

Musicando o poema: o ritmo além da teoria literária

Cíntia Pires de Lemos Ramires¹
Luciana Brito²

RESUMO

Quando há a recitação de um poema ou mesmo uma análise minuciosa, sempre é ressaltada a musicalidade presente na arte de se fazer versos. Nesse artigo, é questionada a nomenclatura usada pelos teóricos literários, como é o caso do termo “ritmo”, emprestado de outro viés científico, ou a expressão “musical”, usada para descrever a sucessividade sonora dos fonemas. Observando a falta de uma explicação eficaz no que se refere ao ritmo aplicado ao poema e ao ritmo aplicado à música, o objetivo da pesquisa é esclarecer o acontecimento rítmico por meio de uma pesquisa bibliográfica, utilizando-se dos fundamentos da teoria musical e da teoria literária, além de ser proposta uma transcrição rítmica numa pauta musical a fim de concretizar e entender o ritmo no poema.

Palavras-chave: Teoria literária; teoria musical; poema; ritmo; escansão de versos; células métricas.

ABSTRACT

When there is a recitation of a poem or even a thorough analysis, we always emphasize the musicality in the art of making verses. In this article, we question the nomenclature used by literary theorists, such as the term "rhythm", borrowed from other scientific bias, or the words "Music" used to describe the sound of the phonemes progressiveness. Noting the lack of an effective explanation regarding the rate applied to the poem and the rate applied to music, the research objective is to clarify the rhythmic event through a literature search, using the fundamentals of music theory and the theory literary, and be offered a rhythmic transcription in a musical score in order to realize and understand the rhythm of the poem.

Keywords: Literary theory; music theory; poem.; rhythm; scansion of verses; metrics cells.

¹ Cíntia Pires de Lemos Ramires é especialista em Estudos Linguísticos e Literários, pelo Centro de Letras, Comunicação e Artes da UENP, Campus Jacarezinho/ PR. Formada em Técnico em Música pela ETEC – Jacinto Ferreira de Sá – Ourinhos/ SP. Atua como recém-formada no programa de extensão universitária, Universidade sem fronteiras, no projeto “A escola na formação do cidadão ativo e crítico”. E-mail: ramirescintia@hotmail.com

² Luciana Brito é forma em Letras pela UNESP/Assis, com Mestrado na área de Teoria Literária/Literatura Comparada e Doutorado na área de Literatura e Vida Social também pela UNESP/Assis. Atualmente é docente do Curso de Graduação e Pós-Graduação da UENP, onde também ocupa o cargo de Diretora do Centro de Letras, Comunicação e Artes. E-mail: brito-luciana@uol.com.br

Amaral (et al, 2000), autora de livros didáticos para o Ensino Médio, menciona que a poesia tende a ser breve e acentuar o ritmo e a musicalidade da linguagem, devido à intensidade de expressão. Entretanto, cabe perguntar: Onde está a musicalidade do poema? Qual seria o ritmo da poesia, se este é comumente aplicado na música? A que elemento nosso ouvido deveria se prender durante a declamação poética para observar o que na música é promovido pelo som? Por que falamos que a poesia tem ritmo, se ela não é música? Essa falta de respostas precisas torna abstrata a abordagem de poemas quando o assunto tratado refere-se a sua musicalidade e ao seu ritmo. Notamos que embora a teoria literária desenvolva estudos sobre conceitos, exemplificando e descrevendo o ritmo, percebe-se certa dificuldade em tentar tornar mais concreto essa peculiaridade sonora.

O Ritmo

Sabe-se que o ritmo ocorre de forma distinta na música e no poema. Para tanto, cabe elucidar o conceito e aplicação em cada arte. Bruno Kiefer, em seus estudos sobre os elementos musicais, designa ritmo como o fluir que apresenta descontinuidade, cita exemplos como a emissão de sons em duração desigual (KIEFER, 1973). Menciona que a comparação é essencial à percepção do ritmo, ou seja, observar as descontinuidades. Assim, podemos constatar o aparecimento de fragmentos mais longos ou mais curtos, fortes e fracos.

Muitas pessoas confundem ritmo e andamento por causa do significado figurado que o ritmo concebe no dia à dia, principalmente se referindo ao enunciado: “Qual é o seu ritmo? Agitado, lento...”. Este tratamento está incorreto, pois ritmo e andamento são distintos. De acordo com Bohumil Med, referência obrigatória sobre teoria musical, o “ritmo é a distribuição dos valores, é a relação entre as durações das notas executadas sucessivamente” (MED, 1996, p. 128) e o “andamento é a indicação da velocidade que se imprime à execução de um trecho musical” (MED, 1996, p. 187).

Kiefer menciona que os dois fatores que promovem o ritmo são a intensidade e a duração. Para entender melhor seu funcionamento, vamos observar o exemplo do ritmo da valsa vienense tradicional (MM = 72 a 144):



Editado por Cíntia P. de L. Ramires. (SÁ, 2002, p. 63).

O compasso da valsa é caracterizado pela intensidade do primeiro tempo forte e os dois seguintes tempos fracos (F, f, f). Percebemos que cada nota tem um valor diferente e deve durar a quantidade de seu valor, assim, ocorre que o ritmo pode oscilar sua velocidade entre 72 a 144 batidas por minuto, continuando a caracterizar a valsa. A duração e intensidade das notas desempenha um papel importante, pois é através delas que o ritmo se modifica e passa a receber outras características que o definirão como tal.

O ritmo na língua

Kiefer admite traços rítmicos na língua e dedica um capítulo ao assunto em *Elementos da linguagem musical* (1973). Vale exibir os apontamentos do músico quanto à característica: “A língua como fenômeno sonoro, possui ritmo. Este ritmo individualiza as diferentes línguas [...]. O modo de alongar as sílabas tônicas, ora mais, ora menos, tem valor expressivo muito grande” (KIEFER, 1973, p.39). Em análise, Kiefer compara a sílaba tônica ao tempo forte. Por exemplo, a palavra *lâmpada* separada em sílabas gramaticais ficaria *lâm* (forte) – *pa* (fraco) – *da* (fraco) o que corresponderia ao ritmo ternário. Essas comparações são muito utilizadas nas aulas de música como auxílio à percepção rítmica.

Alfredo Bosi faz os mesmos comentários a respeito das duas linguagens, exemplificando as palavras proparoxítonas e a intensidade silábica. Confirma ainda os dois fatores que proporcionam o ritmo: a duração em que “as sílabas acentuadas duram, em geral mais do que as átonas” (BOSI, 1983, p. 69) e a intensidade na relação de sílabas acentuadas e as menos acentuadas ou átonas. Além de expor sobre esses fatores, alerta para o andamento da elocução, dizendo que é um fenômeno articulatório e social, já que numa conversa informal e descontraída a fala não se dá no mesmo andamento de um discurso político ou numa exposição científica (BOSI, 1983, p. 69).

Por meio das figuras de valor musical, podemos medir a elocução de um determinado enunciado. O exemplo abaixo, reelaborado, consta no material de musicalização de Alfaya & Parejo (1987), em que o aluno toma consciência do que é estudado por meio da própria aplicação, ou seja, é trazida à tona a percepção musical no momento em que a música é executada.

O objeto de estudo é o ritmo, tendo como fundamento a metodologia Orff, que considera a recitação das palavras o próprio ritmo, utilizando-se do ritmo da linguagem:



Editado por Cíntia P. de L. Ramires (ALFAYA & PAREJO, 1987, p. 76)

Perceba a figura semínima que acompanha as sílabas *vai*, *vem* e *guém*; estas duram mais que as outras durante a elocução. Em sequência, a colcheia dura metade da semínima ou, no caso o par de colcheias que acompanha a palavras *chuva* corresponde à duração de uma semínima ou uma pulsação pelo compasso ser binário. Por fim, a semicolcheia dura a metade da colcheia ou um par de semicolcheias é igual à duração de uma colcheia. A junção das sílabas *vami*, *danão* e *tanin* corresponde à duração de uma colcheia. Durante a execução recitada deste trecho, o professor irá exemplificar na linguagem verbal a duração dos valores musicais, fazendo uma introdução à percepção rítmica, pois todo enunciado pode ser medido na declamação.

Para marcar a duração de cada som musical, foram convencionadas as seguintes figuras de valores, a primeira coluna refere-se à execução de um som e a segunda ao silêncio, ou seja, a pausa:

- a **semibreve** vale **1** (inteiro);
- a **mínima** vale **1/2** (metade) da semibreve;
- a **semínima** vale metade da mínima ou **1/4** da semibreve;
- a **colcheia** vale metade da semínima ou **1/8** da semibreve;
- a **semicolcheia** vale metade da colcheia ou **1/16** da semibreve;
- a **fusa** vale metade da semicolcheia ou **1/32** da semibreve

- a **semifusa** vale metade da fusa ou **1/64** da semibreve.

Consultado e reelaborado (MED, 1996)

Embora não pareça convencional a descrição rítmica das enunciações, não podemos nos esquecer das partituras para canto que demonstram uma relação próxima entre o enunciado e sua duração, mesmo estando subordinado à música, especialmente à altura das notas.

Podemos melhor apreender essa relação por meio da conhecida cantiga de roda “Escravos de Jó” (BRITO, 2003, p. 125).

ESCRAVOS DE JÓ²⁷

Es - cra - vos de Jó, Jo - ga - vam ca - xan -
gá, Ti - ra, pō - e Dei - xa fi -
car. Guer - rei - ros com guer - rei - ros fa - zem zi - gue, zi - gue
zá Guer - rei - ros com guer - rei - ros fa - zem zi - gue, zi - gue zá.

Ao cantar ou recitar a música, podemos perceber a duração das notas em relação às suas figuras, o que mostra uma relação intrínseca entre língua e ritmo. Observe a acentuação nas palavras da cantiga:

Escravos de Jó

Jogavam caxangá

Tira, põe deixa ficar

Guerreiros com guerreiros fazem zigue zigue zá

Guerreiros com guerreiros fazem zigue zigue zá.

Para esta cantiga temos o ritmo binário, onde o primeiro tempo é forte e o segundo fraco (F, f). Note que o primeiro tempo de cada compasso é iniciado por uma sílaba tônica que se encontra nas palavras destacadas acima. Esse estudo analógico entre palavra, acentuação e ritmo é denominado prosódia. Especialmente na música, há a coordenação entre sílabas tônicas das palavras com os tempos fortes dos compassos musicais, o que ocorre no exemplo acima é chamado de prosódia musical.

O ritmo no poema

Para Antonio Candido (s.d), o ritmo, no poema, é a combinação de sonoridades, ou seja, as sílabas e os pés. “Ritmo é, pois, uma alternância de sonoridades mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada” (CANDIDO, s.d, p. 44).

Para analisarmos a estrutura rítmica do poema, além da alternância de sílabas tônicas e átonas, devemos lembrar que, como na música, o ritmo no poema tem que ser medido por unidades regulares, exceto no canto gregoriano e no recitativo seco, o que é assunto para outro estudo. Para ser medido, o poema precisa ser dividido em sílabas poéticas que nem sempre correspondem às sílabas gramaticais. Pode-se juntar ou separar sílabas quando houver encontro de vogais ou de fonemas parecidos, é a percepção auditiva da melodia do verso quem vai indicar a escansão (GOLDSTEIN, 1989).

Vejamos a escansão do trecho de “O poeta” de Álvares de Azevedo (2008, p. 31):

E - ra u - ma – noi- te: eu – dor- MI - a...
 1 2 3 4 5 6 7
 E – nos - meus – so- nhos – re- VI- a
 1 2 3 4 5 6 7
 As- i- lu- sões – que- so- NHE!!
 1 2 3 4 5 6 7
 E – no- meu – la- do – sen- TI...
 1 2 3 4 5 6 7
 Meu – Deus! - por - que - não – mo- RRI?
 1 2 3 4 5 6 7
 Por - que - no – so- no a- cor- DEI?
 1 2 3 4 5 6 7

A escansão em português deve parar na última sílaba tônica, como no exemplo, destacadas em letras maiúsculas. A metrificação na Antiguidade aplicava-se à música, estabelecendo distintos rítmicos, e à poesia, promovendo células rítmicas, oriundas da prosódia clássica, os chamados pés gregos. Num sistema quantitativo, representavam a sílaba longa por / – / e a sílaba curta por / ∪ /. A sílaba longa correspondia a duas sílabas breves e uma sílaba

breve correspondia à metade de uma longa (GOLDSTEIN, 1989). Com a alternância dessas sílabas, formou-se esquemas rítmicos diferentes.

De acordo com os estudos de Norma Goldstein (1989), os principais pés métricos do sistema quantitativo são: “pé jâmbico”, formado por uma breve e uma longa: / ◡ -/; “pé trocaico ou troqueu”, formado por uma longa e uma breve: / - ◡/; “pé espondeu”, formado por duas longas: / - -/; “pé dátilo”, formado por uma longa e duas breves: / - ◡ ◡/; “pé anapéstico”, formado por duas breves e uma longa: / ◡ ◡ -/.

Com o passar do tempo, a alternância entre longas e breves foi substituída pela alternância de sílabas acentuadas e não acentuadas respectivamente. O sistema de contagem silábicas em português é o sistema silábico-acental. Para explicar como se dá a aplicação dos pés gregos no sistema silábico-acental, Cavalcanti Proença faz uso de palavras: utiliza a palavra *tela* para exemplificar o pé trocaico, *pálido* para o pé dactílico, *bater* para o pé jâmbico e *recolher* para anapéstico. (PROENÇA, 1955). Esses pés são chamados por Cavalcanti Proença de “células métricas”. De acordo com as acentuações, ele nomeia como número distributivo a marcação das tônicas para indicar os acentos. Observe as acentuações internas do mesmo poema por meio das sílabas destacadas:

E - ra u - ma - noi - te: eu - dor - MI - a...
 1 2 3 4 5 6 7
E - nos - meus - so - nhos - re - VI - a
 1 2 3 4 5 6 7
As - i - lu - sões - que - so - NHE!
 1 2 3 4 5 6 7
E - no - meu - la - do - sen - TI...
 1 2 3 4 5 6 7
Meu - Deus! - por - que - não - mo - RRI?
 1 2 3 4 5 6 7
Por - que - no - so - no a - cor - DEI?
 1 2 3 4 5 6 7

Após a escansão, percebemos que há uma regularidade nas acentuações nas primeiras, quartas e sétimas sílabas poéticas e segundas, quartas e sétimas como destacadas. Esses números distributivos (ND) também são conhecidos como esquema rítmico (ER), podendo ser transcrito como se segue temos os três primeiros versos ER 7 (1-4-7) e os dois últimos ER 7 (2-4-7).

De acordo com C. Proença, “são as tônicas, por sua distribuição no verso, que determinam a natureza das células métricas” (PROENÇA, 1955, p. 23), ou seja, a cada identificação da tônica, teremos uma nova célula métrica.

Pode se fazer uma analogia quanto ao conjunto determinado de sons que compõe um compasso binário, ternário ou quaternário como na música por exemplo. Por meio de uma percepção rítmica (auditiva) um estudante de música tem que separar as pulsações fortes das fracas para saber se o tempo é de binário, ternário ou quaternário; só assim irá determinar tempo musical ouvido. O mesmo ocorre com o poema, temos que distinguir as células métricas para verificar a alternância entre as sílabas fortes e fracas e conseqüentemente longas e curtas dos versos, percebendo assim a musicalidade do poema.

A fim de visualizarmos o ritmo, faremos uma transcrição rítmica³ sob a ótica musical para observarmos a regularidade na escolha das figuras de valor como a semínima e a colcheia que predominantemente apontam um padrão para a declamação poética⁴:



Cíntia P. de L. Ramires

³ Usaremos uma pauta com clave para se referir as figuras de tempo anteriormente mencionadas. Dessa forma, levando em consideração a falta de conhecimento em teoria musical dos leitores primários dessa pesquisa, os interessados em teoria literária, deixamos de usar a pauta rítmica, convencionalmente usada nesse tipo de transcrição.

⁴ A transcrição feita foi realizada pensando numa proximidade natural com a declamação poética, não prejudicando a elocução, nem a tornando mecânica.

Observe que as sílabas que introduzem todos os compassos são aquelas destacadas como acentuações internas no verso, ou seja, caracterizam simultaneamente a célula métrica nos versos e na pauta musical demonstra a capacidade que os elementos poéticos têm em relacionar-se estreitamente com a arte musical. Esse fato pode apontar a estreita relação entre música e poesia, uma vez que essas artes conviveram por um bom tempo juntas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que a pesquisa empreendida tenha auxiliado a compreensão da musicalidade metafórica do ritmo no poema. O estudo minucioso e intrínseco do ritmo, partindo dos dois fatores que o promovem, duração e intensidade, podem ser buscados na atuação musical que é percebida de forma trivial pelas pessoas. A busca pelo percurso e transformação rítmica no poema através dos tempos, desde a separação entre música e poesia, é significativa para entendermos os mecanismos fônicos e métricos utilizados para substituir a ausência musical e manter a regularidade rítmica de forma regular e harmoniosa. Os resultados obtidos trouxeram informações significantes a ponto de afirmar a relação estreita e intrínseca entre música e poesia. Puderam também demonstrar que embora as duas artes caminhem separadas atualmente, suas convivências foram importantes para a consolidação temática, estilística e estrutural que cada uma iria desenvolver mais tarde.

REFERÊNCIAS

- ALFAYA, Monica; PAREJO, Enny. *Musicalizar: uma proposta para vivência dos elementos musicais*. São Paulo: Musimed, 1987, 112 p.
- AMARAL, Emília... [et al.]. *Português: novas palavras: literatura, gramática, redação*. São Paulo – FTD, 2000, 576 p.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. 3 ed. São Paulo: Martin Clarinet, 2008, 224 p.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983, 223 p.
- BRITO, Teca Alencar de. *Música na Educação Infantil*. São Paulo: Peirópolis, 2003, 204 p.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. FFLCH-USP, s.d, 103 p.
- ENCORE 4.5.3. *Editor de partituras*. GVOX Interactive Music, 1993-2002.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons e Ritmos*. São Paulo: Ática, 1989, 80 p.
- KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 2 ed. Porto Alegre, Movimento, Brasília/ Instituto Nacional do Livro, 1973, 93 p.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4 ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996, 420 p.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, 116 p.



ISSN: 1984-8625 – número 6 – IFSP - Sertãozinho

SÁ, Renato de. *211 levadas rítmicas: para violão e outros instrumentos de acompanhamento*. São Paulo: Irmãos Vilate, 2002, 67 p.