

**Evolução do estilo: espaço e movimento nos poemas líricos de Longfellow / *Style Evolution: Space and Movement in Longfellow's Lyrical Poems***

Vadim Andreev\*

RESUMO

A variação do estilo individual ao longo do tempo e as tendências na evolução do estilo são questões importantes na linguística moderna. Este artigo investiga como parâmetros de categorização de espaço e movimento foram implantados pelo famoso poeta americano H. W. Longfellow em diferentes estágios de sua carreira criativa. A atenção está focada em unidades lexicais com significado espacial. A análise revelou alterações significativas (i) na estrutura do espaço, (ii) na proporção das relações horizontais *versus* verticais dos objetos, estáticas *versus* dinâmicas, e (iii) no papel do ser humano no espaço poético. Os primeiros poemas representam o mundo como uma unidade equilibrada, que depois se transforma num sistema mais complexo com dois estratos de realidade. Na fase final da carreira criativa de Longfellow, o espaço está novamente integrado no seu mundo poético, mas agora adquire uma nova organização estrutural que é, de certa maneira, diferente do seu período inicial.

PALAVRAS-CHAVE: Evolução do estilo; Categorização do espaço; Categorização do movimento; Dimensão; Longfellow

ABSTRACT

*Variance of individual style over time and the tendencies in style evolution are important issues in modern linguistics. This paper investigates how parameters of space and movement categorization were deployed by the famous American poet H.W. Longfellow at different stages of his creative career. The attention is focused on lexical units with spatial meaning. The analysis revealed significant changes in (i) the structure of space, (ii) the ratio of horizontal vs. vertical relations of objects, statics vs. dynamics, and (iii) the role of a human being in poetic space. The early verse represents the world as a balanced unity, which then turns into a more complex system with two strata of reality. At the final stage of Longfellow's creative career, space in his poetic world is integrated again but now acquires a new structural organisation that is different, to a certain extent, from that of his early period.*

*KEYWORDS: Style evolution; Space categorization; Movement categorization; Dimension; Longfellow*

---

\* Universidade Estadual de Smolensk, Chefe da Área de Línguas Estrangeiras, Smolensk, Federação Russa; <http://orcid.org/0000-0001-7580-4386>; [vadim.andreev@ymail.com](mailto:vadim.andreev@ymail.com)

## Introdução

As diferenças estilísticas de textos relativas ao gênero, ao sexo do autor e à língua materna dos autores (quando escrevem numa língua estrangeira) foram amplamente estudadas em estilometria, psicolinguística e linguística forense (ver, por exemplo, Rudman, 2003; McMenamin, 2002; Stamou, 2008; Gliserman, 1983; Pennebaker; Stone, 2003; Fernández-Cozman, 2018 Fiquei em dúvida... Acho que são minúsculas). Outro problema interessante na estilística diz respeito à dinâmica do estilo.

Existem pelo menos duas abordagens para a dinâmica do estilo.

É possível, após a seleção de certas unidades linguísticas relevantes para o estudo do estilo, extraí-las do texto em ordem sequencial, formando uma sequência que se caracteriza por uma certa distribuição dos seus elementos. Essa distribuição pode ser detectada descobrindo-se uma fórmula que se encaixa bem nessa distribuição e, em seguida, analisando-se os parâmetros da fórmula que demonstram como o estilo muda ao longo do texto. Assim, S. Naumann *et al.* (2012) usaram a função de potência para ajustar a distribuição de substantivos em um grande número de obras poéticas e algumas obras de prosa escritas por autores eslovacos, húngaros e romenos. Como resultado, a pesquisa estabeleceu a taxa de crescimento ou queda da nominalidade nos textos que, por sua vez, caracterizou a variabilidade dos estilos. G. Y. Martynenko estudou as peculiaridades estatísticas da distribuição de padrões rítmicos em estrofes em mais de 200 sonetos russos, estabelecendo seus perfis dinâmicos (MARTYNENKO, 2004). Como a pesquisa neste caso é realizada dentro de um texto, a abordagem pode ser chamada intratextual.

A outra abordagem (que envolve o estudo de vários textos e pode ser assim definida como intertextual) consiste em descobrir o desenvolvimento do estilo ao longo do tempo para autores individuais e movimentos literários. Nesse caso, o objetivo da pesquisa é estabelecer as propriedades linguísticas de estilo, que mudam ao longo do tempo e diferenciam os textos escritos por um autor em diferentes períodos de sua vida (ver, por exemplo, Andreev, 2019; Can; Patton, 2004; Goldfield; Hoover, 2008; Hoover, 2004; Stamou, 2008). Atualmente, a análise da evolução do estilo está se desenvolvendo rapidamente, e um novo ramo da estilometria – estilocronomia – está sendo estabelecido (HOLMES, 1998).

Juntamente com características estáveis, ou a “impressão digital autoral” (HALTEREN *et al.*, 2005), a pesquisa demonstrou extensa alteração dos parâmetros linguísticos do estilo ao longo do tempo (PENNEBAKER; LAY, 2002; STAMOU, 2008). Até agora, os estudos de evolução de estilo têm se concentrado principalmente na análise de características formais, como características morfológicas e sintáticas, ou parâmetros que podem ser automaticamente destacados como palavras mais frequentes (ver, por exemplo, Andreev, 2007; Forsyth, 1999; Stamou, 2008). Assim, a contagem de formas dos pronomes foi correlacionada com a idade e o estado de saúde do falante (PENNEBAKER; LAY, 2002; PENNEBAKER; STONE, 2003), a análise quantitativa das palavras mais frequentes permitiu diferenciar entre diferentes períodos de atividade criativa de vários escritores ingleses, franceses e turcos, textos precoces e tardios dos Beatles (CAN; PATTON, 2004; GOLDFIELD; HOOVER, 2008; HOOVER, 2004).

No caso de Longfellow, a análise produziu evidências de mudanças consideráveis de parâmetros morfológicos, sintáticos e rítmicos no estilo do autor (ANDREEV, 2007).

O objetivo deste estudo é analisar a alteração das características do estilo que estão mais estreitamente ligadas ao conteúdo textual - nomeadamente a categorização do espaço e do movimento – e descobrir até que ponto são estáveis, apoiando assim a integridade do estilo, e o quanto evoluem. Nesse último caso, acrescenta-se o objetivo de descobrir o caráter das mudanças e, possivelmente, os fatores subjacentes a essas mudanças.

Na primeira seção do artigo são apresentados os métodos empregados no estudo e a base de dados da pesquisa. A seção 2, “Análise”, descreve o processo do estudo e os resultados obtidos em cada etapa. Os resultados são então resumidos e discutidos em “Conclusão”.

## **1 Metodologia e base de dados**

O problema da evolução do estilo está intimamente ligado a um paradoxo, formulado por Laan (1995), que observou que a estilometria ao mesmo tempo usa duas hipóteses opostas. Uma delas é a hipótese de estabilidade das características estilísticas de um autor, que forma a base para a detecção de autoria. Na outra hipótese, o estilo do

autor pode variar ao longo do tempo, o que cria possibilidades de datar as suas obras, ou, pelo menos, de estabelecer a ordem de escrita das obras de um mesmo autor (BRANDWOOD, 2009; FRISHER, 1991; TEMPLE, 1996). Para resolver esse problema, é necessário tentar estabelecer o escopo das mudanças de estilo do autor ou, mais geralmente, de todo o período literário.

As variações de estilo e seu escopo podem ser analisados utilizando os princípios básicos da análise estilométrica e a sua metodologia – descobrindo as frequências e a distribuição das características do texto com base numa técnica de amostragem contínua e num processamento estatístico dos valores. Essa abordagem foi utilizada numa série de estudos dedicados ao problema supramencionado. Nota-se que tais trabalhos não são numerosos, mas os resultados obtidos por esta pesquisa refletem o escopo de possíveis mudanças de estilo ao longo do tempo (CAN; PATTON, 2004; FORSYTH, 1999; GOLDFIELD; HOOVER, 2008; HOOVER, 2004; JUOLA, 2007). No entanto, na maioria absoluta dos casos, essa pesquisa foi baseada na contagem de características formais. Embora seja geralmente reconhecido que as características formais nos versos se relacionam a um certo “gosto semântico”, é também possível estudar mudanças de estilo no nível de conjuntos de características realmente semânticas.

Os estudos no campo das mudanças semânticas de estilo produziram resultados interessantes e importantes, comprovando a variação do estilo ao longo do tempo no nível semântico: a frequência de diferentes grupos semânticos de unidades lexicais no discurso correlaciona-se com a idade, saúde e posição social de uma pessoa (CHUNG; PENNERBAKER, 2007; PENNEBAKER; STONE, 2003); com a marcação de mudanças na personalidade, nomeadamente, a capacidade de empatia e a capacidade de resolver tarefas de comunicação (McCRAE; COSTA, 1982); com a diferenciação de períodos de atividade criativa de autores, por exemplo, Robert Frost (compartilhamento de palavras com significado abstrato) (WHISSEL, 1999) e com a correlação em relação à evolução do estilo dos Beatles conforme representado em suas canções (frequência de palavras com coloração de emoção positiva/negativa) (WHISSEL, 1996). De fato, C. Martindale (2007) apresenta evidências de que mudanças em *hapax legomena*<sup>1</sup>, léxico e

---

<sup>1</sup> Termo grego que significa “algo dito uma única vez”.

formas de combinação de palavras são uma condição necessária para a evolução do estilo não só dos indivíduos, mas também das escolas literárias.

No entanto, o número de tais obras semanticamente orientadas é bastante pequeno.

Uma das explicações para isso é a dificuldade de formalização de características semânticas e a impossibilidade de uso de técnicas automáticas de análise de texto em poesia.

Com o objetivo de refletir possíveis mudanças na imagem mental do mundo de um autor, nesta pesquisa foram escolhidas a categoria do espaço poético e a categoria do movimento (associada à categoria do espaço).

A categoria de espaço está entre as categorias mais importantes para a composição do enredo (BAKHTIN, 1975<sup>2</sup>; TOPOROV, 1983; KUBRYAKOVA, 2004, p.459-474). Mudanças de *loci* estão conectadas com enredo e em poemas líricos mudanças de espaço realizam desenvolvimento de enredo (GASPAROV, 2001; LOTMAN, 1997). Em um nível mais generalizado, o espaço é uma categoria altamente importante na cognição e categorização do mundo (LAKOFF; JOHNSON, 1980<sup>3</sup>; BORODITSKY, 2000; CASSANTO; BORODITSKY, 2008). A análise do espaço poético tem sido realizada em uma série de estudos em narratologia, linguística cognitiva e poética (DE BLEEKER, 2003; RYAN, 2003; PARKER, 2010; MACHADO, 2017<sup>4</sup>; WAGSTAFF, 2006), o que confirma a importância da categoria de espaço não apenas na linguagem, mas também no texto. Esta pesquisa também se concentra na representação da categoria de espaço nos poemas líricos de Longfellow.

O espaço é entendido nesta pesquisa como um conjunto de relações espaciais entre objetos. Durante a análise, consideramos como unidades lexicais aquelas que possuem um significado espacial denotando relações entre objetos (características) nas dimensões horizontal (dentro das linhas) e vertical (em linhas diferentes), bem como verbos denotando ações que envolvem movimento. Os dados numéricos obtidos permitem comparar a frequência relativa na representação do universo poético em

---

<sup>2</sup> BAKHTIN, M. *Teoria do romance II*. As formas do tempo e do cronotopo. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018 [1975].

<sup>3</sup> LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução coordenada por Maria Sophia Zanotto. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

<sup>4</sup> MACHADO, I. Forma espacial da personagem como acontecimento estético cronotopicamente configurado. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 12, p.80-109, maio/agosto, 2017.

diferentes períodos e fornecer uma avaliação qualitativa do seu papel na imagem mental do mundo do autor.

Unidades lexicais com significado espacial foram levantadas por meio de leitura atenta, sendo a análise baseada em significados contextuais. Quando o autor descreve explicitamente um determinado tipo de espaço (por exemplo, Terra, Mar, Céu), isso também é levado em conta, a fim de verificar as qualidades ligadas a cada área dentro do universo poético.

Estritamente associado ao espaço está o movimento representado por verbos com o significado correspondente (levantar(-se), despencar, esticar, subir/acompanhar/descer, etc.) e imobilidade, ou estabilidade, verbalizada como uma posição estável de um objeto (deitar(-se), permanecer, pendurar(-se)).

Mais especificamente, a pesquisa investiga os seguintes aspectos da categorização de espaço e movimento:

- a relação entre movimento e imobilidade no modelo mental do mundo em Longfellow (visto como uma proporção entre unidades lexicais que representam relações entre objetos não móveis e o número de palavras que denotam movimento);
- características de localização de objetos estáticos no espaço;
- características de movimento (tipos de movimento, direção do vetor espacial de movimento etc.);
- homogeneidade do espaço no plano horizontal, existência e tipos de fronteiras;
- existência e número de camadas no eixo vertical do espaço descrito.

Considerando este estudo como um passo para a análise de mudanças de estilo durante o desenvolvimento do Romantismo americano, cuja origem marcou a criação da literatura nacional americana, iniciamos a pesquisa analisando as obras do autor - Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), fortemente associadas ao período e representando algumas de suas características importantes.

Longfellow, um dos criadores da escola do romantismo americano de Boston, é também um dos fundadores da poesia americana, tornando-se para o mundo contemporâneo seu símbolo vivo. Sua influência na literatura e na sociedade de seu tempo foi imensa – seus poemas foram incluídos em livros escolares durante sua vida.

Os poemas épicos de caráter nacional americano (*Evangeline*, *The Courtship of Miles Standish* [*O cortejo de Miles Standish*], *The Song of Hiawatha* [*A canção de Hiawatha*]) eram conhecidos em todo o país.

Longfellow gozou de uma grande popularidade não só no seu próprio país, onde pessoas do país inteiro lhe escreveram cartas a pedir um autógrafo e vieram a Boston na esperança de vislumbrar seu amado autor. A celebração do seu 70º aniversário foi um acontecimento sem precedentes para um homem das letras nos Estados Unidos e também no estrangeiro. Assim, somente em Londres, 10.000 cópias de seu poema *The Courtship of Miles Standish* foram compradas no primeiro dia de vendas.

Longfellow deu uma importante contribuição para a vitória do movimento abolicionista não apenas falando publicamente, mas também escrevendo uma coleção inteira de poemas (*Poems on Slavery* [*Poemas sobre a escravidão*]) para conquistar os corações das pessoas para as ideias abolicionistas (CALHOUN, 2004; IRMSCHER 2009; LAWTON, 1972; PARRINGTON, 1958).

Sua atividade criativa durou mais de 55 anos, sua herança inclui numerosas obras poéticas e prosaicas. Além de seus famosos poemas *The Song of Hiawatha*, *The Courtship of Miles Standish*, *Evangeline*, *A Tale of Acadie* [*Um conto de Acádia*], *The Hanging of the Crane* [*A suspensão de Crane*], dramas em verso *The Spanish Student* [*O estudante espanhol*] e *The Masque of Pandora* [*A máscara de Pandora*], Longfellow produziu muitas traduções, incluindo *A divina comédia* e editou mais de 30 livros de poesia, incluindo *The Poets and Poetry of Europe* [*Os poetas e a poesia da Europa*], *Poems of Places* [*Poemas de lugares*] e coleções de poetas americanos de seu tempo, *The Waif* [*O homem sem abrigo*] e *The Stray* [*O vagabundo*].

O gênero poético lírico foi aquele em que compôs mais persistentemente. Durante sua vida, foram publicadas 10 coleções de poemas líricos: *Earlier Poems* [*Primeiros poemas*], *Juvenile Poems* [*Poemas juvenis*], *Voices of the Night* [*Vozes da noite*], *Ballads and Other Poems* [*Baladas e outros poemas*], *Poems on Slavery* [*Poemas sobre a escravidão*], *The Belfry of Bruges and Other Poems* [*O campanário de Bruges e outros poemas*], *The Seaside and the Fireside* [*A orla e a lareira*], *Flower-de-Luce* [*Flor-de-liz*], *Ultima Thule* [*Onde o Judas perdeu as botas*] e *Birds of Passage* [*Aves de passagem*].

O último deles (*Birds of Passage*) não está incluído na análise, devido ao princípio da homogeneidade dos dados (veja abaixo), pois ele contém poemas que estão fortemente ligados em significado e, de certa forma, adquirem o estatuto de seções separadas de uma única obra. Os 8 grupos e poemas restantes incluem 119 poemas líricos, a maioria dos quais (73 poemas) têm métrica iâmbica e 27 têm métrica trocaica, dois poemas têm padrões métricos de três sílabas (padrões de dátilo e anfibraque) e 17 são versos polimétricos.

A base de dados para a análise foi formada de acordo com os requisitos constituídos com base em trabalhos estilométricos - homogeneidade de gênero e consistência de tamanho (McMENAMIN, 2002; RUDMAN, 1998, 2003; LABBÉ, 2007; RYBICKI, 2008).

De acordo com esses princípios, foram escolhidos poemas líricos iâmbicos que não excedem 80 linhas. Isto se explica pelo seguinte: o gênero da poesia lírica reflete mais plenamente as peculiaridades da maneira criativa de um poeta. O padrão iâmbico é usado na maioria absoluta das letras de Longfellow, publicadas nas coleções acima mencionadas. O limite superior dado garante que as diferenças de tamanho não excederão o nível aceitável.

As traduções feitas por Longfellow não foram incluídas na base de dados, pois, se o fossem, seria necessário estudar a possibilidade e a força de influência do original, o que pode exigir pesquisas adicionais.

O estudo de possíveis mudanças de estilo ao longo do tempo requer alguma periodização para a vida criativa de um autor. Nos estudos filológicos, as periodizações baseiam-se geralmente em antecedentes biográficos: realizações importantes, viagens e mudanças de residência permanente, mudanças de trabalho e de profissão, antecedentes pessoais (casamento, divórcio, desilusões etc.). Esses fatos biográficos podem ser tomados independentemente um do outro ou em alguma combinação.

No entanto, é necessário elaborar uma periodização plausível que possa ser aplicada a diferentes autores e criar a base para uma análise comparativa das mudanças de seu estilo individual.

Para resolver esse problema, usamos a divisão tripartida que foi elaborada por Hoover (2005). Na sua investigação estilométrica, estudando as mudanças do estilo de Charles Dickens, Willa Carter e outros escritores, Hoover utilizou algumas medidas



quantitativas e concluiu dividindo as atividades dos autores em dois períodos (inicial e tardio) (HOOVER, 2004), mas mais tarde incluiu um período intermediário como fase importante do desenvolvimento da vida (HOOVER, 2007). Este esquema foi mais tarde usado no estudo de Goldfield e Hoover (2008). Deve-se notar que tal separação tripartite da vida criativa, baseada em fundamentos empíricos, tinha sido utilizada com sucesso em estudos de estilo antes das obras de Hoover. Laffal (1997) encontrou mudanças na frequência de 168 diferentes conceitos utilizados por E. A. Poe em períodos iniciais, intermediários e tardios de sua vida e Whissel (1999) estabeleceu uma variação significativa entre três fases da atividade criativa de R. Frost.

De acordo com este princípio tripartite de divisão, os seguintes períodos de atividade criativa de Longfellow podem ser identificados com base na sua biografia:

1. O primeiro período abrange os anos de sua juventude desde aproximadamente 1819 a 1825 (não se sabe quando Longfellow começou a escrever seus primeiros poemas, mas todos eles, de acordo com o poeta, foram escritos antes do ano de 1826 e a maioria deles depois de 1819), quando Longfellow começou sua carreira de trabalho. Durante este estágio, Longfellow escreveu poemas líricos que incluiu em suas duas coleções: *Earlier Poems* e *Juvenile Poems*.

2. A fase intermediária termina com o início da Guerra Civil que, segundo a maioria dos críticos, se tornou um ponto de inflexão não só na vida política dos EUA, mas também na vida cultural do país, incluindo o desenvolvimento do Romantismo americano. Para Longfellow, o início da guerra coincidiu com a trágica morte de sua segunda esposa - um dos eventos mais dolorosos de sua vida. Durante este período, o poeta publicou a maioria de suas coleções de poemas: *Voices of the Night, Ballads and Other Poems, Poems on Slavery, The Belfry of Bruges and Other Poems, The Seaside and the Fireside*.

3. A parte restante da carreira criativa de Longfellow constitui o terceiro período. É representado por suas coleções *Flor-de-Luce* e *Ultima Thule*, as duas últimas coleções publicadas durante a vida do poeta.

Tendo em conta que o tamanho dos poemas é diferente, é importante converter os valores obtidos a partir de diferentes poemas de diferentes tamanhos em proporções comparáveis. Aqui, dois métodos principais podem ser usados: calcular o quociente da divisão dos números de frequência (a) pelo número total de palavras no poema, ou (b)

pelo número de linhas no poema. Destas duas opções, esta última foi escolhida por duas razões principais.

A linha poética é uma das unidades mais importantes (ou talvez a mais importante) no verso, formando a base para a estrutura métrica, rítmica, sintática, de rima etc. do verso. Também deve ser notado que na maioria de seus poemas líricos Longfellow usou o mesmo metro - tetrâmetro iâmbico.

A segunda razão para usar o número de linhas e não palavras como divisor deve-se à dificuldade de separar palavras “fonéticas”. Muitas preposições em posições metricamente fracas (átonas) na linha adquirem o status de clíticos e geralmente são adicionadas à palavra seguinte, mas, em posições acentuadas, seu status nem sempre é muito claro e pode ser interpretado de maneiras diferentes (TARLINSKAYA, 1976, 1984).

O número total de linhas na base de dados é de 2137, das quais 581 linhas pertencem ao primeiro período, 1145 ao segundo e o último período é representado por 411 linhas.

## 2 Análise

### 2.1 O Primeiro período

Durante o *primeiro* período de atividade criativa, as dimensões verticais e horizontais do espaço são igualmente representadas: os objetos são posicionados na frente, atrás, abaixo e acima um do outro com igual frequência. Os movimentos verticais (dirigidos para cima ou para baixo) e horizontais estão igualmente representados. Os dados sobre o uso de unidades lexicais com significado semântico, representando diferentes dimensões, são apresentados na Tabela 1.

**Tabela 1**

*Estatísticas das unidades léxicas que representam diferentes dimensões (divididas pelo número de linhas nos textos dos períodos)*

	Período 1	Período 2	Período 3
Movimento vertical	0,10	0,05	0,04

Relações verticais de objetos estáveis	0,05	0,03	0,01
Total do eixo vertical	0,15	0,08	0,05
Movimento horizontal	0,10	0,03	0,09
Relações horizontais de objetos estáveis	0,04	0,04	0,04
Total do eixo horizontal	0,14	0,07	0,13
Total do espaço	0,29	0,15	0,18

Como se vê na tabela, o número de representações lexicais de dimensões verticais e horizontais no primeiro período é praticamente igual (0,15 vs. 0,14). O mundo é homogêneo ao longo do eixo vertical, nenhum estrato é escolhido. O papel ativo do executante de uma ação é característico de ambos os objetos no céu e na terra. Os exemplos seguintes podem ilustrar essas tendências:

... watched how the stars *grew high*  
(Musings)<sup>5</sup>

The hoar and mantled oak  
*Bends* in its lifeless beauty *down*  
(Autumnal Nightfall)<sup>6</sup>

Their tops the green trees *lift*  
(The Spirit of Poetry)<sup>7</sup>

A ship, that had rode out the gale,  
*Sunk down*  
(The Sea-Diver)<sup>8</sup>

No plano horizontal, o espaço é heterogêneo e está explicitamente dividido em uma parte menor que está ao alcance do homem e uma parte maior distante, que está além do alcance humano e está separada por obstáculos impenetráveis. No exemplo seguinte, a parte do mundo que o narrador deseja alcançar é separada dele pela barreira das montanhas.

And yet my pensive eye  
Rests on the faint blue mountain long;  
And for the fairy-land of song,  
That *lies beyond*, I sigh

<sup>5</sup> Tradução: “... vi como as estrelas *estavam altas* (Reflexões)”.

<sup>6</sup> Tradução: “O carvalho rouco e coberto / *Inclina-se para baixo* na sua beleza sem vida (Noite de outono)”.

<sup>7</sup> Tradução: “O topo das árvores verdes *ergue-se* (O espírito da poesia)”.

<sup>8</sup> Tradução: “Um navio, que tinha saído da tempestade, / *Afundou* (O mergulhador)”.

Com base nos resultados representados na tabela 1 acima, é possível dar uma representação diagramática de um modelo de espaço nos primeiros poemas de Longfellow (ver Fig. 1)<sup>10</sup>.

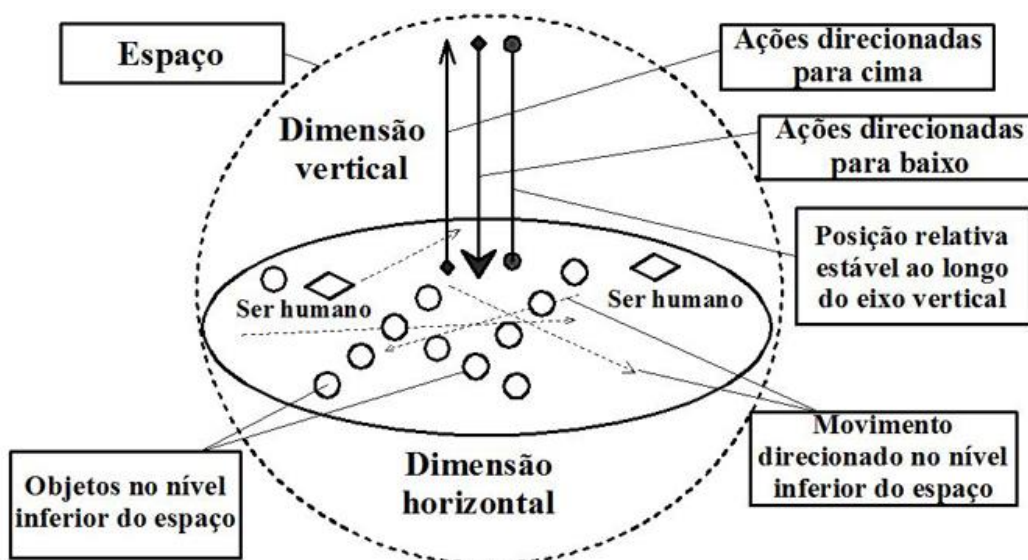


Fig.1. Modelo de espaço durante o primeiro período

O diagrama ilustra a representação igual da dimensão horizontal do universo poético (círculo) e a dimensão vertical (círculo pontilhado). A categorização do mundo pelo jovem Longfellow é caracterizada pelo equilíbrio entre imobilidade e movimento. A localização dos objetos demonstra o que pode ser chamado de *padrão linear* - os objetos são frequentemente colocados em uma linha.

No primeiro período, o ser humano raramente assume a posição de centro do sistema de coordenadas no mundo poético do autor, como é observado em ‘*The clouds were far beneath me*’<sup>11</sup>. Na esmagadora maioria dos casos, a posição espacial das pessoas é descrita em referência a objetos, ou seja, próximo a, próximo, sob, abaixo, ao lado, etc. algum objeto de origem natural: “... a band / Of stern in heart, and strong in

<sup>9</sup> Tradução: “E, no entanto, meu olhar pensativo / Repousa por muito tempo sobre a montanha azul pálida; / E para a terra mágica da canção, / Isso *está além*, eu suspiro (Noite de outono)”.

<sup>10</sup> Os números são produzidos pelo autor da pesquisa com base em cálculos.

<sup>11</sup> Tradução: “As nuvens *estavam* muito *abaixo de mim*”.

hand,/ Came winding down *beside the wave*; *Under a spreading* chestnut-tree / The village smithy stands; *In dark fens* of the Dismal Swamp / The hunted Negro lay...”<sup>12</sup>

O ser humano não é um participante ativo nos eventos que acontecem no mundo, mas sim um observador:

I *hear* it in the opening year,  
I *listen*, and it cheers me long.  
(Woods in winter)<sup>13</sup>

I *heard* the distant waters dash,  
I *saw* the current whirl and flash  
(Sunrise on the hills)<sup>14</sup>

And from the stately elms I *hear*  
The bluebird prophesying Spring.  
(It is not always May)<sup>15</sup>

The hunted Negro lay;  
He *saw* the fire of the midnight camp,  
And *heard* at times a horse's tramp  
And a bloodhound's distant bay.  
(The slave in the dismal swamp)<sup>16</sup>

## 2.2 O segundo período

A análise dos textos escritos pelo poeta durante o *segundo* período mostra que o número de palavras que representa o espaço diminuiu (sua relação com o número de linhas cai de 0,29 para 0,15) e a estrutura do espaço sofreu mudanças consideráveis (ver *Fig. 2*).

---

<sup>12</sup> Tradução: “... uma flâmula / De coração consternado, e mão forte, / Veio deslizando *sobre a onda/Debaixo* de um grande castanheiro / A ferraria da aldeia se localiza / Em pântanos escuros de *Lúgrube umidade / O negro caçado se encontra...*”

<sup>13</sup> Tradução: “Eu o *ouço* – no início do ano, / Eu o *escuto*, e isso anima-me muito. (Florestas no inverno)”.

<sup>14</sup> Tradução: “Eu *ouvi* as águas distantes a correr, / Eu *vi* o turbilhão atual e o movimento (Nascer do sol nas colinas)”.

<sup>15</sup> Tradução: “E dos magníficos olmos eu *ouço* / O pássaro azul profetizando Primavera. (Nem sempre é maio)”.

<sup>16</sup> Tradução: “O negro caçado se esconde; / Ele *viu* o fogo do acampamento da meia-noite, / E *ouviu* às vezes uma galdéria de cavalo / E a baía distante dum cão de caça. (O escravo no pântano sombrio)”.

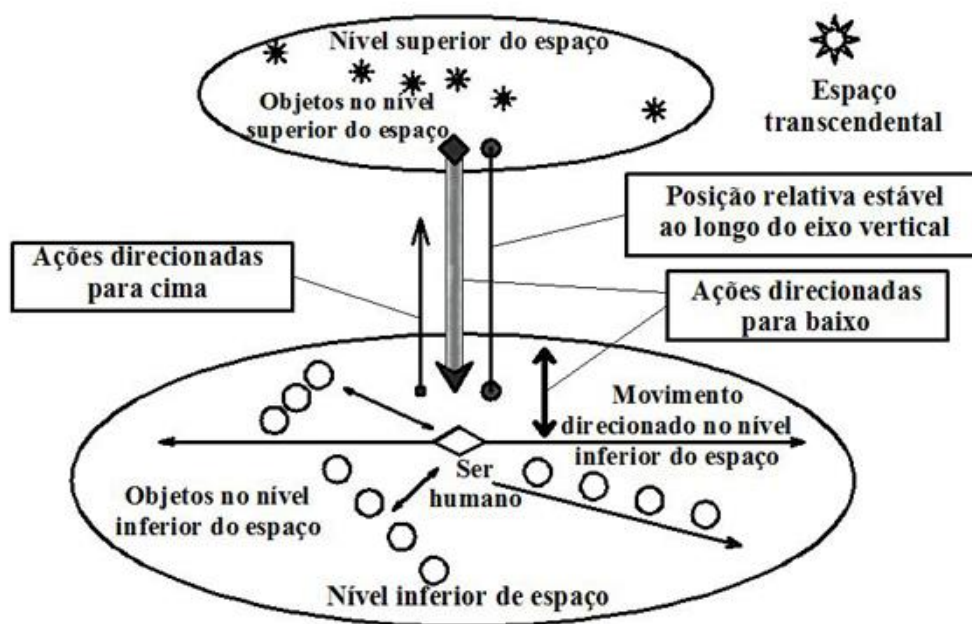


Fig. 2. Modelo de espaço durante o segundo período

O papel da dimensão vertical cresce e duas camadas opostas de espaço são criadas. O nível inferior está associado com a terra; o nível superior abraça objetos materiais do céu, como o sol, as estrelas, as nuvens. Ele também inclui uma área, que não está localizada no mundo material e corresponde a um conceito espiritual – o céu. É descrito como um lugar, mas não são dados detalhes sobre sua localização, exceto que está em algum lugar acima: por exemplo, *the fields of light above* [os campos de luz acima]; *those bright realms of air* [esses reinos brilhantes de ar].

Os níveis superior e inferior do espaço são opostos em termos de atividade e capacidade de iniciar ações. Os movimentos ao longo do eixo vertical são dirigidos principalmente para baixo: por exemplo, *the moon drops down* [a lua cai], *light comes down* [a luz desce].

Nos raros casos em que as ações são direcionadas para cima, elas são, estritamente falando, reações à influência da parte superior do mundo e são iniciadas a partir de cima. Os exemplos demonstram que a coragem nasce no coração das pessoas quando veem a estrela no céu e a luz do sol traz uma resposta positiva, que é formulada em termos de movimento dirigido para cima.

And earnest *thoughts* within me *rise*,  
When I behold afar,  
Suspended in the evening skies,  
The shield of *that red star*  
(The Light of Stars)<sup>17</sup>

When the fast ushering *star of morning* comes <...>  
Its presence shall *uplift thy thoughts* from earth,  
As *to the sunshine* and the pure, bright air  
*Their tops the green trees lift*  
(The Spirit of Poetry)<sup>18</sup>

Há mais um aspecto da oposição entre os níveis – os objetos do nível superior têm conotações positivas. Eles estão associados com força e luz, enquanto os fenômenos terrestres estão associados com fraqueza e dor.

O *star of strength!* I see thee *stand*  
And *smile upon my pain*  
(The Light of Stars)<sup>19</sup>

O nível inferior do espaço contém movimento que não está conectado com a esfera superior ativa. Tal movimento é realizado dentro do plano horizontal e na maioria dos casos é linear.

*Before* him, like a blood-red flag,  
The bright flamingoes *flew* <...>  
And then at furious speed he *rode*  
*Along* the Niger's bank  
(The Slave's Dream)<sup>20</sup>

O padrão linear encontrado no primeiro período torna-se ainda mais típico no segundo. Os objetos no nível inferior do espaço formam linhas e há muitos objetos, eles mesmos lineares – estradas (rodovia, faixa, caminho), rios e córregos –, que não foram frequentes no primeiro período.

---

<sup>17</sup> Tradução: “E *pensamentos* sérios *surgem* dentro de mim, / *Quando vejo* de longe, / Suspenso nos céus anoite, / O escudo daquela *estrela vermelha* (A luz das estrelas)”.

<sup>18</sup> Tradução: “Quando a rápida *estrela da manhã* chega <...> / Sua presença *eleva* os teus *pensamentos* da terra., / Quanto *ao sol* e ao ar puro e brilhante / *O topo das árvores verdes ergue-se* (O espírito da poesia)”.

<sup>19</sup> Tradução: “Ó *estrela da força!* Vejo que estás em *pé*. / *E eu sorrio* sobre a *minha dor* (A luz das estrelas)”.

<sup>20</sup> Tradução: “*Antes* dele, como uma bandeira vermelha de sangue, / Os flamingos brilhantes *voaram* <...> / *E* então a velocidade furiosa ele *cavalgou* / *Ao longo* da Costa do Níger (O sonho do escravo)”.

Casos em que há desvio do padrão linear horizontal, ou seja, quando a localização dos objetos não é linear ou o movimento é circular ou não horizontal, correlacionam-se com o tópico da morte.

The sea-bird *wheeling round* it, with the din <...>  
Dashes himself against the glare, and *dies*  
(The Lighthouse)<sup>21</sup>

The fleet of *Death rose* all around  
(Sir Humphrey Gilbert)<sup>22</sup>

Conotações negativas também estão ligadas ao mar (ou oceano) que ocupa um lugar muito maior no nível terrestre da realidade poética no segundo período do que nos primeiros poemas líricos. Nos textos em que os dois tipos de espaço estão presentes (*Crepúsculo*, *Senhor Humphrey Gilbert*, *O farol*, *O fogo da madeira à deriva*), o mar é oposto à terra como tipo de espaço com conotações negativas para o tipo positivo ou neutro de espaço. Em todos esses textos, o mar é descrito como estranho aos seres humanos, como um segmento perigoso do mundo, que destroça navios, coloca os pescadores em perigo mortal e ameaça as suas famílias.

We thought of *wrecks* upon the main,  
Of *ships dismantled*, that were hailed  
And *sent no answer back again*  
(The Fire of Drift-Wood)<sup>23</sup>

And why do the *roaring ocean*,  
And the night-wind, wild and bleak,  
As they beat at the heart of the mother,  
Drive the color from her cheek?  
(Twilight)<sup>24</sup>

O papel do ser humano passa de um observador passivo a um participante ativo. No primeiro período, o mundo já existia por si mesmo percebido pelo homem: *He shall so hear the solemn hymn that Death / Has lifted up for all [Ele deve ouvir o solene hino*

---

<sup>21</sup> Tradução: “O pássaro marinho *girando em torno* dele, com o barulho <...> / Cai contra o brilho, e *morre* (O farol)”.

<sup>22</sup> Tradução: “A frota da *Morte ergueu-se por todo o lado* (Senhor Humphrey Gilbert)”.

<sup>23</sup> Tradução: “Nós pensamos em *navios sem mastro* no principal, / Sobre navios *sem mastro* que foram bem-vindos / E *não enviaram nenhuma resposta de volta*. (O fogo da Madeira à deriva)”.

<sup>24</sup> Tradução: “E por que o *oceano rugido*, / E o vento da noite, selvagem e sombrio, / *Enquanto batem o coração da mãe*, / *Tirar a cor da bochecha dela?* (Crepúsculo)”.



de que a Morte / Tem levantado para todos]; *I hear* it in the opening year, / *I listen*, and it cheers me long [*Eu o ouço* – no início do ano, / *Eu o escuto*, e isso anima-me muito]; *I heard* the distant waters dash, / *I saw* the current whirl and flash [*Eu ouvi* as águas distantes a correr, / *Eu vi* o turbilhão atual e o movimento]; And from the stately elms I hear / The bluebird prophesying Spring [E dos magníficos olmos eu ouço / O pássaro azul profetizando Primavera]; At night *he heard* the lion roar <...> [À noite, *ele ouviu* o rugido de leão <...>].

No segundo período, os verbos de percepção sensorial são substituídos por verbos que expressam ações: *we sat and talked* [*nós sentamos e conversamos*], *the reader droned* from the pulpit [*o leitor divagava* do púlpito]; *I walked* to church [*eu caminhava* para a igreja]; *I shot* an arrow into the air... *I breathed* a song into the air [*Eu tiro* uma flecha para o ar... *Eu respirei* uma canção no ar]; *Sir Humphrey Gilbert sailed* [*Señor Humphrey Gilbert navegou*]; Perhaps the *feet of Moses*, burnt and bare, / *Crushed it* beneath their tread [Talvez os *pés de Moisés*, queimados e descalços, a tenham esmagado sob os seus passos].

Um novo papel ativo do ser humano no mundo poético está correlacionado com sua nova posição central no espaço. A posição do centro, ou ponto de referência, do sistema de coordenadas pode ser ilustrada pelos seguintes exemplos, nos quais as árvores e bosques são o centro do sistema de coordenadas e a localização de outros objetos é descrita em referência a eles: *Through the trees the golden robin moves* [*Nas árvores se move um rouxinol de cauda dourada*]; The softly-warbled song / *Comes from the pleasant woods* [*A canção suavemente cantada / Vem das madeiras agradáveis*]; *Through the long reach of desert woods*, / The embracing *sunbeams* chastely play [*Através do longo alcance da floresta do deserto, / Os raios de sol envolventes brincam castamente*]; That *spirit moves*... *amid the tangled woods* [*Esse espírito se move ... em meio às madeiras emaranhadas*]; *Under a spreading chestnut-tree* / The village *smithy stands* [*Debaixo dum grande castanheiro que se espalha / A ferraria da aldeia fica de pé*].

No primeiro período, a localização de vários objetos no mundo poético foi descrita principalmente em referência a objetos de origem natural. No segundo período, ao contrário, o ser humano passa a ser o ponto de referência usual para outros objetos:

I saw the branches of the trees  
 Bend down *thy touch to meet*,  
 The clover-blossoms in the grass  
 Rise up *to kiss thy feet*  
 (A Gleam of Sunshine)<sup>25</sup>

### 2.3 O terceiro período

De acordo com uma visão amplamente aceita, ou uma hipótese linear de evolução do estilo, seria natural esperar que a tendência observada de aumentar o número de estratos no espaço resultasse em uma estrutura espacial ainda mais complexa nos poemas líricos do poeta maduro. No entanto, na fase final de sua atividade criativa, Longfellow retorna à categorização do espaço como um *continuum*, parcialmente se assemelhando ao primeiro período. A divisão da realidade poética em duas camadas, que existiu durante o segundo período, desaparece, de modo que o espaço tem apenas um estrato (ver Fig. 3).

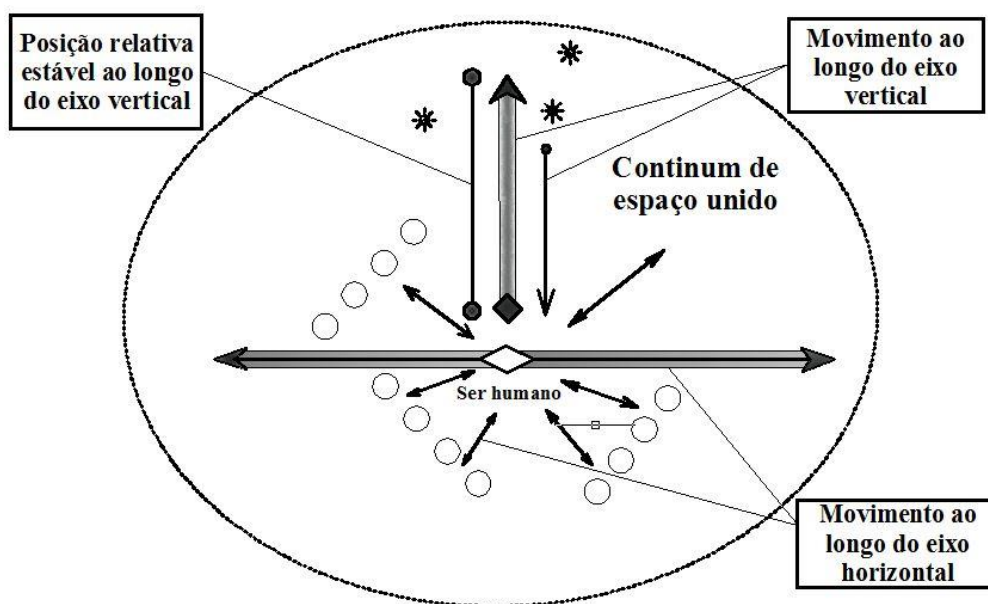


Fig. 3 Modelo de espaço durante o terceiro período

<sup>25</sup> Tradução: “Vi os ramos das árvores. / Abaixa *teu toque para encontrar* , / As flores de trevo na relva / Ergue - te *para beijar os teus pés* (Um brilho de sol)”.

O espaço poético nesta fase é infinito e abraça todo o universo poético. A proporção de unidades lexicais que representam a dimensão horizontal em relação ao número de palavras que refletem relações verticais é de 0,13 para 0,05, o que é de quase 3 para 1.

Um ser humano domina completamente o mundo poético e é o centro do sistema de coordenadas em relação ao qual outros fenômenos são colocados.

I lay upon the headland-height, and listened  
To the incessant sobbing of the sea  
In caverns *under me* <...>  
For round *about me* all the sunny capes  
Seemed peopled <...>  
And the wild-roses of the promontory  
*Around me* shuddered in the wind  
(Palingenesis)<sup>26</sup>

Os objetos no céu perdem seu papel ativo: seus movimentos são apresentados como resultado do que acontece na terra.

Till from the shuddering sea, with your wild incantations,  
*Ye summon up the spectral moon, O Bells of Lynn!*  
(The Bells of Lynn)<sup>27</sup>

A oposição entre terra e mar desaparece; ambos são neutros para o homem. O padrão linear na estrutura do mundo poético prevalece.

## Conclusões

Ao analisar a poesia de Longfellow através das lentes do tempo e do movimento, encontramos provas – na própria poesia ao longo do tempo – da sua ontologia em mutação. Em outras palavras, a categorização de espaço e movimento não pertence a características estáveis de estilo, mas sofre uma evolução considerável que segue um padrão ondulatório: o segundo período da atividade criativa do poeta é marcado por um

---

<sup>26</sup> Tradução: “Eu me deitei na altura do promontório e ouvi / Os soluços incessantes do mar / Em cavernas *debaixo de mim* <...> / Por volta *de mim* todas as capes ensolaradas / Parecia povoado <...> / E as rosas selvagens do promontório / *À minha volta* estremeceram ao vento (Palingênese)”.

<sup>27</sup> Tradução: “Até do mar tremendo, com seus encantamentos selvagens, / *Invoca a lua espectral, Ó Sinos De Lynn!* (Os sinos de Lynn)”.

desvio radical da estrutura espacial equilibrada inicial, e então, no estágio final, o autor retorna à visão integrada do mundo. O papel das dimensões horizontal e vertical muda de status igual para o domínio do eixo vertical e então para o papel de liderança do plano horizontal. A categoria mais sustentável associada à categorização espacial por Longfellow é a direção do movimento.

Os resultados sugerem que as mudanças na categorização do espaço são causadas por uma evolução constante e gradual na compreensão do papel do homem no universo. O jovem poeta viu o ser humano como um convidado no mundo, incapaz de influenciar o curso dos acontecimentos e capaz de se mover dentro de um espaço adjacente muito limitado. Então, durante o segundo período, Longfellow volta a considerar o papel das pessoas no mundo. A importância e a capacidade das pessoas de influenciar os fenômenos circundantes aumentam. Enquanto os seres humanos são os receptores de influência vinda de cima, tornam-se participantes ativos no que acontece na terra e estão no centro do sistema de coordenadas dentro de todo o estrato inferior do espaço. Finalmente, no terceiro estágio da carreira criativa do autor, essa tendência atinge seu fim lógico: o espaço é reunido em torno do ser humano que se torna o centro do sistema de coordenadas e a força mais poderosa do universo.

## REFERÊNCIAS

- ANDREEV, V. Patterns in Style Evolution of Poets. *SAGE Open*, v. 9, n. 1, February 2019. Available at: <https://doi.org/10.1177/2158244019829542>. Access on: 28 February, 2019.
- ANDREEV, S., LUPEA, M., & ALTMANN, G. Belza Chains of Adnominals. *Glottometrics*, v. 39, pp.72-86, December 2017.
- ANDREEV, S. A Diachronic Study of the Style of Longfellow. In: GRZYBEK, P.; KOHLER, R. (eds.) *Exact Methods in the Study of Language and Text*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2007, pp.1-12.
- BAKHTIN, M. Formi vremeni i chronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike. In: BAKHTIN, M. *Voprosi literaturi i estetiki*. Moskva: Khudozhestvennaja literature, 1975, pp.234-407.
- BORODITSKY, L. Metaphoric Structuring: Understanding Time through Spatial Metaphors. *Cognition*, v. 75, n. 1, pp.1-28, March 2000.
- BRANDWOOD, L. *The Chronology of Plato's Dialogues*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- CALHOUN, C. C. *Longfellow: A Rediscovered Life*. Boston: Beacon Press, 2004.

- CAN, F.; PATTON, J. M. Change of Writing Style with Time. *Computers and the Humanities*, v. 38, pp.61-82, 2004.
- CASSANTO, D.; BORODITSKY, L. Time in the Mind: Using Space to Think about Time. *Cognition*, v. 106, n. 2, pp.579-593, 2008.
- CHUNG, C. K.; PENNEBAKER, J. W. The Psychological Functions of Function Words. In: FIEDLER, K. (ed.) *Social Communication: Frontiers of Social Psychology*. New York: Psychology Press, 2007, pp.343-359.
- De BLEEKER, L. Translating Space in Narrative Fiction: Patrick Chamoiseau's Martinique Seen from a Dutch and English Perspective. *Language and Literature* v. 23, n. 3, pp.227-243, August 2003.
- FERNÁNDEZ-COZMAN C. R. Thinking Styles in The Black Heralds by César Vallejo. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 13, n. 1, pp.19-32, January/April 2018. Available at: <https://www.scielo.br/j/bak/a/cf4NLvYbZF6PPN7dS3GcHWb/abstract/?lang=pt> Access on: 28 February, 2019.
- FORSYTH, R. S. Stylochronometry with Substrings, or: a Poet Young and Old. *Literary and Linguistic Computing* v. 14, n. 4, pp.467-477, December 1999.
- FRISHER, B. *Shifting Paradigms: New Approaches to Horace's Arts Poetica*. Atlanta: GA Scholar's Press, 1991.
- GASPAROV M. L. *O russkoj poezii: Analizi. Interpretatsii. Kharakteristiki*. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2001.
- GLISERMAN, M. Virginia Woolf's to the Lighthouse: Syntax and the Female Center. *American Imago*, v. 40, n. 1, pp.51-101, 1983.
- GOLDFIELD, J.; HOOVER, D. L. Homebodies and Gad-Abouts: A Chronological Stylistic Study of 19th Century French and English Novelists. In: Digital Humanities 20, 2008, Oulu. *Conference Abstracts*, Oulu: University of Oulu, 2008, pp.117-120.
- JUOLA, P. Becoming Jack London. *Journal of Quantitative Linguistics*, v. 14, n. 2, pp.145-147, June 2007.
- HALTEREN, H. van; BAAYEN, R. H.; TWEEDIE, F.; HAVERKORT, M.; NEIJT, A. New Machine Learning Methods Demonstrate the Existence of a Human Stylome. *Journal of Quantitative Linguistics*, v. 12, n. 1, pp.65-77, March 2005.
- HOLMES, D. L. The Evolution of Stylometry in Humanities Scholarship. *Literary and Linguistic Computing*, v. 13, n. 3, pp.111-117, September 1998.
- HOOVER, D. L. Altered Texts, Altered Worlds, Altered Styles. *Language and Literature*, v. 13, n. 2, pp.99-118, May 2004.
- HOOVER, D. L. Corpus Stylistics, Stylometry and the Styles of Henry James. *Style*, v. 41, n. 2, pp.160-189, June 2007.
- IRMSCHER, C. *Public Poet, Private Man: Henry Wadsworth Longfellow at 200*. Amherst & Boston: University of Massachusetts Press, 2009.
- KUBRYAKOVA E. S. *Yazyk i znanie: na puti polucheniya znaniy o yazyke: Chasti rechi s kognitivnoj tochki zreniya. Rol' yazyka v poznanii mira*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2004.

- LAAN, N. M. Stylometry and Method: The Case of Euripides. *Literary and Linguistic Computing*, v. 10, n. 4, pp.271-278, December 1995.
- LABBÉ, D. Experiments on Authorship Attribution by Intertextual Distance in English. *Journal of Quantitative Linguistics*, v. 14, n. 1, pp.33-80, March 2007.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors We Live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LAFFAL, J. Union and Separation in Edgar Allan Poe. *Literary and Linguistic Computing*, v. 12, n. 1, pp.1-13, March 1997.
- LAWTON, W. C. *The New England Poets: A Study of Emerson, Hawthorne, Longfellow, Whittier, Lowell, Holmes*. Freeport, N.Y.: Books for Libraries Press, 1972.
- LOTMAN Y. M. Khudozhestvennoe prostranstvje v proze Gogolya. In: Y. M. LOTMAN *o ruskoj literature. Statji I issledovanija (1958–1993)*: Istorija ruskoj prozi, teorija literature. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, 1997, pp.621-658.
- MACHADO, I. The Spatial Form of the Character as an Aesthetic Event Chronotopically Defined. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 12, n. 2, pp.80-109, maio/agosto 2017.
- MARTINDALE, C. Deformation Forms: The Course of Literary History. *Language and Literature*, v. 16, n. 2, pp.141-153, May 2007.
- MARTYNENKO, G. Y. *Rytmico-smyslovaya dinamika russkogo klassicheskogo soneta*. Sankt-Peterburg: SPbGU, 2004.
- MARTYNENKO, G. Y. *Vvedenie v chislovuju garmoniju teksta*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2009.
- MCCRAE, R. R.; COSTA, P. T. Jr. Self-Concept and the Stability of Personality: Cross-Sectional Comparisons of Self-Reports and Ratings. *Journal of Perspective and Social Psychology*, v. 43, n. 6, pp.1282-1292, December 1982.
- McMENAMIN, G. R. *Forensic Stylistics: Advances in Forensic Stylistics*. London, New York, Washington D.C.: CRC Press LLC, 2002.
- NAUMANN S.; POPESCU I.-I.; ALTMANN G. Aspects of Nominal Style. *Glottometrics*, v. 23, pp.23-55, outubro 2012.
- PARKER, J. Formal, Geographical and Cultural *Metalepsis*: The Fiction of Russell Banks. *Language and Literature*, v. 19, n. 3, pp.285-299, August 2010.
- PARRINGTON, V. L. *Main Currents in American Thought*. An Interpretation of American Literature from the Beginning to 1920. New York: Harcourt, Brace and Co., 1958.
- PENNEBAKER J. W.; LAY T. C. Language Use and Personality during Crises: Analyses of Mayor Rudolph Giuliani's Press Conferences. *Journal of Research in Personality*, v. 36, pp.271-282, 1 sem. 2002.
- PENNEBAKER, J. W.; STONE, L. D. Words of Wisdom: Language Use over the Lifespan. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 85, n. 2, pp.291-301, June 2003.

- RUDMAN, J. The State of Authorship Attribution Studies: Some Problems and Solutions. *Computers and the Humanities*, v. 31, pp.351-365, 1998.
- RUDMAN, J. Cherry Picking in Nontraditional Authorship Attribution Studies. *Chance*, v. 16, n. 2, pp.26-32, 2003.
- RYAN, M.L. Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space. In: HERMAN, D. (ed.). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford, CA.: CSLI, 2003, pp.214-242.
- RYBICKI, J. Does Size Matter? A Re-examination of a Time-proven Method. In: Digital Humanities 20, 2008, Oulu. *Conference Abstracts*, Oulu: University of Oulu, 2008, p.184.
- STAMOU, C. Stylochronometry: Stylistic Development, Sequence of Composition, and Relative Dating. *Literary and Linguistic Computing*, v. 23, n. 1, pp.181-199, March 2008.
- TARLINSKAJA, M. *English Verse: Theory and History*. The Hague-Paris: Mouton, 1976.
- TARLINSKAJA, M. Rhythm – Morphology – Syntax– Rhythm. *Style*, v. 18, pp.1-26, 1984.
- TEMPLE, J. T. A Multivariate Synthesis of Published Platonic Stylometric Data. *Literary and Linguistic Computing*, v. 11, n. 2, pp.67-75, June 1996.
- TOPOROV, V. N. Prostranstvo I text. In: TSIVJAN, T. V. (ed.) *Text: semantika I struktura*. Moskva: Nauka, 1983, pp.227-284.
- WAGSTAFF, E. *Provisionality and the Poem: Transition in the Work of du Bouchet, Jaccottet and Noel*. NY: Rodopi, 2006.
- WHISSEL, C. Traditional and Emotional Stylometric Analysis of the Songs of Beatles Paul McCartney and John Lennon. *Computers and the Humanities*, v. 30, pp.257-265, 1 sem. 1996.
- WHISSEL, C. Holding Emotional and Linguistic Rulers up to the Poetry of Robert Frost. *Psychological Reports*, v. 85, pp.751-758, 2 sem. 1999.

## **Agradecimentos**

Sou profundamente grato a Brian Walker por seus comentários e sugestões muito valiosos sobre as versões anteriores deste artigo.

Traduzido por Da Vinci – [www.leo-davinci.ru](http://www.leo-davinci.ru)

*Recebido em 09/08/2020*

*Aprovado em 31/05/2021*