

A INVENÇÃO DA RIMA NA TRADUÇÃO DE EMILY DICKINSON

José Lira
Tradutor

*Chegará o dia em que os homens cuidarão muito pouco dos
acidentes e circunstâncias da beleza; cuidarão da beleza em si
mesma.*

Jorge Luis Borges

Introdução

Não são muitos os tipos de rimas identificados na teoria do verso e observáveis na prática, e poucas foram as contribuições mais recentes dos poetas que ainda se valem desse recurso em nossa língua. Este trabalho divulga a concepção e propõe a denominação de um tipo de rima ainda não estudado de que nos valem na tradução, até agora inédita, de cerca de quinhentos poemas de Emily Dickinson (1830-1886). É certo que a poesia como gênero literário tem passado por alterações e inovações significativas, sujeitas sempre ao gosto de sucessivos movimentos que prestigiam ou descartam, cada um a seu tempo, uma extensa gama de recursos estilísticos e formais do fazer poético, mas esse seu aspecto tão especial, a rima, tem resistido a mudanças mais expressivas, e é justamente a percepção de algo de novo nessa área, suscetível talvez de despertar o interesse dos poetas e tradutores de poesia, que justifica este trabalho.

Para identificação dos poemas de Emily Dickinson aqui incluídos, todos sem título no original, usamos as numerações atribuídas por Johnson (1955) e Franklin (1998) em suas distintas compilações dos poemas completos desta que é hoje considerada uma das maiores poetisas norte-americanas, assinaladas respectivamente pelas letras *J* e *F*, deixando claro, no entanto, que os textos foram reproduzidos da obra de Johnson (inclusive com alguns enganos na pontuação e capitalização que não nos cabe discutir aqui), a partir dos quais foram feitas as traduções. Os comentários sobre as traduções limitam-se aos aspectos relacionados com o tema do ensaio, evitando-se a discussão teórica como apoio ou justificativa para as (in)fidelidades ou (in)felicidades perceptíveis nesses textos. Digamos apenas que, em matéria de tradução poética, tanto discordamos da obtusa opinião de Nabokov (2000) de que *the clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase* quanto suspeitamos das exaltações e exaltações do “*Make it new!*” de alguns poundianos engajados.

Pressupostos

“O conceito [. . .] e a classificação da rima dão azo a controvérsias e polêmicas”, observa Moisés (1995), que se baseia em várias definições de autores estrangeiros para chegar à conclusão de que “tais conceitos e muitos outros que poderiam ser enumerados parecem concordar num ponto: a rima constitui uma recorrência de sons”. A fim de melhor embasar nossa exposição, pugnamos pelo entendimento preliminar de certos pressupostos em relação às noções de (a) *rima* como uma semelhança de sons e (b) *verso* ou, mais especificamente, *fim de verso*, como ponto determinante da ocorrência da rima, descartando-se aqui a rima interna e outros tipos de rima que não sejam finais, ou seja, que não se situem na sílaba que completa a medida da linha métrica. A *rima* e o *fim de verso* têm uma íntima e inseparável correlação, qual seja: (a) a

rima é uma “repetição de sons iguais ou semelhantes no final de dois ou mais versos, ou seja, a *repercussão da vogal tônica na última palavra dos versos*” (Fernandes, 1985); e (b) “a forma do verso é determinada pela combinação de sílabas, acentos e pausas, *contando-se as suas sílabas até a última acentuada*” (Cunha et al, 1985). Definindo com precisão esses dois conceitos, Chociay (1974) explica que (a) “rima é um processo de reiteração fônica que ocorre *geralmente a partir da última vogal forte de cada verso*”, podendo haver “reiteração *total* (abrangendo todos os fonemas do segmento) ou *parcial* (abrangendo alguns fonemas)”; e que (b) o sistema usualmente adotado entre nós para computar as sílabas dos versos “não leva em consideração na contagem as sílabas *posteriores à última forte de cada verso*” [grifos nossos em todas as citações].

A noção de fim de verso é menos suscetível a dúvidas e discussões que a tipificação da rima, pelo menos no campo da poesia tradicional, em vista da adoção unânime, entre nós, do sistema francês de metrificação, que na contagem silábica despreza, se for o caso, a(s) última(s) sílaba(s) átona(s) subsequente(s) à última sílaba tônica da última palavra de cada verso. Este é, a nosso ver, um sistema mais lógico de metrificação, em oposição ao sistema denominado espanhol, o qual, baseado apenas no fato de que as palavras nessa língua (como em nossa também) são paroxítonas em sua maioria, tanto inclui na contagem mais uma sílaba além da última sílaba forte, quer ela exista ou não, como despreza apenas a última sílaba átona das palavras proparoxítonas, ou seja, trata de forma desigual os segmentos finais dos versos que não se ajustam ao seu “padrão grave”, pautando-se apenas nas palavras paroxítonas para a determinação do fim do verso. As pouquíssimas vozes que já defenderam a adoção desse sistema em nossa língua, dentre as quais a de Said Ali (2000) é a mais abalizada, invocam a obtenção de efeitos que, em última análise, não dependem propriamente da contagem silábica, mas são possíveis e normais no padrão agudo francês. O sistema francês leva à nossa velha classificação das rimas quanto ao esquema acentual dos fins de verso: (a) aguda (ou

masculina), entre segmentos oxítonos; (b) grave (ou feminina), entre segmentos paroxítonos; e (c) esdrúxula (ou datílica): entre segmentos proparoxítonos. É com essa classificação acentual da rima e com a noção de fim de verso que nos ocuparemos neste trabalho.

Os perigos da rima

Pound (1991) diz que “uma rima deve trazer consigo um leve elemento de surpresa”, e é isso que ocorre exatamente em quase todos os poemas de Emily Dickinson. Tão grande foi sua contribuição para a renovação da rima na língua inglesa que um tradutor não pode ficar alheio a essa que é uma das características mais marcantes de sua poesia. Small (1990) descobriu que as rimas de Emily Dickinson “diferem acentuadamente das normas poéticas estabelecidas; são inesperadas, perturbadoras, conflitantes; não se parecem com as rimas dos outros poetas; têm um som estranho, peculiar, reconhecidamente dickinsoniano”, e assegura que “mal começamos a entender a importância das rimas e das experiências com efeitos auditivos na poesia de [Emily] Dickinson” [tradução nossa]. Ela tornou rotina o que para seus antecessores era exceção, ao adotar todo tipo de rimas consideradas “inexatas”, as *off-rhymes*, *slant rhymes*, *partial rhymes* e tudo o mais que os poetas de língua inglesa rotulavam como inferior, e criou novos e insuspeitados efeitos rítmicos. Para ela a rima não era mero jogo fonético, mas elemento semântico inseparável de seu próprio discurso poético. É por isso que a rima, na tradução de seus poemas, tem de ser uma descoberta e não um acidente de trabalho.

Tendo em mente não a submissão à rima, mas sua devida valorização, foi que nos dispusemos a encontrar imitações e equivalências para as rimas dickinsonianas, seja pela (re)utilização, seja pela (re)elaboração dos recursos rítmicos existentes em nossa

própria língua. Nem sempre, infelizmente, nosso empenho produziu resultados satisfatórios, e as soluções engendraram aqui e ali outros problemas: além de deixar de captar as sutilezas próprias do gênio inventivo da autora, as rimas algumas vezes assumem funções e sugerem sentidos estranhos ao texto original. Elas são válidas, no entanto, e é isso que dá sustento a nossa modesta realização, como tentativa de fugir à mesmice e contribuir para o debate da tradução poética. “Nunca será demais o tempo consagrado a esses assuntos [estudo da rima, assonância e aliteração]”, afirma Pound (1991), para quem o poeta, como o músico, tem de saber todas as minúcias de seu ofício, mesmo que só raramente recorra a elas. No caso do tradutor, o tratamento dado a esses assuntos pode significar a diferença entre a perfunctória reescritura de um poema em outro idioma e a vibrante recriação de uma obra literária.

Buscamos evitar, em princípio, o uso indiscriminado da rima perfeita, de que é pródiga a língua portuguesa, e que costuma induzir o poeta ou forçar o tradutor a trabalhar o verso em função dela. Alguns dos casos mais lastimáveis de inadequação na tradução poética são causados justamente por quem “engasta a rima” como uma pedra preciosa, bela, reluzente, perfeita, no fim de um verso que pouco ou nada tem a ver com o verso original. Fugindo à tentação de expor alguns exemplos extraídos da produção contemporânea de traduções de Emily Dickinson, em que ficam evidentes alguns sérios problemas de adequação do texto como um todo em face da prioridade concedida a rimas indesejáveis, valemo-nos de Fernando Pessoa, *apud* Saraiva (1999), que na tradução de um poema de Wordsworth nos dá uma amostra dos perigos que ameaçam o tradutor nessa “luta mais vã” que é lutar, não com palavras apenas, mas com palavras e rimas:

*No motion has she now, no force;
She neither bears nor sees;
Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.*

Já não ouve nem vê, nem força nua
Ou movimento encerra;
Arrastada co'a rocha e a erva sua
Na rotação da terra.

Foi a insistência em encontrar a rima perfeita para sua tradução que pôs a perder todo o trabalho de Pessoa nestes versos. Aquelas duas palavrinhas que não parecem ter o menor sentido, 'nua' e 'sua', exercem uma única função no texto: garantir a rima.

Diga-se no entanto que Emily Dickinson também recorreu à rima perfeita, principalmente nos poemas mais curtos, e há casos em que ela surge com naturalidade na tradução, restando ao tradutor dar "graças a sua estrela". A imitação dos esquemas rimantes mais caracteristicamente dickinsonianos nos levou a evitar esse tipo de rima não só por receio de sua hipervalorização mas também pela busca de algo que melhor correspondesse a uma equivalência formal nessa área.

A rima inglesa

No idioma inglês, a medida do verso é baseada em pés e não em sílabas, mas as noções de rima e fim de verso equiparam-se às nossas para os efeitos mais práticos. A predominância da rima aguda é quase total no inglês, tão grande é a incidência de itens lexicais monossilábicos tônicos nessa língua germânica. Ainda assim, é comum entre os poetas transformar vocábulos paroxítonos e proparoxítonos em oxítonos, tanto para efeito de rima como para a própria complementação da medida do verso, como o faz por exemplo Shakespeare, *apud* Booth (1977), no Soneto CVII:

*And thou in this shalt find thy monument,
When tyrants' crests and tombs of brass are spent.*

Tanto a medida do primeiro verso como a rima com o verso subsequente só se realizam aqui pelo deslocamento do acento tônico da palavra proparoxítona *monument* para a última sílaba. Esse recurso é normalmente adotado com palavras cultas oriundas do latim, de três ou mais sílabas. A própria Emily Dickinson usou e abusou dessa técnica, com palavras como *eternity*, *immortality*, *misery* e muitas outras. São raríssimos os casos semelhantes em português, em face da rigidez acentual de nossa língua, que faz soar estranha qualquer mudança prosódica. A tradução que Barroso (1991) fez do Soneto XXX de Shakespeare nos dá um feliz exemplo de um desses casos:

*But if the while I think on thee, dear friend,
All losses are restor'd and sorrows end.*

Mas se então penso em ti nesse íterim,
Restauro toda a pena e a dor tem fim.

Aqui o acento da palavra 'íterim' é apenas um sinal gráfico, pois as três sílabas da palavra são necessárias para completar a escansão e permitir a rima com o segmento seguinte, de forma idêntica ao exemplo anterior.

Alguns poetas de língua inglesa buscaram, ocasionalmente, obter efeitos eufônicos com a quebra dessa prevalência da rima aguda, alternando-a com a rima grave (como o fizeram, entre os últimos adeptos do verso tradicional, Robert Frost e Edna St. Vincent Millay). No caso específico de Emily Dickinson, conta-se nos dedos das mãos a ocorrência de rimas não-agudas em seus quase 1800 poemas, sendo razoável admitir que ela as evitava. Numa primeira abordagem na tradução de seus poemas, fomos levados a uma insistente exploração de rimas oxítonas como ponto de aproximação entre os dois códigos lingüísticos, mas cedo esse recurso revelou-se repetitivo e pouco maleável. Recorremos em seguida a diversos tipos de assonâncias nas rimas graves e até a experiências com as esdrúxulas, em busca de algo realmente original ou pelo menos à

altura de suas contribuições para a questão da rima na poesia de língua inglesa. Algumas de nossas tentativas serão mostradas em seguida, em tópicos separados pelos tipos de rimas agudas, graves e esdrúxulas usadas em diversos estágios de nosso trabalho tradutório, antes de chegarmos ao novo tipo rima que é o tema central deste ensaio.

A rima aguda

Uma das formas de obtenção da rima aguda, que foi a primeira que mereceu nossa atenção, em face da já comentada tonicidade das rimas de Emily Dickinson, foi a imitação pura e simples dos recursos utilizados por ela, sempre que isso fosse possível em nossa língua. Servimo-nos, com frequência, de variações da vogal tônica, como no exemplo a seguir, em que a dessemelhança vocálica é compensada (tanto no original quanto na tradução) pela identidade das consoantes finais:

*My loss, by sickness - Was it Loss?
Or that Ethereal Gain
One earns by measuring the Grave -
Then - measuring the Sun -
J574 F288*

Foi perda a minha perda - na doença?
Ou esse ganho tão sutil
Que se ganha ao medir-se a sepultura -
E então - medir o sol?

Este é, aliás, um dos recursos mais usuais no rimário dickinsoniano, e foi imitado também, como adiante se verá, com a utilização de rimas graves.

Em alguns casos se obteve um meio-termo entre a rima perfeita e a imperfeita, ampliando a reiteração fônica para o poema como um todo:

*The Brain - is wider than the Sky -
For - put them side by side -
The one the other will contain
With ease - and You - beside -*

*The Brain is deeper than the sea -
For - hold them - Blue to Blue -
The one the other will absorb -
As Sponges - Buckets - do -*

*The Brain is just the weight of God -
For - Heft them - Pound for Pound -
And they will differ - if they do -
As Syllable from Sound -
J632 F598*

A mente é bem mais ampla do que o céu -
Se lado a lado os tens -
Com folga este naquela caberá -
Cabendo-te também -

A mente é mais profunda do que o mar -
De azul a azul - verás -
Tal como a esponja - o balde - irá conter -
A mente o absorverá -

A mente é tão pesada quanto Deus -
Se na balança os pões -
Serão iguais - ou quase - tal e qual
A sílaba e o som -

Neste exemplo, em que, por uma espécie de “contaminação”, ocorreu uma agudização de todos os outros versos não-rimados do poema, vê-se que as rimas perfeitas do poema original foram, no conjunto, indiretamente mantidas na tradução: pode-se dizer que se trata de rimas “quase perfeitas”, marcadas pela ocorrência ou supressão do fonema /s/ nos segmentos rimantes (quem tem ouvidos

mais exigentes, na realidade, poderia afirmar que ‘pões’ e ‘som’ fogem um pouco a esse padrão).

A busca de algum outro tipo de eufonia que um fim de verso agudo pudesse oferecer nos revelou a inesperada funcionalidade de uma simples *equivalência tonal*, espécie de *palavra perdida* ou *verso órfão*, marcada não pela repetição de sons mas pela ênfase normal dada à última sílaba dos versos pares, em especial à última sílaba do último verso de cada estrofe. Na poética medieval, denominava-se *palavra perdida* o vocábulo sem rima em uma estrofe, que era geralmente repetido na(s) estrofe(s) seguinte(s). Sendo a quadra com esquema rímico *abcb* a estrutura poemática mais comum em Emily Dickinson, pode-se dizer que os versos ímpares são invariavelmente órfãos, ensejando uma expectativa quanto ao aparecimento da rima no último verso de cada estrofe. Dá-se então que a estrofe termina como que subitamente na tônica final sem a reiteração fônica característica da rima, mas como que *marcando uma cadência*. “Na poesia, a *pausa final do verso* cria o ritmo da estrofe”, observa Proença (1974), “e, desde muito, os recursos para marcá-lo se acentuam *antes mesmo da invasão da rima*” [grifos nossos; por ‘invasão’ o autor se refere ao aparecimento e propagação da rima, que não existia nas línguas clássicas, entre as línguas européias modernas]. Partindo de uma escala que vai da consonância perfeita até a dissonância total da pausa final do verso, da rima à não-rima, é que se chega a esta aproximação entre ritmo poético e andamento musical. No poema a seguir, por exemplo, essas semelhanças rítmicas são realçadas pela estrutura frasal, fragmentada e contida dentro de cada verso:

*It might be Famine - all around -
I could not miss an Ear -
Such Plenty smiles upon my Board -
My Garner shows so fair -*

*I wonder how the Rich - may feel -
An Indiaman - An Earl -*

*I deem that I - with but a Crumb -
Am Sovereign of them all -
J791 F748*

Pode haver fome - pelo mundo -
Não me faz falta um grão -
Tanto sorriso à minha mesa -
Grande o meu silo é -

Penso o que podem ter os ricos -
Um conde - um marajá -
Estimo que eu - com uma migalha -
Mais que todos eu sou -

Nóbrega (1965), para quem “essa aproximação da poesia à música é assunto controvertido”, cita diversos autores que sustentam que, embora se trate de “fenômenos que se situam em escala idêntica”, a similaridade entre rima e cadência “não se fundamenta senão em impressões muito sutilmente pessoais, como as das correspondências sinestésicas”. De qualquer modo, a repetição compassada desses segmentos graves e agudos destituídos de rima tem um efeito distinto da mera ausência de consonâncias num poema comum em versos brancos, em que não há essa “batida” característica sugerida pela recorrência dos ictos finais dos versos pares.

A rima grave

A rima grave é o feijão-com-arroz de que se servem nossos poetas, em face da clara predominância, em nossa língua, das palavras paroxítonas, e é bem possível que nada mais haja a acrescentar às inovações já realizadas. A rima grave perfeita chegou ao apogeu da artificialidade com os parnasianos e em seguida entrou em declínio. A rima imperfeita ou toante, à espanhola, foi e

é explorada entre nós com maestria por inúmeros poetas, e dela nos servimos em muitos poemas, às vezes até em substituição às rimas perfeitas presentes no original:

*She rose to His Requirement - dropt
The Playthings of Her Life
To take the honorable Work
Of Woman, and of Wife -
J732 F857*

Ela aceitou-o - jogou fora
Os brinquedos de moça
Para assumir o digno encargo
De Mulher e de Esposa -

As variações da vogal tônica a que nos referíamos ao tratar das rimas agudas aparecem agora com mais frequência, como no exemplo a seguir, em que a rima se dá pela identidade dos sons átonos finais:

*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies
And Lads and Girls -
Was laughter and ability and Sighing
And Frocks and Curls.
J813 F1090*

Este plácido pó foi damas e senhores
E rapazes e moças -
Foi risadas e prendas e suspiros
E vestidos e tranças.

Este é, aliás, um dos recursos mais usuais no rimário de Emily Dickinson, e foi imitado, sempre que possível, na utilização de rimas graves, sendo que às vezes substituímos as consoantes finais, menos comuns em nossa língua, por vogais:

*It is an honorable thought
And makes one lift one's hat
As one met sudden gentlefolk
Upon a daily street
J946 F1115*

É um digno pensamento
E a mão à frente nos guia
Qual a topar um fidalgo
Em nossa rua

A imitação direta, num caso, e a pura improvisação, em outro, nos levou, em cada uma das estrofes abaixo, a dois tipos de rima pouco ou quase nunca usados em português – a consonântica, na primeira estrofe (mantido o fonema ‘t’ original), e a atônica, na segunda, esta última reforçada pela vogal ‘a’ que inicia os segmentos seguintes:

*I reason, Earth is short -
And Anguish - absolute -
And many hurt,
But, what of that?*

*I reason, we could die -
The best Vitality
Cannot excel Decay,
But, what of that?
J301 F403*

Penso: o mundo é restrito,
A angústia - absoluta -
E há muito sofrimento,
Mas e daí?

Penso: a morte não tarda -
A maior fortaleza
Acaba-se em ruína,
Mas e daí?

Neste outro excerto a seguir pode-se ver a rima como uma combinação dessas duas, ou seja, é consonântica e atônica ao mesmo tempo (aqui abrimos um parêntese para esclarecer, esperamos que em tempo, que alguns dos textos traduzidos – e este é um deles – são bem mais extensos do que os exemplos dados e que geralmente procuramos manter o mesmo tipo de rima ao longo do poema, salvo em casos como o do poema anterior, em que foi seguida a diversidade do esquema rímico interestrófico):

*She said her Strings were snapt -
Her Bow - to Atoms blown -
And so to mend her - gave me work
Until another Morn -
J410 F423*

Mostrou-me as cordas em pedaços -
A lira - destruída -
E a consertá-la eu ocupei-me
Até de madrugada -

A rima esdrúxula

As palavras proparoxítonas são “escassa minoria” em nossa língua, como observa Chociay (1974), “donde as dificuldades de obter [. . .] rimas totais.” Pode-se aduzir que essas dificuldades aumentam consideravelmente em face da existência de três segmentos silábicos nessa classe de palavras, e não dois ou apenas um, sujeitos à *reiteração fônica* típica da rima. Não há um único verso terminado em palavra proparoxítona, rimada ou não, nos 277 poemas do cancionero galego-português de Nunes (1943). Há na verdade casos de poetas, como Cruz e Sousa, que não usaram uma só rima datílica em toda a sua obra e há outros que apenas ocasionalmente (melhor se diria acidentalmente) se valeram de

palavras proparoxítonas em fim de verso. Chociay constata que nossos poetas empregaram “finais esdrúxulos sem se preocupar com a reiteração total dos fonemas dos segmentos” e acrescenta que “os efeitos obtidos com repetição de finais desse esquema acentual nem se devem [. . .] a uma que outra reiteração esporádica, mas ao próprio esquema esdrúxulo que, raro no idioma, contrasta razoavelmente com versos regularmente rimados, graves ou agudos.” Julgamos poder ilustrar a obtenção de um efeito incomum com a tradução de um dos poucos poemas de Emily Dickinson em que nos valem de rimas esdrúxulas:

*So proud she was to die
It made us all ashamed
That what we cherished, so unknown
To her desire seemed -
So satisfied to go
Where none of us should be
Immediately - that Anguish stooped
Almost to Jealousy -
J1272 F1278*

Tão altiva morria
Que nos envergonhávamos
De perceber nosso cuidado
Contrário ao seu querer -
Partia tão contente
Para onde não iríamos
Depressa assim - que a ansiedade
Quase inveja se fez -

Aqui as rimas oxítonas imperfeitas do quarto e oitavo versos são facilmente reconhecíveis; já o segundo e sexto versos criam um efeito sonoro equiparável à rima; dir-se-ia que há rima (ou pelo menos há, seguramente, identidade sonora) entre as sílabas átonas posteriores às últimas sílabas acentuadas. (Esse esquema de rimas diferidas não segue fielmente a distribuição original, toda em rimas

agudas alternadas, mas está dentro dos parâmetros aceitáveis numa tradução poética.)

No poema a seguir tem-se também a impressão de que a rima se desloca da sílaba tônica para a última sílaba átona dos segmentos esdrúxulos:

*Oh, honey of an hour,
I never knew thy power,
Prohibit me
Till my minutest dower,
My unfrequented flower,
Deserving be.
J1734 F1477*

Ó mel de um breve amor,
De incógnito sabor,
Rejeita-me
Até que ao teu dispor
Minha guardada flor
Mereça-te.

Até pelo fato de que a rima esdrúxula é inexistente na poesia de Emily Dickinson, dela nos servimos em muito poucas ocasiões na tradução de seus poemas, e apenas quando a julgamos imprescindível para a obtenção de algum efeito estético. No entanto, afora o contraste “com versos regularmente rimados, graves ou agudos”, que na maioria das vezes foge ao esquema original, pouco ou nada nos foi possível acrescentar, em termos de experimentação, a esse tipo de rima – salvo estes dois exemplos, que pelo menos para Lima (1988) seriam novidade, pois acredita esse autor que “duas espécies de rimas há que nunca foram cultivadas entre nós: a de sílabas átonas finais [caso dos exemplos], e a de final de palavra esdrúxula com a tônica de palavra aguda – ambas frequentes em poetas ingleses e alemães”. Esta última rima só nos parece exequível (salvo, é claro, no verso livre) com a mudança de acento da palavra esdrúxula, como aliás é o que se faz na língua inglesa e

como já foi visto no início deste trabalho. Acreditamos havê-la obtido com a providencial ajuda de uma expressão latina transcrita *ipsis litteris* do texto original:

*Without Debate - or Pause -
Or Celebrated Days -
No different Our Years would be
From Anno Domini's -
J624 F690*

Sem dissensões - ou incertezas -
Ou feriados a cumprir -
Iguais seriam nossos anos
Ao Anno Domini -

Um novo tipo de rima

A *reiteração fônica* referida por Chociay em sua definição de rima é limitada, como o foram todas as outras tentativas de definição, à comparação entre vocábulos de acento tônico idêntico, ou seja: a classificação das rimas prende-se, em princípio, ao esquema acentual de seus segmentos: agudo/agudo, grave/grave, esdrúxulo/esdrúxulo. Desse modo, apesar de que, como unidade métrica, o verso *acaba* na última sílaba tônica, digamos na sílaba ‘rá’ da palavra ‘incomparável’ do verso “Provo desse licor incomparável”, por exemplo, cuja escansão seria

Pro/	vo/	des/	se/	li/	cor/	in/	com/	pa/	rá/	(vel)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

um verso oxítono que viesse em seguida e terminasse em ‘á’, como na palavra ‘já’, não conteria uma rima aceita ou sequer cogitada – ainda que sob qualquer outro nome que não rima ou assonância –

em nossos tratados de versificação, mesmo havendo indiscutivelmente uma *repercussão da vogal tônica* de fim de verso, ou seja, uma *reiteração fônica* parcial da sílaba forte de 'incomparável'. Na realidade, não é só a teoria do verso que deixa implícita essa lacuna: também não há registro entre os nossos poetas, por tudo que sabemos, de recurso rímico semelhante.

Em nossa língua predominam as palavras paroxítonas, como já foi dito, vindo em seguida as oxítonas; daí a constatação de que o verso grave é o mais usado entre nós. Apesar disso, a rima aguda chegou a prevalecer no cancionero galego-português, como se depreende da seleção de cantigas medievais de Nunes (1943), em que inclusive muitos dos poemas contêm apenas versos oxítonos. Depois que o português se firmou como língua literária autônoma, a alternância de rimas paroxítonas e oxítonas se intensificou, servindo estas últimas como uma espécie de contraponto à prevalência das primeiras. Mas o fato é que já entre os trovadores medievais se buscava certa simetria ou equilíbrio entre versos graves e agudos e até mesmo entre as estrofes como um todo. Sabendo-se que um número incalculável de poetas das mais diversas escolas recorreu a um ou outro tipo de combinação de rimas graves e agudas para obtenção de efeitos estéticos, parece-nos incrível que este tipo de assonância de que agora nos ocupamos não tenha sido sequer objeto de uma ou outra experiência na prática poética tradicional.

É na plena possibilidade de exploração desse tipo de rima "esquecida" que se apóia nosso trabalho. Acreditamos que suas qualidades estéticas, se não inquestionáveis, são pelo menos defensáveis sob muitos aspectos. A esse novo tipo de rima propomos aqui a denominação de *rima abreviada*, porque a sua característica essencial é a redução ou *abreviação* do segmento acental para a produção do efeito rímico. O poema reproduzido em seguida, que foi uma das primeiras traduções de Emily Dickinson em que empregamos esta rima, pode servir de exemplo inicial para sua discussão:

*I taste a liquor never brewed -
From Tankards scooped in Pearl -
Not all the Vats upon the Rhine
Yield such an Alcohol!*

*Inebriate of Air - am I -
And Debauchee of Dew -
Reeling - thro endless summer days -
From inns of Molten Blue -*

*When "Landlords" turn the drunken Bee
Out of the Foxglove's door -
When Butterflies - renounce their "drams" -
I shall but drink the more!*

*Till Seraphs swing their snowy Hats -
And Saints - to windows run -
To see the little Tippler
Leaning against the - Sun -
J214 F207*

Numa taça de pérolas bordada
Provo desse licor incomparável -
Nenhum tonel em todo o Reno
Álcool assim terá!

Os longos dias do verão pisando
Das tavernas saí - de azul em fogo -
E pela brisa inebriada
Ao relento - me dou -

Bêbeda a abelha para fora é posta
À porta de uma flor - e a borboleta
Já renuncia a mais um trago -
E eu ainda a beber!

Anjos agitam seus chapéus de neve -
E os santos todos - à janela correm -

Para me ver embriagada
Me escorando - no sol -

Observe-se que a rima abreviada é uma *rima imperfeita* por definição, ou seja: não mantém a identidade de sons finais, ao contrário da *rima perfeita*, que tem obrigatoriamente os mesmos sons a partir da última vogal tônica do verso. Esse conceito de perfeição ou imperfeição de uma rima, no entanto, é relativo, dependendo muitas vezes da pronúncia padrão adotada pelos usuários da língua. Para o português falado no Brasil, certas vogais e ditongos produzem rimas consideradas perfeitas por convenção, como ‘boca’ / ‘louca’ e ‘luz’ / ‘azuis’, dentre inúmeras outras, usadas até pelos parnasianos mais ortodoxos, enquanto que ‘mãe’ / ‘também’ só são rimas perfeitas em Portugal. No poema dado, em ‘fo(go)’ / ‘dou’, por exemplo, na segunda estrofe, a única reiteração fônica pertinente se dá entre os segmentos vocálicos tônicos do fim do verso, considerando-se apenas, no caso do ditongo, a vogal predominante. Isto é bastante para marcar a ocorrência da rima. A reiteração da vogal tônica da rima abreviada é claramente perceptível mesmo se houver mais de um verso na mesma estrofe com segmento final análogo, como é o caso, no poema em foco, dos dois primeiros versos da estrofe inicial, que rimam entre si (‘bordada’ / ‘incomparável’).

A imperfeição da rima abreviada é uma vantagem evidente, pois a rima perfeita, em face de seu rigor conceitual, é infensa a qualquer tipo de inovação, chegando a ser apontada como recurso primário e ultrapassado, quando não simplesmente vulgar. É na rima imperfeita que se dá a surpresa, o inesperado, a novidade. Os poetas modernos e contemporâneos, que chegaram a abjurar a rima por ojeriza à repetição e à monotonia, têm-se voltado para as nuances da meia-rima como solução ideal para a revalorização de um recurso poético que já se supunha esgotado. Foi a rima imperfeita que impediu que se rompesse essa “única corda que havíamos acrescentado à lira grega”.

Nessa mesma linha de imperfeição, o poema a seguir ilustra a possibilidade de rima abreviada entre nasais e não-nasais:

*The things we thought that we should do
We other things have done
But those peculiar industries
Have never been begun -*

*The Lands we thought that we should seek
When large enough to run
By Speculation ceded
To Speculation's Son -*

*The Heaven, in which we hoped to pause
When Discipline was done
Untenable to Logic
But possibly the one -
J1293 F1279*

As coisas que queríamos ter feito
Outras coisas fizemos
E a tantas empreitadas
Nem começo se deu -

As terras que queríamos ter visto
E nunca percorremos
A Hipótese deixada
Hipótese morrer -

O Céu onde queríamos descanso
De tudo que sofremos
A Lógica não prova
Porém isso talvez -

Aqui o esquema rímico tenta manter alguma semelhança com o original, todo em fonemas nasais idênticos ('done' / 'begun', 'run' / 'sun' e 'done' / 'one'), através da recorrência dos

segmentos em ‘emos’, evitando, ao mesmo tempo, com a desnasalização das rimas abreviadas, a monotonia que a repetição total desses segmentos certamente daria ao poema em nossa língua. Pode-se dizer que a tradução perdeu a uniformidade rímica original mas ganhou identidade na diversidade: as três estrofes passaram a ter três esquemas de rimas separados e inter-relacionados ao mesmo tempo, quais sejam, (a) as rimas perfeitas em ‘emos’; (b) as rimas imperfeitas ‘eu’ / ‘er’ / ‘ez’; e (c) esses dois grupos de rimas entre si.

A nasalização característica do português oferece uma gama extensa de possibilidades de utilização da rima abreviada:

*'Twas like a Maelstrom, with a notch,
That nearer, every Day,
Kept narrowing its boiling Wheel
Until the Agony
J414 F425*

Foi como um pé-de-vento aberto ao meio
Que mais e mais se aproximando
Estreitasse o seu círculo de fúria
Até que uma aflição

Nessa mesma linha de aproximação da reiteração fônica, pode-se rimar, por exemplo, ‘somente’ / ‘tem’, ‘acinte’ / ‘vim’, ‘defronte’ / ‘põe’, ‘muito’ / ‘um’, etc., numa mistura de vogais e ditongos nasais que, além de cumprir bem um dos objetivos da rima abreviada, que é a quebra de monotonia da rima isométrica, libera o poeta-tradutor da penosa tarefa de “catar feijão” nos dicionários de rimas.

Este outro excerto mostra-nos um novo tipo de combinação, desta vez entre vogais abertas e fechadas:

*From Cocoon forth a Butterfly
As Lady from her Door
Emerged - a Summer Afternoon -
Repairing Everywhere -*

*Without Design - that I could trace
Except to stray abroad
On Miscellaneous Enterprise
The Clovers - understood -
J354 F610*

De dentro do casulo a borboleta
Como uma dama à porta
Surgiu - era verão e entardecia -
E a vagar já se pôs -

Sem outro plano que de mundo afora
Sair sem rumo certo
Em mil explorações que um trevo iria -
Mas não eu - entender -

Pode ocorrer também rima abreviada entre versos esdrúxulos e oxítonos:

*A curl, perhaps, from foreheads
Our Constancy forgot -
Perhaps, an Antique trinket -
In vanished fashions set!
J169 F180*

Uma trança, talvez, de alguma fronte
Que há muito não lembrávamos -
Uma bijuteria envelhecida
Pela moda fugaz -

Como também pode ser invertida a posição da rima abreviada – com resultados discutíveis, pois não se capta com facilidade a reiteração da vogal tônica quando o segmento agudo é antecipado:

*You cannot make Remembrance grow
When it has lost its Root -*

*The tightening the Soil around
And setting it upright
Deceives perhaps the Universe
But not retrieves the Plant -
Real Memory, like Cedar Feet
Is shod with Adamant -
Nor can you cut Remembrance down
When it shall once have grown -
Its Iron Buds will sprout anew
However overthrown -
J1508 F1536*

Ninguém fará crescer uma lembrança
Que as raízes perdeu -
Querer socar o solo em sua volta
E em estacas erguê-la
Pode enganar o mundo - mas a planta
Não se renovará -
Essa memória, como os pés do cedro,
Na pedra é que se calça -
Nem se pode matar uma lembrança
Que já se arraigou -
Os seus brotos de ferro, se pisados,
Florescerão de novo -

Convém acrescentar, a respeito deste poema, que se trata de uma composição inacabada. Franklin (1998) supõe que o manuscrito continuava em outro pedaço de papel extraviado e chega a ajuntar uma linha à versão dada por Johnson (1955), na qual se baseou nossa tradução. Essa quase imperceptível incompletude nos pareceu de certa forma realçada na tradução com o recurso da inversão da rima abreviada. Perde-se aqui aquela “batida” a que nos referíamos há pouco em relação à marcação da *equivalência tonal*, e isso reforça a impressão de que o poema, apesar de seu sentido aparentemente completo, ainda teria algo a dizer.

Conclusão

Tudo que dizemos hoje é limitado pelo que sabemos hoje. Ao comentar alguns poemas de Guilherme de Almeida, fino artesão da rima, Faria (1972) diz, demonstrando quão muito deve ter aprendido depois, que a rima de ‘beijos’ com ‘desejos’, lugar-comum entre poetas de todos os tempos em nossa língua, “arrepriaria os cabelos de qualquer purista do verso” e classifica de “inovação semântica” o antiquíssimo recurso ‘há de’ (para rimar, no caso, com ‘cidade’). Esperamos não ter de aprender tanto assim em relação a tudo que dissemos sobre a rima abreviada. Pelo que sabemos, alguns de nossos poetas contemporâneos têm rimado aqui e ali, num ou noutro poema, palavras esdrúxulas, graves e agudas entre si, sem no entanto visar esse efeito estético contrastante obtido pelo uso regular de um esquema acentual sistematicamente definido. Daí que a rima abreviada nos parece nova, pois altera (quase diríamos subverte) os princípios isométricos de classificação da rima tradicional, mesmo apoiada no conceito geral de reiteração fônica, evitando a monotonia da rima perfeita e o desgaste de outros recursos rítmicos já repetidos à exaustão.

É possível que este tipo de rima não se revele útil senão em alguns casos de formas poéticas simples como o quarteto, que foi o tipo de estrofe utilizado por Emily Dickinson em quase toda a sua obra. Como já foi dito aqui, a rima abreviada é fruto da tradução de cerca de quinhentos poemas dessa autora, e entre esses poemas não há, por exemplo, sequer um soneto tradicional, um rondó, uma balada, uma sextina ou qualquer outro poema de forma fixa, em que a rima tem presença obrigatória e em cuja composição exerce um papel de relevância ou, há quem diga, de tirania até. Cabe dizer ainda que muitos dos poemas de Emily Dickinson têm uma estrutura própria da narrativa em primeira pessoa, para a qual se prestam bem, na obtenção de rimas abreviadas, as terminações agudas das formas pretéritas dos verbos em nossa língua.

A poesia moderna e contemporânea de língua inglesa não valoriza a métrica e quase não usa a rima – que afinal de contas não é um elemento essencial à poesia – e eis aí uma bênção para o tradutor de poesia, mas ainda há quem use esses recursos consagrados por escolas e cânones através dos tempos e há toda uma tradição literária a ser investigada e incorporada a nossa língua. E há de chegar o dia em que a beleza prescindirá de acessórios; mas até lá, e enquanto a tradução for necessária para a apreensão e fruição da poesia, a rima continuará a ser uma perigosa e – por que não? – prazerosa preocupação para o poeta-tradutor.

Referências

Barroso, Ivo. *William Shakespeare: 30 sonetos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Booth, Stephen (ed.). *Shakespeare's sonnets*. New Haven (USA): Yale University Press, 1977.

Chociay, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw Hill, 1974.

Cunha, Celso & Cintra, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Faria, Aloysio Jansen de. “Guilherme de Almeida”, in *Poetas do modernismo*. Leodegário A. Azevedo Filho (org.). Brasília: INL, 1972.

Fernandes, José Augusto. *Dicionário de rimas da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

Franklin, R. W. (ed.). *The poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*. 3 vols.

Cambridge (USA): Harvard University Press, 1998.

Johnson, Thomas H. (ed.). *The poems of Emily Dickinson*. 3 vols. Cambridge (USA): Harvard University Press, 1955.

Lima, Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

Moisés, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

Nabokov, Vladimir. "Problems of translation: 'Onegin' in English", in *The translation studies reader*. Lawrence Venuti (ed.). Londres: Routledge, 2000.

Nóbrega, Mello. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro: INL, 1965.

Nunes, J. J. *Crestomatia arcaica*. Lisboa: Clássica, 1943.

Pound, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

Proença, M. Cavalcanti. "Nota para um rimário de Augusto dos Anjos", in *Estudos literários*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1974.

Said Ali, M. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999.

Saraiva, Arnaldo (org.). *Fernando Pessoa: poeta-tradutor de poetas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Small, Judy Jo. *Positive as sound: Emily Dickinson's rhyme*. Athens, Geórgia (Estados Unidos): University of Georgia Press, 1990.