

## A IMPORTÂNCIA DO RITMO NA LÍRICA

Antonio Brasileiro\*

**RESUMO** — O ritmo é fundamental para a lírica.

*Com o processo de desestruturação do mundo moderno, repercutindo ao nível da própria frase, o ritmo tem sua importância realçada pelo fato de ser, talvez, aquele elemento capaz de nortear, pelos múltiplos caminhos da linguagem, a trajetória do homem em meio a todo esse caos. Apoiando-nos em poetas de língua inglesa ( Blake e Eliot ), mostramos, neste trabalho, essa importância do ritmo na lírica moderna.*

**ABSTRACT** — Rhythm is the base of lyric.

*Because of the process of decaying of the modern world which reflects on the formulation of the sentence, the relevance of rhythm is stressed because it is perhaps, the element that can indicate, through the multiple ways that language has, the trajectory for men to follow amidst all the chaos involving them.*

*Supported by ( Blake and Eliot ), we will show through this work the relevance of rhythm in the modern lyric.*

## INTRODUÇÃO

As Palavras — escreve Octavio Paz — se conduzem como seres caprichosos e autônomos. “O pensamento não se resigna; forçada a usá-las, vez ou outra pretende reduzi-las às suas próprias leis, e vez ou outra a linguagem se revolta e rompe os diques da sintaxe e do dicionário”.<sup>1</sup>

Nesse sentido, Paz se junta a toda aquela linhagem de pensadores de cultura que vem desde Platão e que realça essa diferença, essa quase desavença entre o pensamento que quer *conformar* as palavras e as palavras que pretendem *traduzir* o pensamento. Acrescentaríamos, por outro lado, que essa autonomia das palavras tem um caráter bastante peculiar, uma vez que não parecem elas bastar-se a si mesmas: uma palavra, parte de um universo, tem seu começo naquela que a precede e, na que lhe vem após, seu fim.<sup>2</sup>

De certo modo, é assim que também pensa Paz. Para ele, uma palavra isolada não constitui unidade significativa; uma palavra solta não é propriamente linguagem. “Para que a linguagem se produza é mister que os signos e os sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido”.<sup>3</sup>

De momento, só vamos até aqui com Octavio Paz. Nosso pensamento coincidirá ou não em alguns passos, mas, no essencial, estaremos tocando os

(\*) Artista plástico, poeta, tem vários trabalhos literários publicados. Licenciado em Ciências Sociais. Lecionou na UEF, pelo Dep. de CHF, a disciplina “Introdução à Sociologia”.

mesmos pontos.

Anotamos, então, estes tópicos:

- as palavras são dotadas de uma certa autonomia, embora não constituam, quando isoladas, unidades significativas;
- a linguagem é resultante dos signos e sons associados de modo a implicarem um sentido.

De posse desses dois tópicos, vamos procurar mostrar de que modo o ritmo é um dos elementos definidores da lírica e, mais acentuadamente, da lírica moderna. Escolhemos dois poetas ingleses: um clássico, Blake – do qual estudaremos apenas um verso, para exemplificar a importância do ritmo em todas as épocas – e T. S. Eliot, exemplo do poeta lírico moderno.

## 1 THE TYGER: O SOM DE UM RELÂMPAGO

*The Tyger* é um poema escrito há duzentos anos. É de Blake. Compõe-se de seis quadras, entremeadas de ponta a ponta de interrogações. Não nos importa agora o poeta William Blake nem o seu poema, mas unicamente este verso:

*Tyger! Tyger! burning bright*

Trata-se do primeiro verso de *The Tyger*.<sup>4</sup> Um verso famoso. Um lindo verso. Ele nos ajudará na composição do nosso tema.

A palavra *Tyger* (tiger: tigre), isolada, com sua tônica *ai* e seu característico ritmo em dois tempos, é um som claro. Em qualquer língua ocidental a palavra *Tyger* é uma palavra clara. Com um pequeno esforço, poderíamos torná-la mesmo suave: *taiga* – algo como uma plantinha silvestre, um campo florido, um passarinho.

Mas se trata de um animal selvagem, símbolo de crueldade, de perigo; não sendo mais um mero som, agora é que é verdadeiramente uma palavra. E, então, temos que franzir um pouco o sobrolho e pronunciá-la com mais ênfase: *Tyger!* Há um relâmpago nesta palavra. Mas ela se repete: *Tyger! Tyger!* – e já ouvimos como que o som deste relâmpago, quase tiros na noite. Mais que tiros: luzes na noite. Luzes curtas e inquietas, flashes do próprio movimento.

*Burning bright* (as duas palavras) é a partícula que completa, que preenche, que dá o sentido buscado pelo poeta. Ela aparece igualmente simétrica (duas palavras), igualmente binária como a partícula – *Tyger/Tyger* – que a precedeu; dir-se-ia que seu ritmo ( / - / ) já estava previsto, o poeta apenas buscou as palavras para preenchê-lo. Esta simetria – *Tyger/Tyger burning/bright* – formando um verso heptassilábico com acentos alternados ímpares, se, por um lado, nos remete à metrficação clássica (troqueus, espondeus, dáctilos, iambos, tríbracos etc.), por outro nos coloca no cerne da “liberdade” moderna, do verso livre e do poema polirrítmico.<sup>5</sup>

Essa “liberdade” já foi amplamente estudada, sobretudo a partir dos ensaios

de Eliot; mas há uma tendência, tanto entre criadores como entre teóricos, a não valorizar devidamente esse lado formal da liberdade ( Nenhum verso é *livre*, disse Eliot, para quem deseja realizar um bom trabalho ); o que se tem feito, em geral, são tentativas de desentranhar de um poema muito mais o significado ( digamos ) gramatical das palavras ou frases ( "o que o poeta quer dizer com isso" ) que propriamente a obra de arte poema – e queremos dizer com a expressão *obra de arte poema* todo o seu arsenal de formas, a maior parte delas legada pelos séculos; essas formas, a rigor, é que vão fazer de uma certo número de palavras um verdadeiro poema. Esse equívoco, o realçamos aqui por consideramos justamente o ritmo aquilo que melhor define a lírica moderna. A obra de arte poema é fundamentalmente ritmo. A liberdade no uso dos ritmos ( não a sua ausência ) e o modo como eles podem ser combinados, gerando, às vezes, como ocorre com os sons musicais, uma nova geração de ritmos, é que vão conferir à lírica moderna a sua feição própria. A polirritmia, nesse sentido, não significa a mera junção de ritmos conhecidos, dispostos desta ou daquela maneira, mas um novo ou novos ritmos.<sup>6</sup>

Ao elegermos o verso de Blake, não o fizemos por considerá-lo um caso singular; há similares, naturalmente, em qualquer literatura.<sup>7</sup> Diríamos que ele foi tomado quase ao acaso, se não fosse motivo suficiente para tomá-lo o fato de ter-se ele fixado em nossa mente desde a sua primeira leitura. A obra de arte poema é, em boa parte, esse poder de fascinar e permanecer.

O verso *Tyger! Tyger! burning bright* não é a mesma coisa que *Tigre, tigre, flamante fulgor*, conforme a tradução brasileira.<sup>8</sup> Nem seria em nenhuma tradução, uma vez que nem mesmo a palavra *Tyger* significa tigre, embora tenham ambas o mesmo ritmo. E não dizemos que uma palavra difere da outra apenas a nível poético; a rigor, mesmo a nível semântico são diferentes.<sup>9</sup>

Da mesma maneira, a primeira palavra *Tyger*, neste verso, já não significa o mesmo quando se lhe é aproximada a segunda – *Tyger! Tyger!* E as duas já adquirem um sentido distinto, ao se deixarem adjetivar ( *burning bright* ), embora não apenas pelo fato em si de sofrerem uma mudança, um acréscimo, com a adjetivação; adquirem um sentido distinto, por serem as palavras adjetivadores tais palavras: *burning bright*, começadas ambas com a bilabial b ( contra os dois tt de *Tyger/Tyger* ) e por eclodirem, um pouco mais suavemente em *burning* e em toda a sua plenitude em *bright* ( ai ).

## 2 A ESTRANHA SENSÇÃO DO POETA PAUL VALÉRY

O ritmo antecede o homem. Antecede a linguagem. Um tigre pode não ser o mesmo para culturas distintas, mas, para qualquer delas, um tigre é um animal e o som de seu nome. E isto só tem validade para o homem: estamos falando de linguagem; signos e sons, como diz Paz, associados de modo a poderem transmitir um sentido.

Este sentido acreditamos detectar toda vez que nos defrontamos com a

grande poesia. De modo que devemos cuidar, para não restringir em demasia o conceito de ritmo. Não se trata de metro, mas de uma espécie de fôlego, no sentido mais vital dessa expressão. Os orientais têm estudos milenares sobre esse fôlego, essa inspiração/expiração do universo; chegaram mesmo a adotá-lo sob a forma sonora de uma sílaba – OM –, significando a vibração universal.

O poeta Paul Valéry conta nas *Memórias de um poema* como, nele, havia começado um poema “pela simples indicação de um ritmo que pouco a pouco deu um sentido a si mesmo”.<sup>10</sup>

Relata ele:

Eu tinha saído de casa para espairecer, caminhando e dispersando o olhar, de alguma obrigação tediosa. Enquanto seguia pela rua onde moro, e que sobe muito rapidamente, fui tomado por um ritmo que se impunha e que me deu logo a impressão de um funcionamento estranho. Outro ritmo veio dobrar o primeiro e combinar-se com ele, estabelecendo-se não sei que relações *transversas* entre essas leis. A combinação, que ultrapassava de longe tudo que eu podia esperar de minhas faculdades rítmicas, tornou quase insuportável a sensação de estranheza de que falei. Dizia comigo que estava havendo um erro quanto à pessoa, que essa graça se enganava de cabeça, eu nada podia fazer com tal dom que, em um músico, teria sem dúvida tomado forma e duração, pois aquelas duas partes me ofereciam vamente uma composição cuja sequência e complexidade maravilhavam e desesperavam a minha ignorância. O fascínio esvalou-se bruscamente, ao fim de uns vinte minutos, deixando-me às margens do Sena, tão perplexo quanto o canídeo da Fábula, que viu sair um cisne do ovo que ele tinha chocado.<sup>11</sup>

Nem o racionalista Valéry foi poupado; a graça poderia ter-se realmente enganado de cabeça, mas não seria o músico o único capaz de fazer algo com tal dom. O poeta também poderia fazê-lo, como o tem em verdade feito – e isto não é um privilégio apenas do poeta moderno, mas de qualquer época; poesia e música sempre estiveram juntas. Houvesse maior sensibilidade para o *estranho*, Valéry não teria desconfiado de nenhum erro. Aliás, uma das maneiras de se reconhecer a contemporaneidade de uma arte é aproximá-la das outras. No caso da poesia, a música. E o ritmo, subjacente à forma de ambas, seria a melhor pista.<sup>12</sup>

### 3 T. S. ELIOT: O RITMO DA LÍRICA MODERNA

Para ficarmos ainda na língua inglesa – Manuel Bandeira considerava o inglês uma língua poética por excelência – tomaremos agora um poema considerado dos mais importantes de um dos maiores poetas do nosso tempo: “Gerontion”, de T. S. Eliot. Apenas alguns versos deste poema.<sup>13</sup>

Here I am, an old man in a dry month,  
Being read to by a boy, waiting for rain.

I was neither at the hot gates  
 Nor fought in the warm rain  
 Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,  
 Bitten by flies, fought.  
 My house is a decayed house,  
 And the Jew squats on the window sill, the owner,  
 Spawned in some estinet of Antwerp,  
 Blistered in Brussels, patched and peeled in London.  
 The goat coughs at night in the field overhead;  
 Rocks, moss, stonecrop, iron, merds.  
 The woman keeps the kitchen, makes tea,  
 Sneezes at evening, poking the peevish gutter.  
 I an old man,

A dull head among windy spaces.

Signs are taken for wonders. 'We would see a sign!  
 The word within a word, unable to speak a word,  
 Swaddled with darknesse In the juvenescence of the year  
 Came Christ the Tiger.

Logo nos dois primeiros versos nos deparamos com uma amostra do que é o ritmo para este poeta: pancadas secas, nítidas, cortantes. Podemos escandilos assim:

///-// - -//  
 //-/-/ /--/

Se quisermos, dois decassílabos. Dois estranhos decassílabos. De fato, eles estão aí, mas não há razão alguma para mantê-los nos versos seguintes. Não serão mantidos. Esta polirritmia, que pareceu ter dado trabalho a Valéry – como vimos nas *Memórias de um poema* –, não parece ter amedrontado Eliot. Toda a gama de ritmos musicais foi de certo modo aproveitada na obra do poeta inglês, e ele tirou bom partido da riqueza rítmica de sua língua.<sup>14</sup>

Seguindo agora um curso bem livre, sem pretender esgotar nada, alinhamos pontos brilhantes de uma leitura rápida deste trecho de "Gerontion", para buscarmos determinar algo assim como o elemento definidor da lírica moderna – que, a nosso ver, é o ritmo.

## Verso 5

Nor **Knee deep** in the **salt marsh**, heaving a cutlass

onde as palavras sublinhadas, rimadas aos pares, funcionam como apoios rítmicos, e as sibilantes *salt* e *marsh* vão ecoar em *cutlass*;

### Verso 6

*Bitten by flies, fought*

pentassílabo ( / — / / ) com acentuação na quarta e na quinta, dando ao verso este caráter incisivo;

### Versos 1, 7, 18, 20 e 31

.....

onde se faz uso de palavras iguais em pontos estratégicos, para obter uma cor, mas também pontos de apoio: *house*, duas vezes no verso 7 ( e, como um eco distante, mais uma vez no verso 31 – *An old man in a draughty house* ); *old man* nos versos 1, 20 ( e 31 ); *word*, três vezes no verso 18.

( Essa repetição, típica de um Walt Whitman, é usada de um modo ainda mais intencional, para denotar mesmo uma quebra, em *Ash-Wednesday*, do próprio Eliot: *Because I do not hope to turn again / Because I do not hope / Because I do not hope to turn*; e em “Tabacaria”, de Fernando Pessoa: *Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada.* )

### Verso 10

*Blistered in Brussels, patched and peeled in London*

onde o confronto das bilabiais provoca os choques;

### Verso 12

*Rocks, moss, stonecrop, iron, merds*

um verso perfeito, que exige um tipo especial de leitura para bem apreciá-lo; note-se o choque das palavras entre si, umas no singular, outras no plural, as primeiras soando em ó, para se abrirem em *iron* ( áiron ) e quase ( propositadamente ) descarrilarem em *merds*, choque sonoro e semântico.

( Confrontar em *Burnt Norton*, outro poema de Eliot: “Garlic and sapphires in the mud” – estranhas combinações de sons e de signos ).

### Verso 13

*The woman keeps the kitchen, makes tea*

um decassílabo com acentuação em i; e, finalmente, o

### Verso 20

*Came Christ the tiger (/ - / - - / ,)*

que encerra nosso rastreamento, quase como se a sugerir a repercussão daquele verso de Blake em Eliot.

O ritmo, como vemos, é fundamental para a lírica. Com o processo de desestruturação do mundo moderno, repercutindo ao nível da própria frase, o ritmo tem sua importância realçada pelo fato de ser, talvez, aquele elemento capaz de nortear, pelos múltiplos caminhos da linguagem, a trajetória do homem em meio a todo esse caos.

### NOTAS

1. O. PAZ. *O arco e a lira*, p. 59.
2. Cf. PAZ – NOTA 1: “Assim, não é a voz, mas a frase ou oração, que constitui a unidade mais simples da fala”.
3. Id., *Ibid.*
4. W. BLAKE. *Poesia e prosa selecionadas – Antologia bilingüe*; trad. Paulo Vizioli.
5. Cf. A. BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p.75: “O verso livre e o poema polirrítmico são formações artísticas renovadas. Isto é, novas e antigas. Seguindo trilhas da música e da pintura, a poesia moderna também reinventou modos arcaicos ou primitivos de expressão. O móvel de todas é o mesmo: a liberdade”.
6. Houve uma alteração na História que implicou em mudanças no próprio processo de convivência entre as pessoas; a linguagem naturalmente que foi afetada e o ritmo, seguindo de perto esta mudança, por certo que foi afetado.
7. São muitos os exemplos. Citaremos apenas estes dois versos de Mauro Mota, no poema “Cacto”: “Cacto de aço / verde árido” – eneassílabo com tônicas em a na 1a., 5a. e 9a.
8. Não vai neste comentário nenhuma crítica à tradução de Vizioli.
9. O animal tigre, a fera, devoradora de homens para, por exemplo, um indiano, não teria o mesmo significado que para um inglês e muito menos para um brasileiro, que o conhece de fotografia, ou, quando muito, ex-fera no circo.
10. In A. BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p.83.
11. Id., *Ibid.*
12. O ritmo de Paul Verlaine, por exemplo, tem menos a ver com o de outro poeta situado em outra época, como, T. S. Eliot, que com o ritmo dos compositores de sua época – o mesmo

ocorrendo, naturalmente, com T. S. Eliot. Mesmo obras destinadas à eternidade, isto é, que pertencerão a todos os tempos, como *Grande Sertão: Veredas*, não escapam ao ritmo de sua época. Há casos, contudo, que parecem fugir a esta definição do ritmo que vimos conduzindo até aqui. O poema "Tabacaria", de Pessoa, por exemplo. Não há versos que se possa dizer, neste poema, conscientemente construídos para atrair por seu aspecto rítmico. Pelo contrário mesmo, o poema parece fluir como se improvisado, afirmando-se ao longo da sua própria trajetória. A aparente ausência de ritmo – melhor diríamos: de ritmos – de "Tabacaria" é um exemplo daquele alerta que fizemos linhas atrás; o ritmo deste poema não pode ser apontado por partes: é o poema inteiro o ritmo. Como se a poesia, ali, dispensasse os artifícios formais naquilo que eles, os artifícios, têm de mais vistoso. A forma que já não se quer mais forma, por plena.

13. T. S. Eliot. *Selected Poems*, p.31.
14. Já se disse que a língua francesa, por outro lado, por ser uma língua oxitonada, se presta menos a esses jogos rítmicos, tão característicos dos modernos poetas líricos. Para Eric Salzman, contudo, em sua *Introdução à música do século XX*, o "caráter não acentuado da língua francesa" vai lhe permitir uma flexibilidade de frase, de métrica e de rítmica. "Esta relativa liberdade de acento tônico – diz ele – confere à música francesa uma qualidade de prosa fluida, poética, em oposição à construção do verso métrico da música italiana e alemã".

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLAKE, W. *Poesia e prosa selecionadas*; antologia bilingüe, Trad. Paulo Vizioli. São Paulo, IC Ismael, 1984.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix EDUSP, 1977. 220p.
- ELIOT, T. S. *Selected Poems*. London, Faber and Faber, 1976.
- PAZ Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. 368p.