios” apenas quatro palavras: *saepe graui* (v. 122) e *dissiluisse || capacis* (v. 123). Tais vocábulos mantém entre si dois contrastes: o de cunho métrico, já que no v. 122 eles antecedem a cesura, e no outro caso os termos são divididos por ela. O outro contraste é aliterativo, mas entre palavras de versos diferentes: primeiro, com a contínua / s / em ‘Saepe’ e em ‘diSSiluiSSe’. Essa aliteração em / s / também integra paronomásia e pseudo-figura etimológica ⁶³¹ entre ‘DIUoLSa e DISSILUISSe’. No segundo caso há uma oposição entre as oclusivas graves em ‘Graui’ e ‘CapaCis’, ambas se iniciando com vogais oclusivas, a sonora / g / e a surda / k /, que formam coliteração ⁶³². Vale acrescentar que no simbolismo sonoro de Chastaing, citado por Jakobson, o fonema / s /, por ser contínuo, é suave, e se opõe claramente às oclusivas, por serem mais “duras” ⁶³³.

Percebemos ainda nos vv. 121-123 que as cesuras continuam provocando encontros de palavras, mas agora sua “função” ou sua tendência (*set*) de mensagem voltada para a mensagem já não é mais ruidosa nem onomatopaica em relação ao trovão. As cesuras aqui sugerem outras palavras, por mensagem subliminar: ‘pacTO Tonitru’ (v. 121) forma *toto*, um possível ablativo de *totus*, “no todo”; *graUI TREmere*, remete a *uitreus*, o adjetivo “vítreo”. Aqui o poeta leva o leitor a um repertório de conhecimento cotidiano, pois a palavra subliminarmente sugerida é especialmente mais frágil aos tremores ocasionados por trovões. Essa sugestão de fragilidade está ligada ao medo, questão fundamental na “psicologia” epicurista de Lucrécio ⁶³⁴ e também nos deslizamentos de terra subterrâneos, a partir dos quais Lucrécio afirma

⁶³⁰ Ver nota 512.

⁶³¹ JAKOBSON, R. **Linguagem em ação: E. A. Poe**. In: JAKOBSON, 1990. p. 264

⁶³² O termo aparece num ensaio de Augusto de Campos sobre a poesia do persa Omar Khayyam. O poeta parece referir-se com este termo a um tipo de aliteração que se dá entre fonemas que compartilham de muitos traços distintivos (em termos de análise estrutural, suas constantes), deixando entrever seus traços diferenciais (suas variantes). No caso acima, as oclusivas / k / e / g /, que também são orais, graves, posteriores e não-labializadas, quando cotejadas, põem em relevo o traço de sonoridade: / k / é surdo, enquanto / g / é sonoro. CAMPOS, 1996. p. 101

⁶³³ Ver nota 521.

⁶³⁴ GRENNBLATT, 2012. 165-166

que a “ruína da terra” está sempre na iminência de acontecer, e que o fato em si é mais raro ⁶³⁵. Aqui figura, mesmo que de modo latente, o medo do futuro, daquilo que pode acontecer, tão nefasto quanto as sombras do passado.

Continuando o período, os vv. 124-129 tem como marca expressiva a presença do turbilhão: de súbito, os fortes ventos penetram o acúmulo de nuvens, se introduzem nelas, onde o vento turbilhona. Em número par de versos (6), a passagem possui um dístico central onde figura o *turbine uersanti* (o “turbilhão reverso”, no sistema fechado da nuvem) e dois dísticos exteriores.

A posição do turbilhão no v. 126, ou seja, iniciando a segunda metade da oração, é uma representação icônica do *clinamen*, o desvio no trajeto de um corpo em meio fluido. Em verdade, no vazio há múltiplos meios fluidos, com o vento, os cheiros, as emanções dos próprios corpos, a luz do sol e as vozes. Então, o *clinamen* é responsável pelo movimento complexo do turbilhão, é o que o introduz no escoamento laminar. Com isso, cria pontos de repouso, onde os átomos se conciliam. A formação dos tecidos, dos órgãos e dos corpos é devida ao *clinamen*. A matéria é o equilíbrio do turbilhão, mas como o movimento é infinito, o turbilhão esfacela os corpos. Assim, ela tem um tempo curto: “natureza que está para morrer, *moritura natura*, o que deve nascer, deve morrer sem distinção” ⁶³⁶.

Mas o turbilhão vem sendo sugerido desde *tonitru*, por aliteração em / t / e por serem trissilábicos, uma eficaz associação entre som e sentido, e em concordância com a física epicurista; o ruído do trovão é um turbilhão, ele escoar até nossos ouvidos, como a voz numa conversa. O historiador Aulo Gélcio abordou a questão, citando Lucrécio:

Ora, corpo é aquilo que ou é executante ou paciente; (...) Querendo indicar tal definição o poeta Lucrécio assim escreveu: (...) pois nada, a não ser um corpo, pode tocar ou ser tocado ⁶³⁷.

O *turbine* também é fonicamente antecipado por paronomásias, como nos advérbios ‘sUBITo’ (v. 124) e ‘NUBIBUs’ (v. 125) que, assim como o “manequim”, também são vocábulos trissilábicos postos no 1º hemistíquio dos versos. Mesmo disseminadas entre os 3 versos, a posição comum dos termos da paronomásia

⁶³⁵ LUCRÉCE, 1985. Tome II, Canto VI, vv. 561-564. p. 124

⁶³⁶ SERRES, 2003. p. 187

⁶³⁷ GELIO, Aulo. **Noites Áticas**. Trad. José Rodrigues Seabra Filho. 1. ed. Londrina: EDUEL, 2010. p. 221

sugere um conexão sintática direta, de natureza fragmentária: “de repente, dentro das nuvens, o turbilhão reverso...”. Além disso, aqui vemos nessa paronomásia também um dispositivo de expectativa frustrada.

No outro extremo dos vv. 125-127 temos, consecutivamente, *ibidem*, *nubem* e *circum*, todas com final em / m /, que “produz um som sombrio e velado”, cujas propriedades físico-acústicas estão relacionadas ao escuro, por sua gravidade.⁶³⁸ Essa mesma gravidade nasal está em ‘Magis ac Magis’ (v. 126), em ‘coMMinUit’ e ‘iMpetus’, estas últimas bastante expressivas per se, pois contém os fonemas nasais e graves / m / e / u /. Esses fonemas remetem às nuvens pesadas e escuras, enquanto a oclusiva plosiva / p /, já referida como “dura”, está relacionada à saída do vento da nuvem. A oclusividade fonemática também é explorada para expressar pelo significante o fechamento do vento dentro da nuvem. Isso ocorre com base nas cesuras, onde temos (vv. 124-129) sempre nas palavras fronteiriças fonemas oclusivos, ora / d /, ora / t /, ora ambos: ‘ualiDi || uenTi’ (adjetivo e substantivo), ‘inTorsiT ||’ (verbo), ‘uersanTi ||’ (adjetivo), ‘fiaT ||’ (verbo) e ‘comminuiT ||’ (verbo). Esses aspectos fônicos e métricos promovem um paralelismo múltiplo, também de ordem gramatical entre os verbos, antes da cesura, e pelos adjetivos pré-cesura. Por mais que ‘uenTi’ não seja *exatamente* fronteiro em relação à cesura, considere-se que apresenta não só a oclusiva dental / t /, mas também o / i /, que são fonemas que estão presentes em todas as palavras em fronteira de cesura.

7.3 DE FULGURE (vv. 160-172)

7.3.1 Métrica

As nuvens brilham quando se sacodem em luta porque contém “sementes de fogo”, e o céu, ruidoso, parece bater pedra contra pedra, pedra contra ferro. O relâmpago são cintilações de fogo, que vemos antes de ouvir o som do trovão. O fragmento analisado possui três períodos, com 4, 3 e 5 versos, sucessivamente. A métrica do fragmento possui o seguinte esquema:

⁶³⁸ JAKOBSON, R. Uma microscopia do último “*Spleen*”, em *Fleur du Mal*. 1990. p. 241

DEEEDT	160
EDEEDE	
DDEEDT	
DEEEDT .	
DDEDDT ,	
DEDDDE	165
DDEEDE.	
DDEDDT	
DDEDDT	
DEEEDT	
DEDDT	170
DDDEDE	
DEEEDT.	

Mantendo um valor de variação, destaque-se o paralelismo entre os versos 160 e 163, em verso inicial e final de período, como mesmo molde métrico DEEEDT, que vai se repetir ainda ao fim do fragmento (v. 172). Este metro permite a sequência de 7 sílabas longas, e sua eficácia expressiva deve ser analisada do ponto de vista linguístico, ou seja, fonológico e gramatical.

7.3.2 – Pólos metafórico e metonímico

As nuvens brilham quando expulsam suas “sementes de fogo”. A metáfora de *semina* para átomo é uma das “fórmulas” de que dispõe Lucrecio, assim como *corpora prima, elementa, semina rerum, primordia rerum*. A metáfora é propícia como imagem dotada de estranhamento, em que “sementes” e “fogo” estabelecem uma contrariedade semântica: a semente dissemina a vida, o fogo dissemina destruição.

O matiz metonímico auxilia a tornar mais precisa a informação, porque independentemente da destruição causada, os átomos de fogo também disseminam, mesmo que seja mais fogo: o incêndio. O resíduo metonímico da comparação implicada na metáfora é também análogo ao epicurismo: os átomos de fogo parecem sementes de fogo primeiro porque toda a matéria é composta de átomos e vazio. Aqui um princípio lógico é preservado, mesmo diante da surpresa da metáfora, o que está de acordo com a função referencial, centrada no remetente, que é secundária em poesia, mas importante no poema narrativo.

A 1ª oração do fragmento se estende do v. 160 ao seguinte, com pausa sintática, após a qual surge na 2ª oração outra metáfora: dizer que o céu “percuta pedra contra ferro” é uma metáfora, ativada pelo verbo, diferentemente de dizer “os sons do céu são ruidosos como se batessem pedra contra ferro”, que é o processo polar, o metonímico. O verbo *percutio* causa estranhamento como ação do céu, mas para Lucrécio e os outros atomistas, seja por relâmpagos ou raios, “o fogo fluido do céu” é o choque entre elementos secos, que produzem faíscas, e como são átomos, produzem conciliação e proliferação.

Na 3ª oração, temos uma ambiguidade quanto às figuras de linguagem: se podemos ver a nuvem brilhar é porque ela expulsa esses grãos de fogo, as “cintilações de fogo”, *claras scintillas*. A proposição é ambígua porque tem sentido metafórico: em uma comparação, o brilho da nuvem é como o do fogo (em si); e metonímico, porque Lucrécio atribui à luz a consistência fluida do fogo. A luz e o fogo são ambos turbilhões.

Em oposição ao 1º período analisado acima, o 2º é expressamente referencial, sem qualquer processo metafórico ou metonímico: recebemos o trovão com os ouvidos após os olhos discernirem o relâmpago. Ora, se a escolha de determinada palavra é um processo paradigmático, envolvendo seleção e substituição, a de Lucrécio foi pelos substantivos em relação aos verbos que comumente (como queria Epicuro) expressam os sentidos, os canais de conhecimento do mundo: ouvir (*audio*) e ver (*uideo*). A escolha ganha em substancialidade, em presença imagética. Trata-se da noção de marca, em que verbos são *não marcados* e substantivos, *marcados*⁶³⁹. A informação mais precisa do substantivo é que, fisicamente, “perceber com os ouvidos” parece mais fiel ao fenômeno do que ouvir, até porque os sentidos se dão por vias, por poros: a mão esfria na água fria, nos alimentamos pela boca, os cheiros “entram” pelas narinas.

No 3º período da estrofe o poeta propõe um símile para essa percepção deslocada no tempo, ver antes e ouvir depois, dois fenômenos em contigüidade. Essa sucessividade parece determinar um matiz metonímico do símile. É como vemos (de longe) a árvore cair e depois ainda ouvimos seus últimos estalos antes da queda. O som que chega aos ouvidos é referido por *ictum*, pois o som dá um golpe “na região do ouvido” (*per plaga auris*). Mas *plaga* também significa golpe, pancada,

⁶³⁹ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 96

duplicando o sentido da mensagem, e, com um matiz metafórico, tornando ambígua a proposição. Dissemos matiz metafórico porque é relativo á seleção lexical, cuja escolha se deu por privilegiar o signatum “golpe”, que é patente em *ictum* (golpe) e latente em *plaga* (região, golpe). Dois aspectos da função poética derivam desta escolha: a ambiguidade e o estranhamento, causado pela figura retórica *hipallage*, quando uma palavra é usada em um contexto não usual.

7.3.3 Gramática

Fulgit item, nubes || ignis cum semina multa 160
excussere suo || concursu; ceu lapidem si
percutiat lapis aut || ferrum ; nam tum quoque lumen
exilit, et claras || scintillas dissipat ignis.

O fragmento se inicia com o verbo *fulgit*, numa figura etimológica antecipada em relação a *fulgur*, relâmpago. Porém, Lucrécio aqui usará a forma *fulgor* (em *fulgorem*, v. 170), cujo sentido próprio é clarão, fulgor, e tem relâmpago como sentido figurado ⁶⁴⁰. A forma *fulgur* só parecerá no v. 182. Isso indica a tendência metafórica da poesia, mesmo que Jakobson tenha atribuído isso à lírica em oposição à epopeia ⁶⁴¹, sendo o *De rerum natura* um épico de uso metafórico bastante amplo, considerando também o largo uso do símile, que, per se, já tem elementos metafóricos.

A primeira oração, na passagem do 1º ao 2º verso, apresenta hipérbato, com antecipação do substantivo *ignis*, que integra locução adverbial com *cum semina multa*, sem que o substantivo seja lançado, empurrado por enjambement para o verso seguinte, com já vimos. O efeito visa suspensão; as nuvens no alto se agitam e brilham, o que distingue o relâmpago do trovão.

Então o substantivo da locução é contíguo ao substantivo-sujeito: *nubes* || *ignis*; aqui há ao mesmo tempo um reforço imagético e uma ambigüidade: *ignis* é um substantivo de tema em “i”, da 3ª declinação, no caso genitivo, de terminação ‘-is’,

⁶⁴⁰ TORRINHA, 1942. p. 351

⁶⁴¹ JAKOBSON, *Linguística e poética*. 1995. p. 57

criando um inesperado (expectativa frustrada) “nuvens de fogo”, de natureza hiperbólica e paradoxal, já que trata de elementos contraditórios (água/ e fogo).

Com exceção de *dissipat* (v. 163), todos os verbos do período correspondem às primeiras palavras dos 4 versos. Os iniciais *fulgit* e *percutiat* estão ligados por assonância em / u /, enquanto ‘eXCuSSere’ e ‘eXilit’ estão ligados tanto por uma aliteração envolvendo / k / e / s /, como pelo prefixo ‘ex-’, que significa “fora”, reforçam ideia de que as nuvens expulsam suas sementes de fogo. O verbo *dissipat*, posicionado no 2º hemistíquio do último verso, está em posição assimétrica em relação a todos os outros verbos, por estarem no princípio do verso. Porém, *dissipat* se opõe principalmente a *fulgit*, que é a primeira palavra do período. Os verbos de ação, segundo a tipologia de Jespersen ⁶⁴² compelem os substantivos, assim como o vento e as nuvens, o turbilhão e os átomos, corpos sólidos na mecânica dos fluidos. Mas aqui é o verbo *dissipat* que está dissipado, ou deslocado, porque é dissonante em uma estruturação rígida, em que a maior parte dos verbos em hipérbato inicia todos os versos. Esta assimetria associada ao hipérbato parece fisicamente análoga à reversibilidade do turbilhão, *turbine uersanti*.

Do v. 161 ao 162 temos novamente enjambement e hipérbato, tornando contíguos os substantivos *céu* e *lapidem*, respectivamente sujeito e objeto direto, seguidos pela conjunção *si*, posta geralmente em início de frase ⁶⁴³, e que se configura como particularidade métrica, sendo um monossílabo em fim de verso ⁶⁴⁴. Ademais, a aderência entre esses substantivos é ruidosa do ponto de vista sintático, tal como o choque entre pedra e ferro, metáfora para os sons do céu, fruto da “imaginação auditiva” ⁶⁴⁵ de Lucrécio. Temos ainda entre *lapidem* e *lapis* um *poliptoton*, alteração flexional no corpo da palavra ⁶⁴⁶.

Um paralelismo gramatical decorrente da comparação entre as palavras que finalizam os versos opõe os 2 anteriores e os 2 posteriores, sendo *multa* (adjetivo) e *si* (conjunção), opostos aos substantivos *lumen* e *ignis*. A palavra *lumen* em fronteira de enjambement, reforça a mensagem, que diz que a luz sai das nuvens. A luz flui das nuvens como o enjambement de um verso a outro. A luz, para Lucrécio, é um tipo de fogo, um fogo fluido, como o raio.

⁶⁴² JAKOBSON, R. e RUDY, S. *Yeats “Sorrow of love” através dos anos*. 1990. p. 164

⁶⁴³ TORRINHA, 1942. p. 795

⁶⁴⁴ SOEIRO, 1976. p. 103

⁶⁴⁵ BOYANCÉ, 1963. p. 264

⁶⁴⁶ JAKOBSON, A construção gramatical do poema *Wir sind sie*, de B. Brecht. 1970. p. 136

2º PERÍODO

Ouvimos o trovão somente após vermos o céu relampejar. O substantivo *tonitrum*, o trovão, aparece no 1º hemistíquio do v. 164, antes do verbo infinitivo *fulgere*, posicionado em relativo paralelismo métrico, também no 1º hemistíquio (v. 165). O verbo *fulgere* remete ao relâmpago, como um elemento de expectativa frustrada, de remissão indireta por sua figura etimológica com *fulgur*, que só aparecerá no v. 182.

Sed **tonitrum** fit uti || post auribus accipiamus,
fulgere quam cernant || oculi, quia semper ad auris 165
tardius adueniunt quam uisum quae moueant res.

O período apresenta duas ambiguidades em relação ao fenômeno tratado na mensagem, ambas de ordem sintática. No primeiro caso, porque o trovão é apresentado logo no 1º hemistíquio do 1º verso, mas na ordem natural dos fenômenos contíguos, o trovão só é percebido depois de vermos o céu relampejar. Também é ambígua a posição do adjetivo comparativo *tardius* (“mais tarde”) em início de verso.

Se tomarmos a noção de termo *marcado* e *não marcado*⁶⁴⁷ no nível lexical, temos que os substantivos são marcados em relação aos seus verbos etimologicamente correlatos. Em relação ao tema, relâmpago, *fulgur* é *marcado*, pois tem claramente uma informação mais precisa e direta em relação ao fenômeno, e suas “metamorfoses”, sua flexão, estão restritas à 3ª declinação a que pertence, ou seja, sua variação sintática, de gênero e de número. Os verbos *fulgeo* (com infinitivo *fulgere*) e *fulguro* são termos não marcados, usados à margem do fenômeno, e proliferam de formas, característica do verbo, com copiosa flexão de modo, voz, pessoa, tempo e número. Em suma, Lucrécio “adianta o relâmpago”, sugere *fulgur* tanto no nível fonológico quanto no lexical, como procedimento que ocasiona expectativa frustrada.

⁶⁴⁷ JAKOBSON, In: JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. 1993. p. 96

3º PERÍODO

Aqui Lucrécio introduz um símile, a título de exemplo da percepção visual mais rápida, “das coisas que se movem”, em relação ao que se ouve: vemos o “corpulento da árvore” cair, depois ouvimos o golpe do machado ⁶⁴⁸. O período contém 4 verbos, distribuídos em 3 orações.

Os dois primeiros verbos, “...*cognoscere, caedere*...”, são infinitivos e são as duas primeiras palavras do 2º hemistíquio (v. 167). Esses verbos estão aproximados por hipérbato radical na 2ª oração, com *caedere* como primeira palavra, antes de *uideas*, verbo no subjuntivo ao qual o infinitivo está relacionado (“ver cair”). Os dois verbos estão ligados ainda por aliteração na consoante inicial, no aspecto fonológico. Em decorrência do hipérbato, o objeto *arboris auctum* (“a massa, o corpulento da árvore”), do infinitivo *caedere*, está no verso seguinte, com *arboris* na mesma posição métrica que o verbo, ou seja, ocupando regularmente o 5º pé dos versos. Isto reforça a iconicidade alto-baixo da imagem proposta, em que vemos a árvore cair antes de ouvirmos o último golpe do machado.

Id licet hinc etiam || **cognoscere, caedere** si quem
 ancipiti **uideas** || ferro procul *arboris auctum*,
 ante fit ut **cernas** || ictum quam plaga per auris
 (vv. 167-169)

Os outros dois verbos *uideas* e *cernas*, na 2ª p. sing do presente subjuntivo, pois aqui o autor remete a Mêmio, a quem o poema é dedicado, esses formam um paralelismo, pois estão na mesma posição métrica, como última palavra do 1º hemistíquio (vv. 168-9). Este paralelismo métrico-gramatical remete a um paralelismo puramente métrico, pela simetria dos metros, com sequência de pés DDEDDT. Trata-se da introdução de um símile, a derrubada de uma árvore, que se pode ver antes de ouvir o derradeiro golpe do machado.

det sonitum: || sic || fulgorem || quoque cernimus ante 170
 quam tonitrum accipimus, || pariter qui mittitur igni
 e simili causa, || concursu natus eodem.

⁶⁴⁸ Em termos de física moderna, Lucrécio indiretamente aborda a velocidade da luz e do som.

O v. 170 tem cesura tripla, em que a primeira coincide com pausa sintática, o que ocorre igualmente na cesura simples do v. 172. A tripla cesura isola *sic* e *fulgorem*, enfim, o relâmpago, palavra-chave. Destacamos também o advérbio *pariter*, “ao mesmo tempo”, colocado após a cesura do v. 171, que indica a simultaneidade do som do trovão e da imagem do relâmpago, apesar de os percebermos em sucessividade.

7.3.4 Figuras Sonoras

No 1º período, o verbo *fulgit*, determinando a figura etimológica, também é paradigmático fonemicamente:

Fulgit item, nubes || **ignis** cum semina multa 160
excussere suo || concursu; ceu lapidem si
percutiat lapis aut || ferrum ; nam tum quoque lumen
exilit, et claras || scintillas dissipat **ignis**.

Estas alianças na cadeia fônica do período possuem mais força conforme os termos envolvidos sejam semanticamente mais pertinentes, como os substantivos, que, de acordo com Sapir, são “presenciais”, enquanto os verbos são “ocorrenciais”⁶⁴⁹. Porém aqui a necessidade de imitar artisticamente um processo físico faz com que apenas 2 dos 27 vocábulos do período não “respondam” fonemicamente a *fulgit*.

Temos que salientar neste ponto que Lucrecio considerava que os átomos estão para os corpos assim como as letras estão para as palavras, como um princípio de uma teoria da linguagem⁶⁵⁰.

Antes supor – assim como as palavras, feitas
de letras – elementos comuns a diversos
corpos, do que fiar-se em algo sem início. (Livro I, vv. 189-191)

⁶⁴⁹ JAKOBSON, R. **Sobre a arte verbal de William Blake e outros poetas-pintores**. 1990. p. 131

⁶⁵⁰ SERRES, 2003. p. 219

No original, Lucrécio usa a palavra *litterae*, letras ⁶⁵¹, mas podemos inferir que o termo comportasse o significado de “sons da fala” ou como os caracteres que representam esses sons.

O encadeamento fônico do trecho se dá pelas figuras sonoras em / u /, / l / e / t / pelas assonâncias em / u / e pelas aliterações com as contínuas / f / (‘Ferrum’) e / l / (‘Lapis’, ‘Lumen’, ‘exiLit’, ‘cLaras’, ‘scintiLLas’). Mas consideremos também as aliterações alheias a *fulgit*, como a oclusiva plosiva / p /, em ‘Percutiat laPis’ e ‘dissiPat’ e as contínuas sibilantes / s /, em oposição às oclusivas pelo traço de sonoridade descontínuo ⁶⁵². Certos enjambement promovem ligaduras vocálicas ou consonantais nas fronteiras de versos e hemistíquios, como observou Jakobson em um poema de Hopkins ⁶⁵³. No v. 163, temos ligadura consonantal entre palavras na fronteira da cesura, com paronomásia entre os termos: ‘CLArAS || SCintiLLAS’, a chamada cesura homofônica. Ora, o fonema / a /, nas pesquisas sobre simbolismo sonoro ao nível fonemático, é comumente a associado à clareza, por seu traço distintivo, o de compacidade. O / a / compacto caracteriza-se pela presença de um formante predominante na zona do espectro, e o som sai da boca com uma abertura em trompa. O resultado é um som nítido, em que a voz é emitida de modo convergente. O valor de clareza no som é associado sinestesticamente a um valor de clareza na imagem

Há uma cesura especial no verso inicial (160): *nubes || ignis*, que no fluxo da oralização sugere ‘*signis*’, um possível ablativo plural de *signum*, que significa sinal, indício. Como uma palavra originada pela fronteira de outras palavras, está isenta de ligação sintática, mas parece ressoar adverbialmente. Lucrécio antecipa neste verso, por mensagem subliminar, que os fenômenos podem ser percebidos e entendidos (no sentido material) por meio da leitura de seus sinais. Na semiótica de Peirce, o trovão é um índice; de todo modo, é um signo.

A mesma palavra *ignis* ressurgiu ao fim do período, em outro encontro frutífero de vocábulos: ‘dissipaT IGNIS’, com sugestão de *tignum*, que significa barrote ou caibro, utensílios de construção, sugerindo subliminarmente que o fogo dissipado fez parte da “estrutura” da nuvem e um integrante concreto desses fenômenos contíguos. Podemos reforçar essa interpretação com a polêmica

⁶⁵¹ TORRINHA, 1942. p. 482

⁶⁵² Ver quadro fonológico Cap. 6.

⁶⁵³ JAKOBSON, *Linguística e Poética*. 1995. p. 144

religiosa: os trovões, raios e relâmpagos não são engendrados pelos deusas, não são sinais divinos, são feitos de vento, água e fogo. Outro argumento é que Lucrécio usa metáforas arquitetônicas para o céu:

O edifício do céu, o relevo da terra
sacodem mais no outono de estrelas brilhantes,
mas também quando da florida primavera. (Livro VI, 357-359)

No original latino, temos *caeli domus*, ou seja, a “casa do céu”. Em outra passagem do Canto VI, em que trata do vulcão do monte Etna. Neste caso, o original traz *caelestia templa*, os “templos celestiais”

quando a rápida tromba de vento atravessa
o mar e a terra, pondo-a em convulsão,
brotam fogos do Etna, que incendeiam o céu.
Por isso, os edifícios celestiais ardem, 670

Vale notar que o substantivo *templum*, templo, além de significar céu, também comporta outras significações, como cúria, senado, tribuna dos oradores, santuário, túmulo e asilo, todos termos de algum modo relacionados à arquitetura.

2º PERÍODO

Iniciando o v. 164, na passagem da 1ª para a 2ª sílaba já temos outras ligaduras consonantais, como em ‘*seD Tonitrum*’, em que é reiterado o / s / final de *ignis*, última palavra do verso anterior, mas oposto por posição no verso. Também temos elisão do / d / antecedendo / t /, ambas linguodentais, característica genética em comum desses fonemas que permite a elisão. O efeito é de introdução súbita rápida, o trovão, e de fato temos no aqui um metro com 4 pés dátilos, também no v. 165:

- - - - -

Sed tonitrum fit || uti post auribus accipiamus,

- - - - -

fulgere quam cernant || oculi, quia semper ad auris

tardius adueniunt || quam uisum quae moueant res.

Esta rapidez dos versos contrasta com o “atraso” do trovão em relação ao relâmpago. Em oposição ao substantivo *tonitrum*, com suas oclusivas agudas e difusas, temos aliteração entre os verbos ‘Cernant’ e ‘aCCipimus’, com oclusivas graves compactas / k /:, que se ligam ao substantivo plural ‘oCuli’.

Por fim, note-se que a contínua / s / de início de sentença (sed) também encerra todos os fins de verso, em ocorrências morfológicas diversas, mas sempre constando como plural: primeiro, como sufixo em ‘-us’ (1ª p. presente, plural, modo indicativo e no ablativo plural em *auribus*); na terminação ‘-is’ (acusativo) e em *res*, como forma de nominativo. Com isso, assinala a presença de / s / como marca morfológica comum ao plural e como que envolve o fim dos versos com sua sibilante, com a sugestão de um ruído contínuo. O valor fonemático é posto assim em destaque, como totalizador da marca de plural, presente em 4 terminações.

3º PERÍODO

Neste período, bem com no anterior, temos oposição das aliterações oclusivas / k / e / p / : nos verbos ‘CognosCere Caedere’, ambos infinitivos (v. 167); em ‘anCipiti...proCUI aUCtum’, com reversibilidade fonética nos dois últimos vocábulos (v. 168); em ‘Cernas’ e ‘Cernimus’, flexões do mesmo verbo; e finalmente na repetição de ‘aCCiPimus’ (v. 169). Esta reiteração faz notar que tal verbo sintetiza as cadeias aliterantes em / k / e / p /, e comporta a oposição compacto / difuso, como tensão sonora entre as séries. Enquanto o encadeamento em / k / se estende por todos os versos, a cadeia de plosivas está restrita aos versos interiores, não constando no 1º e no último verso. Por fim, as cadeias aliterativas põe em relevo a oposição entre compactas e / k / e difusas / p / ⁶⁵⁴.

Vale notar aqui a pertinência na análise da microestrutura fonológica neste período, e considerar que *accipimus*, acrescido do adjunto adverbial, o ablativo instrumental *auris*, perfaz “recebemos com os ouvidos”, referindo-se ao trovão. Mas a voz, além de ser corpórea para o poeta epicurista, de ser um fluxo em turbilhão, também é percebida com os ouvidos. São ambos fenômenos acústicos.

⁶⁵⁴ Ver quadro fonológico Cap. 6.

Se tomarmos a oposição semântica entre *tonitrum* e *fulgorem*, porque percebidos de modo diferente, no que se refere às suas consoantes iniciais, temos que ambas são orais, mas / t / é oclusiva aguda e / f / uma contínua grave, formando uma dessemelhança entre som e sentido nos termos: *tonitrum* está associado à clareza pelo timbre agudo em / i /, / n /, / r / e / t /, enquanto *fulgorem* tem a imagem de clareza em dissonância com a contínua / f /, a oclusiva / g /, a vogal difusa / u / e a nasal / m /, todas graves, associadas ao que é escuro.

Nas cesuras, que vimos até agora como sustentadoras das assonâncias graves em / u /, geradoras de estruturas ruidosas e onomatopaicas quanto aos fenômenos e de palavras sugeridas subliminarmente, aqui temos a sugestão do advérbio *sic*, que vem sendo proposto desde o v. 163, com ‘claraS || SCIntillas’, em sugestão por reversibilidade fonética. Neste último período o termo é sugerido em cesura de verso, em ‘cernaS || lCtum’ (v. 169) e aparece íntegro lexicalmente, no v. 170, cuja cesura tripla “isola” (sem que o pé fragmente a palavra) tanto *sic* quanto *fulgorem*.

É significativo o jogo fônico com este advérbio, pois todo o tom do Canto VI e destes fragmentos escolhidos é mesmo adverbial: Lucrécio esforça-se por demonstrar como e quando ocorrem os fenômenos acontecem, cujos “porquês” não têm uma motivação divina. No v. 171 temos novamente anagrama a partir de *tonitrum*, com o verbo ‘mITTITUR’, e a passagem para o v. 172 é marcada por uma longa cadeia assonântica em / i /, em alguns casos formando uma figura sonora entre / i / e / t /:

quam tonitrum accipimus, || pariter qui mittitur igni
e simili causa, || concursu natus eodem.
(v. 171-172)

Nessas assonâncias, o / i / ocorre em três palavras com ocorrência dupla, entremeada por uma consoante: acclPImus, mITTItur e sIMIli. Em termos estruturais, a vogal / i / é a constante, e as consoantes / p /, / t / e / l / são as variantes. Os fonemas. Todas essas consoantes são orais, e a oposição fonológica mais marcante se dá entre os verbos *accipimus* e *mittitur*, em que / p / é grave e anterior e / t / é aguda e posterior. Então, a oposição fonológica remete a um paralelismo lexical, já que os exemplos são da mesma classe gramatical.

A série fonológica ‘i + consoante + i’ remete ainda a *igni* (v. 171), que tem acréscimo

de uma consoante. Percebemos um arranjo consonantal sutil em torno às assonâncias em / i /. Por fim, parece relevante atribuir ao verbo *accipimus* um papel central nas operações fonológicas do período, funcionando como um saussureano “manequim”, mas *in praesentia*, como um paradigma dos encadeamentos fônicos do período.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos fragmentos do Canto VI de Lucrécio revela um poeta “estruturador”, expressão de Fernando Pessoa endossada por Jakobson. Percebemos muitos dos elementos da função poética, de Jakobson, primeiramente a consideração do princípio de equivalência da construção do verso, no arranjo distributivo dos períodos e orações nos versos, que se dá de modo indissociável das operações de variação métrica no verso.

Vimos presente no poema de Lucrécio a reiteração de figuras sonoras, relacionadas à gramática e ao metro. Detectamos a dupla estrutura da poesia, que opera a linguagem verbal com arranjos combinatórios que ora respeitam, ora ferem e distorcem a sintaxe da função referencial, dominante no uso cotidiano da linguagem. Mesmo que os fragmentos analisados sejam curtos, diante do *corpus* de 1286 versos do Canto, a alta concentração de procedimentos faz-nos crer que uma análise completa de função poética deve seguir neste ritmo, microscopicamente. Assim, pudemos perceber a autonomia da palavra poética, sua mensagem voltada para si mesma, que mesmo apresentando um *signatum* filosófico, consegue ser ambígua, pois simultaneamente suporta uma doutrina filosófica e se afasta dela, da “tirania da idéia”⁶⁵⁵.

Entretanto, optamos por destacar em cada fragmento os procedimentos que nos pareceram dominantes e mais expressivos, não se podendo inferir que esta análise esgota a descrição das operações. Sabendo deste ônus, ainda assim buscamos analisar três fragmentos, relativamente próximos uns dos outros, mostrando que o *modus operandi* de Lucrécio liga fragmento a fragmento, período a período, assunto a assunto. Em suma, a opção permitiu ter uma noção de estruturação superior, de inter-relação entre as partes, do ponto de vista da extensão da épica.

Dentre outros procedimentos que detectamos vimos as oposições semânticas refletidas nas oposições fonológicas de traços distintivos fonemáticos, fazendo atentar para os mínimos indivisíveis da linguagem e suas oposições binárias. Percebemos e apontamos o equilíbrio das construções por paralelismos gramaticais, em que verbos e substantivos atuam tanto quanto símbolos como na função de ícones, ideia também legitimada por Jakobson.

⁶⁵⁵ BERNARDINI, A. F. Formalismo russo, uma revisitação. In: **Revista Literatura e Sociedade**. n. 5, p. 30-42, 2000.

Vimos o conceito de *marca*, oriundo da fonologia, aplicado a um nível linguístico mais elevado, o lexical, com surpreendente eficácia na distribuição das tarefas de significação entre dois sinônimos, como vimos no caso de *fulgur* e *fulgor*. Dentre os mais sofisticados tópicos da função poética de Jakobson, vimos a expectativa frustrada aplicada no nível fonológico, métrico e gramatical. Com isso, podemos perceber pontos de tensão e distensão no discurso poético, mesmo que a poética de Jakobson não enfatize o efeito, e sim o procedimento. Porém, não se pode negar que, quanto ao simbolismo sonoro, não haja preocupação quanto ao efeito que cada procedimento pode provocar no leitor. Por isso Jakobson apontava para a “pátria do futuro”, sugerindo que tais estudos continuassem, mas considerando as oposições entre os traços distintivos e buscando interdisciplinaridade para entender os processos sinestésicos da recepção fonemática. As áreas que, em nosso entendimento, poderiam contribuir com a poética são a psicolinguística, a fonoaudiologia e a neurologia.

A seleção e ordenação dos itens analisados seguiu o “roteiro” argumentativo que permeia os fragmentos: dos tópicos, separamos fragmentos, e os analisamos em sua composição por períodos; estes são compostos de versos, que se dividem nos hemistíquios. Depois, analisamos seus aspectos métricos, sua articulação entre os pólos metafórico e metonímico, sua gramática e sua textura fônica. Tal critério obedeceu à natureza do poema épico, com o desenvolvimento do raciocínio argumentativo, com a relação de contígua entre trovão e relâmpago.

Deste trabalho, poderíamos inferir que a função poética pode ser aplicada à análise da poesia épica, se o analista levar em conta que deve contar com a compartimentação interna dos cantos, seja episódica (se narrativo) ou por tópicos. Assim, um critério semântico, baseado na contigüidade, auxiliou na determinação do recorte, no profuso material do *De rerum natura*. A análise de função poética revela ainda a estrutura de um poema em todos os seus níveis linguísticos, o que pode auxiliar o tradutor cujo intuito seja a tradução criativa, que considere a poesia como linguagem, como sistema de signos.

Por fim, quanto à função poética de Jakobson, vale fazer uma remissão ao contexto do formalismo russo, do qual Jakobson foi uma das figuras centrais. Segundo Victor Erlich, autor de *Russian Formalism*, em entrevista a Aurora Bernardini, “após o formalismo russo nada de mais original ou de importantes tinha surgido no domínio da literatura”:

Passada a voga dos anos 60-70, não faltaram em nosso próprio âmbito universitário detratores do formalismo russo que, baseando-se talvez com algum conhecimento superficial, textos copilados e mal traduzidos, slogans descontextualizados ou mesmo pela falta de empatia ideológica, o tacharam de positivista, formalista, estruturalista, anti-Bakhtiniano, anti-sociológico, saussureano, aristotélico, modismo superado, e assim por diante.⁶⁵⁶

Para Bernardini, o cenário das últimas décadas do século XX, quanto à metodologia geral dos estudos culturais, é uma herança da ciência do séc. XIX, dominados pelo “(...) empirismo extremado, que reconhece como real apenas o que é dado ‘imediatamente’, e o monismo rígido, que tenta reduzir níveis heterogêneos a leis homogêneas”⁶⁵⁷. Quanto à epistemologia da teoria literária recente, Bernardini cita Erlich: “o interesse dos positivistas pelos dados sensoriais foi obscurecido pela *filosofia das formas simbólicas*, a concepção do homem como *animal symbolicum* (Cassirer)”⁶⁵⁸.

O uso da função poética como material de apoio para a tradução de poesia tem no Brasil um país privilegiado: os poetas da *poesia concreta* da década de 1950, em São Paulo, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, além de poetas de vanguarda, empreenderam traduções criativas, ditas “transcrições”, na expressão de Haroldo de Campos, dedicando rara atenção aos elos entre significante e significado nos poemas traduzidos. Não só são admiradores das pesquisas de Jakobson, como o próprio linguista pôde reconhecer a qualidade de seus trabalhos, como se pode perceber em carta a Haroldo de Campos:

Admirador que sou da suprema acuidade para os mais íntimos elos entre som e sentido, uma acuidade que fundamenta e sustém os seus ousados experimentos poéticos e estimulantes descobertas e que inspira as suas extraordinárias transposições dos poemas aparentemente intraduzíveis das mais diversas línguas (...).⁶⁵⁹

Para Haroldo de Campos, a tradução de poesia é uma “operação semiótica”, que

⁶⁵⁶ BERNARDINI, 2000. p. 30

⁶⁵⁷ Ibidem. p. 32

⁶⁵⁸ Ibid. p. 33

⁶⁵⁹ JAKOBSON, R. **Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martin Codax**. Trad. Francisco Achcar. In: JAKOBSON, 1970. p. 119-126

num sentido estrito “visa ao resgate e à reconfiguração do ‘intracódigo’, que opera na poesia de todas as línguas como um ‘universal poético’”. Do ponto de vista da linguística, este intracódigo é onde atua a função poética de Jakobson, com a palavra em sua dimensão sígnica total, como “forma da expressão” e “forma do conteúdo”.⁶⁶⁰

A propósito da tradução aqui apresentada, foi inicialmente desenvolvida com alguns poucos rudimentos de função poética e algum conhecimento de poesia. Escolhi, para a tradução dos hexâmetros, o verso dodecassílabo, a exemplo da tradução da *Ilíada*, de Haroldo de Campos⁶⁶¹. Esse verso, em comparação com o hexâmetro, apresenta-se exíguo, quando se pensa em manter do original seus conectores retóricos ou o jogo conceitual de sua *ars grammatica*. Porém, requer ao tradutor poder de síntese e busca de precisão no processo de seleção lexical, valores compositivos caros à poesia.

Com a última tônica na 12ª sílaba, seu metro básico indica acento também na 6ª sílaba. Usei como variantes o dodecassílabo ternário (ou sáfico) com acentos na 4ª e 8ª sílabas. Permiti-me o verso esdrúxulo, com palavra proparoxítona ao fim do verso, que no contexto da poesia moderna brasileira encontra respaldo, usado, por exemplo, por Augusto de Campos para traduzir *Le Bateau Ivre* (O barco bêbado) de Arthur Rimbaud⁶⁶². Justificamos ainda essa distensão métrica como uma abertura para soluções, diante da exigüidade do dodecassílabo. Ademais, esse tipo de distensão é resguardado pelo próprio Lucrécio, com suas “particularidades métricas”⁶⁶³, seus aspectos de prosaísmo, deixando entrever a crítica epicurista à natureza da poesia.

Esta tradução responde de modo global aos efeitos sonoros, relativizando a noção de cacofonia, e assumindo o caráter inegavelmente ruidoso de diversas passagens. Fui fiel também às articulações metafórica e metonímica do Canto VI, em que a palavra átomo fica o tempo todo suspensa, sem ocorrência. Outra preocupação foi

⁶⁶⁰ PAZ, Octávio e CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco – em torno a *Blanco*, de Octávio Paz**. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.

⁶⁶¹ HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. Intro. e org. Trajano Vieira. 2 v. (bilíngüe) São Paulo: Arx, 2003.

⁶⁶² RIMBAUD, Arthur. **Rimbaud Livre**. Introdução e tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

⁶⁶³ Quando, por exemplo, o verso termina com um monossílabo, ou quando um monossílabo fecha um verso que inicia enjambement.

tentar manter o equilíbrio entre as virtualidades sintáticas do latim, de Lucrécio e da poesia em geral, com certa fluidez verbal, que faz do poema um instrumento eficaz também na divulgação do epicurismo.

Enquanto a pesquisa avançava, tive a oportunidade de voltar à tradução por diversas ocasiões, para corrigir erros interpretativos ou para reforçar algum aspecto expressivo da versão em português, de acordo com os pontos mais importantes da função poética. Assim, a tradução carece principalmente de uma revisão quanto à gramática da poesia de Lucrécio, para que possa se sustentar enquanto texto poético que responda mais plenamente aos procedimentos estruturantes do original. Esta é a primeira tradução brasileira integral, em versos, de um Canto do *De rerum natura*. A tradução integral do poema de que dispomos é de Agostinho da Silva⁶⁶⁴, latinista e pensador português radicado no Brasil, tradutor de Plauto e Terêncio. Sua tradução é em prosa, e tem ainda outro agravante: está “encarcerada” numa coleção popular de filosofia. A sua tradução segue muito proximamente a de Alfred Érnout, que tem a vantagem de (mesmo em prosa) não trazer comentários pitorescos e conservadores acerca da física de Lucrécio, com as mesmas restrições cristãs à doutrina, como no caso de Agostinho da Silva.

A detecção dos elementos de função poética no texto de Lucrécio, efetivada a partir de fragmentos do Canto VI do *De rerum natura*, demonstra a aplicabilidade do conceito de Jakobson na poesia do passado, e reafirma a pertinência de se considerá-lo não apenas mais poeta que filósofo, mas um dos grandes poetas da literatura latina.

Buscamos, com a tradução e a análise de Lucrécio, contribuir para a história de sua recepção crítica no Brasil, com base na função poética de Jakobson, com a noção de que é necessário enfrentar sua poesia, que não se distingue de sua mensagem epicurista, um poema sobre a natureza que mantém unidos, simultâneos, os elos entre som e sentido.

⁶⁶⁴ CARO, Tito Lucrécio. **Da natureza** – Os Pensadores. Trad. Agostinho da Silva. 1. ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973. p. 39-139

REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Bernardete Marques. **Fonologia: a gramática dos sons**. Santa Maria: Letras, n. 5, jan. / jun. 1993.

ALBANO, E. C. O português brasileiro e as controvérsias da Fonética atual: pelo aperfeiçoamento da Fonologia articulatória. **Rev. Delta**, v. 15, n. Especial - PUC-SP / ABRALIN. São Paulo: EDUC, 1999.

ALBANO, Eleonora Cavalcante. **O gesto e suas bordas**. Esboço de fonologia acústico-articulatória do português brasileiro. São Paulo: Ed. Mercado de Letras, 2001.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Gramática Latina**. 27. ed. São Paulo: Ed. Saraiva, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. O Continente Roman Jakobson. In: JAKOBSON, R. **Poética em ação**. Ed. Perspectiva, 1990.

BERNARDINI, Aurora Forloni. Formalismo russo, uma revisitação. In: **Revista Literatura e Sociedade**. n. 5, p. 30-42, 2000.

BIGNONE, Ettore. **Historia de la literatura latina**. Trad. de Gregório Halperín. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952.

BIGORRA, Sebastian Mariner. Fonemática Latina. In: CLIMENT, Mariano Bassols de. **Fonética Latina**. 3ª reimp. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.

BLIKSTEIN, Izidoro. Prefácio. In: JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20. Ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995. p.

BOYANCÉ, Pierre. **Lucrèce et l'Epicurisme**. 1.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

BRADFORD, Richard. **Roman Jakobson - Life, Language and Art**. London: Ed. Routledge, 1994.

BRECHT, B. *Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen*. In: **Das Wort**. Disponível em: <http://www.ndlmm.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/ndlmm/Lehveranstaltung/en/Reimlose_lyrik.pdf>. Acesso em 02 out. 2012.

BRECHT, B. O Manifesto. In: **Revista Crítica Marxista** – Unicamp, n. 16, 2003 disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/poemabrecht.pdf>>. Acesso em 01 out. 2012.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, Mestre de coisas. **Coleção Fortuna Crítica**. Org. Sonia Brayner. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. **Preliminares a uma tradução do *Un coup de des*, de Stéphane Mallarmé**. In: Mallarmé. Augusto de Campos, Décio Pignatari e H. de Campos. 4. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

CAMPOS, H. Reflexões sobre a transcrição de Blanco, , de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: PAZ, Octávio e CAMPOS, H. **Transblanco – em torno a Blanco, de Octávio Paz**. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.

CARO, Tito Lucrécio. **Da natureza**. Os Pensadores. Trad. Agostinho da Silva. 1. ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1973.

CLIMENT, Mariano Bassols de. **Fonética Latina**. 3ª reimp. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973. p. 259

CONTE, Gianbiagio. **Latin Literature – A history**. Baltimore: The JohnHopkins University Press, 1987.

DELAS, Daniel. **Roman Jakobson**. Paris. Bertrand- La Coste, 1993.

ERNOUT, Alfred et ROBIN, Leon. **Lucrece – De rerum natura** - Commentaire exégétique et critique. Tome III. Paris: Les Belles Lettres, 1928.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Latino-Português**. DNE – MEC. 4ª edição. Rio de Janeiro, 1967.

FLORES, Valdir do Nascimento. (org.) **Introdução aos estudos de Roman Jakobson sobre a afasia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FOWLER, Don. **Lucretius on Atomic Motion – A commentary on De rerum natura. Book Two, Lines 1-332**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

GELIO, Aulo. **Noites Áticas**. Trad. José Rodrigues Seabra Filho. 1. ed. Londrina: EDUEL, 2010.

GODWIN, John. **Lucretius - Selections from De Rerum Natura**. Edited with Introduction and Commentary by J. Godwin. London: Bristol Classical Press, 2003.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. 5. ed. São Paulo: Ed. Ática. 1989.

GORDON, C. et KENNEY, J. **Bibliography of Lucretius**. Winchester: St. Paul's Bibliographies, 1985.

GREENBLATT, Stephen. **A Virada – o nascimento do mundo moderno**. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. 1ª ed. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 2012.

GUDEMAN, Alfred. **Historia de la literatura latina**. Trad. Carlos Riba. 3. ed. reimp. Barcelona: Editorial Labor, 1952.

HOLENSTEIN, Elmar. **Introdução ao Pensamento de Roman Jakobson**. 1. edição. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1978.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Haroldo de Campos. Intro. e org. Trajano Vieira. 2 v. (bilíngüe) São Paulo: Arx, 2003.

JAKOBSON, R. et WAUGH, Linda. **La forma sonora de la lengua**. México (D.F.): Fondo de Cultura econômica, 1987.

JAKOBSON, R. **A geração que esbanjou seus poetas**. Trad. e posfácio de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. 1ª Edição. Editora Perspectiva. São Paulo, 1970.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação** (trad. I. Blinkstein e José P. Paes). São Paulo: Cultrix, 1971.

JAKOBSON, Roman. **Poética em Ação**. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Ed Perspectiva – Ed. Universidade de São Paulo, 1990.

JAKOBSON, R. **Une vie dans le langage – Autoportrait d'un savant**. Paris: Les Éditions du minuit, 1984.

JAKOBSON, R. e POMORSKA, K. **Diálogos**. Trad. do texto francês, Elisa Angotti Kossovitch. Cotejo com o original russo, Boris Schnaiderman e Leon Kossovitch. Trad. dos textos poéticos, Haroldo de Campos. 9. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

JAKOBSON, R. **Ensayos de Poética**. Trad. Juan Almela. México (DF): Fondo de Cultura Económico, 1977.

JAKOBSON, Roman. **Fonema e Fonologia**. Trad. e org. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.

JAKOBSON, Roman. Fragments de “La nouvelles poésie russe”. In: **Huit questions de poétique**. Org. Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

JAKOBSON, Roman. **O que é a poesia?** In: TOLEDO, Dionísio (Org.). **Círculo Lingüístico de Praga**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.

JAKOBSON, R. **Seis lições sobre o som e o sentido**. Trad. Luis Miguel Cintra. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

KENNEY, Edward John. Style, metre and rhetoric in the *De rerum natura*. In: **The Cambridge Companion to Lucretius**. Ed. by Stuart Gillespie and Philip Hardie. Cambridge / UK: Cambridge University Press, 2007.

KIRK, G. S. **Homer and the Epic**. New York: Cambridge University Press, 1999.

LAUSBERG, Heinrich. **Manual de Retórica Literaria**. Trad. José Pérez Riesco. Madrid: Ed. Gredos, 1966.

LEPSCHY, Giulio C. **A linguística estrutural**. 2. ed. São Paulo: EDUSP / Ed. Perspectiva, 1975.

LUCRÈCE. **De la Nature**. Trad. Henri Cluoard. 2^a Édition. Librairie Garnier Frères. Paris, 1913.

LUCRÈCE. **De La nature**. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. 5. tir. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1985. p. 3

MARROUZEAU, Jean. **Traité de Stylistique aplique au latin**. Paris: Les Belles Lettres, 1935.

MASSON, John. **Lucretius – Epicurean and poet**. London: John Murray, Albemarle Street, W. 1907. p. 374

NOUGARET, Louis. **Traité de Métrique Latine Classique**. Paris: Librairie C. Klincksiek, 1948.

NOWAK, Maria da Glória. **A natureza da alma no poema de Tito Lucrécio Caro**. Tese de Doutorado – FFLCH – USP. São Paulo, 1984.

PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Trad. de Manuel Losa, S. J. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 1987.

PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1972.

PESSOA, F. Ibidem. **Ideias estéticas**. In: Obras em prosa. Org. Cleonice Berardinelli. 6. reimp. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1990.

PESSOA, F. **Poeta tradutor de poetas**. Org. Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1999.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977.

PIGNATARI, Décio. **Informação, Linguagem, Comunicação**. 11. ed São Paulo: Ed. Cultrix, 1982.

PIGNATARI, Décio. **Mallarmé – A conquista do impreciso na linguagem poética.** In: Mallarmé. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. 4. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

PONGE, Francis. **Les pris des choses.** Paris: Édition Gallimard, 1980.

POUND, Ezra Pound. **ABC da literatura.** Trad. José Paulo Paes e Augusto de Campos. 9. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1990.

RIMBAUD, Arthur. **Rimbaud Livre.** Introdução e tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Dicionário Latino-Português.** 11ª edição. Livraria Garnier. Rio de Janeiro, 2000.

SARDUY, Severo. **Escritos sobre um corpo.** Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Lingüística Geral.** Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 25. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999.

SCHNAIDERMAN, Boris. Uma visão dialética e radical da literatura. In: **Lingüística. Poética. Cinema.** Org. Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

SEDLEY, David. **Lucretius and the transformation of the greek wisdom.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

SERRES, Michel. **O nascimento da física no texto de Lucrecio – Correntes e turbulências.** Trad. Pérciles Trevisan. São Paulo: Ed. UNESP / São Carlos: EDUFSCAR, 2003. p. 15

SOEIRO, Maria Evangelina. O Hexâmetro no Canto VI de Lucrecio. In: **Revista Texto**, Araraquara, Universidade Estadual Paulista, v. 2, p. 102-107, 1976 (ano 2).

STAROBINSKI, Jean. **As palavras sob as palavras – Os anagramas de Ferdinand de Saussure.** Trad. Carlos Vogt. 1ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1974.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino-Português.** 2. ed. Porto: Gráficos Reunidos Ltda, 1942.

TUFFANI, Eduardo. **Repertório brasileiro de língua e literatura latina (1830-1996).** Cotia: Íbis, 2006.

VÉRNIER, Leon. **Petit Traité de Métrique Classique.** Indiana: Hachette et cie, 1894.

ZENITH, Richard. **Caeiro triunfal.** In: PESSOA, F. Alberto Caeiro – Poesia. Ed. Fernando Cabrla Martins e Richard Zenith. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

ANEXO 1 – Fonologia das consoantes do Latim

ANEXO 2 – *De rerum natura* – Canto VI – Lucrécio

Tradução: Mário Domingues

Primae frugiparos fetus mortalibus aegris
 dididerunt quondam praeclaro nomine Athenae,
 et recreauerunt uitam legesque rogarunt,
 et primae dederunt solacia dulcia uitae,
 cum genuere uirum tali cum corde repertum, 5
 omnia ueridico qui quondam ex ore profudit;
 cuius et extincti propter diuina reperta,
 diuulgata uetus iam ad caelum gloria fertur.
 Nam cum uidit hic ad uictum quae flagitat usus
 omnia iam ferme mortalibus esse parata, 10
 et, proquam possent, uitam consistere tutam,
 diuitiis homines et honore et laude potentis
 adfluere, atque bona gnatorum excellere fama,
 nec minus esse domi cuiquam tamen anxia corda,
 atque animi ingratis uitam uexare sine ulla 15
 pausa, atque infestis cogi saeuire querellis,
 intellegit ibi uitium uas efficere ipsum,
 omniaque illius uitio corrumpier intus
 quae conlata foris et commode cumque uenirent;
 partim quod fluxum pertusumque esse uidebat, 20
 ut nulla posset ratione explerier umquam;
 partim quod taetro quasi conspurcare sapore
 omnia cernebat, quaecumque receperat, intus.
 Veridicis igitur purgauit pectora dictis,
 et finem statuit cuppedinis atque timoris, 25
 exposuitque bonum summum quo tendimus omnes
 quid foret, atque uiam monstrauit tramite paruo
 qua possemus ad id recto contendere cursu,
 quidue mali foret in rebus mortalibu' passim,
 quod fieret naturali uarieque uolaret 30
 seu casu seu ui, quod sic natura parasset,

A primeira a dar frutos aos pobres mortais
 foi Atenas, cidade ilustre e renomada,
 renovação da vida e alicerce das leis,
 foi pioneira nos doces consolos à vida,
 gerou um homem de inventivo coração, 5
 já que a tudo responde com voz de verdade;
 próximo à morte, por divinas descobertas,
 teve levada aos céus a sua antiga glória.
 Pois ele viu: as provisões para o sustento
 da vida já estão garantidas aos mortais. 10
 E viu fluírem vidas de nobres ilustres
 que usufruíram, o quanto puderam, de bens
 e prêmios, exaltados com a fama dos filhos,
 viu que mesmo tais nobres têm um peito aflito,
 por vãos desassossegos que fustigam os dias 15
 sem pausa, tanto mais se enervam com querelas.
 Explicou ele que o defeito está no vaso;
 com falhas e fissuras, extravasa tudo
 corruptamente: verte aquilo que era unido.
 Por um lado, parece furado, sem fundo, 20
 posto que nada poderia enfim enchê-lo;
 por outro, julga impregnar tudo com um gosto
 asqueroso, absorvido no côncavo do vaso.
 Com termos puros, ele expurga os corações,
 ergue barreiras a desejos e receios. 25
 Expôs os altos picos que nós aspiramos
 alcançar; avisou de um atalho na via
 para seguirmos reto o rumo da viagem;
 expôs, em partes, todo o mal de ser mortal,
 as muitas faces deste mal, em que o poder 30
 da natureza e a força do acaso concorrem,

et quibus e portis occurri cuique deceret,
et genus humanum frustra plerumque probauit
uoluere curarum tristis in pectore fluctus.
Nam ueluti pueri trepidant atque omnia caecis 35
in tenebris metuunt, sic nos in luce timemus
interdum nihilo quae sunt metuenda magis quam
quae pueri in tenebris pauitant finguntque futura.
Hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest
non radii solis nec lucida tela diei 40
discutiant, sed naturae species ratioque.
Quo magis inceptum pergam pertexere dictis.

Et quoniam docui mundi mortalia templa
esse, et natiuo consistere corpore caelum,
quaecumque in eo fiunt fierique necessest, 45
pleraque dissolui, quae restant percipe porro,
quandoquidem semel insignem conscendere currum

*

uentorum existant placentur omnia rursum

*

quae fuerint sin placato conuersa furore.
Cetera quae fieri in terris caeloque tuentur 50¹
mortales, pauidis cum pendent mentibu' saepe,
et faciunt animos humilis formidine diuom,
depressosque premunt ad terram, propterea quod
ignorantia causarum conferre deorum
cogit ad imperium res et concedere regnum. 55

¹ Tituli – QUI PROCVRATIONEM DIS ATTRIBUIT MVNDI, SIBI IPSVM DE DIS IMMORTALIBUS
SOLLICITVDINES CONSTITVERE (*in titulo libri, omissus hoc loco*).

mostrou as portas certas por onde expulsá-lo,
demonstrou quão inútil aos homens, mortais,
revirarem no peito as ondas dos tormentos.

Assim como crianças, quando a sós no escuro 35
obtuso, temem tudo, nós sentimos medo
do futuro insondável, mais amedrontados
que um menino espantado tremendo no breu.

A observação da natureza e a razão
devem banir da mente as trevas e o terror, 40
não o sol, não a tela luzente do dia.
Detalharei o que foi dito com mais versos.

Após mostrar que o templo do mundo é mortal,
dizer que o céu consiste de corpos finitos
e explicar a maior parte do necessário 45
para que nasçam, cresçam, ouça o que direi,
porque uma vez a bordo de tão nobre carro

*

dos ventos se soerguem, e tudo se acalma

*

o que era, mudou, com o furor aplacado.
Já que os homens observam os eventos do céu 50²
e da terra, receiam, com mentes perplexas,
e humilham suas almas com medo dos deuses –
baixos, se prostram sobre a terra; deste modo,
a ignorância das causas faz crer que são deuses
que detêm o domínio e o poder sobre as coisas. 55

² QUI PROCURATIONEM DIS ATRIBUIT MUNDI, SIBI IPSUM DE DIS IMMORTALIBUS
SOLICITUDINES CONSTITUERE

[Quorum operum causas nulla ratione uidere
possunt ac fieri diuino numine rentur.]

Nam bene qui didicere deos securum agere aeuom,
si tamen interea mirantur qua ratione
quaeque geri possint, praesertim rebus in illis 60
quae supera caput aetheriis cernuntur in oris,
rursus in antiquas referuntur religiones,
et dominos acris adsciscunt omnia posse
quos misere credunt, ignari quid queat esse,
quid nequeat, finita potestas denique cuique 65
quanam sit ratione atque alte terminus haerens;
quo magis errantes caeca ratione feruntur.

Quae nisi respuis ex animo longeque remittis
dis indigna putare alienaque pacis eorum,
delibata deum per te tibi numina sancta 70
saepe oberunt; non quo uiolari summa deum uis
possit, ut ex ira poenas petere inbibat acris,
sed quia tute tibi placida cum pace quietos
constitues magnos irarum uoluere fluctus,
nec delubra deum placido cum pectore adibis, 75
nec de corpore quae sancto simulacra feruntur
in mentes hominum diuinae nuntia formae,
suscipere haec animi tranquilla pace ualebis.
Inde uidere licet qualis iam uits sequatur.

Quam quidem ut a nobis ratio uerissima longe 80
reiciat, quamquam sunt a me multa profecta,
multa tamen restant et sunt ornanda politis
uersibus ; est ratio caeli speciesque tenenda,
sunt tempestates et fulmina clara canenda,
quid faciant et qua de causa cumque ferantur ; 85

[Dos fenômenos são incógnitas as causas
e pensam serem feitos pelas mãos dos deuses].

Quem aprendeu que os deuses têm vida serena
também se surpreende em razão destes fatos
acontecerem, sobretudo os percebidos
acima das cabeças, na boca do céu.

60

Retornam induzidos às crenças antigas,
os pobres crédulos adotam chefes vis,
que tudo podem, ignorando o que é passível
de existir, o lugar das coisas no sistema,
suas forças restritas e sempre finitas.

65

E errantes vão levados pelos dogmas cegos.

Por não cuspires de teu íntimo a credence
que são sacras as coisas alheias aos deuses
e por pores à prova seu santo desígnio,
sempre te punem – não que se possa ferir
os deuses, já que aplicam seus duros castigos,
mas porque tu mesmo imaginas que esses deuses,
na calma paz, ruminam as ondas da raiva;
não irias com calma às capelas dos deuses
e não acolheria em paz os simulacros
trazidos pelos santos corpos que, na mente
dos homens, são sinal do belo e do divino.

70

75

Daí pode-se ver como caminha a vida.

Há muito o que dizer, em versos bem medidos,
sobre como a razão repele para longe
essas ideias, mesmo que eu já tenha feito
progressos: conhecer os céus, as leis do céu,
cantar os raios claros, cantar temporais,
os seus efeitos, qual motivo os engendrou,

80

85

ne trepides caeli diuisis partibus amens,
unde uolans ignis peruenerit, aut in utram se
uerterit hinc partem, quo pacto per loca saepta
insinuarit, et hinc dominatus ut extulerit se.
[Quorum operum causas nulla ratione uidere 90
possunt ac fieri diuino numine rentur.]
Tu mihi suprema praescripta ad candida calcis
currenti, spatium praemonstra, callida Musa,
Calliope, requies hominum diuomque uoluptas,
te duce ut insigni capiam cum laude coronam. 95

Principio tonitru quatiuntur caerula caeli³
propterea quia concurrunt sublime uolantes
aetheriae nubes contra pignantibu'uentis.
Nec fit enim sonitus caeli de parte serena,
uerum ubicumque magis denso sunt agmine nubes, 100
tam magis hinc magno fremitus fit murmure saepe.
Praeterea neque tam condenso corpore nubes
esse queunt quam sunt lapides ac ligna, neque autem
tam tenues quam sunt nebulae fumique uolantes.
Nam cadere aut bruto deberent pondere pressae 105
ut lapides, aut ut fumus constare nequirent,
nec cohibere niues gelidas et grandinis imbris.

Dant etiam sonitum patuli super aequora mundi,
carbasus ut quondam magnis intenta theatris
dat crepitum malos inter iactata trabesque, 110
interdum perscissa furit petulantibus auris,
et fragilis sonitus chartarum comeditatur.
Id quoque enim genus in tonitru cognoscere possis,

³ Tituli: 96 DE TONITRV

para que não temas estilhaçar-se o céu
 nem presumas os rumos das asas do fogo
 – nem o cerco fechado onde se encerrariam
 e sairiam depressa, após terem domínio.

[Dos fenômenos são incógnitas as causas
 e pensam serem feitos pelas mãos dos deuses]. 90

Calíope, prazer dos deuses, paz dos homens,
 aponta-me o caminho dos pés na jornada,
 e sob ordens supremas, tu, astuta Musa,
 faz que eu tenha a coroa de glória notável. 95

Primeiro: se o trovão perturba o céu azul, ⁴
 é que as nuvens etéreas avançam em voo
 alto e se agitam contra os ventos combatentes.
 De fato, o estrondo não se dá no céu sereno,
 mas onde as nuvens formam densos esquadrões, 100
 com imensos murmúrios fazendo ruídos.
 As nuvens não estão aptas a se compactar
 assim como a madeira, as pedras, nem são tênues
 como a névoa, o vapor e a fumaça volátil.
 Senão, sucumbiriam pesadas e opressas 105
 como pedras, ou não se poderiam unir
 nem conteriam a neve gélida e o granizo.

Troam então nas extensas planícies do mundo,
 como se dá às vezes, nos altos teatros,
 o estrépito no toldo entre os mastros e as traves 110
 tensas, ou se enfurece, furado por ventos
 intrépidos, com o som fraco do papel.
 São estes os trovões de que se tem saber;

⁴ DE TONITRU

aut ubi suspensam uestem chartasque uolantis
uerberibus uenti uersant planguntque per auras. 115

Fit quoque enim interdum ut non tam concurrere nubes
frontibus aduersis possint quam de latere ire
diuersu motu radentes corpora tractim,
aridus unde auris terget sonus ille diuque
ducitur, exierunt donec regionibus artis. 120

Hoc etiam pacto tonitru concussa uidentur
omnia saepe graui tremere e diuolsa repente
maxima dissiluisse capacis moenia mundi,
cum subito ualidi uenti conlecta procella
nubibus intorsit sese conclusaque ibidem 125
turbine uersanti magis ac magis undique nubem
cogit uti fiat spisso caua corpore circum,
post ubi comminuit uis eius et impetus acer,
tum perterricrepto sonitu dat scissa fragorem.
Nec mirum, cum plena animae uesicula parua 130
saepe ita dat magnum sonitum displosa repente.

Est etiam ratio, cum uenti nubila perflant,
ut sonitus faciant. Etenim ramosa uidemus
nubila saepe modis multis atque aspera ferri;
scilicet ut crebram siluam cum flamina cauri 135
perflant, dant sonitus frondes ramique fragorem.

Fit quoque ut interdum ualidi uis incita uenti
perscindat nubem perfringens impete recto.
Nam quid possit ibi flatus manifesta docet res,
hic, ubi lenior est, in terra cum tamen alta 140
arbusta euoluens radicibus haurit ab imis.

Sunt etiam fluctus per nubila, qui quasi murmur
dant in frangendo grauiter ; quod item fit in altis
fluminibus magnoque mari, cum frangitur aestus.

assim como chicotes, revolvem no ar,
batendo ao vento roupas e alados papéis. 115

Dá-se de as nuvens, por vezes, não se encontrarem
de frente: os flancos de seus corpos, de raspão,
arrastam em diversas movimentações,
surge um ruído rude, comprido, trazido
com o vento até que as nuvens deixem os vãos estreitos. 120

Sob um duro trovão, parece então que tudo
treme pesadamente e se agita: de repente
cedem quedos os muros deste vasto mundo,
de surpresa os potentes ventos na borrasca
se espremem, se retorcem fechados nas nuvens, 125
num turbilhão cambiante que às nuvens compele
a fazerem-se ocas e espessas em volta;
depois, com esse ímpeto a tornando fraca,
fende a nuvem, com som de rachadura horrível.
Nada admirável: soa como uma bexiga 130
quando, cheia de ar, de repente, ela estoura.

Outra razão de quando as nuvens sopram forte,
ouvir-se o vento: sempre vemos nuvens várias,
ásperas, carregadas em ríspidas ramas;
quando os ventos são norte e vagam pelos bosques 135
cerrados, farfalham nos galhos e nas folhas.

Às vezes, o vigor ágil do vento bruto
corta, afiado, a nuvem, com firme impulsão.
O fato claro ensina: o vento revolvente,
mesmo na terra, onde é mais calmo, arrancaria 140
árvores grandes, desde o fundo, com as raízes.

Há também turbilhões que trespassam as nuvens
e enérgicos murmuram, como em rios profundos
ou no grande mar, quando irrompem as marés.

Fit quoque, ubi e nubi in nubem uis incidit ardens 145
 fulminis, haec multo si forte umore recepit
 ignem, continuo ut magno clamore trucidet;
 ut calidis candens ferrum e fornacibus olim
 stridit, ubi in gelidum propere demersimus imbrem.
 Aridior porro si nubes accipit ignem, 150
 uritur ingenti sonitu succensa repente;
 lauricomos ut si per montis flamma uagetur
 turbine uentorum comburens impete magno;
 nec res ulla magis quam Phoebi Delphica laurus
 terribili sonitu flamma crepitante crematur. 155
 Denique saepe geli multus fragor atque ruina
 grandinis in magnis sonitum dat nubibus alte.
 Ventus enim cum confercit, franguntur, in artum,
 concreti montes nimborum et grandine mixti.

 Fulgit item, nubes ignis cum semina multa 160⁵
 excussere suo concursu; ceu lapidem si
 percutiat lapis aut ferrum ; nam tum quoque lumen
 exilit, et claras scintillas dissipat ignis.
 Sed tonitrum fit uti post auribus accipiamus,
 fulgere quam cernant oculi, quia semper ad auris 165
 tardius adueniunt quam uisum quae moueant res.
 Id licet hinc etiam cognoscere, caedere si quem
 ancipiti uideas ferro procul arboris auctum,
 ante fit ut cernas ictum quam plaga per auris
 det sonitum: sic fulgorem quoque cernimus ante 170
 quam tonitrum accipimus, pariter qui mittitur igni
 e simili causa, concursu natus eodem.

⁵ Tituli: DE FVLGVRE

Às vezes, cai a força candente do raio 145
 de nuvem para nuvem: uma, muito úmida,
 sorve o fogo, esmagando-o num longo grito
 como o ferro candente range, retirado
 das forjas, logo imerso na neve gelada.
 Se, adiante, uma nuvem seca acolhe o fogo, 150
 se incendeia num grito que arde estridente,
 como a chama inflamável que vaga nos montes
 de loureiros, no afã da voragem dos ventos.
 Nada soa terrível, quando estala ao fogo,
 como os loureiros Delficos de Phebo Apolo. 155
 As rupturas do gelo, as chuvas de granizo
 ressoam – com frequência – alto, em nuvens altas.
 Por entre os vãos, os ventos reúnem maciços
 montes de nuvens que colidem com a saraiva.

As nuvens brilham quando se sacodem em luta, 160 ⁶
 com muitos grãos de fogo; pedra contra pedra
 e ferro o céu percute; então, a claridade
 surge e dissipa ígneas cintilações.
 Mas o trovão só é ouvido após os olhos
 verem relampejar: o som é para o ouvido 165
 e nos chega depois do que é para os olhos.
 Bem se vê quando a árvore alta cai longe,
 cortada pelo duplo gume do machado
 antes que se difira o ruído que o golpe
 feriu no ouvido: vemos, assim, o relâmpago 170
 antes de ouvir o som do trovão, emitido
 concomitante ao fogo, do choque de nuvens.

Assim, as nuvens tingem, com asas de luz,

⁶ Tituli: DE FVLGVRE

Hoc etiam pacto uolucris loca lumine tingunt
nubes, et tremulo tempestas impete fulgit.

Ventus ubi inuasit nubem, et uersatus ibidem 175
fecit ut ante cauam docui spissescere nubem,
mobilitate sua feruescit; ut omnia motu
percalefacta uides ardescere, plumbea uero
glans etiam longo cursu uoluenda liquescit.

Ergo feruidus hic nubem cum perscidit atram, 180
dissipat ardoris quasi per uim expressa repente
semina quae faciunt nictantia fulgura flammae;
inde sonus sequitur qui tardius adficit auris
quam quae perueniunt oculorum ad lumina nostra.

Scilicet hoc densis fit nubibus et simul alte 185
extractis aliis alias super impete miro;
ne tibi sit frudi quod nos inferne uidemus
quam sint lata magis quam sursum extracta quid extent.

Contemplator enim, cum montibus adsimulata
nubila portabunt uenti transuersa per auras, 190
aut ubi per magnos montis cumulata uidebis
insuper esse aliis alia atque urgere superne
in statione locata sepultis undique uentis :
tum poteris magnas moles cognoscere eorum,
speluncasque uelut saxi pendentibus structas 195
cernere, quas uenti cum tempestate coorta
complerunt, magno indignantur murmure clausi
nubibus in caueisque ferarum more minantur ;
nunc hinc nunc illinc fremitus per nubila mittunt,
quaerentesque uiam circum uersantur, et ignis 200
semina conuoluunt e nubibus atque ita cogunt
multa, rotantque cauis flammam fornacibus intus,
donec diuolsa fulserunt nube corusci.

os lugares, reluz trêmulo o temporal.

O vento, quando invade a nuvem, se reverte, 175
 como já disse, quente porque tão veloz,
 tornando-a mais espessa: as coisas se incineram
 quando aquecidas pelo movimento; a esfera
 de chumbo funde, sobre seu eixo girando.

Quando o vento fervente fende a nuvem negra 180
 (de repente em aperto), com o calor, espalha
 os semens da chama, o relâmpago brilhante;
 depois, sucede o som, que chega nos ouvidos
 depois de virem aos olhos faíscas de luz.

Isso acontece às nuvens densas, quando altas, 185
 acumuladas num arranjo assombrador.

Que não te enganes: já que as vemos por debaixo,
 cremos serem mais vastas do que são de fato.

Mêmio, verás os ventos que transportam nuvens
 oblíquas, simulando montanhas nos ares 190
 quando são amontoadas, nuvens sobre nuvens,
 nas bordas do rochedo, verás além disso

ventos mortos cercarem-nas já em repouso;
 verás as grandes massas, com grutas unidas
 por rochas pênseis, plenas de vento nos atos 195

da viração; o vento exaspera-se, presa
 da nuvem, com grunhidos de fera na jaula;
 do início ao fim, o frêmito atravessa as nuvens,
 contorna o vento a si mesmo, busca saída,
 agregando assim muitas sementes de fogo, 200

expele todas logo, num redemoinho
 chamejante, fluindo por entre cavados
 fornos: lumes, coriscos faíscam nas nuvens.

Hac etiam fit uti de causa mobilis ille⁷
 deuolet in terram liquidi color aureus ignis, 205
 semina quod nubes ipsas permulta necessust
 ignis habere; etenim cum sunt umore sine ullo,
 flammeus est plerumque colos et splendidus ollis.
 Quippe etenim solis de lumine multa necessest
 concipere, ut merito rubeant ignesque profundant. 210
 Hasce igitur cum uentus agens contrusit in unum
 compressitque locum cogens, expressa profundunt
 semina quae faciunt flammae fulgere colores.
 Fulgit item, cum rarescunt quoque nubila caeli.
 Nam cum uentus eas leuiter diducit euntis 215
 dissoluitque, cadant ingratis illa necessest
 semina quae faciunt fulgorem. Tum sine taetro
 terrore et sonitu fulgit nulloque tumultu.

Quod superest, quali natura praedita constant⁸
 fulmina, declarant ictu eius inusta uaporis 220
 signa notaeque grauis halantes sulphuris auras.
 Ignis enim sunt haec non uenti signa neque imbris.
 Praeterea saepe accendunt quoque tecta domorum,
 et celeri flamma dominantur in aedibus ipsis.
 Hunc tibi subtilem cum primis ignibus ignem 225⁹
 constituit natura minutis mobilibusque
 corporibus, cui nil omnino obsistere possit.
 Transit enim ualidum fulmen per saepta domorum,
 clamor ut ac uoces, transit per saxa, per aera,
 et liquidum puncto facit aes in tempore et aurum, 230

⁷ Tituli: IN NVBIBVS SEMINA IGNITA ESSE

⁸ Tituli: DE FVLMINE

⁹ Tituli: IGNIS EX FVLMINE NATVRA

Talvez também por isso capitule o raio, ¹⁰
 lançando a terra o ouro de seu fogo fluido: 205
 é preciso que as nuvens latejem miríades
 de grãos de fogo; então, assoladas, sem água,
 terão coloração e esplendores de flama.
 Pela luz, claro: devem conter muitos semens
 de sol, já que vermelhas difundem seus fogos. 210
 Enquanto o vento coagulante espreme as nuvens
 em exíguos locais, essas nuvens espessas
 espalham os germens que refulgem cor de fogo.
 Há relâmpago mesmo em céu de nuvens raras.
 Pois quando o vento leve as dispersa, as dissolve, 215
 esses semens de sol, secos, resplandecentes
 se precipitam. Deste modo, relampejam
 sem terror, sem ruídos nem negros murmúrios.

O raio mostra-se em essência: está nas marcas ¹¹
 dos golpes do calor, está nas queimaduras, 220
 nas lufadas pesadas do cheiro de enxofre.
 Não são sinais de chuva, mas sim signos ígneos.
 Frequentemente o raio incinera os telhados:
 como a chama é veloz, ocupa toda a casa.
 A natureza fez, entre todos os fogos, 225 ¹²
 um fogo tênue, de mínimos e móveis
 elementos, o qual nada pode barrar.
 O raio transpõe firme os muros, atravessa
 a pedra, o bronze, como fossem gritos, vozes;
 torna líquido o ouro, o bronze, assim de pronto; 230

¹⁰ Tituli: IN NVBIBVS SEMINA IGNITA ESSE

¹¹ Tituli: DE FVLMIINE

¹² IGNIS EX FVLMIINE NATVRA

curat item uasis integris uina repente
diffugiant, quia nimirum facile omnia circum
conlaxat rareque facit lateramina uasis
adueniens calor eius, et insinuatus in ipsum
mobiliter soluens differt primordia uini. 235
Quod solis uapor aetatem non posse uidetur
efficere usque adeo pollens feruore corusco :
tanto mobilior uis et dominantior haec est.

Nunc ea quo pacto gignantur et impete tanto
fiant ut possint ictu discludere turris, 240
disturbare domos, auellere tigna trabesque,
et monimenta uirum commoliri atque ciere,
exanimare homines, pecudes prosternere passim,
cetera de genere hoc qua ui facere omnia possint
expediam, neque te in promissis plura morabor. 245

Fulmina gignier e crassis alteque putandumst¹³
nubibus exstructis; nam caelo nulla sereno
nec leuiter densis mittuntur nubibus umquam.
Nam dubio procul hoc fieri manifesta docet res;
quod tunc per totum concrescunt aera nubes, 250
undique ubi tenebras omnis Acherunta reamur
liquisse et magnas caeli complesse cauernas.
Vsque adeo taetra nimborum nocte coorta
inpendent atrae formidines ora superne,
cum commoliri tempestas fulmina coeptat. 255
Praeterea persaepe niger quoque per mare nimbus,
ut picis e caelo demissum flumen, in undas
sic cadit ecfertus tenebris procul et trahit atram
fulminibus grauidam tempestatem atque procellis,

¹³ Tituli: 246 FULMINA IN CRASSIORIBVS NUBIBVS ET ALTE GIGNI.

num segundo, mantém íntegro todo jarro
 mas evapora o vinho: o calor, invasor
 do vaso, seca o líquido, já que dilata,
 infalível, o vaso inteiro: ao penetrá-lo,
 ágil, divide e esparge elementos de vinho. 235
 Mesmo que ondule fervoroso o sol em chamas,
 expondo-se com tempo, não causa tais danos:
 dominadora e rápida a força do raio.

Explicarei como o fenômeno se engendra,
 como pode – com tanta força e tal potência – 240
 às pancadas, rachar torres, derrubar casas,
 com poder de arrancar vigas, caibros de obras,
 de derrubar estátuas, de macerar túmulos,
 prostrar novilhos, bois velhos, matar os homens.
 Tratarei disto, com a promessa de ser breve. 245

Os raios nascem nas alturas, onde nuvens
 carregadas se agrupam: nunca os raios caem
 de um céu calmo, de nuvens ligeiras e suaves.
 O sensível real nos mostra ser assim:
 são nos ares mais altos que as nuvens se agregam, 250
 para que imaginemos sumidas as sombras
 do Aqueronte, trazidas aos covis do céu.
 Sempre que a noite negra tomba em aguaceiro,
 consagra-se no céu o rosto vil do Espanto,
 logo que a tempestade alvoroça seus raios. 255
 Por vezes baixam nuvens pretas sobre o mar,
 como um rio de piche que do céu jorrasse
 e caísse nas ondas, repleto de trevas,
 temporais negros prenhes de raio e trovão,

ignibus ac uentis cum primis ipse repletus, 260
 in terra quoque ut horrescant ac tecta requirant.
 Sic igitur supera nostrum caput esse putandumst
 tempestatem altam. Neque enim caligine tanta
 obruerent terras, nisi inaedificata superne
 multa forent multis exempto nubila sole ; 265
 nec tanto possent uenientes opprimere imbri,
 flumina abundare ut facerent camposque natare,
 si non exstructis foret alte nubibus aether.
 Hic igitur uentis atque ignibus omnia plena
 sunt ; ideo passim fremitus et fulgura fiunt. 270
 Quippe etenim supra docui permulta uaporis
 semina, habere cauas nubes, et multa necessest
 concipere exsolis radiis ardoreque eorum.
 Hoc ubi uentus eas idem qui cogit in unum
 forte locum quemuis expressit multa uaporis 275
 semina, seque simul cum eo commiscuit igni,
 insinuatus ibi uertex uersatur in arto,
 et calidis acuit fulmen fornacibus intus.
 Nam duplici ratione accenditur, ipse sua cum
 mobilitate calescit et e contagibus ignis. 280
 Inde ubi percaluit uenti uis, et grauis ignis
 impetus incessit, maturum tum quasi fulmen
 perscindit subito nubem, ferturque coruscis
 omnia luminibus lustrans loca percitus ardor.
 Quem grauis insequitur sonitus, displosa repente 285 ¹⁴
 opprimere ut caeli uideantur templa superne.
 Inde tremor terras grauiter pertemptat, et altum
 murmura percurrunt caelum ; nam tota fere tum
 tempestas concussa tremit fremitusque mouentur.

¹⁴ Tituli: 285 DE TONITRIBVS ET TERRAE MOTV

plenos dos elementos do fogo e do vento. 260
 Em terra, os homens tomam sustos, buscam tetos.
 Certo é que muito acima de nossas cabeças
 está a tempestade; não fossem inúmeras,
 juntas no alto, as nuvens não sepultariam
 as terras com breu, não ocultariam o sol, 265
 nem as chuvas viriam nos acabrunhar
 nem transbordar os rios, alagar os campos,
 não fossem nuvens juntas no alto do éter.
 Aqui no éter tudo está cheio de vento
 e fogo: assim, há frêmitos, fulgurações. 270
 Como claro mostrei, contêm as nuvens vãs
 muitas sementes de calor, que com certeza
 calorosas absorvem os raios do sol.
 Isso acontece quando o vento resoluta,
 ao acaso, congrega as nuvens num só espaço, 275
 remove infintos grãos de vapor; simultâneo,
 une-se ao turbilhão, que – reverso e estreito –
 excita o raio dentro de quentes fornalhas.
 Devido ao próprio movimento e aos atritos
 com o fogo: duas causas de se iluminarem. 280
 Então, como se o raio estivesse maduro,
 quente pelo poder do vento, fende a nuvem
 de súbito, atacada por fogo pesado,
 um claro ardor cintila em todos os lugares.
 Sucede um bruto estrondo, os céus, de supetão, 285 ¹⁵
 parecem explodir e pendem opressores.
 Depois, graves tremores penetram na terra,
 lamentos atravessam o céu; porque a tormenta
 lança seus frêmitos e treme perturbada.

¹⁵ Tituli: 285 DE TONITRIBVS ET TERRAE MOTV

Quo de concussu sequitur grauis imber et uber, 290
 omnis uti uideatur in imbrem uertier aether
 atque ita praecipitans ad diluuiem reuocare :
 tantos discidio nubis uentique procella
 mittitur, ardenti sonitus cum prouolat ictu.

Est etiam cum uis exstrinsecus incita uenti 295
 incidit in grauidam maturo fulmine nubem ;
 quam cum perscidit, extemplo cadit igneus ille
 uertex quem patrio uocitamus nomine fulmen.
 Hoc fit idem in partis alias, quocumque tullit uis.

fit quoque ut interdum uenti uis missa sine igni 300
 igniscat tamen in spatio longoque meatu,
 dum uenit, amittens in cursu corpora quaedam
 grandia, quae nequeunt pariter penetrare per auras;
 atque alia ex ipso conradens aere portat
 paruola quae faciunt ignem commixta uolando ; 305
 non alia longe ratione ac plumbea saepe
 feruida fit glans in cursu, cum multa rigoris
 corpora dimittens ignem concepit in auris.

Fit quoque ut ipsius plagae uis excitet ignem,
 frigida cum uenti pepulit uis missa sine igni, 310
 nimirum quia, cum uehementi perculit ictu
 confluere ex ipso possunt elementa uaporis
 et simul ex illa quae tum res excipit ictum;
 ut, lapidem ferro cum caedimus, euolat ignis,
 nec quod frigida uis ferrist, hoc setius illi 315
 semina concurrunt calidi fulgoris ad ictum.

Após o abalo, vem nuvem cheia de chuva: 290
 todo o éter parece estar vertido em água
 e assim se precipita ao convocar a enchente,
 com a borrasca de vento provinda do rasgo
 da nuvem, quando o som voa em socos ardentes.

Acontece ao acaso que a força do vento, 295
 de fora, corta a nuvem grávida do raio.
 Quando o vento lacera, cai o turbilhão
 de fogo, que em latim denominamos *fulmen*.
 Assim sucede, sempre que agir essa força.

De vez em quando, a força do vento, sem fogo, 300
 longo o caminho, se incendeia pelo espaço
 e, enquanto isso, perde na via alguns corpos
 grandes, lentos demais para invadir o ar,
 e arranha alguns corpúsculos do próprio ar
 que voam confundidos e produzem fogo; 305
 mesmo modo, uma esfera de chumbo, por vezes,
 ferve no curso e perde muitos corpos frios,
 minúsculos, e absorve nos ares o fogo.

Às vezes o poder do golpe excita o fogo
 sem fogo, com o frígido choque do vento – 310
 de fato o duro baque fez que os elementos
 do calor convergissem; simultaneamente,
 foram expulsos pela nuvem esfaqueada ¹⁶;
 ao marretarmos pedra com ferro, faíscas
 chispam: confluem na pancada, por mais frio 315
 que seja o ferro, os cálidos grãos do clarão.

¹⁶ Metonímia presente só na tradução.

Sic igitur quoque res accendi fulmine debet,
 opportuna fuit si forte et idônea flammis.
 Nec temere omnino plane uis frigida uenti
 esse potest, ea quae tanta ui missa supernest, 320
 quin, prius in cursu si non accenditur igni,
 at tepefacta tamen ueniat commixta calore.

Mobilitas autem fit fulminis et grauis ictus,
 et celeri ferme percurrunt fulmina lapsu,
 nubibus ipsa quod omnino prius incita se uis 325
 colligit, et magnum conamen sumit eundi ;
 inde ubi non potuit nubes capere inpetis auctum,
 exprimitur uis atque ideo uolat impete miro,
 ut ualidis quae de tormentis missa feruntur.
 Adde quod e paruis et leuibus est elementis; 330
 nec facile est tali naturae opsistere quicquam.
 inter enim fugit ac penetrat per rara uiarum,
 non igitur multis offensibus in remorando
 haesitat, hanc ob rem celeri uolat impete labens.
 Deinde, quod omnino natura pondera deorsum 335
 omnia nituntur, cum plagast addita uero,
 mobilitas duplicator et impetus ille grauescit,
 ut uementius et citius quaecumque morantur
 obuia discutiat plagis itinerque sequatur.
 Denique quod longo uenit impete, sumere debet 340
 mobilitatem etiam atque etiam, quae crescit eundo
 et ualidas auget uiris et roborat ictum.
 Nam facit ut quae sint illius semina cumque
 e regione locum quasi in unum cuncta ferantur,
 omnia coniciens in eum uolentia cursum. 345
 Forsitan ex ipso ueniens trahat aere quaedam

Assim, todas as coisas o raio incendeia
se acaso forem inflamáveis, combustíveis.
Em geral, não é tão fria a essência do vento,
se lançado do alto com tal veemência. 320
Mesmo que não acenda fogo no percurso,
o vento chega morno, misto de calor.

A rapidez do raio, seu soco potente,
os cursos ágeis que percorre pela queda
têm causa: sua força se concentra e, antes 325
de ser expulsa pelas nuvens, toma impulso;
a nuvem não detém este assalto crescente:
logo a força expelida voa arrebatada
como projéteis de uma máquina de guerra;
acresça-se: são lisos, parcós elementos – 330
não é fácil se opor a essa natureza.

Foge, penetra nos desvãos das travessias,
não hesitando, mesmo com tantos embates
atrasando: veloz, voa e desliza atroz.
A seguir, já que toda massa pende abaixo 335
naturalmente, sendo o golpe vigoroso,
a rapidez duplica-se, cresce a impulsão,
para dispersar ríspida e tão prontamente
qualquer obstáculo e seguir o seu trajeto.

Afinal, porque o raio se lança à distância, 340
adquire mais velocidade, que amplifica
sua energia e vai consolidar seus murros.
O raio arregimenta as sementes dispersas
quase num só lugar, e simultaneamente,
a todas concentrando num só rodopio. 345

Talvez, atravessando ar, traga alguns corpos,

corpora quae plagis incendunt mobilitatem.
 Incolumisque uenit per res atque integra transit
 multa, foraminibus liquidus quia transuiat ignis.
 Multaque perfigit, cum corpora fulminis ipsa 350
 corporibus rerum inciderunt, quae texta tenentur.
 Dissoluit porro facile aes aurumque repente
 conferuefacit, e paruis quia facta minute
 corporibus uis est et leuibus ex elementis,
 quae facile insinuantur, et insinuata repente 355
 dissoluunt nodos omnis et uincla relaxant.

Autumnoque magis stellis fulgentibus apta
 Concutitur caeli domus undique totaque tellus,
 Et cum tempora se ueris florentia pandunt.
 Frigore enim desunt ignes, uentique calore 360
 Deficiunt, neque sunt tam denso corpore nubes.
 Interutrasque igitur cum caeli tempora constant,
 Tum uariae causae concurrunt fulminis omnes.
 Nam fretus ipse anni permiscet frigus et aestum,
 quorum utrumque opus est fabricanda ad fulmina nubi 365
 ut discordia sit rerum, magnoque tumultu
 ignibus et uentis furibundos fluctuet aer.
 Prima caloris enim pars et postrema rigoris,
 tempus id est uernum ; quare pugnare necessest
 dissimilis res inter se turbareque mixtas. 370
 Et calor extremus primo cum frigore mixtus
 Propterea freta sunt haec anni nomenclatura,
 uoluitur, autumnus quod fertur nomine tempus,
 hic quoque conflagrant hiemes aestatibus acres.
 nec mirumst, in eo si tempore plurima fiunt 375
 fulmina tempestasque cietur turbida caelo,

cujos choques inflamam a velocidade.
 A rapidez segue intocável e perpassa
 as coisas: fluido, o fogo entra pelos poros.
 Também penetra muitos corpos quando caem 350
 germens de raio no tecido desses corpos.
 Intacta a rapidez atravessa a matéria,
 o fogo entra nos poros, fluido, funde o ouro,
 fácil dissolve o bronze: a potência do raio
 são seus mínimos, lisos corpos insinuantes – 355
 introjetados, soltam os laços, soltam os nós.

O edifício do céu, o relevo da terra
 sacodem mais no outono de estrelas brilhantes,
 mas também quando da florida primavera.
 Fogos falham no frio, falta calor aos ventos, 360
 nem as nuvens possuem corpos consistentes.
 Pois é durante as meias-estações do céu
 que se encontram as múltiplas causas do raio.
 Essa meia-estação mescla frio e calor,
 condição para a forja do raio nas nuvens, 365
 para o choque entre os corpos e para que o ar,
 em fúria, pulse em pânico de vento e fogo.
 A primavera encerra os rigores do frio,
 inicia o calor: é fatal que elementos
 díspares, mistos, se perturbem e combatam. 370
 Quando o fim do calor se emaranha ao início
 do frio, é tempo da estação de nome outono,
 quando inverno e verão coléricos colidem.
 Por isso as meias-estações têm esse nome:
 não é estranho ser o outono farto em raios, 375
 farto em turvas tormentas que no céu se excitam,

ancipiti quoniam bello turbatur utrimque,
hinc flammis, illinc uentis umoreque mixto.

Hoc est igniferi naturam fulminis ipsam
perspicere, et qua ui faciat rem quamque uidere, 380

non Thyrrena retro uoluentem carmina frustra
indicia oculatae diuom perquirere mentis,
unde uolans ignis peruenerit, aut in utram se
uerterit hinc partem, quo pacto per loca saepta
insinuarit, et hinc dominatus ut extulerit se, 385
quidue nocere queat de caelo fulminis ictus.

Quod si Iuppiter atque alii fulgentia diui
Terrifico quatiunt sonitu caelestia templa,
et iaciunt ignem quo cuique cumque uoluntas,
cur quibus incautum scelus auersabile cumque 390
non faciunt icti flammis ut fulguris halent

pectore perfixo, documen mortalibus acre,
et potius nulla sibi turpi conscius in re
uoluitur in flammis innoxius inque peditur,
turbine caelesti subito correptus et igni ? 395

Cur etiam loca sola petunt frustra laborant?
Na tum brachia consuescunt firmantque lacertos?
In terraque patris cur telum perpetiuntur
optundi? Cur ipse sinit neque parcat in hostis?
Denique cur nunquam caelo iacit undique puro 400
Iuppiter in terras fulmen sonitusque profundit?

An simul ac nubes successere, ipse in eas tum
descendit, prope ut hinc teli determinet ictus ?
In mare qua porro mittit ratione ? Quid undas
arguit et liquidam molem camposque natantis ? 405

Praeterea si uolt caueamus fulminis ictum,
cur dubitat facere ut possimus cernere missum?

ao serem conturbadas pela luta dúbia
do fogo contra os ventos túmidos de água.

Isto é devassar a natureza ígnea
do raio, as causas de fenômenos tão fortes 380

(e não voltar em vão aos presságios Tirrenos
procurando sinais de ocultas divindades):

saber do alcance aéreo do fogo, das trilhas
percorridas até certos locais fechados
aonde entra, arrasa tudo e se retira, 385

ou se o choque do raio celeste é nocivo.

Se o próprio Júpiter e os deuses refulgentes

sacodem estalidos medonhos no céu,

se ateiam fogo nos locais que lhes convêm,

por que não fazem com que pérfidos bandidos 390

de todo o mundo esfumem do peito vazado

pelas chamas do raio, aviso agudo aos homens?

por que então cai justo o inocente, consciente

de nenhum ato vil, encharcado de fogo,

presa do turbilhão chamejante do céu? 395

Por que buscam desertos? É vão o trabalho,

ou exercitam a força muscular dos braços?

Por qual razão as lanças de deus restam fracas

na terra? Porque não destina aos inimigos?

Por que Júpiter nunca arremessa o relâmpago 400

de um céu limpo e estende na terra o trovão?

Ou, quando as nuvens se aproximam, então Jove

monta-as, donde ordena o arremesso do raio?

Porque o lança ao mar? Para advertir as ondas,

as estâncias flutuantes, a massa de água? 405

Se nos quer prevenidos dos coices do raio,

porque hesita em dar sinal do lançamento?

Si nec opinantis autem uolt opprimere igni
 cur tonat ex illa parte, ut uitare queamus,
 cur tenebras ante et fremitus et murmura concit? 410

Et simul in multas partis qui credere possis
 mittere ? An hoc ausis numquam contendere factum,
 ut fierent ictus uno sub tempore plures ?
 At saepe numero factum fierique necessest,
 ut plueret in multis regionibus et cadere imbris, 415
 fulmina sic uno fieri sub tempore multa.

Postremo cur sancta deum delubra suasque
 discutit infesto praeclaras fulmine sedes,
 et bene facta deum frangit simulacra, suisque
 demit imaginibus uiolento uolnere honorem ? 420
 Altaque cur plerumque petit loca, plurimaque eius
 montibus in summis uestigia cernimus ignis ?

Quod superest, facilest ex his cognoscere rebus,
 presteras Graii quos ab re nominitarunt,
 in mare qua missi ueniant ratione superne. 425

Nam fit ut interdum tamquam demissa columna
 in mare de caelo descendat, quam freta circum
 feruescunt grauiter spirantibus incita flabris ;
 et quaecumque in eo tum sint deprensa tumultu
 nauigia in summum ueniunt uexata periculum. 430

Hoc fit ubi interdum non quit uis incita uenti
 rumpere quam coepit nubem, sed deprimit, ut sit
 in mare de caelo tamquam demissa coluna,
 paulatim, quasi quid pugno bracchique superne
 coniectu trudatur et extendatur in undas. 435

Quam cum discidit, hinc prorumpitur in mare uenti
 uis, et feruorem mirum concinnat in undis.

Se quer então punir com fogo os desatentos,
 por que troa em tal parte, para a evitarmos?
 Por que, antes, uniu trevas e trovoadas? 410
 É plausível que vibre raios simultâneos,
 ubíquos? ousadia seria dizer
 que muitos golpes acontecem ao mesmo tempo?
 Comumente, sucede em número copioso
 – a chuva que cai traz água a muitos lugares. 415
 Assim os raios são também concomitantes.
 Por que ele demole, com raios em guarda,
 os sacros santuários e os tronos notáveis,
 despedaça as estátuas dos deuses? brutal,
 fere e aniquila a honra das próprias imagens? 420
 Por que ataca tanto as alturas, e vemos
 tantos sinais de fogo nos picos dos montes?

Pelo que disse acima, é simples entender
 as causas do *prester*, como o nomeiam os gregos
 a razão de caírem no mar, das alturas. 425
 Por vezes, forma-se tal qual uma coluna,
 desce do céu ao mar, que borbulha agitado
 em torno, erguido pelos ventos aspirantes.
 Quaisquer que sejam as embarcações, balançando
 no tumulto do mar, **correm grandes perigos.** 430
 Isto acontece quando a forte ventania
 não rompe a nuvem toda e sucumbe no mar,
 tal fosse uma coluna, aos poucos, como braços
 e punhos que empurrassem a nuvem para baixo
 e pelo movimento a estendesse nas ondas. 435
 Quando o vento a fragmenta, sua força irrompe
 no mar e faz pulsarem incríveis tormentas.

Uersabundus enim turbo descendit, et illam
 Deducit pariter lento cum corpore nubem;
 quam simul ac grauidam detrusit ad aequora ponti, 440
 ille in aquam subito totum se inmittit, et omne
 excitat ingenti sonitu mare feruere cogens.

Fit quoque ut inuoluat uenti se nubibus ipse
 uertex, conradens ex aere semina nubes,
 et quasi demissum caelo presteria imitetur. 445
 Hic ubi se in terras demissit dissoluitque,
 turbinis inmanem uim prouomit atque procellae.
 Sed quia fit raro omnino montisque necessest
 officere in terris, apparet crebrius idem
 prospectu maris in magno caeloque patenti. 450

Nubila concrescunt, ubi corpora multa uolando
 hoc super in caeli spatio coiere repente
 asperiora, modis quae possint indupedita
 exiguis tamen inter se comprehensa teneri.
 Haec faciunt primum paruas consistere nubes ; 455
 inde ea comprehendunt inter se conque gregantur,
 et coniungendo crescunt uentisque feruntur,
 usque adeo donec tempestas saeua coortast.
 Fit quoque ut montis uicina cacumina caelo
 quam sint quaeque magis, tanto magis edita fument 460
 assidue fuluae nubis caligine crassa,
 propterea quia, cum consistunt nubila primum,
 ante uidere oculi quam possint, tenuia, uenti
 portantes cogunt ad summa cacumina montis.
 Hic demum fit uti turba maiore coorta 465
 et condensa queant apparere, et simul ipso

O turbilhão decresce enquanto redemoinha,
 Reduz a nuvem, que tem massa maleável,
 precipitando-a repleta em alto mar, 440
 súbito o turbilhão mergulha todo n'água
 e faz o mar arder quente num ronco vasto.

O próprio turbilhão de vento se reveste
 com nuvens, ao raspar do ar os grãos de nuvem,
 e mimetiza um *prester* caído do céu. 445
 Quando desaba e desagrega-se na terra,
 jorra o poder do turbilhão e da borrasca.
 Porque é raro o fenômeno, porque na terra
 é por morros barrado, assiduamente surge
 no panorama azul de céu aberto e mar. 450

As nuvens se condensam quando muitos corpos
 ásperos chocam-se – revoando nos espaços
 altos do céu – e sutilmente se coligam
 sem que estejam, contudo, presos entre si.
 Estes corpos compõem antes nuvens pequenas, 455
 eis que estas se amarram, tornam-se atreladas;
 unidas crescem, sendo levadas por ventos
 até que a tempestade se arme severa.
 Quanto mais próximas do céu são as montanhas,
 mais os seus ápices fumegam nas alturas, 460
 no nevoeiro negro de nuvens vermelhas.
 Antes de ser o que parecem aos nossos olhos,
 as nuvens são diáfanas, por isso o vento
 confina-as nos altos cumes das montanhas.
 Só nos cimos, em turba, as nuvens numerosas, 465
 compactas – tornam-se visíveis e, no entanto,

uertice de montis uideantur surgere in aethram.
 Nam loca declarat sursum uentosa patere
 res ipsa et sensus, montis cum ascendimus altos.
 Praeterea permulta mari quoque tollere toto 470
 corpora naturam declarant litore uestes
 suspensae, cum concipiunt umoris adhaesum.
 Quo magis ad nubes augendas multa uidentur
 posse quoque e salso consurgere momine ponti;
 nam ratio consanguineast umoribus omnis. 475
 Praeterea fluuiis ex omnibus et simul ipsa
 surgere de terra nebulas aestumque uidemus,
 quae uelut halitus hinc ita sursum expressa feruntur,
 suffunduntque sua caelum caligine, et altas
 sufficiunt nubis paulatim conueniundo 480
 urget enim quoque signiferi super aetheris aestus,
 et quasi densendo subtexit caerula nimbis.
 Fit quoque ut ueniant in caelum extrinsecus illa
 corpora quae faciant nubis nimbosque uolantis.
 Innumerabilem enim numerum, summamque profundi 485
 esse infinitam docui, quantaque uolarent
 corpora mobilitate ostendi, quamque repente
 inmemorabile per spatium transire solerent.
 Haud igitur mirumst si paruo tempore saepe
 tam magnis nimbis tempestas atque tenebrae 490
 coperiant Maria ac terras inpressa superne,
 undique quandoquidem per caulas aetheris omnis,
 Et quasi per magni circum spiracula mundi,
 Exitus introitusque elementis redditus extat.
 Nunc age, quo pacto pluuius concrecat in altis 495
 nubibus umor, et in terras demissus ut imber
 decidat, expediam. Primum iam semina aquai

parecem vir dos ares altos das montanhas.

Quando as subimos, manifestam-se aos sentidos
fatos que indicam ventanias nas alturas.

Muitos corpos se elevam do mar: tal se vê 470
na aderência e umidade das roupas e panos
dependurados nos varais dos litorais.

Parece que decorre o inchaço das nuvens
das pulsações salgadas do mar, em miasmas,
já que toda umidade é mesmo consanguínea. 475

Em simultâneo, vemos que todos os rios
e a terra disseminam névoas e vapores,
como um hálito pênsl, manado do solo,
que tinge de caligem o céu, formando nuvens
altas, por sua paulatina convergência. 480

Pois de cima o calor do éter estrelado
acossa, adensa as nuvens encobrindo o azul.
Acontece também de virem ao céu, de fora,
corpos que fazem nuvens aéreas e chuvas.

Sendo o espaço infinito, como já afirmei, 485
estes corpos – de número inumerável –
sendo tão rápidos, costumam percorrer
num segundo distâncias incomensuráveis.

Assim, não causa assombro que rapidamente
trevas e temporais de grandes nuvens cubram, 490
com seu peso oneroso, os mares e as terras.

Já que em todos os poros do céu, já que em tudo,
nos tais respiradouros deste vasto mundo,
há entrada e saída aos móveis elementos.

Agora explicarei como cresce a umidade 495
nas nuvens altas, como a chuva precipita
água. Primeiramente, vários grãos de água,

multa simul uincam consurgere nubibus ipsis,
 ominibus ex rebus pariterque ita crescere utrumque,
 et nubis et aquam quaecumque in nubibus extat, 500
 ut pariter nobis corpus cum sanguine crescit,
 sudor item atque umor quicumque est denique membris.
 Concipiunt etiam multum quoque saepe marinum
 umorem, ueluti pendentia uellera lanae
 cum supera magnum maré uenti nubila portant. 505
 Consimili ratione ex omnibus amnibus umor
 tollitur in nubes. Quo cum bene semina aquarum
 multa modis multis conuenere undique adaucta,
 confertae nubes umorem mittere certant
 dupliciter ; nam uis uenti contrudit, et ipsa 510
 copia nimborum turba maiore coacta
 urget, et e supero premit ac facit effluere imbris.
 Praeterea cum rarescunt quoque nubila uentis
 aut dissoluuntur, solis super icta calore,
 Mittunt umorem pluuium stillantque, quasi igni 515
 Cera super calido tabescens multa liquescat.
 Sed uemens imber fit, ubi uementer utraque
 Nubila ui cumulata premuntur et impete uenti.
 At retinere diu pluuiiae longumque morari
 consuerunt, ubi multa cientur semina aquarum, 520
 atque aliis aliae nubes nimbique rigantes
 insuper atque omni uolgo de parte feruntur,
 terraque cum fumans umorem tota redhalat.
 Hic ubi sol radiis tempestatem inter opacam
 aduersa fulsit nimborum aspargine contra, 525
 tum color in Nigris existit nubibus archi.
 Cetera quae sursum crescunt sursumque creantur,
 et quae concrescunt in nubibus, omnia, prorsum

sincrônicos, germinam destas mesmas nuvens,
e ao mesmo tempo brotam de todos os corpos;
a água líquida aparece em toda nuvem, 500
bem como nossos corpos incham-se de sangue,
de suor e de toda a umidade dos membros.

Também absorvem muita umidade marinha,
como um toão de lã, suspenso sobre o mar
imenso, quando os ventos carregam as nuvens. 505

Mesmo modo, a umidade dos rios correntes
é embarcada na nuvem. Quando muitos grãos
de água afluem, aumentando de mil modos,
as nuvens cheias tentam excluir o líquido
por dois motivos: pelo vento ser tão forte 510
e porque a multidão de nuvens os expulsa –
comprimindo de cima, faz fluir a chuva.

Enquanto as nuvens somem com a ação do vento
ou se dissolvem, sob os golpes do calor,
expelem e destilam as águas pluviais, 515
como a cera amolece e derrete no fogo.

Mas a chuva se faz fera, quando o poder
e a cólera do vento acumulam as nuvens.

Deste modo, costumam as chuvas se deter
quando são agitados muitos grãos de água; 520
quando se fundem outras nuvens e outras névoas
os grãos decaem, regam todos os lugares,
e a terra fumegante exala seus humores.

Quando os raios do sol batem na tempestade
opaca, aspergem contra as nuvens: então surgem 525
as cores do arco-íris sobre as nuvens negras.

(PAREI AQUI)

Outros fenômenos que nascem e acontecem
nas altitudes, que se agregam lá nas nuvens,

omnia, nix, uenti, grando, gelidaeque pruinae,
 et uis magna geli, magnum duramen aquarum, 530
 et mora quae fluuios passim refrenat euntis,
 perfacilest tamen haec reperire animoque uidere
 omnia quo pacto fiant quareue creentur,
 cum bene cognoris elementis reddita quae sint.

Nunc age quae ratio terrai motibus extet 535
 percipe. Et in primis terram fac ut esse rearis
 subter item ut supera uentosis undique plenam
 speluncis, multosque lacus multasque lucunas
 in gremio gerere, et rupes derruptaque saxa;
 Multaque sub tergo terrai flumina tecta 540
 uoluere ui fluctus summersaque saxa putandumst :
 undique enim similem esse sui respostulat ipsa.

His igitur rebus subiunctis subpositisque,
 terra superne tremit magnis concussa ruinis,
 subter ubi ingentis speluncas subruit aetas ; 545
 quippe cadunt toti montes magnoque repente
 concussu late disserpunt inde tremores.
 Et merito, quoniam plaustis concussa tremescunt
 tecta uiam propter non magno pondere tota,
 nec minus exultantes dupuis cumque uiai 550
 ferratos utrimque rotarum succutit orbis.

Fit quoque, ubi in magnas aquae uastasque lucunas
 gleba uetustate e terra prouoluitur ingens,
 ut iactetur aquae fluctu quoque terra uacillans ;
 ut uas inter dum non quit constare, nisi umor 555
 destitit in dúbio fluctu iactarier intus.

Praeterea uentus cum per loca subcaua terrae
 collectus parte ex una procumbit et urget,
 obnixus magnis speluncas uiribus altas,

os ventos, o granizo, a geada gelada,
 todos, a neve, os longos enrijecimentos 530
 da água, que confundem e retardam o curso
 dos rios – é sereno saber como nascem,
 por que são criados, quando são entendidas
 as propriedades essenciais dos elementos.

Agora compreenda o porquê dos tremores 535
 de terra. Considere primeiro que a terra,
 no plano e no subsolo, está cheia de grutas
 ventosas, cujos bojos guardam muitos lagos
 e muitos brejos, pedras, rochas escarpadas ;
 há rios encobertos embaixo da terra, 540
 que revolvem as rochas com a força das ondas:
 a terra expõe-se similar a si em tudo.

Assim, tendo submersos, camuflados fatos,
 a terra treme em cima, na queda de escombros,
 quando o tempo derruba colossais cavernas; 545
 devem cair todos os montes, num rugido,
 e amplamente espalham de lá seus tremores.
 Por isso tremem os grandes tetos quando carros
 avançam pelas ruas, mesmo que sem cargas,
 e saltam como saltam as rodas de ferro 550
 que sacodem na via por todos os lados.

Também sucede, quando a terra, pela idade,
 vaza avalanches nas lagoas subterrâneas,
 também vacila a terra pelas vagas d'água ;
 assim, um vaso não pode estancar o líquido, 555
 porque se agita dentro em ondas indecisas.

Enquanto isso, quando o vento no subsolo
 surge unido num só lado, se reclinando,
 ancora-se com força nas grutas profundas:

incumbit tellus quo uenti prona premit uis. 560

Tum supera terram quae sunt extructa domorum
ad caelumque magis quanto sunt edita quaeque,
inclinata minent in eandem prodita partem,
protractaeque trabes inpendent ire paratae.

Et metuunt magni naturam credere mundi 565
exitiale aliquod tempus clademque manere,
cum uideant tantam terrarum incumbere molem !
Quod nisi respirent uenti, uis nulla refrenet
res neque ab exitio possit reprehendere euntis.

Nunc quia respirant alternis inque grauescunt, 570
et quasi collecti redeunt ceduntque repulsi,
saepius hanc ob rem minitatur terra ruinas
quam facit ; inclinatur enim retroque recellit,
et recipit prolapsa suas in pondere sedes.
hac igitur ratione vacillant omnia tecta, 575
summa magis mediis ; media, ima perhilum.

Est haec eiusdem quoque magis causa tremoris,
ventus ubi atque animae subito uis maxima quaedam
aut extrinsecus aut ipsa tellure coorta
in loca se caua terrai coniecit, ibique 580

speluncas inter magnas fremit ante tumultu
uersabunda que portatur, post incita cum uis
exagitata foras erumpitur, et simul altam
diffindens terram magnum concinnat hiatum.

In Syria Sidone quod accidit, et fuit Aegi 585
in Peloponneso, quas exitus hinc animai
disturbat urbes et terrae motus obortus.

Multaque praeterea ceciderunt moenia magnis
motibus in terris, et multae per mare pessum

a terra deita-se conforme o vento forte. 560

Então, as construções afixadas na terra
e, sobretudo, as que alcançam o próprio céu,
ameaçam ruína pendendo para o chão,
e as vigas, penduradas, prontas pro declínio.

E ainda se duvida que haja no mundo 565
imenso algum tempo funesto de desastres,
mesmo em se vendo desabar massas de terra!
Se os ventos não parassem, nenhuma energia
deteria estes fatos, em rumo aos destroços.

Já que os ventos respiram alternados, se enervam, 570
são rechaçados e retornam agrupados,
é mais comum a ameaça que a ruína
real da terra, pois se inclina atrás, recua,
e, queda, ajeita o peso à cama de si mesma.

Assim oscilam as mansões, mais nos telhados 575
que nos muros, e mais nos muros que no piso.

Outra causa de haver um tão grande tremor:
quando o vento – com ânimo brusco e potência
alta, vindo de fora ou nascido da terra –
se lança até as grutas terrenas, ressoa 580
então em turbulência, entre furnas profundas,
e é levado em tumulto; depois sua força,
impelida e irritada, prorrompe p'ra fora,
enquanto racha a terra, abrindo-se um abismo.

Caiu Sídon, na Síria, e no Peloponeso 585
caiu também Égio, onde a vazante do vento
e o terremoto destruíram as cidades.
Assim, diversos muros morreram na terra
sob grandes tremedeiras, e muitas cidades

subsedere suis pariter cum ciuibus urbes. 590
 Quod nisi prorrumpit , tamen impetus ipse animai
 et fera uis uenti per crebra foramina terrae
 dispertitur ut horror, et incutit inde tremorem ;
 frigus ut nostros penitus cum uenit in artus,
 concutit inuitos cogens tremere atque mouere. 595
 Ancipiti trepidant igitur terrore per urbis,
 tecta superne timent, metuunt inferne cauernas,
 terrai ne dissoluat natura repente,
 neu distracta suum late dispandat hiatum
 atque suis confusa uelit complere ruinis. 600
 Proinde liquet quamuis caelum terramque reantur
 incorrupta fore aeternae mandata saluti ;
 et tamen interdum praesens uis ipsa pericli
 subdit et hunc stimulum quadam de parte timoris,
 ne pedibus raptim tellus subtracta feratur 605
 in barathrum, rerumque sequatur prodita summa
 funditus, et fiat mundi confusa ruina.

Principio mare mirantur non reddere maius
 naturam, quo sit tantus decursus aquarum,
 omnia quo ueniant ex omni flumina parte. 610
 Adde uagos imbris tempestatesque uolantes,
 omnia quae maria ac terras sparguntque rigantque;
 adde suos fontis ; tamen ad maris omnia summam
 guttai uix instar erunt unius adaugmen:
 quo minus est mirum mare non augescere magnum. 615
 Praeterea magnam sol partem detrahit aestu.
 Quippe uidemus enim uestis umore madentis
 exsiccare suis radiis ardentibus'solem ;
 at pelage multa et late substrata uidemus.

inteiras submergiram com seus cidadãos. 590

Se o vento não rompesse a terra, sua força
feroz seria dispersada, com horror,
por milhares de poros, causando tremores;
assim o frio, quando penetra em nossos membros
palpita e nos induz a tremer, tiritar. 595

Trepidam nas cidades com duplo terror:
teme-se que os telhados tombem, que as cavernas
da terra se dissolvam logo; e se receia
que ela se abra, retalhada, em seu abismo,
que, com as próprias ruínas, cubra seu hiato. 600

Claro que a terra e o céu são comumente vistos
como intocáveis, como estando sempre a salvo;
mas o talvez presente poder do perigo
domina com o ferrão do medo; toda a terra,
à rês dos pés, parece ser abocanhada 605
pelo abismo, parece o cosmo vir à luz
no fundo negro, como a terra fosse só ruína.

Primeiro: é de se admirar que a natureza
não inche o mar, juntura de todas as águas,
aonde os rios todos vêm a desaguar. 610

Somem-se errantes chuvas, aéreos dilúvios,
que encharcam terras e regam os oceanos;
somem-se suas fontes; porém, seu aumento
terá no todo o peso de uma gota só.

Assim, nada admirável o mar não crescer. 615
Depois, o sol lhe seca muito no verão.

O fato é que notamos as úmidas roupas
secarem ao sol, com seus raios abrasadores.
Ora, os mares são muitos, deitados ao longe.

Proinde licet quamuis ex uno quoque loco sol 620
 umoris paruum delibet ab aequore partem,
 largiter in tanto spatio tamen auferet undis.
 Tum porro quoque uenti magnam tollere partem
 umoris possunt uerrentes aequora, uentis
 una nocte uias quoniam persaepe uidemus 625
 siccari, mollisque luti concrecere crustas.
 Praeterea docui multum quoque tollere nubes
 umorem magno conceptum ex aequore ponti,
 et passim toto terrarum spargere in orbi,
 cum pluit in terris et uenti nubila portant. 630
 Postremo quoniam raro cum corpore tellus
 est, et coniunctast oras maris undique cingens
 debet, ut in mare de terris uenit umor aquai,
 in terras itidem manare ex aequore salso.
 Percolatur enim uirus retroque remanat 635
 materies umoris, et ad caput amnibus omnis
 confluit, inde super terras redit agmine dulci
 qua uia secta semel liquido pede detulit undas.

Nunc ratio quae sit, per fauces montis ut Aetnae¹⁷
 expirent ignes interdum turbine tanto, 640
 expediam: neque enim mediocri clade coorta
 flammea tempestas Siculum dominata per agros
 finitimis ad se conuergit gentibus ora,
 fumida cum caeli scintillare omnia templa
 cernentes pauida complebant pectora cura, 645
 quid moliretur rerum natura nouarum.

Hisce tibi in rebus latest alteque uidendum
 et longe cunctas in partis dispiciendum,

¹⁷ Tituli: DE AETNA

Assim, mesmo que o sol sorva um pouco de água 620
 de uma única estância do mar, é fecundo
 o quanto furta em tão vasto estrado de ondas.
 Então, os ventos varredores levam grandes
 cargas de líquido do mar, sendo comum
 como o vento, que à noite seca toda a rua, 625
 em crostas adensando o mole lamaçal.
 Além disso, já disse que as nuvens carregam
 muitos humores concebidos pelos mares,
 que se esparramam pela órbita da terra,
 quando ventos com nuvens derrubam a chuva. 630
 Porque a terra porosa está ligada ao mar,
 cingindo suas praias, eis que o mar deságua
 suas águas salgadas nas bordas da terra,
 bem como as águas vão da terra para o mar.
 O fel do sal filtrado, recua a matéria 635
 do fluido, confluindo até as cabeceiras
 dos rios, e volta ao solo em doces correntezas,
 por onde já trilharam os pés fluidos das ondas.

Agora elucidado por que fogos espirram
 da goela do monte Etna entre tamanho 640
 turbilhão; pois não é pouco o estrago crescente
 da tempestade flamejante, dominando
 os campos da Sicília: os rostos dos vizinhos
 se voltam, vendo a cúpula do céu brilhar
 enfumaçada e, enchendo as mentes com receios, 645
 ignoram a natureza dos fatos insólitos.

Nestes temas te faço ver o mais alta, larga
 e longamente, distinguindo item por item,

ut reminiscaris summam rerum esse profundam,
 et uideas caelum summai totius unum 650
 quam sit paruola pars et quam multesima constet,
 nec tota pars homo terrai quota totius unus.
 Quod bene propositum si plane contueare
 ac uideas plane, mirari multa relinquo.
 Num quis enim nostrum miratur, si quis in artus 655
 accepit calido febrim feruore coortam
 aut alium quemuis morbi per membra dolori ?
 Opturgescit subito pes, arripit acer
 saepe dolor dentes, oculos inuadit in ipsos,
 existit sacer ignis et urit corpore serpens 660
 quamcumque arripuit partem, repitque per artus,
 nimirum quia sunt multarum *semina* rerum,
 Et satis haec tellus morbi caelumque mali fert,
 unde queat uis immensi procreare morbi.
 sic igitur toti caelo terraeque putandumst 665
 ex infinito satis omnia suppeditare,
 unde repente queat tellus concussa moueri,
 perque mare ac terras rapidus percurrere turbo,
 ignis abundare Aetnaeus, flamescere caelum.
 Id quoque enim fit, et ardescunt caelestia templa, 670
 et tempestates pluuiarum grauiore coortu
 sunt, ubi forte ita se tetulerunt semina aquarum.
 "At nimis est ingens incendi turbidus ardor".
 Scilicet et fluuius qui uisus maximus ei
 qui non ante aliquem maiorem uidit, et ingens 675
 arbor homoque uidetur, et omnia de genere omni
 maxima quae uidit quisque, haec ingentia fingit,
 cum tamen omnia cum caelo terraque marique
 nil sint ad summam summai totius omnem.

para que lembres que o universo é imenso,
 e percebas o céu como uma parca parte 650
 do todo, que se mostra incomensurável,
 tal como o homem é parte da terra inteira.
 Se olhares para o assunto, se observares bem,
 tu deixarás de te admirar com muitas coisas.
 Por acaso, entre nós, quem se admira em haver 655
 quem sinta em suas juntas o ardor de um acesso
 de febre, ou dor no corpo, por outra doença?
 De repente, os pés incham, acomete
 a aguda dor no dente, investe contra os olhos,
 um fogo sacro sobe como uma serpente, 660
 inflama o corpo todo, indo até os tendões:
 certo é que muitas são as sementes das coisas –
 é o que basta para haver germens de males
 em terra e céu, onde vicejam mil moléstias.
 O fato é que o cosmo infinito abastece 665
 o céu e a terra de elementos variados,
 quando a rápida tromba de vento atravessa
 o mar e a terra, pondo-a em convulsão,
 brotam fogos do Etna, que incendeiam o céu.
 Por isso, os edifícios celestiais ardem, 670
 é mais severa a aparição dos temporais,
 acaso portem muitas sementes de água.
 Desmesurado e turvo é o calor do incêndio.
 Logo se vê por que o rio parece largo
 a quem não viu outro maior, e nos parece 675
 enorme a árvore, e porque tudo que é grande
 é visto assim, dissimulando enormidades –
 e tudo entre céu e terra e mar é, contudo,
 nada, perto da suma da soma do cosmos.

Nunc tamen illa modis quibus inritata repente 680
 flamma foras uastis Aetnae fornacibus efflet,
 expediam. Primum totius subcaua montis
 est natura, fere silicum suffulta cauernis.
 Omnibus est porro in speluncis uentus et aer.
 Uentus enim fit ubi est agitando percitus aer. 685
 Hic ubi percaluit calefecitque omnia circum
 saxa furens qua contingit terramque, et ab ollis
 excussit calidum flammis uelocibus ignem,
 tollit se ac rectis ita faucibus eicit alte.
 Fert itaque ardorem longe longeque fauillam, 690
 differt, et crassa uoluit caligine fumum,
 extruditque simul mirando pondere saxa ;
 ne dubites quin haec animai turbida sit uis.
 Praeterea magna ex parti mare montis ad eius
 radices frangit fluctus aestumque resorbet. 695
 Ex hoc usque mari speluncae montis ad altas
 perueniunt subter fauces. Hac ire fatendumst,
 * * *
 et penetrare mari penitus res cogit aperto,
 atque efflare foras ideoque extollere flammam,
 saxaque subiectare et arenae tollere nimbos. 700
 In summo sunt uertice enim crateres, ut ipsi
 nominitant, nos quod fauces perhibemus et ora.
 Sunt aliquot quoque res quarum unam dicere causam
 non satis est, uerum pluris, unde uma tamen sit;
 corpus ut exanimum siquod procul ipse iacere 705
 conspicias hominis, fit ut omnis dicere causas
 conueniat leti, dicatur ut illius una.
 Nam neque eum ferro nec frigore uincere possis
 interiisse neque a morbo neque ueneno,

Agora tratarei da irritadiça chama 680
 que o Etna verte fora, num jato, de vastas
 fornalhas. O subsolo do monte, primeiro,
 tem buracos profundos, cavernas de sílex.
 Logo o vento e o ar vão a todas as grutas.
 Há vento quando o ar furioso se agita. 685
 Quando o vento se aquece raivoso e esquento
 todas as rochas, onde resvala na terra
 e lança o fogo quente de chamas velozes,
 assim sai das gargantas e alto vomita.
 Dispersa o calor longe, longe dissemina 690
 as cinzas, ergue fumos de grossos negrumes
 e, simultâneo, lança gravíssimas pedras;
 não duvides da força confusa do vento.
 Ademais, ondas do mar quebram ao pé dos montes,
 em grandes regiões que absorvem o calor. 695
 Grutas de montes ligam-se ao mar e às profundas
 gargantas sob o mar. De fato, por lá passam
 * * *
 o fato induz pensarmos que entra no mar
 profundo, disparando lufadas de fogo,
 projetando pedras entre nuvens de areia. 700
 Nos picos ficam as crateras, como dizem
 os locais – nós chamamo-las bocas, gargantas.
 Há fatos nos quais não é bastante indicar
 uma causa, e sim muitas, das quais uma é certa:
 se avistares, a alguma distância, um cadáver, 705
 convém averiguar os motivos plausíveis
 da morte, para ser apontado um exato.
 Não se pode afirmar que morreu de frio, fogo,
 de doença ou veneno, que são as possíveis

uerum aliquid genere esse ex hoc quod contigit ei 710
scimus. Item in multis hoc rebus dicere habemus.

Nilus in aestatem crescit campisque redundat¹⁸
unicus in terris, Aegypti totius amnis.
Is rigat Aegyptum medium per saepe calorem
aut quia sunt aestate aquilones ostia contra, 715
anni tempore eo qui etesiae esse feruntur,
et contra fluuium flantes remorantur, et undas
cogentes sursus replent coguntque manere.
Nam dubio procul haec aduerso flabra feruntur
flumine, quae gelidis ab stellis axis aguntur. 720
Ille ex aestifera parti uenit amnis ab austro,
inter nigra uirum percocto saecla colore
exoriens penitus media ab regione diei.
Est quoque uti possit magnus congestus harenae
fluctibus aduersis oppilare ostia contra, 725
cum maré permotum uentis ruit intus harenam ;
quo fit uti pacto liber minus exitus amnis,
et procliuis item fiat minus impetus undis.
Fit quoque uti pluuiarum forsitan magis ad caput ei
tempore eo fiant quo etesia flabra aquilonum 730
nubila coniciunt in eas tunc omnia partis.
Scilicet ad mediam regionem eiecta diei
cum conuenerant, ibi ad altos denique montis
contrusae nubes coguntur uique premuntur.
Forsitan Aethiopum penitus de montibus altis 735
crescat, ubi in campos albas descendere ningues
tabificis subigit radiis sol omnia lustrans.

Nunc age, Auerna tibi quae sint loca cumque lacusque

¹⁸ Tituli: DE NILO FLVVIO

mas, destes acidentes, um seria a causa, 710
e isso vale para tantas outras coisas.

O rio Nilo é o único da terra com cheia
no verão, alagando os campos do Egito.
O Nilo irriga o Egito durante o calor:
Ou porque os Aquilões investem contra as fozes, 715
no verão, ou porque os etésios são levados
e tardam assoprando contra os rios, em ondas
agregantes que sobem, se recolhem, param.
Ventos rajados topam com o vacilante
rio, vindos das frias estrelas polares. 720
Este rio Nilo vem do sul, da parte quente
onde há gerações de negros, assolados
do sol profundo, são filhos do meio-dia.
Montes de areia podem atravancar a boca
do rio, que segue contra as ondas das marés – 725
remexidas de vento, empurram areia ao rio
onde será moroso o curso da corrente,
será menos afoito o andamento das ondas.
Talvez ocorram mais chuvas nas cabeceiras,
quando bafejam ventos de verão, e o sopro 730
do Aquilão junta nuvens de todos os cantos.
Claro que as nuvens, quando unidas e lançadas
ao sol do meio-dia, tornam-se mais densas
e são prensadas contra o cume das montanhas.
A cheia talvez nasça no fundo das grandes 735
montanhas da Etiópia, quando a neve cai
nos campos e o sol quente rege tudo e todos.

Agora explicarei os lagos e os lugares

expediam, quali natura praedita constent.

Principio, quod Auerna uocantur nomine, id ab re 740

inpositumst, quia sunt auibus contraria cunctis,

e regione ea quod loca cum uenere uolantes,

remigi oblatae pennarum uela remittunt,

praecipitesque cadunt molli ceruice profusae

in terram, si forte ita fert natura locorum, 745

aut in aquam, si forte lacus substratus Auerni.

Is locus est Cumas apud, acri sulphure montes

oppleti calidis ubi fumant fontibus aucti.

Est et Athenaeis in moenibus, arcis in ipso

uertice, Palladis ad templum Tritonidis almae, 750

quo numquam pennis appellunt corpora raucae

cornices, non cum fumant altaria donis :

usque adeo fugitant non iras Palladis acris

peruigili causa, Graium ut cecinere poetae,

sed natura loci opus efficit ipsa suapte. 755

In Syria quoque fertur item locus esse uideri,

quadripedes quoque quo simul ac uestigia primum

intulerint, grauiter uis cogat concidere ipsa,

manibus ut sint diuis mactata repente.

Omnia quae naturali ratione geruntur, 760

et quibus e fiant causis apparet origo ;

ianua ne pote in his Orci regionibus esse

credatur, post hinc animas Acheruntis in oras

ducere forte deos Manis inferne reamur,

naribus alipedes ut cerui saepe putantur 765

ducere de latebris serpentia saecla ferarum.

Quod procul a uera quam sit ratione repulsum

percipe ; nam de re nunc ipsa dicere conor.

Principio hoc dico quod dixi saepe quoque ante,

do Averno, sua natureza e seu arranjo.

Primeiro, por que é chamado pelo nome 740

Averno? porque é nefasto a qualquer ave,
pois quando voam para lá, de outras partes,
largam os remos, recolhem a vela das asas,
e caem, com pescoço mole, de cabeça
no chão, conforme a natureza do local, 745
ou na água, se abaixo houver lago do Averno.

Tal local é próximo à Cumas – quando cheios,
os seus montes defumam o enxofre das fontes.

Também na acrópole, junto aos muros de Atenas,
há um lugar no templo de Pallas Tritônia, 750
onde jamais as gralhas roucas lançam voo,
onde não se defumam ofertas nos altares,
não pela cólera de Pallas – irritada
com a vigília das aves, segundo os poetas
gregos – mas por efeito do próprio lugar. 755

Também na Síria vê-se o mesmo acontecer,
onde mesmo quadrúpedes, logo que chegam,
ali são derrubados dura e fortemente,
como imolados, de repente, aos deuses Manes.

Tais fenômenos seguem leis da natureza, 760
e sua origem se revela pelas causas.

Não se creia que as portas do Orco se encontrem
nesses lugares, nem que os Manes de lá mandam
as almas, cruelmente, à boca do Aqueronte,
como os cervos de pés alados, diz-se, atraem 765
com o focinho as feras serpentes da toca.

Essas palavras estão longe da verdade,
e viso expor-te a própria realidade.

Primeiro, digo o que já antes afirmara:

in terra cuiusque modi rerum esse figuras; 770
 multa, cibo quae sunt, uitalia, multaque, morbos
 incutere et mortem quae possint adcelerare.
 Et magis esse aliis alias animantibus aptas
 res ad uitai rationem ostendimus ante,
 propter dissimilem naturam dissimilisque 775
 texturas inter sese, primasque figuras.
 Multa meant inimica per auris, multa per ipsas
 insinuant naris infesta atque aspera tactu,
 nec sunt multa parum tactu uitanda, neque autem
 Aspectu fugienda, saporeque tristia quae sint. 780

Deinde uidere licet quam multae sint homini res
 acriter infesto sensu spurcaeque grauesque.
 Arboribus primum certis grauis umbra tributa
 usque adeo, capitis faciant ut saepe dolores,
 siquis eas subter iacuit prostratus in herbis. 785
 Est etiam magnis Heliconis montibus arbos
 floris odore hominem taetro consueta necare.
 Scilicet haec ideo terris ex omnia surgunt,
 multa modis multis multarum semina rerum
 quod permixta gerit tellus discretaque tradit. 790
 Nocturnumque recens exstinctum lumen ubi acri
 nidore offendit naris, consopit ibidem
 concidere et spumas qui morbo mittere sueuit.
 Castoreoque graui mulier sopita recumbit,
 et manibus nitidum teneris opus effluit ei, 795
 tempore eo si odoratast quo menstrui soluit.
 Multaque praeterea languentia membra per artus
 soluont, atque animam labefactant sedibus intus.
 Denique si calidis etiam cunctere lauabris

tem a terra elementos de diversos seres; 770
 muitos são alimentos vitais, outros muitos
 incutem as doenças e apuram a morte.
 Uns convêm mais a certos seres do que outros
 por razões vitais, tal como afirmei acima:
 diferentes essências lado a naturezas 775
 diferentes, e estranhas aos primeiros corpos.
 Muitos são inimigos e entram pela orelha;
 rudes ao tato, se insinuam nas narinas;
 com muitos destes deve-se evitar contato,
 poupar os olhos, furtar-se ao gosto ruim. 780

É preciso ver quantas coisas – pestilentas,
 sujas – causam nos homens enorme repulsa.
 Primeiramente: certas árvores dão sombras
 salobras, que despertam dores de cabeça,
 se sob elas alguém se prostrar sobre a relva. 785
 Há uma árvore nos grãos montes do Hélicon
 cujas fétidas flores são mortais aos homens.
 Claro: tais elementos são fruto da terra,
 porque a terra elabora múltiplas sementes
 mistas, de muitos seres, e as traz separadas. 790
 Quando recém extinta a lâmpada noturna
 um cheiro torpe agride o nariz, que amortece,
 entorpece e costuma fazer espumar.
 Ao fedor do castóreo, desmaiam as mulheres,
 largam das mãos macias asseadas lidas, 795
 se sentirem seu cheiro nos tempos de mênstruos.
 Há elementos que enlanguescem nossos membros
 e juntas, abatendo o espírito em seu íntimo.
 Enfim, quando tomamos banhos quentes, longos,

plenior et fueris, solio feruentis aquai 800
 quam facile in medio fit uti des saepe ruinas !
 Carbonumque grauis uis atque odor insinuat
 quam facile in cerebrum, nisi aquam praecepimus ante !
 At cum membra domans percepit feruida febris,
 tum fit odor uini plagae mactabilis instar. 805
 Nonne uides etiam terra quoque sulphur in ipsa
 gignier, et taetro concrecere odore bitumen ;
 denique ubi argenti uenas aurique secuntur,
 terrai penitus scrutantes abdita ferro,
 qualis expiret Scaptensula subter odores ? 810
 Quidue mali fit ut exhalent aurata metalla !
 Quas hominum reddunt facies, qualisque colores !
 Nonne uides audisque perire in tempore paruo
 quam soleant, et quam uitae copia desit
 quos opere in tali cohibet uis magna necessis ? 815
 Hos igitur tellus omnis exaestuat aestus,
 expiratque foras in apertum promptaque caeli.
 Sic et Auerna loca alitibus summittere debent
 mortiferam uim, de terra quae surgit in auras,
 ut spatium caeli quadam de parte uenenet ; 820
 quo simul ac primum pennis delata sit ales,
 impediatur ibi caeco correpta ueneno,
 ut cadat e regione loci, qua derigit aestus .
 Quo cum conruit, hic eadem uis illius aestus
 reliquias uitae membris ex omnibus aufert. 825
 Quippe etenim primo quasi quendam conciet aestum.
 Posterius fit uti, cum iam cecidere ueneni
 in fontis ipsos, ibi sit quoque uita uomenda
 propterea quod magna mali fit copia circum.
 Fit quoque ut interdum uis haec atque aestus Auerni 830

tendo comido, em tinas de água fervente, 800
 costuma-se morrer na metade do banho.
 Vai ao cérebro o forte odor do carvão grave,
 se não nos prevenirmos ingerindo água.
 Com os membros domados pela febre ardente
 faz-se um olor letal, como um golpe de vinho. 805
 Não vês que a própria terra também origina
 o enxofre, condensando o tétrico betume?
 Quando, explorando minas de prata e de ouro,
 escavamos com ferro os cernes do subsolo,
 o quanto a Escaptésula exala de odores? 810
 Quanto as minas de ouro exalam malefícios,
 em que cores convertem o rosto dos homens!
 Não sabes? Não ouviste falar que mineiros
 morrem bem jovens? Vidas e vidas se perdem
 quando a sobrevivência os leva a tais trabalhos. 815
 A terra eleva tais eflúvios às golfadas,
 que sobem pelo ar livre, no céu aberto.
 Com mortífera força que surge da terra
 e, no ar, envenena uma parte do céu,
 o lago Averno pode mesmo abater aves. 820
 Primeiro os pássaros, levados pelas penas,
 são estorvados, presas de um veneno oculto,
 e em linha reta caem, onde houver eflúvios.
 Na queda, esta potência vibrante subtrai
 das penas, asas, bicos, seus sinais vitais. 825
 De fato, este eflúvio primeiro os excita.
 Logo após, quando já despencaram nas fontes
 do veneno, vomitam ali suas vidas,
 pois se vêem cercados de atrozes moléstias.
 Acontece que a força das emanções 830

aera, qui inter auis cunquest terramque locatus,
discutiat, prope uti locus hic linquatur inanis.

Cuius ubi e regione loci uenere uolantes,
claudicat extemplo pinnarum nisus inanis,
et conamen utrinque alarum proditur omne.

835

Hic ubi nixari nequeunt insistereque alis,
scilicet in terram delabi pondere cogit
natura, et uacuum prope iam per Inane lacentes
dispergunt animas per caulas corporis omnis.

 Frigidior porro in puteis aestate fit umor,
Rarescit quia terra calore, et semina si qua
forte uaporis habet proprii, dimittit in auras.
Quo magis est igitur tellus effeta calore,
fit quoque frigidior qui in terrast abditus umor.

840

Frigore cum premitur porro omnis terra coitque
et quasi concrescit, fit scilicet ut coeundo
exprimat in puteos si quem gerit ipsa calorem.

845

 Esse apud Hammonis fanum fons luce diurna
frigidus, et calidus nocturno tempore fertur.

Hunc homines fontem nimis admirantur, et acri
sole putant subter terras feruescere raptim,
nox ubi terribili terras caligine textit.

850

Quod nimis a uerast longe ratione remotum.
Quippe ubi sol nudum contractans corpus aquai
Non quierit calidum supera de reddere parte,
cum supero lumen tanto feruore fruatur,
qui queat hic subter tam crasso corpore terram
percoquere umorem et calido satiare uaporem?
Praesertim cum uix possit per saepta domorum

855

quentes do Averno afastam o ar entre as aves
e a terra: este lugar fica vazio, sem vida.

Quando as aves, voando, vêm de outros lugares,
logo perdem altura, na inércia das penas:

é toda vã a duplicada força alada. 835

Não podendo apoiar-se, fiar-se nas asas,
a natureza, por seu peso, as deita abaixo,
na terra, pois inanes no vácuo vazio
suam as almas pelos poros do organismo.

Se no verão é gélida a água dos poços, 840
é que a terra dilata de calor e espalha
seus grãos de vapor, ao acaso, no ar.

Pois quanto mais calor incidir sobre a terra,
mais frios os humores secretos do solo.

Mas no frio toda a terra se comprime e fecha, 845
quase espessa: acontece que esta agregação
transfere para os poços todo o seu calor.

Há uma fonte, junto ao templo de Hammon,
que é fria à luz do dia, sendo quente à noite.

As pessoas se admiram com a fonte, e julgam 850
que os subterrâneos fervem com ardor solar,
quando na terra a noite tece um breu terrível.

Mas tal razão está distante da verdade.

Pois se o sol bate a nu corpúsculos de água,
vindo de cima e nem assim os torna quentes 855

– quando usufruem do fervor da alta luz –

por que saturaria de calor os líquidos

justo em baixo do corpo tão denso da terra?

Como se tal força pudesse atravessar

insinuare suum radiis ardentibus aestum. 860

Quae ratio est igitur ? Nimirum terra magis quod
rara tenet circum fontem quam cetera tellus,
multaque sunt ignis prope semina corpus aquae.

Hoc ubi roriferis terram nox obruit undis,
extemplo penitus frigescit terra coitque. 865

Hac ratione fit ut, tamquam compressa manu sit,
exprimat in fontem quae semina cumque habet ignis,
quae calidum faciunt laticis tactum atque uaporem.

Inde ubi sol radiis terram dimouit obortus,
et rarefecit calido miscente uapore, 870

rursus in antiquas redeunt primordia sedes
ignis, et in terram cedit calor omnis aquae
Frigidus hanc ob rem fit fons in luce diurna.

Praeterea solis radiis iactatur aquae
umor, et in lucem tremulo rarescit ab aestu. 875

Propterea fit uti quae semina cumque habet ignis
Dimittat ; quasi saepe gelum quod continet in se
Mittit; et exsoluit glaciem nodosque relaxat.

Frigidus est etiam fons, supra quem sita saepe¹⁹
stuppa iacit flammam concepto protinus igni, 880

taedaeque consimili ratione accensa per undas
conlucet, quocumque natans inpellitur auris.

Nimirum quia sunt in aqua permulta uaporis
semina, de terraque necessest funditus ipsa
ignis corpora per totum consurgere fontem, 885

et simul expirare foras exireque in auras,
non ita multa tamen calidus queat ut fieri fons ;

¹⁹ Tituli: 879 IN AQUA TAEDAM ARDERE

as paredes das casas, com seus raios quentes. 860

Então, qual a razão? Claro: a terra é mais mole
no entorno da fonte, mais que em outras terras –
há mesmo muitos grãos de fogo em torno à água.
Assim que a noite cai, entre vagas de orvalho,
a terra toda esfria e muito se contrai. 865

Tal compressão faz, como esmagada com as mãos,
que a terra empurre para a fonte seus grãos ígneos,
que acaloram os líquidos, vertem vapores.
Após a aurora, o sol em raios ara a terra,
a rarefaz por meio de vapores quentes, 870

assim os germens ígneos tornam às antigas
sedes, removendo o calor da água a terra.
Assim, durante o dia, fria está a fonte.
Os raios do sol varam assiduamente a fluida
água que, sob tremores de calor, sublima. 875

Assim expele todas as suas sementes
de fogo, assim como, rachando, o gelo expele
partículas de frio, desatando-lhe os nós.

Uma fonte fria queima tufos de estopa
nela jogados, fogo súbito os devora, 880

como uma tocha acesa flamejando em ondas
brilhantes, ao sabor das auras flutuantes.
Não é de se admirar: a água contém grãos
de calor, porque surgem do fundo da terra
germens de fogo que perpassam toda a fonte, 885

que sobem pela água e transbordam no ar,
sem, contudo, poderem tornar quente a fonte;

praeterea dispersa foras erumpere cogit²⁰

uis per aquam subito sursumque ea conciliari.

Quod genus endo marist Aradi fons, dulcis aquai 890

qui scatit et salsas circum se dimouet undas ;

et multis aliis praebet regionibus aequor

utilitatem opportunam sitientibu' nautis,

quod dulcis inter salsas interuomit undas.

Sic igitur per eum possunt erumpere fontem 895

et scatere illa foras, in stuppam semina quaequam

conueniunt aut in taedai corpore adhaerent,

ardescunt facile extemplo, quia multa quoque in se

semina habent ignis stuppae taedaeque tenentes.

Nonne uides etiam, nocturna ad lumina linum 900

nuper ubi exstinctus admoueas, accendier ante

quam tetigit flammam, taedamque pari ratione ?

Multaque praeterea prius ipse tacta uapore

eminus ardescunt quam comminus imbuat ignis.

Hoc igitur fieri quoque in illo fonte putandumst. 905

Quod superest, agere incipiam quo foedere fiat²¹

naturae lapis hic ut ferrum ducere possit,

quem magneta uocant patrio de nomine Grai,

Magnetum quia fit patriis in finibus ortus.

Hunc homines lapidem mirantur ; quippe catenam 910

saepe ex anellis reddit pendentibus ex se.

Quinque etenim licet interdum pluresque uidere

ordine demisso leuibis iactarier auris,

unus ubi ex uno dependet supter adhaerens,

ex alioque alius lapidis uim uinclaque noscit : 915

²⁰ Tituli: 888 DE FONTE ARADI IN MARE

²¹ Tituli: 906 (?) DE LAPIDE MAGNETE

depois, sua impulsão os constrange a exalarem
dispersos, só unindo-se acima da água.

Uma fonte d'água doce, no mar de Árados, 890
jorra e afasta as ondas salgadas em volta.

Em muitas outras partes, o mar oferece
utensílio oportuno aos sedentos marujos,
pois jacta água doce entre salgadas ondas.

Portanto, os elementos atravessam a fonte 895
e dela se separam: seguem para o tufo
de estopa, impregnam toda a tocha, até o cabo.

Ardem rápido, fácil, porque a estopa e a tocha
já têm consigo muitas sementes de fogo.

Não vês que um pavio recém morto, exposto à luz 900
noturna, pode logo reacender, antes

que a chama nele encoste? e que a tocha também pode?

Muitos corpos inflamam de longe, ao toque
do calor, pouco antes do fogo os tomar.

Este o motivo do que ocorre àquela fonte. 905

Avanço versando qual lei da natureza
permite que uma pedra possa atrair ferro,
uma pedra a qual os gregos chamam magneto –
nome de origem, já que provém da Magnésia.

Os homens se espantam com a pedra, que reúne 910
em seu redor uma cadeia de anéis pênseis.

Podem se ver cinco anéis, talvez seis, suspensos
uns pelos outros, oscilando em brisas leves.

Um anel pendendo preso a um anel acima, 915
que envia ao anel abaixo as ligas da pedra.

usque adeo permanenter uis perualet eius.

Hoc genus in rebus firmandumst multa priusquam

ipsius rei rationem reddere possis,

et nimium longis ambagibus est adeundum ;

quo magis attentas auris animumque reposco. 920

Principio omnibus ab rebus, quascumque uidemus,²²
perpetuo fluere ac mitti spargique necessest

corpora quae feriant oculos uisumque lacesant.

Perpetuoque fluunt certis ab rebus odores ;

frigus ut a fluuiis, calor ab sole, aestus ab undis 925

aequoris exesor moerorum litora propter.

Nec uarii cessant sonitus manare per auras.

Denique in os salsi uenit umor saepe saporis,

cum mare uersamur propter, dilutaque contra,

cum tuimur misceri absinthia, tangit amaror. 930

Usque adeo omnibus ab rebus res quaeque fluenter

fertur, et in cunctas dimittitur undique partis,

nec mora nec requies interdatur ulla fluendi,

perpetuo quoniam sentimus, et omnia semper

cernere, odorari licet et sentire sonare. 935

Nunc omnis repetam quam raro corpore sint res²³
commemorare: quod in primo quoque carmine claret.

Quippe etenim, quamquam multas hoc pertinet ad res

noscere, cum primis hanc ad rem protinus ipsam,

qua de disserere adgredior, firmare necessest 940

nil esse in promptu nisi mixtum corpus inani.

Principio fit ut in speluncis saxa superna

sudent umore et guttis manantibu' stillent.

Manat item nobis e toto corpore sudor,

²² Tituli: 921 FLVERE AB OMNIBVS REBVS

²³ Tituli: 936 RARAS RES OMNIS ESSE

De anel a anel, sempre uma força ininterrupta.

Carece frisar aspectos de tais eventos,

antes que se possa dar sua explicação,

acessada apenas por longos circunlóquios;

assim, peço ânimo e ouvidos atentos.

920

A princípio, é preciso que em todos os corpos

haja um fluxo contínuo, expresso e esparso,

que aos olhos enganando, inquiete a visão.

Sempre há odores que emanam de alguns corpos;

O frio flui dos rios, o calor flui do sol,

925

das ondas, que mastigam os diques na praia.

Múltiplos sons emanam no ar, incessantes.

Por fim, ao caminharmos beira-mar, humores

salgados nos tocam o rosto, e tonteamos

se vemos o amargo preparo do absinto.

930

Perenemente, fluem cheiros de qualquer

corpo, difundidos em todos os sentidos,

sem pausa nem descanso na sua fluidez,

porque podemos sentir sempre e discernir

tudo, já que cheiramos, vemos e tocamos.

935

Recordarei agora o quanto são porosos
os corpos, como já fiz no primeiro Canto.

Mesmo que sobre o tema convenha saber

mais coisas, sobretudo pelo que depois

tratarei, não há nada que exista que não

940

seja composto de matéria e de vazio.

Primeiro, as pedras altas das cavernas suam

líquidos, destilam pingando gota a gota.

Assim, o suor escorre de todo o corpo,

crescit barba pilique per omnia membra, per artus. 945

Diditur in uenas cibus omnis, auget alitque
corporis extremas quoque partis unguiculosque.

Frigus item transire per aes calidumque uaporem
sentimus, sentimus item transire per aurum
atque per agentum, cum pocula plena tenemus. 950

Denique per dissaepa domorum saxea uoces
peruolitant, permanat odor frigusque uaposque
ignis, qui ferri quoque uim penetrare sueuit.

Denique qua circum caeli lorica coercet

* * *

morbida uisque simul, cum extrinsecus insinuatur 955

et tempestates terra caeloque coortae,
in caelum terrasque remotae iure facessunt ;
quandoquidem nihil est nisi raro corpore nexum.

Huc accedit uti non omnia, quae iaciuntur
corpora cumque ab rebus, eodem praedita sensu 960
atque eodem pacto rebus sint omnibus apta.

Principio terram sol excoquit et facit are,
at glaciem dissoluit, et altis montibus altas
extractas que niues radiis tabescere cogit.

Denique cera liquefit in eius posta uapore. 965

Ignis item liquidum facit aes aurumque resoluit,
at coria et carnem trahit et conducit in unum.

Umor aquae porro ferrum condurat ab igni,
At coria et carnem mollit durata calore.

Barbigeras oleaster eo iuuat usque capellas, 970

effluat ambrosia quasi uero et nectare tinctus ;
quom nihil est homini quod amariu' fronde hac extet.

Denique amaracinum fugitat sus, et timet omne
unguentum ; nam saetigeris subus acre uenenumst,

cresce a barba, pêlos nascem nas mãos, nos pés. 945

Todo o alimento corre nas veias: sustenta
as extremidades, nutrindo até as unhas.

Sentimos que o frio e o calor cruzam o bronze,
tanto quanto atravessam a prata e o ouro,
mesmo com a taça estando repleta de vinho. 950

As vozes atravessam os muros pedregosos
das casas: os cheiros, o frio e o calor
do fogo adentram até no duríssimo ferro.

Por fim, onde a couraça do céu nos encerra

* * *

Enquanto o poder da peste, vindo de fora 955

– como os temporais que surgem no céu, na terra –
dissipa-se e infiltra-se na terra, no céu;
o que não for vazio e matéria, não é.

Aqui se acresça: os elementos alastrados
pelas coisas não causam os mesmos efeitos, 960
nem estão acordados com todas as coisas.

Primeiramente, o sol cozinha e seca a terra,
mas derrete o gelo: com seus raios, dissolve
e consome as neves altaneiras dos montes.

A cera se derrete, exposta ao sol em brasa. 965

Do mesmo modo, o fogo funde o ouro, o bronze,
mas também contrai o couro, comprime a carne.

Além disso, a água endurece o ferro em fogo,
mas amolece a carne e o couro, antes duros.

As cabras barbadas roçam na oliveira 970

brava, como num banho de Ambrósia e néctar,
mas nada mais amargo aos homens que essas folhas.

O porco evita a manjerona e seu perfume,
veneno cruel mesmo para o porco-espinho,

quod nos interdum tamquam recreare uidetur. 975

At contra nobis caenum taeterrima cum sit
spurcicies, eadem subus haec iucunda uidetur,
insatiabiliter toti ut uoluantur ibidem.

Hoc etiam superest, ipsa quam dicere de re
adgredior quod dicendum prius esse uidetur. 980

Multa foramina cum uariis sint reddita rebus,
dissimili inter se natura praedita debent
esse, et habere suam naturam quaeque uiasque.

Quippe etenim uarii sensus animantibus insunt,
quorum quisque suam proprie rem percipit in se. 985

Nam penetrare alio sonitus alioque saporem
cernimus e sucis, alio nidoris odores.

Praeterea manare aliud per saxa uidetur, 990
atque aliud lignis, aliud transire per aurum,
argentoque foras aliud uitroque meare.

Nam fluere hac species, ilac calor ire uidetur,
atque aliis aliud citius transmittere eadem.

Scilicet id fieri cogit natura uiarum 995
multimodis uarians, ut paulo ostendimus ante,
propter dissimilem naturam textaque rerum.

Qua propter, bene ubi haec confirmata atque locata
omnia constiterint nobis praeposta parata,
quod superest, facile hinc ratio reddetur, et omnis 1000
causa patefiet quae ferri pelliciat uim.

Principio fluere e lapide hoc permulta necessest
semina, siue aestum qui discutit aera plagis
inter qui lapidem ferrumque est cumque locatus.

Hoc ubi inanitur spatium multusque uacefit 1005

odor que, no entanto, tanto nos renova. 975

Por outro lado, o lodo, fétida imundície
para nós, parece que alegra os suínos:
insaciáveis, se lambuzam no excremento.

Antes de entrar no tema dos corpos porosos,
é necessário que se trate de um assunto. 980

Os muitos poros com que as coisas se apresentam
devem possuir naturezas diferentes
entre si, com métodos e caminhos próprios.

De fato os seres vivos têm vários sentidos,
os quais percebem cada qual do seu modo. 985

Pois sentimos que o som entra por uns, os cheiros
por outros, e o sabor do suco por uns outros.

Alguns corpos parecem penetrar na pedra, 990²⁴
uns na madeira, outros penetram no ouro,
entram na prata, outros atravessam o vidro.

A visão atravessa uns, o calor, outros,
alguns perpassam os corpos mais rapidamente.

Isso acontece porque as vias interferem 995
de muitos modos, como disse um pouco acima,
pelos corpos conterem diversas texturas.

Logo, quando bem assentadas tais palavras,
todas preparadas e ajustadas por mim,
será fácil tratar as razões, a saber, 1000
todas as causas do poder que atrai o ferro.

É preciso primeiro que a pedra transmita,
dispersos na corrente aérea, muitos grãos
no intervalo de ar entre o ferro e a pedra.

Quando se evacua o espaço, quando tudo 1005

²⁴ Alfred Érnout aponta que os vv. 988-989 são idênticos a 995-996, e segue a supressão da lição (*secl. It*).

in medio locis, extemplo primordia ferri
 in uacuum prolapsa cadunt coniuncta, fit utque
 anulus ipse sequatur eatque ita corpore toto;
 nec res ulla magis primoribus ex elementis
 indupedita suis arte conexa cohaeret 1010
 quam ualidi ferri natura et frigidus horror.
 Quo minus est mirum, quod dicitur ex elementis
 corpora si nequeunt e ferro plura coorta
 in uacuum ferri, quin anulus ipse sequatur :
 quod facit, et sequitur, donec peruenit ad ipsum 1015
 iam lapidem, caecisque in eo compagibus haesit.
 Hoc fit idem cunctas in partis, unde uacefit
 cumque locus, siue e transuerso siue superne
 corpora continuo in uacuum uicina feruntur.
 Quippe agitantur enim plagis aliunde, nec ipsa 1020
 sponte sua sursum possunt consurgere in auras.
 Huc accedit item, quare queat id magis esse,
 haec quoque res adiumento, motusque iuuatur,
 quod, simul a fronte est anelli rarior aer
 factus, inanitusque locus magis ac uacuatus, 1025
 continuo fit uti qui post est cumque locatus
 aer a tergo quase prouehat atque propellat.
 Semper enim circumpositus res uerberat aer ;
 sed tali fit uti propellat tempore ferrum,
 parte quod ex una spatium uacat et capit in se. 1030
 Hic, tibi quem memoro, per crebra foramina ferri
 paruas ad partis suptiliter insinuatus,
 trudit et inpellit, quase nauem uelaque uentus.
 Denique res omnes debent in corpore habere
 aera, quandoquidem raro sunt corpore, et era 1035
 omnibus est rebus circumdatus adpositusque.

em volta está vazio, logo os germens de ferro
desmoronam no vácuo, declinando unidos:
assim o anel os segue com todo o seu corpo;
nenhum corpo contém germens primordiais
tão presos, tão coesos como são conexos 1010
na tessitura rígida e fria do ferro.

Nada admirável que se diga que estes grãos
de ferro não podem desmembrar-se e seguir
no vazio, sem que o próprio anel os acompanhe:
de fato, o anel os segue, até que alcança a pedra 1015
e adere a ela com seus tênues liames.

Dá-se assim em toda parte em que se esvazie
o espaço, horizontal ou vertical: os corpos
vizinhos são logo atraídos ao vazio.
Tudo os move em volta, já que são incapazes 1020
de se elevar ao ar por suas próprias forças.

Acresça-se aqui algo mais, que contribui
para o fenômeno e impele o movimento:
quando o ar em torno do anel torna-se raro,
com o espaço vazio e livre, desocupado, 1025
acontece sempre que o ar da retaguarda
do anel como que avança e o arrasta à frente.

O ar não cessa de investir em torno às coisas,
mas há ocasiões em que remove o ferro,
pois a parte vazia do espaço o recebe. 1030

Sutilmente, este ar que rememoro injeta
seus corpúsculos dentro dos poros do ferro
e os acua, bem como o vento enfuna as velas.
Todas as coisas, dentro de seus corpos,
possuem ar, mesmo quando escasso: o ar 1035
cerca tudo e todos, penetrando nas coisas.

Hic igitur, penitusque in ferrost abditus era,
 sollicito motu semper iactatur, eoque
 uerberat anellum dubio procul, et ciet intus
 scilicet; ille eodem fertur quo praecipitauit 1040
 iam semel, et partem in uacuam conamina sumpsit.

Fit quoque ut a lapide hoc ferri natura recedat
 interdum, fugere atque sequi consueta uicissim.
 Exsultare etiam Samothracia ferrea uidi,
 et ramenta simul ferri furere intus ahenis 1045
 in scaphiis, lapis hic Magnes cum subditus esset :
 usque adeo fugere a saxo gestire uidetur.

Aere interposito discordia tanta creatur,
 propterea quia nimirum prius aestus ubi aeris
 praecipit ferrique uias possedit apertas, 1050
 posterior lapidis uenit aestus, et omnia plena
 inuenit in ferro neque habet qua tranet ut ante.
 Cogitur offensare igitur pulsareque fluctu
 ferrea texta suo ; quo pacto respuit ab se,
 atque per aes agitat sine eo quod saepe resorbet. 1055

Illud in his rebus mirari mitte, quod aestus
 non ualet e lapide hoc alias impellere item res.
 Pondere enim fretae partim stant : quod genus aurum ;
 at partim raro quia sunt cum corpore, ut aestus
 peruolet intactus, nequeunt inpellier usquam 1060
 aeris ubi accepit quaedam corpuscula, tum fit
 inpellant ut eam Magnesia flumine saxa.
 aeris ubi accepit quaedam corpuscula, tum fit
 inpellant ut eam Magnesia flumine saxa.

Nec tamen haec ita sunt aliarum rerum aliena, 1065
 ut mihi multa parum genere ex hoc suppeditentur
 quae memorare queam inter se singlariter apta.

Logo este ar secreto do ferro profundo
 é lançado num moto-contínuo, que sempre
 rebate nas faces do anel e acelerado
 o invade e empurra; o anel volta aonde estivera, 1040
 atira-se com ânimo no inerte vácuo.

Por vezes, também foge da pedra a substância
 do ferro, acostumada a sair e seguir.
 Na Samotrácia, vi farpas de ferro aos saltos,
 vi enfurecerem-se limalhas nos vasos 1045
 de bronze, postos sobre esta pedra Magneto:
 pareceu que ansiavam por fugir da pedra.
 Há tanta discórdia nesta interseção do bronze
 porque seus eflúvios primeiro se introjetam,
 preenchendo as vias receptivas do ferro; 1050
 depois vão as auras da pedra, achando os vasos
 do ferro entupidos, sem poderem entrar.
 A aura da pedra, em ondas, tromba e empurra
 o corpo do ferro, afastando-o de si;
 por entre o bronze, repele o que antes puxava. 1055

Convém não se espantar com os fluxos desta pedra,
 incapaz de atrair o que não seja ferro.
 Uns são estáveis por seu peso, como o ouro;
 uns têm corpos porosos, e as emanções
 os transpõem intactos, sem que possam movê-los: 1060
 assim se mostra a consistência da madeira.
 A matéria do ferro, posta entre uns e outros,
 recebendo grãos de bronze, é empuxada
 pelas correntes desta pedra de Magnésia.

Todavia, estes fatos não são tão sui generis 1065
 e ocorrem-me muitos exemplos do gênero,
 de alguns corpos muito atrativos entre si.

Saxa uides primum sola colescere calce.
 Glutine materies taurino iungitur una,
 ut uitio uenae tabularum saepius hiscant 1070
 quam laxare queant compages taurea uinclā.
 Vitigeni latices aquai fontibus audent
 misceri, cum pix nequeat grauis et leue oliuom.
 Purpureusque colos conchyli iungitur una
 corpore cum lanae, dirimi qui non queat usquam, 1075
 non si Neptuni fluctu renouare operam des,
 non mare si totum uelit eluere omnibus undis.
 Denique non res aurum copulat uma
 aerique aes plumbo fit uti iungatur ab albo?
 Cetera iam quam multa licet reperire! Quid ergo? 1080
 Nec tibi tam longuis opus est ambagibus usquam,
 nec me tam multam hic operam consumere par est,
 sed breuiter paucis praestat comprehendere multa.
 Quorum ita texturae ceciderunt mutua contra,
 ut caua conueniant plenis haec illius, illa 1085
 huiusque inter se, iunctura haec optima constat.
 Est etiam quase ut anellis hamisque plicata
 inter se quaedam possint coplata teneri ;
 quod magis in lapide hoc fieri ferroque uidetur.
 Nunc ratio quae sit morbis, aut unde repente²⁵ 1090
 mortiferam possit cladem conflare coorta
 morbida uis hominum generi pecudumque cateruis,
 expediam. Primum multarum semina rerum
 esse supra docui quae sint uitalia nobis,
 et contra quae sint morbo mortique necessest 1095
 multa uolare. Ea cum casu sunt forte coorta
 et perturbarunt caelum, fit morbidus aer.

²⁵ Tituli: 1090 PESTILENTIA VNDE CREATUR.

Assim, somente a cal argamassa as pedras.
 Tanto a cola do touro atrela a madeira
 que ela cede primeiro nos veios das tábuas, 1070
 antes que se fendam suas ligas taurinas.
 A água do vinhedo invade as fontes d'água;
 o pesado piche não, nem o leve azeite.
 Tinge as fibras da lã o púrpura das conchas,
 tanto que se associam indissociáveis: 1075
 não se desunem nem com as ondas vigorosas
 de Netuno ou com todos os mares unidos.
 Por fim, só há um meio de fundir o ouro
 ao ouro, e o bronze só se amalgama com chumbo.
 Mil exemplos daria! Mas, será preciso? 1080
 Tão longos circunlóquios não são necessários,
 nem eu me esgotaria com tanto trabalho –
 aqui, poucas palavras serão o bastante.
 Os corpos que entre si mantêm melhor juntura
 contêm texturas que se esfolam, que se ajustam: 1085
 os grãos de um corpo ocupam os desvãos de outro corpo.
 Parece que estes corpos podem se manter
 atados por ganchos, por anéis encadeados;
 por isso o ímã, uma pedra, atrai o ferro.
 Agora abordarei as razões das doenças 1090
 e como se conflagram os mórbidos poderes
 que deflagram flagelos letais, para os homens
 e animais. Primeiro há, como afirmei antes,
 muitos corpos que são essenciais ao homem,
 mas também esvoaçam no ar pestes, pragas, 1095
 a morte, enfim. Se acaso se elevam, se turvam
 completamente o céu, tornam maligno o ar.

Atque ea uis omnis morborum pestilitasque
 aut extrinsecus ut nubes nebulaeque superne
 per caelum ueniunt, aut ipsa saepe coorta 1100
 de terra surgunt, ubi putorem úmida nactast
 intempestiuis pluuiisque et solibus icta.
 Nonne uides etiam caeli nouitate aquarum
 temptari procul a pátria quicumque domoque
 adueniunt, ideo qui longe discrepant res ? 1105
 Nam quid Britannis caelum differre putamus,
 et quod in Aegypto est qua mundi claudicat axis,
 quidue quod in Ponto est differre, et Gadibus atque
 usque ad nigra uirum percocto saecula colore ?
 Quae cum quattuor inter se diuersa uidemus 1110
 quattuor a uentis et caeli partibus esse,
 tum color et fácies hominum distare uidentur
 largiter, et morbi generatim saecula tenere.
 Est elephas morbus qui propter flumina Nili
 gignitur Aegypto in media, neque praeterea usquam. 1115
 Atthide temptantur gressus, oculique, in Achaeis
 finibus. Inde aliis alius locus est inimicus
 partibus ac membris: uarius concinnat id aer.
 Proinde ubi se caelum quod nobis forte alienum
 commouet, atque aer inimicus serpere coepit, 1120
 ut nebula ac nubes paulatim repit, et omne
 qua graditur conturbat et immutare coactat.
 Fit quoque ut, in nostrum cum uenit denique caelum,
 corrumpat, reddatque sui símile atque alienum.
 Haec igitur subito clades noua pestilitasque 1125
 aut in aquas cadit, aut fruges persidit in ipsas,
 aut alios hominum pastus pecudumque cibatus,
 aut etiam suspensa manet uis aere in ipso ;

Todo o contágio vigoroso, pestilento,
 ou vem do alto céu, onde passeiam as nuvens,
 as névoas, ou da própria terra ele ressurgue – 1100
 o que é comum: quando apodrece em umidade,
 quando açoitada por sóis, rios intempestivos.
 Não percebes que quem vem de locais longínquos,
 estranha o clima novo, no céu e nas águas,
 já que provam de díspares realidades? 1105
 Por que julgamos ser diverso o céu do Egito,
 onde o eixo do mundo se verga, do céu
 da Britânia, do céu do Ponto? o céu diverso
 em Gádis, terra das queimadas raças negras?
 Porque estes quatro céus se mostram diferentes 1110
 aos quatro ventos, pelos paços celestiais;
 pois várias são as cores e as fisionomias
 dos homens, cada raça tem seus próprios males.
 Germina a elefantíase às margens do Nilo,
 no médio Egito, tão somente em tal local. 1115
 A moléstia, em Atenas, é nos pés. Na Grécia
 remota, ataca os olhos. Há locais hostis
 também a outros membros, pois são outros ares.
 Quando um céu forasteiro se impõe sobre nós,
 deslizando a serpente de seu ar funesto, 1120
 inflando como nuvem ou névoa, perturba
 o caminho onde passa, obriga a mudar tudo.
 Então, o ar corrupto alcança nosso céu,
 que se torna um estranho semelhante a si.
 Logo um mal novo, uma doença, um novo estrago: 1125
 pousa nas águas ou se alastra nos pomares,
 no alimento dos homens, no pasto do boi –
 seu poder permanece suspenso no ar,

et, cum spirantes mixtas hinc ducimus auras,
 illa quoque in corpus pariter sorbere necessest. 1130
 consimili ratione uenit bubus quoque saepe
 pestilitas, et iam pigris balantibus aegror.
 Nec refert utrum nos in loca deueniamus
 nobis aduersa et caeli mutemus amictum,
 an caelum nobis ultro natura corruptum 1135
 deferat, aut aliquid quo non consueuimus uti,
 quod nos aduentu possit temptare recenti.

Haec ratio quondam morborum et mortifer aestus²⁶
 finibus in Cecropis funestos reddidit agros,
 uastauitque uias, exhaustit ciuibus urbem. 1140
 Nam penitus ueniens Aegypti finibus ortus,
 aera permensus multum camposque natantis,
 incubuit tandem populo pandionis omni.
 Inde cateruatim morbo mortique dabantur.
 principio caput incensum feruore gerebant, 1145
 et duplicis oculos suffusa luce rubentes.
 Sudabant etiam fauces intrinsecus atrae
 sanguine, et ulceribus uocis uia saepta coibat,
 atque animi interpret manabat língua cruore
 debilitata malis, motu grauis, aspera tactu. 1150
 Inde ubi per fauces pectus cmplerat, et ipsum
 morbida uis in cor maestum confluxerat aegris,
 omnia tum uero uitai claustra lababant.
 Spiritus ore foras taetrum uoluebat odorem,
 rancida quo perolent proiecta cadauera ritu. 1155
 Atque animi prorsum uires totius et omne
 languebat corpus leti iam limine in ipso.

²⁶ Tituli: 1138 DE PESTILENTIA ATHENIENSIVM

e quando respiramos ares corrompidos,
do mesmo modo o corpo os sorve, num instante. 1130

Pela mesma razão, a moléstia se infiltra
entre os bois, entre lentas ovelhas balantes.
Não importa qual desses lugares adversos
atinjamos, trocando de manto celeste,
nem que espontânea nos envie a natureza 1135
um céu deteriorado, ou outra coisa estranha
a nós, que nos ataque com sua chegada.

Esta moléstia, esta maldita emanção,
que os campos da Cecrópia tornou salobros,
derruiu ruas, evacuando toda a urbe. 1140

Pois vinda do profundo íntimo do Egito,
cruzou grandes estâncias de ar flutuante,
por fim caiu sobre os cidadãos de Pandíon.
Aos bandos, decaíram por doença e morte.
Primeiro, a peste fez ferverem as cabeças, 1145
olhos se avermelharam com brilhos molhados.

Então, gargantas negras também vomitavam
sangue, as cordas vocais ulceradas calaram;
goteja fel a língua, emissária da mente,
débil de males, balbucios, asperezas. 1150

Pela goela o peito se encheu, desde então:
chegou ao coração o poder da doença,
desabou toda a fortaleza da existência.
Exalavam da boca um hálito terrível,
odores de cadáveres podres no chão. 1155
Enfraquecem de todo os vigores do espírito,
o corpo desfalece ao limiar da morte:

Intolerabilibusque malis erat anxius angor
 adsidue comes et gemitu commixta querella.
 Singultusque frequens noctem per saepe diemque 1160
 corripere adsidue neruos er membra coactans
 dissoluebat eos, defessos ante, fatigans.
 Nec nimio cuiquam posses ardore tueri
 corporis in summo summam feruescere partem,
 sed potius tepidum minimis proponere tactum, 1165
 et simul ulceribus quasi inustis omne rubere
 corpus, ut est per membra sacer dum diditur ignis.
 Intima pars hominum uero flagrabat ad ossa,
 flagrabat stomacho flamma ut fornacibus intus.
 Nil adeo possis cuiquam leue tenueque membris 1170
 uertere in utilitatem, at uentum et frigora semper.
 In fluuios partim gelidos ardentia morbo
 membra dabant, nudum iacentes corpus in undas.
 Multi praecipites lymphis putealibus alte
 inciderunt ipso uenientes ore patente : 1175
 insedabiliter sitis Arida, corpora mersans,
 aequabat multum paruis umoribus imbrem.
 Nec requies erat ulla mali : defessa iacebant
 corpora. Mussabat tacito medicina timore,
 quippe patentia cum totiens ardentia morbis 1180
 lumina uersarent oculorum exspertia somno.
 Multaque praeterea mortis tum signa dabantur :
 perturbata animi mens in maerore metuque,
 triste supercilium, furiosus uoltus et acer,
 sollicitae porro pleneaeque sonoribus aures, 1185
 creber spiritus aut ingens raroque coortus,
 sudorisque madens per collum splendidus umor,
 tenuia sputa minuta, croci contacta colore

a perplexa aflição, os gemidos, as queixas
 são companheiros desta peste insuportável.
 São incessantes os soluços, dia e noite 1160
 os nervos se incendeiam, por todos os membros,
 esgotando-os, nervos já tão fatigados.
 Não se viam bem claros os sinais externos
 de que o corpo fervia em duradouro ardor,
 mas, à palma da mão, o corpo expunha febre, 1165
 fazia sentir quente a carne, feito rubras
 chagas queimando, como o fogo sacro, os membros.
 Os mais íntimos ossos do homem queimavam,
 o estômago inflamava, como fosse um forno.
 Nada havia de tão leve que lhes cobrisse 1170
 braços e pernas, a não ser o vento frio.
 Alguns banhavam os membros quentes nos rios
 frios – corpos morrendo em meio a corredeiras.
 Uns logo submergiram as cabeças nas águas
 dos poços fundos, vindos já de boca aberta: 1175
 a sede irrefreável, mergulhando os corpos,
 era constante, fosse muita ou nula a água.
 A peste era sem pausa: jaziam cansados
 os corpos. Médicos calavam, temerosos,
 as febres da doença mudavam no enfermo 1180
 a luz dos olhos, tanto privados de sono.
 Além desses, surgiram mais sinais da morte:
 há tristeza no espírito, a mente se turva;
 o rosto triste, e logo irado, violento;
 os zunidos contínuos alarmando o ouvido, 1185
 respiração ora ofegante, ora profunda;
 o pescoço umedece em fluidos de suor;
 cuspes e escarros salgados, cor de açafão,

salsaque, per fauces rauca uix edita tussi.

In manibus uero nerui trahere et tremere artus 1190

a pedibusque minutatim succedere frigus
non dubitabat. Item ad supremum denique tempus

compressae nares, nasi primores acumen
tênuë, cauati oculi, caua tempora, frigida pellis
duraque in ore, iacens rictum, frons tenta tumebat. 1195

Nec nimio rígida post artus morte iacebant.

Octauoque fere candenti lumine solis
aut etiam nona reddebant lampade uitam.

Quorum si quis, ut est, uitarat funera leti,
ulceribus taetris et nigra proluuie alui 1200

posterius tamen hunc tabes letumque manebat,
aut etiam multus capitis cum saepe dolore
corruptus sanguis expletis naribus ibat :
huc hominis totae uires corpusque fluebat.

Profluuium porro qui taetris sanguinis acre 1205
exierat, tamen in neruos huic morbus et artus
ibat, et in partis genitalis corporis ipsas.

Et grauiter partim metuentes limina leti
uiuebant ferro priuate parte uirili,
et manibus sine nonnulli pedibusque manebant 1210

in uita tamen, et perdebant lumina partim :
usque adeo mortis metus his incesserat acer.

Atque etiam quosdam cepere obliuia rerum
Cunctarum, neque se possent cognoscere ut ipsi.

Multaque humi cum inhumata iacerent corpora supra 1215
Corporibus, tamen alituum genus atque ferarum
aut procul absilliebat, ut acrem exiret odorem,
aut, ubi gustarat, languebat morte propinqua.
Nec tamen omnino temere illis solibus ulla

da garganta arrancados pelas tosses roucas.

De fato, a peste retesa nervos, palpita 1190

os membros, e não tarda o frio em ascender
dos pés às mãos. Nas horas finais, estrangula
as narinas, afina narizes, afunda
os olhos, congelando, enrijecendo os lábios,
a boca em riste, o rosto todo tensionado. 1195

As juntas endurecem depressa com a morte.
Desistiam da vida à luz do oitavo dia,
ou mesmo durante o nono giro solar.

Mesmo quando um doente evitava os velórios,
logo esperavam-no fraqueza, diarreias 1200
negras, cruas feridas, morte por contágio.

Ou ainda, bastante sangue podre escorre
pelo nariz, com fortes dores de cabeça:
fluem do corpo todas as forças do homem.

Mesmo que não menstruem sangue repugnante 1205
e escuro, o mal invade músculos, tendões,
alcança os sexos das mulheres e dos homens.

Alguns sobreviviam, castrados no fio
do ferro, temerosos entre a vida e a morte,
manetas e pernetas também resistiam 1210

vivos; outros, perdiam o brilho dos olhos,
tanto os tomava o negro receio da morte.
Alguns se esqueciam de tudo, dos eventos,
das coisas, estranhavam até mesmo a si próprios.

Montes de corpos sobre corpos, insepultos, 1215
restam na terra, mas escapam certas aves,
certos animais fogem do pútrido odor

ou, quando o provam, prostram-se à morte, que ronda.
Em geral, ave alguma vinha à luz durante

Comparebat auis, nec tristia saecula ferarum 1220
 Exhibant siluis. Languabant pleraque morbo
 Et moriebantur. Cum primis fida canum uis
 Strata uis animam ponebat in omnibus aegre ;
 Extorquebat enim uitam uis morbida membris.
 Incomitata rapi certabant funera uasta. 1225
 Nec ratio remedi communis certa dabatur ;
 Nam quod ali dederat uitalis aeris auras
 Uoluere in ore licere et caeli templa tueri,
 Hoc aliis erat exitio letumque parabat.
 Illud in his rebus miserandum magnopere unum 1230
 aerumnabile erat, quod ubi se quisque uidebat
 implicitum morbo, morti damnatus ut esset,
 deficiens animo maestum cum corde iacebat,
 funera respectans animam amittebat ibidem.
 Quippe etenim nullo cessabant tempore apisci 1235
 ex aliis alios auidi contagia morbi,
 lanigeras tamquam pecudes et bucera saecula.
 Idque uel in primis cumulabat funere funus.
 Nam quicumque suos fugitabant uisere ad aegros,
 uitae nimium cupidos mortisque timentis 1240
 poenibat paulo post turpi morte malaque,
 desertos, opis expertis, incúria mactans.
 Qui fuerant autem praesto, contagibus ibant
 atque labore, pudor quem tum cogebat obire
 blandaque lassorum uox mixta uoce querellae. 1245
 Optimus hoc leti genus ergo quisque subibat.

* * *

inque aliis alium, populum sepelire suorum
 certantes: lacrimis lassi luctuque redibant ;
 inde bonam partem in lectum maerore dabantur.

esses dias, nenhum animal se exhibia 1220
 nos bosques, já que definhavam com essa peste
 e faleciam, sobretudo os cães, fiéis,
 pousavam a alma nas estradas, nas veredas.

A doença extraía a vida do organismo.
 Funerais sem cortejo atravessavam as ruas. 1225
 Nenhum remédio funcionava em toda a gente:
 a uns, propiciava ares animados
 ao rosto, estar ao ar livre e a céu aberto;
 a outros, a falência e a carnificina.

O pior, algo mais infame e deplorável 1230
 nestes momentos, era quando alguns se viam
 presos pela doença, fadados à morte:
 sem ânimo, deitavam, o coração tristonho –
 a si mesmos velando, esvoaçava a alma.

O certo, realmente, é que se contagiavam 1235
 de modo ininterrupto, uns aos outros, sôfregos –
 o mesmo nas manadas de ovelhas, carneiros.
 Por isso funerais atrás de funerais.

Todos que evitavam visitar os doentes,
 temendo a morte, eram logo castigados 1240
 por um óbito estúpido e vexaminoso,
 sozinhos, sem cuidados, vítimas sem trato.

Já alguns, mais solícitos, desfaleciam
 por contágio e fadiga; expunham-se, por honra,
 às vozes mansas e aos lamentos dos enfermos. 1245
 Morriam assim os que fossem corajosos

* * *

uns sobre outros, buscavam sepultar seus mortos:
 voltam exaustos, de tantas lágrimas e lutos;
 muitos passavam seus tristes dias na cama.

Nec poterat quisquam reperiri quem neque morbus, 1250
nec mors nec luctus temptare tempore tali.

Praeterea iam pastor, et armentarius omnis
et robustus item curui moderator aratri
languibat, penitusque casa contrusa iacebant
corpora paupertate et morbo dedita morti. 1255

Exanimis pueris super exanimata parentum
corpora nonnumquam posses retroque uidere
matribus et patribus natos super edere uitam.
Nec minimam partem ex agris is maeror in urbem
confluxit, languens quem contulit agricolarum 1260
copia conueniens ex omni mórbida parte.

Omnia complebant loca tectaque ; quo magis aestu
confertos ita aceruatim mors accumulabat.
Multa siti prostrata uiam per proque uoluta
corpora silanos ad aquarum strata iacebant, 1265

interclusa anima nimia ab dulcedine aquarum,
multaque per populi passim loca prompta uiasque
languida semanimo cum corpore membra uideres
horrida paedore et pannis cooperta perire
corporis inluuie : pellis super ossibus una, 1270
ulceribus taetris prope iam sordeque sepulta.

Omnia denique sancta deum delubra replebat
corporibus mors exanimis, onerataque passim
cuncta cadaueribus caelestum templa manebant,
hospitibus loca quae complerant aedituentes. 1275

Nec iam religio diuom nec numina magni
pendebantur : enim praesens dolor exsuperabat.
Nec mos ille sepulturae remanebat in urbe,
quo prius hic populus semper consuerat humari ;

assediados pela morte e pela dor. 1250

Os guias dos arados curvos, os peões,
os pastores de rebanhos, todos, fraquejavam,
no profundo das tendas, com os corpos deitados,
prontos para morrer, por pobreza e doença. 1255

Notava-se cadáveres pais sobre os corpos
dos filhos, e também cadáveres meninos,
inanimados, sobre os cadáveres pais.
O flagelo do campo tomou grandes áreas
da cidade, levado pela multidão 1260
de lavradores, vindos de locais molestos.

Enchiam as casas; deste modo, aglomerados,
Arrebanhava-os a morte, no verão.
Destruídos de sede, caíam nas ruas,
rolavam até as fontes, e lá se deitavam – 1265
as almas afogadas em tanta água doce.

Nas ruas, nas moradas, uma turva turba
de moribundos, lassos, de membros mortiços,
imundos, recobertos de trapos, morriam
os encardidos corpos: eram pele e osso, 1270
pele já morta por feridas e sujeira.

Enfim, a morte acumulou corpos inanes
nos templos sacros: os altares de seus deuses
ficavam de cadáveres abarrotados,
de hóspedes, guardados pelos guardiões. 1275

Não vigoravam nem o poder das igrejas
nem a força dos deuses: triunfava a dor.
A cidade perdeu os ritos funerais
com que o povo enterrava seus queridos mortos.

perturbatus enim totus trepidabat, et unus 1280
quisque suum pro re praesenti maestos humabat.
Multaque res subita et paupertas horrida suasit.
Namque suos consanguineos aliena rogorum
insuper exstructa ingenti clamore locabant,
subdebantque faces, multo cum sanguine saepe 1285
rixantes potius quam corpora desererenrur.

Todos tremiam perturbados, machucados, 1280
cada um sepultando os seus como podia.
Desastres e miséria conduzem ao horror.
Punham seus familiares sobre piras altas
com pilhas de outros corpos, entre choros, gritos,
e arremessavam as tochas, brigando e vertendo 1285
sangue, sem desertar seus consanguíneos.