

DA NOÇÃO DE POESIA À MÉTRICA, NA OBRA DE AMORIM DE CARVALHO¹

Senhoras. Senhores.

A métrica é, sem dúvida, tema de extrema tecnicidade no capítulo da teoria da estética literária. Mas, estando a métrica muito vinculada (é um facto) à noção de poesia, – antes de tratar especialmente de métrificação, quero precisar alguns conceitos e afastar ambiguidades, estabelecendo claramente um certo número de distinções.

1.º) Começarei por distinguir: versificação e métrica. Métrica é o estudo do ritmo na expressão verbal: ritmo proposto, e efectivado pelo autor dessa expressão verbal. A este ritmo proposto e efectivado se chama: metro ou verso. Mas como ao verso estão habitualmente conexas as noções de estrofação, de rima, de alteração morfológica e fonética das palavras, etc., – engloba-se tudo isso (métrica, rima, estrofação, etc.) sob o vocábulo: versificação. Mas a métrica é a parte nobre da versificação.

2.º) Passemos agora a outra distinção: verso e poesia. São conceitos de natureza totalmente diversa. Já se definiu, atrás, o verso como ritmo. Amorim de Carvalho definiu lapidariamente poesia como: *a ideia em idealidade*. (Claro que para Amorim, a ideia em *idealidade* é uma técnica – técnica para criar, suscitar emoções: é uma *técnica conceptual*, distinta da *técnica formal* que é o verso ou ritmo). Este assunto do conceptual e do formal como técnicas de emoções, está abundantemente tratado por Amorim de Carvalho; eu não o abordarei aqui. Ora bom. Frequentemente, cai-se na confusão entre verso e poesia. É que o verso é, na expressão verbal, o elemento formal mais fortemente poetizante, poetizante pela sua vigorosa ritmicidade, pela sua musicalidade, mas musicalidade muito pobre comparada com a música propriamente dita. (Também aqui deixarei de parte o interessante debate que poderia instaurar-se à volta da ideia de musicalidade nas suas relações com os conceitos de ritmo e melodia: assunto esse tratado por Amorim, mas que eu não pretendo sequer evocar superficialmente nesta comunicação). Consideremos, no entanto, que a afirmação de Verleine – conhecida até à náusea – de que poesia é, antes de tudo, música –, essa afirmação é, de facto, uma imensa asneira. O que antes de tudo é música – é o que se tocará no piano ou o que se sopra na flauta. A poesia é, antes de tudo, como disse Amorim, ideia, mas *ideia em idealidade*. *Idealidade*, na expressão amoriniana, significa que: na formulação dessa ideia se apagaram ou se fizeram desaparecer em parte, se atenuaram, se dissiparam parcialmente as rígidas exposições teóricas, argumentadas, explicativas, as rígidas explanações lógicas das ideias ou das relações entre as ideias expressas – criando-se, assim, um campo do inefável, do sonho, de «rêverie» (como eu gostaria de dizer em francês), sem no entanto se anularem totalmente os elementos lógicos que estabelecem relação entre esta idealidade e aquela ideia: porque caso contrário, perder-se-iam os pontos de referência com a Realidade – e cair-se-ia no anfiguri ou no sem-sentido, ou na pobreza de sentido, de que nos dão bastos exemplos o hermético de Mallarmé e as produções modernistas, por exemplo. Vejamos. Quando Amorim evoca o eterno-retorno (considerado aceite pela ciência, como hipótese, e que o poeta integra, como hipótese, na sua sistematização filosófica), compõe ele aqueles belos decassílabos onde (referindo a «serpente do Tempo») diz:

E sejamos, em ti, aqueles loucos
do carrossel, que em desfilada sôlta
repetem-se histriónicos e roucos
a morrer e a viver em cada volta!

E sempre, e sempre e sempre assim persista
a fantasmagoria alucinada,
sempre na angústia de que tudo é nada,
e afinal que esse nada não exista!

Etc.

Mas a ânsia insatisfeita da sua positividade de «volição metafísica» (como disse Pinharanda Gomes, e muito bem), expressa-a o poeta, nesse:

... prisioneiro fui que nunca mais,
no corredor duma bastilha escura
.....
há-de encontrar a porta que procura.

Mas próximo eu ouvia, do outro lado,
[a] escorrer pelas paredes
essa água febril de som doirado
com que sonhavam sempre as minhas sêdes!

Etc.

É que a Realidade – para lá do experiencial – fica irremediavelmente inacessível ao ser humano – e essa ideia expressa-se, em idealidade, ainda, na imagem da bastilha e dos soldados:

... prisioneiro a errar
uma bastilha lóbrega: soldados
olhando-me (às paredes encostados)
ou a dormir, deixavam-me passar.

Pois sabiam que nunca e nunca mais,

Etc.

Noutro poema, a teoria, bem amoriniana, da evolução do Real numa teleologia cuja tese última está já na origem, – é dada numa belíssima *transmutação* poética, onde o poeta canta:

Eu comprimia ao peito a Imensidade,
e numa pangenésica ansiedade
palpava as sombras lúgubres das Cousas
que inda não existiam,
e que passavam tristes, dolorosas,
diante dos meus olhos que não viam.

Etc.

E depois:

Fui o primeiro Átomo, que em si, dentro do seu pequeno mundo estreito,
na sua fase original e fria,
todo um mundo infinito resumia:
o Fenómeno, a Lei – a Causa, o Efeito.

Etc.

É a teoria cosmogónica de Laplace². A grande poesia é essa poesia de pensamento, trabalhada, na generalidade, em largas formas poemáticas. E para ilustrar a afirmação que acabo de formular, bastará referir a obra poética de Amorim de Carvalho no seu conjunto, a qual é o mais acabado exemplo dessa poesia de pensamento; poesia de pensamento que está em Luís de Camões (epopeia histórico-nacionalista), emerge na Escola de Coimbra com Antero de Quental e Guerra Junqueiro (inquietação filosófica, revolucionarismo ético-social, evolucionismo científico), e está continuada nas melhores obras de Teixeira de Pascoaes (platonismo saudosisto-telúrico) e na obra poética de Amorim de Carvalho (interrogação metafísica intensa em relação com o amor sexual e sentido ético da humanidade) que parece ter fechado o ciclo da superior poesia de expressão portuguesa.

A 3.^a observação a fazer é a seguinte. Tem-se oposto o conceito de poesia ao de prosa. Imperdoável erro. Já disse (repetindo Amorim de Carvalho) que poesia é, antes de tudo, *ideia em idealidade*. Ora esta pode estar expressa em forma verbal ritmada, ou não, isto é: quando, neste último caso, o autor não teve a intenção de sustentar, no texto, um ritmo bem explicitado. A *Thaïs* de Anatole France não será autêntica poesia em prosa? A noção de poesia pode alargar-se às artes não literárias e até ao que Amorim denominou a selecção totalizante ou tematizante operada pelo sujeito sobre o mundo exterior não artístico mas

promovido ao estético por aquela selecção. Este assunto também foi largamente estudado pelo esteta, em obra onde formulou a teoria das emoções³.

Concluídas estas explicações, volto às noções de ritmo e poesia com mais três breves comentários.

a) O conceito de ritmo alarga-se a domínios muito mais vastos do que o do verso. Para Amorim, ritmo é repetitividade ou forma proposta à repetitividade e esta se encontra também na rima (por exemplo) e nas outras formas artísticas como (além da música) nas artes plásticas (nas linhas, nas cores, nos volumes, etc.).

b) Verso pode, pois, ser: ritmo sem poesia, como quando eu dou, em versos experimentais, prosaicamente, a lei da atracção universal de Newton no ritmo heptassilábico, por exemplo. E referindo um autor relativamente recente e muito louvaminhado, – poderia citar, na mesma perspectiva, composições de Fernando Pessoa que serviriam para exemplificar precisamente este caso de versos sem poesia (verdadeiro «cascalho verbal» na expressão de Amorim de Carvalho), – não podendo eu afirmar (de memória) se esses versos estão ou não todos ou em parte escorreitamente metrificadas; mas isto é outro assunto.

c) Os conceitos de verso e de poesia (em suas distintas naturezas), não foram bem assimilados nas faculdades de letras do país. Por exemplo, no *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*, publicado em 1960 sob a direcção do professor Jacinto do Prado Coelho – dicionário que pretendia apresentar-se como referência actualizada (de «perspectiva temporal») para os estudos literários, – nesse dicionário pode ler-se, entre outros múltiplos anacronismos e incongruências, – pode ler-se o seguinte, a respeito de cesura: «*Cesura*. Elemento secundário do ritmo em poesia [...]». Ora a cesura é uma noção rítmica, de facto, que se relaciona com a noção de verso, nunca com a noção de poesia (como já expliquei). Aliás, só no verbete sobre cesura – redigido por António Coimbra Martins –, em seis curtas linhas há, recenseados por Amorim, sete erros!⁴ Pois era assim que – excluindo o único verdadeiro especialista português de métrica (e não só de métrica) que foi Amorim – o professorado universitário, sem qualquer espírito científico, fazia apêlo a colaboradores segundo o critério do compadrio, afastando, por sistema, o nome de Amorim de Carvalho. Não era só a incompetência ou a ignorância universitárias: estava-se já chafurdando na desonestidade intelectual...

Considerando que nos literatos portugueses há uma geral impreparação no que respeita à problemática do ritmo verbal, – não me pareceram inúteis as considerações prévias, que acabo de concluir, como introdução à abordagem de temas de, porventura, maior tecnicidade.

Quero, desde já, focar três pontos. 1.º. Não posso, numa simples comunicação congressional, – não posso expôr a teoria amoriniana do ritmo verbal em todas as suas nuances, consequências e aplicações concretas⁵. Evocarei, portanto, apenas alguns aspectos dessa teoria, chamando a atenção para a sua génese, para certas leis formuladas pelo metricista, para alguns casos concretos de métrica aplicada e para a significação da teoria amoriniana da versificação. 2.º *ponto a assentar*. A teoria amoriniana, neste preciso domínio do conhecimento estético, diz respeito unicamente ao ritmo verbal acentual, isto é, ao ritmo determinado pelo acento predominante (denominado tónico) nas palavras da frase; o ritmo silábico-quantitativo não é apreendido por nós que nos expressamos em idiomas neo-latinos. 3.º *ponto*. Nas línguas germânicas e eslavas, as modalidades rítmicas foram, historicamente, afirmando-se ou resultaram, em última instância, em formas acentuais e não quantitativas. Essas modalidades são pobres.

Ora bem.

1.º capítulo: gênese da teoria rítmica construída por Amorim de Carvalho. As primeiras publicações de Amorim sobre ritmo verbal são dos anos trinta; mas já nos finais dos anos vinte terá ele chegado às primeiras conclusões para uma teorização inovadora e definitiva da metrificação. Impressionante precocidade! Na primeira metade dos anos trinta, escrevia Amorim que seu intento era «assentar a Versificação em leis» – resultado duma *experimentação verdadeiramente laboratorial*: daí, a teorização amoriniana à volta do conceito de *elisão rítmica* cuja lei Amorim assim formula: «Os versos (ou ritmos) ligados com elisão tendem a formar um só e novo ritmo, na razão inversa da musicalidade que eles possuam». Amorim considera esta lei – uma lei universal do ritmo, à qual se opõe a lei da *diálise rítmica* que é, conseqüentemente, assim formulada: «Quanto mais forte musicalidade ou quanto mais força melódica tenha um verso (ou ritmo), mais ele se opõe à sua elisão rítmica com outro verso (ou ritmo), sejam diferentes ou iguais os seus tipos rítmicos». Darei dois exemplos para explicar a elisão rítmica; utilizarei o modo rápido e sucinto (sem passar pela morosa e inicial explicação amoriniana a partir do bi-hexassílabo), extraíndo um dos exemplos de um estudo de Amorim de Carvalho. Assim, se fizermos a elisão de dois dissílabos:

e belo + e grande

(cada um deles de reduzidíssima personalidade musical), teremos um tetrassílabo:

e belo e grande

em que o acento do primeiro dissílabo fica sendo o acento principal desse tetrassílabo. Se elidirmos o tetrassílabo com outro dissílabo:

e belo e grande e trágico

esta segunda elisão dá-nos um hexassílabo com muito maior personalidade musical, onde o acento rítmico, principal, passou para a tónica de apoio da elisão na 4.ª sílaba (sendo que o acento da 2.ª sílaba passou a secundário). Elida-se, àquele conjunto hexassilábico, o trissílabo

e sereno

e teremos:

e belo e grande e trágico e sereno.

Resultou um ritmo novo e mais vigoroso ainda. É este o ritmo proposto por Junqueiro no poema *O melro* ao qual este verso pertence. O acento rítmico, principal, passou para a 6.ª sílaba. É o decassílabo heróico. Neste tipo de verso ou ritmo, os acentos (que se tornaram secundários) podem nem incidir nas sílabas indicadas inicialmente, isto é, na 2.ª e 4.ª sílabas, porque o ritmo proposto já não o exige. Neste exemplo, a elisão fez-se com sinalefa; mas a elisão pode realizar-se sem sinalefa como neste segundo exemplo, onde (sem nos preocuparmos com o sentido das palavras) devemos atentar unicamente nos sons com suas tónicas fortes ou com suas fracas tonicidades. Vejamos este trissílabo:

em risa

ao qual elidiremos outro trissílabo:

das que vi

os quais, separadamente, possuem reduzida personalidade musical ou rítmica. A elisão rítmica dá:

em risadas que vi

que é um hexassílabo já com muito mais personalidade rítmica; o acento principal está na 3.ª sílaba, a sílaba acentuada de apoio desse conjunto verbal. Se juntarmos um tetrassílabo (sem acentuação interna, também, portanto, de fraca personalidade rítmica):

nham tenebrosas

notamos que a elisão rítmica dos três elementos verbais dá um decassílabo com acentuação principal deslocada da 3.ª para a 6.ª sílaba que ficou sendo a tónica de apoio do novo conjunto:

em risadas que vinham tenebrosas

– que é um conjunto verbal com forte personalidade musical que pertence ao belíssimo poema de Amorim de Carvalho: *Elegia heróica*. Ora é este tipo rítmico que o poeta propôs e

efectivou no seu poema. É outro decassílabo heróico. (Note-se que o poeta efectivou, também, neste poema, outros ritmos, dentro, sempre, das regras da «Canónica das combinações heterométricas» – mas eu deixo de lado este assunto que não vem aqui ao caso). Amorim explicou longamente este processo da elisão rítmica nos seus estudos que serviram de fundamento à teoria da métrica⁶. Chamo, em especial, a atenção para os conceitos amorinianos de ritmo proposto e ritmo efectivo minuciosamente explicados como «compromisso entre o conceito geral de ritmo (repetição periódica) e o conceito geral de que um verso é um ritmo, mesmo que seja de estrutura irregular, por exemplo [precisamente], o decassílabo 6 + 4» (cuja formação ficou atrás exemplificada). Estudo interessantíssimo esse, do ritmo proposto e do ritmo efectivo, em que o professor espanhol José Domínguez Caparrós não deixou de atentar.

Passo agora a outras considerações, num 2.º capítulo. Não entro aqui nos estudos amorinianos sobre as *classificações de intensidade* musical ou *tonicidade própria* dos ritmos, nem sobre a distinção de ritmos simples e compostos, etc., etc. – tudo isso mal ou não assimilado pela literatice lusitana. É, de facto, perturbante constatar que, mais de trinta anos após os primeiros estudos publicados por Amorim de Carvalho sobre estas noções rítmicas, – os universitários portugueses persistiam na exposição de noções completamente ultrapassadas, numa anacrónica terminologia, como já indiquei, sem atentarem na total renovação amoriniana da versificação. Nos anos sessenta, por exemplo, o professor Lindley Cintra ainda confundia, terminològicamente, o dodecassílabo tripartido 12⁴⁸ (verso simples) com o bi-hexassílabo 6 + 6 (verso composto) por ambos terem 12 sílabas, – chamando a tudo isso, incientificamente, de alexandrinos; resultava daí o não saber distinguir com clareza um ritmo simples dum ritmo composto, não discernindo o que se deve entender por acento rítmico e acento secundário e não compreendendo suas respectivas significações e funções no verso, etc., – avaliando os versos, de facto, apenas, por uma contagem das sílabas... pelos dedos – como fazem os cálculos os meninos cábulas que não sabem a tabuada. Daí resultavam a não compreensão da natureza íntima e essencial do ritmo verbal e a afirmação de falsidades que Amorim teve de frequentemente, corrigir. O professorado universitário ignorava escandalosamente a revolução copérmica que Amorim levava a cabo no estudo da métrica. Há também que adoptar os resultados dessa revolução nas outras línguas novi-latinas. Na castelhana e na italiana, por exemplo, continua-se usando duma terminologia anacrónica, sem sentido rítmico. O professor José Domínguez Caparrós, nos seus *Nuevos estudios de métrica*, na parte consagrada à «La teoría del verso de Amorim de Carvalho», tem, em muitos momentos, a consciência clara de que a teoria amoriniana interpela poderosamente os hábitos dos teóricos da métrica castelhana⁷. E devo dizer que Mikhail Gasparov, que cita Amorim, não se apercebeu da renovação amoriniana da versificação, daí resultando que o estudo desse russo sobre a *History of european versification* ficará, salvo revisão profunda em edições posteriores, como obra pouco menos que inútil. A riqueza da teoria amoriniana nessa revolução copérmica, traduz-se nas noções claras – insisto – de elisão rítmica, de acento rítmico e de acento secundário, nas classificações dos ritmos em líricos e recitativos, nas leis das relações matemáticas simples e das formas regulares (deficientemente formuladas e confundidas pelos autores franceses) e na síntese que é a já referida *Canónica das combinações heterométricas*, nas leis do ritmo efectivo, da força rítmica de totalização, do ritmo mais forte, da tonicidade posicional, da subordinação ou assimilação rítmica (que permite a leitura escoreita, por exemplo, desta tirada de 17 sílabas ou, menos severamente, de 15 sílabas, de António Nobre: *E o João Maluco dirá que é o luar de Janei[ro]* que será rítmicamente assimilada ou subordinada à forma dodecassilábica tripartida), – e tudo isso e outras muitas interessantíssimas e inovadoras noções, compõem um *corpus* teórico⁸ que deu à versificação o estatuto de ciência: pensamento organizado, explicativo dum aspecto da Realidade – neste caso, na estética literária. Ora esse imenso espaço do conhecimento

relacionado com uma das mais belas criações na arte que foi a poesia versificada da literatura portuguesa, teorizado por um português, ficou ignorado em Portugal pela pseudo-intelectualidade portuguesa incapaz de reagir à massificação e à impotência teórica e prática do modernismo literário e do inconsequente sectarismo de filosofias caseiras, que tudo subverteram e aviltaram.

3.º capítulo. No processo cultural português e europeu, Amorim não é apenas o teorizador da métrica. Como poeta (e naquela linha da grande poesia de pensamento representada por Camões, Antero, Junqueiro, Pascoaes e Amorim – como tenho explicado), ele surge com a mais notável renovação métrica das literaturas; Amorim de Carvalho soube conciliar incomparavelmente a beleza conceptual (a tal *ideia em idealidade*, de que já falei) com uma originalíssima beleza formal, introduzindo «com consciência técnica», como diz Amorim, – introduzindo na poesia portuguesa actual novos ritmos, ignorados até ele ou desaparecidos, – numa sistematização que o coloca em lugar sobranceiro e único na poesia de expressão portuguesa e na de outros idiomas. E, a este respeito, cito o próprio Amorim que escreveu: «estamos [...] no domínio dos factos contra os quais não há argumentos». O modo dominante de pensar, no estético e no filosófico, em Portugal, espessamente massificado, foi impotente para entender tudo isso. – Sem entrar em minúcias métricas, direi apenas algumas palavras sobre certos casos rítmicos introduzidos ou ressuscitados por Amorim na poesia portuguesa. O octossílabo está, em português, vulgarizado com a acentuação rítmica na 4.ª sílaba – é um ritmo simples, do grupo recitativo, como nesta poesia de Junqueiro (aliás de muita actualidade de ideias):

agonizando a Pátria está
.....
Com sete lanças os traidores
Etc.;

– ao octossílabo, Amorim deu a forma 8⁶ (acentuação na 6.ª sílaba). É o *octossílabo amoriniano* que (para evitar qualquer *flutuação*) exige a atonização da 4.ª sílaba, dando um como que prolongamento paragógico dissilábico que lhe concede excepcional dolência triste. Exemplos esparsos:

o velhinho morreu – defronte;
eu só é que te *velo*, imóvel;
porque eu *esperarei* por ti;
labareda de *som* fugindo;
Etc.

– É nos compostos irregulares dos ritmos recitativos que a revolução rítmica amoriniana é mais impressionante, com os ritmos de base hexassilábica de cesuras átona e tónica. O 6(1)+4, que aparece nos trovadores portugueses, é raríssimo na poesia francesa, e mais frequente na poesia espanhola; foi introduzido na poesia portuguesa actual por Amorim (*depois ficou-se à espera / de outros amores*), por vezes com cesura átona dobrada (*fragrantes como o bálsamo / mais delicado*); só não o chamo de hexa-tetrassílabo amoriniano, porque foi muito bem trabalhado na poesia castelhana. – O tetra-hexassílabo de cesura átona (extinto há muito na poesia francesa e perdido desde os trovadores portugueses) é reintroduzido abundantemente por Amorim de Carvalho na sua poesia: é o *tetra-hexassílabo amoriniano*, 4(1)+6 (*e diz aos servos, / mudos de espanto e assombro*) que pode tomar a forma, mais raramente, 4(2)+6 (*era uma espécie / de cântico sem voz*). – Quero evocar ainda, rapidamente, os belos compostos que são as formas decassilábicas 4+6 (de cesura tónica) e 3(1)+6 (de cesura átona). O tetra-hexassílabo de cesura tónica, de origem provençal, entrou no trovadorismo português que nem sempre o realizou correctamente. Este ritmo tem grande relêvo na poesia francesa. Mas eu considero-o como *tetra-hexassílabo amoriniano* pela consciência técnica apuradíssima com que Amorim introduziu abundantemente este ritmo, muito difícil, na poesia portuguesa actual, sem flutuação possível com o sáfico:

como as viu Deus / no princípio do mundo;

perguntará: / – Porque nunca mais veio?

Chamo a atenção para a cesura tónica, seguida de diálise rítmica técnica na sua dicção. Só o estudo deste ritmo exigiria um curso! – Excepcionalmente empregue na literatura francesa, foi Amorim quem introduziu na poesia de expressão portuguesa a muito bela forma rimática 3(1)+6: é o *tri-hexassílabode amoriniano*:

como aquela / que na lóbrega dor
sempre visse / num enlouquecimento,
certa imagem / que passara no vento,
pelo frio / dum estranho sol-pôr.

– Também a forma 2(2)+6 é inteiramente *amoriniana* (e *amámo-nos* / – sobre a colcha amarela). – Não adiantarei mais sobre estas formas rítmicas. Claro que, para a perfeita assimilação estética destes ritmos é necessário lê-los já integrados no conjunto poético a que pertencem. Mas fica aí a nota técnica que é um dos dois assuntos, como disse, desta comunicação. Para terminar, resta-me insistir ainda noutro aspecto da criação poética de Amorim de Carvalho: em nenhuma outra poesia a heterometria (dentro dos cânones das boas combinações rítmicas) atingiu tão vasta e bela realização como neste poeta português. Isso foi visto por um estrangeiro – ainda um estrangeiro –, o professor Georges Le Gentil, que, para Amorim escrevia nos anos quarenta (eu traduzo, abreviando): «Apreciei muito as suas poesias que me parecem marcar uma reacção necessária contra o subjectivismo estreito da escola modernista [etc., etc.] // Fiquei fortemente impressionado pela originalidade da forma [...] a qual faz coincidir o ritmo com o movimento do pensamento [etc., etc.]»⁹.

Ora tudo isso ficou incompreendido, em Portugal, pelos pensares estéticos e filosóficos massificadamente dominantes. Oponho-me à opinião de Pinharanda Gomes (expressa numa carta para mim em resposta a um escrito meu publicado) – segundo a qual – opinião de Pinharanda – seria urgente criar, nos liceus, aulas de poética: mas isso, respondo eu, seria perigoso porque por aí entrariam, no espírito dos jovens, todos os vícios da *anomia estética* que tem predominado em Portugal. O que é urgente, é incluir, nos programas liceais, o estudo da métrica, para impor disciplina mental, e o gosto pelo que é o facto positivo, concreto, do ritmo verbal – de modo que a juventude possa, depois, ir alargando as suas perspectivas estéticas, já em bases seguras, para uma *nomia estética* em reacção ao pensar-massa dominante e dominador. Para retomar a imagem por mim utilizada atrás, direi: ensine-se a tabuada métrica (não se admita que se meçam as sílabas dos versos pelos dedos... e que por aí se fique, sem a compreensão da essência rítmica determinada pelos acentos rítmicos), – ensine-se a métrica antes de se abordarem outras perspectivas poéticas. Chamar a atenção para a necessidade de formar novas gerações no gosto pelo estudo do facto rítmico positivo na belíssima expressão poética portuguesa – é uma das teses desta comunicação. A outra, mais larga, está já, afinal, na *España invertibrada* de Ortega y Gasset quando este escreve que «a desgraça é a falta de minorias superiores e a conseqüente dominação incontestada das massas» – desgraça sobretudo (acrescento eu) quando estas estão incarnadas nesses homens-massa diplomados (revestidos embora com as enganadoras roupagens dos doutores); e diz ainda o filósofo espanhol: «é necessário, através de vontades firmes operando selectivamente, forjar um novo tipo de homem» – homem novo que (digo eu agora) valorize decisivamente uma estética reabilitadora da melhor poesia de expressão portuguesa que está sustentada, no conceito e na forma, na obra de Amorim de Carvalho.

Terminei. .

NOTAS

¹ Transcrição *ipsis verbis* do texto manuscrito, ainda que sem as anotações enfáticas para a vigorosa comunicação dita no Palácio da Independência, em Lisboa, a 7 de abril de 2016.

² Dei exemplos de transmutações poéticas, mas das de mais fácil explicação que se encontram na poesia amoriniana, para não preencher, com este assunto, uma maior parte do tempo que me foi atribuído para esta comunicação: não referi, portanto, complexas comparações ou simbolizações dramatizadas decalcando outras tantas transmutações do pensamento discursivo para o poético.

³ Consultar *De la connaissance en général à la connaissance esthétique. L' esthétique de la nature*.

⁴ A respeito das deficiências graves de que, em matéria de métrica, está o referido *Dicionário* recheado, vid., de Amorim de Carvalho, *Um problema da versificação* (quatro estudos) e *A discussão esclarecedora* publicados, no «Diário de Lisboa», de 8 de fevereiro a 5 de maio de 1957; e, do mesmo autor, o volume *Problemas da versificação* (Lisboa, 1981). – Em suas diversas edições o *Dicionário* dirigido por Jacinto do Prado Coelho é, uma catedral de mediocridade e sectarismo, com um pórtico-«advertência» a aparentar altura de vistas e objectividade. Verborreia universitária de chapa! Exemplo: como tinha que ser (dentro daquela mediocridade e desse sectarismo), o verbete sobre Junqueiro (anotado por Amorim de Carvalho, a lapis, num exemplar dessa obra existente na Livraria Antiga da Casa Amorim de Carvalho) é o supra-sumo da perversidade mental; e como tinha também que ser (e pelas mesmas razões), o nome de Amorim de Carvalho foi eliminado, em absoluto, do *Dicionário* (eliminado como colaborador, e como objecto de estudo: nenhum artigo sobre o Amorim de Carvalho poeta, teorizador da versificação, analista literário, esteta da literatura). Fica, pois, aqui, mais esta nota de advertência – de útil advertência – às novas gerações...

⁵ Para este Colóquio, duas opções se me apresentaram, de imediato, ao espírito: tratar, com meticulosidade, mas na sua transversalidade, a vasta obra amoriniana, expondo ao público as traves mestras, as linhas fundamentais, a essência e a significação dessa obra; ou (e seria a segunda opção) pegar num aspecto ou numa teoria ou numa tese do filósofo (por exemplo: racionalização do Tempo e do Espaço, a teoria das emoções, a espacialização do sou, etc.), do esteta (teoria da perspectiva, conceito de actualidade, teoria da simbolização e do simbolismo, etc.) e do poeta (a heterometria, os compostos de base hexassilábica, a simbolização e a transmutação compreensiva na poesia amoriniana, etc.). Por razões que se podem facilmente entender através das minhas contribuições neste Colóquio e do que acima ficou dito nesta nota, – decidi-me pela primeira opção (tanto na conferência de abertura do Colóquio como nesta comunicação, ainda que, neste último caso, de tema já mais restrito).

⁶ Vid., a obra fundamental de Amorim de Carvalho: *Teoria geral da versificação* (dois volumes editados em 1987). – Sem entrar nas complexidades de distinção de versos compostos e simples, referirei apenas, relativamente a estes últimos, e citando Amorim de Carvalho, o seguinte: «visto que o acento rítmico se comporta como cesura tónica abreviada, pela formação de uma continuidade musical mais perfeita [...], diremos também que toda a sílaba que se segue a um acento rítmico traduz, musicalmente, uma elisão».

⁷ José Domínguez Caparrós (doutorado em Filologia românica com uma tese sobre a história das teorias métricas nos séculos 18 e 19) publicou *Nuevos estudios de métrica* em 2007; é também autor de *Métrica española* (1993) – sendo que estas duas obras, com dedicatórias do autor para mim, se encontram actualmente na Livraria Nova da Casa Amorim de Carvalho. Domínguez Caparrós é co-director da *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada* (Universidade de Sevilha) na qual colaborei com extensos estudos que, nessa revista aberta à colaboração internacional, têm representado a versificação de expressão portuguesa.

⁸ Há que atentar, ainda, nas fórmulas sintética e analítica para a notação rítmica dos versos (relativamente às quais eu quis contribuir, em tempos, com uma pequeníssima precisão, em complemento às formulações amorinianas).

⁹ Vid., da minha autoria, o n.º 2 dos «Cadernilhos da Casa Amorim de Carvalho», intitulado *Três cartas de Georges Le Gentil para Amorim de Carvalho* (2015).