

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 6, Número 1, Jan.-Jun. 2017

TENSÕES ENTRE RITMO E SENTIDO EM “O DESCONHECIDO”, DE RIBEIRO COUTO¹

TENSIONS BETWEEN RHYTHM AND MEANING IN “O DESCONHECIDO”, BY RIBEIRO COUTO

BATISTA, Thiago Rodrigues

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITARESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 21/05/2017 • APROVADO EM 01/06/2017

Abstract

This article aims to analyse the poem “O Desconhecido”, written by the Brazilian poet Ribeiro Couto, based on an investigation of the metric choices made by the poet and an observation of a possible relationship between this aspect of rhythmic construction and its suggestions in the process of the construction of meaning. We have found some difficulties related to the accent distributions in some verses, and we launched the hypothesis that the ambiguity of their interpretation was provided in the poet’s work as an useful procedure for the construction of a disruptive effect, figurative and rhythmic, which showed itself consistent in the reading of the whole poem.

O artigo analisa o poema “O desconhecido”, do poeta santista Rui Ribeiro Couto partindo da leitura das escolhas métricas feitas pelo poeta e da observação das possíveis relações deste aspecto da construção rítmica e sua sugestão no processo de construção de sentido. Deparamo-nos com algumas dificuldades referentes às distribuições de acentos em certos versos e lançamos a hipótese de que a ambiguidade de sua leitura pudesse ter sido prevista no trabalho do poeta como um procedimento útil para a construção de um efeito de perturbação, figurativo e rítmico, que se mostrou coerente numa leitura do poema inteiro.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Ribeiro Couto. Poetry. Rythm. Metric. Tension.

PALAVRAS-CHAVE: Concordância. Gênero. Contínuo. Contato.

Texto integral

INTRODUÇÃO

O escritor Rui Ribeiro Couto (1898-1963), hoje pouco conhecido do público em geral, foi um poeta, contista e romancista brasileiro que iniciou sua carreira no início do século XX. Estreia em poesia em 1921 com o livro *O jardim das confidências*, obra que à época foi recebida como certa novidade, por conta da dicção simples de seus versos e pela escolha de temas poéticos “humildes” e cotidianos². Guarda relações com a poesia do final do século XIX, em especial com aquela de veio simbolista³, e costuma ser compreendido dentro de uma tendência literária que a historiografia tem denominado penumbrismo, termo criado por Ronald de Carvalho (1921/1976) em resenha ao seu livro de estreia.

É possível dizer que, no momento da publicação de *O jardim das confidências*, Ribeiro Couto insere-se em um contexto de possibilidades novas para a composição poética. É nesse momento histórico que se ensaiam, por exemplo, as primeiras experiências com o verso livre. Além disso, o poeta parece herdar da vertente simbolista o gosto por experimentações dentro de versos tradicionais. O uso que faz do verso alexandrino, por exemplo – metro que aparece em número considerável de poemas em seu livro de estreia – o teria levado a adquirir uma dicção própria e pessoal. Assim o compreende um poeta como Ledo Ivo, que enxerga nessa apropriação, ou, nessa aclimação do tradicionalíssimo verso de doze sílabas, um dos traços da modernidade de sua obra:

Seus poemas (...) atestam esse poder de Ribeiro Couto rejuvenescer e transfigurar os metros mais senectos ou mais serestos, e dar uma dicção pessoal a qualquer ritmo, o da tradição ou o da serenata. E essa dicção assegura a permanência, a atualidade, a modernidade de sua poesia (IVO, 1994, p. 174).

A compreensão, portanto, de que uma marca importante da dicção poética de Ribeiro Couto seria a capacidade de modular de maneira particular diferentes tipos de metros⁴ pode indicar que a componente rítmica seria um dos traços definidores de sua poesia. Seguindo por esse caminho, a análise que faremos do poema “O desconhecido” terá como foco a articulação entre as componentes de sentido do poema e sua construção rítmica, que parece se constituir a partir de movimentos de aproximação e afastamento das acentuações previstas pelo padrão métrico tradicional do verso alexandrino. Como se verá adiante, é possível encontrar no poema tensões provenientes de rearranjos acentuais e articulações específicas das células métricas que ajudam a passar ou a intensificar certos efeitos poéticos importantes para a sua leitura.

De maneira geral, o poema aqui analisado representa uma cena noturna que ocorre em uma saleta fechada imersa na escuridão e iluminada apenas pela luz de uma lâmpada fraca que, sugere-se, está para se apagar. Nesse ambiente, um homem prostra-se sobre uma mesa em um angustiante choro, enquanto a voz que descreve a cena parece lhe dar conselhos que permitiriam o apaziguamento desse sofrimento. Ao final do poema, somos surpreendidos pela informação de que o narrador e o homem, então objeto da narração, são uma mesma pessoa que estabelece um diálogo consigo mesma em frente a um espelho. Todo o percurso semântico feito pelo poema articulado com sua construção rítmica parece propor, então, um efeito de perturbação sobre o olhar de um sujeito que, pretendendo olhar para si mesmo, pouco consegue compreender sobre a causa de sua própria angústia.

A referida articulação semântico-rítmica será, portanto, analisada com o auxílio de algumas noções a respeito da construção do ritmo em poesia, tais como apresentadas por Cavalcanti Proença, em *Ritmo e Poesia* (1955) e por Rogério Chociay, em *Teoria do Verso* (1974). Tais noções nos ajudarão a compreender, por exemplo, como algumas dificuldades de escansão provenientes de uma articulação peculiar das sílabas poéticas – que surgem quando esquematizamos a estrutura de acentos do poema – parecem estar, na verdade, contribuindo para a construção de significados nos versos. Compreendemos que, no trabalho de um poeta cuja fortuna crítica costuma apontar um alto domínio da técnica versificatória, tais dificuldades ou ambiguidades rítmicas possam apresentar uma importante chave de leitura para seus poemas.

Ritmo: noções trabalhadas

O ritmo no poema, segundo Cavalcanti Proença (1955), sob a perspectiva da estrutura do metro, pode ser compreendido em língua portuguesa pela articulação entre os seguintes pés, ou como denomina o autor, entre as seguintes células métricas: o troqueu, dissílabo composto por uma sílaba forte seguida de uma fraca; o dáctilo, trissílabo composto por uma sílaba forte seguida de duas fracas; o péon quarto, tetrassílabo composto por uma sílaba forte seguida de três fracas, e ainda, o jambo, o anapesto e o péon primo, células que se diferenciam respectivamente das

primeiras por se iniciarem em anacruse, ou seja, por se iniciarem por uma, duas ou três sílabas átonas, ou, fracas.

Ao dividir os versos em unidades denominadas células métricas, Cavalcanti Proença as define como cada um dos “seis tipos de combinação de átonas ou tônicas que, isoladas ou agrupadas, podem estruturar o ritmo do verso” (PROENÇA, 1955, p. 17). O autor as denomina em semelhança às designações utilizadas na nomenclatura clássica, mas nos indica as diferenças entre o princípio rítmico da métrica latina e o da portuguesa, sendo a primeira fundada no que denomina “quantidade silábica” e a última na tonicidade – alternância de sílabas fracas e fortes. Utilizamos como base para a análise feita a partir do desenho métrico dos versos, os códigos de sinais propostos pelo autor para a representação das sílabas tônicas e das sílabas átonas. A adaptação desses sinais para os nossos objetivos e para a melhor visualização nos levou a representá-los da seguinte maneira:

- a) As sílabas tônicas representadas pelo sinal da barra: /
- b) As sílabas átonas representadas pelo sublinhado: _
- c) A pausa da cesura⁵ representada por duas barras: //

A última nomenclatura que utilizamos de Proença é aquela que corresponde ao que o autor chama de números distributivos (indicados em nossa análise por ND), e que correspondem à representação das células métricas através de algarismos, no intuito de indicar numericamente as sílabas acentuadas no verso, o que permite representar com clareza a distribuição das sílabas tônicas. Os números distributivos aparecerão ao lado de cada verso analisado, indicando quais são as sílabas com acentuação forte, como no exemplo:

Olá, rapaz, que **tens?** **Conta...** **contar** **conforta.** ND: 2-4-6-7-10-12
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

É preciso apontar, ainda, como argumenta o crítico Rogério Chociay, que o ritmo de um poema não se resume apenas à estrutura métrica sobre a qual seus versos são construídos. Tal estrutura, o metro, relaciona-se com os padrões de acentuação que compõem formas poéticas tradicionais. É ele quem estabelecerá, por exemplo, no caso de um soneto decassilábico, a obrigatoriedade de pausas na 6^o e 10^o sílabas de um verso heroico, ou de pausas na 4^o, 8^o e 10^o sílabas de um verso sáfico. Essa configuração dos acentos propiciará certo andamento na leitura do poema, um andamento já estabelecido como uma forma métrica tradicional – e que será subvertido em alguns dos versos aqui analisados. Contudo, não é apenas esse aspecto do poema que lhe atribuí ritmo, que pode ser entendido como uma espécie de impressão causada pelo conjunto dos versos ou, nas palavras de Chociay, a “resultante percebida da solidariedade dos diferentes níveis de linguagem que ocupam o poema” (p. 2).

Apesar de considerarmos essa compreensão do ritmo, nossa análise terá como foco os movimentos de afastamento e aproximação do desenho métrico comum ao alexandrino, tal como era prescrito, inclusive, pelos manuais de

versificação⁶. Pretendemos compreender, assim, como o trabalho com esse elemento específico do ritmo, tal como articulado nos versos de Ribeiro Couto, acaba reforçando ou mesmo se constituindo como uma parte fundamental de efeitos poéticos importantes para a leitura do poema.

Ritmo e produção de sentido

O poema “O desconhecido” está inserido na segunda das três partes que compõem *O jardim das confidências*, sendo elas “Os Romances Perdidos”, “A Mocidade Inquieta” e “A Espera Inútil”. A atmosfera do poema, em que vemos um homem sentado diante de uma mesa sob a luz tremulante de uma lâmpada por se apagar, num quarto escuro, é recorrentemente aproveitada por Ribeiro Couto ao longo do livro. Nos poemas em que essa imagem e derivações dela ocorrem, somos apresentados a um intimismo em que mistério e angústia se aproximam, sem que possamos compreender claramente os motivos da dor de um sujeito que se encontra isolado do mundo. A atmosfera desses poemas, bem como do poema aqui analisado, se constrói pela sugestão de um estado de espírito melancólico e é fortemente marcada pelo trabalho sonoro e por um ritmo dolente:

O DESCONHECIDO

Quem é esse que está, sob a lâmpada morta,
Infantil, a chorar debruçado na mesa?
Olá, rapaz, que tens? Conta... Contar conforta.
E em tua boca eu sinto, estrangulada, presa,
A confissão que assim, sob a lâmpada morta,
Entre livros, terá mais tristeza, tristeza...

Pões os olhos em mim: pobres olhos molhados
Em que o pranto desceu como que um véu vermelho.
Conta o que tens... Enxuga os olhos desgraçados...

E ele chorava para mim, dentro do espelho.

(COUTO, 1961, p. 33)

Em uma primeira leitura, é possível ver na estrofe inicial do poema dois movimentos distintos, sendo o primeiro deles o de apresentação da cena. Mesmo sugerindo certa indeterminação pela pergunta “quem é esse?”, toda a configuração do ambiente e dos elementos que entrarão em tensão ao longo do poema é

estabelecida pelos dois primeiros versos: o homem, a iluminação fraca/inexistente, o espaço íntimo, a angústia chorosa. O andamento inicial da leitura pode ser caracterizado pela articulação de células métricas ternárias, podendo ser vistos os dois primeiros versos como uma sucessão de anapestos (_ _ /):



1. Quem é esse que está, sob a lâmpada morta, ND: 3-6-9-12
 _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / andamento ternário
2. Infantil, a chorar debruçado na mesa? ND: 3-6-9-12
 _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / andamento ternário

O que irá mudar, contudo, do terceiro ao sexto verso, quando o andamento da leitura passa a seguir um padrão binário, onde se sucedem, prioritariamente, os jambos (_ /), havendo inversões de pé que, todavia, não parecem descaracterizar esse padrão métrico, ao menos no que se refere ao terceiro e quarto versos. É, pois, justamente a partir dessa mudança que outro movimento do poema se inicia: passado o momento de apresentação da cena, inicia-se uma tentativa de diálogo entre a voz (que antes estava apenas descrevendo o ambiente) e o homem, objeto da descrição. Esse contato começa a se estabelecer com a entrada dessa voz, inicialmente exterior, como a figura de um interlocutor na cena:

3. Olá, rapaz, que tens? Conta... Contar conforta. ND: 2-4-6-7-10-12
 _ / _ / _ / / _ _ / _ / andamento binário
4. E em tua boca eu sinto estrangulada, presa, ND: 2-4-6-8-10-12
 _ / _ / _ / _ / _ / _ / andamento binário
5. A confissão que assim, sob a lâmpada morta, ND: 2-4-6-9-12
 _ / _ / _ / _ _ / _ _ / andamento c/ início binário
6. Entre livros, terá mais tristeza, tristeza... ND: 1-3-6-7-9-12
 / _ / _ _ / / _ / _ _ / andamento binário

Visualizada a variação rítmica geral da primeira estrofe, entre um andamento ternário e um andamento que tende ao binário, voltemos, então, ao início do poema. Não há dúvidas quanto ao padrão rítmico do segundo verso, onde são possíveis apenas as acentuações em quatro sílabas: “Infant**il**, a chor**ar** debru**ç**ado na **me**sa?” Essa distribuição dos acentos respeita, ainda, um uso tradicional da composição do verso alexandrino, em que, além das acentuações obrigatórias na sexta e décima segunda sílabas, são previstas⁷ outras duas fortemente marcadas nas posições mediais de cada um dos hemistíquios que compõem esse verso.

Há, contudo, no primeiro verso do poema, uma ambiguidade na acentuação que atribui tensão ao ritmo. Pela comparação com o segundo verso, pode-se observar que tratá-lo apenas como uma sucessão de anapestos talvez não abarque

todas as possibilidades de sua configuração rítmica. Já no início do verso, por exemplo, o que tratamos por uma célula métrica, pode ser lido também como uma sucessão de três acentos que, por assemelharem-se, acabam se anulando, gerando assim uma ambiguidade acentual pela justaposição de três tônicas:

3 tônicas

1. **Quem é esse** que está, // sob a lâmpada morta,

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

Passando da construção rítmica para o campo do sentido, poderíamos nos perguntar se a aproximação de sílabas tônicas, que impossibilita concluir sobre qual delas se distingue em tonicidade, não estaria contribuindo para a construção da expressão de incerteza que estará presente ao longo do poema. A ambiguidade acentual que recai justamente sobre a pergunta-chave "quem é esse?" parece antever já no início do primeiro verso a dificuldade de se obter uma resposta satisfatória a essa pergunta, problema central de "O desconhecido", e que no fim acaba por se revelar quase como uma tarefa que não se resolve.

Na dimensão do ritmo do poema, oculta-se sob a pergunta, simples, mas essencial, uma espécie de desarmonia, uma tensão que subjaz à primeira etapa de um olhar investigativo, inquiridor, paralela à tensão no ritmo natural do alexandrino⁸. A dúvida aqui parece não estar em harmonia com a dúvida cartesiana que precede o estudo analítico e racional das coisas; pelo contrário, a ambiguidade rítmica que marca a sua expressão (e que se constrói também em relação ao segundo verso) parece minar, já de saída, qualquer sondagem ancorada na razão. Quando passamos para a segunda parte do verso, nada se expande e a alcova surge sob a meia-luz de uma "lâmpada morta" como um espaço claustrofóbico, em que pouco ou quase nada se pode ver.

Os quatro versos seguintes da estrofe possuem um esquema métrico semelhante, mas podemos notar uma variação proveniente de outros dois elementos recorrentes ao longo do poema. Com exceção do verso 4, todas as passagens de um hemistíquio a outro são obstruídas por pausas que se prolongam pela justaposição de sílabas tônicas na cesura do alexandrino. O terceiro verso do poema explicita bem essa articulação entre os hemistíquios e, além de levar a uma modificação no andamento da leitura, parece colocar em oposição as duas partes que o compõem:

Justaposição

3. Olá, rapaz, que **tens?** // **Conta...** contar conforta. 6 + 6 (1): agudo + grave

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

elisão

4.E em tua boca eu sin // to estrangulada, presa, 6(1) + 6(1): grave + grave

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

Esse choque parece corresponder ao que é representado no campo do sentido: o malogro da primeira tentativa de se estabelecer um diálogo entre a voz que descreve a cena e o homem. A duração da pausa parece se relacionar diretamente com a terminação em sílaba aguda do primeiro hemistíquio, seguindo-se a ela outra sílaba com acentuação forte. Assim, toda essa articulação parece acentuar, complementando o sentido do verso, a seguinte movimentação na relação entre esses interlocutores: a voz do narrador pergunta o motivo da angústia do outro, não recebe resposta alguma (a pausa na cesura), em seguida, tenta reiniciar o diálogo por outro caminho, pela forma de um conselho.

O verso 4 destoa dos demais versos do poema por ser aquele de acentuação mais uniforme, com andamento binário claramente marcado. Além disso, a passagem suave entre os hemistíquios, proporcionada pela elisão entre a última vogal do primeiro e a vogal da primeira palavra do segundo, também sugere, em contraste com o andamento “truncado” do verso anterior, a possibilidade de uma aproximação mais branda – pelo ritmo que não se interrompe – entre os interlocutores. Na fatura do sentido, parece se iniciar aqui uma terceira tentativa de diálogo, agora por meio de uma postura que envolve uma espécie de percepção sensível do outro, que, todavia, permanece em silêncio. O narrador, que insiste na tentativa da conversa, opta por intuir o que poderia estar levando seu “não interlocutor” à angústia. Essa nova porta de entrada parece, então, alcançar certos aspectos da tristeza do outro, na medida em que entrevê a contenção de algo que precisa ser dito. O *enjambement* com o verso 5, que também parece sugerir a possibilidade de um contato por meio da fluidez que dá ao ritmo da leitura, nos esclarece, então, tratar-se de uma confissão.

Essa aproximação, ainda mais dotada de dúvidas do que de certezas, também parece corresponder a certa tensão rítmica que se vai evidenciando no quinto e no sexto versos. Apontamos acima um desenho métrico que se caracteriza pelo padrão binário de acentuação, mais especificamente pela sucessão do pé jâmbico. Contudo, nesses dois versos as inversões de pé parecem afetar mais significativamente o andamento da leitura. No primeiro hemistíquio do quinto verso parece haver um anseio de continuidade do andamento do verso anterior, pela sucessão de três células métricas binárias. O segundo hemistíquio, porém, pela repetição do adjunto “sob a lâmpada morta”, impede a continuação do andamento anterior, ao inserir dois pés troqueus no esquema jâmbico. No verso seguinte, contudo, observa-se um processo inverso: ele se inicia pela sucessão de dois troqueus, ocorrendo duas inversões de pé no fim de cada hemistíquio:

5.A confissão que assim, sob a lâmpada morta,

- / - / - / - - / - - / 3 jambos // 2 anapestos

6.Entre livros, terá mais tristeza, tristeza...

/ - / - - / / - / - - / 2 troqueus + 1 jambo em cada

Hemistíquio

Cabe lembrar que propusemos uma leitura da primeira estrofe do poema a partir de três movimentos distintos relacionados à postura do narrador em relação ao seu interlocutor, que seriam: a) a abordagem direta, pela pergunta "Olá, rapaz, que tens?"; b) após o malogro dessa primeira tentativa, o conselho segundo o qual, contar, expressar a dor, seria confortante; c) a inserção em uma dimensão íntima do interlocutor a partir do pressentimento de uma confissão que precisa ser dita, mas que é represada. A este terceiro movimento da aproximação do narrador com seu interlocutor é que se referem o quinto e sexto versos e as ambiguidades de acentuação que aí observamos. Vimos que o quinto se inicia com um andamento que prolonga o ritmo dos dois versos anteriores, até que ele seja obstruído por duas inversões de pé (de jambos para troqueus) que modificam sua leitura. No plano sintático, somos levados, depois de meio verso, ao objeto do verbo "sentir" dessa "voz" que narra: a confissão.

Porém, nada mais é possível alcançar no que se refira às causas dessa angústia presa na confissão não dita. A impossibilidade de um mergulho mais profundo em sua psique está representada naquilo que é periférico à dor desse sujeito: o que resta dizer dessa confissão, estrangulada, presa, não se relaciona estritamente com ela, mas sim, com o que a circunda. O adjunto "sob a lâmpada morta" poderia ser visto mesmo como a imagem do apagamento frente à tentativa de compreensão da causa desse sofrimento que permanece um mistério. A própria construção antitética que aproxima luz de morte (lâmpada morta), o claro do escuro, parece também tornar mais áspero esse caminhar em busca do outro e de si mesmo. Repete-se, aliás, a sugestão, já presente no primeiro verso do poema, de desconfiança frente uma ação – o inquirir sobre as coisas – que busca justamente lançar alguma luz sobre aquilo que ainda é desconhecido. Aqui, a perturbação rítmica também parece contribuir para a criação desse efeito, na medida em que a inversão de pé no segundo hemistíquio isola o sintagma "sob a lâmpada morta".

Um mesmo andamento se repetirá no segundo hemistíquio do quinto verso e nos dois hemistíquios do sexto. Os três têm a mesma função sintática, sendo todos adjuntos da palavra "confissão", substantivo que passa de objeto (entre o quarto e quinto versos) a sujeito (entre o quinto e o sexto). No campo do sentido, além do jogo de claro-escuro já mencionado, a afirmação de que a tristeza – que se prolonga pela repetição e pelas reticências – dessa confissão aumenta, por estar entre os

livros, representa, por contraste, o isolamento desse sujeito, para quem o contato humano se dá apenas de modo indireto. Na dimensão rítmica, os hemistíquios do sexto verso potencializam a representação dessa subjetividade insular, por se iniciarem em sílabas tônicas e pela ocorrência de mais uma justaposição de acentos fortes: “**Entre** livros **terá** // **mais** tristeza, **tristeza**...” isolando-se, assim, um do outro. Não por acaso, a inversão de pé coincide com o advérbio “mais” que, então, reforça o efeito opressivo dessa atmosfera.

O andamento do sétimo verso é idêntico ao do sexto, os dois hemistíquios possuem as mesmas distribuições de acentos. Podemos ver nessa semelhança um procedimento que “facilitaria” a transição de uma estrofe à outra pelo andamento dos versos. Para além disso, podemos também levar em conta a mudança de foco proposta pelo poema. Podemos ver uma passagem da representação de aspectos gerais relacionados à dor desse sujeito, sugeridos pelos elementos que compõem o espaço e a atmosfera do poema, para um elemento pertencente ao próprio sujeito – os olhos. Essa mudança de foco, brusca em relação ao que vinha sendo representado anteriormente, parece causar mais uma ambiguidade, pois se, por um lado, somos levados ao objeto concreto, por meio do qual a dor se expressa na forma de pranto, por outro, nada mais será dito que não seja a constatação dessa expressão de sofrimento:

7. Pões os olhos em mim: pobres olhos molhados ND: 1-3-6-7-9-12

/ _ / _ _ / / _ / _ _ /

8. Em que o pranto desceu como que um véu vermelho. ND: 3-6-7-10-12

_ _ / _ _ / / _ _ / _ /

9. Conta o que tens... Enxuga os olhos desgraçados... ND: 1-4-6-8-10-12

/ _ _ / _ / _ / _ / _ /

A mudança de foco proposta pelo poema e a reiteração dessa angústia sugerem também um movimento que termina em um paroxismo, na medida em que a figuração dos olhos, sugerindo o ponto máximo da aproximação entre a voz e o sujeito, acaba por representar também a impossibilidade de acesso entre os dois. Essa relação se complexifica de tal maneira que nem mesmo a constatação de que se trata de uma só pessoa em um diálogo interno permite que se fuja daquilo que, no fim, um termina por representar para o outro, ou daquilo que esse mesmo sujeito termina por representar a si mesmo: um desconhecido. Curiosamente, há uma característica no último verso do poema, inédita até então, e que também constrói uma tensão entre o ritmo e o sentido. A pausa principal que indicaria a cesura é colocada duas sílabas à frente do que seria esperado na configuração do verso alexandrino, ocorrendo não na sexta sílaba, mas na oitava:

10. E ele chorava para mim // dentro do espelho. ND: 1-3-6-8-9-12

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

Esse procedimento também indica um destaque do verso em relação aos anteriores, na medida em que se desvia também de uma articulação entre os hemistíquios que se mostra recorrente até aqui. Com exceção do segundo, quarto e nono versos, em que a passagem de um hemistíquio ao outro não se dá pela justaposição de uma sílaba tônica logo após a sílaba onde se marca a cesura, nos demais, tal articulação poderia também sugerir, no ritmo geral do poema, uma espécie de espelhamento rítmico. Nos versos 2, 6 e 7, por exemplo, a distribuição de acentos dos dois hemistíquios chega a ser idêntica. Nos versos 3 e 5, ao menos uma semelhança é mantida entre as duas partes dos alexandrinos, ocorrendo uma modificação justamente por conta de inversão de pé gerada pela justaposição das sílabas tônicas, recurso que pareceu estar ligado à representação dos movimentos de tentativa de diálogo do "eu" que descreve com o "eu" que é descrito.

Diferentemente disso, o verso final do poema impossibilita qualquer espelhamento rítmico, apesar de, ironicamente, trazer a imagem do espelho e a informação de que o sujeito estava, desde o início, tentando dialogar com a sua imagem refletida. Surge, assim, uma tensão tão marcada quanto aquela com que se abre o poema, em que a relação entre imagem e ritmo se caracteriza por uma profunda dissonância. No caso do último verso, a representação rítmica do duplo sugere a complexidade desse encontro, na medida em que o andamento se fragmenta em três partes (trata-se aqui de um alexandrino trímero), numa configuração métrica totalmente estranha em relação às que ocorrem no poema até aqui. Ou seja, no campo rítmico o verso se organiza em três partes, enquanto no campo do sentido somos apresentados à imagem de um duplo.

Tal articulação peculiar de acentos no último verso, ainda mais quando comparada com o que se vê ao longo do poema, parece potencializar mais uma vez a dificuldade desse movimento de olhar para si mesmo. Interessante notar ser esse ainda um alexandrino previsto, sendo apenas um caso de verso composto que, ao invés de se dividir em dois hexâmetros simples, divide-se em três versos de 4 sílabas. Isso nos possibilita pensar que, mesmo quando se aproxima da estrutura prevista para o alexandrino, em tais versos de Ribeiro Couto essa aproximação ainda parece a favor da construção de tensões presentes ao longo do poema. É como se, tanto ao se afastar das normativas do verso alexandrino (pelas justaposições de tônicas, por exemplo), quanto ao se manter próximo ao que é previsto, o que mais importasse fosse manter essas tensões que causam certo descompasso entre o plano rítmico e o semântico.

Isso se dá inclusive na impressão causada pela surpresa do verso final, que nos sugere ler o poema pelo menos duas vezes, antes de passarmos para o próximo

do livro. Nesse processo de releitura há ainda outra tensão análoga à do último verso, em que o número 2 (o duplo) está na verdade expresso pelo número 3 (o alexandrino trímero). Assim, também no caminho desse descompasso, ao relermos o poema sabendo então tratar-se de um homem frente a um espelho, na medida em que vamos chegando aos versos finais, já não podemos mais estabelecer contato nem com o homem e nem com o seu reflexo, mas apenas com a expressão da profunda alteridade que subjaz a todo esse conflito e diálogo interno. O próprio poema, nesse sentido, parece constituir o outro, parece materializar a alteridade na medida em que nem mesmo a segunda leitura possibilita compreender ou adentrar a angústia que percorre os versos.

Considerações finais

A análise proposta em nosso artigo nos permitiu observar a importância das tensões geradas a partir do descompasso entre ritmo e construção de sentido nos versos de Ribeiro Couto. Dentre as articulações métricas mais interessantes apontadas em nosso texto, a ambiguidade de leitura dos acentos sugerida no primeiro verso do poema, a justaposição de tônicas, bem como o deslocamento da cesura configurando um alexandrino trímero, seriam os exemplos mais evidentes dessa aclimatação de que nos fala Ledo Ivo e Antônio Cândido a respeito do verso do poeta santista. Sem atribuímos valor pelo uso ou rejeição do metro tradicional, os aspectos métricos do ritmo, bem como as tensões criadas com movimentos maiores do poema, como o movimento narrativo e a construção do espaço, apontam para a constituição de um fazer poético atento às potencialidades de certos elementos formais do verso no processo de produção de sentido.

Pensando na noção de ritmo como apresentada por Rogério Chociay, fica claro que os movimentos gerados pelas ambiguidades das escolhas métricas, bem como pelas tensões que esse elemento cria numa leitura do poema como um todo, estão a serviço da construção de um efeito de descompasso na caracterização desse olhar para dentro de si apresentado pelo poema. Da tensão inicial que se esconde sob a pergunta “quem é esse?” à demanda por múltiplas leituras após o último verso, tudo contribui para a caracterização de um olhar que se perturba profundamente ao deparar-se com sua própria dimensão de alteridade, de desconhecimento.

Notas

¹ Este trabalho é fruto de pesquisa de iniciação científica desenvolvida na INSTITUIÇÃO, em projeto intitulado *Tensões entre ritmo e descrição de ambientes em O jardim das confidências*,

de Ribeiro Couto. Atualmente, o estudo da obra do poeta está sendo retomado em projeto de mestrado, pelo mesmo pesquisador, na referida instituição.

2. A respeito da recepção crítica imediata a *O jardim das confidências*, o crítico português Adolfo Casais Monteiro (1972) diz ter sido “quando de sua publicação, um sucesso e um escândalo”, o que em parte costuma ser compreendido por haver no livro escolhas temáticas e formais que o afastariam de um tipo de poesia mais eloquente e em tom elevado, comumente associada ao estilo parnasiano.

3. As relações de Ribeiro Couto com o Simbolismo foram já apresentadas, de modo panorâmico, nos estudos de Norma Goldstein (1983) e Rodrigo Otávio Filho (2004). No *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira dedica também algumas páginas para discorrer sobre leituras em comum que partilhava com o amigo Ribeiro Couto, citando em especial os “amados simbolistas de segunda ordem – Saiman, Jammes” (2012, p. 87).

4. Também Antônio Cândido (2002) em resenha de 1946 à coletânea de poemas *Dia Longo*, de Ribeiro Couto, aponta para esse traço de sua poesia, em especial, em comentário a respeito de *O jardim das confidências*: “Os alexandrinos e decassílabos de *Jardim das confidências* [sic] (1915-1919) teriam feito ferver o sangue de um parnasiano. Fluidos, desarticulados, muito macios, fazem às vezes de redondilhas maiores ou menores, metros apropriados, segundo o conceito de então, à doçura intimista e à dicção singela dos temas do livro. Nas mãos dele (...) aqueles metros esculturais e sonoros ganham indecisões e caprichos de verso livre”.

5. Cesura é o nome dado à pausa que divide ao meio um verso composto. Segundo Cavalcanti Proença, o alexandrino seria um verso composto por dois versos simples de seis sílabas poéticas, chamados também de hemistíquios, quando articulados para formar um verso maior. A cesura recairá, comumente, sobre a última sílaba forte do 1º hemistíquio de cada alexandrino. Cabe ressaltar ainda que estamos utilizando o padrão francês de contagem das sílabas poéticas, que prevê a contagem apenas até a última sílaba tônica do verso.

6. Pensamos como referência a tais manuais, para o caso específico de normativas para o alexandrino em língua portuguesa, *o Tratado de metrificação portuguesa*, de Antonio Feliciano de Castilho; segundo Antonio Coimbra Martins (1969) obra de importante sistematização de regras para esse caso.

7. Antônio Coimbra Martins, no mesmo estudo já citado, que trata do desenvolvimento histórico do verso português de Castilho a Pessoa, nos fala sobre uma prática do alexandrino, desde o poeta francês Racine, que prevê dois acentos fortes, além dos que recaem sobre a sexta e décima segunda sílabas. No que se refere ao alexandrino raciniano, esses dois acentos fortes se dão sobre a segunda e oitava sílaba. Mas, em exemplo utilizado pelo autor, retirado de um poema do “O sentimento dum ocidental”, de Cesário Verde, temos a recorrência de acentuação na quarta e oitava sílabas. No caso do segundo verso do poema aqui analisado, estas pausas complementares recaem sobre a terceira e nona sílaba, mas mantém-se um outro aspecto do alexandrino tradicional posterior ao poeta francês, constituindo-se, então, por quatro cláusulas, ou seja, quatro espaços (de duas sílabas, no caso do verso analisado) sem acentuação forte entre as quatro pausas bem marcadas.

8. Nesse caso, segundo os manuais, seria uma falha ainda maior, pois se costumava reprovar com rigor a justaposição de sílabas tônicas em qualquer tipo de verso. Cavalcanti Proença e Rogério Chociay, porém, em abordagens modernas do assunto, compreendem a justaposição de tônicas como um artifício importante utilizado pelos poetas para propor variações no ritmo dos versos.

Referências



- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Global, 2012.
- CANDIDO, Antonio. Dia Longo. In: **Literatura e Sociedade**, n. 6, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25395/27138>. Acesso em: 01 mar. 2017.
- CARVALHO, Ronald. **Estudos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- CHOCIAY, Rogério. **Teoria do Verso**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COUTO, Ribeiro. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- GOLDSTEIN, Norma. **Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos**. São Paulo: Ática, 1983.
- IVO, Ledo. O Governador da Nostalgia. In: TEIXEIRA, Milton. (org.) **Ribeiro Couto, 30 Anos de Saudade**. Santos: Uniceb, 1994.
- MARTINS, Antonio Coimbra. De Castilho a Pessoa: **achegas para uma poética histórica portuguesa**. *Bulletin des études portugaises*. Nouvelle série, tome trente, 1969.
- PROENÇA, Cavalcanti. **Ritmo e Poesia**. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1955.
- FILHO, Rodrigo Otávio. Sincretismo e transição: o penumbrismo. In: COUTINHO, Afrânio. (org.) **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

Para citar este artigo

BATISTA, Thiago Rodrigues. Tensões entre ritmo e sentido em “o desconhecido”, de ribeiro couto. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 1, p. 53-66, jan.-jun. 2017.

O autor

Thiago Rodrigues Batista mestrando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de São Paulo. Bacharel e Licenciado em Letras - Habilitação Português pela Universidade Federal de São Paulo