



3 OPERADORES DE LEITURA DA POESIA

Clarice Zamonaro Cortez
Milton Hermes Rodrigues

NATUREZA E EXIGÊNCIAS DA POESIA

Quando nos dizem que a matéria-prima do poeta é o "sentimento" (PADÃO, 1984, p. 14), que a poesia é o "estado emocional ou lírico do poeta" (AMORA, 1973, p. 74), somos levados a crer, no primeiro momento pelo menos, que o interesse imediato da poesia não é a representação direta da realidade física, histórica, que a leitura de poesia tem mais a ver com a busca de um estado, de uma emoção específica, não distanciada de fatores estéticos e intelectivos. Essa emoção, é certo, alimenta-se de algum modo na realidade, que é, afinal, resultado de institucionalizações, de ideias. Esse entendimento ligeiro de poesia como comunicação de um "estado psíquico", na terminologia de Bousoño (MOISÉS, 1982, p. 403), define bem o interesse maior desse gênero literário: propor ao leitor uma experiência cognitiva mais (digamos) imaterial, pedindo-lhe que se aproprie, até despudoradamente – para aceitar ou para recusar –, do "sentimento", do "estado psíquico" que ela carrega, ainda que mais ou menos fingidamente. Ler um poema seria também buscar o "estado poético do poeta, a fim de que ele suscite no leitor outro ou similar estado poético", conforme Ângelo Ricci (apud DUFRENNE, 1969, p. xvii). Enfim, a criação e a leitura de poesia orientam-se, em termos amplos, menos pela busca de uma realidade (física, social) do que pela demanda de um estado, de uma emoção particular. A mensagem poética, embora possa conter um fato (ou fatos narrativos), busca ainda, às vezes mais do que outra coisa, acionar estados, vivências, ideias, sutilezas. "O poeta é doador de sentido", diz Bosi (1983, p. 78).

Não se trata, pois, de negar à poesia força representativa, mas de destacar, pelos recursos que normalmente aciona, suas proposições suplementares. Essa mensagem (de "sentido") costuma abrigar nos pormenores figurativos (e em outros estratos do poema) segundas e terceiras intenções. A metáforização está no horizonte, em maior ou menor grau. Por isso soa impróprio invocar a questão da inverossimilhança (principalmente a externa) no trato da poesia. Ela tem um modo de ser, uma natureza diferente da que tem a prosa. Não se diz à toa que os melhores tradutores de poesia são os poetas, talvez porque têm maior facilidade na captação de estados e na busca de seu correlato na língua de chegada. Mesmo assim, há quem insista, até com certa razão, que a poesia é intraduzível porque demanda estados e sensações nem sempre facilmente tangíveis. Se nossa inclinação imediata, em face da prosa, é buscar a realidade representada, diante da poesia essa tendência precisa ajustar-se aos parâmetros sugeridos pelo poema, ainda que este seja de índole narrativa. Neste caso, não se trata

apenas e necessariamente de reconhecer no poema, por si só, ações e atitudes de algum personagem, mas sim de apreender também um estado, ou uma emotividade estética. Uma outra significação se instala na ação ou atitude descrita.

O contato com a poesia, seja ele de fruição espontânea, seja com intenção analítica mais alentada, requer um ajuste do espírito e da inteligência para uma experiência emotiva e intelectual específica, intensificada. Que ativemos a intuição, que elaboremos a sensibilidade. Em alguns casos, a poesia chega ao extremo do hermetismo, ao *nonsense* aparentemente gratuito, como notamos em poemas surrealistas. Um leitor mais afoito diria que poemas assim concebidos buscam mais testar sua paciência...

O poema funciona, de fato, como uma caixa de mil ressonâncias, onde pulsam cada fonema, cada palavra, cada frase. Como objeto estético, haverá normalmente de "singularizar", de estilizar seu recado, para melhor agilizar, explorar e segurar nossos sentidos. Sirva de exemplo "Mocidade e morte", de Castro Alves. O lamento do poeta, distribuído em sete conjuntos (modulado, cada um, numa oitava e num dístico, como se vê logo adiante), testifica um percurso emocional, na descendente, que vai do ânimo inicial ("Oh, eu quero viver [...]"), passa pela consciência do inevitável ("E eu sei que vou morrer...") e chega ao desânimo total, à entrega final ("E eu morro, ó Deus!..."; "Adeus, vida!"). Entre um extremo e outro, entre, de um lado, o louvor da natureza, da liberdade, da mulher, do talento pessoal, da glória vindoura, e, de outro lado, a voz da morte, o lamento do "triste Ahasverus", a deposição de toda esperança; entre um ponto e outro, enfim, floresce uma exuberante figuração. Essa antítese maior, geral (viver/morrer), pulsa também na maioria dos conjuntos, com os dísticos rebatendo enfaticamente todo o ânimo positivo, também enfático, das oitavas. Essa ênfase brota da figuração, como vemos no conjunto inicial, onde se destacam o pleito espacial (libertário) e a fruição dos sentidos.

Oh! Eu quero viver, beber perfumes
 Na flor silvestre que embalsama os ares;
 Ver minha alma adejar pelo infinito,
 Qual branca vela n'amplidão dos mares.
 No seio da mulher há tanto aroma...
 Nos seus beijos de fogo há tanta vida...
 — Árabe errante, vou dormir à tarde
 À sombra fresca da palmeira erguida.

Mas uma voz responde-me sombria:
 Terás o sono sob a lájea fria (CASTRO ALVES, 1976).

No verso "Qual branca vela n'amplidão dos mares" a assonância do /a/ reforça tanto a imagética cromática (a "branca vela") quanto o sentido de abertura, de amplidão. A esse pleito espacial vem juntar-se o apelo sensorial intensificado por sinestésias ("beber perfumes", "beijos de fogo", "sombra fresca"). A ideia de calor ("fogo") que conota prazer e vitalidade, também ressoa na "tarde", num contexto em que outra vez se intensifica a aspiração pelo espaço aberto, amplo, livre. Todo esse pleito libertário vital vai esbarrar no dístico que se segue: "Mas uma voz responde-me sombria:/ Terás o sono sob a lájea fria". A sinestesia aqui (voz sombria) remete à ideia de clausura, de túmulo. Agora a ideia de sombra é negativa, interligando-se bem, dentro do anúncio negativo, com a ideia de sono-morte. Também o sentido de "fria" contrapõe-se ao de "fresca", negando aquela abertura espacial. Essa reversão semântica a partir de vocábulos quase idênticos talvez revele o quão próximos estão a vida e a morte. A morte, de visibilidade imediata, começa a ganhar maior sentido dramático (e estético) quando percebemos no jogo antitético – oitava *versus* dístico – a sonegação, ao fim, de claridade, de calor. A noção de fechamento espacial intensifica-se no dístico com o advento da frialdade, para o que também contribui a assonância, na rima, do fonema /i/, sujeito a ajustar-se, pela nossa sensibilidade, à ideia de frio, tanto que Augusto dos Anjos aproveitou essa relação sonoro-semântica em alguns versos, como neste: "Fazia frio e o frio que fazia [...]". Assim, em apenas dois versos lacônicos opera-se a contradição do longo pleito vital (sensorial e espacial) do início, gravado em oito versos. O desejo e sua negação – expressões de estado, de ideias – adquirem dramaticidade

maior em razão da qualidade informativa, da ênfase estilística (estética) colocada à disposição da sensibilidade e da intuição do leitor.

A natureza da poesia se define, pois, por cobrar do leitor um olhar especial, arisco, intensificado, minucioso, algumas vezes necessariamente ousado. Que esse leitor force a visibilidade, no poema e em si, de experiências sensíveis e emocionais amortecidas, indefiníveis às vezes; que ultrapasse a pura intelecção, que calibre o olhar para um enfrentamento mais sugestivo de imagens obscuras, resistentes à compreensão imediata. Algumas situações, figuradas ou não, recusam, de fato, a interpretação com crivo apenas no referencial. Lemos no poema "Aniversário", de Fernando Pessoa: "O que eu sou hoje é como a umidade no corredor do fim da casa,/pondo gelado nas paredes[...]". Não basta aqui desmontar mecanicamente a comparação. A imagética de um poema, que reclama, em graus variados, uma representação da realidade, nem sempre se resolve, para nossa compreensão, por uma operação apenas intelectual. Exige muitas vezes, pelo intrincado de sugestões, uma participação decisiva da intuição, da afetividade, da experiência. Podemos enfrentar desde sugestões imagéticas inusitadas, tensas ou "difíceis", até a informação direta, franca, livre de figuração, de "efeitos", mas também exigente. Num texto que se apresenta como poema, a informação seca, sem adereços figurativos, sem rima, sem regularidade métrica, não raro suscita desconfiança nos menos avisados. Avancemos um pouco mais nessa questão, considerando que, ainda aqui, perseveraram na poesia uma natureza literária especial e uma exigência especial.

Em poemas modernistas, o gosto do prosaico e o vício do coloquialismo levam a uma espécie de esvaziamento figurativo, ao desprezo pela rima, pela métrica. O leitor impaciente, acostumado com a poesia tradicional, dirá logo que isso não é poesia. Tristão de Athayde, embora reconhecesse a poesia modernista, chamou os poemas de *Poesia pau-brasil* (Oswald de Andrade) de "patacoadas" (TELES, 1980, p. 347). O poema "seco" incomoda. O esforço analítico, duvidando às vezes da própria condição poética do texto, se obriga à explicação, nem sempre lograda, daquilo que apenas a intuição e a sensibilidade poderiam arrancar de certas imagens, ou sugestões de imagens. O olhar atento, insatisfeito com a exposição de superfície, debate-se com a literalidade nua e crua, descobrindo qualidades em poemas aparentemente primários. Vejamos isso, com mais vagar, tomando aquele "Poema tirado de uma notícia de jornal", de Manuel Bandeira, incluso em *Libertinagem*, de 1930:

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número.
Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro
Bebeu
Cantou
Dançou
Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado (BANDEIRA, 1993).

O poema é todo narrativo, supostamente decalcado de jornal, que é um meio informativo comprometido mais com o referencial, com a denotação. Podemos admitir, de início, que o autor coloca em prática o ideal modernista de conferir poeticidade a fatos da realidade cotidiana, como pede Oswald de Andrade, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de 1924. O jogo livre entre versos longos e curtos, que incomoda, é ousadia de índole modernista. Também é modernista a opção pelo vocabulário simples, pela sintaxe direta, liberta. Bandeira revelou noutro poema da mesma obra que estava farto do lirismo burocrático, escravo dos manuais. Seu "Poema tirado de uma notícia de jornal" vincula-se, pois, pelo assunto (de jornal) e pela forma, a uma estética, a um movimento literário. O tratamento aparentemente frio do suicídio faz ainda lembrar o pedido modernista de Mário de Andrade no prefácio da revista *Klaxon* (primeiro número), de extirpação das glândulas lacrimais.

Essa primeira mirada nos permite começar a afastar uma eventual impressão de gratuidade ou de superficialidade criativa. E essa impressão tende a desaparecer na medida em que, abrindo a sensibilidade para as minúcias, para as ressonâncias poemáticas, nos pegamos descobrindo significações para além da literalidade. Qualquer iniciante no jornalismo sabe que uma reportagem sobre acontecimentos

deve responder a algumas questões básicas: Quem? O quê? Quando? Onde? Como? Por quê? O poema deixa em suspenso a última pergunta, ou é obtuso em relação a ela. E o motivo da morte acaba sendo, de fato, o primeiro, talvez o principal incômodo para a inteligência e a sensibilidade do leitor. Uma mirada ligeira descobre nesse fato um acaso, uma ironia do destino, pois o sujeito mostrava-se antes aparentemente ajustado ao mundo (trabalhando, divertindo-se). O mergulho na lagoa seria apenas outra etapa do momento festivo. A morte inesperada, injusta, coloca-nos diante do trágico. E assim o poema se resolveria, para nossa sensibilidade, com um grande mal-estar, pois expõe o ser humano desarmado e impotente ante os desígnios do destino. Mas se nos aproximarmos mais do poema, se repararmos bem que João Gostoso “se atirou” na lagoa, somos levados a crer que ele quis morrer. E essa ilação pode redefinir os motivos da morte. Reparamos, por exemplo, que a situação social do “personagem” se define pela carência. O apelido “João Gostoso” é certamente irônico, de amesquinamento da figura física. A profissão exige apenas força bruta, a conotar pouca ou nenhuma escolaridade, além de que, pela época, ausência de amparo previdenciário. Morar no morro era, de certa forma, estar exilado, tanto mais que esse morro se chama “da Babilônia”, lugar de padecimento, de escravidão. A figura do pária social se completa naquele “barracão sem número”, expressão que define a pobreza não contabilizada, o homem afundado na anonimidade. Não se cogita aqui de uma Sião redentora, da esperança que fizera os hebreus sobreviverem no exílio. A retórica da carência se completa. Ir a um bar certa noite – beber, cantar e dançar – resultaria da extrema desilusão. E morrer na lagoa Rodrigo de Freitas – reduto dos remediados – soa ironicamente, parecendo coroar uma derrota social. Assim, a leitura mais concentrada, inimiga da superficialidade, faz com que aquilo que no poema apenas denotava acabe também conotando. O “morro da Babilônia”, por exemplo, transformou-se numa metáfora. No final, pensando no conjunto de informações, podemos dizer que o poema abriga uma intenção, um “sentimento”, que é o de fraternidade, o de solidariedade para com os esquecidos, os oprimidos. Para reforçar essa conclusão, invocamos a presença forte, na poesia de Bandeira, do tema da humildade. Ao resgatar para a literatura a notícia dessa morte, que o jornal (pela sua rotatividade e pela natureza de sua linguagem) empurraria automaticamente para o limbo, Bandeira “desautomatiza” o acontecimento, como que o eterniza, conferindo dignidade ao homem comum, esquecido, invisível. Um leitor pessimista talvez dissesse que o poeta, reparando a vida mesquinha e dissoluta do carregador, achou melhor, para corrigir tanto desacerto, que o sujeito se matasse. O poeta teria analisado, julgado e sentenciado. Essa interpretação, que vê o poeta como uma espécie de carrasco, só pode prosperar – e por isso ser válida – se o poema é tomado isoladamente, porque o conhecimento de certas tendências na poesia de Bandeira a inviabiliza.

É se, afinal, a explicação social para o suicídio não satisfaz, podemos arriscar uma visada metafísica, tomando João Gostoso como um homem que, por mais simplório que seja, descobre de repente a inutilidade de todos os gestos, pensamentos e sentimentos. Imerso no tédio existencial, decide matar-se. Assim entendemos, frise-se, por que o poema, e o poeta por ele, favorecem também essa impressão. A rapidez narrativa, a linguagem denotativa (de superfície) e a ausência (imediate) de juízos de valor como que abrem esse vazio metafísico, destacando, para nossa sensibilidade, o fato morte e a sua modalidade talvez mais trágica, a autoimolação. A morte, ou a “indesejada das gentes”, foi sempre um fantasma para Bandeira, compondo uma das linhas temáticas mais nítidas de sua poesia. Disse certa ocasião, quase estoicamente, que, quando ela chegasse, encontraria “lavrado o campo, a casa limpa, / a mesa posta”. No poema que abordamos, o estoicismo é apenas aparente. O apelo final, de qualquer modo, é direto: Por que esse homem, ou qualquer outro, se mata? O poema sugere uma resposta, mostra-nos um processo, um ritual que conduz a tal desfecho. Primeiro, o homem aí interage socialmente, cumpre papéis: o de divertido (por ser feio, por cantar, dançar), o de trabalhador, o de morador, o de consumidor (bebendo). A conduta social de João Gostoso, ou de qualquer outro homem, pode ser encarada como uma tediosa e angustiante repetição do mesmo. Esse sentimento, que desmobiliza valores altruístas e esvazia o sentido dos compromissos, pode levar ao desespero metafísico. A opção extremada pelo suicídio é já a anestesia da razão prática, e o bar se transforma num centro dionisíaco, num espaço ritualístico onde o festim antecede o sacrifício, como ocorria em certas culturas primitivas. Guardadas as diferenças de explicação entre a situação poemática e a primitiva, nos dois casos a experiência metafísica da morte, uma constante antropológica, aproxima homens

de tempos e lugares diferentes. João Gostoso é o ser humano. O rito que levará ao autossacrifício se define pela euforia, pela movimentação. O homem bebe, canta e dança. A disposição dos verbos, cada um valendo um verso curto, parece reforçar essa noção de movimentação rápida, de euforia. Depois, o salto para a morte, o sacrifício. E na água, berço da vida (os psicanalistas talvez dissessem que o homem retornou ao útero da mãe terra, da mãe-mãe mesmo, dona do abrigo seguro, de onde um dia saíra para sofrer). Esse suicídio metafísico se colocaria como reação a uma práxis exigente e inútil. Como uma atitude vingativa e desafiadora, compensaria a pouca ou nenhuma disposição para o combate repetitivo do cotidiano.

Parece razoável supor, a essa altura, que a condição poética de um texto não depende necessariamente da figuração explícita, de recursos sonoros intensificados. E, mais do que suposição, evidencia-se que a revelação do poético depende também, e bastante, da atitude do analista, que deve mobilizar a inteligência e o espírito para o reconhecimento da natureza especial da poesia, de suas exigências. Assim torna-se ele mais apto a dialogar com ela tirando melhor proveito. Quando aplicado a uma análise mais detida, esse diálogo supõe ainda certo conhecimento técnico-teórico. O que é assonância? O que pode conotar a presença de versos livres num poema? O reconhecimento dos recursos poéticos agiliza o ânimo investigativo fazendo nascer ilações e relações importantes. Num quadro de múltiplas sugestões, a interpretação divergente e a polêmica apenas cancelam o alto índice de variação do olhar poético, sujeito a todo tipo de interferência (biográfica, emocional, estética, histórica). Pensemos na distinção entre poesia e poema. Por estranho que possa parecer, há quem descubra ausência de poesia em alguns poemas, como faz Moisés em relação ao "Vaso chinês", de Alberto de Oliveira, destituído de subjetividade (1973, p. 57-58). Um amante da poesia parnasiana tomaria essa opinião como herética.

Costumamos associar a poesia à mensagem, à informação que, sendo estética, é também testemunho de subjetividade. Ela expressa uma emocionalidade inserida numa forma, num invólucro. Esse invólucro é o poema. Assim, o soneto é um poema e a angústia ou a alegria nele presente é a poesia. Um é continente; a outra, conteúdo. Em termos bastante ligeiros, diríamos que a poesia é a parte ideal (imaterial, digamos) e o poema a parte material (palavras, versos, estrofes...). Ora, se é verdade que forma pode carrear emocionalidade, resta perguntar: Haveria ausência de subjetividade, de emoção, no citado poema de Alberto de Oliveira? Costuma-se dizer que cada leitor sente um poema de modo particular. Que seja, mas é sempre melhor fruir a criação poética reconhecendo alguns fundamentos técnico-teóricos.

Ensinam os manuais que ler poesia é destrinçar os estratos do poema, o *semântico*, o *sonoro*, o *lexical*, o *sintático* e o *gráfico* (ou visual). No primeiro localizam-se a metáfora, a metonímia, a hipérbole, o paradoxo; no segundo, o verso, a metrificação, o ritmo, a rima, a aliteração, a assonância, a onomatopeia, a repetição. O estrato *lexical* é o lugar do arcaísmo, do neologismo, da repetição vocabular, da sinonímia, do contraste; o *sintático* revela o hipérbato, a sínquise, o anacoluto, o encavalgamento; o estrato *gráfico* expõe a visualidade do poema, particularmente dos poemas concretistas, refratários ao verso tradicional e simpáticos ao grafismo. Ler poesia é, em menor ou maior grau, reconhecer fenômenos como esses, avaliá-los, sondar seus entrelaçamentos e suas repercussões. Começemos abordando o verso.

O VERSO

Dito de maneira bastante simplória, o verso é uma linha de poema. Difere da linha prosaica porque se sujeita, na poesia tradicional, a certa regularidade métrica e rítmica. Seu variado modo de ser impõe uma vasta terminologia. Verso *branco* é aquele destituído de segmento rimante, verso *agudo* é aquele terminado em forma oxítônica; verso *decassílabo* é aquele constituído de dez sílabas. A poesia moderna, desprezando a regularidade métrica, devotou especial apreço ao verso *livre*, aquele descompromissado com a medida dos outros versos do poema, normalmente também livres. Não obstante *livre*, ele tem a *sua* medida, o *seu* ritmo, pois todo verso apresenta andamento melódico, oscilação entre sílabas

âtonas e tônicas. Mas o apuro rítmico intencionalmente buscado se torna mais evidente em versos situados num contexto de regularidade métrica. Ou seja, versos da mesma medida supõem maior efeito rítmico, tanto mais expressivo quando rimante.

Houve momentos na história da criação poética em que a regularidade métrica constituía valor estético por si só. Bom poeta era aquele que sabia dispor em estrofes “linhas” do mesmo tamanho. Lembremos o Parnasianismo. Olavo Bilac, o poeta que, como diz um verso seu, “trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua”, escreveu com Guimarães Passos um tratado de versificação. Já o modernista Oswald de Andrade teria ficado aliviado quando, na França, coroaram príncipe dos poetas um sujeito que escrevia versos livres, Paul Éluard. Estava liberado, enfim, o verso livre.

O verso se mede pelo número de sílabas que abriga. Pode ser, na ordem: monossílabo, dissílabo, trissílabo, tetrassílabo, pentassílabo, hexassílabo, heptassílabo, octossílabo, eneassílabo, decassílabo, endecassílabo, dodecassílabo (ou alexandrino). Alguns versos recebem nomes especiais: o de cinco sílabas é chamado de redondilha menor e o de sete, de redondilha maior. Os dois tipos formam as chamadas “medidas populares”, porque preferidos nas trovas, nas estrofes de cunho popularesco. A literatura de cordel, no Brasil, aproveita bastante essas medidas, também chamadas de “medidas velhas”, porque anteriores ao Renascimento, que conheceu a “medida nova”, o decassílabo, trazido para o universo da língua portuguesa, da Itália, por Sá de Miranda. Vários motivos explicariam a opção pelas redondilhas: linguagem mais simples e direta; memorização fácil, com o auxílio das rimas; potencial “desafiante”, trovadoresco; alcance direto do leitor menos instruído; natureza “leve” ou popular do assunto; remissão estética e/ou ideológica a quadros medievais. Outra denominação estranha à sequência nominativa é *alexandrino*, que identifica o verso de doze sílabas. Vem, como explica Moisés (1982, p. 512), da canção de gesta francesa, mais diretamente do *Roman d’Alexandre*, composição “iniciada por Lambert de Fort e continuada por Alexandre de Bernay”.

ESCANSÃO

O verso é uma linha de palavra(s) e, visto como segmento rítmico, é uma sequência de sílabas oscilando entre fortes e fracas. Costuma ser entendido, na sua forma tradicional, como uma linha medida e ritmada. A apreciação do ritmo pressupõe a aferição da medida, o que, de verso para verso, viabiliza a impressão sonora da estrofe, ou de determinados segmentos. A contagem silábica de um verso, ou escansão, exige, como esforço inicial, uma leitura (silenciosa ou não) natural, isto é, que respeite os acentos normais das palavras. Assim, lemos “contente” como paroxítona (acento forte na penúltima), e não como oxítona ou proparoxítona. Essa recomendação pode parecer fútil, mas encontramos com frequência pessoas praticamente amusicais, ou que, intimidadas pela impressão de que os versos de um poema ditam prévia e artificialmente sua cadência, perdem muito do senso rítmico natural. Aconselha-se, pois, para melhor distinção da medida de um verso, que se marque a cadência da leitura nos dedos, imprimindo mais força na prolação das sílabas fortes.

A contagem silábica do verso, passado esse primeiro esforço natural, exige o conhecimento de certas licenças, de certos artifícios, presentes principalmente em versos de estrofes isométricas (com versos do mesmo “tamanho”). Nesse caso, pressupomos que o autor de um poema, ao escolher certo tipo de verso, ao optar pela medida fixa, tudo faz para não “errar”. Se, por exemplo, decidiu-se pelo verso de sete sílabas – o heptassílabo, ou redondilha maior –, aumentará um verso de seis sílabas ou diminuirá um verso de oito. Dito de maneira simplória, fazer versos medidos é esticar ou encolher “linhas” para ajustá-las a um padrão. Para essa operação o poeta serve-se de licenças legadas pela tradição poética. A análise da poesia, especificamente da métrica e do ritmo, supõe o conhecimento desses artifícios e, nesse particular, impõe-se uma lição prévia: eles ocorrem principalmente no campo dos encontros vocálicos. Logo, torna-se penoso, se não impossível, deslindar as licenças (e, no fim, a métrica) de certos versos sem saber o que são ditongo, tritongo e hiato, tal como a gramática os

entende. E começamos a entendê-los reconhecendo a existência de vogal forte (V) e de vogal fraca, ou semivogal (sv).

DITONGO, TRITONGO, HIATO

No ditongo constatamos duas emissões, dispostas em dois esquemas: V+sv, como em *pai*: (/Ai/ ou $\underline{\quad}\underline{\quad}$); e sv+V, como em *lingüística* (/uI/ ou $\underline{\quad}\underline{\quad}$). O tritongo apresenta três emissões, uma forte (V) entre duas fracas (sv), como em *enxaguou* (/uOu/ = $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$). Em termos de separação silábica, as vogais, nesses dois casos, não são, segundo a norma, separáveis. *Rei*, com um ditongo (V+sv), é palavra de uma sílaba só; *i-guais*, contendo um tritongo (sv+V+sv), possui apenas duas sílabas (iguais). As vogais do hiato, por sua vez, pede a gramática que sejam separadas. É que temos aqui, agora, o encontro de duas vogais plenas (V+V), como em *país* (/AÍ/ = $\underline{\quad}\underline{\quad}$). O hiato costuma ser mais nítido quando no meio das palavras. É o que notamos em *saara*, *falsa*, *saúde*, *juízo*, palavras trissilábicas. No verso de sete sílabas “Cordelinhos mantidos” (Silva Alvarenga), o ditongo /Ei/ e o hiato /EÚ/ pedem a seguinte divisão: Cor-dei-ri-nhos man-te-ú-dos. (Não custa lembrar: só contamos até a última sílaba tônica, no caso, o /u/). O verso “Arqueadas sobranceiras” (T. A. Gonzaga) contém sete sílabas, pois em *arqueadas* aparece um hiato; este, “A saudade faz verter” (S. Alvarenga), também é heptassílabo, pois o /au/ de *saudade* é ditongo, não separável, como pede a gramática.

Segundo a Norma Gramatical Brasileira (NGB), encontros finais átonos como /ia/ (*história*), /ie/ (*série*), /ua/ (*ádua*), /ue/ (*atenué*), /uo/ (*vácuo*), passam por ditongos ou por hiatos, conforme prevê sua emissão na língua portuguesa. Propõe Cegalla (1994, p. 27), considerando a proposição da NGB, que, “não obstante, é preferível considerar tais grupos de ditongos crescentes”. Verificamos, porém, que na poesia as palavras terminadas em /Ia/ e em /Ua/ aparecem quase que exclusivamente como hiatos. São heptassílabos “Se lhe falta o dia, chora” (S. Alvarenga), “Tua frente a coroar” (idem), “Da alegria suspeitosa”, “A alegria natural”, todos de S. Alvarenga; são endecassílabos “E os dias do homem por dores se contam” e “Não são dos invernos as frias geadas”, ambos de F. Varela. Palavras como *saia*, *raio* e *correio* não são tritongos, embora juntando três vogais. Emitindo-as percebemos o seguinte esquema: V+sv+V (/AiA/, /AiO/, /EiO//AiA/, /AiO/, /EiO/ = $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$). O esquema do tritongo, como vimos, é sv+V+sv ($\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$). Então, como resolver, em termos de separação silábica, *saia*, *raio* e *correio*? Segundo a gramática, seria assim: sai-a, rai-o, cor-rei-o, ou seja, um ditongo seguido de uma vogal. Cegalla propõe que, em casos assim, temos dois ditongos (*sic*), como demonstrariam as emissões: sai-ia, rai-io, cor-rei-io. Em relação à proposição gramatical, é também possível supor o contrário se repararmos em *veia*, por exemplo, que o /ia/ está mais claramente para ditongo do que o /ei/, de modo que teríamos uma vogal (/e/) seguida de um ditongo (/ia/). Eis dois versos heptassílabos de S. Alvarenga com esse tipo de ocorrência: “O receio já pressago” (O re-ce-io já pres-sa-go), “Nem o raio luminoso” (Nem o ra-io lu-mi-no-so).

Há, por fim, encontros de quatro vogais, não nominados em particular. Se em *Uruguai* temos um tritongo (/uAi/ = $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$), o que temos em *uruguai*? Segundo a fórmula de Cegalla (1994, p. 27), temos aí a junção de um tritongo e um ditongo, sendo assim dividida: u-ru-guai-io. Nada impede, contudo, que vejamos nesse encontro vocálico a configuração de um tritongo acompanhado de uma vogal (/uAi-O/). Também teria razão quem visse aí dois ditongos crescentes /uA-iO/, solução mais viável, parece, na leitura de versos. Esse tipo de encontro (tetrongo?) aparece mais no arranjo entre palavras (quase que exclusivamente), como neste decassílabo sáfico “Porque meu seio é de ilusões vazio” (F. Varela).

Haverá um momento, na aferição métrica, em que a nós, leitores, caberá descobrir, pelo sincopado da prolação natural e pela cadência proposta pelo verso, quando um encontro vocálico menos simples se definirá como uma sílaba métrica, ou mais. Precisamos sim de certo jogo de cintura para o enfrentamento de seqüências vocálicas esticadas, como neste decassílabo heróico, esquisito de propósito: “E vai aí, iáíá, o

aio ao outeiro". No decassílabo heróico temos acento (forte) fixo na sexta e na décima sílabas, sendo livre, fora desse esquema, a fixação dos outros acentos. Logo, para escandir esse verso (forçado), para separar suas sílabas, o acento na sexta servirá de referência. Temos, no geral, uma sequência que dispõe um ditongo (*vai*), um hiato (*ai*), dois ditongos siameses (*iaíá*), um ditongo com uma vogal sobrança (*aio*), e, finalmente, três ditongos (*ao* e *outeiro*). A leitura pelo natural, apenas com intensificação das batidas, revela logo que a sexta emissão forte recai no segundo ditongo de *iaíá*. Então até a sexta temos o seguinte: E/vai/a/i/iaíá. Restam apenas quatro sílabas para se fechar o decassílabo, e elas estão na sequência "o aio ao outeiro". Segundo a gramática, eis a divisão: o/ai/o/ao/ou/tei/ro. Sete sílabas. Para que possamos "encolher" a sequência, começamos por admitir que só contamos as sílabas de um verso até a última tônica, e essa recai em */tei/*. Para as outras operações de redução precisamos reconhecer a existência de "licenças" específicas na prática (e no desvendamento) da metrificação. Por exemplo: a vogal final de uma palavra pode fundir-se com a vogal inicial da palavra seguinte, formando uma sílaba só. É o que se entende comumente como *elisão*. Em "ela está triste" contamos apenas três sílabas porque, além de dispensar a última (*/te/*), por ser átona, fundimos o */a/* final de *ela* com o */es/* inicial de *está*, ficando assim, na emissão sonora: *laes* (um ditongo, pois), ou, dependendo da leitura, *les*, sumindo toda a emissão do */a/*. Eis o resultado: e/les/ta/tris/te. Retomando a sequência final do decassílabo, já com essas noções contrárias à gramática, mas válidas, verificamos que seu encolhimento para quatro sílabas se viabiliza por uma reformulação dos encontros vocálicos que, embora respeitando a emissão natural, não respeita a integridade morfológica dos vocábulos. Não deve assustar, portanto, se, na prolação corrida, descobrimos em "o aio ao outeiro" a sequência vocálica oAioAoOu. Uma leitura que exagere as emissões fortes, tônicas, revela logo a presença de três sílabas (sendo o */ci/* de *outeiro*, fora da sequência vocálica, a quarta complementar da sequência que abordamos), ficando assim a divisão silábica do trecho: oAi/oAo/Ou/tEi/ro. Um olhar atento descobre certa lógica nessa solução, pois a sequência vocálica é feita de dois tritongos (oAi, oAo = sv+V+sv) e um ditongo (Ou = V+sv), encontros vocálicos que, segundo a gramática, não são separáveis. Por outro lado, as licenças afetaram a morfologia dos vocábulos: o artigo *o* junta-se ao *a* inicial do substantivo *aio*, e o *o* final dessa palavra se une ao *a* do vocábulo seguinte, *ao*.

Se a este ponto as coisas parecem complicar-se, lembremos que a separação silábica pela emissão fonética natural (como primeiro passo) reconhece nossa capacidade espontânea para perceber os fatos sonoros (gramaticais ou não), sem que soframos com a teoria. Importa conhecer os comandos gramaticais na medida em que sua formulação aproveita essa espontaneidade (repetida); e, por outro lado, na medida em que podem ser contrariados pelo poeta na elaboração de versos medidos. Assim, quando enfrentamos um poema, particularmente a métrica e o ritmo, precisamos saber de antemão que pode o poeta afastar-se desses comandos. Sabe ele que, como pede a norma, não separamos as vogais dos ditongos e dos tritongos, e que separamos as vogais do hiato. Respeitará tais mandamentos até que não contrariem seus interesses métricos. Destaquemos esse *até*, porque um princípio deve prevalecer, o de que a contradição da norma não é ordinariamente um mandamento criativo, uma prática sistemática, um recurso premeditado, gratuito. Por isso não podemos avançar na escansão de um verso considerando, *a priori*, que *tudo* nele é artificioso, fora da norma. A preocupação com as licenças métricas corresponde a uma espécie de segundo passo, de segundo recurso, no processo de escansão.

ARTIFÍCIOS MÉTRICOS NO PLANO DOS ENCONTROS VOCÁLICOS

Ao compor versos para estrofes isométricas (aquelas com versos de medida igual), o esforço do poeta consiste basicamente, no plano técnico, em esticar e encolher linhas, em acrescentar ou diminuir sílabas. É nos domínios dos encontros vocálicos que esse trabalho se desenvolve com possibilidades e alternativas mais amplas. Ao contrariar a norma o poeta nada mais faz do que recorrer à tradição poética, que lhe coloca à disposição um arsenal de recursos, de "licenças", de artificios. Tomemos esses artificios como fenômenos que ocorrem, em termos gerais, *entre* palavras (ex.: chorando está, receio amargo) e *dentro* de palavras (ex.: longo janceiro, desmaio fatal). *Entre* palavras

temos: *elisão*, *sinalefa*, *díalefa* e *hiato*; e *dentro* de palavras temos: *sinérese* e *diérese*. Para facilitar a memorização de alguns desses termos e do fenômeno que cada um indica, consideremos a partícula *sin-* como determinante de diminuição, de retração; e a partícula *di-* como indicativa de aumento, de expansão. Assim, a *sinalefa* indicará contração e a *díalefa*, esticamento.

LICENÇAS INTERVOCABULARES (DE CONTRAÇÃO): ELISÃO, SINALEFA

Vejamos isso com mais vagar, começando pelas situações *entre* palavras (intervocabulares). O entendimento costumeiro de *elisão*, geralmente equiparando-a à *sinalefa*, aponta para uma supressão explícita (gráfica) ou implícita (oral) de uma emissão vocálica, ou simplesmente de uma vogal, quando, *entre* palavras, forma-se um encontro vocálico. A fusão de vogais, nesse caso, implica a completa eliminação sonora de uma delas, ao contrário do que ocorre na *sinalefa*, onde essa fusão – *entre* palavras, lembremos – conserva a emissão de cada vogal. Notamos a *elisão* explícita do /e/ no início do heptassílabo “Dalvos peixes os cardumes” (S. Alvarenga); no /a/ de *tua* do decassílabo (sáfico) “Que de tu alma reverbera o céu” (F. Varela). A *elisão* implícita nem sempre a identificamos com facilidade, uma vez que a emissão dos encontros vocálicos átonos costuma variar de leitor para leitor. Logo, no verso heptassílabo “A serpente enfurecida” (S. Alvarenga), o encontro /te en/ será considerado *elisão* se quem o ler o tomar simplesmente como /ten/, eliminando a emissão de um /e/. Se a leitura, mesmo fundindo as duas vogais, conservar as duas pronúncias, gerando um ditongo (eEn =), temos então uma *sinalefa*, que pode ser chamada, por fundir vogais iguais, de *sinalefa-crase*. Consideremos outro verso, o heptassílabo “E se as trevas no horizonte” (S. Alvarenga). Parece-nos difícil uma leitura que converta o /se as/ em /sas/, eliminando o som do /e/, até porque mudaria o sentido do verso, que resultaria em “Essas trevas no horizonte”. Logo, estamos diante de uma *sinalefa*, pois que se conservam os dois fonemas, um fraco, o do /e/, e outro forte, o do /a/, formando o ditongo /eAs/. A supressão total de um fonema parece mais visível e lógica no encontro /no ho/, que passa, em termos fonéticos, a /no o/. De fato, lemos quase que naturalmente “trevas norizonte”. Caso, pois, de *elisão*. A leitura eventual dos dois *os* separadamente, formando o ditongo /oO/, levaria o caso para a *sinalefa*, e, mais uma vez, *sinalefa-crase*. É preciso ter em conta, sempre, que essa emissão distinta de *vogais* em contato não opera uma separação automática de *silabas*, de modo que a *sinalefa*, geralmente conformada num ditongo, continua indicando uma junção de vogais (entre palavras) para o “encurtamento” do verso. Tomemos agora um caso menos simples, o do decassílabo “Soluça o arroio; diz a rola amores” (F. Varela). Uma leitura espontânea dirá logo que os acentos fortes recaem sobre a segunda, a quarta, a sexta, a oitava e a décima sílabas, ou seja, o decassílabo é a um só tempo heróico (acentos na sexta e na décima) e sáfico (na quarta, oitava e décima). No segmento “Soluça o arroio” temos a sequência vocálica, entre palavras, *aoa* (aoA = sv+sv+V =), um não-tritongo (que se expressa no esquema), um ditongo somado a uma vogal, que pede separação. A leitura natural revela, no entanto, que praticamente eliminamos o /a/ final de *Soluça*, restando a sequência “Soluç’o arroio”. E conservamos a sonoridade do artigo *e* e da vogal inicial de *arroio*, restando um /ç’oa/ que vale como sílaba poética. Como pronunciamos aqui os dois fonemas vocálicos, estamos diante de uma *sinalefa*, de modo que, ao fim, detectamos naquela sequência vocálica (entre palavras) *elisão* e *sinalefa*. O encontro vocálico em *arroio* (note-se: *dentro* da palavra) se ajusta ao esquema V+sv+V (OiO =): um ditongo mais uma vogal, e não um tritongo, o que viabiliza sua divisão, no caso. Aqui basta acompanhar a gramática: ar-roi-o. (Há quem entenda que melhor seria ar-ro-io). Desse modo, temos, até aqui: So/lu/çaoa/roi-o. Acentuação mais forte na segunda e na quarta sílabas. No resto do decassílabo, “diz a rola amores”, constatamos entre *rola* e *amores* ou uma *elisão*, para quem ler /la a/ apenas numa emissão seca, dando /la/, ou temos uma *sinalefa-crase*, para quem pronunciar os *as* em dois tempos. Já percebemos a esta altura que a *sinalefa* se ajusta não apenas no ditongo, mas também na crase. E, mais ainda, pode ajustar-se (sempre *entre* palavras) a um tritongo, dependendo das exigências métricas. É o que



vemos no heptassílabo “E deixaste a mágoa, os danos” (S. Alvarenga), particularmente no segmento “mágoa, os danos”, com um tritongo perfeito (oAos = sv+V+sv).

LICENÇAS INTERVOCABULARES (DE SEPARAÇÃO): DIALEFA, HIATO

Passemos agora para o recurso inverso, para a licença que forja, ainda *entre* palavras, o esticamento do verso, o aumento de sílaba (s). Em muitos estudos de poesia aparece como *hiato*, mas, por ser, aqui, um caso de poética e não de gramática (onde o hiato reside *dentro* da palavra), mais adequado seria chamar esse artifício de *dialefa*. Assim podemos explicá-lo também pela contraposição da *sinalefa*. Se esta identifica a fusão de vogais com emissão sonora dupla, e às vezes tripla, a *dialefa* sinaliza a separação do encontro vocálico de dupla emissão (não soa impróprio pensarmos num desencontro vocálico). Não obstante, assim como admitimos a *sinalefa-erose*, também podemos admitir a *dialefa-hiato*, verificável quando a separação ocorre entre emissões vocálicas fortes. Numa estrofe com versos padronizados em sete sílabas, este, “Sofá ávido de nós”, contém necessariamente uma *dialefa-hiato* no desencontro /fã-á/. No decassílabo sáfico “Sobre o passado correrá um véu” (F. Varela), somos levados a separar o /rá-um/, duas sílabas fortes. Da mesma forma separamos “tu és” do decassílabo “Oh! mundo encantador, tu és medonho!” (F. Varela). É certo que nos ocorreria querer saber, aqui, a razão pela qual vemos exatamente aí, nesse /tu és/, uma licença poética (*dialefa*), quando há no verso outro encontro vocálico, o /do en/. Vejamos isso detidamente. Trata-se de um verso aparentemente fácil de ser deslindado em termos métricos e rítmicos apenas com uma leitura espontânea que realce mais as sílabas fortes. Sabemos já que a feitura e a leitura de versos costumam fundir os encontros vocálicos entre palavras, e no verso transcrito temos dois encontros, /do en/ e /tu és/. Primeira constatação: trata-se de um verso de nove sílabas. Acontece que, se examinamos os outros versos do poema, descobrimos que todos possuem dez sílabas. Seria precipitado admitir logo que o poeta errou. Adotando o critério gramatical, constatamos onze sílabas... Só resta uma estratégia: verificar se alguma licença poética incide sobre os encontros vocálicos. Um desses encontros deve encolher, reduzir-se a uma só sílaba. Considerando a leitura corrida, um deve ser esticado, transformado em duas sílabas. Fechando as contas: um encontro deve encolher; outro, esticar. Para decidirmos melhor, um fator deve ser previamente considerado: o verso decassílabo, na tradição, é sáfico (acento fixo na quarta, na oitava e na décima sílabas) e/ou heróico (acento fixo na sexta e na décima sílabas). Assim, se esticamos em duas sílabas o encontro /do en/ e encolhemos em uma o /tu és/, temos a seguinte leitura: Oh/mun/do/em/can/ta/dor/tués/me/do/nho. Então nos perguntamos: o acento forte recaiu na quarta sílaba, no /em/? Recaiu na sexta, no /ta/? Nenhuma resposta pode ser positiva. Essa solução não referenda, pois, o decassílabo sáfico nem o heróico. Uma leitura que troque a incidência das licenças (Oh/mun/doen/can/ta/dor/tu/és/me/do/nho) resolve todos os problemas.

Essa explicação minuciosa expõe a necessidade que temos, diante de certos versos, de criar e conduzir uma argüição, de escolher caminhos, de inventar um processo. Os artifícios métricos e rítmicos, como liberalidades, estimulam um jogo de desvendamento que coloca à prova, não raras vezes, em certo estágio analítico, nossa capacidade de envolvimento lúdico. A lógica da escansão é, em parte, a lógica do jogo, que respeita apenas o “tamanho” padrão do verso e, em muitos casos, seu ritmo. Considerando o caso da *dialefa-hiato* (separação no encontro de duas vogais fortes, como no octossílabo “Infante pela mão da ama”, de A. Nobre), ocorre-nos pressupor, como que jogando, a existência de uma *dialefa* não-hiato, ou simplesmente *dialefa*, que envolva a separação (*entre* palavras) não de duas vogais fortes, ou plenas (separação até lógica, do ponto de vista gramatical, pois se trata de um hiato), mas a separação de uma vogal e de uma semivogal, ou seja, de um ditongo, e até mesmo de duas semivogais em encontro. Se o verso heptassílabo “A serpente enfurecida”, abordado atrás, estivesse numa estrofe em que todos os outros versos fossem de oito sílabas (octossílabos), teríamos de separar o encontro /te en/, resultando correta esta solução: A/ser/pen/te/en/fu/re/ci/da (lembrando ainda outra vez: só contamos até a última sílaba tônica). Eis um heptassílabo autêntico com exigência de *dialefa* em encontro vocálico ditongo: “Vede em que fogo ferve” (Camões). Nesta outra redondilha maior

“Quero acabar comigo” (Camões), a *dialefa* está no ditongo *aA* (sv+V) da sequência “Quero/a-cabar”. Há casos, no entanto, de aferição menos simples, como em “O triste que a Amor serve” (Camões), um verso que precisa ser de sete sílabas para acompanhar os outros da estrofe. Uma leitura corrida, espontânea, revela, a princípio, seis sílabas, pois emendamos o /quea/ (*sinalefa*) e eliminamos o /A/ de *Amor* (elisão). A *dialefa* se impõe quando, em vez de eliminarmos o /A/, damos-lhe plena validade silábica. Então o verso heptassílabo se resolve, em termos de licença poética, por uma *sinalefa* /quea/ e por uma *dialefa* (quea-A). No decassílabo sáfico “Beijava a onda num soluço mago” (F. Varela) temos uma elisão (va a = va) e uma *dialefa* (va-on), e no heptassílabo “Já Etonte inflama o ar” (S. Alvarenga) temos, na sequência, uma *dialefa* (Já-E), duas *elisões* (do /e/ no encontro /te in/ = /tin/, e do /o/ no encontro /ma o/ = /mo/, na verdade /mu/) e outra *dialefa* (/mo-ar/, ou /mu-ar/).

Explicadas, pois, no campo dos encontros vocálicos, as licenças poéticas *entre* palavras (*elisão*, *sinalefa*, *sinalefa-crase*, *dialefa* e *dialefa-hiato*), passemos agora à abordagem das licenças vocálicas incidentes dentro do vocábulo (intravocabulares), a *sinérese* e a *diérese*.

LICENÇAS INTRAVOCABULARES: SINÉRESE (DE CONTRAÇÃO) E DIÉRESE (DE SEPARAÇÃO)

A primeira, que serve para reduzir o tamanho do verso, pode ser entendida como a transformação arbitrária (mas poética) de um hiato num ditongo. É o que ocorre no decassílabo sáfico “Sonho de rosas num país nevoento” (A. Guimaraens), onde o /oen/ (um hiato) de *nevoento* é tomado como ditongo, valendo, portanto, uma sílaba só. A palavra, que tem gramaticalmente quatro sílabas (ne-vo-en-to), passa a conter três (ne-voen-to). Essa operação de encolhimento não pode incidir sobre o outro hiato, *país* (que continua um vocábulo dissílabo), porque modificaria a condição sáfica do decassílabo (acento fixo na quarta, na oitava e na décima sílabas), sem viabilizar o decassílabo heróico (acento fixo na sexta e na décima sílabas), pois, com esse encolhimento (*sinérese*) de *país* o acento forte recairia na sétima sílaba. Em versos como “Ainda com lágrimas relembro” (A. Guimaraens), um octossílabo sem nenhum outro encontro vocálico, é fácil localizar a *sinérese* em “Ainda”, que passa a ter apenas duas sílabas (Ain-da). Já no caso de “Em sua miséria profunda” (F. Varela), verso de sete sílabas com dois encontros vocálicos, temos de começar jogando. A contagem por leitura espontânea revela aí oito sílabas, porque em *sua* temos um hiato e em *miséria* temos um ditongo. A questão básica é esta: precisamos encurtar o verso, diminuir sílabas. Ora, o ditongo /ia/ já foi contado como uma sílaba, de modo que a operação só pode incidir sobre o *sua*, que se transforma de vocábulo de duas sílabas (dissílabo) em vocábulo de uma sílaba (monossílabo). Tomemos agora um verso menos simples, o alexandrino (doze sílabas, com cesura – acento – na sexta) “Uma saudade cruel o coração me corta” (A. Guimaraens). Começamos jogando com a leitura espontânea, que nos revela treze sílabas. Precisamos encolher o verso. Vemos nele três encontros vocálicos, os ditongos /au/, de *saudade*, e /ao/ de *coração*; e o hiato /uel/, de *cruel*. Somos induzidos, em princípio, a testar a redução do hiato a monossílabo. Uma releitura espontânea revela que, se *cruel* se mantiver como hiato (cru-el) – o que por si só dá treze sílabas ao verso – desfaz-se a tônica da sexta sílaba (aquela que promove a cesura, a pausa do meio do verso alexandrino), pois o /el/, onde fica o acento forte, corresponde à sétima sílaba (U-ma-sau-da-de-cru-el-o-co-ra-ção-me-cor-ta). Além disso, uma olhadela nos segmentos anteriores e posteriores a *cruel* revela a impossibilidade, neles, de redução silábica. Logo, ocorrerá uma necessária *sinérese* do *cruel*, e essa transformação de um dissílabo em um monossílabo, tanto reduz o verso a doze sílabas como devolve o acento à sexta sílaba.

Quando houver necessidade de esticar um verso a partir de encontros vocálicos intravocabulares, a questão é de *diérese*. A *diérese*, que estica o verso, que lhe acrescenta sílaba(s), indica a transformação de um ditongo num hiato. Numa estrofe de Camões, com versos iguais de cinco sílabas, encontramos este, aparentemente com quatro sílabas: “Saudosa dor” (Sau-do-sa-dor). Ocorre que o poeta esticou o

ditongo /au/, tomando-o por um hiato, ficando assim a divisão silábica: Sa-u-do-sa-dor (cinco sílabas). Só tomamos “Piedosas aparências” (Camões) como verso heptassílabo se consideramos a *diérese* do /se/ de *Piedosas*. No caso de verso com mais de um encontro vocálico (e precisando ser esticado), o ritmo dos outros versos (se uniforme) é que determinará o melhor lugar para a *sinérese*. Em se tratando de verso em estrofe heterorrítmica (aquela composta de versos com ritmos variados), a escolha pode ser aleatória. Em “Ferro, frio, fogo e neve” (Camões), desconsideradas as licenças, temos um verso de seis sílabas (hexassílabo) que, pelo padrão dos outros da estrofe, deve ser de sete. Devemos, pois, esticá-lo, para o que invocamos a possibilidade de licenças. Temos aí dois encontros vocálicos, um em *frio*, outro em /go e/, dois ditongos. Podemos, em princípio, esticar qualquer um dos dois, ficando com estas duas possibilidades métricas: Fer-ro-frio-fo-go-e-ne-ve (| | | | | | | |), ou Fer-ro-fri-o-fo-goe-ne (| | | | | | |). Qualquer das duas opções é teoricamente válida, mas a segunda revela-se mais aceitável, pelo ritmo mais sincopado, pela seqüência regular de células rítmicas binárias, ou pés troqueus (uma sílaba forte e outra fraca). Logo, a opção mais aconselhável é projetar a *diérese* no *frio*, que passaria de monossílabo a dissílabo, enquanto o encontro /go e/ (*entre* palavras, note-se) fica no que é como licença poética, uma *sinalefa*. São basicamente esses mesmos princípios que adotamos na análise métrica do decassílabo heróico “Se frios como neve estais agora” (A. Guimaraens). Nove sílabas, em leitura corrida que respeite a gramática. Só chega a dez se projetamos uma licença de esticamento em um dos dois encontros vocálicos. Aqui nem sequer sofremos, pois uma releitura mais cadenciada revela que, se mantivermos o *frios* – lugar do primeiro acento forte – como ditongo (uma só sílaba), o segundo acento forte vai dar em /ne/, restando átona a sexta sílaba /ve/. Logo, não chegaríamos ao decassílabo heróico, nem ao sáfico. Se, pelo contrário, enxergamos em *frios* uma *diérese*, um ditongo valendo como hiato, resolvemos todos os problemas.

ARTIFÍCIOS MÉTRICOS E METAPLASMOS

A arte de esticar e encolher versos, no plano intraverbal, alcança os metaplasmos. Há o caso, entre palavras, da *ectipse*, que alguns estudiosos tomam como uma forma de elisão. Ocorre quando uma palavra terminada com consoante nasal (ex.: *com*), em contato com outra palavra iniciada por vogal, ou sendo toda ela uma vogal, perde o som nasalizado para que se reduza o número de sílabas de um verso. O exemplo mais comum é o da contração da preposição *com* com os artigos *o*, *a* e *um*. Nestes dois versos heptassílabos de Anchieta, seguintes, temos o uso contraído e o uso normal: “Co’o sangue, que derramastes/ *com* a vida, que perdeste”. São também heptassílabos “no peito, *c’um* arcabuz” (Anchieta) e “Já *co’a* cauda o tronco açoita” (S. Alvarenga). Algumas vezes esse tipo de contração está implícito e, não raro, corremos o risco de entender que o poeta errou. Assim, quando lemos este alexandrino “Acaso vens *com* o teu olhar de eterna aurora” (A. Guimaraens), precisamos considerar o “com o” como um “c’o”, para que não cheguemos a treze sílabas.

As licenças intraverbais identificadas com os metaplasmos podem ser tomadas como figuras de morfologia. Recurso sonoro curioso, no vocábulo, é a desconsideração de uma emissão em certos encontros consonantais, como o /hj/ de *objeto*. De nada vale, nesses casos, a forma do vocábulo. Não haveria diferença fonológica, assim, entre os heptassílabos “pois que sois tão *digna* esposa” e “aquela imagem tão *dina*” (Anchieta). Versos como “Deste lugar *advogada*” (Anchieta), “*Admirando* o rico adorno” (S. Alvarenga), e “Doce *néctar* no seu rosto” (*idem*) possuem sete sílabas. Caso fosse estendida a pronúncia das palavras *advogada* e *admirando* (três sílabas), gerando quatro sílabas (*adivogada*, *adimirando*), teríamos um acréscimo sonoro no interior de cada vocábulo. Essa licença de acréscimo, *no meio* do vocábulo, recebe o nome de *epêntese*. Não é preciso, frise-se, que o poeta estique graficamente o vocábulo. Se o heptassílabo “Doce *néctar* no seu rosto” estivesse numa estrofe de versos octossílabos, teríamos de “ouvir”, de considerar, em “*néctar*”, três sílabas nítidas, o que levaria o verso também para oito sílabas. Devemos ter em mente, sempre, que o poeta usufrui as liberalidades poéticas segundo seus interesses métricos. Num poema de Anchieta, construído em redondilhas

maiores, encontramos o verso “por vós serão *levantados*”, sem carência de licença, e o verso “Por vós sou *alevantada*”, com um necessário acréscimo de sílaba (em *alevantada*). Neste caso, tendo ocorrido adição *no início* do vocábulo, configura-se uma figura morfológica chamada de *prótese*. Caso o aumento ocorra *no fim* da palavra, como no “mártire” do decassílabo heróico “E depois que do mártire Vicente”, estamos diante de uma *paragoge*.

Casos há, como vimos, em que o poeta carece não de aumentar sílaba(s), mas de diminuir-la(s). Castro Alves cortou a sílaba inicial de “estamos” no verso “*Estamos em pleno mar... doudo no espaço*”, para ajustá-lo à medida dos outros, decassílabos. Esse corte no início do vocábulo tem um nome: *aférese*. Já Anchieta e Camões, precisando de verso de sete sílabas, resolveram cortar sílaba no interior da palavra, como vemos, respectivamente, em “O *sa*b'roso e doce gosto” e “A tudo se of'receria”. Caso de *síncope*. A necessidade métrica pode levar ainda, por fim, à supressão de sílaba no final do vocábulo. O heptassílabo “grande servo do Senhor” não exigiu de Anchieta nenhum malabarismo, ao contrário do verso “por este grã cavaleiro”, também de sete sílabas. Essa supressão no fim do vocábulo chama-se *apócope*.

RITMO

As sílabas de um verso são, antes de tudo, frações sonoras. Decorre que o verso, por ser uma sequência de sílabas átonas e tônicas, é, também (à exceção do verso monossilábico agudo), uma sequência de frações sonoras oscilando entre alta e baixa prolação. Essa sequência alicerça o ritmo do verso, de modo que ele se mostra, em princípio, no jogo silábico, no encadecamento de frações sonoras átonas (a) e tônicas (t). No decassílabo “Que **tudo mais rasgaram parte a parte**” (Gregório de Matos) temos a seguinte sequência sonora: a/t/a/t/a/t/a/t/a/t (_ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ |). Neste outro, do mesmo autor, “**Estupendas usuras nos mercados**”, temos a/a/t/a/a/t/a/a/t/a/t (_ _ | _ _ | _ _ | _ _ |). Olhando com mais vagar os dois esquemas, notamos que alguns conjuntos silábicos se repetem, a/t (_ |), no primeiro; e a/a/t (_ _ |), no segundo; de modo que, reparando bem, repetimos conjuntos sonoros específicos em sequência. Primeiro verso: at-at-at-at-at; segundo: aat-aat-aat. Os dois casos demonstram que um verso pode ser dividido em frações menores (sílabas) e em frações maiores (grupos de sílabas). Assim, o verso “Que tudo mais rasgaram parte a parte” possui dez sílabas e cinco segmentos sonoros de duas sílabas (ou frações binárias do tipo _ |). “Estupendas usuras nos mercados” possui dez sílabas e duas frações de três sílabas (ternárias, do tipo _ _ |), seguidas de uma fração de quatro (quaternária, do tipo _ _ _ |). Já não basta, portanto, encarar o ritmo de um verso apenas como uma sequência silábica composta (regularmente ou não) de emissões fracas e fortes. Ele é também, e mais, uma sequência de frações silábicas, ou de *células*, de pés métricos. Podemos dizer, sintetizando, que algumas sílabas formam uma *célula* métrica e que algumas *células* métricas formam um verso (notadamente se for acima de quatro sílabas, porque versos menores acabam se ajustando a um pé apenas). Ou, de outra maneira, que um verso é feito de *células* (macrofrações) e que uma *célula* é feita de sílabas (microfrações).

Essas soluções radicam no universo da poética clássica. Entendendo os mecanismos de funcionamento dos fatos nesse universo, criamos condições de melhor compreendê-lo nos domínios da poesia de expressão portuguesa.

DO MODO CLÁSSICO AO UNIVERSO DA POÉTICA PORTUGUESA

No universo da poética clássica, o exame do ritmo começa pela adoção do acento *quantitativo*, baseado na duração da emissão (longa/breve), e não na sua intensidade (forte/fraca), como sucede na

poética de língua portuguesa. Fala-se agora não de sílaba átona, mas de sílaba *breve* (chamada de *tese*, com emissão de um tempo de duração); não de sílaba tônica, mas de sílaba *longa* (ou *arse*, com emissão de dois tempos da breve). Graficamente, representamos a *breve* por um /u/ maiúsculo (U) e a *longa* por um traço horizontal (—). Para facilitar o entendimento, ajustamos essa disposição aos signos já usados: o marcador (U) indica a *breve* e o marcador (—), a *longa*. Os exemplos em português nos obrigam ainda ao esforço fingido de “ouvir” a *duração* da vogal e não a tonicidade ou a atonicidade.

O que entendemos por *célula* métrica (macrofração sonora) corresponde ao *pé* clássico. O jogo distributivo, no verso, de sílabas e acentos eleva bastante as possibilidades combinatórias na formação desses *pés* métricos, tanto mais se consideramos a morfologia vocabular (monossílabo, dissílabo...), a variação acentual (oxítone, paroxítone, proparoxítone) e suas repercussões no contexto do verso ou da frase. Lembremos, ainda, nesse quadro de perspectivas matemáticas, a existência de dois tipos de sílaba, a breve e longa, que projetam várias combinatórias (breve+breve, breve+longa, por exemplo) ao tipo de *pé* (de duas, de três sílabas...). O *pé* mais simples, o de **duas sílabas**, permite quatro formulações sonoras, cada uma com uma denominação: 1) troqueu ou coreu: longa+breve (—U : *sonho*); 2) jambo ou iambo: breve+longa (U— : *lugar*); 3) espondeu: longa+longa (— — : *dá dó*); e 4) pirríquio ou díbraco: breve+breve (UU : *para*). O *pé* de **três sílabas** permite oito formulações sonoras: 1) dátilo: longa+breve+breve (—UU : *vândalo*); 2) anapesto: breve+breve+longa (UU— : *candoble*); 3) molosso: três longas (— — — : *já vais ver*); 4) tríbraco: três breves (UUU : *desde a*); 5) anfibraco: breve+longa+breve (U—U : *tomate*); 6) anfimacro: longa+breve+longa (—U— : *vou voltar*); 7) antibaquio: longa+longa+breve (— — U : *vem logo*); 8) baquio: breve+longa+longa (U— — : *está lá*). O *pé* de **quatro sílabas** permite várias combinações: 1) jônico maior: duas longas+duas breves (— — UU : *não único*); 2) jônico menor: duas breves+duas longas (UU — — : *e se já foi*); 3) coriambo: longa+breve+breve+longa (— UU— : *pode esperar*); 4) péon primo: longa+breve+breve+breve (— UU— : *finje-se-lhe que*); 5) péon quarto: breve+breve+breve+longa (UUU— : *o redentor*). Os *pés* de quatro sílabas podem, no geral, ser tomados como um ajuste de dois *pés* de duas sílabas. Assim, o *pé* coriambo (— UU—) corresponde à junção de um coreu (—U) e de um jambo (U—); o *pé* jônico maior (— — UU) vale por um espondeu (— —) somado a um pirríquio (UU).

Afirmamos atrás que o *pé* métrico é composto de sílabas (microfrações sonoras) e que o verso é composto de *pés* métricos (macrofrações sonoras). Assim, o princípio combinatório que atua no nível menor, tipificando os *pés*, também se projeta no nível maior, tipificando os versos, segundo a disposição, neles, dos *pés*. Mais uma vez o olhar matemático intui a enorme potencialidade taxionômica dessa combinatória, da qual damos apenas uma amostra. O princípio básico é este: um verso com mais de três sílabas é feito de alguns *pés* métricos, iguais ou diferentes no tamanho. Outro princípio: na delimitação ou separação dos *pés*, a fronteira é indicada pela sílaba longa (tônica, no universo do português). E, finalmente, uma estratégia necessária, já antevista: o exemplário em português, que faz vislumbrar alguma incongruência, como tomar a sílaba fraca, ou átona, por breve.

Chamamos de verso *puro* aquele que repete *pés* iguais, como em “Que tudo mais rasgaram parte a parte” (— — — — — — — — — —), feito de cinco *pés* de duas sílabas (— — : *pé jambo*). Verso *puro* é também o caso deste alexandrino de O. Bilac, “Para o norte inclinando a lombada brumosa” (— — — — — — — — — —), que apresenta uma sequência de quatro anapestos (UU—). No verso “Não chores, meu filho” (G. Dias) encontramos um *pé* jambo, ou jâmbico (não cho : — —) seguido de um *pé* anapesto (res meu fi : — — —), de que resulta um verso feito de dois *pés*, segundo o esquema — — — — —. No decassílabo “Assim, não morrerai, porque sofri” (O. Bilac), a sequência silábico-acental (— — — — — — — — — —) aponta, na ordem, um jambo, e dois péons quarto, ou ainda, na ordem, um jambo (— —), um pirríquio (UU), um jambo, um pirríquio e, enfim, outro jambo. Já nos é possível perceber o quanto os versos podem variar em termos de ritmo e, atrás deles, vem uma vasta nomenclatura. Apenas para que tenhamos uma ideia, vamos a alguns casos. Verso adônio: dátilo (— UU) + troqueu (—U) ou espondeu (— —) = — — — — — ou — — — — —. Verso glicênio: três troqueus + um dátilo = — — — — — — — — — —. Verso anacreônico: dois troqueus entre dois pirríquios = — — — — — — — — — —. Parece lógico se encaramos esse verso também com outras formulações (*pés*). Podemos ter aí, por exemplo, na sequência: anapesto

(_ _ _ |) + jambo (_ |) + tríbraco (_ _ _). No universo da poética clássica, a combinação de pés resulta em versos com denominação estranha aos nossos ouvidos: alcaico, alemânio, arquilóquio, aristofânio, asclepiadeu, escazonte, falécio, ferecrácio, galiambo...

A quem estuda o ritmo da poesia em língua portuguesa interessa dessa exposição a informação de que os versos combinam células métricas (*pés*), de que, por essa combinação, aproximam-se ou distinguem-se uns dos outros, forjando o desempenho rítmico. Não chegou até nós essa disposição taxionômica das lições clássicas, embora alguns estudiosos adotem, de maneira esporádica, e parcialmente, aquela terminologia. Não nos preocupamos em nomear sistematicamente as células métricas e, segundo sua distribuição, os versos. Falamos, sim, de estrofes isorrítmica e heterorrítmica, a primeira composta de versos com o mesmo padrão rítmico (com sequências iguais de células métricas) e a segunda variando. O estudo do ritmo no verso português, inspirado nos parâmetros clássicos, ou se tornou mais simples ou faltam iniciativas mais meticolosas. Convertemos o pé métrico em célula métrica, respeitando agora o acento de intensidade (alto-baixo) e não o de duração (longo-breve). Evitamos a exuberância terminológica clássica, de tal modo que, por exemplo, os quatro *pés* clássicos de duas sílabas (_ | , | _ , _ _ e | |) podem ser entendidos, todos, como células *binárias*; os *pés* de três sílabas, não importa a localização da tônica, valem por células *ternárias*; as células *quaternárias* incorporam os *pés* de quatro sílabas. Se a situação exige, pela diversidade de casos, recorremos à terminologia clássica.

Em dias mais recentes alguns estudos do ritmo poético negligenciam as lições clássicas, seduzidos pelos recursos tecnológicos, pelos gráficos. O objetivo é sempre o mesmo: chegar o mais perto possível da verdade, ainda que ela seja individual, principalmente quando se trata de ritmo.

RIMA

Ao lado da métrica e do ritmo, outros recursos podem engrossar o estrato sonoro de um poema. A aliteração (repetição de fonemas consonantais), a assonância (repetição de fonemas vocálicos), as repetições de modo geral proporcionam bons efeitos. Mas o recurso da rima, muito ao gosto da poesia tradicional, é o mais conhecido.

A ideia de rima lembra sempre repetição de sons de base vocálica, um fenômeno que, na poesia, costuma ocorrer dentro do verso (rima *interna* ou intraversal) e, com bem mais frequência, entre versos (rima *externa* ou interversal). Chociay (1974, p. 167-178) situa a rima entre os processos do “andamento fônico” da estrofe e lhe delega a responsabilidade pela “cadência fônica”. Em muitos casos a repetição sonora no final dos versos (principalmente) acaba sugerindo um padrão de leitura, uma prolação frequentemente contaminada de emocionalidade.

Tal é a importância da rima para a poesia tradicional que não raro a tomamos como sinônimo de verso, e mesmo de poesia. Ela produz certo efeito de encantamento e facilita a memorização, de que dão testemunho, em termos simples, as quadras populares que conservamos na lembrança e que fazem a alegria dos concursos de trovas, sempre reinventados. É certo que a rima contribuiu para que Campos (1962, p. 253) enxergasse “maior soma de verdade e maior dose de sabedoria em língua portuguesa” nestes versos populares:

Até nas flores se encontra
a diferença da **sorte**:
Um as enfeitam a vida,
outras enfeitam a **morte**.

Ao lado de outros recursos, como o ritmo e a aliteração, a rima testifica a vocação musical da poesia, que, como se sabe, foi cantada nos seus primórdios. Said Ali, que recusa aos antigos gregos e romanos o conhecimento desse “complemento do ritmo”, informa que o uso intencional da rima

“documenta-se pela primeira vez na Europa sob a forma de rima interna na literatura monástica medieval”. Depois a rima migrou para o final do verso “nos cantos e hinos da Igreja”. Em língua portuguesa, foram possivelmente os trovadores provençais os primeiros a usá-la (1999, p. 121). Apesar do desprezo modernista, continua a rima estimulando os criadores, e não se pode dizer, sem o risco do equívoco e de exclusões premeditadas, que se trata de recurso superado ou a negligenciar.

O estudo metucioso da rima implica o reconhecimento de uma vasta parafernália terminológica, o que atesta não apenas sua riqueza de aplicação como o vezo nominativo da crítica teórica: rima *sinônima* (olhar/mirar), rima *antitética* (falar/calar), rima *derivada* (pôr/depôr), rima *homônima* ou *repetida* (manga/manga), rima *anagramática* (alva/lava). E a coisa vai por aí, com enquadramentos beirando às vezes a gratuidade. Com frequência uma mesma configuração recebe vários nomes, como o par **atento/sofrimento**, cuja rima, por situar-se em vocábulos paroxítonos, pode chamar-se *paroxítona*, *grave*, *acatalética*.

O conhecimento da rima como estatuto poético supõe inicialmente, como se vê, distinções e classificações. Sua aplicação depende do poema e do interesse analítico, que impõem a escolha do(s) aspecto(s) relevante(s). Consideremos aqui alguns deles, os mais frequentes da prática poética, sempre presentes nos manuais teóricos. Uma décima de Castro Alves nos ajuda a começar:

Quebre-se o cetro do Papa,	
Faça-se dele – uma cruz!	(a)
A púrpura sirva ao povo	
P’ra cobrir os ombros nus.	(a)
Ao grito do Niagara	(b)
– sem escravos, – Guanabara	(b)
se cleve ao fulgor dos sóis!	(c)
Banhem-se em luz os prostibulos.	(d)
E das lascas dos patibulos	(d)
Erga-se a estátua aos heróis!	(c)

(CASTRO ALVES, 1976).

Dois versos aí não rimam: o primeiro, terminando em “Papa”, e o segundo, com o final “povo”. É o que também constatamos na quadrinha anterior, onde os versos terminados em “encontra” e “vida” não rimam. Em estrofes como essas, em que, afinal, interessa o jogo rimante, parece não bastar aos estudiosos da rima apenas identificar esse tipo de verso como *branco*. Trata-se de um caso de rimas perdidas, *órfãs*. A teoria, como se vê, nomeia até o que não existe.

RIMAS AGUDA, GRAVE E ESDRÚXULA

Do que está, de fato, na estrofe de Castro Alves, consideremos, inicialmente, segundo uma perspectiva classificatória, a posição do acento tônico no conjunto sonoro rimante. Os pares **cruz/nus** e **sóis/heróis**, compostos de segmentos rimantes *oxítonos*, exemplificam a rima *aguda*; o par **Niagara/Guanabara**, composto de vocábulos *paroxítonos*, aponta a rima *grave*, e o par **prostibulos/patibulos**, com palavras *proparoxítonas*, designa a rima *esdrúxula*. Eis um tipo classificatório.

RIMAS SOANTE E TOANTE

Para continuar, consideremos que a rima se concretiza em, pelo menos, dois segmentos rimantes. No dístico “Faróis à noite **apagados**/por ventos desesper**ados**.” (Cruz e Souza), temos

dois segmentos rimantes, **ados** e **ados**. É tautológico: um segmento rimante, porque é rimante, pressupõe outro segmento rimante, ou outros. Consideremos também que o segmento rimante pode ser uma palavra (**pôr**, rimando, por exemplo, com **dor**), parte de uma palavra (casamento, em situação de rima), ou pode ser ainda uma locução (**dai-me**, rimando, por exemplo, com **Jaime**). O segmento rimante é feito de uma sequência de letras, de vogais e consoantes (p-ô-r, e-n-t-o, a-i-m-e) e essa disposição de vogais e consoantes sujeita-se a variações quando comparamos as palavras em situação de rima. Dito de outra maneira: numa rima, o nível de coincidência sonora, letra por letra, pode variar de segmento rimante para segmento rimante, criando nova possibilidade classificatória, novos tipos de rima. Antes de reconhecê-los, tomemos dos estudiosos uma lição preliminar: a aferição dessa tipologia de rima (baseada nos níveis de coincidência das letras) leva em conta, como início do segmento rimante, a vogal forte, e não a sílaba forte, de modo que em "casamento" o início do segmento rimante reside no **e** e não no **m**. Com esse aviso, vamos à tipologia. Em termos gerais, chamamos de rima *soante*, ou *consoante* (já rotulada de *suficiente*), aquela fundada na identidade sonora completa (vogais e consoantes), como no par **Niagara/Guanabara**. Mais completa, se assim podemos dizer, é a identidade sonora que aproveita também a consoante da sílaba forte, como acontece em **prostíbulos/patíbulos**. Trata-se de um tipo de rima *soante*, antes chamada de *opulenta*, distinta da outra apenas por ser mais completa. Um e outro teórico a tomam por rima *rica*, relegando à categoria de rima *pobre* aquela identificada pela coincidência apenas a partir da vogal forte (mas a dicotomia rica/pobre se aplica mais a outra classificação, adiante abordada). Há um caso, também incluso no âmbito da rima *soante*, em que a identificação retroage mais, alcançando toda uma sílaba anterior à sílaba tônica, como em **ferido/desferido**.

A rima *soante*, não custa lembrar, configura-se pela coincidência sonora, nos segmentos rimantes, de vogais e consoantes. Quando essa coincidência atinge apenas as vogais, ou só alguma consoante dentre outras, estamos diante da rima *toante*. Trata-se, pois, de identificação sonora parcial. Na estrofe de Castro Alves transcrita não a encontramos. Sirvam estas quadras de Sérgio C. Pinto:

O paletó	O paletó
Imóvel existe	(movimento exposto)
Mesmo nu	tem coração
Veste o cabide	atrás do bolsó (PINTO, 1983).

Esse afastamento do padrão perfeito, ou regular (próprio da sequência *soante*), muito ao gosto de João Cabral de Melo Neto (talvez por influência da poesia espanhola), pode aprofundar-se, forjando uma coincidência sonora bastante fraca, apenas das vogais tônicas, como vemos na rima **furor/golfe**, utilizada pelo citado poeta pernambucano. Não é recurso muito utilizado.

Outra tipologia das rimas nasce da consideração das categorias gramaticais a que pertencem as palavras em situação de rima. No fragmento de Castro Alves, os pares **sóis/heróis**, **Niagara/Guanabara**, **prostíbulos/patíbulos** são compostos de substantivos, e essa falta de variação condena esse tipo de rima a ser *pobre*. Será *rica* a rima centrada em vocábulos de classes gramaticais diferentes, como ocorre na díade **cruz/nus**, feita de um substantivo e de um adjetivo. Numa das quadras logo atrás transcritas o par **existe/cabide** abriga um verbo e um substantivo, formando também rima *rica*. Há casos de formações menos frequentes, como esta, **dai-me/andaime**, de Linhares Filho, e esta, **tarde/ar de**, de Carlos Pena Filho. São as chamadas rimas raras, ou *preciosas*.

Sentimos a este ponto que o estudo da rima num poema tende a ser pouco "interpretativo" (correlacional). E os manuais mais populares, geralmente superficiais (até por exigências editoriais), como que propõem essa solução descritiva, técnica que passa, na elaboração de trabalhos escolares, como procedimento analítico quase exclusivo. Assim, o esforço classificatório parece ser da natureza do estudo da rima – um método que satisfaz até certo ponto.

RIMAS EMPARELHADA, CRUZADA, INTERPOLADA, ENTRELAÇADA

Potencialmente mais técnico que os outros critérios classificatórios é aquele que leva em conta a distribuição das rimas na estrofe, forjando uma tipologia na forma de esquemas, do tipo *aabbcdde*, presente na citada oitava de Castro Alves. Trata-se, como visualizamos nessa estrofe, de rimas *externas*, aquelas de fim de verso; mas há casos de formas poemáticas cujo esquema rímico prevê um lugar fixo, *interno*, para a rima. O rondó, por exemplo. E o haicai:

Do beiral da casa
(ó **telhas** novas, **vermelhas**)
vai-se embora uma asa (ALMEIDA, 1947).

O critério se escora, como se vê, na diferenciação das rimas (*asa/asa* é diferente de *elha/elha*) e na sua identificação por letras (rima *a*, rima *b*, rima *c*...), respeitando a ordem de seu aparecimento no poema, ou na estrofe (quando vista isoladamente). Tomemos a oitava de Castro Alves: o *a* aponta a primeira coincidência sonora (*cruz/nus*); o *b*, a segunda (*Niagara/Guanabara*); o *c*, a terceira (*sóis/heróis*); o *d*, a quarta (*prostitulos/patibulos*). Logo, o trabalho de análise das rimas se configura, segundo esse critério, pela identificação dos esquemas, que podem ser, entre outros, *aa*, *aabb*, *abab*, *abcabc*, *aabaab*. Temos o esquema *aa* neste dístico de Mendonça (1995), tomado isoladamente, para efeito de exemplificação:

Que o poeta **pese**. (a)
a gula e a asc**ese**. (a)

A rima apresenta-se aqui com segmentos rimantes em sequência, isto é, sem outro(s) segmento(s) entre o primeiro **ese** e o segundo **ese**. Esse tipo de esquema aponta a rima *emparelhada* (pois nasce de um par de segmentos rimantes), ou *paralela* (pois poderíamos ter uma sequência de três ou mais segmentos rimantes idênticos, do tipo *aaa*). A rima *paralela* pode ainda enquadrar-se, conforme a estrofe, nos seguintes esquemas, entre outros: *aabb*, *aaabbb*, *aabbcc*, *aabbccdd*. Uma estrofe de Albano (1993), tomada isoladamente, exemplifica o último caso:

Dum profundo letargo me lev**anto**. (a)
E ainda sinto um lânguido quebr**anto**. (a)
Sou, não era e contudo me pare**ce**. (b)
Que sempre fui. Oh! quem fará que ces**se**. (b)
Este mistério tão remoto e esc**uro**. (c)
Que em vão co'o pensamento ver procur**o**. (c)
Pois não sei apesar de todo empen**ho**. (d)
Quem sou, aonde vou nem donde ven**ho**. (d)

Mais comum que esse emparelhamento ou *paralelismo* de rimas é a *alternância* delas. Os manuais falam em rima *cruzada*, ou *alternada*, porque, sendo ela do tipo *a*, por exemplo, reveza, na sua distribuição pela estrofe, com o tipo *b*, formando o esquema *abab*, evitando, pois, a sequência de segmentos rimantes iguais, do tipo *aa*. Eis um exemplo do esquema mais simples (*abab*), em conhecida quadra de Bandeira (1993):

Enfunando os **papos**. (a)
Saem da pen**umbra**. (b)
Aos pulos, os **sapos**. (a)
A luz os des**umbra**. (b)

Outros esquemas das rimas *alternadas*: *ababab*, *abcabc*. O que se nota nesses casos é uma alternância cerrada, sem concessão ao paralelismo. Há, no entanto, situações em que alternância e paralelismo se apresentam juntos numa estrofe, como no esquema *abba*, por exemplo, com alternância na rima *a* e

paralelismo na rima *b*. Separando a rima *a*, temos não *um* segmento rimante (ou um verso), mas *dois*, os que fazem a rima *b*. A rima *a/a*, realizada nos extremos, nos “polos” da estrofe, como em **vibra/fibra**, da quadra logo adiante, são chamadas de *interpoladas*. Essa possibilidade de juntar alternância e paralelismo cria uma variada gama de esquemas, tais como *abbba*, *Abbabba*, *abbacca*, e daí por diante. As rimas desses esquemas são chamadas de *entrelaçadas*:

Sente como vibra	(a)
Doidamente em nós	(b)
Um vento feroz	(b)
Estorcendo a fibra	(a) (MORAES, 1987)

A distribuição das rimas pela estrofe gera outros esquemas, outros desdobramentos nominativos. A repetição de um só tipo de rima (*aaaaaa...*) confere à estrofe o nome de *monorrítmica*. Estrofe *dirrítmica* apresenta dois tipos de rima; *trirrítmica*, três tipos. E por aí se vai. As rimas dispostas aleatoriamente na estrofe, sem um sentido de simetria, são chamadas de rimas *misturadas*.

UMA ANÁLISE

Diante do que aí está, a pergunta é inevitável: como projetar esses fundamentos teóricos da rima numa análise literária? Tudo depende do interesse, do alcance dessa análise, como foi dito. Por se tratar de abordagem aparentemente mais técnica, talvez se possa dizer que o analista mais inspirado, mais intuitivo, produz ilações consequentes, resultados mais densos, embora, na base, precise respeitar as sugestões textuais. Uma coisa é analisar um poema curto, outra coisa é abordar um poema longo, ou mesmo todo um livro, ou ainda toda a obra de um poeta. A abordagem depende, em certa medida, da potencialidade do poema ou do conjunto de poemas escolhido. Uma das primeiras atitudes do analista, mesmo em ensaios de longo fôlego, é delimitar o campo de atuação, o que deve ficar bem claro logo no início de seu texto. A eficiência da investigação e o resultado satisfatório da análise dependem muito dessa atitude “verticalizante”.

Tomemos, como exemplo, o que ocorre no ensaio “Notas para um rimário de Augusto dos Anjos”, de Proença (1974, p. 188-200). Diz este crítico, logo no início, que fará um “passeio sem itinerário preestabelecido”, que ficará, de fato, nas “notas”. Um pouco depois se propõe a um esboço de “linhas gerais” e desincumbe-se de “conceituação opinante”. Mas a coisa não é aleatória assim. Proença, que não deixa de opinar, é objetivo e restritivo já no título do ensaio (método: elaboração de “notas”; interesse: a rima). Quando começa a tratar especificamente da poesia de Augusto dos Anjos, avisa: “O de que cuidamos aqui é das rimas de fim de verso”. Livra-se de discutir “o uso de esdrúxulos e de combinação de rimas agudas e graves, os efeitos humorísticos das rimas de proparoxítonos”. Não lhe interessa discutir “as razões que levaram a poesia moderna a preferir as assonâncias e a repelir a rima de fim de verso”. Ao fim de seu trabalho, constatamos, ainda, outra atitude restritiva, a análise mais detida de um soneto, inserida entre situações generalizantes.

Essa liberdade e essas delimitações não desculpam um texto inconsistente, manco. A análise pede uma argumentação razoavelmente estruturada, coesiva. Os trabalhos escolares, que servem também ao reforço de aprendizagem, carecem de um exercício teórico suplementar. As ilações complexas ou polêmicas exigem pisadas cuidadosas, em nome dessa coerência e, por fim, dos propósitos analíticos. Proença (1974) quase pede desculpas ao lançar a hipótese de que Augusto dos Anjos tenha escrito alguns poemas a partir de certa palavra rimante. Mas garante “a coerência e a verossimilhança” de seus argumentos. Essa atitude de defesa parece salutar à prática da análise literária.

Encontramos esse esforço para construir um bom texto no ensaio de Proença (1974), que exemplifica aqui, em exposição bastante didática, um estudo da rima. Seu desmembramento, a seguir, se processa em duas etapas. A primeira, sintética e esquemática, procura demonstrar que aspectos

podem ser levantados num estudo de rimas e como podem ser dispostos no texto; a segunda expõe mais detidamente essas informações, sem perder de vista os procedimentos metodológicos, as soluções que ajudam a afastar do texto o pragmatismo meramente estatístico. Uma exposição, mais leve, prepara a outra, minuciosa.

Em linha corrida, e na ordem, temos no ensaio: breve histórico do uso e desuso da rima (gregos, romanos, hebreus, antigos franceses), discussão conceitual (“definições” de rima, efeitos da rima em fim de verso e no refrão, aceitação e recusa da rima), fatos na poesia de Augusto dos Anjos. Nessa última parte importam as rimas *aliterante*, *toante* e *consoante*; a atuação da rima (num soneto) como força influente no tema; as rimas “naturais”; a repetição de pares rimantes e a presença reiterada, neles, de certos vocábulos. O objeto central da análise – a poesia de Augusto dos Anjos – se faz acompanhar de importantes reflexões periféricas (mas não inúteis) que engrossam o volume informativo e atenuam o impacto negativo da investigação meramente técnica. Assim, os aspectos periféricos valem como um artifício, um recurso metodológico à disposição do analista. Outro recurso atenuante do esquematismo é a prática das ilações, das pequenas deduções ou opiniões periódicas, acionadas e potencializadas, a partir do texto, pela inspiração e/ou pela intuição do analista, que seleciona e destaca interesses. A análise propriamente dita carece de comentários, lança hipóteses. Proença, por exemplo, sugere que a rima, funcionando como força criativa inicial, artificializa a poesia. E deduz, eis outro exemplo, que o uso de “termos correntes” em posição de rima faz de Augusto dos Anjos um poeta simples.

A desmontagem mais detida do ensaio revela melhor as estratégias e os recursos analíticos empregados. Depois do pequeno “esboço histórico”, a explanação conceitual invoca a “homologia da última vogal tônica”, a “identidade sonora”, a “repetição periódica” de certos sons, o eco como “elemento rimante” (utilizado até na prosa). Lemos também que outros recursos, além da rima, auxiliam o ritmo, que a rima foi tirana durante certo tempo na marcação da pausa final do verso. No bojo dessa discussão teórica, Proença ainda dedica particular atenção à melindrosa relação dos poetas e críticos com a rima, uns submissos a ela, outros, os “modernos”, desprezando-a. Cita Bilac, Ronsard, Boileau, Fénelon, Verlaine, Cocteau, Mário de Andrade. E chega a Augusto dos Anjos, que “não teorizou”, que “pouco se interessou pela rima”, que “não a adulou”, embora tenha ela ajudado sua poesia a se tornar popular. Próximo dos românticos no uso das rimas, Augusto “rimou mais com o ouvido”, o que, em face de um poeta apegado a certos recursos formais, soa como pormenor “curioso”. Percebemos logo que a argumentação periférica se desenvolve para chegar à central, ao texto poético de determinado autor.

Dito isso, o ensaísta avisa que abordará o rimário de Augusto dos Anjos considerando a rima de fim de verso, o que o leva a discorrer, no plano teórico, sobre esse tipo de rima, tomada como mais nítida à percepção, mais intensiva, semântica e foneticamente. Ele aponta alguns resultados das rimas *emparelhadas*, como o efeito “monjolo”, que, pela expectativa temporal e de repetição, emocionaliza a leitura, preparando o ouvido para o ritmo. Também a rima fortalece o refrão (cita Poe), atua na “dinâmica muscular”, e, pela forma como se distribui na estrofe, cria tipos poemáticos, atuando até mesmo nas “formas caprichosas”, como o labirinto e a sextilha. Essas observações também valem como preliminares à abordagem específica da poesia de Augusto dos Anjos. O método é simples, sem ser ineficiente: estabelecer algumas formas de realização da rima no fim de versos a fim de verificar suas ocorrências na obra do poeta. Uma dessas formas, vimos atrás, relaciona-se com a coincidência (letra por letra ou não) dos segmentos rimantes, coincidência que gera as rimas *soante* (*consoante*), *toante*, e, como sugere ainda o crítico, *aliterante* (insuficientemente explicada, mas entendível como a rima cujos segmentos rimantes, do tipo *gozo/nervoço*, coincide nos sons *consonantais* com outra rima, do tipo *beleza/aceça*). A rima *aliterante* pode situar-se no mesmo verso, ou, estando em outro, deslocar-se do final, como neste caso, citado por Proença (1974): “Palma, palmeira e palmito/Palmito, palmeira e palma.”). Para cada tipo o ensaísta relaciona as ocorrências em Augusto dos Anjos (sem recusar exemplos de outros autores) e em torno delas faz breves ilações: o tipo *aliterante* “não foi usado sistematicamente, mas em associações do tipo *consoante*, combinando rimas de quartetos e tercetos, estabelecendo uma dupla rima”; no plano do tipo *toante* “o uso da mesma vogal tônica com diferença de timbre [/o/ aberto e /o/ fechado, por exemplo] faz soar e aliterar versos normalmente assonantes, toando na mesma vogal tônica [corte/morte, pessoa/rga]”. Ao tratar da rima *consoante* (ou *soante*), o crítico é menos sucinto, menos técnico. Chega mesmo a invadir os domínios dos procedimentos criativos. Primeiro informa com certo vagar que a rima pode

tiranyizar, “dirigir o próprio pensamento do poeta”, forçando “condições anômalas”, como faz Castro Alves rimando *lampa/destampa/campa*. Pode mesmo, tomada como primeiro fio inspirador, conduzir as ideias, notadamente nas estrofes ou formas poemáticas fixas. Proença transcreve a opinião de Órris Soares, segundo a qual Augusto “não raro começava os sonetos pelo último terceto”. Esse apego à opinião alheia para endossar uma ilação pessoal é recurso analítico dos mais usados.

Surge, dessa forma, a hipótese de que a rima, nessa situação de primeiro agente ativo da criação, forçaria a condição artificial do poema, e mesmo da criação poética. Daí o extremo cuidado de Proença ao abordar a poesia de Augusto dos Anjos por esse prisma. Pede que não o julguemos mal, pois uma “hipótese é o que a gente faz de conta que é, para ver, se fosse, como é que seria”. Não obriga ninguém a aceitar a sua, embora procure ser coerente e verossímil. Para reforçar a hipótese, transcreve uma quadra de Augusto dos Anjos com versos incompletos, mas preservando as palavras rimantes, a demonstrar que primeiro vieram as rimas. A análise propriamente dita incide sobre o soneto “A ideia”, e essa guinada momentânea para o particular resulta, talvez, da insatisfação com a visada generalizante. O ensaísta como que pressente a necessidade de uma análise mais centrada, fechada sobre um texto completo. Resulta disso, como informação metodológica, um exemplo de “verticalização”, de redução do campo investigativo. Muitos trabalhos se estruturam desse modo, inserindo um estudo mais centrado e específico no meio da argumentação mais ampla, frequentemente com o intuito de validar procedimentos, de reforçar hipóteses.

Voltemos ao ensaio, à abordagem das rimas no soneto. A “ideia nuclear” do poema localiza-se, segundo o crítico, no último verso do segundo quarteto (“Delibera e, depois, quer e executa!”). A pressuposição é de que a feitura do poema começou com esta sacada da “psicologia elementar”, depois disseminada nos outros versos do poema. A palavra *executa* impôs a versos anteriores o segmento rimante *uta* (na ordem, *bruta/gruta/luta/executa*). Ou seja, o poema começou pelo meio. Dito isso, segue-se a abordagem, caso a caso, e de estrofe para estrofe, das rimas em *uta* e em *osas*, *inge*, *lítica* e *arra*, também presentes no soneto. Verificou Proença que, do primeiro caso, “pouco abundante”, a língua portuguesa registra 37 substantivos, 27 adjetivos e 38 derivativas dos verbos em *utar* e *utir*. Para além dessa informação técnica, o ensaísta busca as possíveis analogias (com o tema geral) das palavras rimantes, consideradas centro de irradiação sígnica: *gruta* e *luta*, “termos correntes” que apontam um poeta “simples na rima”, seriam mais analógicas que *bruta*, de valor qualificante “bastante vago”. *Gruta* como que impõe (e explica), por “analogia linear”, outros vocábulos do poema, *cripta*, *estalactite*; e contrapõe-se a *nebulosas*, vocábulo que inicia a rima em *osas*, uma rima bastante abundante no português, até por confundir-se frequentemente com o sufixo *-osa*, como ocorre no soneto (*nebulosas/ misteriosas/ nervosas/maravilhosas*), testificando que aqui o poeta não preferiu as formas simples.

Sobre o segundo quarteto, lugar do verso inspirador inicial, ficaram registrados apenas a força determinante do verso e da rima inaugurais e o valor “menos impressivo” de um outro verso. Já a análise dos tercetos, com versos terminados sucessivamente em *constringe/laringe/raquítica* e *amarra/esbarra/paralítica*, reforça esse interesse do crítico por ir além do relato técnico:

Nos tercetos, outro verso – agora, a chave de ouro – dirige a construção. Dirige tanto que obriga o poeta a juntar à *ideia* o adjetivo pouco aceitável de *raquítica*... Da parelha inicial do primeiro terceto, parece que *laringe* é a rima determinante do primeiro verso que, afinal, se realiza com felicidade, insistindo na imagem já enunciada em *gruta* com *encefalo abscondido*, e aproximando *luta* e *constringe*, termos que podem ter alguma afinidade semântica. Quanto à parelha do segundo terceto, parece que a ordem foi natural, vindo em primeiro lugar o *amarra*, associado a *paralítica*; o *esbarra* é solução bastante aproveitável de rima, pois não quebra a coerência do conjunto (PROENÇA, 1974, p. 197).

Feito isso, o ensaísta se aplica na abordagem de “outros aspectos” no rimário de Augusto dos Anjos: a presença de rimas *naturais*, “graficamente imperfeitas”, como em *Aquiles/bilis* e *Argus/largos*, onde, na prolação, o /e/ e o /o/ átonos finais viram, respectivamente, /í/ e /u/. Esse tipo de rima se apresenta ainda nas ditongações (*falaz/mais*), no contraste entre vogal simples e ditongo (*apedreja/beija*, *boca/louca*). Proença conclui aqui, depois de muitos exemplos, e com o aval de Órris Soares, que, “de fato,

a rima é muito natural e espontânea no *Eu e outras poesias*. Augusto não teria se preocupado com a variedade de rimas, considerando mais a “posição do vocábulo mais importante do trecho ou mero recurso mnemônico”. Essa despreocupação explicaria as repetições frequentes de pares rimantes, dedução que leva o estudioso a estabelecer e abordar outro aspecto do rimário do poeta: a repetição de pares rimantes, como ossos/grossos, três vezes presentes. Abundantes, explica o crítico, “são aqueles em que uma palavra que se diria básica aparece como elemento constante dos pares de rima”. O trabalho do autor, aqui, consiste em buscar pares de rimas segundo a reincidência dessa palavra básica. *Cavalo*, por exemplo, aparece em dois pares da rima em *alo*; *laringe*, em dois com rima em *inge*; e assim por diante. A palavra *leite* entra em três pares com rima em *eite*; *inferno* participa quatro vezes dos pares rimantes em *erno*. O interesse aqui é mais estatístico: “Das vinte rimas em *oso*, oito recaem em *gozo*; quinze vezes a palavra *mundo* aparece nas trinta e quatro rimas em *undo*”. Proença observa, ao fim, que esse levantamento vocabular não faz lembrar a especificidade terminológica do poeta, caudatária do cientificismo então em voga. Isso pede uma outra estatística, que ele não se propôs a fazer.

Não devemos estranhar, ao fim dessa recensão, que o ensaio de Proença resista à informação temática. Mas não resolve alegar que o estudo da rima tende a anular ou minimizar esse enfoque. Tudo depende do interesse do analista, do alcance da abordagem, e o resultado analítico satisfatório exige respeito aos objetivos, pede cuidado metodológico.

FORMAS POEMÁTICAS

Poesia lírica

Derivado do verbo *poieo*, que significa *fazer, criar, compor*, o vocábulo grego *poiesis* releva o âmbito original da função poética enquanto componente demiúrgico, isto é, associado ao mito da criação do mundo. Por isso, os romanos chamavam *vate* ao poeta, aquele que, possuído das musas do Parnaso, participava na função divinatória concedida por Apolo, o deus do conhecimento do futuro.

Por sua vez, o adjetivo lírico (*lyrikós*) evoca o instrumento grego da lira, símbolo de toda a música, cujas cordas, ao vibrarem, despertavam as mais profundas emoções e sentimentos humanos. Por isso, a poesia era cantada ou recitada por aedos (do verbo *ádo*, cantar). Foi a figura mitológica de Orfeu, legendário inventor da cítara, que serviu de modelo à voz que canta os animais e seduz a natureza. Essa ligação com o canto não é rompida; mesmo no sentido moderno do termo, o *lirismo* será definido como a expressão pessoal de uma emoção demonstrada por caminhos ritmados e musicais. Paul Valéry (1941, apud STALLONI, 2001, p. 151), em *Tel Quel*, declarou que “o lirismo é o desenvolvimento de um grito”.

Na Idade Média, as composições líricas eram designadas como *cantigas* (de amor, amigo, escárnio e maldizer), enquanto se chamava *cansó* o poema provençal que cantava o amor. No Renascimento, na medida velha, contam-se, entre outras formas líricas, a *cantiga* e a *trova*; e na medida nova, além do soneto (de *sonare*, tocar), também a *canção* entre as formas originárias da poesia italiana, enquanto perdura a designação grega de *ode*, nas vertentes moral ou filosófica, cívica ou política.

Toda essa terminologia acentua o caráter essencialmente musical da poesia, designadamente a lírica, cujos elementos característicos são: o ritmo (combinação de sons tônicos/átonos, ou fortes/suaves); a melodia (ou a progressão da frase em altura, segundo um movimento ascendente *versus* descendente); e a harmonia (ou repetição intencional de sons, através de recursos como a rima, a assonância, a aliteração, a onomatopeia, o eco).

Levando em consideração as diferenças teórico-ideológicas e estético-formais que marcam as várias correntes literárias, desde os tempos medievais à contemporaneidade (para não falarmos da Antiguidade), o discurso lírico é caracterizado pelo sentir, em conjugação com o pensar. O sujeito

lírico interpreta as tensões e os conflitos que fazem parte do mundo individual e social, discutindo temas como o amor e o ódio, a fidelidade e a traição, a paz e a guerra, entre muitos outros. Temas representados com uma pluralidade de pontos de vista subjetivos e com uma variedade formal dos esquemas estróficos, métricos, rítmicos e fono-rimáticos, em conformidade com a expressão estilística do mundo imagético e metafórico, além do jogo sintático-semântico das antíteses, inversões e trocadilhos – matéria lírica estimuladora da sensibilidade do leitor, espécie de apelo para compartilhar ideias, emoções, sentimentos e atitudes.

A poesia lírica cumpre, assim, o seu papel de “satisfazer as necessidades estético-espirituais dos leitores, ao mesmo tempo em que realiza uma tarefa educativa invejável, rivalizando com a música e a pintura” (PAZ; MONIZ, 1997, p. 170). O poeta lírico, por sua vez, pintor de palavras e músico de sons linguísticos, deve ser considerado um interlocutor e um intérprete privilegiado do mundo real e do fantástico, das frustrações, dos desejos, das utopias, das dúvidas e das angústias de cada época e de cada sociedade a que pertenceu. Quase sempre marginalizado, infelizmente, pelas esferas do poder e das influências, valorizado postumamente, o poeta é considerado um “profeta que pregou no deserto”.

Elegia

Dentre as formas poéticas existentes, podemos, inicialmente, citar a *elegia* (do grego *élegos*), canto de luto, que cumpre o papel de prolongar a inspiração lírica, não passando, porém, de um lirismo limitado e codificado. Segundo os críticos, praticaram-na os poetas alexandrinos Calímaco e Filetas, e, na lírica latina, Ovídio, Catulo, Tibulo e Propércio figuram como principais cultores, compondo dísticos elegíacos, em hexâmetros (versos de seis pés) e pentâmetros (versos de cinco pés). Desses mestres, a lírica provençal herdou o chamado *planctus*, do qual a lírica galego-portuguesa recolheu o *pranto*, como aquele em que o jogral Joan Ruiz lamenta a morte de Dom Dinis e a decadência daquela escola:

Os namorados que troban d'amor
 todos devian gran d'ão fazer,
 e non tomar em si nen un prazer,
 porque perderon tan boõ senhor
 como el-rei D. Denis de Portugal (PAZ; MONIZ, 1987, p. 72).

No Renascimento, foi com Sá de Miranda que a elegia foi instaurada na literatura portuguesa. O terceto que compõe *A morte do príncipe Dom João*, filho de D. João III e pai de D. Sebastião, comprova o fim da Idade de Ouro:

Nesta terra já não, antes do desterro,
 Daf lágrimas sem fim ao mal infindo,
 Idade pouco há d'ouro, hoje ferro (PAZ; MONIZ, 1997, p. 72).

Camões herdou todo esse patrimônio estético-literário, compondo elegias em que tece com inúmeras referências mitológicas e filosóficas a profundidade da sua reflexão e canta a mágoa lírica, sob a clara influência expansiva de Ovídio; a mágoa do exílio humano que constitui, segundo a ideologia platônica e neoplatônica, a vida terrena:

Esta imaginação me acrescenta
 mil mágoas no sentido, porque a vida
 de imaginações tristes se sustenta.
 Que, pois, de todo vive consumida,
 porque o mal que possui se resuma,
 imagina na glória possuída
 até que a noite eterna me consuma,
 ou veja aquele dia desejado
 em que Fortuna faça o que costuma;
 se nela há i mudar um triste estado (CAMÕES, 1994, p. 242).

Ode

Ao lado da elegia, poderíamos mencionar a *ode* (do grego *odé*, pelo latim, *ode*, significando *canto*), termo atribuído pelos gregos a um certo tipo de poema lírico de caráter erudito, destinado a ser cantado com acompanhamento instrumental. Admitia várias formas rítmicas, nas criações dos poetas Alceu, Safo, Píndaro (originando a ode píndara) e Anacreonte.

A sua forma e inspiração são variáveis; estruturada em grupos de três estâncias, a estrofe, a antístrofe (inversão) e o éodo (terceira parte de um canto, dividido em estrofes, na poesia antiga). Adotada e cultivada por Horácio, que a distinguiu, quanto ao tema, as cívicas, as pastoris, as amorosas, as báquicas ou anacreónticas e as particulares ou privadas. Recriadas, mais tarde, pelos clássicos.

Na poesia portuguesa, constitui, a par do soneto e da canção, uma das principais formas poemáticas importadas do *Cinquecento* italiano (período quinhentista), em medida nova. Sá de Miranda e António Ferreira traduziram e imitaram as *Odes* horacianas. Camões escreveu treze odes, bem como os poetas portugueses neoclássicos Correia Garção e Cruz e Silva. Entre os poetas do século XX, merecem especial relevo António Botto e Miguel Torga.

As Odes camonianas, publicadas pela primeira vez em 1595, não destoam no conjunto de textos líricos, apesar de apresentarem uma desigualdade entre si, mas os temas essenciais que caracterizam a sua lírica todos se espelham nas odes, desde a projeção da poesia tradicional à influência da cultura e da poesia clássicas, de Petrarca e dos poetas petrarquistas, do platonismo. O amor e a saudade – a experiência e o conceito do amor; a natureza, intimamente associada à vida amorosa, segundo Cidade (1992), emolduravam o quadro lírico, antecipando o confessionalismo e a projeção do eu, nos momentos de emoção do sujeito lírico, tão bem expresso nos versos da *Ode VI*, de Camões:

Pode um desejo imenso
arder no peito tanto
que à branda e à viva alma do fogo intenso
lhe gaste as nódoas do terreno manto,
e purifique em tanta alteza o espirito
com olhos imortais
que faz que leia mais do que vê escrito (CAMÕES, 1994, p. 269).

Écloga

Outra forma poemática que pode ser também mencionada é a *écloga* ou *égloga* (do grego *eklogé*, seleção, destaque, pelo latim, *écloga*), poema de caráter bucólico-pastoril que canta a natureza campestre, no qual as ninfas ocupam uma posição central. Na literatura portuguesa, a *écloga* foi naturalmente produzida por poetas clássicos, sob a influência de Virgílio, desenvolvendo-se em diálogo entre pastores, após uma introdução do autor; admite tanto a medida velha como a nova.

No Renascimento, a sua composição era a de um exercício que fazia parte das atividades escolares dos humanistas, por ser considerado importante na aprendizagem da língua e das poéticas latina e vernácula. Essa forma clássica da poesia terá tido a sua primeira manifestação com Bernardim Ribeiro, autor de cinco composições do gênero, seguindo-se por Cristóvão Falcão, a quem é atribuída a *Crisfal*, Sá de Miranda, autor da famosa *écloga Basto*, e Luís de Camões, que se identifica com a brandura da *écloga*, com o diálogo dos pastores, num cenário aprazível e idealizado, verdadeiro refúgio para abrigar as *sem razões* do mundo real, pelo que empreendem uma fuga sem retorno.

O leitor não encontrará nas *éclogas* camonianas a dicotomia campo/cidade nem a moralização, que se evidenciam nas composições de Sá de Miranda. Mostram, contrariamente, a unidade essencial da lírica e uma participação da problemática geral das *Rimas*. A *Écloga VII, As doces cantilenas que cantavam*, texto-exemplo, transporta o leitor para o imaginário mitológico e para as formas do conhecimento simbólico, suscitando uma leitura alegórica, que caracteriza o texto:

As doces cantilenas que cantavam
os semicapros deuses, amadores
das Nápéias, que os montes habitavam,
cantando escreverei; que os amores
aos silvestres deuses maltrataram,
já ficam desculpados os pastores.

[...]

No cume do Parnaso, duro monte
de silvestre arvoredado rodeado,
nace ua cristalina e clara fonte,
donde um manso ribeiro derivado,
por cima d'alvas pedras, mansamente
vai correndo, suave e sossegado (CAMÕES, 1994, p. 366).

Madrigal

Podemos citar, ainda, entre essas formas poemáticas, o *madrigal* (do italiano *madrigale*, talvez do latim tardio, *matricale*). Constitui uma pequena composição poética em que, de uma forma elegante e galanteadora, se celebra uma dama. De origem popular, os poetas palacianos começaram a cultivar o madrigal na metade do século XIV. Aparenta-se originalmente com a pastorela provençal, e na concepção renascentista faz lembrar um idílio grego.

Até fins do século XV, quando culto, o madrigal teve uma forma fixa; era um verso decassílabo rimado e constava de dois ou três tercetos seguidos de um ou dois dísticos. Ajudado pela difusão da forma musical com que passou a ser cantado, o madrigal italiano atravessou fronteira e chegou a Portugal e Espanha. Seguiu a forma fixa muito próxima à original; o poeta Faria e Sousa (1615) compôs perto de duzentos madrigais, quase todos em castelhano. Essa forma poética predominou nos séculos XVII e XVIII em Portugal, destacando-se *Madrigal excêntrico*, nas *Líricas e bucólicas* (1884) de António Feijó. No século XX, foi cultivado pelo poeta David Mourão-Ferreira (1927-1996), um dos mais importantes poetas portugueses da contemporaneidade. Comprovam-nos os versos de *Entre a sombra e o corpo*:

Nada mais efêmero
Que uma taça e um ceptro
No deserto
És de novo uma fonte
Em tuas veias ouve
Quem não foste

Diante do teu ventre
Como não dizer "Sempre"
Novamente (MOURÃO-FERREIRA, 1980, p. 39).

Também o *idílio* (do grego *eidyllion*, pequena imagem), forma poética que designa uma composição poética de tema bucólico ou pastoril, segundo os modelos de Teócrito (*Idílios*) ou de Virgílio (*Bucólicas*) e Ausônio. Os traços comuns a tais modelos são o amor, a sensualidade e a presença viva e extasiante da natureza. O próprio adjetivo *idílico* conota e veicula tais traços.

Soneto

O verso e o poema de forma fixa são os meios favoritos do lirismo e dos grandes sentimentos individuais, sendo os seus temas privilegiados. O *soneto* é a forma mais viva e fecunda das formas fixas. Codificado por Petrarca, vem da Itália e foi introduzido na França pela escola de Marot, antes de se tornar gênero preferido dos poetas franceses Du Bellay e Ronsard.

Foi divulgado em Portugal, no século XVI, por Francisco Sá de Miranda, apesar de existir a possibilidade, segundo Faria e Sousa, de ter sido praticado, primeiramente, por D. Pedro. Mas foi com Camões que assegurou o seu triunfo, uma vez que a sua incontestável vocação lírica e o seu vigor de apaixonado, unidos à musicalidade de seu verso, definiram o tom do soneto escrito em língua portuguesa, que perdurou até os séculos XVII e XVIII, sob a sua influência. Composição poética densa, típica do *dolce stil nuovo*, versando, normalmente, o amor, tem forma fixa constituída por duas quadras (ou quartetos) e dois tercetos, em verso decassílabo (raramente dodecassílabo), com cadência 6-10, ou, menos frequentemente, 4-8-10; no geral, graves. As rimas são dispostas de maneira estrita: *abba abba cdc dcd*, com variante nos tercetos *cde, cde*:

Leda serenidade deleitosa,
que representa em terra um paraíso;
entre rubis e perlas doce riso,
debaixo d'ouro e neve, cor de rosa;

presença moderada e graciosa,
onde ensinando estão despejo e siso
que se pode por arte e por aviso,
como por natureza, ser fermosa;

falta de quem a morte e a vida pende,
rara, suave; enfim, Senhora, vossa;
repouso nela alegre e comedido;

estas as armas são com que me rende
e me cativa Amor; mas não no que possa
despojar-me da glória rendido (CAMÕES, 1994, p. 138).

O desenvolvimento da ideia subordina-se à elaboração das estrofes, fazendo-se por períodos que se contêm rigorosamente nos limites destas, de forma que o fim de cada estrofe é marcado por uma pausa. A composição deve terminar com um verso que encerra o pensamento elevado numa cadência sem defeito. É o verso chamado "chave de ouro".

O soneto barroco, porém, admite maior liberdade na escolha do assunto, apesar de confirmar todos os preceitos do soneto quinhentista. A esse respeito, Felipe Nunes ensina em sua *Arte poética*, composta em 1615: "nos tercetos há-de estar a substância do soneto; os oito versos de antes [dos quartetos] hão-de vir dispondo e fazendo a cama a estes derradeiros". O autor enumera, também, outras espécies de soneto: o *soneto em duas línguas* (português e castelhano ou português e latim), que tenham o mesmo significado; o *soneto retrógrado*, que se pode ler da esquerda para a direita ou vice-versa, com versos que sempre rimam e fazem sentido; o *soneto com repetição*, em que cada verso começa pela última palavra do verso precedente (recurso utilizado pelos trovadores medievais); entre outros.

Segundo Prado Coelho (1996), a teoria da composição do soneto foi-se dificultando até o movimento neoclássico (Arcadismo), passando pelos exageros gongóricos do Barroco. Surge a teoria do silogismo, na obra *Luzes da poesia*, de Manuel Borralho, publicado em 1724, afirmando que o primeiro quarteto deveria corresponder a uma premissa maior, o segundo, a uma premissa menor, enquanto que nos tercetos dever-se-ia encontrar uma síntese. Essa exigência foi superada por Verney, no seu combate ao preciosismo seiscentista, proposta claramente refletida em poetas como Jerônimo Baía, por exemplo: "Não viu tão doce, plácida e amena./Bramo o mar, trema a Terra, o céu se agrave./Luz o céu, ave a Terra, o Mar sirena". Para Verney, o assunto do soneto deveria ser proposto na primeira quadra, ou nos dois primeiros versos (se o poeta tivesse "mais cabedal"); o restante deveria conter o desenvolvimento da proposição, argumentando-se nos tercetos. O pensamento final deveria ser "nobre e natural" e precisava "dizer mais do que soasse".

Assim, os sonetos neoclássicos, estruturalmente corretos, apresentaram uma pobreza de conteúdo, revelando-se poeticamente pobres. Bocage foi o mais inteligente compositor desse período, chegando ao número de quatrocentos sonetos. Seu estilo eloqüente dominou até o advento do Romantismo, contribuindo para tornar o gênero mais fácil, substituindo pelo jogo de artifícios poéticos os princípios de composição demasiado rigorosos de Verney e Borralho. Apresentou uma sofrida reflexão sobre a

vida e o homem contemporâneo, dando-se conta da ineficácia da Razão, motivo pelo qual abandona a atitude regular e castradora, colocando em xeque as premissas filosóficas que explicam o *estar-no-mundo*, além de lamentar os princípios canônicos que regiam a poesia arcádica, a que estava filiado:

Chorosos versos meus desentoados,
Sem arte, sem beleza, sem brandura,
Urdidos pela mão da Desventura,
Pela baça Tristeza envenenados:

Vede a luz, não busqueis, desesperados,
No mundo esquecimento a sepultura;
Se os ditosos vos lerem sem ternura,
Ler-vos-ão com ternura os desgraçados.

Não vos inspire, ó versos, cobardia
Da sátira mordaz o furor louco,
Da maldizente voz a tirania.

Desculpa tendes, se valeis tão pouco;
Que não pode cantar com melodia
Um peito, de gemer cansado e rouco (BOCAGE, 1968, p. 130).

O soneto foi retomado no século XIX por Antero de Quental (poesia metafísica), com feições de pessimismo e seriedade. Conservou a forma clássica, apenas distribuindo as rimas, nos tercetos, pelo esquema *cd/eed*. Destaca-se a gravidade do assunto tratado pelo poeta e a autenticidade da emoção em pleno Realismo (“Tormento do ideal”; “O palácio da ventura”; “Na mão de Deus”, entre muitos outros). De acordo com Prado Coelho (1976), coube a Antero a glória de provar que com um antigo instrumento, a poesia pura, se podia fazer música nova. Mas foram, porém, os parnasianos que conseguiram modernizar o soneto, analisando-o, desmontando-o, reconstruindo-o.

Os catorze (tradicionais) versos foram mantidos, mas, quando convém, a disposição das estrofes é alterada, embora se registre no papel a sequência de quartetos e de tercetos. A alteração está na pausa final de cada estrofe, que pode deslocar-se ao interior da estrofe seguinte, de acordo com o conteúdo lógico da expressão. Sendo assim, o ouvido pode surpreender uma quintilha e um terceto, onde os olhos leem dois quartetos; ou ainda, pode-se ouvir uma quadra e um dístico, onde se leem dois tercetos, numa verdadeira assimetria poética.

A mais eloquente expressão da temática parnasiana encontra-se nos poemas de Alberto de Oliveira (“Vaso grego”, “Vaso chinês”; “Taça de coral”), representante da escola parnasiana no Brasil. O mérito maior ficou com Olavo Bilac, pela técnica apreendida (Gautier e Leconte de Lisle) e pela originalidade das imagens conseguidas. O amor pagão da natureza e da vida, a sensualidade e a consciência dolorosa do drama de envelhecer constitui a temática de sua poesia (“Remorso”; “Inania verba”; “A sesta de Nero”; “Beijo eterno”, “Ora, direis, ouvir estrelas”, entre tantos outros).

O Simbolismo também cultivou e recebeu a forma fixa do soneto, enfatizando a descrição e a sugestão (a palavra vale enquanto símbolo). Além do “achado baudelairiano das *Correspondências*, a natureza latente das vogais, revelada em soneto por Rimbaud, suscitaram imitações mais ou menos felizes”, e o soneto místico praticado por Verlaine reaparece em Alphonsus de Guimaraens. Nas composições, as sinestésias, de valor literário descoberto pelo Simbolismo, tornaram-se obrigatórias e inspiradoras para os poetas portugueses e brasileiros das últimas décadas do século XIX. Gomes Leal, ao lado de Camilo Pessanha (“Violoncelo”), em Portugal, e Cruz e Sousa e o já citado Alphonsus, no Brasil, são os principais representantes do soneto simbolista.

No Modernismo, Vinícius de Moraes revaloriza a forma fixa, publicando perto de quarenta sonetos amorosos, de “nítida imitação camonianiana”, segundo Portella (apud SILVA, 1989, p. 134). Textos como “Soneto de fidelidade”, “Soneto de despedida”, “Soneto de separação”, entre tantos outros, compõem a sua vasta produção poética, confirmando a intenção de reviver de forma inovadora o soneto clássico.

Cultivado desde o Renascimento até aos nossos dias, o soneto revela, segundo a crítica, um caso único de sobrevivência dum molde literário à evolução e às mudanças do gosto estético.

LER POESIA

Da dificuldade da poesia

Retomando as ideias iniciais, fala-se muitas vezes na “dificuldade” da poesia. Cada poema é uma porta que se abre para a solução de todos os seus problemas – caminho que acaba por nos conduzir ao centro de um inesperado espaço que muitos julgam ser inexplorável ou intransponível. Realmente, os que se veem obrigados a contemplar o texto poético reconhecem que não lhes é possível transitar de um modo fácil nesse tipo de texto.

Não se julgue, contudo, que essa dificuldade da poesia resulte sempre de uma intencional obscuridade, do recurso permanente a um conjunto de imagens ou palavras que, progressivamente, se afastaram de nós e, tendo perdido o seu sentido comum, essa obscuridade tornou-se uma espécie de respiração em cada poeta que lemos. Outro fator que devemos levar em conta é a própria evolução da arte poética e a quebra do equilíbrio que deveria existir normalmente entre o artista (o poeta) e o público leitor. Essa evolução é quase sempre determinada por um progresso nos meios de expressão, ocorrendo desde o *entrebescar los motz* (linguagem poética ambígua, de vários sentidos) dos trovadores medievais à agudeza dos barrocos ou à novidade vocabular dos simbolistas, ou, ainda, a uma posição polémica que negaria a própria dualidade obra/leitor, tal como ocorreu no Modernismo e suas manifestações.

Como explicar esses desencontros, esses desníveis que se manifestam entre o poeta (criador de valores estéticos) e o leitor (aquele que procura tomar consciência desses valores) na tentativa de redescobri-los em cada poema que surge? A explicação poderia estar nas várias razões que contribuíram para a definição dessa cultura através de uma concepção de vida, de uma certa orientação ideológica, de uma seleção de atitudes, de ocupações diversas, onde a arte poética acabaria por estar também incluída. Sem dúvida, um conjunto de condições sociais e culturais específicas cujo peso se impõe e, muitas vezes, o poeta, ocultando-as ou referindo-se a elas nas suas obras, convencionou servi-las. Os problemas, as dificuldades de interpretação que essas obras apresentam desapareceriam em grande parte com um estudo prévio desse condicionalismo, o qual forneceria as chaves para a solução dos vários enigmas que, no caso da poesia, poderiam vir à tona sob a forma de *tropos*, temas ou alusões históricas.

Outro caminho para tentar solucionar as inúmeras dificuldades poderia ser a leitura do poema, tendo como ponto de partida a sua realidade expressiva. Exemplificando, numa leitura mais atenta das cantigas de amor, de influência provençal, vamos sempre encontrar um sentido de mistério, uma obscuridade, relacionada à sua linguagem. Impõe-se a necessidade de um conhecimento básico da linguagem utilizada (o galego-português), considerando-se o aspecto lógico do seu desenvolvimento. Sem esse prévio cuidado, o texto, na sua originalidade, mostrar-se-ia incapaz de fornecer ao leitor sentido e valor ao que o poeta se propunha revelar.

Essa “invenção” da linguagem não se trata, porém, de um jogo hábil e gratuito sobre o qual o poeta se debruça. Se essa atividade existe (lembremo-nos de que a atividade de *trobar* inclui a noção de inventar, descobrir) é porque ela se apresenta como o único caminho que se abre sobre uma realidade cujo significado seria desvalorizado ou transferido, caso o leitor não dispusesse de tal recurso como possibilidade expressiva. Insistindo na poesia trovadoresca, há que se considerar a possibilidade de que o trovador deveria alcançar um conjunto de problemas e valores, os quais permaneceriam como intuições ou sentimentos incapazes de se objetivar. Poderíamos destacar aqueles que se referem ao intuito consciente ou inconsciente de conciliar uma tensão amorosa que deveria sublimar-se pela admissão de uma hierarquia com raízes sociais e metafísicas (de um lado, o homem medieval está

situado numa sociedade teocêntrica e, por outro, deveria atender à sua apetência erótica e emocional mundana). A linguagem expressiva constitui a tentativa de uma explicação ou uma conciliação dessa dupla realidade vivida pelo poeta/trovador.

Enquanto a ciência valoriza a função lógica da linguagem, procurando estabelecer em face do real um sistema de designações que permite formular leis rigorosas, capazes de descrever fenômenos, a poesia, na tentativa de descobrir o que a ciência não consegue esgotar, faz uso de um registro diferente da linguagem, a partir da apreensão da realidade, permitindo-se a incidência de um conjunto de valores expressivos que conduzem a alterações de sentido. As palavras não solidificam um conceito; pelo contrário, há nelas uma tensão interior, resultante das suas potencialidades significativas, ou até do seu valor contextual. Por essa razão, cada poema poderá isolar-se em si mesmo, fechando-se nos seus enigmas e afastando-se das possibilidades de entendimento imediato do leitor; as palavras resistem à solidificação.

Um exemplo que evidencia essa expressividade da linguagem poética é a poesia simbolista de Eugénio de Castro e Camilo Pessanha, representantes do Simbolismo em Portugal. Esses poetas praticaram em suas obras uma verdadeira renovação vocabular, tendo-se em vista a necessidade de se propor uma leitura que se afaste de esquemas já gastos pelos movimentos literários antecedentes, comprometendo, às vezes, a leitura dos próprios poemas. No poema *Um sonho*, pertencente à antologia intitulada *Oaristos*, configura-se a expressividade da linguagem poética simbolista:

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse [...]
 O sol, o celestial girassol, esmorece[...]
 [...]
 As estrelas em seus halos
 Brillam com brilhos sinistros[...]
 Cornamusas e crolatos,
 Cítolas, cítaras, sistros,
 Soam suaves, sonolentos,
 Em suaves,
 Suaves, lentos lamentos
 [...]

(CASTRO apud MOISÉS, 1991, p. 345).

Chorai arcadas
 Do violoncelo!
 Convulsionadas,
 Pontes aladas
 De pesadelo...
 [...]
 Trêmulos astros[...]
 Soidões lacustres[...]
 Lemes e mastros[...]
 E os alabastros
 Dos balauístres!
 [...]

(PESSANHA, 1980, p. 49).

Há um desencontro entre o leitor e o poeta, que não consiste em o primeiro deparar-se com uma linguagem diferente, mas na sua recusa em proceder a uma nova leitura, que o próprio texto implica ou exige. No caso dos poetas simbolistas acima mencionados, tudo é evocação (*Chorai arcadas/ Do violoncelo!*) e os objetos parecem perder o contorno (*As estrelas em seus halos/ Brillam com brilhos sinistros*), criando uma imagem de um mundo vazio (*Trêmulos astros.../Soidões lacustres.../Lemes e mastros...*). Os poetas, apoiando-se nos recursos estilísticos e formais (aliteração, invenção de rimas raras, escolha de palavras exóticas), constroem um mundo diferente, fruto de uma espécie de delírio, vivendo estados de espírito mórbidos e sensuais. É a chamada poesia culta, graças ao conhecimento e exploração intencional de um conjunto de recursos estilísticos, descobrindo-se um valor musical das palavras e do verso, objetivando afastar a poesia das impurezas da prosa, numa espécie de ressonância mágica, lembrando Bremond: “não das ideias ou sentimentos do poeta, mas do estado de alma que o fez poeta” (SILVA, 1989, p. 68). E esse “estado de alma” é traduzido em palavras que obedecem a uma estrutura estrófica, às rimas, ao ritmo e à métrica.

Quanto à estrutura estrófica, esta pode ser considerada um bloco ou agrupamento de versos de que um poema é constituído, admitindo-se que esse elemento é estritamente gráfico, separado por espaços em branco, visualmente registrado. Também denominada estância (termo utilizado pelos poetas clássicos, hoje quase em desuso), constitui blocos fônicos (ligam-se com o ritmo de cada verso) e unidades sintáticas. As estrofes são elaboradas em blocos de um a dez versos: monóstico (um verso apenas), dístico (dois versos), terceto (três versos; muito presente nos sonetos); quadra ou quarteto (quatro versos; também presente no soneto); quintilha (cinco versos); sextilha (seis versos), sétima (sete versos); oitava (oito versos); nona (nove versos) e a décima (dez versos).

Quanto às rimas, coincidências de sons em determinados pontos dos versos, participando da oralidade do poema como uma ressonância associada ao ritmo, principalmente em razão de seu posicionamento em sílabas fortemente acentuadas. As rimas constituem um recurso importante na elaboração do poema, uma vez que são fonêmicos e não gráficos e que, considerada a sua sonoridade, facilitam a memorização.

De acordo com Pires-de-Mello (2001, p. 31), a rima "tem sido objeto de apaixonado acolhimento e veemente repulsa através dos tempos". Datada do século XII, era cultivada na poesia trovadoresca, persistindo por séculos, até a ocorrência de poemas em versos brancos no Romantismo. Na poesia contemporânea, oscila entre a aceitação e a recusa, de acordo com as preferências individuais. A sua classificação (e a sua nomenclatura) tem sido desconhecida, dificultando os estudos a respeito. O que aqui se pretende é demonstrar de forma simplificada e comum os esquemas já existentes.

Quanto à natureza (ou oralidade propriamente dita), as rimas classificam-se em toantes (ou assonantes, usadas em nosso idioma durante os séculos XVI e XVIII) e consoantes (perfeitas, opulentas, imperfeitas e surdas); quanto à disposição nos versos, poderão apresentar-se emparelhadas (ou geminadas), alternadas (ou cruzadas), intercaladas (ou interpoladas), encadeadas, continuadas e misturadas. Já em relação ao seu posicionamento no poema, classificam-se como finais e internas (coroadas), e, quanto à acentuação, podem ser oxítonas, agudas ou masculinas; paroxítonas, graves ou femininas; proparoxítonas ou esdrúxulas. Finalmente, podem ser classificadas, quanto à sua qualidade, como pobres (a mesma classe gramatical das palavras), ricas (classes gramaticais diferentes) e raras ou preciosas (uma mistura de classes gramaticais).

Com o advento do Romantismo e a liberdade de criação poética, houve uma quebra de regularidade da estrofe, excluindo-se a possibilidade da adoção de um plano uniforme de rimas. Segundo Pires-de-Mello (2001), "um determinado verso não se impõe pelo número de sílabas de que é formado, mas pelo ritmo ou ritmos que, com base nesse número, é possível criar" (p. 33). Trata-se do poema polimétrico, com estrofes construídas arbitrariamente, no que diz respeito ao número e à medida de versos e à rima usada de maneira acidental.

Uma leitura

Vencidas essas etapas da descodificação do texto poético, um comentário de um poema não se apresenta como fácil tarefa, porque não necessita referir-se ao autor nem ser um pretexto para divagações à volta do texto. Trata-se de um trabalho que deverá considerar o texto como uma unidade significativa, constituída por significante e significado, conduzindo a uma interpretação de cada leitor. Podemos afirmar que não há um método único de leitura crítica. Há, sim, abordagens possíveis de um texto literário e podemos sugerir aqui uma delas.

O primeiro passo será em direção à decodificação do texto e à determinação do tema, logo após uma leitura cuidadosa. As dúvidas podem ser esclarecidas com a ajuda de um dicionário, ao nível do vocabulário, identificando-se, em seguida, o assunto através dos pormenores mais importantes e das ideias que o texto desenvolve para se obter o tema, que deve ser formulado com clareza e brevidade. O segundo passo será em direção à estrutura do texto poético, considerando o desenvolvimento do tema, a partir de uma observação de sua distribuição em cada uma das partes que compõem o poema. A ligação lógica entre elas, oposição, continuidade, causalidade e consequência, entre outras, devem ser

consideradas, para que o leitor atinja os processos de enriquecimento da mensagem e o seu significado, partindo-se para uma análise formal e a ligação forma/conteúdo.

Nessa última etapa, três níveis de análise poderão ser considerados: o *fônico* (rima, ritmo, fonemas dominantes, aliterações, alternâncias, repetições, pontuação etc.), o *morfossintático* (tipos de frase, ligações sintáticas, categoria das palavras, como verbos, substantivos, adjetivos, entre outras) e o nível *semântico*, compreendido pela conotação, denotação, ambiguidade, polissemia, redundância e figuras de estilo. Essas fases complementam-se com a redação de um texto em que se ressaltará claramente a ligação entre cada uma das etapas da análise feita. Na leitura atenta, a relação com outros textos, um alargamento do tema e suas implicações sociológicas, filosóficas, morais, estéticas, históricas serão pertinentes.

Tomemos como exemplo o texto *Ela canta, pobre ceifeira*, de Fernando Pessoa:

Ela canta, pobre ceifeira,
Julgando-se feliz talvez;
Canta, e ceifa, e a sua voz cheia
De alegre e anônima viuvez,

Ondula como um canto de ave
No ar limpo como um limiar,
E há curvas no enredo suave
Do som que ela tem a cantar.
Ouvi-la alegre e entristece,
Na sua voz há o canto e a lida,
E canta como se tivesse
Mais razões p'ra cantar que a vida.

Ah, canta, canta sem razão!
O que em mim sente 'stá pensando.
Derrama no meu coração
A tua incerta voz ondeando!

Ah, poder ser tu, sendo eu!
Ter a tua alegre inconsciência,
E a consciência disso! Ó céu!
Ó campo! Ó canção! A ciência

Pesa tanto e a vida é tão breve!
Entra por mim dentro! Torna!
Minha alma a vossa sombra leve!
Depois, levando-me, passai! (PESSOA, 1981, p. 78).

Composição datada de 1914, ultrapassa em muito o primeiro momento poético do Paulismo (“Impressões do crepúsculo”, poema composto no ano anterior), contendo as características formais da poesia ortônima (escrita por ele-mesmo). Versa uma temática fundamental da sua obra (a dor de pensar) e comporta referências linguísticas e ideológicas próprias dos heterônimos, criados algum tempo depois (por exemplo, “a vida é tão breve” lembra-nos Ricardo Reis).

Partindo-se da observação do uso da quadra, a simplicidade e a depuração da linguagem para transmitir grande densidade ideológica e afetiva, a simbologia, o ritmo, o aproveitamento de alguns efeitos fônicos típicos de Fernando Pessoa estão presentes nesse poema, constituído por seis quadras, com versos octossílabos e rima cruzada, segundo o esquema *abab*, havendo duas pequenas irregularidades: na primeira estrofe, é toante a rima de *ceifeira* com *cheia*; na quinta estrofe, é forçada a rima de *eu* com *céu*.

Há vários exemplos de transporte ou encavalgamento e ainda aquilo a que, na poética trovadoresca, chamava-se *atafinda* (até o fim), ou seja, a continuação do sentido do último verso de uma estrofe no primeiro verso da estrofe seguinte, como acontece na passagem da primeira para a segunda e da quinta para a sexta estrofe. Há, ainda, vários exemplos de aliteração:

- em *l*, no segundo verso da segunda estrofe;



- em *v*, no terceiro verso da mesma estrofe;
- em *s*, na passagem do terceiro para o quarto versos da mesma estrofe (*no enredo suave/ Do som...*);
- nos dois últimos versos repete-se o som *v*, mais uma vez.

A insistência nesses sons consonânticos, sugestivos de amplitude e de passagem, quando associada à predominância de nasalizações, nas três últimas estrofes, com recurso ao gerúndio (*ondeando*, *'stá pensando*) empresta ao poema o seu som de arrastamento, a sua profundidade.

Numa segunda leitura, ainda mais atenta, verificamos que o poema pode ser subdividido em dois grandes momentos (ou duas partes): o primeiro, constituído pelas três estrofes iniciais, em que, de modo geral, se descreve o canto de uma ceifeira, e o segundo, constituído pelas três quadras restantes, em que se apresentam os efeitos da audição desse canto na subjetividade do poeta.

Essa divisão pode ser percebida, também, ao nível da pontuação e da frase, observando-se o ponto final e as frases do tipo declarativo, enquanto que, na segunda, todas as frases são exclamativas, com exceção do verso: *O que em mim sente 'stá pensando*. Assim, na primeira parte há uma clara intenção de descrever a exterioridade (trata-se do início de um conflito entre uma situação exterior ao poeta e o seu mundo interior). A voz da ceifeira domina essa primeira parte com a sua suavidade, sugerindo alegria, inocência e espontaneidade; observemos, também, o ritmo ondulante e o uso das aliterações: *limpo, limiar, curvas, suave* e o uso de sons nasais: *ondula, um, canto, limpo*. Já na segunda parte, podemos notar as emoções que se desencadeiam a partir do canto da ceifeira, apesar da sua inconsciência.

A descrição marcada por algumas referências antitéticas, desde o início, dá-nos conta do comportamento contraditório da ceifeira, porque, sendo *pobre* e de uma *anônima viuvez*, julga-se *feliz* e a sua voz é *alegre*. Ela canta, portanto, como se *tivesse... razões para cantar*. Conclui-se que o seu canto é inconsciente, porque ele não se justifica, de acordo com o texto, embora a sua voz seja alegre, encanto e prenda o eu-lírico que, por um lado, se alegra por vê-la feliz e, por outro, se entristece, porque sabe que, se aquela ceifeira se conscientizasse, não encontraria razões para cantar.

A segunda parte poderia ser subdividida em dois momentos distintos:

1. O primeiro momento, em que o eu-lírico faz um apelo (na quarta estrofe, momento em que o eu-lírico pede à ceifeira que continue cantando, mesmo *sem razão*, para que o canto entre em seu coração: *Ah! Poder ser tu, sendo eu!/Ter a tua alegre inconsciência/ E a consciência disso!*) e formula um desejo impossível, porque ter a consciência da inconsciência é praticamente impossível, justificado nos verbos no infinitivo: *poder ser* e *ter* empregados com sentido hipotético: “se eu pudesse”; “se eu tivesse”.
2. O segundo momento, iniciando-se com a invocação: *Ó céu!/ Ó campo!/ Ó canção!* Justifica-se o uso do vocativo levando-se em conta a impossibilidade do eu-lírico de ser inconscientemente alegre, como a ceifeira, sem perder a lucidez, uma vez que declara o peso da ciência: *a ciência pesa*. Frustrada essa possibilidade de acumular a alegria inconsciente da ceifeira (com a *consciência disso*), uma vez que *a vida é tão breve*, o eu-lírico se entrega ao céu, ao campo e à canção, à procura de um alívio para a sua dor de pensar.

No aspecto morfossintático, há um domínio, nas três primeiras estrofes, dos verbos no presente do indicativo (*canta, ondula, há curvas, há o campo*), acrescentando à descrição uma grande vivacidade, contrastando-se com os verbos no imperativo da segunda parte do poema (*canta, canta, derrama, entrai, tornai, passai*), com exceção dos versos *A ciência/ Pesa tanto e a vida é tão breve!*, denotando a razão da sua frustração e do apelo ao céu, ao campo e à canção para que o levem.

Já no nível semântico, há uma grande riqueza expressiva, salientando-se os recursos seguintes:

- Adjetivação expressiva, muitas vezes antitética: *pobre, feliz, alegre, anônima* (na primeira quadra); *limpo, suave* (na segunda quadra); *incerta voz* (na quarta); *alegre inconsciência* (quinta quadra) e *a vida é tão breve*; *a vossa sombra leve*, na sexta quadra.
- A antítese, definidora do tema: *pobre ceifeira/ julgando-se feliz; alegre e anônima viuvez*; ouvi-la *alegre e entristece; poder ser tu sendo eu!*; *ter a tua alegre inconsciência/ E a consciência disso*.

- Há uma comparação da voz (o canto) da ceifeira com um canto de ave (v. 1 da segunda estrofe) e do ar limpo em que essa voz ondula como um limiar (v. 2 da segunda quadra).
- A metáfora também está muito presente no texto: a sua voz *ondula*; E há *curvas* no *enredo* suave; *Derrama* no meu coração/ A tua incerta voz *ondeando*. A ciência/ *Pesa* tanto; Tornai minha alma a vossa *sombra* leve!
- A personificação do céu, do campo e da canção, atribui-lhes qualidades de pessoa, possivelmente: *Entrai* por mim dentro! *Tornai/ Minha alma a vossa sombra leve!* Depois, *levando-me passai!*
- A apóstrofe, invocação de alguém ausente: Ó céu! Ó campo! Ó canção!
- O pleonasma, repetição de uma ideia para realçar a sua amplitude, profundidade ou caráter irrefutável: *Entrai* por mim dentro!
- Há, ainda, conotações sugeridas na parte final do poema de morte. Se o céu, o campo e a canção transformarem a alma do poeta em *sombra*, e levando-o depois, podemos entender que isso poderia implicar a morte ou um desejo de anular-se.

Retomando o conceito de poesia, que deriva do verbo *criar*, confirma-se a ideia de que o poeta é aquele que faz. Ou melhor, o poema é uma obra de arte *feita* à semelhança de qualquer outro artefato, sendo as palavras o material utilizado.

Assim, ao contrário do que quase sempre acontece quando usamos palavras para nos entendermos uns com os outros, as palavras do poema não são só entendidas pela nossa razão. Há um elemento emocional, diremos melhor, irracional, que sobreleva tudo o mais.

Vimos que, além das palavras, há outros fatores que poderão ser levados em conta, principalmente aqueles que se referem à camada sonora. De aspecto musical, dependente do ritmo e da sonoridade dos versos, são obtidos pela combinação de sílabas breves e longas, acentuadas e não acentuadas, bem como pelo emprego da rima. Por vezes, em muitos poemas, o que prevalece é a característica musical, como nos versos de Pessanha (1980), poeta anteriormente citado:

Chorai, arcadas
Do violoncelo!
Convulsionadas,
Pontes aladas
de pesadelo [...]

O que mais importa nesses versos é a maneira como se diz, e não, necessariamente, o que se diz. Sendo assim, a poesia deve procurar sempre a perfeita aliança entre o *como* e o *que*, para assim, por força do poder mágico das palavras, revelar, com beleza, as coisas e as ideias. Igualmente importante é o componente da liberdade de expressão e de leitura, experiência de descoberta e fruição do texto poético. O mesmo é dizer: revelar o que há de belo, de hediondo e de trivial o que há no mundo que é nosso.

Este é o supremo papel da poesia.

REFERÊNCIAS

- ALBANO, J. *Rimas*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.
- ALI, M. S. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ALMEIDA, G. *Poesia vária*. São Paulo: Martins, 1947.
- AMORA, A. S. *Teoria da literatura*. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

- BOCAGE, M.M.B. *Obras de Bocage*. Porto: Lello, 1968.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CAMÕES, L.V. *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 1994.
- CAMPOS, H. *Obras completas*. V. 9. São Paulo: W.M. Jackson Editores, 1962.
- CASTRO ALVES, A. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- CEGALLA, D. P. *Novíssima gramática da língua portuguesa*. 37. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1994.
- CHOCIAJ, R. *Teoria do verso*. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1974.
- CIDADE, H. *Luis de Camões, o lírico*. Lisboa: Moraes, 1992.
- DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- MENDONÇA, B. *O livro diverso*. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.
- MOISÉS, M. *A criação literária*. 6. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- MOISÉS, M. *A literatura portuguesa através dos textos*. 21. ed., São Paulo: Cultrix, 1991.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- MOURÃO-FERREIRA, D. *Entre a sombra e o corpo*. Lisboa: Moraes, 1980.
- PAIXÃO, F. *O que é poesia*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PAZ, O.; MONIZ, A. *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Presença, 1997.
- PESSANHA, C. *Clepsidra e outros poemas*. Lisboa: Anagrama, 1980.
- PESSOA, F. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- PINTO, S.C. *Domicílio em trânsito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- PIRES-DE-MELO, J. G. *Teoria do ritmo poético*. São Paulo: Rideel; Brasília: UniCEUB, 2001.
- PRADO COELHO, J. *A letra e o leitor*, 3. ed., Porto: Lello, 1996.
- PROENÇA, M. C. Notas para um rimário de Augusto dos Anjos. In: *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 188-200.
- SILVA, L. M. *Do texto à leitura*. Porto: Porto Ed., 1989.
- STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Tradução e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- TELES, G. M. (org.). *Tristão de Athayde*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1980.