

## EMOÇÃO E RITMO: HERANÇAS MUSICAIS PRESENTES NO GÊNERO LÍRICO

### EMOTION AND RHYTHM: MUSICAL HERITAGES PRESENTS IN THE LYRIC GENRE

Cíntia Pires de Lemos Ramires<sup>1</sup>  
Luciana Brito<sup>2</sup>

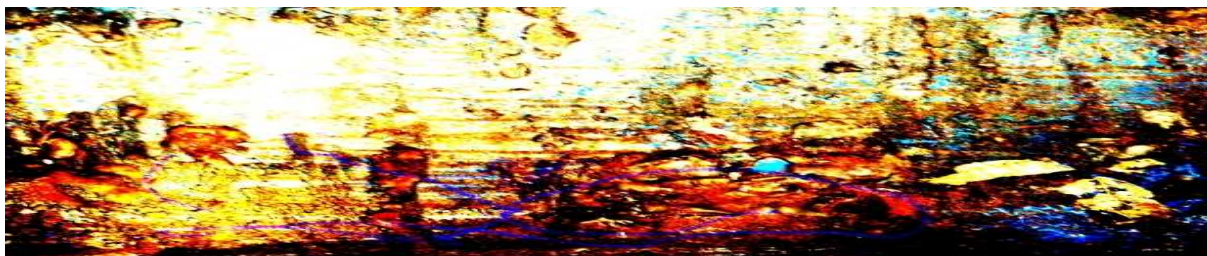
**Resumo:** O gênero lírico, de acordo com Salvatore D’Onofrio (2005), está diretamente ligado a música e ao canto em sua origem. Podemos iniciar essas relações com o étimo da palavra “lírica”, oriunda de lira, instrumento musical de cordas utilizado pelos gregos para acompanhar os versos poéticos. Estudiosos afirmam também que o ritmo e a emocionalidade são dois elementos pertencentes tanto à produção lírica quanto à produção musical. Dessa forma, o objetivo da pesquisa é esclarecer os acontecimentos emocionais e rítmicos por meio de uma pesquisa bibliográfica, utilizando-se dos fundamentos da teoria musical e da teoria literária. Para tanto, será analisada a estrutura rítmica de poemas metricamente regulares para observar a adequação métrica de diversas formas poemáticas e explorar sua emocionalidade. Sabemos que na Antiguidade e também na Idade Média a poesia e a música atuavam simultaneamente, somente após desvincular-se da música é que a poesia lírica se emancipa, passando a ser escrita e declamada, mas conservando os traços musicais devido à presença de diversos elementos fônicos. Mais importante do que relacionar essas artes, é saber a origem dessas relações e observar as mudanças ocorridas ao longo dos tempos, como estilo, estrutura e os recursos sonoros e métricos utilizados.

**Palavras-chave:** Gênero lírico. Música. Emoção. Ritmo.

**ABSTRACT:** The lyric genre, according to Salvatore D’Onofrio (2005), is directly connected to music and singing in their origin. Such relationship can be proposed since the etymon of the word “lyric”, derived from lira, a stringed musical instrument used by the Greeks to accompany the poetic verses. Scholars also point out that rhythm and emotionality are two elements which belong both to the lyrical and musical production. Thus, this work aims to clarify the emotional and rhythmic events through a bibliographic research by using the fundamentals of music and literature theory. Therefore, we will analyze the rhythmic structure of metrically regular poems in order to observe the appropriateness of several poematic forms and explore their emotionality. It is known that in the Ancient history and Middle Ages, poetry and music would perform

<sup>1</sup>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. E-mail: ramirescintia@hotmail.com

<sup>2</sup>Luciana Brito é formada 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



simultaneously; only after being extricated from music, poetry became emancipated. This way, poetry was then written and recited, although keeping the musical traits due to the presence of various phonic elements. More important than relating these arts is to know the origin of such relations and observe changes over time, such as style, structure and sound and metric resources.

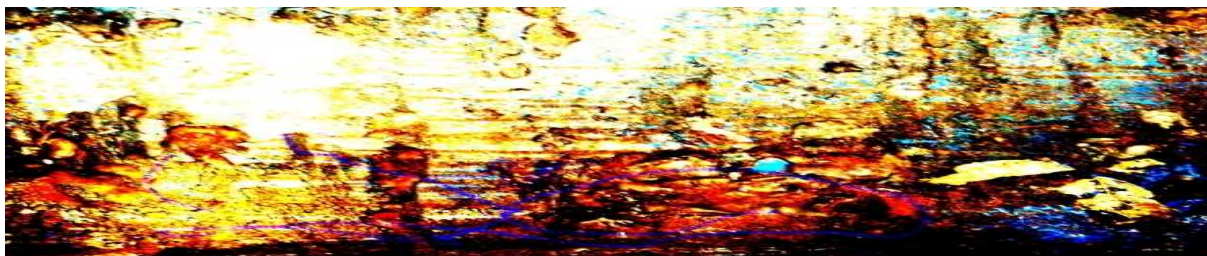
**Key-words:** Lyric genre. Music. Emotion. Rhythm.

## INTRODUÇÃO

Apesar de a teoria literária conceituar, exemplificar e descrever o ritmo e a emocionalidade (heranças musicais presentes no gênero lírico), percebemos certa dificuldade em se fazer uma busca para observar a aplicabilidade de tais termos. Por exemplo, 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”, ao seu “ritmo”. Por outro lado, a “emocionalidade”, já familiarizada com as diversas formas poemáticas do gênero lírico, não encontra tantos obstáculos durante sua referência. Wellek e Warren, exemplificando a problemática, ao se referirem ao propósito romântico de aproximação da poesia com o canto, afirmam que: “a poesia não pode competir com a música na variedade, clareza e estruturação dos sons puros” (WELLEK & WARREN, 1962, p. 197).

Na busca por preencher a lacuna entre a designação original e a metáfora (visão subjetiva), o objetivo dessa pesquisa é esclarecer os acontecimentos emocionais e rítmicos em poemas por meio de uma pesquisa bibliográfica retomando as definições e aplicações para os termos emocionalidade e ritmo na música e na poesia, bem como observar sua transformação rítmica até a contemporaneidade. Será analisada a estrutura rítmica de poemas com métricas regulares tendo por base os fundamentos da teoria musical e da teoria literária.

A emocionalidade será elucidada a partir de informações sobre a função da música na antiguidade, em que era objeto de apreciação e poder no meio social, pois podia influir no humor e comportamento humano. Por outro lado, o acontecimento rítmico será descrito por meio da escansão de versos e da teoria musical, servindo-se das acentuações somados ao valor das notas musicais, sua duração e métrica. Para que isso ocorra, serão analisados poemas com o propósito de se fazer a transcrição rítmica, servindo-se das ferramentas citadas acima. Essa tentativa se dá



por alcançar uma representação materializada do efeito e atuação emocional e rítmica no gênero lírico.

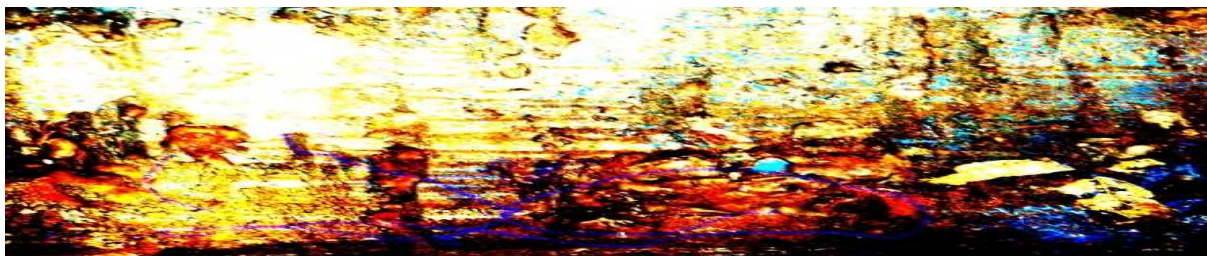
## 1. O GÊNERO LÍRICO E SUAS AFINIDADES COM A MÚSICA

O gênero lírico, de acordo com Salvatore D’Onofrio (2005), está diretamente ligado à música e ao canto em sua origem. Podemos iniciar essas relações com o étimo da palavra “lírica”, oriunda de lira, instrumento de cordas utilizado pelos gregos para acompanhar a declamação de versos poéticos. Por meio da historiografia musical podemos buscar outras relações como a origem das duas artes: “Poesia lírica significava poesia cantada ao som da lira; o termo tragédia inclui o substantivo ode, ‘a arte do canto’. Muitas outras palavras gregas que designavam os diferentes gêneros de poesia, como ode e hino, eram termos musicais.” (PALISCA & GROUT, 1994, p. 20.) Em *Poética*, Aristóteles, depois de apresentar a melodia, o ritmo e a linguagem como os elementos da poesia, afirma: “Há outra arte que imita recorrendo apenas à linguagem, quer em prosa, quer em verso [...], mas por enquanto tal arte não tem nome” (apud PALISCA & GROUT, 1994, p. 20).

Mesmo quando a poesia lírica se emancipa, desvinculando-se do canto e passando a ser escrita e declamada somente, conserva traços por meio de elementos fônicos do poema: metros, acentos, rimas, aliterações e onomatopéias. Por este gênero manter também uma relação próxima com a linguagem, principalmente pela entonação e acentuação das palavras como as sílabas tônicas e átonas, por exemplo, percebemos a aproximação das características rítmicas ao poema. Outro traço peculiar é a emocionalidade, como pondera D’Onofrio (2005), ao mencionar que os termos lírico e emocional podem ser usados quase como sinônimos. Esta afirmação deve-se ao fato da emocionalidade exprimir um estado de alma, explorando ao máximo a subjetividade. Os arroubos líricos que ocorrem em momentos fugazes influíram na composição estética da produção lírica que acontece através de formas poemáticas reduzidas.

Wellek e Warren (1962) falam das vantagens e cuidados que se deve ter ao aproximar essas artes. Iniciam levantando uma problemática: “por vezes a literatura tem tentado, por forma definida, [...] atingir os efeitos da música, transformar-se em música”. (WELLEK & WARREN, 1962, p. 158). Afirmam ainda que, na tentativa de cada arte tirar o efeito uma da outra, elas tem encontrado êxito de forma considerável. Sobre a tentativa de a poesia reproduzir os efeitos da música, os teóricos explicam a atuação da musicalidade na produção poética: “Examinada de





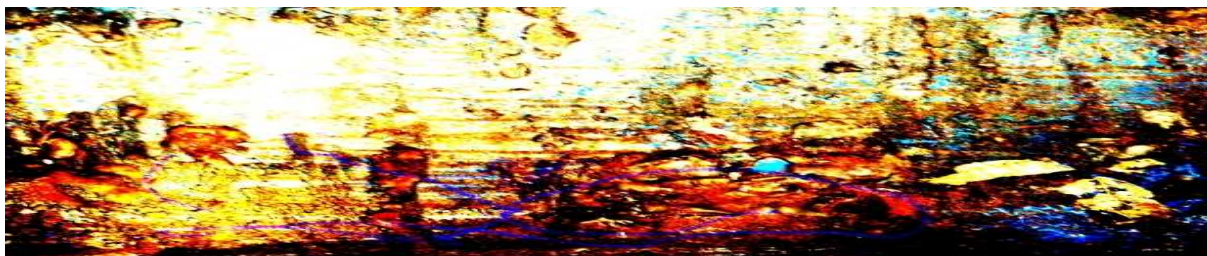
perto a musicalidade em verso prova ser algo muito diferente da melodia em música: significa uma disposição de estruturas fonéticas, o evitar das acumulações de consoantes ou simplesmente a presença de certos efeitos rítmicos” (WELLEK & WARREN, 1962, p. 159). Nessa afirmação, percebe-se que apesar das artes se relacionarem, nunca a poesia será música e nem a música será poesia, pois cada arte tem suas características bem definidas e não poderão ser sinônimos. Quando a poesia era vinculada à música, o ritmo, por exemplo, era executado e conceituado sob a ordem musical. Entretanto, quando a produção poética se emancipa, nota-se que os pontos em comuns entre música e poesia se distinguem e traçam rumos diferentes, como Wellek e Warren afirmam:

Cada uma das várias artes tem uma evolução individual, com diferente cadência e estrutura interna de elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações umas para com as outras, mas essas relações não são influências que começam num dado ponto e determinam a evolução das outras artes; devem antes ser concebidas como um esquema complexo de relações dialéticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para outra e vice-versa, e que podem ser inteiramente transformadas dentro da arte em que ingressam. (WELLEK & WARREN, 1962, p.169)

A crítica dos teóricos poderia confrontar-se com o propósito dessa pesquisa, no entanto, deve-se observar a verdade exposta por eles já que o ritmo, por exemplo, se distingue nos recursos utilizados e modo de atuação ao aplicar-se na poesia e na música.

## 1.1 Emoção

A emoção designa o ato de sensibilização de um indivíduo por meio de uma motivação que proporcione tal efeito. Como já mencionado, a emocionalidade está presente tanto na poesia quanto na música, sendo motivada por recursos distintos que na antiguidade visavam à mesma finalidade: sensibilizar os ouvintes através de uma atmosfera apropriada para a transmissão da poesia seja pela história declamada dramaticamente ou pelo acompanhamento de instrumentos musicais. A emocionalidade, na poesia, pode ser sinônimo de lírico, uma vez que a voz poética exprime os sentimentos da alma, descrevendo-os e declamando-os de modo que emocione, sensibilize o ouvinte/leitor.

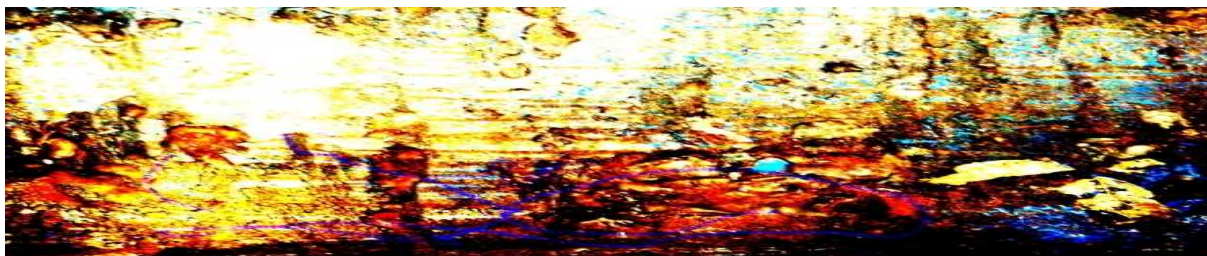


A melodia da fala também pode ser um fator determinante para promover a emocionalidade na declamação poética. Quando falamos ou declamamos um poema, percebemos um jogo de alturas que acontece entre as sílabas altas e baixas na melodia da fala. De acordo com Alfredo Bosi “a melodia da fala é cantada desde dentro pela intencionalidade semântica, que se fale da exígua pauta de intervalos do sistema da língua para atingir os efeitos de expressão” (BOSI, 1983, p. 94). A citação revela a intencionalidade do enunciado, pois é através da entonação que sabemos quando ele é verdadeiro ou irônico, por exemplo. Rosseau explica de forma específica a função da melodia: “A melodia, ao imitar as inflexões da voz, exprime as queixas, os gritos de dor ou de alegria, as ameaças, os gemidos. Todos os signos vocais das paixões estão a seu cargo” (*apud* Bosi, 1983, p. 95).

Para compreender melhor a importância da música em conjunto com a promoção da emocionalidade na antiguidade, é pertinente voltar àquela época para observar as funções que a música exercia na sociedade grega. A mitologia grega atribuía à música poderes mágicos: a cura de doenças, a purificação de corpos entre outros ligados à religiosidade; também era responsável por cobrir eventos variados como continua a exercer hoje em festas, casamentos, entre muitos outros eventos sociais. Segundo Palisca e Grout (1994, p. 22), a doutrina de etos, que “baseava-se na convicção de que a música afeta o caráter e de que os diferentes tipos de música o afetam de forma diferente”, poderia influir nas atitudes humanas. Podemos destacar, de forma geral, duas categorias: a música que acalmava e elevava o espírito e a que causava a excitação e o entusiasmo. De acordo com os historiadores musicais, a primeira categoria prestava culto a Apolo, utilizando-se da lira e de formas poéticas correlativas à ode e à epopéia; e a segunda categoria era associada ao culto de Dionísio, acompanhada por um aulo e servindo-se do ditirambo e do teatro.

O que determinava os efeitos da música eram os modos musicais gregos (dórico, frígio, mixolídio e lídio) que, por uma sequência de tons e semitons (escala), tinham suas características bem definidas de acordo com os intervalos entre tons vizinhos (MED, 1996). Dessa maneira, as melodias oriundas dos modos gregos podiam motivar a brandura, a ira, a coragem, a temperança como também seus opostos. Esse modo como a música influía na atitude das pessoas foi explicado por Aristóteles através da doutrina da imitação:

A música, diz ele, imita diretamente (isto é, representa) as paixões ou estados de alma [...] daí que, quando ouvimos um trecho musical que imita uma determinada paixão, fiquemos imbutidos dessa mesma paixão; e se durante um lapso de tempo suficientemente longo ouvimos o tipo de música que desperta



paixões ignóbeis todo o nosso carácter tomará uma forma ignóbel ( PALISCA & GROUT, 1994. p. 20-21).

Esse aspecto da música influía diretamente na educação dos gregos e até na preparação para batalhas, sendo que só era permitida a audição de melodias com os modos dórico e frígio, pois promoviam as virtudes de coragem e temperança.

## 1.2 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, p. 23). 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.

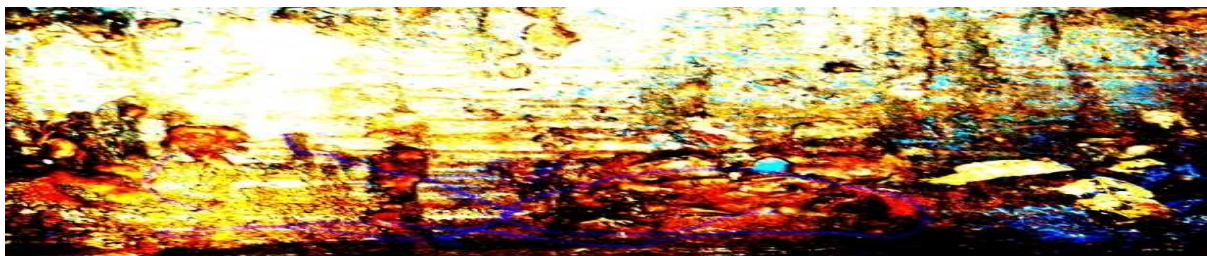
Muitas pessoas confundem ritmo e andamento por causa do significado figurado que o ritmo concebe no dia a dia, principalmente se referindo ao enunciado: “Qual é o seu ritmo? Agitado, lento...”. Este tratamento está incorreto, pois ritmo e andamento são distintos. De acordo com Bohumil Med, referência 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. Retirado de: SÁ, Renato de. *211 levadas rítmicas: para violão e outros instrumentos de acompanhamento*. São Paulo: Irmãos Vilate, 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 das notas desempenha um papel importante, pois é através dela que o ritmo se modifica e passa a receber outras características que o definirão como tal. Observe o exemplo da levada rítmica do samba-canção (MM = 56 a 72):



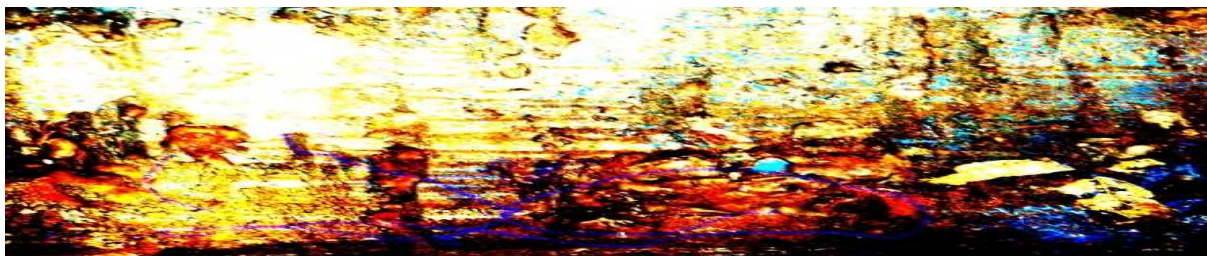
Editado por Cíntia P. de L. Ramires .Retirado de: SÁ, Renato de. *211 levadas rítmicas: para violão e outros instrumentos de acompanhamento*. São Paulo: Irmãos Vilate, 2002, p. 15.

### 1.2.1 Ritmo e língua

Kiefer admite traços rítmicos na língua e dedica um capítulo ao assunto em *Elementos da linguagem musical* (1973). Vale exhibir 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).






A fim de materializar as relações feitas, observemos as notações de Bohumil Med sobre o ritmo e o acento: “O ritmo e a acentuação tem sua origem na poesia. [...] Antes do surgimento do compasso, os acentos musicais coincidiam com o acento das palavras” (MED, 1996, p, 141).

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:



chu-va vai chu-va vem chu - vami - ú- danão-ma-tanin - guém

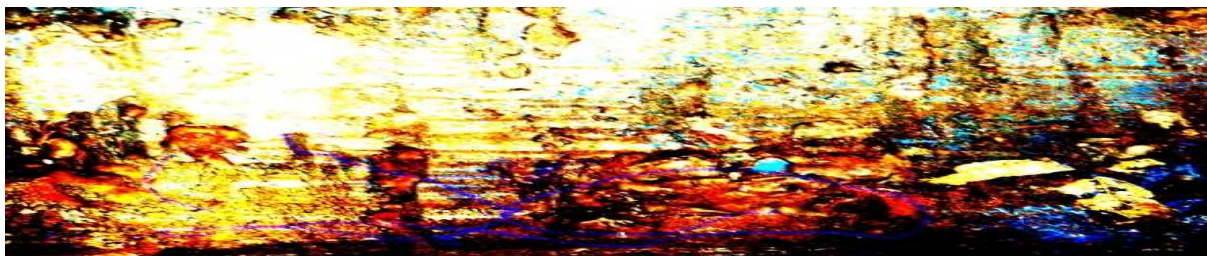
Editado por Cíntia P. de L. Ramires

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 de *Teoria da Música* de Bohumil Med.

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”:

ESCRAVOS DE JÓ<sup>27</sup>

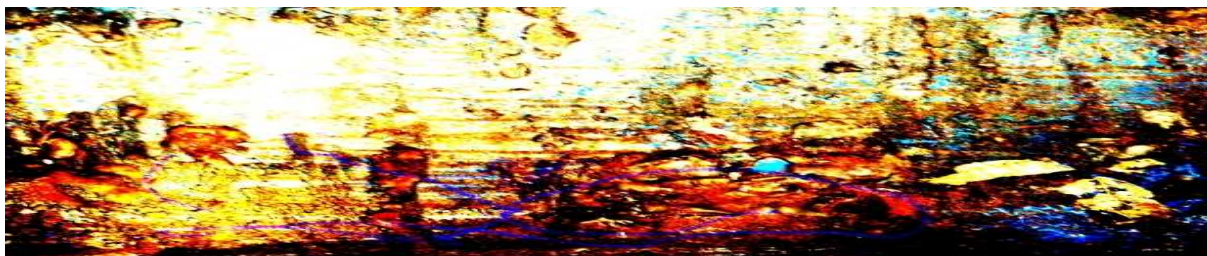
Es - cra - vos de Jó, Jo - ga - vam ca - xan -  
gá, Ti - ra, põ - e Dei - xa fi -  
car. Guer - rei - ros com guer - rei - ros fa - zem zi - gue, zi - gue  
zá Guer - rei - ros com guer - rei - ros fa - zem zi - gue, zi - gue zá.

Retirado de BRITO, Teca Alencar de. *Música na Educação Infantil*, São Paulo: Peirópolis, 2003.

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

Cíntia Pires de Lemos Ramires  
 Luciana Brito



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.

### 1.2.2. 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, p. 14).

Vejamos a escansão do trecho de “A cantiga do sertanejo”<sup>3</sup>, de Álvares de Azevedo:

Don – ze - la!- Se - tu – qui- SE- (ras)

1 2 3 4 5 6 7

Ser- a - flor - das -pri- ma- VE- (ras)

1 2 3 4 5 6 7

Que- te-nho- no- co-ra-ÇÃO!

1 2 3 4 5 6 7

E -se ou- vi- ras- o –de-SE- (jo)

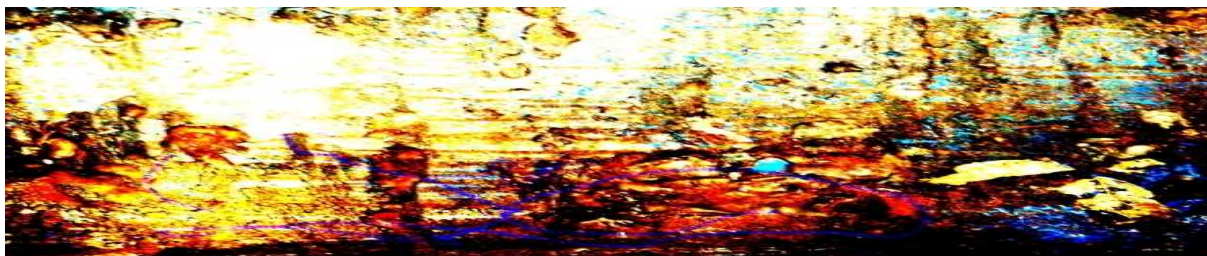
1 2 3 4 5 6 7

Do a-mo-ro-so –ser-ta-NE- (jo)

1 2 3 4 5 6 7

Que –des- co- ra- de- pai-XÃO!

<sup>3</sup> Retirado de *Lira dos vinte anos* de Álvares de Azevedo (2008).



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, p. 18). 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: / ∪ ∪ - /.

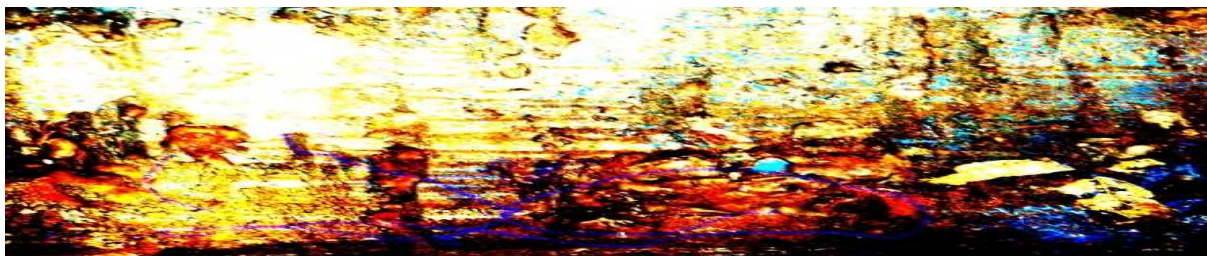
Com o passar do tempo, a alternância entre longas e breves foi substituída pela alternância de sílabas acentuadas e não acentuadas respectivamente. O sistema de contagem silábicas em português é o sistema silábico-acental. Para explicar como se dá a aplicação dos pés gregos no sistema silábico-acental, Cavalcanti Proença faz uso de palavras: utiliza a palavra *tela* para exemplificar o pé trocaico, *pálido* para o pé dátilo, *bater* para o pé jâmbico e *recolher* para anapéstico. (PROENÇA, 1955, p. 16-17).

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 a primeira estrofe do Cântico “Poesia e amor”<sup>4</sup>, de Casimiro de Abreu, em redondilha menor:

A – tar - de - que ex – PI – (ra),  
 1 2 3 4 5  
 A – flor - que - sus - PI – (ra),  
 1 2 3 4 5  
 O – can - to - da - LI – (ra),  
 1 2 3 4 5  
 Da – lu - a o - cla - RÃO  
 1 2 3 4 5  
 Dos – ma - res - na - RA – (ia)

<sup>4</sup> Retirado de *As primaveras* de Casimiro de Abreu (1972).





1 2 3 4 5  
 A - *lu* - que - des- *MAI* - (a)  
 1 2 3 4 5  
 E as - *on* - das - na - *PRAI* - (a)  
 1 2 3 4 5  
 Lam - *bem* - do-lhe o - *CHÃO*.  
 1 2 3 4 5

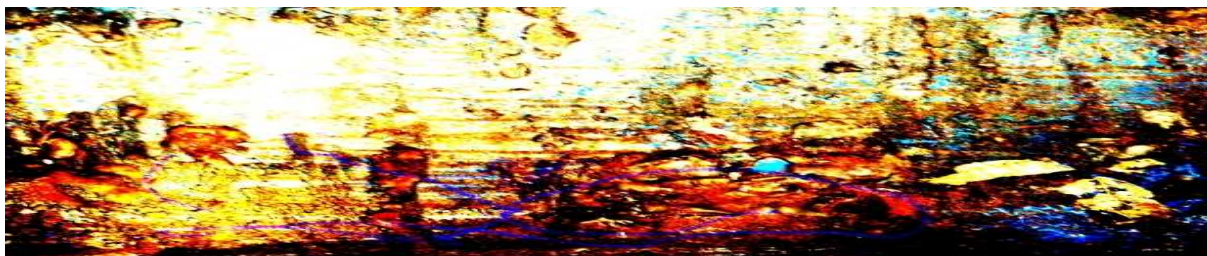
Após a escansão, percebemos que há uma regularidade nas acentuações na segunda e quinta sílabas poéticas. Esses números distributivos (ND) também são conhecidos como esquema rítmico (ER), podendo ser transcrito como ER 5 (2-5), ou seja, temos um poema pentassílabo com acentuações na segunda e quinta sílabas poéticas.

De acordo com C. Proença, “são as tônicas, por sua distribuição no verso, que determinam a natureza das células métricas” (1955, p. 23), ou seja, a cada identificação da tônica, teremos uma nova célula métrica. Os intervalos entre as acentuações são denominados por Proença por números representativos (NR), sendo que a soma dos intervalos correspondem à métrica do verso. No caso do poema acima escandido, seu NR será 2,3, que somados apontam o poema pentassílabo. Para distinguir o ND do NR, C. Proença separa o primeiro por / - / e o segundo por /, /.

### 1.2.2.1 A transformação rítmica no poema

Conforme Alfredo Bosi, o uso do ritmo na poesia ocorreu de várias maneiras, mas podem-se destacar: o ritmo no poema primitivo ou arcaico, o ritmo no poema clássico e acadêmico; e o ritmo no poema moderno (BOSI, 1983, p. 70). O poema primitivo apoiou-se nos acentos da linguagem oral para promover o ritmo. As produções poéticas pertencentes aos passos épicos das gestas, as falas mágicas e propiciatórias, os versículos do Antigo Testamento, os cantos da liturgia bizantina e medieval, prenderam-se à estrutura frásica, acentuando-a pela repetição e pelo paralelismo.

Tomás Navarro Tomás, ao observar a liberdade de ritmos na cantiga do *Libro de Buen Amor* (séc. XIII), usa expressões como a “polimetria” e a “ametria” para caracterizar a estrutura rítmica dessa produção. Em *Métrica Espanhola*, ao tratar do verso ibérico, aponta duas produções:



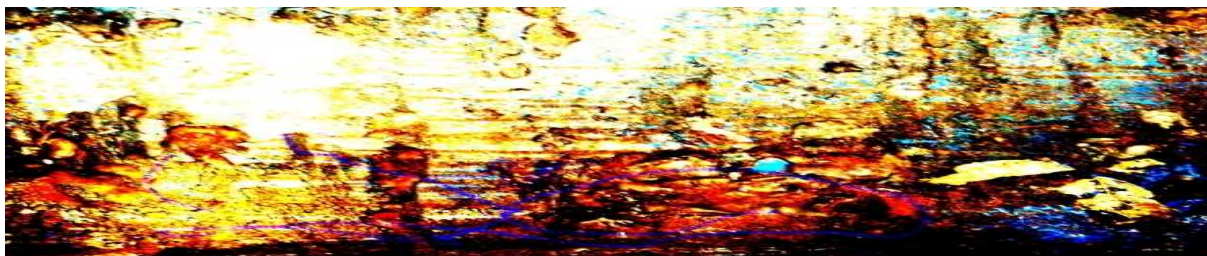
a *popular*, religiosa, entoada, que tende para o fraseio e à polirritmia; e a *aristocrática*, (posteriormente burguesa) letrada, sempre escrita, que se consagrava ao cânon isossilábico.

No poema clássico, o ritmo assume a regularidade, atuando no interino da língua, é o momento que se emerge a consciência do metro. Em seguida, o canto ritual cede lugar à arte poética, e a poesia passa a ser feita intencionalmente "segundo uma técnica refletida que exige a composição regular de um texto cujas partes devem ser segmentos iguais ou quase iguais" (BOSI, 1983, p. 72). A musicalidade arcaica é substituída pelo sistema de pés obrigatórios. Já nos fins da Idade Média alguns trovadores já praticavam um verso medido que não tinha nada em comum com os recitativos simples do hinário cristão ou com os ritmos da poesia coloquial por causa da sua aritmética difícil.

O ajustamento do ritmo no poema deu-se na medida em que se percebia que os diversos ritmos possíveis da fala não coincidiam, por exemplo, com a redução dos coros arcaicos aos pés pelos tratadistas gregos. Através da ideia defendida por Quintiliano (*apud* BOSI, 1983, p. 73): "Sem a cítara do músico, a gramática não pode ser perfeita, já que ela deve tratar de metros e de ritmos", os gramáticos imaginaram uma leitura métrica para corrigir esses descompassos. Assim, os artistas que obedeciam as leis da constância métrica, mantinham o poema numa atmosfera única.

A métrica culta, praticada a partir do Renascimento, fixou-se em dois cânones principais: o verso hendecassílabo italiano, que em Portugal e Espanha se chamou decassílabo; e o verso alexandrino francês. Essas estéticas permitem que se tenha mais liberdade do que a métrica latina do período áureo. Para os decassílabos, convencionou-se o ER 10 (6-10) ou o raramente usado o ER 10 (4-8-10); e para os alexandrinos ER 12(6-12).

Já no poema moderno, o ritmo abala o cânone da uniformidade estrita. Bosi explicita: "procura-se abolir o versos, de onde a exploração agora consciente das potências musicais da frase" (BOSI, 1983, p. 75). O verso livre e o poema polirrítmico são elementos renovados. Seguindo a ideologia de outras artes como a música e a pintura, a poesia moderna apoiou-se na liberdade para definir sua estética. Para Bosi, a liberdade moderna de ritmos promove na prática do poema o princípio duplo da linguagem: "sensorial, mas discursivo; finito, mas aberto; cíclico, mas vetorial" ( BOSI, 1983, p. 76). Walt Whitman, criador do verso livre, e muitos líricos simbolistas e modernistas optaram por potencializar o caráter ondeante, aberto e variado da fala nos versos e recusaram-se a destacar do fluxo oral a diversidade rítmica da linguagem métrica



regular. Whitman disse: “Se vocês querem ser mais livres do que quanto existiu até agora, venham ouvir-me” (WHITMAN, apud BOSI, 1983, p. 77).

## 2. ESTUDO DA PRESENÇA DO RITMO E DA EMOCIONALIDADE NA POESIA LÍRICA

O primeiro poema a ser analisado é “Cantiga sua partindo-se”<sup>5</sup>, de João Ruiz de Castelo Branco, produção lírica marcante do período humanista.

Senhora, partem tão tristes  
meus olhos por vós, meu bem,  
que nunca tão tristes vistes  
outros nenhuns por ninguém.

Tão tristes, tão saudosos,  
tão doentes da partida,  
tão cansados, tão chorosos  
da morte mais desejosos  
cem mil vezes que da vida.

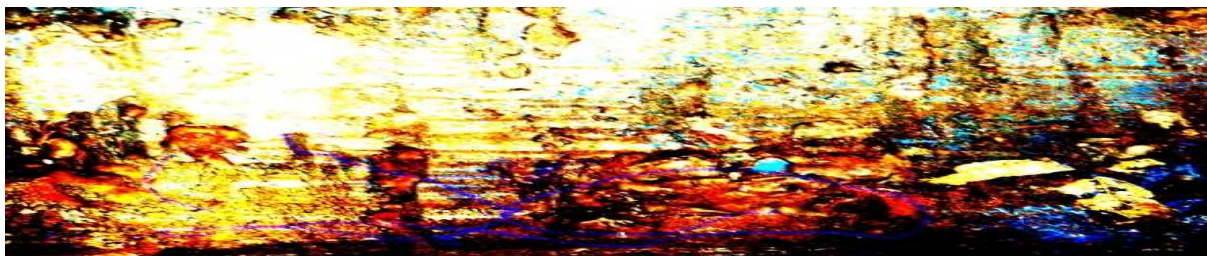
Partem tão tristes os tristes,  
tão fora d'esperar bem,  
que nunca tão tristes vistes  
outros nenhuns por ninguém.

A escolha por esse poema deve-se ao fato de ser uma das primeiras produções a se divorciar da música, ou seja, passa a utilizar-se das palavras a fim de representar os elementos rítmicos e emocionais sem a contribuição musical então usada nas produções trovadorescas. Moisés explana sobre sua autonomia: “O ritmo agora é alcançado com os próprios recursos da palavra disposta em versos, estrofes, etc., e não com a pauta musical. A poesia adquire ritmo próprio, torna-se ‘moderna...’” (MOISÉS, 2006, p. 37)

“Cantiga sua partindo-se” apresenta-se em três estrofes: a primeira e a terceira contém quatro versos e a segunda estrofe, cinco versos. Essa estrutura poemática é nomeada cantiga, não só por tê-la no título, mas também porque, de acordo com Massaud Moisés, essa é uma das novas técnicas e estruturas poéticas elaboradas pelos poetas quatrocentistas: “a cantiga, formada

<sup>5</sup> Retirado de *Presença da Literatura Portuguesa I* de Segismundo Spina (1971).



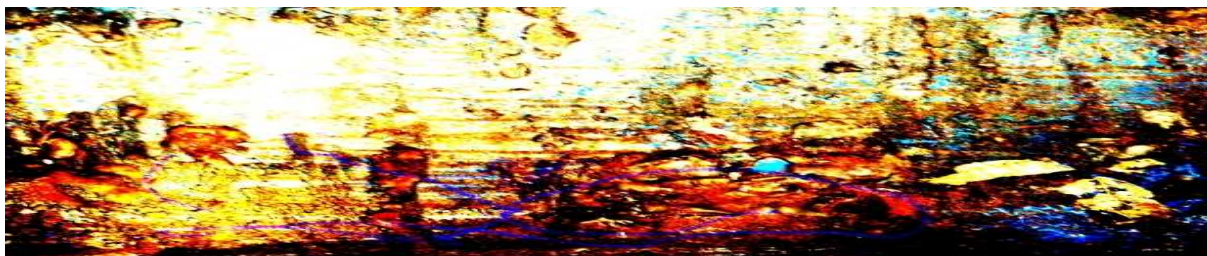


dum mote de 4 ou 5 versos ...” (MOISÉS, 2006, p. 38) Vale lembrar ainda que, neste período, o *Cancioneiro Geral* difundiu o emprego do verso redondilho, sendo que neste poema é usado o redondilho maior, poema com sete sílabas poéticas. Observe a escansão da primeira estrofe:

Se - *nho* - ra, par - tem - tão - *TRIS* - (tes)  
 1 2 3 4 5 6 7  
 meus - *o* - lhos - por - vós, - meu - *BEM*,  
 1 2 3 4 5 6 7  
 que - *nun* - ca - tão - tris - tes - *VIS* - (tes)  
 1 2 3 4 5 6 7  
 ou - tros - ne - nhuns - por - nin - *GUÉM*.  
 1 2 3 4 5 6 7

Apesar de o poema ser dividido metricamente em sete sílabas, observamos que não há regularidade nas acentuações. As sílabas marcadas em *itálico* demonstram essa irregularidade do ER. Nesse sentido, temos na primeira estrofe o ER 7 (2-4-7) do primeiro ao terceiro verso, e no quarto temos ER 7(1-4-7). Na segunda estrofe há a alternância do ritmo nos versos, o ER do primeiro ao quinto verso é respectivamente: ER 7 (2-7), ER 7(3-7), ER 7(3-7), ER 7(2-7) e ER 7(3-7). Na última estrofe a irregularidade é maior, temos do primeiro ao quarto verso: ER 7(1-3-7), ER 7(2-7), ER 7(2-7), ER 7(4-7). Isso pode demonstrar a falta de domínio dos poetas por estarem tentando criar uma maneira de regularizar o ritmo já que não estão mais subordinados à métrica e ao ritmo musical, apesar do verso redondilho maior possui variadas acentuações no seu ER. Musicalmente a transcrição rítmica<sup>6</sup> do poema seria a seguinte:

<sup>6</sup> 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.



Se - nho - ra par - tem - tão - tris - tes

Meus - o - lhos - por - vós - meu - bem

Que - nun - ca - tão - tris - tes - vis - tes

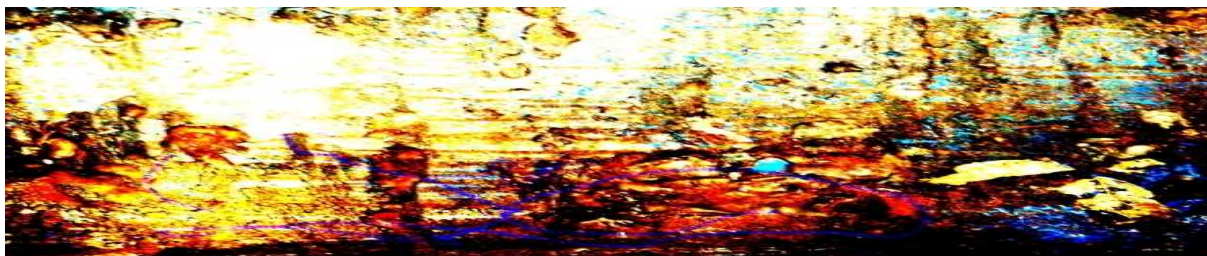
Ou - tros - ne - nhuns - por - nin - guém

Cíntia P. de L. Ramires

A materialidade rítmica no poema acontece por meio da acentuação. Observe as acentuações que compõe o ER, são apontadas na partitura na primeira figura de valor de cada compasso, ou seja, o tempo forte do ritmo binário (F, f).

Quanto aos elementos que evidenciam a emocionalidade no poema, temos primeiro que absorver sua temática: trata-se de um eu-lírico que se lamenta ao partir e deixar sua amada. Pelo modo de expor, percebemos que a partida não é bem vinda, mas necessária e obrigatória. O contexto histórico da época pode ajudar a relacionar a partida com os deveres dos homens nas guerras. Devemos notar que a cantiga ainda conserva traços da produção trovadoresca. Pode ser percebido primeiramente o tratamento “Senhora” e “meu bem” para dirigir-se à amada.

O sentimento intenso é refletido no terceiro e quarto verso da primeira estrofe “que nunca tão tristes vistes/ outros nenhuns por ninguém”, em que os olhos do eu-lírico estão tristes a ponto de não haver tanta tristeza em quaisquer outros. Na segunda estrofe, há o clímax do desespero. No trecho “Tão tristes, tão saudosos,/tão doentes da partida,/ tão cansados, tão chorosos/ da morte mais desejosos/cem mil vezes que da vida”. A semelhança entre a partida e a doença, ressalta o desejo da morte, pois na época os males eram quase incuráveis devido à falta de conhecimento específico. No terceiro parágrafo há a substantivação do adjetivo triste, causando uma personificação da tristeza: “Partem tão tristes os tristes,”. A estrofe termina com a



repetição dos últimos versos da primeira estrofe, o que pode ser chamado de refrão: “que nunca tão tristes vistas/ outros nenhuns por ninguém”.

O poema é marcado pela aliteração das consoantes [m], [n], [nh], [s] e [t] e pela assonância das vogais nasais [ã], [ê] e também pela vogal [u]. Esses sons contribuem de maneira significativa para a promoção da emocionalidade no poema. Conforme Nilce Sant’anna Martins (1997), as consoantes nasais são ditas, moles, mimosas; as sibilantes indicam soluço, suspiro; as surdas dão a impressão de um ataque violento e as vogais nasais transmitem o pranto, o lamento. Esses recursos contribuem para a atmosfera de lamento, tristeza e desespero do eu-lírico ao deixar quem tanto ama.

O segundo poema<sup>7</sup> a ser analisado é de Luís de Camões, representante ilustre do Classicismo português. Estruturalmente, este poema adquire nova forma por ser implantada a nova métrica trazida da Itália por Sá de Miranda. Chamado de *dolce stil nuovo* (doce estilo novo), essa nova forma foi criada por Francesco Petrarca, o grande poeta da Escola da Toscana, sendo composto por versos decassílabos denominado medida nova:

Transforma-se o amador na cousa amada,  
 Por virtude do muito imaginar;  
 Não tenho logo mais que desejar,  
 Pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,  
 Que mais deseja o corpo de alcançar?  
 Em si somente pode descansar,  
 Pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,  
 Que, como o acidente em seu sujeito,  
 Assim como a alma minha se conforma,

Está no pensamento como ideia;  
 E o vivo e puro amor de que sou feito,  
 Como matéria simples busca a forma.

Dividindo-o metricamente, notamos dentro dos versos decassílabos uma diversidade no ER:

Trans - for - ma - se o a - ma - dor - na- cou - sa a - ma - (da),

<sup>7</sup> Retirado de *Luís de Camões - a vida e a obra: 1524-1580* de Leopoldo Scherner (1980).





1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 Por - vir - tu - de - do - mui - to i - ma - gi - nar;  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 Não - te - nho - lo - go - mais - que - de - se - jar,  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
 Pois - em - mim - te - nha a - par - te - de - se - ja - (da).  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

O ER da primeira estrofe é respectivamente: ER 10 (2,6,10), ER 10(3,6,10), ER 10(4,6,10) e ER 10(3,6,10). Na segunda quarteto temos ER 10(2,6,10), ER 10(4,6,10), ER 10(4,6,10) e ER 10(3,6,10). No primeiro terceto há 10(4,6,10), ER 10(2, 5,10) e ER 10(3,6,10). O último terceto é composto por 10(2,6,10), ER 10(4,6,10) e ER 10(4,6,8,10). Conforme Amora (1973), o verso decassílabo, no princípio, tinha a acentuação somente na 6ª sílaba. Com o passar do tempo, foi se constituindo por um variado ER, aceitando a inclusão de outras sílabas acentuadas. A duração de uma possível declamação seria:

Trans - for - ma - seoa - ma - dor - na - cou - sa a - ma - da

Por - vir - tu - de - do - mui - toi - ma - gi - nar

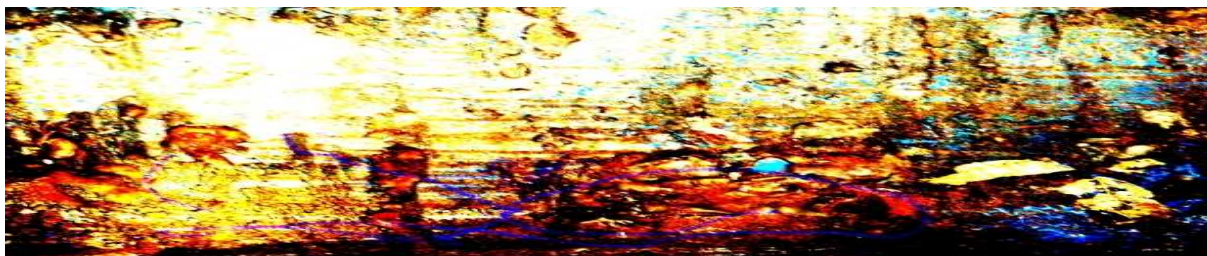
Não te - nho - lo - go - mais - que - de - se - jar

Pois - em - mim - te - nha - par - te - de - se - ja - da

Cíntia P. de L. Ramires

O soneto possibilita uma leitura rítmica tão natural a ponto de a transcrição encaixar-se perfeitamente na elocução declamatória. As acentuações do ER são exatamente a primeira figura de cada compasso, marcando o tempo forte ou sílaba acentuada do verso.

**Cíntia Pires de Lemos Ramires**  
**Luciana Brito**



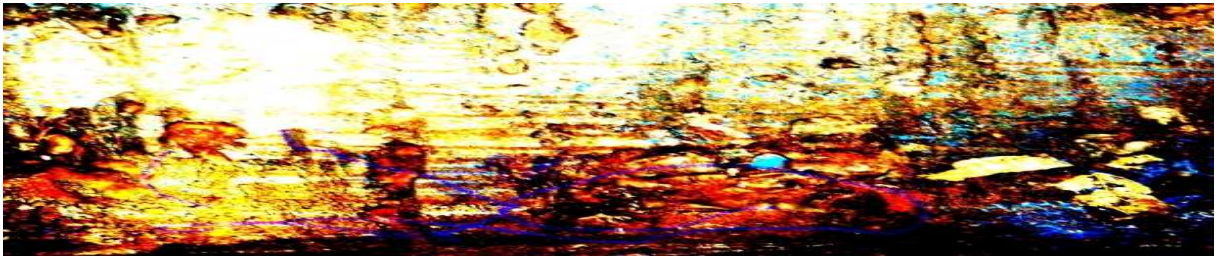
Caracterizado com ideologias da cultura clássica greco-romana, o neoplatonismo ganha espaço ao tratar do mundo inteligível - ideias puras, o Amor platônico; e do mundo sensível, real, do amor particular. De acordo com Platão, a realidade é a sombra ou reflexo das ideias puras (NICOLA, 1994, p. 64). Após essa exposição podemos explorar a temática do poema claramente. O eu-poético, por pensar constantemente na amada como algo idealizado, alcança esse plano como real, de modo que possa tê-la, o que é expresso na primeira estrofe. Na segunda estrofe, questiona-se o que lhe falta, já que tem o que deseja. Na terceira estrofe, faz uso da racionalidade para convencer-se que sua amada só está no pensamento, não sendo real. Na quarta estrofe assume sua condição no plano sensível, mundo real, e termina por se convencer de que como mortal, busca a forma, o objeto, algo palpável, remetendo as coisas carnisais.

A formação do poema apresenta as partes de que se compunha o soneto camoniano: tese, antítese e síntese. A tese defendida é o alcançar a coisa amada, a antítese consiste em afirmar que sua semideusa é uma idealização e a síntese defini-se como sendo ele homem, matéria, busca a forma, o palpável, o real.

Ao buscarmos a emocionalidade nesse soneto, encontramos-la no voltar ao mundo real do eu-lírico, ou seja, no choque entre a fantasia e a realidade. Sobre a produção clássica, observemos o alerta de Massaud Moisés sobre o assunto: “O racionalismo clássico não significa ausência de emoção e sentimento, apenas pressupõe que a Razão exerça sobre ele uma espécie de controle, de vigilância, a fim de evitar que transbordem”. (Moisés, 2006, p. 51). A partir dessa premissa, podemos concluir que o momento de ruptura entre o imaginário e o real abala emocionalmente o homem; se fôssemos contrários a essa ideia, estaríamos evidenciando a apatia humana aos acontecimentos a sua volta. Também a presença marcante da consoante [m], apontando a aliteração, nas palavras *transformar-se*, *amador*, *amada*, *muito imaginar*, *mais*, entre outras que compõe o soneto, sugerem uma suavidade para a declamação poética acompanhada pela predominância de sons vocálicos fechados.

O poema *Amor*<sup>8</sup>, representante do romantismo, é marcado pelas características do movimento que repudia os neoclássicos, ignora-se as regras, modelos poemáticos e normas praticadas por eles. Conforme Bosi, “renascem [...] formas medievais de estrofação e dá-se o máximo de relevo aos metros breves, de cadência popular, os redondilhos maiores e menores, que passam a competir com o nobre decassílabo” (BOSI, 2006, p. 97). Observemos:

<sup>8</sup> Retirado de *Lira dos Vinte anos* de Álvares de Azevedo (2008).



Amemos! Quero de amor  
 Viver no teu coração!  
 Sofrer e amar essa dor  
 Que desmaia de paixão!  
 Na tua alma, em teus encantos  
 E na tua palidez  
 E nos teus ardentes prantos  
 Suspirar de languidez!

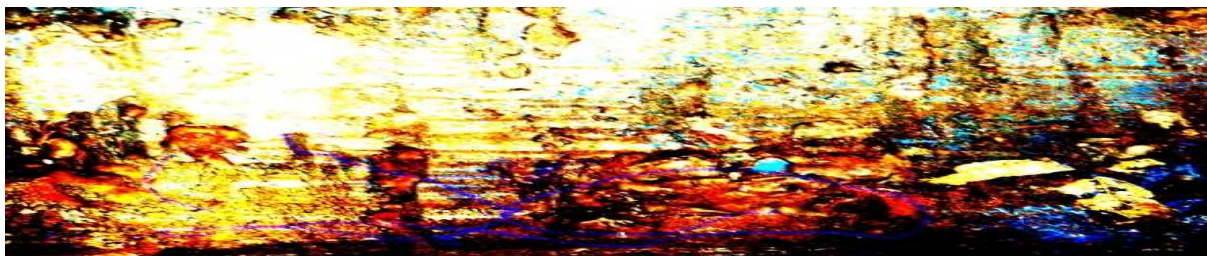
Quero em teus lábios beber  
 Os teus amores do céu,  
 Quero em teu seio morrer  
 No enlevo do seio teu!  
 Quero viver d'esperança,  
 Quero tremer e sentir!  
 Na tua cheirosa trança  
 Quero sonhar e dormir!

Vem, anjo, minha donzela,  
 Minha alma, meu coração!  
 Que noite, que noite bela!  
 Como é doce a viração!  
 E entre os suspiros do vento  
 Da noite ao mole frescor,  
 Quero viver um momento,  
 Morrer contigo de amor!

Conferindo a escansão teríamos:

A - me - mos! - Que - ro - dea - mor  
 1 2 3 4 5 6 7  
 Vi - ver - no - teu - co - ra - ção!  
 1 2 3 4 5 6 7  
 So - frer - e a - mar - e - ssa - dor  
 1 2 3 4 5 6 7  
 Que - des - mai - a - de - pai - xão!  
 1 2 3 4 5 6 7  
 Na - tu a al - ma, - em - te - us en - can - (tos)  
 1 2 3 4 5 6 7  
 E - na - tu - a - pa - li - dez  
 1 2 3 4 5 6 7  
 E - nos - te - us ar - den - tes - pran - (tos)  
 1 2 3 4 5 6 7  
 Sus - pi - rar - de - lan - gui - dez!  
 1 2 3 4 5 6 7





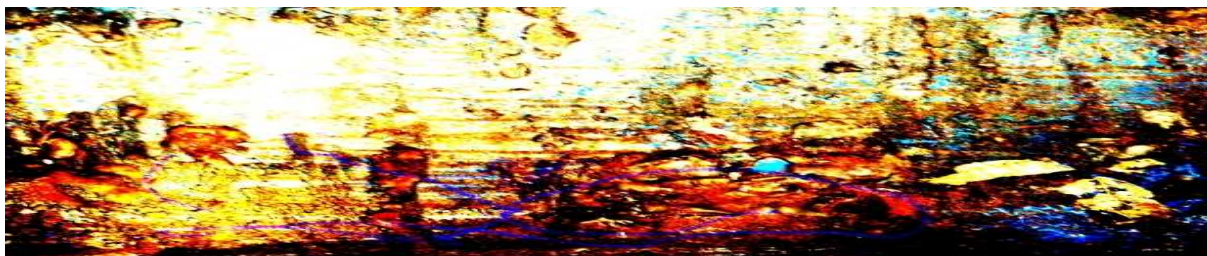
Perceberemos que o ER desse poema heptassílabo é diversificado. Segundo Amora (1973), não há ER fixo no redondilho maior, possibilitando uma variedade rítmica intensa. Os ER da primeira estrofe são compostos pelo ER 7(2-7), nos quatros primeiros versos e por ER 7(3-7) nos quatros versos restantes. A segunda possui um ER diversificado, seguindo respectivamente os versos: ER 7(1-4-7), ER 7(2-4-7), ER 7(1-4-7), ER 7(2-4-7), ER 7(1-4-7) e ER 7(2-4-7). Essa alternância sugere um diálogo entre os versos, remetendo ao fraseado musical, uma melodia que pergunta e a outra responde. Na terceira estrofe, o ER segue por ER 7(2-4-7) nos quatros primeiros versos e conseqüentemente há a alternância entre ER 7(1-4-7), ER 7(2-4-7), ER 7(1-4-7) e ER 7(2-4-7) que sugere um momento de tensão e repouso entre o primeiro e segundo ER, também representado na música. As acentuações dos diferentes ERs promovem uma declamação poética rica na emocionalidade, referindo-se a melodia da fala por meio das diferentes acentuações.

A - me - mos! - Que - ro - dea - mor - Vi -  
 ver - no - teu - co - ra - ção! So - frer - e a - mar - e - ssa  
 dor - que - des - mai - a - de - pai - xão! Na - tu  
 alma - em - teus - en - can - tos - e - na - tu - a - pa - li  
 dez - e - nos - teu - sar - den - tes - pran - tos - sus - pi  
 rar - de - lan - gui - dez

Cíntia P. de L. Ramires

No poema notamos que o momento propício é a noite, remetendo ao sonho e à imaginação. O eu-lírico deixa levar-se pelo desejo que tem pela mulher amada, dessa forma quer inteiramente tê-la e desfrutar da paixão que sente chegando ao ápice de morrer de amor. A presença do amor carnal e sublime se completa no poema, de modo a expor a necessidade do

**Cíntia Pires de Lemos Ramires**  
**Luciana Brito**



estado amoroso da voz poética. Assim como na música a liberdade estética permitia o transbordar dos sentimentos, na poesia acontece a mesma coisa.

A aliteração e assonância se fundem no poema, havendo um grande número de consoantes e vogais presentes. Marcamos, portanto, a melodia da fala como evidenciador da emocionalidade, além da temática exposta. É necessário ressaltar que de todos os poemas analisados até agora, este contém uma regularidade rítmica significativa.

No poema simbolista, *Ismália*<sup>9</sup>, de Alphonsus de Guimaraens, as características evidentes são a sugestão, a espiritualidade, o misticismo, ampliando-se a separação entre vida carnal e espiritual por meio do suposto suicídio.

Quando Ismália enlouqueceu,  
Pôs-se na torre a sonhar...  
Viu uma lua no céu,  
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,  
Banhrou-se toda em luar...  
Queria subir ao céu,  
Queria descer ao mar...

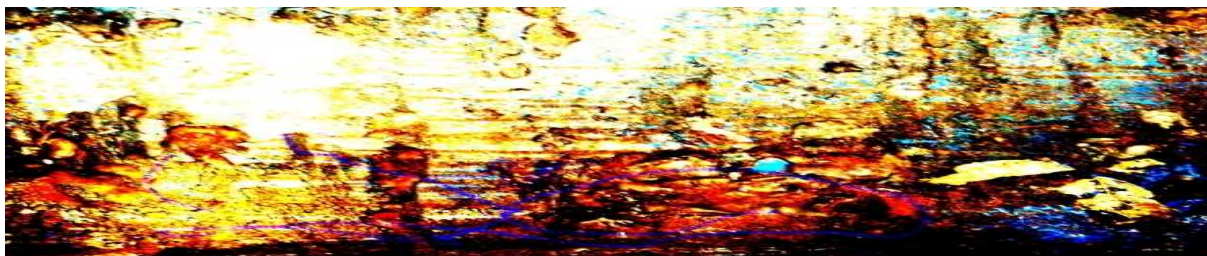
E, no desvario seu,  
Na torre pôs-se a cantar...  
Estava perto do céu,  
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu  
As asas para voar...  
Queria a lua do céu,  
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu  
Ruflaram de par em par...  
Sua alma subiu ao céu,  
Seu corpo desceu ao mar...

Somente com a audição do poema, percebemos a harmonia fonética e rítmica. Observemos a escansão para tirarmos as conclusões:

<sup>9</sup> Retirado de *Revista Agulha*, on line, 2010.



Quan - do Is - má lia - en - lou - que - ceu,

1 2 3 4 5 6 7

Pôs - se - na - to - rre a - so - nhar...

1 2 3 4 5 6 7

Viu - u - ma - lu - a - no - céu,

1 2 3 4 5 6 7

Viu - ou - tra - lu - a - no - mar.

1 2 3 4 5 6 7

A primeira estrofe é composta pelo ER 7(3,5,7) no primeiro verso e ER 7(1,4,7) nos últimos três versos. A segunda estrofe tem ER 7 (2,4,7) nos dois primeiros versos e ER 7(2,5,7) nos dois últimos. A terceira e quarta estrofe são isorrítmicas, tendo um ER 7(2,4,7). A quinta estrofe tem ER 7 (2,5,7) em todos os versos. Diferentemente dos outros poemas analisados, notamos uma unidade rítmica no poema simbolista, o que promove uma notável musicalidade, o que pode ser comprovado através da musicalidade do verso, promovido pelo ER, considerando a duração e a intensidade. Observe a transcrição rítmica do poema:

Quan - do Is - má lia - en - lou - que - ceu

Pôs - se - na to - rre a - so - nhar

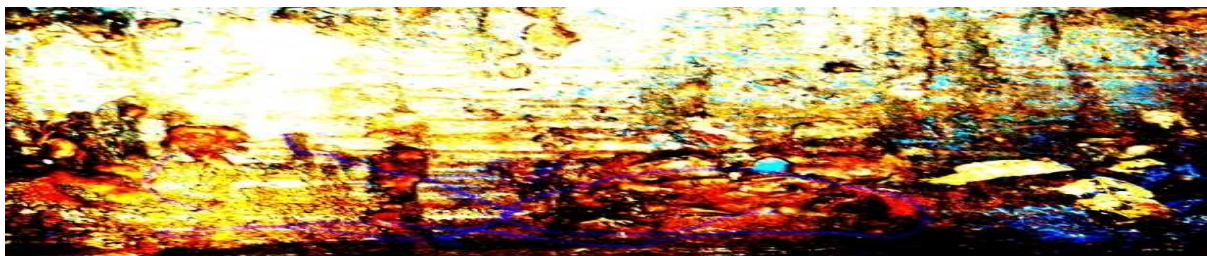
Viu - u - ma - lu - a - no - céu

Viu - ou - tra - lu - a - no - mar

Cíntia P. de L. Ramires

Apesar do ritmo apresentar-se com durações distintas, descreve perfeitamente a elocução declamatória. O primeiro tempo de cada compasso é exatamente o ER descrito na escansão do poema.

**Cíntia Pires de Lemos Ramires**  
**Luciana Brito**



Marcado fortemente pela sugestão, a poesia simbolista não buscava descrever ou definir, mas evocar e sugerir (MOISÉS, 2006, p.210), como ocorre no poema de Alphonsus de Guimaraens. As atitudes da personagem influenciadas pela loucura sugerem o suicídio, no entanto, não fica explícito tal acontecimento.

Dividindo o poema em partes, temos nas três primeiras estrofes o estágio da loucura, que pode ser ilustrado na indecisão entre o plano divino e o plano material, o plano divino sendo o céu e o plano material representado pelo mar. Dessa forma, pelo plano material (lua do mar) ser reflexo do plano divino (lua do céu), Ismália permite que essa ambiguidade coloque-a em conflito. Na quarta estrofe, ápice da narrativa poética, a personagem vai à busca dos dois elementos almejados. Sem êxito, ocorre o rompimento entre o plano material e o plano divino em que a alma de Ismália vai ao céu e seu corpo ao mar. A temática metafísica apenas sugere hipóteses para interpretações, ou seja, deixa questionamentos em aberto por meio dos símbolos utilizados. Nos recursos fônicos utilizados, a assonância dos sons vocálicos [ã] e [e], bem como a aliteração em [m], [s] e [nh] promovem uma suavidade para a declamação de forma que minimize a temática tratada.

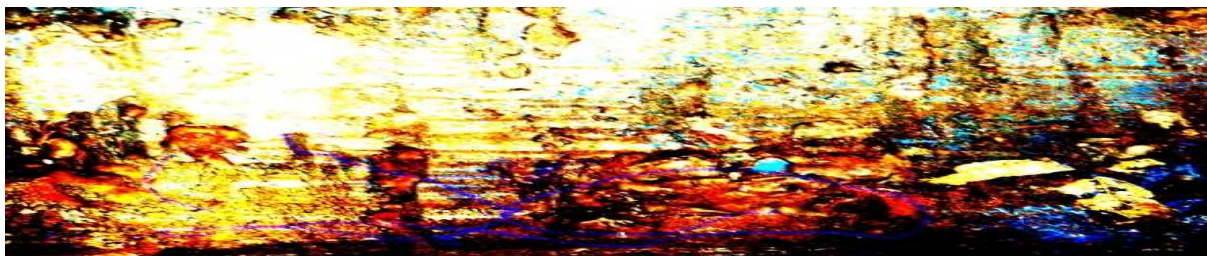
Neste poema pudemos notar que a sugestão é um elemento motivador para sua criação tanto no plano temático e o lexical, como nos recursos sonoros utilizados: aliterações, assonâncias e a rítmica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Espera-se que a pesquisa empreendida tenha auxiliado a compreensão da musicalidade metafórica do ritmo e da emocionalidade no gênero lírico. 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. Por outro lado, a exposição da emocionalidade foi importante para desvendar os recursos utilizados com o intuito de emocionar por meio da expressão musical, como as sugestões promovidas pelos modos musicais gregos que motivavam, por exemplo, os guerreiros nas batalhas. Na elocução verbal,

**Cíntia Pires de Lemos Ramires**  
**Luciana Brito**



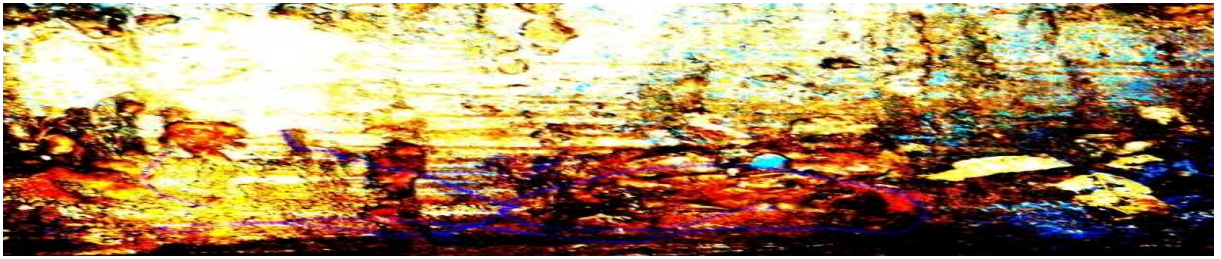


entonação, e a melodia da fala no poema percebemos a forma de apresentar o tema abordado por meio da declamação deixando transparente a emocionalidade.

Os resultados obtidos através do resgate da origem e transformação emotiva e rítmica do gênero lírico até hoje, em conjunto com o saber musical buscado na teoria elementar da música, 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 BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Casimiro de. **As Primaveras**. São Paulo: Livraria Editora Martins S/A co-edição Instituto Nacional do Livro, 1972.
- ALFAYA, Monica; PAREJO, Enny. **Musicalizar: uma proposta para vivência dos elementos musicais**. São Paulo: Musimed, 1987.
- ÁLVARES, de Azevedo. **Lira dos vinte anos**. 3 ed. São Paulo: Martin Clarinet, 2008.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.
- BRITO, Teca Alencar de. **Música na Educação Infantil**, São Paulo: Peirópolis, 2003.
- CANDIDO, Antonio **O estudo analítico do poema**. FFLCH-USP, s.d.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto: teoria da lírica e do drama**. São Paulo: Ática, 2005.
- ENCORE 4.5.3. **Editor de partituras**. GVOX Interactive Music, 1993-2002.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons e Ritmos**. São Paulo: Ática, 1989.
- GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 1ª Ed. Lisboa, 1994.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. **Ismália**. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/all.html#ismalia>. Acesso em : 25 abr.2010.
- KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. 2 ed. Porto Alegre, Movimento, Brasília/ Instituto Nacional do Livro, 1973.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. 2 ed. rev. e aum. São Paulo: T.A. Queiroz: 1997.
- MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4 ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 34 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.



NICOLA, José de. **Literatura Portuguesa** – da Idade Média a Fernando Pessoa. 7 ed. São Paulo: Scipione, 1994.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Ritmo e poesia**. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

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

SCHERNER, Leopoldo. **Luís de Camões - a vida e a obra**: 1524-1580. Curitiba, Lítero-Técnica, 1980.

SPINA, Segismundo. **Presença da Literatura Portuguesa** – Era medieval. V.1 São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.

WARREN, Austin; WELLEK, René. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicação Europa-América, 1962.