

EPA - Estudos Portugueses e Africanos

Número 3, 1984

Páginas 67 - 96

Análise Fonética do Ritmo em Poesia

Luiz Carlos Cagliari

1. Considerações Gerais

Uma maneira simples de se distinguir prosa de poesia é dizer que a poesia apresenta uma simetria de forma, ao passo que a prosa não. Kayser (1967: I:121) diz que essa simetria consiste numa periodicidade de ocorrência de sílabas longas ou acentuadas. De um modo geral, todos reconhecem que a poesia se distingue da prosa, sobretudo porque a poesia apresenta um ritmo próprio, repetitivo, não comum à prosa (Paz 1967: 68). Obviamente, prosa e poesia, como obras de arte, não são só forma, só ritmo, há muito mais a se considerar.

Apresentaremos neste trabalho algumas observações a respeito das relações entre o ritmo da fala do português brasileiro (Cagliari 1980) e o ritmo da linguagem poética, feito segundo os cânones das teorias métricas tradicionais (Kayser 1967, Tavares 1967).

Luiz Carlos Cagliari é professor do Departamento de Lingüística do IEL - UNICAMP.

A teoria métrica tradicional baseia-se, de certa forma, nos estudos de textos antigos greco-latinos. Quanto ao aspecto da forma, a nossa poesia ocidental tradicional é calcada nos moldes das poesias greco-latinas, mais por pressão das teorias, do que por ser a maneira mais adequada de se fazer poesia. A pressão dos teóricos chegou a tal ponto de repressão, dissociando a língua falada da linguagem poética, que os poetas modernistas tiveram que reagir violentamente contra a tradição, muitas vezes indo parar no extremo oposto, onde já não há mais uma poesia que possa ser falada, mas ao contrário, uma poesia para ser simplesmente olhada, como um quadro concretista ou cubista.

As teorias métricas greco-latinas, certamente, eram adequadas para os poetas gregos e latinos, e suas formulações mostram a grande sensibilidade fonética e competência descritiva de seus autores. Porém, devemos lembrar que as línguas se transformam com o passar do tempo. Por exemplo, comparando o latim, o francês e o português, vamos encontrar três línguas completamente diferentes quanto ao ritmo.

Contrariamente ao que algumas pessoas pensavam no passado, a restauração das teorias clássicas sobre as línguas românicas não veio em nada favorecer a criação de uma forma poética mais perfeita, mas ao contrário, trouxe um desafio ao poeta: expressar através de sua língua um momento de arte aos olhos dos críticos preocupados com as teorias, e aos ouvidos do povo, num

contexto de associação de elementos quase que completamente incompatíveis entre si.

A teoria métrica tradicional aplicada ao português esteve sempre forçando a forma poética a se moldar às características da língua escrita e não da língua oral. Por isso é que se observa que, embora um poema como "As Pombas" de Raimundo Correa tenha todos os ingredientes métricos, o ritmo por eles previsto desaparece, quando o texto é reproduzido oralmente. Por outro lado, alguns poetas como Camões, Gonçalves Dias, etc. conseguiram fazer versos isossilábicos, sem perder a estrutura de pés isocrônicos, isto é, conseguiram conciliar as regras da métrica tradicional com as propriedades rítmicas mais fortes da linguagem oral. Ainda mais, encontram-se poesias modernistas fortemente estruturadas, com padrões rítmicos bem definidos, quando analisadas do ponto de vista da fala dos textos, embora do ponto de vista da escrita e das normas tradicionais da poética, essas poesias não teriam uma forma rítmica fixa, mas completamente livre. O presente trabalho pretende justamente mostrar evidências para esses fatos apontados acima.

2. O Ritmo nas Teorias Métricas Tradicionais:

As teorias métricas tradicionais reconhecem que há três bases diferentes sobre as quais se monta uma poesia: a sílaba (como em francês), a quantidade (como em latim) e o acento (como em inglês). Essas unidades se compõem numa linha chamada verso. Um conjunto de versos

compõe uma estrofe, e um conjunto de estrofes faz um poema.

O verso português metrificado é uma linha de sílabas com lugares fixos para as sílabas acentuadas e para as pausas. O verso é uma unidade rítmica complexa, em geral contendo unidades rítmicas menores. O verso como unidade rítmica é marcado pela rima ou pela pausa de fim linha. A estrutura interna do verso é marcada pelos acentos e pelas pausas ou cesuras.

Na literatura relativa à arte poética, encontramos pelo menos cinco métodos de descrição de versos nas línguas. Eles dizem respeito ao modo como interpretamos a estrutura de um verso. Faremos, a seguir, alguns comentários a respeito deles, ilustrando-os com exemplos.

2.1. Método Quantitativo:

Nas línguas onde a duração é uma propriedade de fonológica distintiva, existindo sílabas longas e breves com valores fixos, faz-se a descrição da estrutura de verso através da marcação das seqüências de sílabas no verso. Essa seqüência, na verdade, é composta de 'metros' ou seja, medida que caracterizam os padrões rítmicos menores do poema, como o iambo, o troqueu, etc. A sensação de ritmo provém basicamente da repetição de estruturas iguais. Os versos gregos e latinos, por exemplo, eram descritos por esse método.

Alguns escritores aplicaram o mesmo método para se descrever o ritmo de poesias de línguas onde não

há oposição entre sílabas longas e breves como existia no latim.

Para o português, Jerônimo Soares Barbosa (1803) propôs regras de análise rítmica, baseadas na quantidade das sílabas, e que se aplicavam quer à poesia, quer à prosa. Seu trabalho é, sem dúvida, muito interessante e revela uma grande preocupação com a língua oral, numa época em que era comum o estudo de fenômenos poéticos segundo as propriedades da língua escrita.

Manuel Cavalcanti Proença (1955) propôs uma análise semelhante, porém fazendo corresponder as sílabas tônicas às longas e as átonas às breves. Compare, a seguir, os versos analisados por M. Cavalcanti Proença com um dístico elegíaco latino:

(1) ∪ — ∪ ∪ —
 Não cho / res que a vida

∪ — ∪ ∪ —
 É lu / ta renhida

∪ — ∪ ∪ —
 Viver / é lutar

(2) — ∪ ∪ — — — — — — — — — ∪ ∪ — —
 Si licet / exem/plis in / parvis / grandibus/uti

— ∪ ∪ — — — — — — — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
 Haec faci/es Tro/iae / cum cape/retur e/rat.

A análise rítmica de (1) não pode ser entendida como sendo igual à análise do ritmo de (2). A única igualdade está nos símbolos usados para se fazer as

duas análises. O próprio M. Cavalcanti Proença estava ciente disto. Mas não é raro encontrar autores que analisam poesias como em (1) dizendo que correspondem a modelos métricos latinos.

2.2. Método Acentual:

O método acentual se baseia na marcação prevista das sílabas tônicas nos versos. A língua portuguesa tem uma longa tradição nesse sentido. Dizemos, por exemplo, que uma redondilha menor tem versos com sílabas tônicas ocorrendo na segunda e quinta posição, ou na terceira e quinta, etc.

O verso conta as sílabas até a última tônica da linha inclusive, e não conta as sílabas que vierem após essa tônica. Por outro lado, os versos são isossilábicos, isto é, contêm sempre o mesmo número de sílabas.

Alguns poetas conseguiram conciliar o número de sílabas dos versos e o número de ocorrências de sílabas tônicas, fazendo, portanto, versos isossilábicos sem perder a estrutura de pés acentuais isocrônicos (Cagliari 1981).

Bons exemplos podem ser encontrados em Camões:

— o — — — o — — — o —
(3) As armas e os varões assinalados,

— — — — o o — — — o —
Que da ocidental praia lusitana,

— o — o — — — — o —
Por mares nunca de antes navegados,

— o — — — o — — — o —
Passaram ainda além da Taprobana;

O traço refere-se a sílabas átonas, e a bolinha a sílabas tônicas. Note-se como a sensação de ritmo é dada muito mais pela isocronia das sílabas tônicas do que pelo número de sílabas no verso ou pela localização das sílabas tônicas em determinadas posições silábicas do verso.

2.3. Método Musical:

O método musical se baseia na atribuição de uma medida de compasso musical aos pés que compõem o verso. Neste caso, a duração do pé é mais importante do que a duração individual das sílabas para marcar o compasso, e a presença das tônicas é fundamental para marcar as marteladas do compasso.

Com relação à duração dos compassos, ou seja dos metros ou pés, não há muito acordo entre os escritores. Manuel Cavalcanti Proença (1955), que se utilizou muito desse método, diz que todo pé, que ele chama de 'célula métrica', deve se basear no compasso de 2/4, no caso do português. Apresentamos, a seguir, um exemplo tirado de M. Cavalcanti Proença (1955):

(4) Ó | sono ó noivo | pálido
 Das | noites perfu | mosas
 Que | sobre um chão de | rosas
 Trilhas pela ampli | dão

2.4. Método Acústico:

Alguns estudiosos tentaram explicar o ritmo da poesia através da análise acústica das formas de onda da fala, numa tentativa de mostrar o que provoca a sensação de ritmo na fala e que a poesia claramente manipula.

Jakobson (Groot 1968) é um dos pesquisadores envolvidos nesse tipo de estudo, mas parece-me que até agora os resultados ainda estão por aparecer.

2.5. Método Estatístico:

O método estatístico baseia-se no levantamento das posições silábicas dos versos onde ocorrem as sílabas tônicas e as átonas. A distribuição das sílabas tônicas e átonas num gráfico, o ritmo do poema. Além das

sílabas tônicas e átonas, pode-se também fazer o ritmo de outros elementos como a cesura, etc.

Um exemplo pode ser visto em Groot (1968: 545).

3. O Sistema Rítmico do Português Brasileiro:

Partindo do princípio de que a poesia é uma forma literária feita principalmente para ser declamada, isto é, dita em voz alta, é claro que ela deva ser feita levando em consideração as propriedades fonéticas da língua. Como o ritmo é uma de suas características essenciais, a poesia deve se preocupar e muito com as características rítmicas da fala da língua em que ela se realiza. No entanto, em vez de encontrarmos estudos específicos, por exemplo, a respeito do ritmo da fala do português, para se descrever versos portugueses, o que mais comumente vemos é a transferência de modelos descritivos de outras línguas para se explicar fenômenos da nossa língua. Os resultados, logicamente, só podem ser desconcertantes e embaraçosos para poetas e foneticistas (Cagliari 1981). Qual é o livro de teoria literária que leva em consideração o fato do português ser uma língua de ritmo acentual e não silábico? No entanto, sem isto, é impossível sequer começar qualquer estudo do ritmo de uma língua.

O fato da língua portuguesa ser uma língua de ritmo acentual significa que, quando falamos, marcamos algumas sílabas como tônicas, e essas sílabas tônicas

ocorrem em intervalos de tempo aproximadamente iguais ou isocrônicos, independentemente do número de sílabas âto nas que possam ocorrer entre duas sílabas tônicas. Essa é uma das marcas rítmicas mais fortes de nossa língua. Por outro lado, é absolutamente irrelevante contar o número de sílabas à procura de uma medida rítmica. Esse procedimento só faz sentido numa língua como o francês, que é uma língua de ritmo silábico, isto é, que tem a duração individual das sílabas aproximadamente iguais e cujas sílabas tônicas não ocorrem isocronicamente.

Apesar disso, até hoje se ensina a escandir versos, contando o número de sílabas, como se o isossilabismo de versos fosse uma marca rítmica de nossa língua. Compare-se a disparidade de ritmo nas duas estrofes apresentadas a seguir, ambas com os mesmos números de sílabas nos versos:

(5) Vai-se a primeira pomba despertada,
Vai-se outra mais... mais outra... enfim,dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia sangüínea e fresca, a madrugada.

(Raimundo Correa)

(6) Alma minha gentil, que te partiste,
Tão cedo desta vida descontente,
Repousa lá no céu eternamente,
E viva eu cá na terra sempre triste.

(Camões)

Se contarmos as sílabas dos versos de (5) e (6) e procurarmos as tônicas em sílabas predeterminadas, ficaremos surpresos em constatar que a teoria métrica tradicional chega à conclusão de que as duas estrofes são iguais na sua estrutura rítmica, por absurdo que isto possa parecer aos ouvidos de um falante nativo do português.

Li a poesia de Raimundo Correa a várias pessoas e perguntei-lhes se achavam que o que ouviram era poesia ou prosa. Todas as pessoas que não sabiam previamente que o texto era de uma poesia, foram unânimes em afirmar que se tratava de prosa. Nem a rima salvou a poesia. Aliás, ninguém desses informantes achou que existia rima na poesia de Raimundo Correa.

Se fizermos uma descrição do ritmo de (5) e de (6) segundo o modelo proposto por nós (Cagliari 1980, 1981: 123-154), ficará claro que uma estrofe é completamente diferente da outra em termos de ritmo.

Certamente um dos segredos da poesia é ter um ritmo próprio que se caracteriza sobretudo por ser repetitivo. A expectativa de uma estrofe metrificada é de que seus versos apresentem linhas com elementos rítmicos repetidos. O exemplo (7), adiante, tirado de Castro Alves, ilustra uma estrofe com redondilhas maiores. Em geral se entende que a estrofe tem versos idênticos quanto ao ritmo, uma vez que são isossilábicos e as sílabas tônicas ocorrem em 'lugares possíveis'. Porém, porque o autor não manteve nenhuma das possibilidades constante, mas variou de verso para verso, essa estrofe não é ouvida pelos fa

lantes como contendo versos iguais. Leia atentamente a estrofe e analise os fatos comentados acima:

(7) <u>Tal</u> hado para as <u>gran</u> dezas	2 - 7
P'ra <u>cre</u> scer, <u>cri</u> ar, <u>sub</u> ir,	3 - 5 - 7
O <u>Novo</u> <u>Mun</u> do nos <u>mú</u> sculos	2 - 4 - 7
<u>Sente</u> a <u>se</u> iva do <u>por</u> vir.	1 - 3 - 7

Em (7) as sílabas tônicas vêm sublinhadas e os números à direita indicam as posições das sílabas tônicas nas linhas dos versos.

O que quebra o ritmo de (7) é o caráter isocrônico dos pés do sistema rítmico do português (Cagliari 1980). Esse mesmo caráter isocrônico dos pés é que mostra como (8) que é uma estrofe não metrificada, apresenta, do ponto de vista do ritmo uma estrutura rígida, como se fosse de fato metrificada. Neste caso, não interessa o número de sílabas no verso, mas tão somente o número de sílabas tônicas. O verso inicial tem seis sílabas, o segundo oito, o terceiro oito e o quarto tem nove sílabas. Porém, o primeiro e o terceiro versos têm duas sílabas tônicas e o segundo e o quarto versos têm três sílabas tônicas. A leitura desses versos dá uma sensação de ritmo fortemente marcado:

(8) Ô louro imigrante
que trazes a enxada ao ombro

e, nos remendos da roupa
o mapa de todas as pátrias.

(Cassiano Ricardo)

O exemplo (9), adiante, é tirado de Manuel Bandeira. O modo como o poeta escreveu a estrofe e como o leitor é levado a ler num primeiro impulso causa uma sensação de desarticulação rítmica, forçando a rima de 'bom' com 'com', porém se a estrofe fôr lida como em (10), a simetria rítmica é absoluta. No exemplo (10) vem marcado não só o ritmo como também a entoação (Cagliari, 1980a , 1981: 155-182).

(9) O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

(10) //1 ~ o meu /verso é bom fru/mento sem /joio //
//1 Faço /rimas com conso/antes de a/poio //

Convém fazer agora algumas considerações a respeito do modo como os poetas escrevem as linhas dos versos. Em primeiro lugar, vimos que a contagem de sílabas não pode ser usada como um critério para se compor versos de igual medida rítmica. Por outro lado, não basta dar a escrita de verso para uma trecho de prosa, para que ele se torne poético. O exemplo (9) mostra que apesar da

aparente má formação dos versos, eles de fato existem, como se mostra em (10). Já o exemplo (11) mostra claramente que, apesar da aparente disposição escrita do texto sugerindo uma poesia, esse texto dificilmente será percebido por um falante do português como sendo de fato uma poesia. E isto pela simples razão de que (11) não apresenta nenhuma marca rítmica poética.

(11) Não sou o herói do dia.

A vida me obrigou

a comparecer, sem convite, ao banquete,
em que me vejo, agora, erguendo a taça
não sei a quem.

Soldado que lutou sem querer, por força
do original pecado, e em cujo peito não fulgura,
até hoje, nenhuma
condecoração.

O exemplo (5), mostrado anteriormente, na sua essência rítmica, em nada difere do exemplo (11). O modo como o poeta de (11) compõe as linhas dos versos (se é que eles existem...) é tão artificial quanto o modo como os antigos poetas contavam as sílabas dos versos, ilustrado no exemplo de Raimundo Correa (5). Nem um nem outro se deram conta de que o ritmo da poesia deve satisfazer em primeiro lugar ao ouvido e depois aos olhos. O que eu quero dizer, em outras palavras, é o seguinte: esse tipo de disposição das linhas dos versos não faz ipso

facto uma poesia nem serve para revolucionar a arte poética, porque a essência da poesia não está aí.

Quer a poesia como a prosa têm um ritmo próprio. Ainda mais, o ritmo pode caracterizar um tipo de poesia, como pode caracterizar um tipo de prosa. Na verdade, o ritmo é um elemento lingüístico do discurso, e me parece que a maioria dos tipos de discurso tem características próprias de ritmo.

Convém lembrar ainda que as estruturas rítmicas estão intimamente entrelaçadas com as estruturas entoacionais em português, e pelo que me parece, a teoria métrica de nossa literatura jamais se preocupou com isto. É muito comum encontrar versos que correspondem a um grupo tonal (Cagliari 1980a, 1981: 155-182). As estrofes que não apresentam uma estrutura de tonalidade com padrões sí métricos, não são percebidas como contendo versos de extensão rigorosamente definidos. É o caso, por exemplo, da primeira estrofe do poema de Raimundo Correa mostrado em (5). A análise entoacional de (5) mostrada em (12) revela a verdadeira composição das linhas dos possíveis versos desse poema, que a escrita esconde.

- (12) //1 Vai-se a primeira /pomba desper/tada// ^ //
- //1 Vai-se outra /mais//
- //1 ^ mais /outra//
- //53 ^ en/fim ^ de/zenas de /pombas /vão-se dos
pom/bais//
- //-1 ^ apenas /raia sanglúnea e /fresca ^ a ma-
dru/gada//

A função dos grupos tonais é de marcar unidades de informação. Muitos poetas modernistas perceberam isto muito bem, e se utilizaram desse recurso para delimitar na escrita os versos. Depois vamos ver que há outros fatores que serviram de guia para isto em poesias modernistas, mas sem dúvida alguma, a entoação, os grupos tonais talvez tenham sido os critérios mais usados na prática. Muitas das descrições impressionistas do ritmo poético (Paz 1967) se baseiam foneticamente em fatos entoacionais. Vejamos, a seguir, os seguintes versos de Oswald de Andrade:

(13) Os alfandegueiros de Santos

Examinaram minhas malas

Minhas roupas

Mas se esqueceram de ver

Que eu trazia no coração

Uma saudade feliz

De Paris

Em termos entoacionais, (13) pode ser descrito como em (14):

(14) //3 ~ Os alfande/gueiros de /Santos exami/naram
minhas/ malas//

//3 ~ minhas /roupas// ~ //

//1 mas se esque/ceram de /ver que eu tra/zia
no cora/ção uma sau/dade fe/liz //

//1-~ de Pa/ris //

Observe-se que, em primeiro lugar, o fato de um verso ser extremamente longo e outro em seguida extremamente curto produz um tipo de ritmo próprio de poesia. Cada grupo tonal se relaciona com uma unidade de informação. Na escrita (13), a primeira linha compõe o sujeito da oração e a segunda linha, o predicado. Critérios sintáticos como sujeito/predicado também são usados para se compor as linhas escritas de versos. O mesmo critério é usado para a delimitação dos versos das linhas 4 e 5. Já nas linhas 5 e 6, o critério ainda é sintático, mas separa o objeto direto do resto da oração. Por isso, um outro modo de se ler o poema é atribuindo um grupo tonal a cada linha, tal qual aparece na escrita (13). Nesse caso, as separações sintáticas apontadas teriam, no primeiro elemento, a ocorrência do tom 3.

O poema de Oswald de Andrade mostra ainda um outro critério que às vezes é usado para se delimitar versos, e conseqüentemente o ritmo poético. Por que o poeta separou Paris do resto do enunciado que o antecede? Para mim, essa separação foi feita porque ele quis deixar bem claro duas coisas: que 'uma saudade feliz' deve ser entendida pelo ouvinte como um elemento semântico do tipo pressuposto (Ducrot 1972) e que 'de Paris' deve ser tomado como posto do enunciado. Obviamente, uma leitura que não provocasse através do ritmo e da entoação esse particular do poema, o tornaria extremamente inexpressivo.

Sobretudo em poesias modernas não metrifi cadas, não é raro acontecer de o poeta colocar o sujeito

de uma frase constituindo um verso, e o predicado formando outro verso. Neste caso, às vezes se deve ler tudo como se fosse um grupo tonal único, às vezes, a leitura mais interessante sugere uma pequena pausa entre um verso e outro, formando assim dois tons, tendo o primeiro, em geral, o tom 3. Neste segundo caso, parece claramente que o autor está usando um outro recurso sintático semântico muito comum na fala do português, ou seja, a composição do enunciado em tópico e comentário. O verso 3 do exemplo (15) ilustra o exposto acima, sendo um tópico, e o verso seguinte, um comentário. Uma leitura possível de (15) pode também fazer da linha 7 um tópico e da linha 8, um comentário. Uma outra maneira de se ler o poema pode fazer com que a linha 9 seja entendida como um elemento novo, e as linhas dos versos 6, 7 e 8 como um elemento dado da constituição do enunciado. Isso mostra que a distribuição dos elementos dado/novo também é uma maneira de se compor a apresentação gráfica das linhas dos versos, e portanto de se estruturar os grupos tonais e o ritmo do poema. Por outro lado, vemos que um poema permite, em geral, várias leituras e que essas leituras não são escolhidas ao acaso, mas sempre vinculadas a um tipo de interpretação do texto com a consequente composição sintática e semântica. A escolha feita pelo leitor, então, aparece manifestada através da entoação e do ritmo com que ele realizou a produção oral do texto. Vejamos, a seguir, o exemplo (15), tirado de Manuel Bandeira:

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam errantes
Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.

4. Unidades Rítmicas Próprias da Poesia:

As características rítmicas apresentadas anteriormente neste trabalho são, na verdade, características rítmicas da fala, de um modo geral. A poesia, por sua vez, tem características próprias de ritmo, que não ocorrem de maneira sistemática na fala comum das pessoas. Esses elementos próprios da poesia são suas marcas rítmicas mais conhecidas tradicionalmente, de modo que a respeito delas vamos fazer simplesmente breves comentários.

4.1. O Metro:

O metro é a unidade rítmica que compõe o verso. Como já dissemos antes, para uma língua como o português, o metro deveria ser o pé, como o tenho caracterizado neste trabalho e em outros anteriores, com maiores detalhes (Cagliari 1980, 1981: 128). No entanto, na nossa

tradição literária, o metro é constituído por sílabas. A inadequação do uso de sílabas para a confecção do ritmo poético também já foi mostrada neste trabalho. Porém, a respeito desse assunto, gostaria ainda de fazer mais alguns comentários.

Tradicionalmente, costuma-se distinguir entre sílabas métricas e sílabas gramaticais. A sílaba métrica é aquela que compõe o verso e que pode sofrer uma série de alterações, chamadas licenças poéticas ou figuras poéticas, o mesmo não se aplicando às sílabas gramaticais. Note-se o seguinte verso de Manuel Bandeira:

(16) Olho a praia. A treva é densa.

De acordo com a estrutura geral do poema, esse verso deve ter sete sílabas métricas, como mostrado em (17):

1 2 3 4 5 6 7 -
(17) O-lho_a prai-a_a tre-va_é den-sa

Gramaticalmente, tal verso tem onze sílabas, como se mostra em (18):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 10
(18) O-lho a prai-a a tre-va é den-sa

Na escrita do verso (16), o poeta pôs ponto final após a palavra 'praia'. Isso deve significar que há uma pausa nesse lugar. Portanto, a divisão silábica feita em (17) é incorreta. Neste caso, para que o verso tenha sete sílabas métricas, seria preciso que a palavra 'praia' tivesse

uma sílaba só, o que é ridículo em português no contexto desta poesia.

Esse exemplo mostra bem o absurdo das as sim chamadas figura poéticas. Elas representam um meio de justificar a beleza de poesias, disfarçando perante a teoria os enganos dos poetas. Se os teóricos da métrica tradicional tivessem olhado mais atentamente para as poesias e as conferido segundo suas regras de metrificação, não teríamos apenas umas dezenas de figuras poéticas, mas uma centenas. Uma figura poética é um erro querendo corrigir um outro.

4.2. A Estrofe:

A estrofe é um conjunto de versos com um padrão rítmico fixo e que se repete. Estrofes curtas são excelentes marcadores de ritmo, ao passo que estrofes com versos muito longos dificilmente apresentam um ritmo típico. As poesias populares, que são fortemente marcadas quanto ao ritmo, têm estrofes com versos curtos. Muitos tipos de poesia têm uma forma fixa para as estrofes, como por exemplo, o soneto.

Nas poesias modernas, as estrofes, em geral, se baseiam principalmente na organização do discurso poético. O texto, e não o ritmo, são os condicionados das estrofes nessas poesias.

4.3. A Cesura:

A cesura é a pausa obrigatória que ocorre

no interior de um verso, ou o lugar onde deve cair a pausa num determinado tipo de verso. Essa pausa, muitas vezes, é entendida como virtual, possível. O valor rítmico da cesura nos poemas é altamente questionável, embora a ocorrência de pausas reais seja um marcador de ritmo importante.

4.4. A Rima:

A rima é um elemento de importância fundamental na estruturação rítmica de um poema metrificado . A função da rima é delimitar o verso como unidade rítmica, dando um reforço à sílaba tônica rimada, para tornála ainda mais saliente. A rima pode coincidir com a última sílaba tônica de um verso ou não. A rima também é um elemento rítmico da composição de estrofes. A rima foi introduzida no latim, provavelmente quando este já não tinha mais a duração silábica como um traço distintivo fonológico.

Há muitas maneiras de se compor rimas em versos, e conforme a disposição das repetições, temos diferentes padrões rítmicos. A rima pode ocorrer também no interior de versos, em geral, dando à poesia um ritmo feito de pequenos pedaços, chamando a atenção do leitor para o texto a todo instante. As rimas aliterantes, como em (19), e as rimas iteradas, como em (20), são exemplos de rimas internas.

(19) Vozes veladas, veludasas vozes

Volúpias dos violões, vozes veladas

Vagam nos velhos vértices velozes
Dos ventos, vivas, vãz, volcanizadas.

(Cruz e Souza)

(20) Donzela bela, que inspira a lira
Um canto santo de fervente amor
Ao bardo o cardo da tremenda senda
Estanca, arranca-lhe a terrível dor.

(Castro Alves)

A rima, para ser uma unidade rítmica, deve coincidir com certas proeminências entoacionais da frase, e não simplesmente cair numa possível sílaba tônica ou após um número qualquer de sílabas. É por essa razão que, no exemplo (5) dado anteriormente, não há de fato a realização de rimas métricas. É por isso que uma frase como (21) não é rimada, embora tenha a repetição de sons iguais em sílabas tônicas do enunciado:

(21) João achou o pão que o diabo amassou.

É comum o verso coincidir com um padrão entoacional e ter na última sílaba a sílaba tônica saliente. É por essa razão que a última sílaba tônica de um verso é a que mais se presta para receber as marcas das rimas. Além disso, frequentemente o foco de enunciados se localiza no seu final, justamente onde ocorre a sílaba tônica saliente e a rima.

Finalmente, se alargarmos um pouco o con

ceito de rima, marcando não só a repetição de certos sons finais de palavras e localizados em determinados pontos , mas incorporando a esse fato as repetições intencionais de palavras, de expressões, ou mesmo de frases, passamos a perceber melhor o fluxo do ritmo de certas poesias, como a exemplificada:

(22) Belo belo minha bela
Tenho tudo que não quero
Não tenho nada que quero
.....
Quero quero
Quero o moreno de Estela
Quero a brancura de Elisa
Quero a saliva de Bela
Quero as sardas de Adalgisa
Quero quero tanta coisa
Belo belo
Mas basta de lero-lero
Vida nove fora zero

5. O Ritmo Poético:

Do exposto acima, podemos concluir que o ritmo poético só pode ser entendido realmente quando analisado no contexto geral do ritmo da fala de uma língua.

O presente trabalho é uma tentativa no sentido de mostrar o mais objetivamente possível como se es

trutura o ritmo poético, no caso do português. Como vimos, o problema em questão exige não só considerações de ordem poética propriamente dita, mas também considerações de ordem fonética, como as características entoacionais e rítmicas da fala. Além disso, para se entender melhor o porquê dessas estruturas rítmicas, vamos ainda ter que recorrer a elementos sintáticos, semânticos e até a elementos formadores do discurso poético.

É por essa razão que ao lermos uma poesia, não temos um fluxo rítmico único, como a seqüência de segmentos fonéticos dos enunciados. Na fala, ocorrem várias correntezas de ritmo concomitantemente, cada uma com uma forma de fluxo muito particular. Se nos ativermos somente a um dos fluxos, desprezando a necessidade de realização exata e simultânea dos demais, produziremos uma fala poética completamente artificial e falsa, bastante semelhante à leitura que alguns alunos aprendem a fazer na escola.

Essa somatória de fluxos rítmicos é que produz, no final, a sensação rítmica do texto, que é tão fortemente sentida por todos os falantes, comentada em suas generalidades pelos críticos de arte literária, e difficilmente descrita nos seus componentes e detalhes. Essa somatória final de fluxos rítmicos também tem um desenrolar ondulatório, com proeminências e atenuações. A essas saliências, chamei de ársis, e à atenuações, de tésis, redefinindo melhor termos (Cagliari 1980, 1981). É a ársis e a tésis, por exemplo, que fazem com que a batucada de samba seja sentida de um modo todo próprio e não simples

mente por aquilo que a representa numa partitura de música. Em outras palavras, entendemos um ritmo pela análise detalhada de seus fluxos, mas percebemos e sentimos um ritmo pelo efeito final que tem, isto é, pela ársis e têsis.

Os poetas, sobretudo os modernistas, sempre exploraram esse fenômeno, e dois bons exemplos disso são os poemas Debussy (23) e Trem de Ferro (24) de Manuel Bandeira. Nesses dois poemas, Manuel Bandeira conseguiu transmitir um ritmo impressionista e evocativo do tema de que está tratando. O ritmo dos poemas nos fazem acompanhar automaticamente o desenrolar da ação neles descrita. Observe:

(10) Debussy

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Um novelinho de linha...

Para á, para lá...

Para cá, para lá...

Oscila no ar pela mão de uma criança

(vem e vai ...)

Que delicadamente e quase a adormecer o balanço

- Psiu ...-

Para cá, para lá...

Para cá, e ...

- O novelinho caiu.

(24) Trem de Ferro

Cafê com pão

Cafê com pão

Cafê com pão

Virge Maria que foi isso maquinista?

Agora sim

Cafê com pão

Agora sim

Voa, fumaça

Corre, cerca

Ai seu foguista

Bota fogo

na fornalha

Que eu preciso

Muita força

Muita força

Muita força

Oô ...

Foge, bicho

Foge, povo

Passa ponte

Passa poste

Passa pasto

Passa boi

Passa boiada

Passa galho
De ingazeira
Debruçada
No riacho
Que vontade
De cantar !
Oô ...
Quando me prendero
No canaviã
Cada pé de cana
Era um oficiã
Oô ...
Menina bonita
De vestido verde
Me dá tua boca
Pra matá minha sede
Oô ...
Vou mimbora voi mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri
Oô ...
Vou depressa
Vou correndo
Vou na toda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente...

REFERÊNCIAS:

CAGLIARI, Luiz Carlos, *Investigando o Ritmo da Fala*, *Anais do V Encontro Nacional de Linguística*, PUC, Rio de Janeiro, 1980.

———, *A Entoação do Português Brasileiro*, in *Estudos Linguísticos III*, GEL, Unesp - Araraquara, p. 308-329, 1980a.

———, *Elementos de Fonética do Português Brasileiro* Tese de Livre Docência, 1981.

CAVALCANTI PROENÇA, Manuel, *Ritmo e Poesia*, Coleção Rex Org. Simões Editora, reimpresso, 1955.

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas Dire: Principes de Sēmantique Linguistique*, Colletion Savoir, Hermann, Paris, 1972.

GROOT, A.W. de, *Phonetics in its Relation to Aesthetics*, in *Manual of Phonetics*, Bertil Malmberg Ed. , North-Holland Publishing Company, Amsterdam , p. 533-549, 1968.

KAYSER, Wolfgang, *Análise e Intrepretação da Obra Literária*, Armênio Amado, Editor Sucessor, 4a. ed. 1967.

PAZ, Octavio, *El Arco y la Lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1967.

SOARES BARBOSA, Jerônimo, *Gramática Filosófica da Língua Portuguesa*, , Lisboa, 1803.

TAVARES, Hênio, *Teoria Literária*, Ed. Bernardo Alvares SA, Belo Horizonte, 3a. ed. 1967.

Este trabalho contou com a colaboração do CNPq (proc. 30.1450/78 XH 07).