

## Aplicabilidade do contraponto rítmico no poema O Corvo de Edgar Allan Poe: motivo, variação e tradução

*Applicability of counterpoint rhythm in the poem The Raven by Edgar Allan Poe: motif, variation and translation*

Pietro Dri Marchiori 

Celso Garcia de Araújo Ramalho 

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Rio de Janeiro – Brasil

---

**Resumo:** O fenômeno “contraponto rítmico” é assim chamado no estudo da poesia por empréstimo do termo como aplicado em música, descrevendo um efeito em que dois padrões rítmicos coexistiriam simultaneamente. No entanto, recebe controversas denominações e acepções na literatura, chegando a ser recentemente qualificado como inerente a metros cânones da tradição da poesia em língua portuguesa. Diante disso, o presente trabalho teve por objetivo compreender se um tal fenômeno de fato ocorre, como poderia ser adequadamente denominado e se é aplicável ao estudo da poesia. Para isso, a primeira parte tratou de uma revisão crítica da literatura tocante ao objeto, tendo por princípio a definição objetiva dos conceitos musicais tomados por empréstimo, enquanto a segunda buscou a aplicabilidade do fenômeno realizando a comparação da análise rítmica em múltiplos níveis de distribuição intensiva no poema *The Raven* de Edgar Allan Poe e nas suas traduções por Fernando Pessoa e Milton Amado. Concluiu-se que as diversas acepções tratam de fenômenos semelhantes que podem ser agrupados sob a adequada denominação de “variação de motivo rítmico” e que, observado o fenômeno no poema de Poe, duvidosamente reproduzido por Pessoa e preponderantemente reproduzido por Amado, este conceito apresenta aplicabilidade para a análise e interpretação de poesia.

**Palavras-chave:** Contraponto rítmico. Metro e ritmo. *O Corvo*. Poesia e música. Tradução de poesia.

**Abstract:** The “counterpoint rhythm” phenomenon is this way called in the study of poetry by borrowing of the term as applied in music, describing an effect in which two rhythmical patterns would coexist simultaneously. However, it receives controversial denominations and meanings in literature, coming to be recently qualified as inherent to canon meters of Portuguese language poetry. That said, the present work had as its objective to comprehend this phenomenon as it in fact occurs, how it could be adequately denominated and if it is applicable in the study of poetry. To that end, the first part consisted of a critical review of the literature concerning the object, having as principle the objective definition of the borrowed musical concepts, while the second sought the applicability of the phenomenon through the comparison of the rhythmical analysis by multiple levels of intensive distribution in the poem *The Raven* by Edgar Allan Poe and in its translations by Fernando Pessoa and Milton Amado. It was concluded that the various meanings consist in similar phenomena which can be grouped under the adequate denomination of “variation of rhythmic motif” and that, since the phenomenon was observed in the poem by Poe, doubtfully reproduced by Pessoa and predominantly reproduced by Amado, this concept presents applicability to the analysis and interpretation of poetry.

**Keywords:** Counterpoint rhythm. Meter and rhythm. *The Raven*. Poetry and music. Translation of poetry.

---

Pelo fato de que a palavra é articulada pela voz e é, portanto, essencialmente ordenação de sons (dotados de sentido), a relação entre a poesia – a arte que ordena a palavra – e a música – a arte que ordena o som –, é incontornável. Tanto é assim que esta relação está presente nas diversas culturas humanas, desde a Antiguidade, vistos o teatro e a poesia lírica na Grécia antiga (onde ambas eram tratadas como uma só arte), passando pela música vocal da Idade Média e pela ópera até a profusão universal de canções populares.

Por isso é que, mesmo após a ampla difusão da música instrumental, da escrita e, depois, da imprensa, que possibilitou certa independência entre ambas, fazendo com que se tenha música instrumental por um lado e poesia desacompanhada por outro, a busca por compreender uma arte através da outra, ante a identificação de predicados comuns entre elas, é frequente em seu estudo. Porquanto, e como dito, ambas são essencialmente ligadas, entre outros motivos, por compartilharem de um mesmo meio material pelo qual se manifestam: o som.

A identidade entre ambas se manifesta naquilo que é nelas, mesmo separadas, o mesmo, e, falando de seus meios materiais (palavra e som harmônico), são suas propriedades acústicas: altura, intensidade, duração e timbre; e, resultando das durações e outros fatores, a propriedade musical do ritmo<sup>1</sup>. Para a poesia, enquanto as três primeiras procedem da natureza de cada idioma (por exemplo: intensidade e duração determinando tonicidade intensiva ou quantitativa), aquelas que comumente denunciam sua identidade com a música são as duas últimas, porque são deliberadas no poema: o timbre no emprego de sonoridades (rimas, aliterações etc.) e o ritmo na ordenação de sílabas. O objeto deste trabalho pertence à intersecção que se observa no estudo do ritmo e, emergindo deste, da métrica.

<sup>1</sup> Aqui entendido como o movimento gerado pela alternância entre elementos fortes e fracos (ATTRIDGE, 2012, p. 1195), que, na poesia, a depender do idioma, dar-se-á pela duração (longas e curtas), intensidade (fortes e fracas) ou outra propriedade silábica (ALI, 1999, p. 30). O problema da definição de ritmo é alvo de diversos estudos, dos quais adotou-se o de Émile Benveniste (1976). Optou-se pela aceção por ele descrita como “a configuração espacial definida pelo arranjo e proporção distintivos dos elementos”,

Como em toda arte, aquilo que a constitui (neste caso o som) tende a ser ordenado de determinadas maneiras técnicas. Assim, o ritmo, quando ordenado de forma regular que possibilite a sua medição, dá lugar tanto em poesia quanto em música ao que se chama de “metro” ou “métrica” – do grego *métron*, “medida” (HECKLER; BACK; MASSING, 1984, p. 2675-2676) –, conceito que aqui importa ser examinado. Segundo a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, o metro “é aquele aspecto regular do ritmo que pode ser rotulado e contado” e é percebido “quando as séries de pulsos fortes e fracos são elas mesmas organizadas em padrões” (ATTRIDGE, 2012, p. 1197, tradução nossa). Segundo o teórico John Fussel, “Metro é o que resulta quando os movimentos rítmico-coloquiais são enaltecidos, organizados e regulados de forma que o padrão – que quer dizer repetição – emerge da relativa aleatoriedade fonética do enunciado comum.” (FUSSEL, 1979, p. 4-5, tradução nossa). Observa-se nestas definições dois aspectos essenciais: a necessidade de constar de um padrão e a de ser uma medida. Mais específica e concisa é a definição do próprio Edgar Allan Poe, que afirma que (em poesia) o ritmo consiste no tipo de pé empregado (unidade de padrão rítmico), e o metro, no número destes pés (medida) (POE, 1850, p. 222, tradução nossa). Examinadas estas definições, entende-se, por ora (retornaremos à questão na seção seguinte), que o metro é a medida da ordenação do ritmo em padrões. Compreendido este ponto, segue que todo fenômeno métrico resulta de um rítmico.

Fixada no ritmo e no metro a intersecção entre música e poesia aqui tratada, este trabalho terá por objeto um fenômeno que recebe nome de um conceito próprio e bastante especializado na música: o contraponto rítmico. O termo “contraponto” “tem sido por vezes adotado [...] para descrever diversos tipos de tensão e interação entre elementos na poesia” (WHITE,

em oposição à aceção de “configuração dos movimentos ordenados na duração” (BENVENISTE, 1976, p. 369). Logo, não se emprega ritmo aqui apenas como proporção entre durações, caso em que não seria aplicável à poesia de isocronismo silábico, mas sim como configuração estrutural distinguida por duração ou por outros fatores, como, no caso do português, a intensidade.

2012, p. 308, tradução nossa), e confunde-se com sua especificação “contraponto rítmico” em alguns empregos, embora este comumente se defina como “um efeito rítmico produzido por variação métrica, isto é, por desvio temporário da base métrica dominante, de forma que se diz que dois padrões rítmicos coexistem simultaneamente.” (SCOTT, 2012, p. 309, tradução nossa). O conceito também foi utilizado recentemente por Paulo Henriques Britto (2009; 2014) como “contraponto métrico” para descrever fenômenos métricos em poesia de língua portuguesa e dito inerente a alguns metros cânones da tradição.

Se tal fenômeno de variação métrica faz coexistirem dois padrões rítmicos, sendo técnica conferidora de riqueza sonora, e mais, parece inerente à estrutura do metro em português; é pela potencial contribuição da sua compreensão para o entendimento do ritmo e da métrica em poesia que se deu a elaboração do trabalho que se apresenta. No entanto, além de ter sido alvo de críticas pela suposta audição simultânea de dois padrões rítmicos, a inconsistência do conceito entre os autores, bem como a vagueza de algumas de suas definições obstam sua plena compreensão. Portanto, as perguntas que constituem o problema aqui tratado são: se o fenômeno de fato ocorre como descrito, se pode ser assim denominado e se tem aplicação na análise de poesia. Tendo sido descrito por vários autores, mas de maneiras controversas historicamente, adotou-se a hipótese de que o fenômeno careça de descrição e denominação adequadas, embora exista e tenha aplicação na análise.

Para tanto, fez-se necessária uma revisão crítica da literatura tocante ao tema, que não se pôde furtar à avaliação das adoções de termos da teoria musical por teóricos da poesia, tendo por parâmetro os respectivos conceitos musicais que foram adotados;

<sup>2</sup> José Barreiros (2005, p. 136-140) aponta que a polêmica sobre a melhor tradução em português divide-se entre os que apontam Pessoa e os que apontam Amado, ilustrando aqueles com Haroldo de Campos – que declara a tradução “rítmicamente conforme o original”, repetindo as palavras de Pessoa – e estes com Ivo Barroso. Este afirma que “a leitura paralela dos textos pessoano e poesco deixa a impressão de que [...] a língua portuguesa não conseguiu conservar aí a equivalente majestade tonal” (BARROSO, 2000, p. 21) e que “Encontrar o ritmo isotopicamente correto [...] foi obra de um jornalista praticamente desconhecido”, referindo-se a Milton

Amado (BARROSO, 2000, p. 23). Em outro estudo sobre as traduções, Pedro Alves de Oliveira Brito (2018, p.64-65) é mais assertivo ao afirmar da tradução de Pessoa que “nota-se que os versos trocaicos bem definidos dão lugar a uma dança de formas que se interpõem, se encontrando, por exemplo, iambos [...] e anfimacros [...], sabotando o ritmo encontrado em *The Raven*.” e da tradução de Amado que “se aproxima mais da original, haja vista à quase plena manutenção dos troqueus, peças-chave na engrenagem do poema.”.

bem como a análise prática do fenômeno em poesia, para o que se adotou, na qualidade de objeto específico, o poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe (1845), e duas de suas traduções em língua portuguesa, a saber, a de Fernando Pessoa (1924), e a de Milton Amado (1973). A escolha do referido poema e traduções deve-se a dois fatores: primeiro, o reconhecimento de um poema dotado de musicalidade abundante, ritmo incluso, constituindo por isso um desafio para a tradução, e a suspeita de ocorrência do efeito rítmico chamado “contraponto”; segundo, porque estas traduções, das que buscam a aproximação rítmica ao original, são as mais representativas, resultando em grande divergência da crítica em relação ao sucesso de um ou outro tradutor.<sup>2</sup> Decorre que, se há contraponto rítmico no original, esta ocorrência haverá de refletir-se nestas traduções, e assim se poderá averiguar o papel deste efeito como recurso composicional e analítico.

Para fundamentar a revisão crítica dos termos musicais de que se usam os autores ao definir o “contraponto”, partiu-se da literatura de teoria musical (OWEN, 1992; COOPER; MEYER, 1960; JACKENDOFF; LERDAHL, 1983; RAMEAU, 1722; ROUSSEAU, 2007; GREEN, 1979; SCHOENBERG, 1970; Grove Music Online, 2001). Após esta revisão, as diferentes acepções do termo foram analisadas cronologicamente e relacionadas entre si, limitando-se o trabalho àquelas aplicadas nos estudos de métrica, embora se tenha verificado outras na linguística.

Para o estudo da notação do ritmo em figuras musicais adotada por um dos autores, partiu-se da notação desenvolvida por Cavalcanti Proença (1955) a partir de Vincenzo Spinelli. Da mesma forma, porque fundamento para a acepção de contraponto do mesmo autor, e porque sabido que a tonicidade das palavras, fator determinante do ritmo, dá-se em múltiplos níveis

hierárquicos, e não somente em dois (ATTRIDGE, 2012, p. 1196-1197 em *Hierarchy e Grouping*; CHOCIAY, 1974, p. 5), partiu-se da abordagem de análise rítmica exposta por Proença (1955) e R. Chociay (1974), fundada na análise de grupos rítmicos organizados em níveis hierárquicos de tonicidade.

Para a análise do poema de Poe e suas traduções, procedeu-se primeiro de uma escansão pormenorizada, baseada na análise supracitada e nas considerações de Geoffrey Leech (1969), John Fussell (1979) e Derek Attridge (2014) acerca da análise rítmica por meio de unidades análogas ao compasso musical, não coincidentes ao pé clássico, uma vez que a análise por pés clássicos não seria suficiente para descrever o fenômeno rítmico em sua totalidade; e, por fim, avaliou-se ocorrência ou não do contraponto em cada uma delas.

#### Excursão: clarificação conceitual

O primeiro exame, pela sua importância no trabalho, é do “contraponto”, assim definido em dicionário:

**s.m.** (sXV) **1 MÚS** a arte de sobrepor uma melodia a outra; o conjunto de técnicas composicionais da polifonia **2 p.ext.** MÚS composição que segue as regras da simultaneidade melódica; polifonia **3 fig.** Uso de contrastes ou temas entrelaçados em texto literário, filme etc. **4 p.ext. fig.** tema complementar ou contrastante [...] ETIM lat.medv. **contrapunctum** [...] us. na expr. lat. **cantus contra punctus** ‘canto em contraponto’ (HOUAISS, 2009, p. 539)

Também no Houaiss (2009, p. 539) se encontra o verbo “contrapontear”, dele derivado, significando, entre outros, “dizer em resposta; retrucar, contradizer” e o substantivo “contraposição”, como “ato ou efeito de contrapor-se”, derivado de “contrapor”, definido “1. [...] pôr contra; confrontar, opor [...] 2. pôr em paralelo; comparar [...] 3 apresentar ou expor em oposição ou em contradição [...] 4. pôr(-se) em contraste”, do latim *contrapono*. Embora não pertençam à mesma família,<sup>3</sup> a semelhança entre “contraponto” e

“contraposição” tornou-os intercambiáveis em alguns contextos, de modo que se pode admitir o uso de “contraponto” tanto relativamente à música polifônica quanto como contraposição entre dois elementos contrastantes, distinção que se provou importante no decorrer deste trabalho.

A acepção musical refere-se à técnica empregada na condução de vozes na composição polifônica, entendendo por polifonia a música constituída de duas ou mais linhas melódicas complementares de mesma importância, independentes em movimento melódico e que partilham do mesmo contexto métrico e harmônico (OWEN, 1992, p. 4). O termo é derivado do latim *punctus contra punctum*, literalmente “nota contra nota”, e foi empregado primeiramente no século XIV pelo filósofo e matemático Jean de Muris para se referir a um contracanto que era escrito, e não improvisado (COUNTERPOINT, 1949, p. 383). A mesma fonte (COUNTERPOINT, 1949, p. 383, tradução nossa) se refere ao contraponto como “a ciência e a arte de combinar duas ou mais melodias simultaneamente”, o qual “é escrito de acordo com regras que governam combinações permissíveis de intervalos [musicais]”. Também consta no dicionário *Grove Music Online* que o termo foi empregado “para descrever a combinação de linhas musicais executadas simultaneamente segundo um sistema de regras” (SACHS; DAHLHALS, 2001, n.p., tradução nossa). O contraponto, portanto, é a técnica composicional, dominante na polifonia da Renascença e do Barroco, posto que não a eles exclusiva, onde a textura musical constitui-se de duas ou mais vozes melodicamente independentes, mas interdependentes harmônica e metricamente, logo, simultâneas.

Como os teóricos costumam relacionar as células rítmicas ou os versos aos compassos musicais, o segundo grupo de conceitos a ser compreendido dentro da música consta de “pulso”, “acento métrico”, “metro” e “compasso”. “Pulso” vem do latim *pulsus* (“batimento”), flexão de *pellere* (“impelir”, “bater”)

<sup>3</sup> O verbo “pôr” vem do latim *ponere*, do lexema indo-europeu \*po-, com sentido de “fora”, “longe” (HECKLER; BACK; MASSING, 1984, p. 3303 e 3306). Já “ponto” vem do latim *punctum*, particípio de *pungere* (“picar”, “furar”, “golpear”), que

vem do lexema indo-europeu \*peng- (\*pug). (HECKLER; BACK; MASSING, 1984, p. 3330-3331).

(HECKLER; BACK; MASSING, 1984, p. 3177-3178). Na música ocidental, o “pulso” denomina a marcação de um período regular que, ainda que nem sempre articulado sonoramente na peça musical, é inferido dela pela percepção de durações sonoras proporcionais entre si (durações em proporção 2:1, 3:1 etc.), que tendem à regularidade, e por isso é identificado como unidade de tempo da peça musical (COOPER; MEYER, 1960, p. 3; JACKENDOFF; LERDAHL, 1983, p. 18). Logo, sendo o ritmo primariamente determinado pela ordenação das durações, o pulso é uma marcação regular abstraída do ritmo. Assim, por exemplo, o comportamento musical que mais claramente reflete a percepção do pulso e sua marcação é o bater do pé com a música.

Se o metro é uma medida e o pulso, uma unidade, é do pulso que o metro se constitui. No entanto, como o metro mede padrões do ritmo, devem existir marcos para o limite entre cada incidência de um padrão: “Um senso de pulso [...] não é suficiente para gerar um senso de metro. Outra camada de organização é necessária, dando origem a uma hierarquia métrica que contém dois ou mais níveis coordenados de movimento.” (LONDON, 2001, n.p., tradução nossa). Esses marcos são o que se chama “acentos métricos”. Um “acento” é um estímulo, dentre uma série, que é marcado pela consciência de alguma maneira, quer porque mais intenso, agudo, longo ou outro destaque (COOPER; MEYER, 1960, p. 8). Já o acento métrico é “um construto mental inferido de – mas não idêntico a – padrões de acentuação na superfície musical” (JACKENDOFF; LERDAHL, 1983, p. 18, tradução nossa). São as incidências do pulso em que o expectador espera acentos factuais por tê-los ali ouvido periodicamente, e que por isso se tornam mais estruturalmente importantes e estáveis do que as outras, constituindo pontos de apoio, início e fim de padrões musicais – os momentos em que o pé bate

mais forte. Às incidências do pulso metricamente acentuadas e estáveis chama-se “tempos fortes”, em oposição aos não acentuados e instáveis “tempos fracos”.<sup>4</sup>

É por isso que Cooper e Meyer (1960, p. 4, tradução nossa) definem o metro como “a medição do número de pulsos entre acentos mais ou menos regularmente recorrentes”, acentos factuais que tendem à regularidade permitem a inferência de uma estrutura organizada em períodos mensuráveis por eles iniciados. Cada um desses períodos medidos em música é chamado “compasso” (ROUSSEAU, 2007, p. 136) – de forma que se diz “a métrica / o metro (a medida estrutural)”, mas “este compasso (esta coordenada da música)”, assim como “metro” e “verso” em poesia. A depender da distribuição de tempos fortes e fracos que o forma, o metro apresenta divisão binária, ternária, quaternária etc., que significam as respectivas distribuições “forte-fraco”, “forte-fraco-fraco”, “forte-fraco-semiforte-fraco”. Da mesma forma, cada tempo, a depender da quantidade de partes internas em que é subdividido, apresenta subdivisão binária ou ternária, por exemplo, “forte-fraco” ou “forte-fraco-fraco”. Logo, o metro é classificado entre divisão binária, ternária etc. (do compasso) e subdivisão binária ou ternária (dos tempos), em qualquer combinação entre elas. Por exemplo, o samba e o choro costumam apresentar divisão binária e subdivisão binária ou quaternária; enquanto o chamamé, divisão ternária e subdivisão binária.

Vê-se que o metro é uma construção cognitiva, e não percepção sensorial, da música. Nem sempre as notas musicais serão articuladas no pulso, nem mais intensas ou longas nos tempos fortes, mas esta tendência ao longo da obra leva o ouvinte a abstrair esta organização a partir da escuta. Como diz London (2001, n.p., tradução nossa): “[...] o ritmo envolve o padrão de durações que está fenomenalmente

<sup>4</sup> Diz-se “tempo forte” e não “pulso forte” porque “pulso” refere-se à marcação regular do tempo, enquanto “tempo” refere-se individualmente às durações compreendidas entre cada incidência do pulso (cf. JACKENDOFF; LERDAHL, 1983, p. 18; ROUSSEAU, 2007, p. 420); de forma que se diz “o pulso (a unidade de tempo)”, mas “este tempo (esta coordenada da música)”. Também há a referência à bipolaridade entre tempos fortes e fracos por “têsis e ársis” ou “pulso e impulso”.

Porque diz respeito exclusivamente ao metro e a nenhum outro contexto, a nomenclatura “tempo forte / fraco” é a que será aqui adotada. Não é de se confundir “tempo forte / fraco” com “parte forte / fraca do tempo”: aqueles referem-se aos tempos inteiros e estes, às suas subdivisões.

presente na música, enquanto o metro envolve nossa percepção e antecipação de tais padrões”. Essencialmente da mesma forma funciona o metro na poesia (originariamente uma com a música), com a diferença de que, após a sua separação, o metro na poesia desacompanhada torna-se a medição de acentos marcados por sílabas longas ou tônicas e sílabas entre eles.

O terceiro conceito pertinente é o de “síncope”. Diz-nos Rameau (1722, p. 296, tradução nossa), em seu *Tratado de Harmonia*, que “[...] desde que uma nota comece em um outro tempo [um tempo fraco] e que a metade de seu valor se faça ouvir no tempo forte seguinte, isto fere o ouvido, e diz-se portanto que ela é sincopada”. Em seu *Diccionario de Música*, Rousseau (2007, p. 368, tradução nossa) é mais conciso: “síncope é a prolongação sobre o tempo forte de um som começado em tempo fraco”. A origem do nome, do grego *kóptein* pelo francês antigo *couper*, significa “bater” (HECKLER; BACK; MASSING, 1984, p. 1336-1337) e provavelmente se justifica, como dá a entender Rameau, pela quebra de expectativa que o acento factual gera por antecipar-se ao tempo forte.

Os últimos conceitos em questão são os de “motivo” e “variação”. Para “motivo”, há no *Houaiss* duas acepções que aqui interessam: “4. MÚS fragmento melódico ou rítmico que unifica uma composição 5. tema principal e/ou recorrente que, numa obra de arte, estabelece um padrão” (HOUAISS, 2009, p. 1323). Igualmente, Douglass Green (1979, p. 31) define o motivo como um curto fragmento melódico que seja usado como elemento constitutivo, e que para isso deve ocorrer pelo menos duas vezes, mas não necessariamente de maneira idêntica. Também afirma que o motivo é caracterizado especialmente pelo ritmo, e que melodias podem constituir-se de um ou mais motivos. Também Arnold Schoenberg (1970, p. 8, tradução nossa) caracteriza o motivo como “o germe da ideia” ou, por incluir elementos comuns a cada figura musical subsequente, o seu “mínimo múltiplo comum”, afirmando que “a preservação de características rítmicas efetivamente produz coerência”. No *Grove*, o motivo define-se como uma ideia musical exclusiva ou inclusivamente melódica, harmônica ou rítmica, de

qualquer tamanho, mas a menor subdivisão possível de um tema ou frase dotada de identidade como ideia; e o motivo rítmico, como uma sequência curta e característica de articulações longas ou curtas, acentuadas ou não (DRABKIN, 2001, n.p.).

Quando Green (1979, p. 31 e ss.) ressalta que o motivo não necessita ocorrer de maneira idêntica, refere-se à possibilidade de ocorrência variada, e prossegue à exposição das possíveis formas de variar-se um motivo em música. Também Schoenberg (1970, p. 9, tradução nossa) expõe este aspecto: “Todo elemento ou característica de um motivo ou frase deve ser considerado motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação”. No mesmo lugar conceitua a variação (SCHOENBERG 1970, p. 9, tradução nossa): “A variação [...] é repetição na qual algumas características são mudadas e o resto preservado.”, e “[...] a variação requer mudança de algumas das características menos importantes e a preservação de algumas das mais importantes” (SCHOENBERG, 1970, p. 8, tradução nossa). A variação, concluímos, é a repetição não-idêntica de um elemento constitutivo dotado de identidade, que pode, entre outros (frase e tema, por exemplo), ser um motivo.

### Contraponto rítmico

Como dito, o termo “contraponto” tem sido empregado desde o início do século XIX para descrever diversos tipos de tensão e interação entre elementos na poesia (WHITE, 2012, p. 308). Esta seção consiste no escrutínio desses diferentes empregos do termo aplicado à poesia, procurando, através da sua análise crítica, chegar a uma solução de quais seriam a descrição e a denominação adequadas ao fenômeno, recorrendo sempre às definições dos termos tomados por empréstimo feitas na seção anterior.

#### Contraponto como variação rítmica

Segundo a *Princeton Encyclopedia*, o termo contraponto foi primeiramente associado à poesia por Hegel, em sua *Fenomenologia do Espírito*, de 1807, e em seus *Cursos de Estética* (1835-38) (BROGAN, 1993, p. 242), mas só foi definido com precisão por G. M. Hopkins no prefácio aos *Poemas* (1876-1889)

(WHITE, 2012, p. 308). Consultando a obra de Hopkins, temos:

Por pé invertido refiro-me a posicionar o acento onde, a julgar pelo resto do metro, deveria estar a sílaba fraca, e a sílaba fraca onde devia estar o acento. [...] Se, no entanto, a inversão é repetida em dois pés seguidos [...] isto advém de grande deficiência do ouvido ou então efeito calculado, a indução ou sobreposição de um novo ritmo sobre o anterior, e como o novo ritmo é na verdade ouvido ao mesmo tempo em que a mente naturalmente fornece o ritmo natural ou padrão anterior, pois que não esquecemos o ritmo que devíamos estar ouvindo, dois ritmos de alguma forma correm ao mesmo tempo, e temos algo correspondente ao contraponto na música, ou seja, duas ou mais linhas melódicas correndo ao mesmo tempo, e isto é o Contraponto Rítmico. [...] E com efeito se o contraponto for feito por toda a parte, já que apenas um dos contrarritmos é ouvido, o outro é na verdade destruído ou não pode chegar a existir, e o que está escrito é um ritmo apenas [...]. (HOPKINS, 1918, p. 2-3, tradução nossa)

Tem-se, por Brogan e Scott (1993, p. 243), um exemplo da definição de Hopkins: o contraponto rítmico em um verso do poema *God's Grandeur* de Hopkins, cujo metro é o pentâmetro iâmbico, com inversão nos dois primeiros pés no verso em questão, resultando em dois troqueus e três iambos, em vez de cinco iambos: "**Generations have trod, have trod, have trod.**"<sup>5</sup>.

Pode-se observar que a definição de Hopkins diz sobre um efeito rítmico muito específico que não aparenta à primeira vista a gama de acepções que o seguiu. Trata-se de um processo de variação de um ritmo que foi até então reiterado, que tem a única ressalva de não poder ser feito indefinidamente sob pena de perda do efeito. Exemplo do equivalente deste efeito em língua portuguesa seria a ocorrência entre decassílabos 2-4-6-8-10 de decassílabos 1-3-6-8-10, ou o contrário, ou ocorrências similares, o que em verdade acontece com frequência na tradição.

Esta definição de Hopkins, contudo, recebeu críticas quanto à veracidade ou não da audição simultânea, e por isso foram sugeridas outras maneiras de descrever o fenômeno, como uma "tensão métrica" entre o padrão esperado e o verso fático, ou sistema de

"expectativas" rapidamente criadas e respondidas ou contrariadas na experiência métrica da leitura (BROGAN, 1993, p. 243). Brogan também cita a denominação alternativa cunhada por John Hollander, "síncope", e sintetiza esta definição como "a momentânea alteração de tempo em uma sequência de notas que dá a impressão de novo compasso, quando o ouvinte sabe que de fato não o é – o efeito é apenas ilusão temporária" (BROGAN, 1993, p. 243, tradução nossa). Hollander quis com este termo adequar a definição à ausência de audição simultânea dos dois ritmos na poesia. Encontra-se na obra referida:

De fato, sua palavra "contraponto" apresenta uma forma extremamente atrativa de lidar com ocorrências reais do nosso metro silábico-acental inglês [...]. Mas esta atratividade levou à adoção do termo como se fosse uma analogia sistematicamente frutífera, em vez de uma metáfora alarmante [...] note-se como as próprias metáforas de Hopkins de "induzir ou sobrepor um novo ritmo ao antigo" levam-no a uma analogia musical imprecisa. A correta seria a da síncope. Os problemas do que Roman Jakobson chamou **exemplo de verso e modelo de verso** respondem a tal formulação. Assim como, por exemplo, qualquer músico entenderá como a sequência de síncofes em metro 3/4 acarretará numa aparente sequência de compassos 2/4 sem necessidade de reescrita, também as substituições de Shakespeare "Never, never, never, never, never" não pedem descrição do verso como transcendendo a convenção iâmbica de *Rei Lear*, momentaneamente trocaico como possa ser. A imagem de Hopkins de contraponto [...] é, conceptualmente falando, mais válida como analogia visual do que auditiva. (HOLLANDER, 1975, p. 5-6, destaque original, tradução nossa)

Primeiramente cumpre examinar a definição de contraponto rítmico. Comparando a definição de Hopkins à concepção de "contraponto" em música, observa-se que os "contrarritmos", embora sejam interdependentes em métrica, não têm independência de identidade, já que são um derivado do outro. Ainda que, ampliando a proposta de Hopkins, alternassem-se ritmos de todo distintos, há que se dar voz às críticas quando contestam sua audição simultânea, pois, mesmo que o ritmo gerador do metro reste na memória

<sup>5</sup> As sílabas acentuadas foram destacadas em negrito.

e crie expectativa, este não é ouvido ao mesmo tempo que o novo ritmo, mas um após o outro. Além disso, se procedesse de fato que o metro se finca na expectativa de modo a ser psicologicamente ouvido sobre o novo ritmo, o efeito não se daria somente nas inversões de pés, mas em qualquer ritmo contrastante, mesmo sem nenhuma semelhança com o anterior.

Imagine-se uma peça em que cada compasso repita obstinadamente a mesma melodia, até que em dado compasso ela é alterada. Não é porque a expectativa de ouvir mais uma vez a melodia repetitiva foi frustrada que se pode dizer que a memória do ouvinte a tenha “reproduzido” junto à nova melodia e que ele as tenha ouvido ao mesmo tempo. Da mesma forma, imagine-se uma peça para caixa-clara (logo, sem melodia, apenas ritmo e acentuação) onde o mesmo ritmo é repetido obstinadamente até que em dado compasso é alterado. Nem por isso se dirá que o ritmo repetido e o novo foram ouvidos ao mesmo tempo, pois o foram em sequência – repetições e variações ocorrem em música, e, conquanto possam configurar temas ou motivos e variações suas, não configuram contraponto. Este, por definição, é coexistência de duas melodias simultâneas e a métrica delas abstraída não configura uma voz independente, pois o metro é uma medida cognitivamente abstraída, um sistema de expectativas, logo não pode ser “ouvido” ao mesmo tempo que uma acentuação incidental como se fosse dela independente, e tampouco é por ela descaracterizado, já que é inferido de tendências acentuais decorrentes do ritmo. Vê-se, logo, que um contraponto em poesia exigiria que dois versos fossem declamados ao mesmo tempo, por duas vezes simultâneas, e a escrita assim também haveria de apresentá-los juntos, como ocorre na partitura polifônica.

Com efeito, Derek Attridge corrobora esta asserção:

<sup>6</sup> “Contratempo” refere-se, em música, à parte do tempo compreendida entre as incidências do pulso. O início de cada tempo, marcado pelo pulso, é a sua parte forte. Se uma nota for articulada após o início do tempo, diz-se que ela está na parte fraca do tempo, ou no contratempo. Na situação de troqueus darem lugar a iambos, o acento não seria antecipado, mas postergado, o que não seria síncope, mas apenas acentuação da parte fraca do tempo.

[O metro] é algumas vezes conceituado como um padrão abstrato coexistindo com o ritmo real e variado da linguagem do poema, e a maior parte dos sistemas de escansão são idealizados para fornecer uma representação gráfica deste padrão, embora não haja evidência psicológica para a percepção simultânea de dois níveis diferentes na nossa apreensão de verso metrificado. (ATTRIDGE, 2012, p. 1197, tradução nossa)

Após o exame da definição de contraponto rítmico, em segundo lugar devemos cuidar do conceito de síncope. Hollander diz no excerto citado que, assim como uma série de síncopes não faz o músico pensar que houve mudança métrica nem faz ouvirem-se dois ritmos em simultâneo, tampouco acontece na poesia com o efeito descrito por Hopkins. Ainda que Hollander esteja correto neste ponto, a sua denominação deste efeito como síncope, de acordo com o conceito como estudado na seção anterior, apenas procederia se desconsiderado que ainda assim há articulação de sílaba, mesmo que fraca, na posição do acento métrico (pois a síncope é antecipação prolongada), e apenas no caso de uma inversão de iambos em troqueus, mas não no caso contrário, o qual se trataria, em termos musicais, tão somente de acentuação do contratempo<sup>6</sup>. Portanto, a denominação de Hollander não abarca a totalidade do efeito hopkinsiano.<sup>7</sup>

Logo, embora se identifique um fenômeno que consiste na variação de um padrão rítmico, os empréstimos feitos pelos autores apresentam emprego diverso daquele que se faz em música, podendo levar o leitor a uma confusão conceitual.

#### Contraponto como tensão entre metro e prosódia

Além dos usos examinados, o termo “contraponto” foi, no século XX, redefinido e amplamente aplicado para designar outros diversos tipos de relação entre elementos da poesia e da

<sup>7</sup> Também ao exemplo musical de Hollander no excerto citado cabe observação: na mudança momentânea entre um metro 3/4 e um 2/4 há apenas uma síncope e um contratempo, mas não sequência sincopada. O efeito chama-se “hemíola” e é reproduzível em poesia, por ex., se se alternar hexassílabos 3-6 e 2-4-6, entre outras possibilidades, o que para Hopkins configuraria não contraponto, mas “ritmo logaédico” (cf. HOPKINS, 1918, p.2).



linguística (WHITE, 2012, p. 308). Há duas principais acepções neste sentido: uma descrita por Roger Fowler, que diz sobre a não coincidência entre o final do verso e final do período sintático ou do vocábulo; e outra mencionada por René Wellek e Austin Warren e descrita por Roman Jakobson, que diz sobre a tensão entre metro e prosódia.

Fowler trata de uma tensão entre métrica e sintaxe, ressignificando o contraponto de Hopkins como uma não coincidência regular entre metro e sintaxe no emprego do cavalgamento, isto é, um cavalgamento regular, afirmando, como Hollander, que ao efeito de Hopkins é melhor chamar “sincopação” (FOWLER, 1966, p. 87-99). A esta última asserção cabem as mesmas observações que à de Hollander: não é por acaso que Fowler, para sustentá-la, trabalha apenas com exemplos de pentâmetros iâmbicos, pois este nome não se aplicaria à inversão de outros pés, salvo se os autores ressignificassem o termo “síncope”, abandonando-o como empréstimo musical. Já ao contraponto como cavalgamento regular também cabe objetar que não se trata de coexistência de duas vozes independentes, mas de não coincidência entre repouso (acento métrico) e período (frase, linguística ou musical)<sup>8</sup>. O mesmo fenômeno pode dar-se em música: basta que o fim da frase musical não coincida com o acento métrico (equivalente à última sílaba verso), o que não seria contraponto, mas deslocamento, pois, como visto, a métrica não configura uma voz independente.

Da segunda acepção de “contraponto” em relação a elementos linguísticos tem-se:

O mais comum e amplamente aceito uso desde o meio do século XX referiu-se à interação em poesia metrificada entre a “definição” métrica ou a expectativa de regularidade e o ritmo real do poema, variavelmente chamado “ritmo da fala” ou “ritmo da prosa” [...]. Este uso é geralmente muito fraco, sem definição clara e com

<sup>8</sup> No entanto Fowler explicitamente compara o cavalgamento com a polifonia e até com a fuga: “duas frases parecem soar ao mesmo tempo sem conflito, e como em Bach têm diferentes inícios no tempo.” (FOWLER, 1966, p. 94, tradução nossa).

<sup>9</sup> Jakobson diferencia o “modelo de verso” (o metro estabelecido no poema) dos “exemplos de verso” (as possibilidades de ritmo deste metro), onde aquele determina as características invariáveis e os limites de variação para

pouca indicação de que tipos de variação [...] realmente contariam como contraponto e quais seriam simplesmente variações aceitáveis no metro. (WHITE, 2012, p. 308-309, tradução nossa.)

Quem claramente descreve a tensão entre metro e ritmo de fala (este entendido como a prosódia habitual das palavras) como contraponto é Jakobson, em seu ensaio *Linguistics and Poetics*. Ele primeiro salienta a independência entre, por um lado, a tensão entre metro e ritmo de fala e, por outro, a performance em que se declama o poema. Discorre:

Uma variação de exemplos de verso dentro de um poema determinado deve ser estritamente diferenciada dos variáveis **exemplos de execução (delivery instances)**. A intenção de “descrever o verso tal como é efetivamente declamado” é de menor utilidade para a análise sincrônica e histórica da poesia do que para o estudo de sua recitação no presente e no passado. [...] A tensão entre o ictô e o acento habitual da palavra é inerente a esse verso, independentemente das diferentes interpretações que lhe possam dar os diversos atores e leitores. (JAKOBSON, 1974, p. 141-142 e 143, destaque original)

O verso<sup>9</sup> de que fala na citação é um de Shakespeare, pentâmetro iâmbico em que o acento prosódico recai sobre uma posição não acentuada: “No, let the candied tongue lick **absurd pomp**” (acentos métricos sublinhados, tônicas em negrito), resultando num dilema sobre qual acento deveria prevalecer (se “ab” pelo metro, ou “surd” pela prosódia). Ao sustentar que qualquer escolha do leitor não altera a expectativa frustrada, defende que:

Conforme observa Gerard Manley Hopkins, no prefácio aos seus poemas, “dois ritmos, de certo modo, se desdobram ao mesmo tempo”. Pode-se reinterpretar a descrição que ele faz desse desdobramento contrapontístico. A superposição de um princípio de equivalência à sequência de palavras ou, em outros termos, a **montagem** da forma métrica sobre a forma usual do discurso, comunica

estes (cf. JAKOBSON, 1974, p. 139-140). Ideia análoga ao “modelo de verso” é a que temos em português, por Chociyay, de “receita métrica”, que define um metro pré-estabelecido, mas aberto a certas escolhas rítmicas. O exemplo do autor é a receita do decassílabo heroico, que pode receber acentuação na 2ª, 3ª ou 4ª sílabas sem deixar de sê-lo (cf. CHOCIAY, 1974, p.35-36).

necessariamente a sensação de uma configuração dupla, ambígua, a quem quer que esteja familiarizado com a língua e com o verso em questão. (JAKOBSON, 1974, p. 143, destaque original)

E esta é a acepção de contraponto como tensão entre metro e ritmo de prosa: um verso cuja prosódia frustra a expectativa do metro. Não é claro se Jakobson alega explicitamente a audição simultânea, mas de toda forma afirma a “sensação de uma configuração dupla”. Entretanto, ainda que um metro seja “sobrepuesto” a uma acentuação prosódica, não é por ter sido estabelecido anteriormente que determinará o ritmo, pois, partindo do fato de que metro vem de uma organização regular do ritmo, o metro não o pode determinar, mas apenas o contrário: se o ritmo dos vocábulos é determinado pela sua tonicidade, e o metro é determinado pela ordenação do ritmo, não ocorre que o metro se imponha a estes dois. Afinal, como diz Attridge (1995, p. 8), o metro não é oposto ao ritmo, mas maneira de organizar o ritmo.

Sendo assim, qualquer leitura adotada, como diz Jakobson, não seria exigência métrica, mas escolha do intérprete por regularidade ou variação, dando existência a um único ritmo, regular ou variado. Pois o metro, como dito, é um padrão estrutural abstraído de tendências que suscitam expectativa, mas não voz independente, logo uma abertura para escolha interpretativa, como tantas outras há em música e poesia, não justifica que duas estruturas coexistam, mas apenas que se pode entender uma mesma indicação gráfica (o poema escrito ou a partitura) de duas maneiras válidas. Portanto, embora cabível falar em tensão entre metro e prosódia, pois esta frustra a expectativa daquele, dizer que ambos coexistem em contraponto pode fazer esquecer que o metro não soa por si mesmo.

Os usos de Fowler e Jakobson, cabe dizer, poderiam ser compreendidos com o sentido de “contraposição”, onde o período sintático ou a prosódia se contraponham ao (e não contraponham) o metro, o

que descreveria adequadamente as tensões criadas. Mas, num dos casos explícita e no outro indiretamente, o uso que fazem do termo “contraponto”, ao emprestá-lo da música, arrisca a atribuição ao metro de uma propriedade que nem em música ele tem (a de configurar uma voz independente da melodia da qual foi abstraído).<sup>10</sup>

Para finalizar esta seção, cabe citar a crítica de Attridge a este emprego do termo:

Dos termos usados para se referir a esta distinção [entre metro e prosódia], e às possibilidades expressivas que ela oferece ao poeta, os menos úteis são aqueles que implicam que existem dois níveis estruturais simultaneamente percebidos pelo leitor; o influente empréstimo de Hopkins do termo “contraponto” da música, por exemplo, dá a equívoca impressão de que a dupla estrutura é equivalente a duas vozes numa composição polifônica, cada uma claramente perceptível, e cada uma com um distinto caráter próprio. Mas aquilo de que estamos cientes ao ler uma linha métrica é um movimento progressivo que por vezes aproxima-se de uma regularidade marcada e por vezes desvia-se dela, constantemente criando e quebrando expectativas rítmicas. É neste sentido que podemos aplicar o termo “tensão” para o ritmo poético, sem implicar escansão de pés ou substituição, ou a percepção de dois padrões discretos em níveis diferentes e uma relação entre eles [...]. (ATTRIDGE, 2014, p. 17-18, tradução nossa)

A tensão entre metro e prosódia, que decorre da articulação de elementos coexistentes e codependentes na poesia, possibilita uma compreensão de contraponto na mesma, isto é, de contraposição ou simplesmente tensão. Porém, se adotada irrefletidamente essa consideração, corre-se o risco de tomar-se como referência na análise de tais relações somente a noção de contraponto empregada na música, como se metro e prosódia fossem duas linhas rítmicas independentemente captadas compondo a polifonia de um texto. De fato o ritmo, como elemento condicionante da forma de um poema, ao ser usado para gerar algum tipo de tensão, confere-lhe maior complexidade ao gerar contraste em relação a

como concluir se seu emprego toma empréstimo do campo musical ou não.

<sup>10</sup> Welles e Warren, por outro lado, empregam o termo sem defini-lo, referindo-se não a uma coexistência de duas estruturas, mas apenas à tensão entre metro e prosódia (cf. WARREN; WELLEK, 1949, p.172-174), podendo bem tê-lo usado no sentido de “contraposição”, razão por que não há

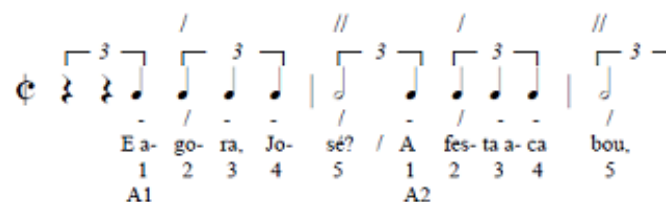
um padrão adotado, mas, mesmo que rico em possibilidades, tal artifício poético não deve ser comparado a um conceito técnico de outra área artística sem uma sólida fundamentação teórica para tanto.

#### Contraponto como contraste distributivo

Um emprego mais recente é adotado por Paulo Henriques Britto ao examinar a sua ocorrência em Drummond de Andrade (BRITTO, 2009) e Fernando Pessoa (BRITTO, 2014). Retornando à noção da tensão entre um metro dominante e um ritmo incidental descrita por Hopkins e Hollander, define o metro dominante como criador de expectativa e as suas variações como possibilidades de metro incidental, chamando o primeiro de “metro” e o segundo de “ritmo”. Assim determinado, propõe-se a examinar o contraponto não somente entre um metro padrão e um ritmo incidental, mas entre dois metros ideais e a sua incidência rítmica, numa polifonia de três vozes (BRITTO, 2009, p. 72; BRITTO, 2014, p. 146). Neste processo, ao mesmo tempo em que aponta o contraponto na tensão entre dois níveis estruturais contrastantes do mesmo metro, aponta o contraste entre um metro principal e um metro contrastante que se sucedem (BRITTO, 2014, *passim*). Começar-se-á pelo primeiro caso.

Para ilustrar esta proposta de contraponto, Britto relaciona a métrica do verso com a do compasso musical, em dois níveis métricos: o silábico e o acentual, isto é, o nível interior ao pé e o nível interior ao verso. Ao analisar os versos de Drummond no poema *José*, Britto (2009, p. 75) esquematiza sua distribuição intensiva em - / - - //<sup>11</sup> e a representa da seguinte maneira<sup>12</sup> na Figura 1:

**Figura 1 – Compasso binário em Britto.**



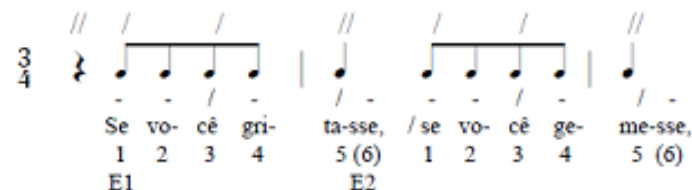
Fonte: BRITTO, 2009, p. 75.

<sup>11</sup> Tomando a notação adotada pelo próprio autor (2009) a partir de Proença (1955), onde “//” indica sílaba forte, “/”, fraca e “-”, fraquíssima.

Ou seja, iguala o pentassílabo 2-5 de distribuição silábica ternária (/ - - ou dátilo) e distribuição acentual binária (2-5) a um compasso musical binário (dois tempos) de subdivisão ternária (cada tempo subdividido em três articulações sonoras, como um compasso 6/8). Essa equivalência procede, pois concorda tanto com a análise rítmica de Proença (1955) e Chociay (1974), quanto com a teoria musical, conforme vista. Assim, aponta no verso um contraste entre a divisão ternária em primeiro nível e binária em segundo nível.

Logo adiante (BRITTO, 2009, p. 76), aponta a relação contrária em outros versos do poema, igualando um pentassílabo de distribuição acentual ternária e distribuição silábica binária (1-3-5) a um compasso ternário de subdivisão binária, apontando-lhe o contraste agora entre o primeiro nível binário e o segundo nível ternário (Figura 2).

**Figura 2 – Compasso ternário em Britto.**



Fonte: BRITTO, 2009, p. 76.

Britto então conclui pelo contraponto entre os padrões binário e ternário da métrica constituindo as duas primeiras vozes e as irregularidades rítmicas ocasionais compondo a terceira, de forma que haveria um contraponto inerente a qualquer uma das distribuições do pentassílabo (2-5 ou 1-3-5) (BRITTO, 2009, p. 77; BRITTO, 2014, p. 153). A partir disso menciona ser este contraponto “um recurso institucionalizado na prosódia portuguesa” (BRITTO, 2009, p. 78), realizando a mesma análise com decassílabos heroicos e sáficos, com hendecassílabos e com o alexandrino, demonstrando diferentes contrastes distributivos em cada um, que justificariam

<sup>12</sup> No gráfico, A1 e A2 designam os versos; os números de 1 a 5, a escansão silábica; e as barras acima da pauta, a intensidade fraca e forte.

contraponto em todos, à exceção do heroico, já que neste os dois níveis são binários (BRITTO, 2009, p. 78 e ss.).

Contudo, mesmo se posto de lado que o metro, como dito, não constitui uma voz musical ou poética independente, e desse modo avaliado o contraponto entre dois níveis métricos, ainda assim eles não apresentariam independência entre si, visto que sempre coincidem, e o fazem porque são níveis estruturais da mesma organização rítmica. Pois, se os acentos dos dois níveis sempre coincidem tanto no pentassílabo como no heroico, o fato de que naquele os grupos formados por sílabas (os pés) e os grupos formados por pés (os versos) não têm o mesmo número de unidades (3 e 2, ou 2 e 3AR) não faz com que, por isso, nele soem dois padrões diferentes enquanto no heroico não, pois só difere que, neste, tais grupos têm números de unidades divisíveis entre si (2 e 2 ou 4).

Sendo o ritmo comum à música e à poesia, o que se tem de sua natureza em uma tem-se na outra: assim como um compasso binário de subdivisão ternária não configura contraponto em música, um tal metro não o faz em poesia. Senão, abundariam compassos e metros contrapontísticos, quando o contraponto não é uma forma de organização rítmica, mas uma técnica polifônica. Se a métrica não é uma voz, nem contrapontaria ritmos, também não pode conter contraponto em si mesma.

Indo ao segundo caso, Britto se refere ao contraponto de dois metros ideais, e ambos os seus estudos analisam poemas em que há alternância entre dois metros isossilábicos (pentassílabos 2-5 e 1-3-5). Essa alternância, apoiada pela nomenclatura utilizada, mostra um efeito similar ao de Hopkins, e por ele previsto, pois o poeta se referiu à possibilidade de se alternar entre dois padrões: “[...] se o contraponto for feito por toda a parte, já que apenas *um* dos contrarritmos é ouvido, o *outro* é na verdade destruído ou não pode chegar a existir, e o que está escrito é um ritmo apenas [...]” (HOPKINS, 1918, p. 3, destaques nossos, tradução nossa). Consequentemente, esta acepção do contraponto se enquadraria dentre as examinadas na seção “Contraponto como variação rítmica” deste trabalho.

Contraponto como ambiguidade rítmica e como variação motívica

Há ainda uma possibilidade de acepção a ser examinada. Seria possível, ao analisar-se as fontes apresentadas, alegar um hipotético contraponto em versos metricamente ambíguos, como no verso “sem teogonia”, do poema *José*, mencionado por Britto (2009, p. 74), que pode ser lido como 2-5 ou 1-3-5, ou, falando o autor em heroicos e sáficos, em decassílabos 2-4-6-8-10, como o verso de *Camões* por ele mostrado (“Lhe estava o Deus noturno a porta abrindo”), ou outros, também ambíguos, dos quais há exemplos em Chociy: um 4-6-8-10 em “A religiosa luz de um quarto exprime”, de Alphonsus de Guimaraens (CHOCIAY, 1974, p. 109)? Como encaixam-se em duas possibilidades métricas, poder-se-ia alegar coexistência. Mas, por todo o já dito, dispensa-se explicar por que não a apresentem, e a interpretação de tais versos dependerá da expectativa métrica criada pelos versos imediatamente anteriores ou predominantes no poema. No entanto, por comportarem duas possíveis acentuações, podem ser alternados entre elas de modo a gerar o efeito de variação descrito pelos autores acima, como acontece no poema *José*, ou ao alternar entre decassílabos heroicos, sáficos e iâmbicos, ou, como se verá, em quaisquer metros isossilábicos, desde que a prosódia o permita.

Desta forma, resta finalmente tratar do que seriam uma denominação e definição adequadas para o que se conhece por contraponto rítmico, e isso só pode ser feito analisando o que há de essencial nas acepções aqui estudadas, abstraído-lhes o acidental. Todas as acepções estudadas trataram do contraste entre o metro esperado e uma incidência rítmica próxima dele. Como diz Fussel (1979, p. 32, tradução nossa), “essa oposição entre o padrão métrico ‘silente’ ou abstrato e o ritmo real da linguagem tem sido descrita por muitos termos que significam basicamente a mesma coisa: contraponto, modulação, tensão, síncope, interação, variação”. Como visto, “contraponto” pode proceder se usado com o sentido de “contraposição”, mas sob risco de ambiguidade. Das acepções ainda não avaliadas, cabe dizer que “tensão”

e “interação” são válidas, apesar de amplas, já a “modulação” trata-se em música de uma “mudança firmemente estabelecida de tonalidade, oposta a uma passagem referencial por outra tonalidade, conhecida como ‘tonicização’”, onde o seu “firme estabelecimento também depende de terem estas características uma certa duração [...]” (SASLAW, 2001, n.p., tradução nossa), e, tendo sido o conceito de “modulação” aplicado ao campo da métrica, “modulação métrica”, termo hoje comum em música, pode descrever, entre outras coisas, a firme substituição de um metro por outro,<sup>13</sup> como ocasionalmente se observa, e poder-se-ia estudar exemplos em português, como *Tempestade*, de Gonçalves Dias, mas não descreve os fenômenos aqui em pauta, uma vez que requer o firme estabelecimento da mudança, que, como visto, impede o que Hopkins cunhou de “contraponto”. Por sua vez, “variação”, como visto, descreve adequadamente o que acontece em todas as acepções estudadas.

Como de fato partilham música e poesia de elementos comuns, não é simplesmente por tratar-se de empréstimo que qualquer empréstimo conceitual seja inadequado, assim como se viu ser procedente, até certo ponto, a análise rítmica por notação musical.<sup>14</sup> Sendo a expectativa de um metro padrão estabelecida por repetição de um determinado ritmo (FUSSEL, 1979, p. 4; ATTRIDGE, 2012, p. 1196) e sendo o desvio que gera o que foi chamado de contraponto uma variação deste padrão rítmico, é seguro afirmar que o ritmo que se repete criando expectativa de continuidade configura elemento constitutivo, caracterizado pelo ritmo, e dotado de identidade como ideia, e, podendo ocorrer no poema de maneira não-idêntica, isto é, variado, pode ser denominado, portanto, motivo rítmico. É evidente que, como afirma Leech (1969, p. 65, tradução nossa), “em qualquer padrão paralelístico [efeitos de

regularidade da linguagem poética, segundo o autor] deve haver um elemento de identidade e um elemento de contraste”, e, para que não se torne simples desvio, a variação deve apresentar elementos comuns ao motivo, como nos exemplos vistos, mas, ainda que não apresente variação, o ritmo padronizado e esperado não deixará de ser motivo. Ademais, esta definição não é apenas musical, já que “motivo” advém do latim *motivu*, significando “aquilo que move” (HECKLER; BACK; MASSING, 1984, p. 2759 e 2761), e já se mencionou sua definição como tema que estabelece um padrão numa obra de arte (HOUAISS, 2009, p. 1323). Portanto, o efeito cunhado por Hopkins e reinterpretado por tantos outros pode ser mais seguramente denominado “variação de motivo rítmico” e definido como o emprego, regular ou não, de variações de um ritmo estabelecido como motivo no poema.

#### **Variação de motivo rítmico no *Corvo* e traduções**

Porque conhecido que a tonicidade das palavras, e, logo, a hierarquia rítmica, não se dá apenas em dois graus (forte e fraco), mas em pelo menos quatro, como exposto por Attridge (2012, p. 1196-1197) e Chociay (1974, p. 5), recorreu-se, para a análise rítmica dos poemas, primeiro à distribuição intensiva em dois níveis, silábico e acentual, exposta por Chociay (1974) e Proença (1955), porque esta pode englobar até quatro graus de tonicidade, aqui chamados “fracuíssima”, “fraca”, “forte” e “fortuíssima”, sendo as fracuíssimas ditas “irrelevantes” e as outras “relevantes”;<sup>15</sup> e então à notação musical do ritmo adotada por Proença (1955), pois que também traduz tal hierarquia intensiva (o início do compasso como fortuíssimo, sua metade, forte, os tempos como fracos, e contratempos, fracuíssimos). A análise por pés

<sup>13</sup> O termo “modulação métrica” se refere em verdade a qualquer procedimento que altere o andamento ou o metro, dentro de um vasto gênero de tais procedimentos, o que só torna a aplicação deste termo à poesia ainda mais temerária. Este que foi descrito, transposição direta do conceito importado da harmonia musical, talvez seja o mais comum e o mais aplicável à poesia, mas isto requereria estudo separado. Todos esses procedimentos, no entanto, presumem o firme estabelecimento da mudança, incompatível com o contraponto hopkinsiano. Para um estudo sobre as definições e procedimentos de modulação métrica, cf. HOBERT (2010).

<sup>14</sup> Para detalhes sobre as possibilidades e limitações desta notação, cf. ATTRIDGE, 2014, p. 20-21.

<sup>15</sup> Tomou-se, para adaptar esta análise à ótica musical, a última sílaba do hemistíquio ou verso como fortuíssima, porque considerada a primeira do compasso, diferença ausente em Chociay, que mede o nível acentual pelas sílabas fortes, e aqui será pelas fortes e fortuíssimas. Tanto lá como aqui, as fracas são tratadas como acentos secundários.

clássicos, por esse motivo, não bastaria para descrever a totalidade do ritmo nem nas traduções, nem no original, mesmo que esta análise seja cara à poesia inglesa. Contudo, porque aplicável a ambos os níveis distributivos com alguma adaptação, e porque o poema original foi declaradamente composto por pés, não se deixou de utilizá-la quando útil ao entendimento.

Prescindiu-se aqui da análise dos pés rítmicos como compassos musicais, proposta por alguns teóricos ingleses e seguida por Proença (1955), pelo fato de que os pés não se assemelham propriamente aos compassos, mas aos tempos musicais, e os compassos mais se assemelham aos versos. Conservou-se as sílabas átonas anteriores à primeira forte como anacruse do compasso, consideração necessária à adequação dos versos à ótica musical.<sup>16</sup>

Assim, realizou-se a escansão dos três poemas, antes em nível intensivo silábico, referindo-se aos grupos silábicos pelos pés clássicos, e então em nível acentual, trazendo, quando pertinente, a notação musical. Após cada escansão, discute-se a presença ou não da variação de motivo rítmico. Porque extensos os poemas e de fácil acesso público, foi exposta apenas a primeira estrofe de cada um e comentados pontualmente os versos posteriores que pedem observação, ao que seguem quadros expositivos das análises rítmicas dos poemas completos, indicadas as estrofes por letras e os versos por números (assim, o primeiro verso, por exemplo, é A1, e o último, R6).

#### Variação motívica em *The Raven*

Acerca do ritmo empregado no poema original, extrai-se do ensaio do autor, *Philosophy of Composition*, onde dá pormenores do processo de composição adotado para *The Raven*, que o ritmo é trocaico, alternando o número de pés dos versos na ordem: oito, sete e meio, oito, sete e meio, sete e meio, quatro e meio (POE, 1875, p. 275). Assim, o poema apresenta sextilhas compostas por cinco versos de quinze sílabas<sup>17</sup> divididos em dois hemistíquios de sete

sílabas, ou três pés e meio, e um último verso quebrado, correspondente a um hemistíquio. Expõe-se a primeira estrofe, separados os hemistíquios por uma barra e os versos, por duas:

Once upon a midnight dreary, / while I  
pondered, weak and weary // Over many a  
quaint and curious / volume of forgotten lore  
// While I nodded, nearly napping, / suddenly  
there came a tapping, // As of someone  
gently rapping, / rapping at my chamber  
door. // “ ‘Tis some visitor,” I muttered, /  
“tapping at my chamber door // Only this and  
nothing more. (BARROSO, 2000, p. 55)

No nível silábico: todos metros trocaicos, indiferentemente se cataléticos, sem nenhuma inversão. Dos versos restantes do poema, observa-se que E1, F1 e M2 contrastam com H1 quanto à prosódia da palavra “into”, comumente de pronúncia trocaica, pois, enquanto no último é posicionada permitindo esta pronúncia (“**my** sad **fancy** **into** **smiling**”), nos três primeiros tem a tônica na posição fraca (em E1, “**Deep** **into** the **darkness** **peering**”). Também se nota que o verso N1 apresenta caso similar com a palavra “unseen” (“**perfumed** **from** an **unseen** **censer**”). No entanto, não importando a solução que se encontre para estes casos de tensão, são muito poucos no poema para que se fale em variação rítmica senão incidentalmente.

No nível acentual: como visto antes, o pentâmetro iâmbico é um verso de distribuição acentual ambígua, podendo em português ser lido como heróico ou sáfico de acordo com a expectativa criada. Ora, os hemistíquios de Poe, heptassílabos, equivalem ritmicamente ao hemistíquio entre as sílabas 4 e 10 do pentâmetro iâmbico ou decassílabo 4-6-8-10. Portanto, de acordo com a prevalência do acento de um vocábulo sobre o outro (substantivo sobre preposição, por exemplo), ou da sílaba relevante forte de um vocábulo sobre a relevante fraca do mesmo (como em “**suddenly**”), o hemistíquio poderá ser lido como 3-7, 1-(5)-7 ou ambíguo, assim como os segundos

<sup>16</sup> Para descrições e exemplos desta convenção, cf. ATTRIDGE, 2014, p. 20-21; LEECH, 1969, p. 112-113; HOPKINS, 1918, p. 2; Proença, 1955, p. 20.

<sup>17</sup> Embora em inglês adote-se o padrão grave de escansão, a adoção do padrão agudo melhor ilustrará a relação entre o

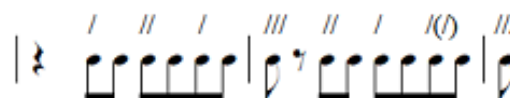
original e as traduções, já que em português é este o padrão adotado. Ambos, porém, poderiam ser utilizados para a escansão, decorrendo apenas o acréscimo ou decréscimo de uma sílaba irrelevante na contagem.

hemistíquios do heroico e do sáfico, respectivamente. Negar esta leitura insinuará que sílabas como “suddenly”, “volume of”, “as of someone” ou, em R1, “And the Raven” têm a mesma intensidade. Considerando as leituras respectivamente como “ritmo padrão 1”, “2” e “A”, temos a distribuição acentual no poema mostrada na Tabela 1.

Sendo o metro passível de ambiguidade, é possível que a análise de algum hemistíquio seja questionada, ainda que se tenha procurado não interpretar nenhum dos ambíguos conforme a expectativa criada pela repetição anterior a estes. Porém, ainda assim prevalecerá o padrão 1 como ritmo predominante. De fato, nesta análise foram identificados, de 198 hemistíquios, 40 ambíguos, 21 ritmos padrão 2 e 137 padrão 1. Cabe observar que, ainda que o refrão seja muitas vezes ambíguo, a sua interpretação inclina-se constantemente ao padrão 1 por três fatores: a expectativa criada pelo mesmo, porque exposto por primeiro e padrão na quase totalidade dos primeiros hemistíquios, posição à qual o refrão pertence; a presença de um refrão de anacruse encurtada, K6 (“of never, nevermore”), que só pode ser lido como um 3-7 onde a primeira sílaba é omitida, o

que indica esta leitura para o refrão; e o fato de que, mesmo mantendo a interpretação ambígua dos refrões, não há nenhum refrão necessariamente de padrão 2. Outras acentuações seriam possíveis com hemistíquios de sete sílabas, mas, como se mantém fiel ao troqueu, Poe alterna apenas entre estas duas. Assim, para ilustração, representa-se a sucessão de ambos (padrão 1 seguido de 2), clara no verso A4, em notação musical<sup>18</sup> (Figura 3):

Figura 3 – Notação para o ritmo de Poe.<sup>19</sup>



Fonte: os autores.

Observa-se que o tamanho do metro se mantém o mesmo, mas há variação no padrão acentual. Uma vez que o ritmo de maior reiteração e predominância é o padrão 1, configurando principal elemento constitutivo rítmico dotado de identidade, é seguro afirmar que atua como motivo rítmico principal. Dessa forma, o segundo padrão, derivado do primeiro por deslocamento do acento<sup>20</sup> (e não, tome-se o

Tabela 1 – Ritmo em E. A. Poe.

V/E	A	B	C	D	E	F	G	H	I
1	A, 1	1, A	1, 2	2, 2	2, A	2, 1	A, A	1, 1	1, A
2	1, 2	1, A	1, A	A, 1	A, 1	1, 1	1, 1	1, 1	1, 1
3	1, 2	2, A	1, 1	1, 1	1, 1	A, 2	1, 1	1, 1	1, 1
4	1, 2	1, 2	1, 2	1, 2	1, 1	1, 1	1, 1	1, 2	1, A
5	1, 2	1, 1	1, 2	1, A	1, A	1, 1	A, 1	1, 1	1, 1
6	1	A	1	A	A	1	A	A	1
V/E	J	K	L	M	N	O	P	Q	R
1	1, 1	2, 1	1, 1	1, 1	1, A	A, A	A, A	1, A	1, 1
2	1, 1	1, 1	A, A	1, 2	1, 2	A, A	1, 1	1, 1	1, 1
3	1, 1	1, 1	1, 1	1, 1	A, 1	2, 1	1, 1	1, 1	1, 1
4	1, 1	1, 1	A, 1	1, 1	1, 1	1, 1	1, 1	1, 1	1, 1
5	1, 1	1, 2	1, 1	1, 1	1, 1	1, 1	1, 1	1, 1	1, 1
6	1	1	A	A	A	A	A	A	A

Fonte: os autores.

<sup>18</sup> A notação aqui não diferencia nem iguala as sílabas em duração. Diz respeito apenas à hierarquia rítmica inerente às articulações, quer esta dê-se no idioma por quantidade ou intensidade.

<sup>19</sup> Entenda-se ///, //, / e a ausência de marcação respectivamente como graus fortíssimo, forte, fraco, fraquíssimo. /(/) indica que se pode admitir grau fraco ou forte na sílaba de acordo com a prosódia. Assim apreende-se da notação os ritmos 3-7 e 1-(5)-7.

<sup>20</sup> Nesse caso, o primeiro acento é antecipado em duas sílabas (ou um tempo), e a antepenúltima sílaba, antes fraca, tende a intensificar-se de acordo com o contexto prosódico em que se encontra. Uma vez que os troqueus que formam o verso a nível silábico podem ser entendidos como iampos a nível acentual (na notação percebe-se a sequência inicial “fraco, forte, fraco, forte”) a variação também pode ser entendida como uma inversão de iambo para troqueu neste nível. Assim, a nível acentual, o padrão 1 se faz de dois

cuidado, por síncope), constitui uma variação suficientemente reiterada para atuar como motivo secundário. Eis a variação motívica, neste caso reiterada, mas não periódica, presente em *The Raven*.

#### Variação irregular em pessoa

Sabe-se que a proposta de Fernando Pessoa em sua tradução foi a de reproduzir o ritmo original (BARROSO, 2000, p. 20; BARREIROS, 2005, p. 135). Dada essa afirmação e a popularidade da tradução, não se pôde furtar ao seu exame. Expõe-se a primeira estrofe:

Numa meia-noite agreste, / quando eu lia,  
lento e triste, // Vagos, curiosos tomos / de  
ciências ancestrais, // E já quase adormecia,  
/ ouvi o que parecia // O som de alguém que  
batia / levemente a meus umbrais. // "Uma  
visita", eu me disse, / "está batendo a meus  
umbrais. // É só isto, e nada mais.  
(BARROSO, 2000, p. 101)

No nível silábico: Pessoa altera o ritmo trocaico do original, na primeira estrofe, em "ouvi", "o som de alguém", "uma visita", e na segunda em "Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro, / e o fogo morrendo negro..." e "Essa cujo nome sabem as hostes celestiais". Pelo sistema clássico, tais ocorrências tratar-se-iam de inversões e substituições admissíveis como pés (iambos, anapestos e peões ou dáctilos), ainda que não siga o troqueu de Poe. As mesmas ocorrem por toda a extensão do poema, em 48 versos

do total de 108. Isto implica tanto na tensão entre metro e prosódia, como em "Ah, que **bem disso** me lembro!"; quanto na exploração de outras possibilidades de ritmo do heptassílabo, examinadas a seguir.

No nível acentual: diante da distribuição intensiva silábica variada, surgem três outras possibilidades de distribuição acentual nos versos de Pessoa em relação aos de Poe: 2-5-7, 1-4-7, e 2-4-7, aqui chamados respectivamente "ritmo 3", "4" e "5". Dessa forma, assim fica o ritmo na tradução de Pessoa (Tabela 2).

Procurou-se novamente evitar a interpretação de ambíguos para ter-se objetividade na escansão. Partindo daí, foram encontrados, dentre os 198 hemistíquios, 20 ambíguos, 15 ritmos tipo 5, 15 tipo 4, 23 tipos 3, 7 tipo 2 e 118 padrão 1, configurando-o predominante no poema, embora com 19 repetições a menos do que no original de Poe. Note-se que há aqui o caso de refrões predominantemente no ritmo padrão, mas outros inevitavelmente ambíguos, como nas estrofes M e R, onde a mesóclise torna duvidosa a leitura em padrão 1.

Porque desnecessária neste caso, dispensa-se a notação musical de todos os ritmos. O que cabe é avaliar se há variação motívica. Como visto, o ritmo padrão 1 é ainda presente em mais da metade do total de versos do poema, raramente ausentando-se por mais de um verso – no entanto, é reiterado irregularmente, e os outros ritmos são-lhe contrastantes

**Tabela 2 – Ritmo em Fernando Pessoa.**

V / E	A	B	C	D	E	F	G	H	I
1	1, 1	A, 3	4, 2	1, 1	5, 5	1, 1	5, 4	1, 1	5, 2
2	2, 1	3, 1	1, 3	3, 3	A, 1	1, 1	1, 1	4, 1	4, 3
3	1, 3	1, 1	A, 1	1, 4	1, 5	3, 4	A, 1	1, A	5, 1
4	3, 1	1, 1	4, 1	4, 3	2, 1	1, 1	1, A	4, 1	1, 3
5	4, 1	1, 3	4, 1	A, 3	1, A	5, 1	5, 1	4, 1	1, 1
6	1	1	A	1	1	A	1	1	1
V / E	J	K	L	M	N	O	P	Q	R
1	1, 1	1, A	1, A	A, 1	1, 1	A, 1	A, 1	1, 1	3, 1
2	1, A	3, 1	3, 1	3, 5	1, 1	1, 1	1, 1	1, 1	5, 1
3	1, A	1, 1	1, 5	1, 1	3, A	1, 1	1, 1	4, 1	1, 4
4	5, 1	3, 2	5, 1	1, 1	5, 1	1, 1	A, 1	2, 2	1, 4
5	1, 1	1, 1	5, 1	3, 1	3, 1	1, 1	A, 3	1, 3	1, 1
6	1	1	1	A	1	1	1	1	A

Fonte: os autores.

iambos e o padrão 2 inverte o primeiro iambo em troqueu, do mesmo modo que o efeito hopkinsiano.



e de distribuição irregular, a ponto de ser duvidoso apontá-lo como motivo. Também, o padrão secundário de Poe foi reduzido a 7 ocorrências no poema todo. Dada a irregularidade da reiteração do ritmo padrão e dos ritmos incidentais, não se constata seguro afirmar que Pessoa tenha com êxito, ou mesmo intento, reproduzido o efeito de motivo rítmico presente em *The Raven*. Parece que aqui sucede caso similar ao descrito por Hopkins: “[...] se o contraponto for feito por toda parte, já que só um dos contrarritmos é ouvido, o outro é na verdade destruído ou não pode chegar a existir, e o que está escrito é um ritmo apenas [...]” (HOPKINS, 1918, p. 3, tradução nossa), mas tratando-se aqui de quatro outros ritmos substituindo o primeiro.

#### Motivo regular em Amado

Como já exposto, a tradução de Milton Amado é aquela que divide com a de Pessoa a opinião da crítica sobre a fidelidade rítmica, e por esse motivo houve de ser examinada. Amado faz uma escolha particular: acrescenta uma sílaba ao verso, resultando um verso de 16 sílabas dividido em dois hemistíquios octossílabos. O início de cada verso, portanto, já não soa trocaico. Examine-se a primeira estrofe:

Foi uma vez: eu refletia, / à meia-noite erma  
e sombria, // A ler doutrinas de outro tempo  
/ em curiosíssimos manuais, // E, exausto,  
quase adormecido, / ouvi de súbito um ruído,  
// Tal qual se houvesse alguém batido / à  
minha porta, devagar. // “É alguém, fiquei a  
murmurar, / que bate à porta, devagar; //  
Sim, é só isso e nada mais.” (BARROSO,  
2000, p. 113)

No nível silábico: a distribuição, se analisada pelo sistema clássico, haveria de eliminar a anacrusa, sob pena de análise dúbia: senão, ter-se-ia um anfibraco no primeiro pé, ou octâmetros iâmbicos. Mas, desconsiderando-se a primeira sílaba irrelevante, têm-se octâmetros trocaicos, excetuando-se momentos em que Amado incorre em tensões entre prosódia e metro, como “meia-noite erma e sombria”. De fato, contam-se 33 dessas tensões ao longo do poema. Diante de tantas ocorrências, é certo que Amado não tentou evitá-las. Entender-se-á por quê.

No nível acentual: a distribuição acentual é de padrão único. O hemistíquio 4-8, embora pareça metro

diverso dos já vistos, em verdade não o é, pois no nível acentual equivale ao 3-7, já que a anacrusa é irrelevante para o ritmo neste nível. A sobreposição do 3-7 sobre o 4-8 em notação musical assim ilustra (Figura 4):

Figura 4 – Notação para os metros de Poe e Amado.



Fonte: os autores.

Vê-se que mesmo que os versos apresentem número diferente de sílabas, compartilham da mesma distribuição rítmica. Portanto, se o metro vem da organização padronizada do ritmo, o 3-7 e o 4-8 se equivalem. Por esse motivo chama-se aqui o ritmo de Amado de “padrão 1a”.

Ao analisar a distribuição acentual do poema, verifica-se que consta apenas do hemistíquio padrão 1a, razão por que dispensa tabulação. Observa-se que Amado reproduz o motivo rítmico de Poe optando por repeti-lo pelo poema todo, e que, por essa razão, permite tal número de tensões prosódicas. Ou seja, opta por reproduzir o ritmo no nível acentual, preterindo o nível silábico, donde que essas tensões são tratadas como sucessões de três sílabas átonas – quaisquer que sejam as consequências prosódicas de tal opção. Assim, é evidente que optou pela isorritmia visando reproduzir o motivo percebido nos versos de Poe, não havendo evidência para suspeitar-se de escolha rítmica arbitrária, de forma que, embora a variação não seja reproduzida, a reprodução do motivo aproxima-o do ritmo original, o que demonstra que a identificação do motivo rítmico em um poema tem aplicabilidade tanto para o teórico quanto para o poeta.

#### Conclusão

Partindo da definição objetiva dos termos musicais usados para descrever a suposta coexistência de ritmos simultâneos, pôde-se extrair as seguintes conclusões. (I) O termo “contraponto”, se emprestado da polifonia, não descreve este acontecimento rítmico

pelo fato de que não há audição simultânea, já que em todos os casos estudados o ritmo tratava-se de um único, contrastante a uma expectativa criada por regularidade, mas não a outro ritmo simultâneo ou sobreposto. E o mesmo ritmo também não poderia ser qualificado como duplo, ainda que em caso de tensão entre metro e prosódia, pois um ritmo específico será definido por qualquer escolha acentual que se faça (embora resguarde-se a possibilidade do emprego de “contraponto” com sentido de “contraposição” em todos os casos vistos, não sem perigo de ambiguidade). (II) Tampouco é ideal o termo “síncope”, porque, mesmo desconsiderada a necessidade de prolongamento em sua definição, não abarca a totalidade do efeito rítmico tratado. (III) O mesmo vale para “modulação”, que só seria adequado no caso de adoção duradoura de novo metro, o que, embora possa ocorrer, não se aplica ao fenômeno estudado. (IV) Já “tensão” e “interação” poderiam abarcar outros fenômenos, o que os faz aplicáveis, mas não ideais. (V) Uma denominação adequada seria “variação de motivo rítmico”, pois adequa-se ao que foi observado por todas as acepções estudadas do fenômeno, e define o emprego, regular ou não, de variações de um ritmo estabelecido como motivo no poema.

Após, da análise comparativa do poema de Poe e suas duas traduções concluiu-se que, enquanto o original, porque ambíguo o metro adotado, alterna entre o ritmo padrão e um outro atingido por deslocamento acentual, a tradução de Pessoa apresenta, em vez da reprodução consistente, a oscilação entre todas as possibilidades rítmicas do verso mesmo na predominância do ritmo padrão, e a tradução de Amado apresenta a firme reprodução do mesmo. Logo, entendemos que o fenômeno assim definido tem aplicação na análise rítmica e métrica no estudo da poesia.

Cabe mencionar, enfim, que a reprodução do motivo rítmico pode ser observada em outras traduções d’O *Corvo*, por exemplo as de A. Bueno e de G. da Fonseca (cf. BARROSO, 2000), na probabilidade de haver outras. Porém, o trabalho não visou à exaustão das traduções e ateve-se às tidas como mais fiéis à estrutura rítmica. Pensamos que, com estas reflexões,

a compreensão do “contraponto” na poesia tenha sido aprofundada, e que sua aplicabilidade possa se verificar em análises tanto de outras traduções d’O *Corvo* quanto em poesia de diversas tradições, esperando-se assim que este estudo tenha contribuído em algum grau para o crescente entendimento do ritmo em poesia.

## Referências

- 1 ALI, Manuel Said. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- 2 ATTRIDGE, Derek. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- 3 ATTRIDGE, Derek. Rhythm. In: GREENE, Roland; CUSHMAN, Stephen; CAVANAGH, Clare; RAMAZANI, Jahan; ROUZER, Paul; FEINSOD, Harris; MARNO, David; SLESSAREV, Alexandra (Eds.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 1195-1198.
- 4 ATTRIDGE, Derek. *The Rhythms of English Poetry*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2014.
- 5 BARREIROS, José Colaço. O que é uma boa tradução?. *Revista Babilônia*: Revista Lusófona de Línguas, Cultura e Tradição. Porto, n. 2/3. p. 129-145, 2005. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/issue/view/95>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- 6 BARROSO, Ivo (Org.). *O Corvo e Suas Traduções*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- 7 BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. Tradução Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- 8 BRITO, Pedro Alves de Oliveira. *O Acorveamento de Poe: um estudo sobre como tradição e tradução se inter-relacionam*. Dissertação (Pós-graduação em Letras, Estudos da Linguagem) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2014.
- 9 BRITTO, Paulo Henriques. Contraponto Métrico e Semantização da Forma num Poema de Fernando Pessoa. *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, n. especial. p. 145-159, 2014. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/br/docente/17/paulo-henriques-britto>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- 10 BRITTO, Paulo Henriques. O Conceito de Contraponto Métrico em Versificação. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, v. 31. p. 71-83, 2009. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/br/docente/17/paulo-henriques-britto>.

- rio.br/br/docente/17/paulo-henriques-britto. Acesso em: 24 abr. 2020.
- <sup>11</sup> BROGAN, T. V. F. Counterpoint. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F.; WARNKE, Frank J.; HARDISON, O. B. Jr.; MINER, Earl (Eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 242-243.
- <sup>12</sup> BROGAN, T. V. F.; SCOTT, Clive. Counterpoint Rhythm. In: PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F.; WARNKE, Frank J.; HARDISON, O. B. Jr.; MINER, Earl (Eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 243.
- <sup>13</sup> CHOCIAY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- <sup>14</sup> COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- <sup>15</sup> COUNTERPOINT. In: THOMPSON, Oscar (Ed.). *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. 5th. ed. rev. and enl. by Nicolas Slonimsky. Nova Iorque: Dodd, Mead and Company, 1949. p. 383-384.
- <sup>16</sup> DRABKIN, William. *Motif*. In: Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.19221. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019221>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- <sup>17</sup> FOWLER, Roger. *Essays on Style and Language: linguistic and critical approaches to literary style*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1966.
- <sup>18</sup> FUSSEL, John. *Poetic Meter & Poetic Form*. Nova Iorque: McGraw Hill, 1979.
- <sup>19</sup> GREEN, Douglass Marshall. *Form in Tonal Music: an introduction to analysis*. 2. ed. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- <sup>20</sup> HECKLER, Evaldo; BACK, Sebald; MASSING, Egon. *Dicionário Morfológico da Língua Portuguesa*. São Leopoldo: Unisinos, 1984.
- <sup>21</sup> HOBERT, Jason Adam. *Classifications and Designations of Metric Modulation in the Music of Elliott Carter*. Master's thesis (Master's Degree em Música) – Graduate School, University of Southern Mississippi, Hattiesburg, 2010.
- <sup>22</sup> HOLLANDER, John. *Vision and Resonance: two senses of poetic form*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1975.
- <sup>23</sup> HOPKINS, G. Manley. *Poems of Gerard Manley Hopkins: now first published and edited with notes* by Robert Bridges. Londres: Humphrey Milford, 1918.
- <sup>24</sup> HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. (Dir.). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- <sup>25</sup> JACKENDOFF, Ray; LERDAHL, Fred. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: Londres: The MIT Press, 1983.
- <sup>26</sup> JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- <sup>27</sup> LEECH, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English Poetry*. Nova Iorque: Longman, 1969.
- <sup>28</sup> LONDON, Justin. *Rhythm*. In: Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.45963. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045963>. Acesso em: 02 nov. 2020.
- <sup>29</sup> OWEN, Harold. *Modal and Tonal Counterpoint: from Josquin to Stravinsky*. Farmington Hills: Schirmer Books, 1992.
- <sup>30</sup> POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In: INGRAM, John H. (Ed.). *The Works of Edgar Allan Poe*. Edinburgo: Adam and Charles Black, 1875. vol. 3. p. 266-278. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/ingram/jhi74356.htm>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- <sup>31</sup> POE, Edgar Allan. The Rationale of Verse. In: GRISWOLD, Wilmot (Ed.). *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. Nova Iorque: J. S. Redfield, 1850. vol. 2. p. 215-258. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/ratlvrtd.htm>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- <sup>32</sup> PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.
- <sup>33</sup> RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie Réduite à ses Principes naturels*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.
- <sup>34</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Diccionario de Música*. Tradução e edição de José Luis de la Fuente Charfolé. Madri: Ediciones Akal, 2007.
- <sup>35</sup> SACHS, Klaus-Jürgen; DAHLHALS, Carl. *Counterpoint*. In: Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.06690. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000006690>. Acesso em: 24 abr. 2020.

- <sup>36</sup> SASLAW, Janna. *Modulation (i)*. In: Grove Music Online. Oxford University Press, 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.18843. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018843>. Acesso em: 24 abr. 2020.
- <sup>37</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Editado por Gerald Strang e Leonard Stein. Londres: Faber and Faber, 1970.
- <sup>38</sup> SCOTT, Clive. Counterpoint Rhythm. In: GREENE, Roland; CUSHMAN, Stephen; CAVANAGH, Clare; RAMAZANI, Jahan; ROUZER, Paul; FEINSOD, Harris; MARNO, David; SLESSAREV, Alexandra (Eds.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 309.
- <sup>39</sup> WARREN, Austin; WELLEK, Warren. *Theory of Literature*. Londres: Jonathan Cape, 1949.
- <sup>40</sup> WHITE, Philip. Counterpoint. In: GREENE, Roland; CUSHMAN, Stephen; CAVANAGH, Clare; RAMAZANI, Jahan; ROUZER, Paul; FEINSOD, Harris; MARNO, David; SLESSAREV, Alexandra (Eds.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4. ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 308-309.