

NOTAS SOBRE A CONSTRUÇÃO SONORA EM *FOLHAS CAÍDAS*: O RITMO INTERNO DA ESTRUTURA POEMÁTICA

Notes on sound construction on *Folhas caídas*: the internal rhythm of the structure of the poem

Ana Bárbara Pedrosa
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

RESUMO

O presente trabalho pretende aliar os estudos literários (poemáticos) aos estudos linguísticos (prosódicos), fazendo uma análise do ritmo de *Folhas caídas* (1853), de Almeida Garrett, tanto em nível das inovações no ritmo poemático como em nível da influência que o ritmo exerce na construção literária. O objetivo é perceber de que forma o ritmo interno se tornou num elemento crucial da estrutura poemática.

PALAVRAS-CHAVE: Garrett; ritmo; ritmo poemático; estrutura; prosódia.

ABSTRACT

In this work, we intend to join the literary studies (poetic) and the linguistic studies (prosody) together by analyzing the rhythm of *Folhas caídas* (1853), by Almeida Garrett, both in terms of the innovations in the poetic rhythm and in terms of the major influence of the rhythm in the literary construction. We intend to understand how the internal rhythm became an important element of the structure of the poem.

KEYWORDS: Garrett; rhythm; poetic rhythm; structure; prosody.

Introdução

Introduzindo-se na estética romântica europeia, Almeida Garrett adaptou-a à literatura portuguesa. É ele quem introduz a estética do Romantismo na poesia, no teatro e na ficção narrativa: *Camões* (1825), um poema narrativo em verso, formalmente arcádico, inicia didaticamente o romantismo luso e, segundo Eduardo Lourenço, *cria* também o próprio Garrett (Lourenço, 2003, p. 71); *Frei Luís de Sousa* (1844) é reconhecido como a obra-prima do drama português; *Viagens na minha terra* (1846), misturando a narração novelesca e o estilo digressivo da viagem real, é o ponto de arranque da prosa literária portuguesa moderna, abrindo caminho para autores como Júlio Dinis, Eça de Queirós ou Camilo Castelo Branco; *Folhas caídas* (1853) retrata quase que perfeitamente, em termos estilísticos, a poesia lírico-amorosa do Romantismo.

Foi com uma formação clássica como base literária que Garrett inaugurou não só o romantismo literário português, mas também a própria modernidade na literatura portuguesa: com *Viagens na minha terra*, Garrett abre caminho para o romance moderno português. Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós terão nele um mentor e Antero de Quental, Cesário Verde, António Nobre, Camilo Pessanha e até Sá-Carneiro e Fernando Pessoa serão, nos séculos XIX e XX, adivinhados por ele. Pela capacidade do autor de influenciar e adivinhar, Maria de Lourdes A. Ferraz considera que Garrett parece pairar acima de todos como aquele que permitiu e legitimou o lugar dos outros escritores do século XIX (cf. FERRAZ, 2003, p. 342).

A inovação na narrativa anunciava importantes características da atividade literária em Portugal nos séculos subsequentes a Garrett (cf. SANTOS, 2003, p. 96): o autor foi responsável

pela modificação dos circuitos na enunciação literária, pela simplificação da construção frásica e pelo alargamento dos recursos lexicais (cf. VERDELHO, 2003, p. 14), renovando, assim, a linguagem literária portuguesa. Este epíteto de transformador da expressão literária portuguesa é consensual e assente em análises em que *Viagens na minha terra* ocupa quase sempre o lugar cimeiro.

Em *Folhas caídas* (1853), o último livro de Garrett publicado durante a sua vida (Garrett morreu no ano seguinte), o autor introduz ainda importantes inovações ao nível do ritmo poemático. Iremos, neste artigo, dissertar sobre essas inovações, estudando a expressão formal da obra de 1853 ao nível das formas de linguagem e das formas poemáticas. Pretende-se, assim, juntar os estudos linguísticos aos estudos literários, embora não se faça uma análise literária da obra. Ao invés disso, iremos dissertar sobre a forma como as inovações linguísticas, aos níveis de pontuação e de ritmo, foram importantes para a construção literária. O objetivo não será, assim, o estudo da estrutura sonora da linguagem, mas conseguir perceber de que forma o ritmo interno se tornou num elemento crucial da estrutura poemática.

O ritmo poemático na construção interna: recursos de natureza sensória

Em *Folhas caídas*, o ritmo acaba por ser não um elemento externo da construção literária, mas uma parte significativa da forma como Garrett construiu a sua produção literária. Veremos de que forma Garrett usou o ritmo como componente essencial da sua criação artística e com que fim.

A leitura dos quarenta e três poemas que compõem a obra *Folhas caídas* permite-nos facilmente notar a sua construção sensorialista. Será, do ponto de vista temático, para além da sua componente amorosa, aquilo que mais chamará a atenção. Na obra, o sujeito poético explora os sentidos, apelando a eles, mencionando-os e repetindo-os. Vemo-lo em poemas como “Perfume da rosa”, “Os cinco sentidos”, “Rosa e Lírio”, “Estes sítios” e “Não és tu”. Garrett parece dar atenção tanto à componente lógica da estrutura interna do poema como à estrutura sensória: a chave-temática do poema “Os cinco sentidos” é precisamente o conjunto dos sentidos humanos, explorados numa construção estrófica semelhante, em que cada estrofe (exceto a última, que se refere a todos) se refere a cada um deles.

A expressão formal da poesia de Garrett flui, pois, com a tomada de consciência sensorial da realidade, o que se torna fulcral para a compreensão da sua poesia. De forma a que os recursos de natureza sensória tivessem um papel fulcral na construção interna dos poemas, o processo linguístico utilizado teve de ser o menos retórico e formalizante possível. Por esse motivo, a terminologia da obra é muito reduzida: são várias as repetições do léxico (repare-se especialmente nos poemas “Adeus” e “Não te amo”, em que as repetições das palavras dos títulos não passam despercebidas) e sobressai uma simplicidade lexical, uma vez que dificilmente o autor usa palavras pouco comuns (cf. SÁFADY, 1965, p. 57).

Formas populares poemáticas

Já desde o *Alfageme de Santarém* (1842), drama histórico em cinco atos, que Garrett usa a forma popular do poema. Fá-lo ao serviço de uma literatura popular, uma literatura que recuse a via erudita e a elitização da arte. No caso desta obra, as redondilhas maiores surgem pela necessidade de composição técnica e verossimilhança. Também em *Flores sem ruto* (1845) Garrett faz uso das formas populares poemáticas: aqui, tenciona alcançar a expressão lírica de forma mais peculiar. É dessa forma que *Flores sem fruto* é, do ponto de vista técnico-temático, o prelúdio de *Folhas caídas*. Por exemplo, no poema “Nunca mais”, é fácil perceber a preocupação por inovar, por criar uma proximidade com as formas poemáticas do lirismo popular. No poema “A tempestade”, por sua vez, há uma grande variação em termos de métrica: na primeira estrofe, todos os versos são tetrassilábicos; na segunda, os versos dividem-se entre heróico quebrado e redondilha menor; na

terceira, finalmente, há uma grande variação, predominando, contudo, a redondilha menor e os dissílabos. Note-se ainda a forma como o autor usa o apóstrofe (“esp‘rança”) para controlar a métrica. Em poemas como “Adeus!”, de *Folhas caídas*, o poeta mantém uma estrutura métrica perfeita, mesmo quando as ligações – modo como se transita do último fonema de uma palavra para o primeiro da seguinte (cf. NOGUEIRA, 1941, p. 86) – entre as palavras a desmentem. Assim, o verso “Vai-te, oh! vai-te, longe, embora” (GARRETT, 1999, p. 49) é, em termos de metro, uma redondilha maior, ainda que haja claramente, por via da pontuação, uma pausa entre “vai-te” e “oh”, não ocorrendo, na estrutura prosódica, o fenômeno da ligação (ou sândi externo). No poema “O tronco despido”, o ritmo é a construção interna que leva ao processo de metrificação e disposição estrófica (cf. SÁFADY, 1965, p. 60). Como se nota, há uma preocupação com a estrutura formal da criação poética e com a forma como esta norteia o ritmo dos poemas.

***Folhas caídas*: a estrutura métrica e a estrutura linguística**

Será necessário, neste artigo, referimo-nos à correspondência entre estrutura métrica e estrutura linguística. Nespor e Vogel (1986) defendem que a Fonologia Prosódica pode dar conta de certos fenômenos rítmicos na poesia. A Fonologia Prosódica é uma teoria de organização das frases em unidades fonológicas hierarquicamente organizadas, ou seja, é uma teoria sobre a interface entre a estrutura sintática e a estrutura fonológica. Segundo essa teoria, as regras fonológicas não têm acesso direto à estrutura sintática, embora essa relação seja intermediada por uma representação estruturada em constituintes conhecida por representação prosódica. Na poesia garrettiana, observa-se uma preocupação constante com o ritmo dos versos, muito maior do que aquela que norteia a estrutura sintática dos poemas. Por esse motivo, a pontuação é usada mais para marcar o ritmo do que para obedecer às regras sintáticas. Importa, assim, na literatura de Garrett, o resultado fonético, a intensidade rítmica dos versos, a correspondência sonora da escrita. Neste sentido, o poema não é o processo formal através do qual ideias literárias são transmitidas; pelo contrário, é o processo utilizado para se transmitir um estado, para o qual em muito contribui o ritmo, já que pode sugerir e dizer o que as palavras *per se* não podem sugerir. Contudo, as inovações da língua literária levadas a cabo por Garrett também não deixaram a estrutura sintática de parte; pelo contrário, são facilmente perceptíveis por via da simplificação da construção frásica operada por Garrett, que se torna evidente. Neste sentido, pela simplificação ocorrente e pelo padrão métrico que privilegia a fluência e a naturalidade da construção sintática, a construção poemática acabará por aproximar-se da linguagem oral. Para este efeito, contribui ainda a utilização de um vocabulário reduzido e a noção de Garrett de que o ritmo era dependente da organização das unidades fonéticas da sílaba e dos grupos tonais. Cabe ainda dizer que Staiger considera que o valor dos versos líricos reside na unidade entre a significação das palavras e a musicalidade do verso (STAIGER, 1997, p. 22), ou seja, entre estrutura linguística (semântica, sintaxe) e ritmo frásico. Como pudemos ver, essa unidade é, na poesia garrettiana, muito evidente, fruto de preocupações formais tidas pelo autor.

Ritmo interior: elemento da construção estrófica

Precedida por *Flores sem fruto*, a obra *Folhas caídas* introduzirá ainda novidades concernentes ao ritmo estrófico. Por exemplo, em “Rosa e Lírio”, a ideia do ritmo interior é muito nítida enquanto elemento da construção estrófica. Assim, Garrett não é um mero metrificador, mas um poeta consciente das várias potencialidades dos poemas, dando importância ao conteúdo e à forma, fazendo com que o ritmo e a visualidade dominem a arquitetura formal das estrofes. Assim sendo, e pelo cuidado integral do autor, foi possível chegar a formas poemáticas em que se verifica uma harmonia visual e rítmica perfeita e uma harmonia dos sentidos que funciona quase como recurso de expressão. Assim, o ritmo poético, feito a partir do ritmo externo, decorre do equilíbrio entre ictos e cesuras e da oscilação constante das estrofes. A expressão poemática será criação da

estrofe e da rima, residindo no ritmo que a conjugação das duas produz. Fica, portanto, evidente o interesse de Garrett pela noção musical das rimas e dos versos.

Vejamos os seguintes casos:

Em “Barca bela”, Garrett repete palavras inteiras, rimando-as. As rimas são, desta forma, unissonantes no que diz respeito ao timbre, sendo feita uma exceção na forma verbal “vê-la” (“ela”/“bela”, “estrela”/“vela”, “cautela”/“bela”, “nela”/“vela”, “vê-la”, “bela”/“dela”).

Em “Não te amo”, sobressai o sentido rítmico: os últimos dois versos de cada estrofe rimam de uma para a outra, dois a dois: “A calma – do jazigo. / Ai! não te amo, não / [...] A trago eu já comigo. Ai, não te amo, não” (GARRETT, 1999, p. 85); “Que o sangue me devora, / Não chega ao coração. / [...] Que lhe luz na má hora / Da sua perdição” (GARRETT, 1999, p. 85); “Este indigno furor. / Mas oh! Não te amo, não / [...] De ti medo e terror... / Mas amar!... não te amo, não” (GARRETT, 1999, p. 85).

Dessa forma, em *Folhas caídas*, é fácil ver a preocupação do autor pelo ritmo, através da análise das formas poemáticas, já que predominam a noção musical do contraponto (cf. SÁFADY, 1965, p. 64) (técnica usada na composição em que as vozes melódicas são compostas de acordo com o perfil melódico de cada e a qualidade intervalar que geram quando sobrepostas) e a noção musical do paralelismo (cf. SÁFADY, 1965, p. 64). O lirismo tradicional, de que Garrett teve consciência, responde na redondilha maior como forma de metro e das quadras e sextilhas como forma de estrofe. Contudo, a repetição, a reduplicação e a reiteração representarão uma inovação de *Folhas caídas* em relação ao lirismo que o precede (cf. SÁFADY, 1965, p. 64). A noção de paralelismo já é nítida em *Flores sem fruto*. Poemas como “Suspiros d'alma”, “A estrela” e “Já não sou poeta” são bons exemplos de construções poemáticas em que este recurso é usado. Em *Folhas caídas*, esse paralelismo é novamente evidente, voltando como recurso de expressão do ritmo interior, e Garrett só raramente não o utiliza nos poemas que compõem a obra. O autor dispõe desse recurso, consoante as suas necessidades, do ponto de vista rítmico, usando-o onde melhor lhe convier para esse efeito. É, nesse sentido, um escritor moderno: supera o formalismo na repetição paralelística e a obrigatoriedade (cf. SÁFADY, 1965, p. 66), usando os recursos de acordo com as intenções que tiver, ao invés de fazer com que essas intenções caibam numa fórmula. Assim, Garrett, estilizando o processo e associando-lhe conteúdo, alcança uma expressão mais ampla do que quer transmitir. O contraponto e o paralelismo fazem com que as formas poemáticas sirvam para marcar um ritmo interior, para o qual a repetição em muito contribui. Note-se que, em *Folhas caídas*, essa repetição é constante e intencional, exercida em prol do alcance de realizações rítmicas. Através das repetições, o ritmo contribui para o enriquecimento da linguagem poética, musicando-a. Tanto a música como a literatura são criações dependentes do ritmo, sendo que, no segundo caso, o que o anima e cria são a organização sintática e a pontuação. No caso de *Folhas caídas*, as repetições são um fator rítmico importantíssimo, crucial para a musicalidade dos poemas.

Em “Os cinco sentidos”, o último verso do poema funciona como refrão, funcionando quase como chave temática e criando uma clara propensão musical, o que tem um efeito claro no ritmo poemático. Devemos ainda fazer referência ao papel do travessão nesta estrutura poemática, salientando aquilo que Naief Sáfy já notou: o travessão serve para marcar o ritmo, funcionando como pausa e sendo mais do que um simples sinal de pontuação, transformando-se num elemento subsidiário da musicalidade e do ritmo do poema (cf. SÁFADY, 1965, p. 65). Funciona, ainda, como importante elemento visual. O travessão assumirá o mesmo papel, de marcação visual e da rima, no poema “Rosa e Lírio” (cf. SÁFADY, 1965, p. 65). Apresenta-se de forma simétrica nas sílabas que se seguem aos primeiros ictos de cada um dos primeiros versos e depois do penúltimo icto de cada um dos últimos versos da estrofe. Garrett consegue, assim, estetizando as formas tradicionais e populares do lirismo, chegar a novos recursos de expressão no que diz respeito ao ritmo interno dos poemas. Unindo o ritmo, a musicalidade, ao conteúdo semântico, Garrett não vai dar grande importância às - ou vai somente ignorá-las - regras de pontuação da estrutura sintática. É nesse sentido que inova, fazendo o que, até então, não tinha sido feito, uma vez que a literatura que

o precedia imediatamente, nomeadamente a literatura arcádica, se esforçava por representar ideias literárias em modelos formais já existentes, repetindo-os e não fugindo às regras sintáticas.

Considerações finais

Volvidos mais de cento e cinquenta anos desde a sua morte, Almeida Garrett continua a ser um escritor contemporâneo, no sentido de contemporaneidade a que se referia Giorgio Agamben (2009). Dentro das muitas inovações com que enriqueceu a literatura portuguesa, encontram-se inovações em nível do ritmo e da estrutura poemática. Na obra a que aqui fizemos referência, *Folhas caídas* (1853), o autor parte de uma construção sensorialista para desenvolver os seus poemas. Eles versam, não raras vezes, sobre os sentidos humanos, fazendo com que a poesia garrettiana se refira, em grande parte, às sensações, que passam a desempenhar um papel de relevo no conteúdo literário. A expressão formal da poesia garrettiana fluirá, assim, com a tomada de consciência sensorial da realidade. Para que os sentidos pudessem ter um papel importante na construção interna das estruturas poemáticas, o autor teve de optar por um processo linguístico pouco retórico e formalizante, optando por uma terminologia reduzida. A simplicidade lexical é, assim, uma característica importante da obra em questão.

Esta escolha de Garrett, o seu apreço pelos sentidos enquanto tema literário, irá estar consonante com a forma como o autor fazia a construção rítmica dos seus poemas: neles, o ritmo não é um elemento externo da construção literária, alheio a ela, consequência dela; ao invés disso, é uma parte importante da própria literatura, uma das prioridades do autor na hora de criar literatura.

Na obra poética de Garrett, observa-se ainda a utilização da forma popular do poema. Esta é uma opção ideológica, tomada por Garrett em prol da criação de uma literatura popular, de uma literatura que recuse a elitização da arte e a via erudita. *Flores sem fruto* (1845) será, nesse sentido, o prelúdio de *Folhas caídas*, uma vez que já aí Garrett utiliza as formas poemáticas populares.

Existe, na poesia garrettiana, uma apurada preocupação formal. Essa preocupação dá-se mais ao nível do ritmo poético do que da estrutura sintática. Desta forma, Garrett usa a pontuação para marcar o ritmo e não para que o que escreva esteja de acordo com as regras sintáticas, importando-se o autor com o resultado fonético da escrita, com a correspondência sonora dos versos. Garrett será, nesse sentido, um escritor moderno, uma vez que, na sua obra, o poema não é um mero processo formal de transmissão de ideias literárias.

Em alguns poemas de *Folhas caídas*, Garrett mantém uma estrutura métrica perfeita, ainda que, por vezes, as ligações possam desmenti-la. Garrett passa, através de artifícios literários rítmicos, por cima das regras de transição entre fonemas. Também por isso, a linguagem literária de Garrett chega a aproximar-se da linguagem oral: o padrão métrico, que privilegia a fluência e a naturalidade da construção sintática, alia-se à simplificação semântica, tendo esse efeito. O ritmo será, assim, um elemento da construção estrófica, contribuindo para a expressão poemática.

A preocupação de Garrett pelo ritmo na construção de *Folhas caídas* reside na predominância das noções musicais de contraponto e de paralelismo. As repetições, na obra, são constantes e intencionais, feitas com o intuito de alcançar certos efeitos rítmicos. Também por isso, Garrett é um escritor moderno, já que usa os recursos consoantes as suas intenções, ao invés de fazer com que elas caibam numa fórmula previamente definida.

Referências

CALVINO, Italo. *Porquê ler os clássicos*. Lisboa: Teorema, 1994.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. Da inquietação do poeta à constituição de uma personalidade poética. In: MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva; SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett, um romântico, um moderno*: actas do congresso internacional comemorativo do bicentenário do nascimento do escritor. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

GARRETT, Almeida. *Obras completas de Almeida Garrett X*: Flores sem fruto; O roubo das Sabinas; Magriço ou Os doze de Inglaterra; O retrato de Vénus. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984.

GARRETT, Almeida. *Folhas caídas*. Mem Martins: Europa-América, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. Garrett e a figura espectral. In: MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva; SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett, um romântico, um moderno*: actas do congresso internacional comemorativo do bicentenário do nascimento do escritor. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

NESPOR, Marina; VOGEL, Irene. *La prosodia*. Trad. Ana Ardid Gumiel. Madrid: Visor, 1986.

_____. Prosodic domains of external sandhi rules. In: HULST, H. *The structure of phonological representations*. Dordrecht: Foris, 1982.

NOGUEIRA, R. *Tentativa de explicação dos fenómenos fonéticos em português*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1941.

SÁFADY, Naief. *Folhas caídas: a crítica e a poesia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1965.

SANTOS, João Camilo. Garrett perplexo e experimental: pressentimento do futuro, inauguração da modernidade. In: MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva; SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett, um romântico, um moderno*: actas do congresso internacional comemorativo do bicentenário do nascimento do escritor. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1997.

VERDELHO, Telmo. A renovação da língua operada por Garrett. In: MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva; SANTANA, Maria Helena (Org.). *Almeida Garrett, um romântico, um moderno*: actas do congresso internacional comemorativo do bicentenário do nascimento do escritor. v. 2. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

Recebido em: 5 out. 2017.

Aprovado em: 15 dez. 2017.