

Coleção Debates
Dirigida por J. Guinsburg

Conselho Editorial: Anatol Rosenfeld, Anita Novinsky,
Aracy Amaral, Boris Schnaiderman, Celso Lafer, Gita
K. Ghinzberg, Haroldo de Campos, Maria de Lourdes
Santos Machado, Rosa R. Krausz, Sábado Magaldi e
Zulmira Ribeiro Tavares

Equipe de realização: Haroldo de Campos e Boris
Schnaiderman, organização; Francisco Achcar, Harol-
do de Campos, Cláudia Guimarães de Lemos, J. Guins-
burg, George Bernard Sperber, tradução; Francisco
Achcar, Haroldo de Campos, J. Guinsburg, Boris
Schnaiderman, Geraldo Gerson de Souza, revisão;
Moysés Baumstein, capa e trabalhos técnicos.

Roman Jakobson

Brasil

Lingüística. Poética.
Cinema.

Roman Jakobson no Brasil



Editôra Perspectiva São Paulo

1970

tada pretendem abolir o *nada* e integrar o *mínimo* no todo; enfim, é o "assim seja", a verdade intencional do mito que no início de "Ulisses" transforma o *nada* em um *tudo*, enquanto que os fatos que existem *in actu* parcelam, desintegram, aniquilam o todo: *Fazendo, nada é verdade.*²³

(Tradução de Haroldo de Campos, com a colaboração de Francisco Achcar)

(23) Resta-nos o agradável dever de exprimir nosso reconhecimento aos que nos assistiram neste trabalho, a Haroldo de Campos, Aila Gomes e Joaquim Mattoso Câmara Jr.

CARTA A HAROLDO DE CAMPOS SÔBRE A TEXTURA POÉTICA DE MARTIN CODAX

Foi Luciana Stegagno Picchio quem, com seu indefectível gosto literário, chamou a minha atenção para as fascinantes Cantigas do trovador galego-português. A monografia fundamental de Celso Ferreira da Cunha, *O Cancioneiro de Martin Codax* (Rio de Janeiro 1956), e uma instrutiva conversa com Francis Rogers ajudaram-me a penetrar essas magníficas criações de uma época excepcional na história da arte verbal europeia.

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, gostaria de compartilhar com Você minhas rápidas observações sobre um raro espécime das jóias verbais do século XIII, a quinta das sete Cantigas d'amigo de Martin Codax.

*Quantas sabedes amar amigo
treydes comig' a lo mar de Vigo
e banhar nos emos nas ondas.*

*Quantas sabedes amar amado
treydes comig' a lo mar levado
e banhar nos emos nas ondas.*

*Treydes comig' a lo mar de Vigo
e veeremo' lo meu amigo
e banhar nos emos nas ondas.*

*Treydes comig' a lo mar levado
e veeremo' lo meu amado
e banhar nos emos nas ondas. **

Cada uma das quatro estrofes contém 1) um dístico composto de dois decassílabos rimados e 2) um refrão não rimado de nove sílabas (ou, na nomenclatura portuguesa corrente, que não conta a sílaba final átona, 1) eneassílabos graves e 2) octossílabo grave).

(*) N. do T.: Para propiciar a compreensão do poema por parte do leitor estrangeiro, acrescentou-se ao texto inglês deste trabalho a tradução francesa de François Dehoucke, que, segundo refere Jakobson, "segue de perto o texto original":

*Vous toutes qui savez aimer un ami,
venez avec moi à la mer de Vigo
et nous nous baignerons dans les flots.*

*Vous toutes qui savez aimer un aimé,
venez avec moi à la mer agitée
et nous nous baignerons dans les flots.*

*Venez avec moi à la mer de Vigo,
et nous verrons mon ami,
et nous nous baignerons dans les flots.*

*Venez avec moi à la mer agitée,
et nous verrons mon aimé,
et nous nous baignerons dans les flots.*

*Chansons d'ami traduites du portugais (Bruxelas
1945), p. 79.*

O refrão e um verso de cada dístico apresentam imagens marinhas, enquanto que o outro verso dos dísticos trata de um motivo amoroso. A cesura divide os versos amorosos em dois colons iguais (5 + 5), e. g. *Quantas sabedes / amar amigo*, ao passo que os colons dos versos marinhos são assimétricos: (4 + 6) nos dísticos — *Treydes comig' / a lo mar de Vigo* — e (6 + 3) no refrão — *e banhar nos emos / nas ondas*.

A montagem dos componentes repetitivos móveis introduz um critério diferente para a divisão dos versos rimados: cada um consiste em dois segmentos — o primeiro de sete sílabas, chamado "tema" [*stem*], e o segundo de três sílabas, denominado "coda".

Cada verso rimado contém quatro tempos fortes [*downbeats*], que caem na primeira, quarta, sétima e nona sílabas: *Quantas sabedes amar amado*. Assim, a penúltima sílaba da coda e a sílaba final do tema são sempre acentuadas. Os três tempos fortes do tema são separados um do outro por seqüências dissilábicas de tempos fracos [*upbeats*]. A invariante estrutural dos colons, nos versos dos dísticos, é constituída por seu par de tempos fortes, enquanto que a divisão desses mesmos versos em temas e codas é assinalada pela diferença entre as duas seqüências dissilábicas internas de tempos fracos do tema e os dois tempos fracos monossilábicos externos da coda.

Quanto ao refrão, o padrão [*pattern*] acentual de seu primeiro colon, hexassilábico, reproduz o último colon, igualmente hexassilábico, do verso marinho antecedente: *a lo mar de Vigo / e banhar nos emos*. Todo o refrão é construído sobre uma alternância regular de quatro tempos fracos — dois dissilábicos e dois monossilábicos —, separados um do outro por três tempos fortes.

A composição das codas divide as estrofes da Cantiga em duas *IMPARES* e duas *PARES*. Em cada um desses dois grupos de duas estrofes as codas são idênticas, ao passo que as estrofes pares e ímpares apresentam dois diferentes pares de palavras na rima. Em cada um desses dois pares uma palavra é amorosa e a outra pertence ao motivo marinho. Assim, *amigo* rima com *de Vigo* nas estrofes ímpares, e *amado* com *levado* nas pares. Na seqüência fonêmica terminal

VCVCV das codas só o segundo par de V(ogal) e C(onsoante) diferencia essas duas rimas, enquanto que o resto da seqüência permanece invariável: *am...o — ev...o*.

As duas estrofes ANTERIORES (I. e II.) da Cantiga diferem das duas estrofes POSTERIORES (III. e IV.) tanto pela composição de seus temas como pela ordem de temas e codas. O tema que em cada dístico porta a imagem marinha é invariável através das quatro estrofes (*treydes comig' a lo mar*), ao passo que o outro, de motivo amoroso, permanece inalterável em cada par de dísticos mas distingue as estrofes anteriores (I., II. *Quantas sabedes amar*) das posteriores (III., IV. *e veeremo' lo meu*). Nas estrofes anteriores o tema variável precede o tema marinho invariante, enquanto que nas estrofes posteriores a ordem dos dois temas é, correspondentemente, a ordem das duas codas que rimam encontram-se invertidas. Assim, o tema invariante é seguido nas estrofes posteriores pelas mesmas codas que nas anteriores. Em contração à prótase amorosa subordinada (*Quantas*) e à apódose marinha dos dísticos anteriores, nos dísticos posteriores a prótase marinha é seguida por uma apódose amorosa coordenada (*e*), ou, em relação ao refrão constante, o motivo amoroso aparece envolvido pelas metáforas marinhas *, de forma que ambas as idéias se fundem.

Os finais dos temas rimam nos dísticos anteriores (*amar — a lo mar*) e compartilham uma seqüência comum de três fonemas nos dísticos posteriores (*a lo mar — lo meu*). Assim, versós de motivos dissimilares (marinho vs. amoroso) ligam-se fônicamente não só por suas codas mas também por seus temas. Por outro lado, as unidades vocabulares iniciais dos dois cólons hexassilábicos invariantes, de motivo marinho, nas quatro estrofes rimam entre si: *a lo mar — e banhar*.

Além disso, nas estrofes ímpares a penúltima palavra do tema invariante (a segunda palavra acentuada a partir do fim), *comig' comigo*, forma uma rima potencialmente plena com a coda do verso adjacente *amigo*, ao passo que nas estrofes pares o verbo posi-

(*) N. do T.: Sobre a referência, nas "metáforas marinhas", aos banhos de amor medievais, que remontam à tradição pagã dos banhos públicos de Roma, v. Celso Cunha, *ob. cit.*, Glossário, s. v. *banhar*.

cionalmente correspondente do tema invariável forma uma rima gramatical com o verbo do verso seguinte: II. *sabedes — treydes* e IV. *veeremo' — emos*. Assim, em meio a tôdas as variações do tema e da coda, a textura sonora liga intimamente o verso amoroso aos versos vizinhos de imagem marinha.

O refrão, com seus traços nasais reiterados cinco vezes e com suas quatro palavras terminadas por /s/, exibe uma confrontação trocadilhística [*punlike*] de *nos* e *nas*. O final *ondas* do refrão responde às palavras iniciais das quatro estrofes — I., II. *Quantas* e II., IV. *Treydes*. A estrutura íntima de todos os versos dos quatro dísticos, com suas dezoito labionasais, apresenta uma repetição de /m/ e da vogal precedente ou de ambas as vogais circundantes: nos quatro temas invariantes — *comig' a lo mar*, e no outro verso dos quatro dísticos as estrofes anteriores exibem uma figura etimológica — I. *amar amigo*, II. *amar amado* — e as estrofes III., IV. invertem a ordem das vogais adjacentes — *veeremo' lo meu*. Assim, a nasal grave une a família de palavras *amar* (I., II.), *amigo* (I., III.), *amado* (II., IV.) com a palavra *mar* (I. — IV.) — metonímica, mas principalmente metafórica, — e com categorias gramaticais semanticamente subjetivas como a primeira pessoa do plural das formas do futuro em *emos* (I., II., III. bis, IV. bis) e especialmente a primeira pessoa do singular dos pronomes *comig'* (I. — IV.) e *meu* (III., IV.). Quase desprovidos de outras nasais, os dísticos diferem visivelmente do refrão ambiental com suas nasais predominantemente agudas [*high-pitched*], os quatro /n/ e /p/.

Se se aceitar a leitura do tema marinho proposta por J. J. Nunes em sua *Crestomatia arcaica* (Lisboa 1906), p. 343 — *treydes vos mig'*, com uma construção verbal reflexiva paralela à forma gramatical do refrão (cf. Celso Cunha, p. 69) — a textura sonora desse verso ganha um nôvo elo entre o tema e a coda: *treydes vos — de Vigo / levado*. O verso parece exceler em reduplicações de fonemas consonantais. Há seis grupos de dois fonemas nas variantes ímpares e seis nas variantes pares: *Treydes vos mig' a lo mar de Vigo* (2 /r/, 2 /d/, 2 /s/, 2 /v/, 2 /m/ e 2 /g/); *treydes vos mig' a lo mar levado* (2 /r/, 2 /d/,

2 /s/, 2 /v/, 2 /m/ e 2 /l/). Em resumo, tanto nas variantes pares como nas ímpares dêsse verso doze dentre treze fonemas consonantais adjacentes a uma vogal tomam parte em pares reduplicativos.

Em contraposição ao último tempo forte do refrão — *ondas* —, os tempos fortes dos dísticos não caem nunca em vogais arredondadas, bemolizadas *, e estão ligados a apenas três silábicos: doze /á/, doze /é/ e oito /í/, com uma notável distribuição simétrica dos contrastes vocálicos entre os quatro dísticos do poema e entre os quatro tempos fortes dos seus oito decassílabos:

DÍSTICOS:	Internos	Externos	Anteriores	Posteriores	Pares	Ímpares
a	6	6	8	4	8	4
e	6	6	4	8	6	4
i	4	4	4	4	2	6

TEMPOS FORTES:	Internos	Externos	Anteriores	Posteriores	Pares	Ímpares
a	6	6	2	10	4	8
e	6	6	10	2	4	8
i	4	4	4	4	8	—

O par de dísticos externos (I., IV.) apresenta a mesma distribuição das três vogais acentuadas que o par de dísticos internos (II., III.), i. e., exatamente metade do número total atribuído a cada uma dessas vogais nos quatro dísticos da Cantiga. Seis /á/ e seis /é/ ocorrem em cada um dos dois pares. Observamos um equilíbrio vocálico surpreendentemente similar entre os dois tempos fortes externos e os dois internos dos oito versos dos dísticos, ou em outras palavras, entre os inícios e os fins dos seus dois cólons.

As duas outras oposições entre os dísticos, sua divisão em dois dísticos anteriores (I., II.) e dois posteriores (III., IV.) e em dois dísticos ímpares (I., III.) e dois pares (II., IV.), enriquecem os dois pares correlativos com uma diferença positiva [*contrary difference*] na frequência do /á/ e do /é/ ou /í/. Os dísticos anteriores contêm quatro /á/ a mais e quatro

/é/ a menos que os dísticos posteriores, enquanto que o número de /í/ é idêntico nos dois pares de dísticos. Paralelamente, os dísticos pares contêm quatro /á/ a mais e quatro /í/ a menos que os dísticos ímpares, ao passo que o número de /é/ permanece o mesmo nos dois pares de dísticos.

Uma oposição análoga entre a frequência do /á/ e a de uma das vogais palatais, agudas, determina a relação entre os tempos fortes anteriores e posteriores e entre os pares e ímpares, mas, nestes casos, a diferença na frequência atinge oito e a orientação da prevalência numérica é invertida em comparação com a distribuição das mesmas vogais entre os dísticos anteriores e posteriores e os pares e ímpares. Os tempos fortes anteriores contêm oito /á/ a menos e oito /é/ a mais do que os tempos fortes posteriores, enquanto que o número de /í/ permanece idêntico, tal como já observamos no caso dos dísticos anteriores e posteriores. Entre os tempos fortes pares e ímpares a relação de frequência é a mesma, quatro para oito, para /á/ e /é/, de forma que os tempos fortes pares exibem oito /á/ e /é/ a menos e oito /í/ a mais do que os tempos fortes ímpares. A ausência total de /í/ nos tempos fortes ímpares torna esse contraste particularmente eficaz, enquanto que a alternância das rimas finais torna evidente a prevalência dos dois fonemas duplamente opositivos, /á/ nos dísticos pares e /í/ nos ímpares.

Função significativa assumem a seleção rigorosa e a distribuição simétrica das classes gramaticais. Nenhum sujeito nominal ocorre na Cantiga. Usam-se nomes no fim dos quatro versos amorosos como objetos diretos regidos por verbos transitivos, ao passo que nos oito versos marinhos os nomes comuns funcionam como adjuntos adverbiais de lugar introduzidos por uma preposição: no refrão eles fecham o verso (*nas ondas*), mas nos dísticos eles são seguidos de um adjunto adnominal final — o nome próprio (*de Vigo*) ou o adjetivo (*levado*). Cada verso contém um verbo finito, sempre no plural. Nos dísticos, o masculino singular de todos os nomes contrasta distintamente com o plural dos verbos finitos e com o feminino das interlocutoras referido por essas formas verbais e expresso pelo pronome relativo *Quantas*. Contrariamente aos versos rimados, o refrão estende o número fixado e o gênero visado pelo

(*) N. do T.: Traduzo *flat* por *bemolizado*. Mattoso Câmara refere o termo *rebaixado*; v. R. Jakobson, *Fonema e Fonologia*, seleção, trad. e notas de J. Mattoso Câmara Jr. (R. Janeiro 1967), p. 126 n. 3. Cf., infra, p. 83, N. da T.

verbo através de todo o verso com sua forma feminina plural *ondas*.

Sòmente duas formas verbais finitas ocorrem no poema: a segunda pessoa do plural do presente do indicativo (*sabedes* e, talvez, com uma conotação impecativa, *treydes*) e a primeira pessoa do plural do futuro do indicativo (*veeremo'* e *banhar nos emos*). Cada uma dessas duas variedades temporais e pessoais aparece seis vèzes no poema, mas a primeira ocorre quatro vèzes nas estrofes anteriores e sòmente duas nas posteriores, enquanto que a segunda exibe a ordem inversa: duas vèzes nas estrofes anteriores e quatro vèzes nas posteriores. A distribuição dos pronomes referentes à primeira pessoa do singular (duas vèzes nas estrofes anteriores e quatro vèzes nas posteriores) ostenta a mesma tendência para uma gradual inclusão e promoção do ego do remetente feminino: *e veeremo' lo meu amigo / amado*. Este verso amoroso das duas estrofes posteriores, com seus tempos fortes agudos, de tonalidade alta [*high-pitched*], e com suas vogais e soantes manifestamente preponderantes em face de um único obstrutor — /g/ ou /d/ — no fim, forma uma extasiante réplica à abundância de sete obstrutores no cólon *Quantas sabedes*, o *incipit* da Cantiga.

Roman Jakobson

(Tradução de Francisco Achcar)

A CONSTRUÇÃO GRAMATICAL DO POEMA "WIR SIND SIE" ["Nós somos êle"] DE B. BRECHT

Em lugar algum são feridas as leis secretas, as leis da interferência, do entrecruzamento e da síncope, com as quais se produz o jogo recíproco do sentido interno e da construção gramatical das frases na criação poética; em lugar algum, também, é possível ouvir música tão secretamente arrebatadora, como nesses versos, por exemplo, nos de Mutter ("A Mãe") e de Massahme ("A Medida")...

ARNOLD ZWEIG, 1934

Estas são as palavras de Bertolt Brecht, que o poeta alegou em defesa da peculiaridade das leis gramaticais que regem os seus versos: *Ego, poeta Germanus, supra grammaticos sto*. Com razão A. N. Kolmogorov caracterizou a construção gramatical como