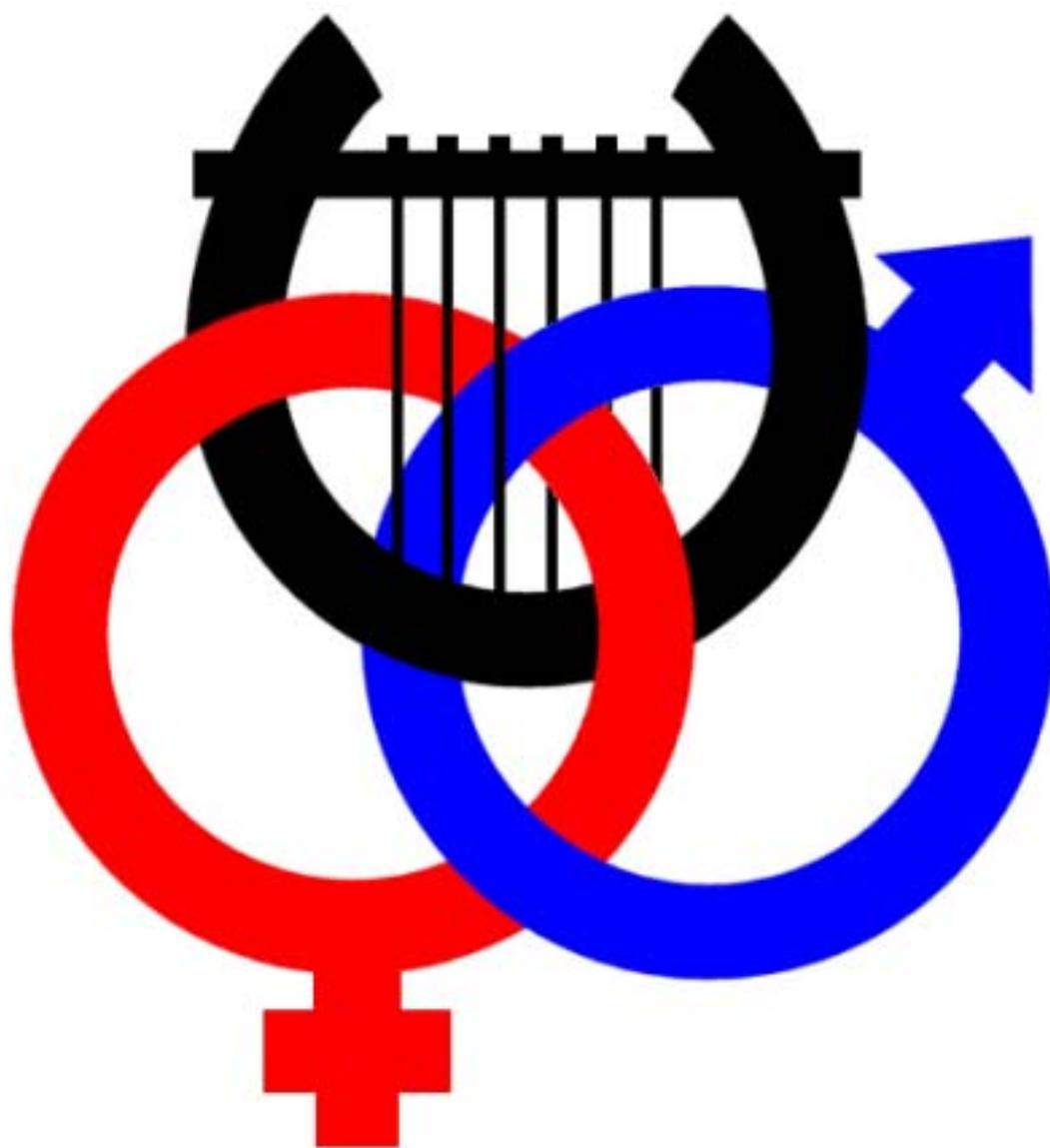


O SEXO DO VERSO

MACHISMO E FEMINISMO
NA REGRA DA POESIA



UM TRATADO DE VERSIFICAÇÃO
DE GLAUCO MATTOSO

capa e layout do logotipo: Elson Fróes

O SEXO DO VERSO

MACHISMO E FEMINISMO
NA REGRA DA POESIA

Glauco Mattoso

2010

SUMÁRIO

[1] NOTA INTRODUTÓRIA.....	9
[2] PREFÁCIO DE PROENÇA.....	11
[3] INTRODUÇÃO DE PROENÇA.....	13
[4] PÉ OU CÉLULA MÉTRICA.....	19
[4.1] CONVENÇÕES	
[4.2] TIPOS DE CÉLULAS	
[4.3] EXTENSÃO DAS CÉLULAS MÉTRICAS	
[4.4] ACENTO SECUNDÁRIO	
[4.5] NOTAÇÃO MUSICAL	
[4.6] MOBILIDADE DO ACENTO SECUNDÁRIO	
[4.7] NÚMEROS DISTRIBUTIVOS	
[4.8] NÚMEROS REPRESENTATIVOS	
[4.9] PARÂMETROS DO PÉ	
[4.9.1] JÂMBICO	
[4.9.2] ANAPÉSTICO	
[4.9.3] PEÔNICO	
[5] ACENTO TÔNICO.....	29
[5.1] VERSO DURO	
[5.2] TÔNICAS JUSTAPOSTAS	
[5.3] NORMAS DE ACENTUAÇÃO	
[5.4] PARÂMETROS DA TONICIDADE	
[5.4.1] TÔNICAS ALTERNADAS	
[5.4.2] TÔNICAS CONTÍGUAS	
[5.4.3] TÔNICAS ENFRAQUECIDAS	
[6] CESURA.....	37
[6.1] CESURA FEMININA E PÉS FEMININOS	
[6.1.1] VERSO FEMININO	
[6.2] VERSOS SIMÉTRICOS	
[6.3] TRAIÇÕES DO RITMO	
[6.4] CESURA MASCULINA E PÉS MASCULINOS	
[6.4.1] VERSO MASCULINO	
[6.5] PARÂMETROS DA MUSICALIDADE E DA MUSICABILIDADE	
[7] POSSIBILIDADES MÉTRICAS DO VERSO.....	55
[7.1] PONTOS DE SEGMENTAÇÃO	
[7.1.1] PARÂMETROS DO VERSO	
[7.2] VERSOS DE QUATRO E CINCO SÍLABAS	
[7.2.1] PARÂMETROS DO TETRA	

[7.2.2]	PARÂMETROS DO PENTA	
[7.3]	VERSOS DE SEIS SÍLABAS	
[7.3.1]	PARÂMETROS DO HEXA	
[7.4]	VERSOS DE SETE SÍLABAS	
[7.4.1]	SEGMENTAÇÃO DA REDONDILHA MAIOR	
[7.4.2]	PARÂMETROS DO HEPTA	
[7.5]	VERSOS DE OITO SÍLABAS	
[7.5.1]	PARÂMETROS DO OCTO	
[7.5.2]	MUSICALIDADE DO SÁFICO QUEBRADO	
[7.6]	VERSOS DE NOVE SÍLABAS	
[7.6.1]	PARÂMETROS DO ENEA	
[7.7]	VERSOS DE DEZ SÍLABAS	
[7.7.1]	VERSO PROVENÇAL	
[7.7.2]	DECASSÍLABO TETRÂMETRO	
[7.7.3]	FEMINILIDADE NA ACENTUAÇÃO DO SÁFICO	
[7.7.4]	SEXUALIDADE DA SEGMENTAÇÃO	
[7.7.5]	MUSICALIDADE E SEGMENTAÇÃO DO DECA	
[7.7.6]	PARÂMETROS DO DECA	
[7.7.6.1]	HERÓICO PURO	
[7.7.6.2]	SÁFICO	
[7.7.6.3]	MARTELO	
[7.7.6.4]	HERÓICO IMPURO	
[7.7.6.5]	PROVENÇAL	
[7.7.7]	PROBLEMAS RÍTMICOS DO DECA	
[7.7.8]	FEMINILIDADE NO RITMO DO DECA	
[7.8]	VERSOS DE ONZE SÍLABAS	
[7.8.1]	PARÂMETROS DO HENDECA	
[7.8.2]	MUSICALIDADE DO HENDECA	
[7.9]	VERSOS DE DOZE SÍLABAS	
[7.9.1]	PARÂMETROS DO DODECA	
[7.9.1.1]	ALEXANDRINO MASCULINO	
[7.9.1.2]	ALEXANDRINO FEMININO	
[7.9.1.3]	ALEXANDRINO ANDRÓGINO	
[7.9.2]	ALEXANDRINO PURO E IMPURO	
[7.9.3]	MUSICALIDADE DO ALEXANDRINO	
[7.9.4]	PROBLEMAS RÍTMICOS DO ALEXANDRINO	
[7.10]	PARÂMETROS DO BÁRBARO	
[7.10.1]	TRIDECASSÍLABO	
[7.10.2]	TETRADECASSÍLABO	
[7.10.3]	MUSICALIDADE DO BÁRBARO	
[8]	COMBINAÇÃO DE PÉS E SEGMENTOS.....	111
[8.1]	PARÂMETROS SEQUENCIAIS ENTRE OS PÉS	
[9]	SEXUALIDADE DOS PROPAROXÍTONOS.....	113
[9.1]	RITMO INDECISO, SIMBOLISMO E MODERNISMO	
[9.2]	PARÂMETROS DO PROPAROXÍTONO	

[10] MARTELO.....	121
[10.1] O MARTELO NA SÁTIRA	
[10.2] MARTELO AGALOPADO	
[10.3] PARÂMETROS DO MARTELO	
[11] PARÂMETROS DO POEMA.....	135
[11.1] PARÂMETROS DA RIMA	
[11.1.1] EMPARELHADA (LIMERICK)	
[11.1.2] CRUZADA E INTERPOLADA (TROVA)	
[11.1.3] ALTERNADA E ENCADEADA (HAICAI)	
[11.1.4] RIMA FEMININA E MASCULINA	
[11.2] PARÂMETROS DA ESTROFE	
[11.2.1] TERCETO	
[11.2.2] QUADRA E QUARTETO	
[11.2.3] QUINTETO E QUINTILHA	
[11.2.4] SEXTETO E SEXTILHA	
[11.2.5] SEPTETO E SEPTILHA	
[11.2.6] OITAVA	
[11.2.7] NONA	
[11.2.8] DÉCIMA	
[11.2.9] UNDÉCIMA	
[11.2.10] DUODÉCIMA E MOLDES MAIORES	
[11.3] PARÂMETROS DO MOTE GLOSADO	
[11.3.1] QUADRA-DÉCIMA	
[11.3.2] NONA-DÉCIMA	
[11.3.3] QUARTA-DÉCIMA	
[11.3.4] MOTE MONÓSTICO	
[11.4] PARÂMETROS DO SONETO	
[11.4.1] CAMONIANO PAR	
[11.4.2] CAMONIANO ÍMPAR	
[11.4.3] PARNASIANO ESTREITO	
[11.4.4] PARNASIANO LARGO	
[11.4.5] MODERNO BRANCO	
[11.4.6] MODERNO LIVRE	
[11.4.7] ALTERNATIVO PARNASIANO	
[11.4.8] ALTERNATIVO INGLÊS	
[11.4.9] ALTERNATIVO REDIVIDIDO	
[11.4.10] SONETILHO	
[11.5] PARÂMETROS DO LIMEIRIQUE	
[11.6] PARÂMETROS DA TROVA	
[11.7] PARÂMETROS DO HAICAI	
[11.8] PARÂMETROS DO POEMA CONCRETO	
[11.9] PARÂMETROS DA LICENÇA POÉTICA	
[11.9.1] TROPO	
[11.9.2] METAPLASMO	
[11.9.3] VÍCIO E VIRTUDE	
[12] VERSO LIVRE.....	235

[12.1] BREVE ANTOLOGIA LIVRE	
[12.2] PARÂMETROS DO VERSO LIVRE	
[13] CONCLUSÃO.....	245
[14] APÊNDICE 1: QUADROS DAS POSSIBILIDADES MÉTRICAS DO VERSO.....	249
[15] APÊNDICE 2: NOMENCLATURA QUANTITATIVA.....	253
[16] APÊNDICE 3: GLOSSÁRIO REMISSIVO.....	261
[17] APÊNDICE 4: ÍNDICES ANTOLÓGICOS.....	311
[17.1] CITAÇÕES DO POEMÁRIO LUSÓFONO	
[17.2] CITAÇÕES DO CANCIONEIRO BRASILEIRO	
[18] BIBLIOGRAFIA.....	317

[1] NOTA INTRODUTÓRIA

Não se trata de procurar chifre em cabeça de cavalo, ou de égua. A versificação lusófona, quer na terminologia, quer na praxe, comporta dois pontos de vista que equivalem a um olhar masculino e outro feminino na direção do fazer poético. De um lado, as musas que inspiram o bardo, o vate, o menestrel ou o cantador, e as divas que lhe declamam os poemas nos saraus e recitais; do outro lado, as poetisas que abrem mão do gênero frágil e querem ser "poetas", ainda que não se encontrem "bardas", "vatas", "menestrelas" ou "cantadoras" para representar a faceta fêmea do ofício lírico. No meio do tiroteio, em lugar do cego violeiro ou rabequista, este cego soneteiro e glosador, disposto a rastrear os passos do compasso métrico e a desmistificar o machismo e o feminismo subjacentes nos parâmetros da composição do poema.

Não se pretende uma androginia normativa, nem um matriarcado literário. Nada de revoluções poético-políticas. A proposta aqui é revisitar as trilhas (ou antes, os trilhos) da versificação e revitalizar os figurinos da poesia sob a óptica (ou ótica) do ouvido, isto é, revalorizar o conceito da "musa" no aspecto "musical" do poema. Para tanto, fui folhear os tratadistas e, dentre todos, aquele que maior ênfase dá ao caráter rítmico do verso é Cavalcanti Proença, autor de um ensaio apropriadamente intitulado "Ritmo e poesia".

O mato-grossense Manuel Cavalcanti Proença (1905-1966), natural de Cuiabá, foi um desses singulares casos de militares que se dedicam às letras com êxito. Chegou a general, mas reformou-se antes do golpe de 1964. Cultivou a ficção e a crônica, mas destacou-se como ensaísta, tendo incursionado tanto na literatura de cordel quanto na obra de Mário de Andrade (é autor dum premiado "Roteiro de Macunaíma"), além de Augusto dos Anjos e outros poetas. Sua maior contribuição, contudo, é este criterioso "Ritmo e poesia" (1955), digno de perfilar entre Bilac e Said Ali na estante normativa da nossa versificação. Embora reeditado, o livro continua raro nas bibliotecas e procurado pelos sebos.

Proença não pretendia elaborar um manual que cobrisse todos os aspectos técnicos do verso, mas, à falta de tratados que não se detivessem apenas na métrica ou na rima e esmiuçassem mais a tonicidade ou a musicalidade, seu trabalho acabou preenchendo a fatal lacuna teórica que nós, pósteros, haveríamos de detectar.

Como, porém, não há normatização universal nem unânime em matéria de poesia, vi-me na contingência de adaptar a proposta de Proença às minhas convenções e conveniências. Daí a necessidade desta versão anotada, com a qual complementei minha "Teoria do soneto" de forma a contemplar

também as demais modalidades da composição poética. O texto de Proença serve-me de roteiro básico, mas parto de sua abordagem em direção a um panorama mais amplo: contemplo as diversas peças do guarda-roupa poético, na intenção de pendurar no cabide de cada traje um modelo que, se não for "unissex", ao menos possa servir como fantasia para um ato de travestismo.

Para que o consulente não confunda minhas observações com as de Proença, assinalo as passagens transcritas, aspeando-as entre os caracteres <<...>>, reservando outros sinais para as notações convencionais internas ao texto, tais como parênteses, colchetes e chaves.

Independentemente dos pontos convergentes ou divergentes entre meus apontamentos e os de Proença, é indiscutível meu reconhecimento da utilidade de sua obra a quem não vê na poesia um mero laboratório para empirismos e amatorismos, mas sim uma arte que não prescinde da técnica e da experiência: antes de ser a transpiração predominando sobre a inspiração, a poesia seria o tirocínio direcionando o raciocínio, o engenho municinando o gênio e a virulência corrompendo a virilidade.

[2] PREFÁCIO DE PROENÇA

Alertando que seu livro não seria um tratado de versificação, Proença pressupõe < concerne à contagem silábica, cesura, diérese, sinérese e demais expressões comuns à técnica do verso, e sua conceituação tradicional>>. Mas reconhece que, à falta de estudos anteriores em língua portuguesa, que encarassem o tema sob o aspecto rítmico aqui tratado, foi forçado a dar caráter normativo a vários princípios levantados e a aplicá-los com rigidez que, a ele próprio, pareceu, às vezes, excessiva. De minha parte, não só endosso o "caráter normativo" dado por Proença, como reintroduzo, tanto no corpo da obra quanto em apêndice, os tais pressupostos cujo conhecimento é cada vez menor entre os que se pretendem poetas.

Proença adverte que prefere chamar os segmentos silábicos mais simples de "células métricas" e não de "células rítmicas", e justifica: << condição fundamental para estabelecimento do ritmo é a repetição no tempo ou no espaço, o que, no caso, não acontece, pois, a estabelecer células rítmicas, estas contariam, no mínimo, duas células métricas >>. Proença estava preocupado com uma distinção que me parece desnecessária, já que ele mesmo evita a confusão entre sílaba poética e pé métrico, este identificável com a tal "célula". Já que adoto a conceituação do pé como suporte de quaisquer mensurações, escritas ou oralizáveis, a ressalva de Proença torna-se escusada, pois uma hipotética "célula rítmica" seria composta de dois pés iguais e consecutivos e não corresponderia a nenhum outro tipo de "célula".

Outro ponto em que Proença insiste, mas que para mim não representa algo fundamental, é a anacruse, já que não passa duma desculpa elegante para um verso de pé quebrado; da mesma forma, interpreto como desnecessária a ênfase dada por ele aos pés femininos (tipo troqueu ou dáctilo), visto que são inadequados à cesura mais rítmica. Também no tocante à sílaba inicial Proença tem sua idiosincrasia, priorizando a tônica: não vejo nisso maior importância, pois entendo como prioritários os parâmetros jâmbicos e anapésticos e não eventuais pés créticos ou coriâmbicos. Tampouco valorizo os hendecassílabos como o faz Proença, que assim adverte: < caracterização mais simples do ritmo, demos maior importância às células que se iniciam com sílaba forte, uma vez que a anacruse não interfere no estabelecimento das formas rudimentares do ritmo. Se, em música, ela é subentendida, mesmo quando não representada graficamente, do mesmo modo ocorre no verso, pois a tônica, sendo expiratória, subentende, obrigatoriamente, uma inspiração inicial. E já nos "Cancioneiros" o verso de arte-maior (onze sílabas) era considerado perfeito mesmo com dez, se a primeira fosse tônica, subentendendo, portanto, uma "arse", preparatória da "tese".>> Minha opinião é a de que em nada a tônica

inicial seria mais rítmica que a precedência da sílaba fraca, e basta a cristalização do decassílabo camoniano ou do martelo para corroborar a desimportância duma tal "célula" iniciada em tônica ou, em outras palavras, dos tais pés créticos e coriâmbicos.

Proença lembra, ainda, que sua simpatia pelo acento secundário, no mecanismo do ritmo, não deve ser entendida como menoscabo em relação à liberdade de interpretação de quem lê ou fala o poema, ou, como ele mesmo diz, não se trata de privilegiar a pianola em detrimento do pianista. Afinal, se por um lado as pausas de cesura e de quebra de linha pautam o ritmo que chamo de "absoluto", por outro a sensibilidade individual e as diferenças prosódicas na entonação de cada tônica liberam o "ritmo relativo" da rigidez na posição dos acentos. Explica ele que < tônicas, de modo que, na leitura, a noção de tonicidade mecânica cede lugar a uma tonicidade por assim dizer declamatória, criadora de tipos mais complexos de ritmo>>, e que, por isso, não vale a pena tentar sistematizar o tal "ritmo relativo", coisa que, aliás, também não quero fazer, cabendo-me aqui, no máximo, um balanço das balanças que avaliam o "ritmo absoluto".

[3] INTRODUÇÃO DE PROENÇA

Aquilo que se entende por "ritmo" em termos de poesia é uma noção que, segundo Proença, tem variado ao longo do tempo. De fato, o ouvido parnasiano ao tempo dos sonetários não marca o verso com a mesma cadência do ouvido arcaico ao tempo dos cancioneiros. Muito menos o ouvido rapeiro em nosso tempo eletrônico marcaria o verso com a mesma musicalidade dos parnasianos. Resta-nos, tão somente, metrificar conforme a praxe e investigar as possibilidades rítmicas de cada momento e cada lugar.

Proença chama a atenção para uma aparente incompatibilidade entre o verso livre moderno e o tradicional metrificado, mas desfaz tal impressão ao lembrar que ambos podem ter a mesma estrutura rítmica, variando apenas a "sucessão temporal dos intervalos", ou seja, < caracteriza a versificação tradicional é a monotonia, o uso sistemático dos mesmos intervalos em posição simétrica, coisa comparável, resguardadas as diferenças básicas dos dois fenômenos, ao uso do compasso em música, isto é: a divisão proporcional do tempo, a sucessão sonora matematicamente dividida em fragmentos de duração igual, e apoiada na volta periódica das acentuações, incidindo sempre nos mesmos tempos>>, enquanto na poesia moderna se tem a impressão de interrupção da monotonia e de imprevisibilidade. Na verdade, tanto a monotonia quanto a imprevisibilidade são facas de dois gumes, pois dão igual chance à criatividade e à fraude. Como?

A explicação de Proença é a de que, num prato da balança, está essa monotonia de feição musical que, aliada ao isossilabismo das estrofes, favorece a preservação da obra poética e sua assimilação pelo povo, graças ao caráter mnemônico dessa constância rítmica. No outro prato, a "bitolação" dos moldes favoreceria os falsificadores, que iludiriam os desavisados com meros arremedos de poesia, artificialmente bonita. Ocorre que o verso livre também está sujeito ao roubo no peso, no preço e na qualidade da mercadoria, mas neste caso dá-se o inverso da monotonia, e o freguês pode ser ludibriado justamente pela ausência de critérios de avaliação, levado a aceitar como poético algo meramente palavroso e pretensamente informal, a título de "moderno".

Convém não superestimar, contudo, o valor da monotonia na fixação do ritmo. Como exemplifica Proença, << decassílabo e no alexandrino, sempre permitiu uma relativa liberdade rítmica, que também atinge o verso de onze sílabas, principalmente em Guerra Junqueiro e Vicente de Carvalho. O isossilabismo e a simetria das cesuras é que, até certo ponto, apagam essa variedade que, em si mesma, constitui verdadeira transição entre o verso tradicional e o moderno >>.

Para esclarecer sua afirmação, Proença pede que consideremos três quadras em versos de dez, onze e doze sílabas, assinalando com vírgulas as pausas de cesura, com ponto e vírgula as de fim de verso e com ponto final as de fim de estrofe:

6,4; 6,4; 6,4; 6,4.

5,6; 5,6; 5,6; 5,6.

6,6; 6,6; 6,6; 6,4.

Ora, argumenta Proença, dentro dos segmentos de cinco e de seis sílabas poderemos ter uma variedade bem apreciável de ritmo. Para os de cinco, 2-5, 3-5 e 1-3-5; para os de seis, 2-4-6, 3-6, 4-6, 1-3-6, e 1-4-6. A utilização de algarismos hifenados para representar a posição das tônicas é sugerida por Proença no tópico 4.7 desta versão.

Era natural (diz ele) que, uma vez fixadas as normas do verso, surgissem as fórmulas, tanto é certo que a fixação de métodos de trabalho degrada o artesanato em artifício.

Como fazer um soneto? Bastaria, segundo Proença, seguir a fórmula e encaixar as palavras: seis sílabas, quatro sílabas; seis, quatro, e assim por diante. < Torres dera um exemplo pitoresco dessa poesia sob receita, numa quadra sobre a rua Gonçalves Dias, e que cito de memória:

[E onde outrora foram os sobrados
em que sofreu o poeta brasileiro,
vive hoje a Associação dos Empregados
no Comércio do Rio de Janeiro.]

E, levando mais longe a sátira, inventava alexandrinos: "Crocodilizações verdes de jacarés" ...>> Nessa categoria caricatural de versificação é que se poderia enquadrar a utilização do próprio nome completo de Bilac como modelo de alexandrino "perfeito": Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac. Claro que Proença está certo quando alerta para a banalização da métrica se esta chega a legitimar os palavrórios a título de poesia. Por outro lado, o valor mnemônico de tais formulazinhas é tão inquestionável quanto a memória das crianças que decoraram a tabuada ou a cantiga de roda: são métodos pueris, mas eficazes. O perigo é que o pretenso poeta não passe desse estágio primário...

O momento em que Proença escreveu seu livro foi sintomático das seqüelas da transição entre a fase iconoclasta do modernismo e sua acomodação, coincidindo com o advento da Geração de 45 e da poesia concreta. Daí a reflexão a que ele nos induz, sobre a reação de alguns "ismos" aos "ismos" que os precederam: o modernismo contra o formalismo parnasiano, tal como o romantismo contra o classicismo, e o concretismo contra o

quarentacinquismo; em sentido inverso, o formalismo parnasiano contra o romantismo, o quarentacinquismo contra o modernismo, e o neometrismo finissecular contra o concretismo. É natural que Proença estivesse preocupado em retomar os estudos de versificação sem cair na mera ressurreição de dogmas inflexíveis: a idéia era tratar a coisa com espírito mais aberto às novas tendências estéticas, bem como às tradições populares e às diferentes teorias da linguagem. Entre as fontes de Proença está Pius Servien (criador da teoria dos "números representativos" adotada nesta obra), mas, quanto à extensão dos segmentos rítmicos, Proença segue sua própria senda, e alega: < tentamos estabelecer, a maior célula métrica é a de quatro sílabas, possuindo as que excedem esse número um ritmo interno que não pode ser evitado.>> E exemplifica com três casos:

(a) [A sucessiviDAde dos seGUNDos]: 6,4

(b) [De inexorabiLÍssimos traBALhos]: 6,4

(c) [MisericordioSÍssimo corDEIro]: 6,4

Se tomarmos, como quer ele, o primeiro segmento de cada verso, veremos que em (a) surge um acento interno em "su": "a su-cessividá-de"; em (b), o acento interno recai em "ra": "de inê-xorabilí-ssimos"; em (c), incide em "cor": "misericor-diosí-ssimo".

Essa acentuação secundária pode variar de sílaba. Nos casos citados por Proença, basta que o leitor se fixe nos radicais e teremos: "a sucessi-vi-da-de", ou "inexorá-bilís-simos", ou "mi-sericor-diosí-ssimo".

Proença ressalta que a liberdade do poeta em atribuir pausas entre vocábulos está limitada, se não pela métrica, pela sintaxe, que tem suas próprias "unidades" indivisíveis de nexos e conexão, os sintagmas. Qualquer leitor, entre eles o próprio poeta, pode cindir (e até enjambar) o verso de modo a evitar a necessidade do acento secundário e a eliminar qualquer chance de dogmatismo nessa questão das tais "células maiores de quatro sílabas". O exemplo dado por Proença são dois versos de Castro Alves:

[Deus do infeliz, do mísero,
consolação do aflito.]

Proença reduz os dois versos a um só e confere-lhe as tônicas. Até a palavra "consolação", teríamos as seguintes: 1-4-6-12.

[DEUS do infeLIZ, do MÍsero, consolaÇÃO]...

O resultado soa como um alexandrino romântico. Lido como um verso

inteiriço, haveria, segundo ele, um acento em "con":

[Deus/ do infeliz/ do mí/ sero con/ solação]

A pausa de fim de verso praticada por Castro Alves permitiu a sucessão de cinco sílabas átonas, sem necessidade de assinalar a sílaba "con", acentuação anormal em "consolação", em que o acento secundário deveria recair em "sô", em virtude do radical "consôlo": "consô-lação".

Concordando ou não com a acentuação de Proença, é inegável que a relatividade de suas observações não lhes tira a utilidade. Se fôssemos considerar todos os fatores que influenciam a menor ou maior tonicidade duma vogal ou duma sílaba, teríamos que pesquisar, como aventa Proença, também as implicações do timbre, mas nesse caso estaríamos extrapolando o âmbito da versificação em si, uma vez que os fatores fonéticos são muito variáveis. Diz Proença: < anáfora, [...] e outros nomes mais ou menos complicados, é apenas reviver a nomenclatura retórica. É o registro dos fenômenos, mas não a penetração de seu mecanismo. Acho que seria descaminho>>.

Não se poderia esperar que Proença abordasse questões de gênero ao tratar de poesia e de poetas, já que nenhum dos esticólogos esteve preocupado com sexualidade. Mas é óbvio que vários pontos relevantes transparecem de seu texto. Para começar, Proença não cita uma única poetisa (além de Oneida Alvarenga) a fim de exemplificar seus argumentos. Se isso já dá alguma impressão de machismo, esta pode ser reforçada pela declaração que ele faz a favor do verso iniciado em tempo forte. Afinal, não é uma analogia ilógica a que faço entre a masculinidade das tônicas e a feminilidade das átonas, como se ao sexo "frágil" correspondesse a vogal fraca e ao sexo masculino a vogal forte. É interessante notar que Camões, Bocage e outros portugueses (inclusive Florbela Espanca) são mais propensos ao verso iniciado em tempo fraco, isto é, em ritmo jâmbico ou anapéstico; é também verdade que, para compensar, Proença supervaloriza a cesura feminina, o que de certa forma equilibra as coisas, já que desprestigia os pés masculinos dos quais sou adepto (como demonstrei no tópico 4.9); entretanto, Proença levanta uma questão que, de cara, já suscita alguma verificação, a ser posteriormente desdobrada: o comportamento de poetas e poetisas quanto à sílaba inicial de cada verso.

Já que Proença é afeito a números e a estatísticas, façamos, também nós, nossa amostragem. Vou tomar o soneto dum parnasiano e o soneto duma parnasiana. Depois faremos novas experiências com um simbolista e uma simbolista, um modernista e uma modernista, e assim por diante. Por ora basta este "Língua portuguesa" de Bilac e este "Dança de centauras" de Francisca Júlia. Em Bilac, temos a exata metade dos catorze versos começando em tônica; em Francisca Júlia, há desproporção em favor da átona, com oito versos de ritmo jâmbico, anapéstico ou peônico no

primeiro pé, e apenas seis em ritmo coriâmbico ou crético. (Ver o quadro dos pés no capítulo 15) Como se a mulher não quisesse pagar maior tributo à masculinidade, e o próprio homem abrisse mão de sua hegemonia e admitisse sua metade frágil. Não que isto levante dúvidas acerca da virilidade de Bilac, mas apenas corrobora a sutil insubordinação das mulheres ao cânone varonil no contexto da chamada "sociedade patriarcal"... se é que tão insignificante material de análise basta para revelar alguma tendência. Em todo caso, nosso laboratório prosseguirá nestas pesquisas. Outra vertente indicadora dum possível abrandamento do machismo seria a maior ou menor propensão do poeta e da poetisa ao emprego do sáfico (um verso conceitualmente feminino) em lugar do heróico (um verso tipicamente masculino): Bilac usa cinco sáficos puros contra nove heróicos, sendo que dois destes são "andróginos", isto é, podem ser lidos igualmente como sáficos e heróicos); quanto a Francisca, seus alexandrinos são todos análogos ao decassílabo heróico, ou seja, aqui nenhum dos versos é o alexandrino trímetro puro (de ritmo tripeônico, conforme tópico 7.9.1.2), que Francisca usa em outros poemas, e que equivale ao deca sáfico. Aqui teríamos a constatação provisória de que a poetisa foi mais realista que a rainha, e o príncipe dos poetas menos realista que o rei... Eis o resultado da análise preliminar:

"LÍNGUA PORTUGUESA" [Olavo Bilac]

[Última flor] do Lácio, inculca e bela, [coriambo] (andrógino)
 [És, a um tem]po, esplendor e sepultura: [crético] (heróico)
 [Ouro nati]vo, que na ganga impura [coriambo] (sáfico)
 [A bruta mi]na entre os cascalhos vela... [dijambo] (sáfico)

[Amo-te assim], desconhecida e obscura. [coriambo] (sáfico)
 [Tuba de al]to clangor, lira singela, [crético] (heróico)
 [Que tens] o trom e o silvo da procela, [jambo] (heróico)
 [E o arro]lo da saudade e da ternura! [jambo] (heróico)

[Amo o teu vi]ço agreste e o teu aroma [coriambo] (heróico)
 [De virgens sel]vas e de oceano largo! [dijambo] (sáfico)
 [Amo-te, ó ru]de e doloroso idioma, [epítrito segundo] (sáfico)

[Em que da voz] materna ouvi: "meu filho!", [peão quarto] (heróico)
 [E em que Camões] chorou, no exílio amargo, [peão quarto] (andrógino)
 [O gê]nio sem ventura e o amor sem brilho! [jambo] (heróico)

"DANÇA DE CENTAURAS" [Francisca Júlia]

[Patas diantei]ras no ar, bocas livres dos freios, [coriambo]
 [Nuas, em gri]ta, em ludo, entrecruzando as lanças, [coriambo]

[Ei-las, garbo]sas vêm, na evolução das danças [coriambo]
[Rudes, pompean]do à luz a brancura dos seios. [coriambo]

[A noi]te escuta, fulge o luar, gemem as franças; [jambo]
[Mil centau]ras a rir, em lutas e torneios, [anapesto]
[Galo]pam livres, vão e vêm, os peitos cheios [jambo]
[De ar, o cabe]lo solto ao léu das auras mansas. [coriambo]

[Empalide]ce o luar, a noite cai, madruga... [peão quarto]
[A dan]ça hípica pára e logo atroa o espaço [jambo]
[O gallo]pe infernal das centauras em fuga: [anapesto]

[É que, lon]ge, ao clarão do luar que empalidece, [crético]
[Enor]me, aceso o olhar, bravo, do heróico braço [jambo]
[Penden]te a clava argiva, Hércules aparece... [jambo]

Para uma introdução, me parece suficiente. Mais tarde teremos oportunidade de conferir outros poemas de Francisca que falam de mulheres, bem como outros de Bilac que falam de homens, ao lado doutras poetisas e doutros poetas. O balanço final fica para o capítulo da conclusão.

[4] PÉ OU CÉLULA MÉTRICA

Para poder introduzir o conceito da célula, Proença adverte sobre a diferença entre a metrificação clássica e a atual. No caso da língua portuguesa, aquilo que os gregos e latinos entendiam como "quantidade" (duração do som vocálico) passa a ser por nós entendido como "tonicidade" (altura do som). Nas palavras de Proença, < começa um trabalho sobre metrificação, deve logo dizer que a métrica latina baseada na quantidade silábica difere da portuguesa, que se funda na tonicidade. Deve, também, acrescentar que, no latim do período imperial, a distinção quantitativa desaparece, substituída pelo timbre. [...] O ritmo tônico de hoje em dia teve origem no latim cantado nas igrejas.>>

[4.1] CONVENÇÕES

Propõe Proença um código de sinais para, ao longo da obra, escandir os versos e identificar o que é sílaba átona, o que é sílaba tônica e o que é pausa. Como os tracinhos horizontais usados por ele podem gerar confusão com os travessões e hífen do texto digitalizado, e como meu computador para cegos não utiliza caracteres superpostos e sim justapostos, optei por "abrir" e "fechar" cada sílaba com a sinalização disponível no teclado comum, aliás mais que suficiente para fazer a distinção pretendida por Proença e por mim. Vejamos como ficam nossas categorias divisórias:

- (a) Tônica principal: {...}
- (b) Sílaba átona: (...)
- (c) Tônica secundária: [...]
- (d) Cesura: / (barra simples) ou // (barra dupla)

A necessidade de identificar as tônicas secundárias torna indispensável um terceiro sinal, além daqueles que distinguem as sílabas fracas das fortes. Daí a escolha dos colchetes para funcionarem como indicativos intermediários entre a dualidade parênteses/chaves. Não fosse tal necessidade, a sinalização + (mais) e - (menos) proposta no tópico 15 poderia ser considerada inteiramente fiel à realidade da dicção poética. Toda representação visual de variações orais será, fatalmente, insuficiente. (Ver o tópico 4.3)

[4.2] TIPOS DE CÉLULAS

Para exemplificar o que entende por "célula métrica", Proença escolhe três vocábulos nos quais a tonicidade recai na primeira sílaba: "tela", "pálido" e "viamo-lo". Pela codificação proposta, tais palavras seriam assim representadas:

"tela" ficaria {te}(la)

"pálido" ficaria {pá}(li)(do)

"viamo-lo" ficaria {ví}(a)(mo)(lo)

Em seguida, são escolhidos três outros vocábulos nos quais o acento tônico incide na última sílaba: "bater", "recolher" e "revolução", invertendo-se a representação:

"bater" aparece como (ba){ter}

"recolher" aparece como (re)(co){lher}

"revolução" aparece como (re)(vo)(lu){ção}

Estes exemplos esquematizam os seis tipos de célula métrica, isto é, as seis possíveis combinações entre sílabas átonas e tônicas em termos numéricos (di, tri e tetrassílabos) e fonéticos (além dos oxítonos, paroxítonos e proparoxítonos, uma quarta categoria, a dos "pro-proparoxítonos", estes chamados por Proença de "ultra-esdrúxulos"). São tais células que, isoladas ou agrupadas, irão estruturar o ritmo dos versos e dos poemas.

Chamar de "célula" foi conveniência pessoal do próprio Proença. A minha é chamar, de acordo com a versificação tradicional, de "pé", até porque "célula" é um termo assexuado e, ao distinguirmos os pés masculinos dos femininos, teremos maior facilidade em memorizar os nomes gregos dos diversos tipos de pés, separando-os, pelo sexo, em dois grupos.

Considerando o número de sílabas e a posição das tônicas, os exemplos acima poderiam ser "batizados" nos seis tipos básicos de pés:

troqueou ou trocaico: {1}(2) ou {te}(la)

jambo ou jâmbico: (1){2} ou (ba){ter}

dáctilo ou dactílico: {1}(2)(3) ou {pá}(li)(do)

anapesto ou anapéstico: (1)(2){3} ou (re)(co){lher}

peón primo ou peão primeiro: {1}(2)(3)(4) ou {ví}(a)(mo)(lo)

peón quarto ou peão quarto: (1)(2)(3){4} ou (re)(vo)(lu){ção}

Deste ponto em diante, reservar-se-ão os parênteses, colchetes e chaves para assinalar as sílabas de um verso dado. Quando for o caso de exemplificar um esquema tônico sem aplicá-lo diretamente às palavras de um determinado verso, usar-se-ão os sinais de mais (+) e menos (-), conforme o quadro exposto no capítulo 15. Destarte, a exemplificação

acima pode ser expressa, na ausência das palavras, desta maneira:

troqueu ou trocaico: +-
jambo ou jâmbico: -+
dáctilo ou dactílico: +--
anapesto ou anapéstico: --+
péon primo ou peão primeiro: +---
péon quarto ou peão quarto: ---+

Ainda a propósito de pés, agudos ou não, e de suas variáveis denominações, vejam-se os tópicos 4.9, 6.1, 6.4 e 15.

[4.3] EXTENSÃO DAS CÉLULAS MÉTRICAS

Proença deixa claro que a adoção dos peões (primeiro e quarto) para representar um pé tetrassílabo é apenas convencional, já que uma de suas três átonas pode eventualmente receber maior acentuação que as outras duas, funcionando como tônica secundária. Assim, as representações +--- e ---+ são meramente teóricas, pois, na realidade, se traduzem por {1}(2)[3](4) e (1)[2](3){4}.

À parte a insuficiência de qualquer codificação para representar fenômenos fonéticos e prosódicos, fique claro que aquilo que Proença quer ressaltar aqui é o fato de, quase sempre, ocorrer uma subtônica interna na primeira, segunda ou terceira sílaba de cada peão quarto, o qual, na prática, reduzir-se-ia, respectivamente, a um coriambo, um dijambo ou um epítrito. (Conforme explicado no tópico 4.9)

Proença aproveita para enfatizar que << esteve sempre ligada à música, dependendo, portanto, das possibilidades do instrumento, no caso a voz humana que, ainda hoje, cria o ritmo dos versos desacompanhados de melodia. Basta lembrar que, na música, o maior compasso é o de quatro tempos, e que o terceiro, embora menos forte que o primeiro, o é mais que o segundo e o quarto, e estará explicada a necessidade da acentuação secundária >>.

[4.4] ACENTO SECUNDÁRIO

Esclarecido que o maior tamanho de pé é o de quatro tempos, tal como o compasso quaternário na música, Proença lembra que nem sempre este ponto foi levado em conta pelos esticólogos. Said Ali, que Proença respeita tanto quanto eu e cuja capacidade está acima de contestação, caiu, todavia, na armadilha de admitir apenas pés dissílabos e trissílabos. Apesar de seu pioneirismo no estudo do acento secundário em vocábulos polissílabos (acentos cuja posição é variável conforme a própria posição da palavra na frase), Said Ali torna-se refém do pé feminino ao adotar um tamanho menor de pé como padrão máximo. Explico: como a maior

distância entre duas tônicas é uma seqüência de três átonas, a cesura feminina torna-se inevitavelmente mais freqüente. Antecipando a análise feita nos próximos tópicos, exemplifico com o primeiro verso de "Os Lusíadas", "As armas e os barões assinalados": se admitirmos apenas pés trissílabos como maior tamanho, teremos o seguinte esquema:

(As){ar}{mas}/ (eos)(ba){rões}/ (as)[si]/ (na){la}dos

Ou seja, três cesuras internas dividindo o verso em quatro pés, sendo o primeiro (um anfibraco) inevitavelmente feminino, e ocorrendo no terceiro um jambo forçado pelo acento secundário na sílaba "si". Até entendendo o gosto de Said Ali pelos anfibracos, mas a admissão do pé masculino como padrão maior daria ritmo mais forte e marcial a um verso tão solene. Vejamos como fica o esquema só com duas cesuras masculinas internas:

(As){ar}/ (mas)(eos)(ba){rões}/ (as)(si)(na){la}dos

Adotado o pé masculino como padrão, bastam, portanto, um jambo e dois peões quartos para representar o verdadeiro andamento de parada militar exigido pela epopéia camoniana, no mesmo passo de nosso hino nacional.

Outro problema que prejudicou o mérito do tratado de Said Ali foi sua recusa em aceitar a métrica portuguesa: ao invés de desprezar as átonas finais do verso, ele reduz esdrúxulos a graves e conta a última sílaba dos graves, transformando, por sua conta, decassílabos em hendecassílabos e alexandrinos em bárbaros. Uma pena, pois sua análise dos fenômenos fonéticos é minuciosa e utilíssima, e teria grande valia para a versificação não fosse essa mania de ignorar fatos consumados.

Em todo caso, Proença paga seu tributo a Said Ali e reconhece a importância da tônica secundária, exemplificando com o que chama de vocábulo "ultra-esdrúxulo": caso de "perdoáram-no-lo", cuja pronúncia só é possível se decompuermos a palavra, isto é, "perdoá/ram" e "no-lo". Um acento secundário, de menor duração que o primeiro ("á") incide na sílaba final ("lô").

Outros exemplos são as pronúncias cacoépicas das palavras "rítmico" e "absolutamente", que na fala popular soam, por anaptixe, como "ritímico" ou "rítmico" e "abissolutamente", demonstrando a dificuldade que temos para articular com naturalidade quando várias átonas se sucedem e pedem apoio duma tônica.

Daí a necessidade de reconhecermos como maior unidade rítmica ou maior pé a "célula métrica" de quatro sílabas, mesmo assim se pronunciada por quem tenha a dicção treinada, caso dos que pretendem ler poesia. Só estes conseguem encaixar o acento secundário sem exagerar na tonicidade e sem atravessar o compasso quaternário dum peão, o qual, reduzido a

dijambo (fenômeno conhecido como dipodia), como no caso de (as)[SI](na){LA}dos, mantém seu valor hipotético só para batizar o parâmetro "peônico" de que tratarei mais adiante.

Fica, destarte, excluída de qualquer apreciação a hipotética ocorrência de pés dócmios ou hipodócmios (pentassílabos) na versificação portuguesa, ainda que a nomenclatura grega nos seja razoavelmente adaptável.

[4.5] NOTAÇÃO MUSICAL

Convencido de que o padrão peônico, embora prático, é artificial, Proença recorre à notação musical para representar, em alguns exemplos ao longo da obra, os ritmos em que ocorrem acentos secundários análogos aos do compasso básico 2/4. Mesmo reconhecendo que a maioria dos versos em português começa com sílaba fraca (ou, por outra, começa femininamente), Proença reafirma seu machismo quanto à sílaba inicial e adota a música como parâmetro, pois, como ele mesmo diz, < compassos se iniciam sempre em tempo forte, por uma convenção que evita outros sinais, além da barra de compasso>>.

É perfeitamente dispensável, para não dizer totalmente antididático, o emprego dos signos da partitura para representar os efeitos fonéticos numa estrutura poética, uma vez que a esmagadora maioria dos leitores não estudou em conservatório. Para que alguém assimile as noções de acentuação tônica e de marcação do compasso pretendidas por Proença, há outros termos de comparação, sendo este fato uma das razões que justificam meu trabalho complementar e suplementar de seu livro. (Ver o tópico 6.5)

[4.6] MOBILIDADE DO ACENTO SECUNDÁRIO

Para mostrar como o acento secundário não tem a posição fixa que caracteriza as tônicas principais, Proença escolhe dois versos: um de Guerra Junqueiro (As pulverizações balsâmicas do luar), outro de Augusto dos Anjos (Misericordiosíssimo cordeiro), escandindo-os como segue:

(As)[pul](ve)(ri)(za){ções}(bal){sâ}(mi)[cas](do){luar}

(Mi)[se](ri)[cor](dio){sí}(si)[mo](cor){dei}ro

As sílabas marcadas com colchetes são apenas uma entre outras possíveis acentuações secundárias. Alguém poderia preferir estas:

"As pul/verizações", etc.

"As pulvê/rizações", etc.

"As pulveri/zações", etc.

"Mí-sericor/diosí/simo", etc.

"Misê/ricordiosí/simo", etc.

"Miséri/cordiosí/simo", etc.

Proença refere-se ao ritmo do verso inteiriço (chamado por mim de "ritmo absoluto"), que é diferente do ritmo declamatório (ou "ritmo relativo", no qual cada leitor fala o verso à sua maneira, como quem lê em voz alta um trecho em prosa, podendo ignorar as cesuras e tônicas, de modo a descompassar o discurso e a escapar da acentuação secundária), a exemplo deste verso, em que a palavra "alma" é femininamente cesurada como se nem fizesse parte do resto da linha:

[Alma/ dos movimentos rotatórios] [Augusto dos Anjos]

Mas não é possível fugir ao acento secundário quando se trata dum único vocábulo, ainda que essa subtônica seja deslocável, como neste verso de Augusto dos Anjos, "A sucessividade dos segundos", cujo acento secundário pode incidir na segunda, na terceira, ou mesmo na segunda e quarta, resultando nos seguintes esquemas:

(A)[su](ces)(si)(vi) {da} (de)(dos)(se) {gun} dos

(A)(su)[ces](si)(vi) {da} (de)(dos)(se) {gun} dos

(A)[su](ces)[si](vi) {da} (de)(dos)(se) {gun} dos

Se o acento secundário não foi reconhecido por Bilac e Guimarães Passos em seu "Tratado de versificação", não é por culpa dos autores, ambos parnasianos e perfeccionistas, mas sim virtude dos tratadistas posteriores que, a exemplo de Said Ali, passaram a notar que a subtonicidade variável não é mera questão de categoria gramatical duma ou doutra palavra, e sim de sensibilidade para procurar uma vogal de apoio mesmo quando tal vogal pareça estranha à tonicidade que a palavra teria isoladamente e fora do contexto poético. Tudo é questão de ouvido, e decididamente o ouvido parnasiano não é igual ao grego, ao lusitano, nem ao brasileiro atual.

[4.7] NÚMEROS DISTRIBUTIVOS

A principal contribuição de Proença para os estudos de versificação é a teoria dos "números distributivos", por ele criada para complementar a teoria de Pius Servien sobre os "números representativos". Foi essa associação entre os dois conceitos numéricos que deu à obra de Proença um caráter de originalidade até então impraticável nesse terreno tão demarcado pela retórica palavrosa. Ao contrário da prolixidade discursiva dum Bilac ou dum Said Ali, Proença foi prático e matemático

em seu cálculo elementar: se as unidades métricas (células ou pés, como se queira) podem ser representadas pelos algarismos 2, 3 e 4, conforme o número de sílabas que as compõem, basta verificar de quantas maneiras se obtém a soma 12 (verso máximo), tomando como parcelas esses algarismos, e chegaremos a totalizar as possibilidades métricas. Esclarece ele:

< ternárias, quanto uma combinação de células dos vários tipos.>>

Proença cria seu conceito de "número distributivo" (abreviado como ND) atribuindo um algarismo para cada sílaba acentuada no corpo do verso e separando tais algarismos por hífen, sem espaçamento. O conjunto de algarismos hifenados dá a fórmula tônica que Proença chama de ND, indicativa do posicionamento (ou "distribuição") dos acentos principais e secundários. Este verso de Gonçalves Dias é usado como exemplo:

[Outra vez que lá fui, que a vi, que a medo]

[Ou](tra){VEZ}(que)(lá){FUI}(quea){VI}(quea){ME}do

Se as tônicas cesuráveis são "vez", "fui", "vi" e "me" (terceira, sexta, oitava e décima), logicamente o ND do verso é 3-6-8-10. Quanto à sílaba "ou", tônica de "outra", não entra na contagem por não ser cesurável, isto é, divisória entre dois pés. Caso todas as tônicas fossem assinaladas no ND, o verso abaixo teria como fórmula 1-2-3-4-6-10, mas se considerarmos que apenas a tônica "be" de "belo, a tônica "pá" de "impávido" e a tônica "lo" de "colosso" são determinantes para a divisão dos pés, o ND se resume em 2-6-10:

[És BElo, és forte, imPÁvido coLOsso]

O próprio Proença, às vezes, mostra-se indeciso ao fixar um ND, pois tende a assinalar a sílaba 1, que só valeria se o primeiro pé fosse feminino, mas logo em seguida assinala a sílaba 3 ou 4, como se a primeira cesura fosse masculina. Portanto, deve ficar claro que, mesmo quando o ND assinala tônicas não cesuradas, o importante é que a fórmula funciona para facilitar a percepção de como o verso foi escandido.

[4.8] NÚMEROS REPRESENTATIVOS

Se cada tônica numerada corresponde a uma sílaba cesurável, deduz-se que o ND determina a quantidade e o tipo de pés em cada verso. A fim de tornar mais clara essa quantificação, Proença fez nova dedução, contando as sílabas intermediárias aos algarismos do ND: o total silábico de cada segmento corresponde à quantidade de sílabas para cada pé do verso. No exemplo citado, totalizando átonas e tônicas entre cada hífen, temos, para o ND 3-6-8-10, a fórmula 3,3,2,2 que, abreviada como NR, caracteriza o "número representativo", designação dada por Pius Servien,

cuja explicação é citada por Proença:

- (a) Haverá tantos algarismos quantos acentos tônicos houver na frase;
- (b) Esses algarismos indicarão o número de sílabas existentes entre dois acentos tônicos consecutivos, de modo que sua soma seja igual ao número de sílabas do verso.

Assim, na metrificação tradicional, as células binárias podem formar versos pares homogêneos; as ternárias formam os pares de seis a doze sílabas; e o síncito de quatro, os pares de oito e doze.

Para que não se confundam com os algarismos do ND, os do NR são separados por vírgulas sem espaçamento.

[4.9] PARÂMETROS DO PÉ

Chamar de "célula" (como Proença), de "molécula" (como Geir Campos), de "membro" ou de "segmento", é algo que fica a critério de cada estudioso, mas o nome mais repisado é mesmo "pé", que não se confunde com a sílaba métrica, nem com o hemistíquio, nem com o próprio verso. Neste contexto, estudei como parâmetro prioritário o do pé masculino, isto é, o fragmento di, tri ou tetrassilábico terminado em tônica, considerando-se o pé feminino (di, tri ou tetrassílabo de final átono) em caráter excepcional. Mais adiante, acha-se a lista dos pés masculinos (tópico 6.4) e femininos (tópico 6.1), bem como um quadro completo no tópico 15. Por ora cabe apenas deixar convencionalizado que os três parâmetros básicos do pé masculino são o jâmbico, o anapéstico e o peônico, a saber:

[4.9.1] jâmbico é o dissílabo composto por uma sílaba fraca seguida de uma forte. Fica implícito que o padrão jâmbico pode eventualmente admitir duas sílabas fortes, valendo como um pé espondeu. Exemplo: no verso "És belo, és forte, impávido colosso" do Hino Nacional, o fragmento "És be" forma um pé jâmbico, mas como a primeira sílaba também é forte, parece igualar-se à tônica de "BElo", facultando que qualifiquemos o jambo como espondeu. Contudo, o que de fato importa é a tonicidade da última sílaba de cada pé, donde o jâmbico como parâmetro do pé dissílabo. Esquemmatizando:

[És] {be}lo (espondeu) se reduz a
(És) {be}lo (jambo)

[4.9.2] anapéstico é o trissílabo composto por duas sílabas fracas seguidas de uma forte. Fica implícito que o padrão anapéstico admite a ocorrência de tônicas também na primeira ou na segunda, ou em ambas, no que o anapesto equivalerá, respectivamente, a um crético, um báquico ou

um molosso. Exemplos: nos versos camonianos "Alma minha gentil que te partiste" e "Que tão cedo de cá me leve a ver-te", os pés "Alma mi" e "Que tão ce" são anapésticos que equivalem, respectivamente, ao crético e ao báquico, devido ao peso das sílabas "al" e "Tão". Contudo, a tonicidade que importa é a das sílabas "mi" e "ce", donde o anapéstico como parâmetro do pé trissílabo. Esquematizando:

[Al](ma){mi}nha (crético) se reduz a
(Al)(ma){mi}nha (anapesto)

(Que)[tão]{ce}do (báquico) se reduz a
(Que)(tão){ce}do (anapesto)

[4.9.3] peônico é o tetrassílabo composto por três sílabas fracas seguidas de uma forte. Fica implícito que o padrão peônico admite a ocorrência de tônicas também nas demais sílabas, no que o peão quarto equivalerá a um coriambo, um dijambo, um dispondeu, um jônico ou um epítrito, dependendo da posição das subtônicas. Exemplos: nos versos bilaquianos "Ouro nativo que na ganga impura", "De virgens selvas e de oceano largo" e "Amo-te, ó rude e doloroso idioma" (ver capítulo 2), os pés "Ouro nati", "De virgens sel" e "Amo-te, ó ru" são peônicos que equivalem, respectivamente, ao coriambo, ao dijambo e ao epítrito segundo, devido ao peso das sílabas "ou" em "ouro", "vir" em "virgens", "a" em "amo", além de "ó". Contudo, a tonicidade que importa é a das sílabas "ti", "sel" e "ru", donde o peônico como parâmetro do pé tetrassílabo. Esquematizando:

[Ou](ro)(na){ti}vo (coriambo) se reduz a
(Ou)(ro)(na){ti}vo (peão quarto)

(De)[vir](gens){sel}vas (dijambo) se reduz a
(De)(vir)(gens){sel}vas (peão quarto)

[A](mo)[teó]{ru}de (epítrito segundo) se reduz a
(A)(mo)(teó){ru}de (peão quarto)

A análise métrica dos versos no capítulo 7, particularmente os decassílabos, irá exemplificar melhor esta padronização e suas implicações rítmicas.

[5] ACENTO TÔNICO

Proença se reporta a diversos estudos lingüísticos no sentido de registrar a duração das sílabas, tomando como unidade o centésimo de segundo. Nessas pesquisas fonéticas se comprovou experimentalmente a maior duração das tônicas e, entre elas, a predominância das que se situam nas cesuras e finais de versos.

Embora o termo "acento tônico" se aplique essencialmente, nas línguas modernas, à intensidade de som, ligada à expiração (motivo pelo qual é também chamado "acento expiratório"), Proença salienta o fato de que a tonicidade está sempre associada a uma diferença de altura, ligada à entonação, isto é, à curva musical da frase.

Segundo Proença, os especialistas admitem que o acento tônico pode ser obtido de três maneiras: (1) aumentando a amplitude das vibrações; (2) aumentando-lhes o número em igualdade de tempo; (3) aumentando a duração do som, sem aumentar-lhe a altura, nem a intensidade.

Para os versificadores o que interessa dessas sutilezas científicas é a noção de que, se na poesia greco-latina a diferença se fazia entre sílabas longas e breves, na poesia lusófona a diferença se faz, como na música, entre tempos fortes e fracos, o que implica vários fatores, ora relativos à palavra escrita, ora à dicção regional, ora ao estilo de canção mais apropriado a determinado gênero poético. Enfim, a tonicidade não depende apenas da sílaba em si, mas de tudo que a envolve, dentro e fora do verso. Basta, portanto, uma ligeira variação das circunstâncias, tal como uma determinada palavra aparecendo no poema em diferentes posições métricas e em diferentes versos, para que uma mesma sílaba tônica tenha valores diferenciados no momento de escandir um e outro verso. (Vejam-se, a propósito das implicações musicais, os tópicos 4.5 e 6.5)

[5.1] VERSO DURO

Proença está sempre atento aos argumentos dos que identificam uma pausa rítmica no espaço entre a última sílaba duma palavra e a inicial da palavra seguinte, no caso de ambas as sílabas serem fortes. Tal pausa, produzida pela necessidade da respiração e da articulação, corresponde àquilo que os esticólogos chamam de "verso duro", isto é, aquele onde ocorrem tais encontros de tônicas, como numa sucessão de monossílabos fortes tipo "já não há fé", ou, em minhas palavras, aquele verso onde predominam sílabas masculinas, em contato umas com as outras.

Talvez o melhor exemplo da exacerbada masculinidade do monossílabo seja

a palavra "pau", especialmente quando endurecida em meio a outros monossílabos, como no célebre soneto de Bocage que, na série dos obscenos, leva o número 13 e que, entre os estudiosos, ficou conhecido como "Soneto do pau decifrado", no qual há vários encontros de sílabas másculas, como "é pau", "dá leite", "não quebra", "é calvo" ou, na chave-de-ouro, a sílaba heróica "nhar" seguida da tônica "me". Aos que estranham a alusão à letra "U" em função da rima, lembro que, na antiga grafia romana, confundia-se com o "V", donde a forma "Avgvstvs" equivalente a "Augustus":

"SONETO XIII" [Bocage]

[É pau, e rei dos paus, não marmeleiro,
Bem que duas gamboas lhe lobrigo;
Dá leite, sem ser árvore de figo,
Da glande o fruto tem, sem ser sobreiro.

Verga, e não quebra, como zambujeiro;
Oco, qual sabugueiro tem o umbigo;
Brando às vezes, qual vime, está consigo;
Outras vezes mais rijo que um pinheiro.

À roda da raiz produz carqueja;
Todo o resto do tronco é calvo e nu;
Nem cedro, nem pau-santo mais negreja!

Para carvalho ser falta-lhe um U;
Adivinhem agora que pau seja,
E quem adivinhar meta-o no cu.]

Segundo Proença, em muitos casos a pausa entre másculas equivale a um tempo de compasso que aumentaria o número de sílabas, como no segundo verso de "Os Lusíadas", onde alguns polemistas fazem questão de achar chifre em cabeça de burro, e onde o cavalo-de-batalha estaria, neste caso, na justaposição das sílabas "tal" e "pra":

[Que da ocidenTAL/ PRA//ia lusitana]

Um outro cavalo-de-batalha estaria na longa seqüência de átonas antes da primeira tônica, que é a quinta do decassílabo. É quando surge o famoso acento secundário, sempre variável conforme o entendimento do leitor. Alguém pode até, segundo Proença, aumentar uma sílaba no verso, como acontece nesta segmentação, em que se força um hiato ou diérese entre as sílabas "da" e "o" de "ocidental", provocando a hipermetria:

[Que da/ ocidental/ pra//ia lusitana]

Proença entende que seria mais normal uma acentuação machista da primeira sílaba:

Quê/ da ocidental/...

De minha parte, deixo a primeira e a quinta sílabas femininamente fracas, mas sou machista em relação a duas outras: acentuo secundariamente a segunda e a quarta sílabas: a quarta pela associação à tônica "den" de "ocidente", e a segunda por pura força do compasso binário e respectivo ritmo jâmbico. Basta substituir, neste verso do Hino Nacional, a palavra "iluminado" pela expressão "que da ocidental" e cantar o respectivo trecho da melodia. Da mesma forma como, na frase melódica, a palavra "iluminado" ganha uma segunda tônica na sílaba "lu", a sinérese "dao" ganhará a mesma tonicidade:

[Iluminado ao sol do Novo Mundo]
(I)[lu](mi)[na](doao){sol}(do)[No](vo){Mun}do

[Que da ocidental praia lusitana]
(Que)[dao](ci)[den](tal){pra}{ia}(lu)(si){ta}na

Outras considerações acerca deste controvertido segundo verso estão nos tópicos 7.7.2, 7.7.4 e 7.7.7; por ora basta a constatação de que o encontro das sílabas "tal" e "pra" produz um choque tônico tão viril quanto um encontrão na disputa de bola entre dois jogadores, e que algo deve ser dito para justificar ou desaconselhar situações semelhantes. Que fazer? Contrariar Camões ou legislar sobre a jurisprudência por ele firmada?

[5.2] TÔNICAS JUSTAPOSTAS

O próprio Proença é o primeiro a reconhecer que seria muito rígida a regra que proíbe a justaposição de tônicas. Afinal, os poetas não a levam tão a sério, e, para provar isso, Proença cita alguns versos:

[Chamo-me Dor, abre a porta] [Castro Alves]

[Deixa mirar tuas flores] [Casimiro de Abreu]

Sem contar os de Bilac:

[Senhor, brutal pesa o aborrecimento]

[Juraci, Juraci, virgem morena e pura]

[Ah! quem há-de exprimir, alma impotente e escrava]

[E tudo me falou tudo... Escutando]

A propósito dos versos de Bilac, lembra Proença o enunciado da regra na interpretação do "código" de Manuel do Carmo: "Art. 25 - A sucessão imediata de duas cesuras é interdita, desde que entre elas não haja pontuação, ou seja, a pausa obrigatória entre duas tônicas." Proença entende que a tal pausa apareceria naturalmente caso Bilac tivesse quebrado a linha no ponto em que as tônicas se encontram, e só não o fez por causa da "convenção isossilábica", isto é, a necessidade de manter na mesma linha as palavras "Chamo-me Dor, abre a porta". Já no verso de Casimiro de Abreu, "tua", como termo normalmente proclítico, perde a tonicidade dentro da frase: "Quero mirar// tuas flo/res".

Proença acha que a ocorrência de duas tônicas seguidas pede uma sílaba fraca entre elas e que, caso não seja possível quebrar a linha nesse ponto, haja uma pausa equivalente a uma sílaba a mais, não pronunciada, mas apenas "respirada", como um intervalo mudo em que o leitor toma fôlego. Numa interpretação cantada, sobre base melódica, pode-se até considerar legítima tal pausa, mas não no verso metrificado em si, que não permite a quebra do pé. Em todo caso, parece-me compreensível a intenção de Proença: como se, entre dois sons vocálicos machos, estivesse implícita uma presença feminina e, caso tal vogal fêmea se ausentasse, os dois machos não pudessem ficar juntos, tendo um deles que mudar-se para outra linha. Essa triangular simbologia, no caso da intercalação de sílabas fêmeas acompanhando sílabas másculas, me faz lembrar que nenhuma regra se preocupou com a sucessão de átonas, no sentido de evitar que alguma mulher andasse desacompanhada de homem, ou seja, a mulher pode ficar na companhia das outras, mas não convém deixar dois homens a sós...

Proença cita, ainda, um verso de Gonçalves Dias estudado por Bandeira, para investigar se haveria aquela "pausa implícita" para manter dois machos afastados:

[Não, nunca senti somente o viço]

Como o verso é catalético e só tem nove sílabas, Proença concorda com Bandeira que deveria ter dez, e que a palavra "não" soaria como se fosse repetida ("Não, não, nunca senti...") ou como se o "ã" se prolongasse pelo tempo de duas sílabas ("Nã-ão, nunca senti..."): o problema é que, mesmo que isso salve um decassílabo e "livre a cara" de Gonçalves Dias, não evita que, entre duas tônicas ("não" e "nun..."), continue havendo uma sílaba máscula. Para o caso não há solução, pois o "não" não poderia ficar sozinho numa linha, e o suposto decassílabo não poderia ser reduzido a octossílabo. O jeito é aceitar a convivência de dois machos, já que os poetas a aceitam e não cabe ao legislador interferir na liberdade alheia...

[5.3] NORMAS DE ACENTUAÇÃO

Pesadas as conseqüências, Proença adota algumas regras e adapta outras, mas submete a tonicidade a pelo menos cinco normas:

- (a) antes do último tempo " másculo " (ou última sílaba tônica) deve vir uma sílaba fêmea que permita realçar a duração maior daquele tempo forte.
- (b) "Quando, pelo contrário, colidem duas sílabas fortes de vocábulos diferentes, sem pausa separativa, atenua-se a intensidade da primeira, que terá valor de sílaba fraca", segundo Said Ali.
- (c) "A sucessão imediata de duas cesuras (acento tônico) é interdita, desde que entre elas não haja pontuação" (segundo Manuel do Carmo) ou não seja cesura mediana divisória do verso (como nestes casos em Augusto dos Anjos: "Somente a ingratiDÃO // e/ssa pantera"; "Com a rapiDEZ/ de u//ma semicoletria").
- (d) "São duros os versos (...) em que abundam monossílabos fortemente acentuados", segundo Bilac e Guimarães Passos.
- (e) "É princípio geralmente observado rematar os versos com +- (fraca, forte, fraca)", segundo Said Ali.

A tais normas só acrescento uma observação: à parte a simpatia de Said Ali pelo pé feminino anfíbraco (-+-) e a de Proença pela mulher oculta na relação entre dois homens, não há impedimento grave quanto à sucessão de sílabas másculas, seja porque uma pode ser final dum pé e outra inicial doutro pé, seja porque há vários tipos de pés em que as sílabas másculas são contíguas, como se pode conferir no quadro do capítulo 15.

[5.4] PARÂMETROS DA TONICIDADE

No tocante à acentuação, as normas não são, nem podem ser rígidas, exceto quanto às sílabas cesuradas, tais como a sexta e a décima no heróico ou a quarta, a oitava e a décima no sáfico. Mas, de modo geral, podemos convencionar pelo menos três pontos:

[5.4.1] O ideal seria manter o princípio binário em todo o verso, como se este fosse sempre uma sucessão de jambos. Para tanto, entre duas tônicas haveria pelo menos uma átona, como neste verso do Hino Nacional e nestoutro de Bilac:

[Brilhou no céu da pátria nesse instante]
(Bri){lhou}{(no){céu}{(da){pá}{(tria){nes}{(seins){tan} te

[Sem ar! sem luz! sem Deus! sem fé! sem pão! sem lar!]
(Sem){ar}{(sem){luz}{(sem){Deus}{(sem){fé}{(sem){pão}{(sem){lar}

[5.4.2] Na impossibilidade de manter tal equilíbrio, admite-se que duas tônicas podem ser contíguas, desde que não sejam fundidas numa sinérese e desde que, havendo pausa cesurável entre elas, coincida com a distância di, tri ou tetrassilábica que separa dois pés, como nestes versos, do Hino Nacional, de Camões e de Bilac:

[E o teu futuro espe/lha essa grandeza]
(Eo)[teu](fu)[tu](roes){pe}/ {lhaes}{(sa)(gran){de}za

Onde a tônica "pe" cai na sexta e o "e" de "essa" cai na sétima, sem maior problema, já que a sétima inicia um coriambo como último pé do heróico.

[Se lá do assento etéreo onde subiste]
(Se)[lá](doas)[sen](toe){té}/ {reoon}{(de)(su){bis} te

Onde a tônica "té" cai na sexta e a "on" de "onde" cai na sétima, sem maior problema, já que também aqui a sétima inicia um coriambo como último pé do heróico.

[Tuba de alto clangor, lira singela]
[Tu](ba)[deal](to)(clan){gor}/ {li}{(ra)(sin){ge}la

Onde a tônica "gor" cai na sexta e o "li" de "lira" cai na sétima, sem maior problema, já que também aqui a sétima inicia um coriambo como último pé do martelo.

[A bruta mina entre os cascalhos vela]
(A)[bru](ta){mi}/ {naen}{(treos)(cas){ca}/ (lhos){ve}la

Onde a tônica "mi" cai na quarta e o "en" de "entre" cai na quinta, sem maior problema, já que aqui a quinta inicia um coriambo como segundo pé do sáfico.

[5.4.3] Na impossibilidade de evitar a justaposição de tônicas dentro do mesmo pé, fatalmente ocorrerá um enfraquecimento daquela(s) tônica(s) que preceder(em) a sílaba final, esta sim mantenedora da forte tonicidade, como neste verso camoniano:

[Começou a servir outros sete anos]

(Co)(me)[çou](a)(ser){vir}/ [ou](tros)[se]{tea}nos

Onde as tônicas "vir" de "servir" e "ou" de "outros" estão em pés diferentes, como nos casos acima, mas as tônicas "se" de "sete" e "a" de "anos" estão no mesmo pé (um epítrito segundo), acarretando um fortalecimento desta última em relação à antecedente. Nada, porém, que prejudique o ritmo deste martelo. Na prática, o que ocorre nestes casos de duas másculas é que uma delas se "afemina" para conviver harmonicamente ao lado da mais forte, como na vida real...

Caso à parte é o do artigo indefinido e de sua flexão feminina: os poetas não chegam a consenso quanto a considerar que a vogal "u" seja forte a ponto de constituir uma tônica digna de merecer a diérese, ou, pelo contrário, se mesmo no dissílabo "uma" a tônica se enfraqueceria quando atraída por outra vogal forte. No masculino, Bilac não dá tonicidade autônoma e funde "um" à vogal precedente, seja átona ou tônica:

[És, a um tempo, esplendor e sepultura]
[És](aum){tem}...

[O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava]
(O)(pen)(sa){men}/ (to){fer}/ [veeéum](tur)(bi){lhão}/ (de){la}va

Já Luís Delfino insiste em separar a palavra "um" da palavra "é":

[É um coche de pérola o soneto] (soneto "Aos vermes")
{É}{um}{co}...

A mesma indecisão ocorre entre os que, de um lado, separam "uma" (como o próprio Delfino e muitos poetas populares) e os que, de outro lado, tratam a palavra como partícula fusível. Em Delfino encontramos versos de seis, sete e dez sílabas em que "uma" tem a tônica valorizada:

[Montas tu uma estrela] (6 sílabas)
[Mon](tas){tu}[u](maes){tre}la

[Vem. Há uma ilha ignota] (7 sílabas)
[Vem][Há]{u}(ma)[i](lhaig){no}ta

[Havia já uma espantosa ameaça] (10 sílabas)
(Ha)[vi](a){já}/ [u](maes)(pan){to}/ (saa){mea}ça

Também na poesia nordestina é comum a diérese de "uma" em relação à tônica precedente. Em Zé Pretinho contra o Cego Aderaldo encontramos exemplos cataléticos de redondilha maior, dos mais frequentes:

[É uma mentira pura]

[É][u](ma)/ (men)[ti](ra){pu}ra

[Pra uma que mete medo]

[Pra][u](ma)/ (que)[me](te){me}do

Em Dimas Batista há exemplo de martelo:

[pois cantar verso alheio é uma injúria]

(pois)(can){tar}/ (ver)(soa){lhe}/ [ioé][u](main){jú}ria

Já em Camões e outros observa-se em "uma" o tratamento de átona:

[Que perto está uma ilha, cujo assento] [Camões, canto primeiro, 98:3]

(Que)[per](toes)[táu](ma){i}(lha)...

[É uma hora feliz, sempre adiada] [Vicente de Carvalho]

[Éu](ma){ho}(ra)...

[Dá uma risada estridente] [Emílio de Menezes]

[Dáu](ma)(ri){sa}(da)...

[E é uma calma tão feita de humildade] [Vinicius]

[Eéu](ma){cal}(ma)...

Nos tópicos 7.7.6 e 9.2 são examinados outros reflexos da tonicidade sobre os parâmetros métricos e rítmicos do decassílabo.

[6] CESURA

A história esticológica do nosso idioma documenta um peculiar conflito sexual que não ocorre em outras neolatinas: a controvérsia entre os machistas impositivos (que tomam o verso agudo como parâmetro) e os feministas intuitivos (que adotam normativamente o grave), ambas as correntes produzindo reflexos nas escolas literárias, tanto quanto nas teorias da versificação. Embora a ala machista se reporte recorrentemente a Castilho, cabe ressaltar que não foi ele o "inventor" da parametrização agudista. Couto Guerreiro já propusera essa hegemonia máscula, que, desde os primórdios trovadorescos, tendia a se impor, ainda que os trovadores galaico-portugueses equilibrassem a masculinidade dos versos oxítonos alternando-os com a feminilidade dos graves. Vejamos, retrospectivamente, como os esticólogos e poetas oscilaram, a partir da heterométrica (ou "heterossexual") matriz trovadoresca, entre o machismo de tendência francesa e o feminismo de tendência italiana:

Bibliograficamente, O mais antigo texto normativo é o tratado apenso ao "Cancioneiro" da Biblioteca Nacional de Lisboa (antigo Colocci-Brancutti), apógrafo italiano do século XV para o XVI, que Teófilo Braga divulgou em 1881, mas era obscuro e estava truncado. Alguns estudiosos acham que essa primeira codificação data do século XIV, posteriormente às "Leys d'amors" provençais (1356). Já o "Cancioneiro Geral", de Garcia de Resende (1516), não traz informações técnicas sobre a poética dos autores incluídos. Em 1615 foi publicada em Lisboa a "Arte poética, e da pintura, e simetria, com princípios de perspectiva", de Filipe Nunes (frei Filipe das Chagas), mas, apesar de vernáculo, o tratado seguia os preceitos da versificação castelhana, esta influenciada pelo petrarquismo italiano. Em 1724 sai, sempre em Lisboa, o incompleto tratado barroco de Manuel da Fonseca Borralho, "Luzes da poesia descoberta no Oriente de Apolo no influxo das Musas"; em 1748, sai o tratado arcádico de Francisco José Freire, "Arte poética"; em 1777, sob asterônimo, sai o "Tratado da versificação portuguesa" de Pedro José da Fonseca, reeditado em 1817. A obra homônima de Miguel do Couto Guerreiro, "Tratado da versificação portuguesa", impressa em 1784, foi aquela que mais influenciou os esticólogos posteriores (Francisco Freire de Carvalho no "Compêndio de poética", de 1840, e Joaquim José do Vale na "Arte poética", de 1842), até que a de Antônio Feliciano de Castilho a substituiu como paradigma: o romântico porém neo-arcádico "Tratado de metrificação portuguesa" (1851), várias vezes reeditado, que, complementado por outras influências francesas, norteou a poética dos dois lados do Atlântico até o parnasianismo. Depois de Castilho, a bibliografia esticológica lusa nada apresenta de relevante, sendo os tratados, na maioria, meros manuais escolares, como

o "Compêndio dos princípios elementares de arte poética, versificação e estilo" de F. A. Duarte de Vasconcelos (1852), a "Poética para uso das escolas" de Bernardino J. da Silva Carneiro (1863), as "Noções de poética" de Delfim M. d'Oliveira Maia (5ª edição, 1883) ou a "Poética" de Eça d'Almeida (1889). Na "Técnica da poesia" (1918), de Olímpio César, a tendência já é decadentista; mais recentes são os homônimos "Tratado de versificação portuguesa" (1928), de Alfredo Pimenta, e o "Tratado de versificação portuguesa" de Amorim de Carvalho, este publicado em 1941 e reeditado em 1965, sem, porém, incorporar inovações poéticas mais modernas.

Quanto ao Brasil, a obra de Castilho sempre gozou de maior aceitação que os compêndios de esticólogos locais, que só tinham utilidade didática no ensino elementar: "Arte nova da versificação portuguesa", do padre João Nunes de Andrade (1852); "Pontos de retórica e poética", de Meneses Vieira (1860); "Elementos de poética", de José Norberto de Oliveira (1875); "Noções de arte poética", de Paulo Antônio do Vale (1884). Só no século XX a orientação romântica castilhista cede espaço a um código parnasiano local: em 1905 sai o "Tratado de versificação", de Olavo Bilac e Guimarães Passos, seguidamente reeditado. O mesmo rigor normativo se observa no tratado de Osório Duque Estrada, "A arte de fazer versos" (1912), confessadamente inspirado (até no título) na obra de Auguste Dorchain. Pouco depois, em 1919, Manuel do Carmo codificou as normas da versificação sob o título de "Consolidação das leis do verso". Em 1944 sai "A arte do poeta", de Murilo Araújo, reeditada em 1956. O machismo castilhista só vem a ser questionado quando, em 1949, sai o tratado do professor M. Said Ali, "Versificação portuguesa", propondo a parametragem pelo verso grave, à moda italiana. Já Manuel Bandeira, em "A versificação em língua portuguesa" (1956, separata dum verbete na enciclopédia Delta-Larousse), faz apenas uma sinopse da poética tradicional, para acrescentar suas observações sobre o formalismo moderno. A propósito do librismo e do visualismo, por sua vez, foram úteis os trabalhos de Cassiano Ricardo ("22 e a poesia de hoje", de 1962, e "Algumas reflexões sobre a poesia de vanguarda", de 1964) e dos irmãos Campos com Décio Pignatari ("Teoria da poesia concreta", de 1965). Mas é o livro de Proença que vem reequilibrar os pratos da balança e reequiparar a poética intelectualizada dos teóricos à tradição trovadoresca da poesia popular nordestina, conciliando as liberdades modernistas com a disciplina cordelista, e dando a "deixa" para uma reavaliação sexual do verso vernáculo, como esta que ora faço.

Proença mostra-se inclinado a concordar com Said Ali, que, apoiado nos tratadistas italianos, considera o verso grave como paradigma da metrificação portuguesa, mas prefiro a postura mais didática dos que seguem a norma de Castilho, que parte do verso agudo para contar até a última tônica, desprezando as postônicas dos versos graves e esdrúxulos. Afinal, nenhum dos três tipos de verso pode ser considerado prioritário no idioma (ainda que o grave seja predominante), já que todos os poetas

têm liberdade para compor quaisquer deles, a exemplo de Castro Alves, que em seu "Hino ao Sono" faz uso de todos os três, esdrúxulos, graves e agudos:

[Ó sono, ó noivo pálido
Das noites perfumosas
Que sobre um chão de rosas
Trilhas pela amplidão]

O que quero salientar aqui é a norma que norteia nossa versificação, pela qual desprezam-se todas as fêmeas posteriores à última máscara de cada verso. Destarte, quando a última palavra é oxítone, o verso é agudo; quando é paroxítone, o verso é grave; quando é proparoxítone, o verso é esdrúxulo. No Hino Nacional temos, também, os três exemplos:

[Dos filhos deste solo és mãe gentil] (agudo)

[De um povo heróico o brado retumbante] (grave)

[Ouviram do Ipiranga as margens plácidas] (esdrúxulo)

Ora, ocorre que tal procedimento tem reflexos nas pausas internas dos versos, acarretando o desprezo das fêmeas posteriores à máscara final de cada pé do verso. Destarte, convencionou-se que cada pé masculino termina na máscara coincidente com a posição fixa de determinada sílaba do verso, não importando se tal sílaba está no começo, no meio ou no fim de qualquer palavra. Logo, um pé métrico não tem necessariamente que incluir palavras inteiras, a despeito da estranheza que esta regra pode suscitar a alguns teóricos da poesia. (Veja-se o tópico 4.2)

[6.1] CESURA FEMININA E PÉS FEMININOS

Proença aceita que um verso grave, quando é curto, possa ser considerado um hemistíquio de outro mais longo, sem que a fêmea postônica perca seu valor na contagem, e vice-versa, aceitando que um grave longo possa ser quebrado em dois, mantendo-se a validade da fêmea intermediária. E dá como exemplo a estrutura da nossa popular trova ou quadrinha, que, em suas palavras, < que, em sua grande maioria, os dois primeiros versos expressam um pensamento e os dois últimos, um outro, paralelo>>:

[Alecrim verde arrancado, chora a terra em que nasceu.
Como não hei de chorar um amor que já foi meu?]

No exemplo oferecido por Proença (que daria um exótico dístico de quinze sílabas), notam-se os dois pontos que lhe concentram a atenção: (a) a fêmea "do" de "arrancado" no primeiro verso, a qual ele não quereria desprezar caso o verso terminasse ali; (b) a pausa muda (ou "mulher

oculta", como a chamo) entre as másculas "rar" e "um" no segundo verso, pausa que teria de ser contada para que o verso não ficasse com catorze sílabas.

Segundo Proença, << em oxítono, pode provar-se pela freqüência de versos de dez sílabas em ritmo de onze, como, por várias vezes, foi assinalado em Gonçalves Dias, por Manuel Bandeira, na sua excelente edição crítica >>.

É controversa a utilidade da cesura feminina para a contagem das sílabas de um verso. Na verdade, pouco importa se uma fêmea postônica, quando desprezada, deve ou não ser excluída na escansão. O que importa é escandir o verso contando todas as sílabas até a última tônica, independentemente do modo como esse verso possa ser declamado ou subdividido ritmicamente. Parte-se do princípio de que, se o poeta tivesse a intenção de desprezar uma sílaba interna na contagem, ele teria quebrado o verso naquele ponto, transformando-o em dois de menor padrão. Já que não o fez, não cabe ao tratadista propor que cada hemistíquio seja separadamente considerado. Em todo caso, a lista abaixo comporta os tipos de pés que, considerados isoladamente, seriam femininamente cesuráveis, permitindo sinafias finais para compensar anacruses iniciais, de modo a "elasticizar" os versos na contagem para efeitos oralizáveis e musicáveis. Destes, o pirríquio, o tríbraco e o proceleusmático (compostos unicamente por sílabas fracas) seriam mera ficção terminológica na estrutura fonética da língua portuguesa, figurando aqui apenas numericamente.

troqueu: +- ou {1}(2)

pirríquio: -- ou (1)(2)

dáctilo: +-- ou {1}(2)(3)

anfíbraco: -+- ou (1){2}(3)

antibáquio: ++- ou {1}{2}(3)

tríbraco: --- ou (1)(2)(3)

ditroqueu: +-+- ou {1}(2){3}(4)

proceleusmático: ---- ou (1)(2)(3)(4)

antispasto: -++- ou (1){2}{3}(4)

jônico maior: ++-- ou {1}{2}(3)(4)

peão primeiro: +--- ou {1}(2)(3)(4)

peão segundo: -+-- ou (1){2}(3)(4)

peão terceiro: --+- ou (1)(2){3}(4)

epítrito quarto: +++- ou {1}{2}{3}(4)

O quadro completo dos pés métricos pode ser conferido no tópico 15.

Para exemplificar o emprego da cesura feminina, analisei o soneto "A florista" de Francisca Júlia, no qual, além dos pés femininos encontrados, identifiquei alguns versos andróginos, porém mais tendentes à escansão machista, como se a poetisa estivesse fazendo uma concessão:

"A FLORISTA" [Francisca Júlia]

- (1) [Suspensa ao braço a grávida corbelha,
- (2) Segue a passo, tranqüila... O sol faísca...
- (3) Os seus carmíneos lábios de mourisca
- (4) Se abrem, sorrindo, numa flor vermelha.

- (5) Deita à sombra de uma árvore. Uma abelha
- (6) Zumbe em torno ao cabaz... Uma ave, arisca,
- (7) O pó do chão, pertinho dela, cisca,
- (8) Olhando-a, às vezes, trêmula, de esguelha...

- (9) Aos ouvidos lhe soa um rumor brando
- (10) De folhas... Pouco a pouco, um leve sono
- (11) Lhe vai as grandes pálpebras cerrando...

- (12) Cai-lhe de um pé o rústico tamanco...
- (13) E assim descalça, mostra, em abandono,
- (14) O vultinho de um pé macio e branco.]

- (1) (Sus)[pen]/ (saao)[bra](çoa){grá} // (vi)(da)(cor){be}lha
(heróico puro: jambo / dijambo / peão quarto)
- (2) [Se](gueda)[pas](so) / (tran){qüi} // (laO)[sol](fa){ís}ca
(andrógino: ditroqueu* / jambo / dijambo)
- (3) (Os)[seus]/ (car)[mí](neos){lá} // (bios)(de)(mou){ris}ca
(heróico puro: jambo / dijambo / peão quarto)
- (4) [Sea](brem)(sor){rin} / (do)[nu](ma){flor} / (ver){me}lha
(andrógino: coriambo / dijambo / jambo)

- (5) [Dei](taà)[som](bra) / [deu]{maár} // (vo)[reu](maa){be}lha
(andrógino: ditroqueu* / espondeu / dijambo)
- (6) [Zum](beem){tor} / (noao)(ca){baz} // [U][maa](vea){ris}ca
(martelo: crético / anapesto / epítrito terceiro)
- (7) (O)[pó](do){chão} / (per){ti} // (nho)[de](la){cis}ca
(andrógino: dijambo / jambo / dijambo)
- (8) (O){lhan} / (doaàs)[ve](zes){trê} // (mu)(la)(dees){gue}lha
(heróico puro: jambo / dijambo / peão quarto)

- (9) (Aos)(ou)[vi](dos) / (lhe){so} // (aum)(ru)[mor]{bran}do
(heróico impuro: peão terceiro* / jambo / jônico menor)
- (10) (De)[fo](lhas) / [Pou](coa){pou} // (coum)[le](ve){so}no
(andrógino: anfibraco* / crético / dijambo)
- (11) (Lhe)[vai] / (as)[gran](des){pál} // (pe)(bras)(cer){ran}do
(heróico puro: jambo / dijambo / peão quarto)

- (12) [Cai](lhe)(deum)[pé]/ (o){rús} // (ti)(co)(ta){man}co
 (heróico impuro: coriambo / jambo / peão quarto)
- (13) (Eas)[sim]/ (des)[cal](ça){mos} // (traem)(a)(ban){do}no
 (heróico puro: jambo / dijambo / peão quarto)
- (14) (O)(vul)[ti](nho)/ (deum){pé} // (ma)[ci](oe){bran}co
 (andrógino: peão terceiro* / jambo / dijambo)

A análise nos revela cinco pés femininos (assinalados com asterisco), sendo um no segundo verso, um no quinto, um no nono, um no décimo e um no último. Quanto aos versos, cinco são heróicos puros, três são impuros e um é martelo, mas o segundo, o quarto, o quinto, o sétimo e o décimo são andróginos. No sexto verso, um epíteto precedido de anapesto provoca a sucessão de três sílabas másculas ("baz", "u" e "maa"), desafiando a regrinha do tópico 5.3 e mostrando que Francisca apreciava o sexo oposto a ponto de querer ver machos agrupados.

[6.1.1] VERSO FEMININO

O soneto de Francisca nos enseja uma observação adicional quanto aos últimos pés de cada verso: a cesura final os torna masculinos porque, em todos os catorze, despreza-se a fêmea postônica, significando que são todos graves. A figura da fêmea desprezada nos convida a uma reflexão acerca da predominância de versos graves na poesia de língua portuguesa: ainda que não acompanhem Said Ali na atitude antimachista de cesurar femininamente os decassílabos graves (transformando-os em hendecassílabos), temos de admitir que, moralmente, a maioria dos versos lusófonos se enquadra numa categoria que ousou chamar de "verso feminino", devido a esse "rabinho de saia" trocaico que caracteriza a desconsiderada desinência do verso grave, ou mesmo ao "rabinho" dactílico que caracteriza a desinência dos esdrúxulos. Temos aqui, portanto, o curioso paradoxo pelo qual, num soneto que a poetisa compõe todo em versos femininos, a cesura dominante é masculina, como se o poder da minoria forte mantivesse calada a maioria frágil.

Além da cesura final, também nas cesuras internas encontramos brecha para qualificar um verso como "feminino", mas tal circunstância será examinada ao estudarmos o decassílabo sáfico e o alexandrino nos tópicos 7.7.3, 7.7.6.2 e 7.9.1.2

(Voltarei a abordar essa contradição sexual do verso no tópico 6.4.1 e, ao tratar da rima, no tópico 11.1.4)

[6.2] VERSOS SIMÉTRICOS

Proença enxerga uma simetria nos versos de medidas ímpares, isto é, se a cesura feminina os divide ao meio, os versos de cinco, sete, nove e onze

sílabas poderiam ser desmembrados, respectivamente, em dois segmentos de duas, três, quatro e cinco sílabas:

(1) Verso de cinco sílabas:

[Não chores/ meu filho] [Gonçalves Dias]
(Não){cho}{res}/ (meu){fi}{lho}

(2) Verso de sete sílabas:

[Que de longe/ me sorria] [Drummond]
(Que)(de){lon}{ge}/ (me)(sor){ri}{a}

(3) Verso de nove sílabas:

[Pobres dos pobres/ são pobrezinhos] [Guerra Junqueiro]
[Po](bres)(dos){po}{bres}/ (são)(po)(bre){zi}{nhos}

(4) Verso de onze sílabas:

[Que belas as margens/ do rio possante] [Castro Alves]
(Que)[be](las)(as){mar}{gens}/ (do)[ri](o)(pos){san}{te}

Nota-se que Proença insiste na divisibilidade dos versos longos em metros curtos, a pretexto de cesurá-los femininamente, ou seja, sempre no final de uma palavra, visando manter a legibilidade do suposto verso partido. Ora, é óbvio que, se o poeta optou pelo verso longo, é porque não quis empregar metros menores. Cabe-nos respeitar, pois, a opção do autor do poema.

Quanto aos exemplos acima, o certo seria cesurá-los pela tonicidade, assim:

(Não){cho}/ (res)(meu){fi}... (2 pés)

(Que)(de){lon}/ (ge)(me)(so){rri}... (2 pés)

[Po](bres)(dos){po} // (bres)[são]/ (po)(bre){zi}... (3 pés)

(Que)[be]/ (las)(as){mar} // (gens)(do)[ri]/ (o)(po){ssan}... (4 pés)

(Confirmam-se, mais adiante, os parâmetros do penta, do hepta, do enea e do hendeca)

No entanto, se esquecermos os hemistíquios e compararmos versos inteiros entre si, veremos que existe a simetria, mas é rara, já que, num mesmo poema, poucas vezes se repetem versos nos quais os pés são idênticos e estão dispostos na mesma seqüência. Só quando o poema é

composto sobre uma base melódica já pronta (caso do Hino Nacional) é que a regularidade na repetição dos pés força o poeta a "marchar" no mesmo ritmo dos passos cantáveis, como se pode ver pela comparação dos ND e dos NR:

[Ouviram do Ipiranga as margens plácidas (ND 2-6-10 e NR 2,4,4)
De um povo heróico o brado retumbante, (ND 2-6-10 e NR 2,4,4)
E o sol da liberdade em raios fúlgidos (ND 2-6-10 e NR 2,4,4)
Brilhou no céu da pátria nesse instante.] (ND 2-6-10 e NR 2,4,4)

Já no soneto de Francisca Júlia, acima analisado, o que se nota é um pequeno número de versos (primeiro, terceiro, oitavo, undécimo e décimo terceiro) mantendo a perfeita simetria na disposição dos pés masculinos dentro do heróico puro. Nos versos restantes não se nota maior preocupação da poetisa com a simetria.

O soneto abaixo, que Gilka Machado dedica à sua gata, nos mostra um equilíbrio bissexual entre versos sáficos e heróicos (sendo cinco sáficos e dois andróginos dum lado, contra três heróicos impuros, três martelos e apenas um heróico puro doutro lado), cuja simetria embaralhada é interessante no último terceto, quando aparecem os versos andróginos: destes, o verso doze praticamente não tem sexo, pois, após o primeiro pé (um epítrito segundo no qual duas másculas se esbarram, "ó" e "ta"), surge a palavra "corporificado", que admite tanto a subtônica em "cor" quanto em "ri", deixando o leitor totalmente perdido:

"FELINA" [Gilka Machado]

[Minha animada boa de veludo, (heróico impuro: NR 4,2,4)
minha serpente de frouxel, estranha, (sáfico: NR 4,4,2)
com que interesse as volições te estudo! (sáfico: NR 4,4,2)
com que amor minha vista te acompanha! (martelo: NR 3,3,4)

Tens muito de mulher, nesse teu mudo, (heróico puro: NR 2,4,4)
lírico ideal que a vida te emaranha, (heróico impuro: NR 4,2,4)
pois meu ser interior vejo desnudo (martelo: NR 3,3,4)
se te investigo a mansuetude e a sanha. (sáfico: NR 4,4,2)

Expões, a um tempo languorosa e arisca, (sáfico: NR 4,4,2)
sutilezas à mão que te acarinha, (martelo: NR 3,3,4)
garras à mão que a te magoar se arrisca. (sáfico: NR 4,4,2)

Guardas, ó tato corporificado! (andrógino/assexuado: NR 4,6)
a alta ternura e a cólera daninha (heróico impuro: NR 4,2,4)
do meu amor que exige ser amado!] (andrógino: NR 4,2,4 ou 4,4,2)

[6.3] TRAIÇÕES DO RITMO

Proença cita um caso em que Manuel Bandeira, preocupado em "salvar" a simetria perdida, manda incorporar ao verso anterior a primeira sílaba deste verso de Gonçalves Dias, "No fronteiro pano da muralha estampa", último duma quadra em decassílabos. Teríamos, assim, a seguinte divisão:

[E a coruja sedenta, a luz dos MÓRTOSNO
Fronteiro pano da muralha estampa]

A quadra completa de Gonçalves Dias é esta:

[Quando imundo tatu, na concha envolto, (ND 3-6-8-10 e NR 3,3,2,2)
Vai, de manso, volver minada campa, (ND 3-6-8-10 e NR 3,3,2,2)
E a coruja sedenta, a luz dos mortos, (ND 3-6-8-10 e NR 3,3,2,2)
No fronteiro pano da muralha estampa] (ND 3-5-9-11 e NR 3,2,4,2)

É evidente que o quarto verso, um hendecassílabo, foge à simetria do ritmo martelado nos outros versos, que são decassílabos, e retirar-lhe a primeira sílaba não o salvaria, pois o que ficaria é um decassílabo sáfico, enquanto os outros são heróicos:

[Fronteiro pano da muralha estampa] (ND 2-4-8-10 e NR 2,2,4,2)

Tampouco funciona a desculpa de Proença, de que a solução estaria numa cesura feminina na sílaba "ro" de "fronteiro", que, combinada com a cesura sáfica na sílaba "pa" de "pano", daria a injustificável pronúncia "frontêir":

[No frontêir pa/ no da mura/ lha estam/pa]

O que Proença tenta legitimar aqui é a possibilidade de interpretar a palavra "fronteiro" como dissílabo, engolindo-se a quarta sílaba do verso hipérmetro, cujo vácuo é preenchido pela tônica de "PAno", o que transforma, como vimos, o hendeca num deca sáfico. Mesmo que tal procedimento fosse tolerável e pudéssemos alterar arbitrariamente o metro dum verso, ainda assim este caso não estaria solucionado, uma vez que a cesura proposta por Proença justapõe as tônicas da terceira e quarta sílabas, contrariando uma norma da versificação que Gonçalves Dias provavelmente não quererá contrariar, mesmo que lhe fosse facultado. Convenhamos, portanto, que o hendeca final da quadra foi intencionalmente composto nesse metro excepcional, e não sacrifiquemos a vontade do poeta à conveniência do esticólogo.

[6.4] CESURA MASCULINA E PÉS MASCULINOS

Proença acha que a cesura na quinta sílaba, seja masculina ou feminina,

tem forte apelo rítmico, por isso recorre com tanta veemência ao hendecassílabo de ritmo jâmbico-trianapéstico (ND 2-5-8-11 e NR 2,3,3,3), único metro em que tal cesura soa naturalmente. Desse parâmetro de verso trata o tópico 7.8.1, mas aqui deve ficar claro que os versos mais comuns não são os de arte-maior, e sim as redondilhas e os decassílabos. Nas redondilhas a tentação de cesurar femininamente é mais comum, mas o decassílabo e o alexandrino são versos essencialmente machistas. No tópico 6.1 ficou demonstrado como, mesmo no soneto duma poetisa, é pequena a incidência de pés femininos. Neste tópico veremos que essa incidência pode ser ainda menor, caso o poeta se deixe envolver pela tendência masculina do alexandrino.

No caso do hendeca, a cesura masculina recai naturalmente na quinta sílaba, desde que a segunda também seja tônica e configure um jambo inicial. Mais complicado, contudo, é demonstrar aquele verso de Gonçalves Dias cujo primeiro pé parece ser um estranho troqueu:

[Filhos/ de Tupã/ essa ra/ça dana/da]
[Fi](lhos)/ (de)(Tu){pã}/ [es](sa){ra}/ (ça)(da){na}...

Aqui, a única maneira de cesurar masculinamente é entender a palavra "filhos" soando como "filhôs" e transformando o troqueu num espondeu ou num jambo. Tal efeito fonético (uma diástole drástica porém corriqueira), na verdade, não é tão estranhável, a julgar pela transformação da palavra "rosa" em "rosá" nestes versos de Gilberto Gil em "Domingo no parque", que mais tarde voltaremos a citar:

[O sorvete e a ROsa, ô José! (rósa)
A roSA e o sorvete, ô José!] (rosá)

O mesmo se dá com a palavra "sala" nestes versos de Gil e Caetano pelos Mutantes:

[Mas as pessoas na sala de jantar] (salá)

Em princípio, porém, a cesura masculina é a mais adequada ao verso metrificado, já que reforça a marcação das tônicas nas posições mais frequentes. Abaixo vão listadas as denominações dos pés métricos que masculinizam a cesura.

jambo: -+ ou (1){2}
espondeu: ++ ou {1}{2}
anapesto: --+ ou (1)(2){3}
crético: +-+ ou {1}(2){3}
báquio: -++ ou (1){2}{3}
molosso: +++ ou {1}{2}{3}
dijambo: -+-+ ou (1){2}(3){4}
dispondeu: ++++ ou {1}{2}{3}{4}

coriambo: +--+ ou {1}(2)(3){4}
jônico menor: --++ ou (1)(2){3}{4}
peão quarto: ---+ ou (1)(2)(3){4}
epítrito primeiro: -+++ ou (1){2}{3}{4}
epítrito segundo: +--+ ou {1}(2){3}{4}
epítrito terceiro: ++-+ ou {1}{2}(3){4}

(O quadro completo dos pés, masculinos e femininos, pode ser conferido no tópico 15)

Para exemplificar o emprego da cesura masculina, analisei o soneto "Só" de Bilac, no qual identifiquei, além do machismo nos pés, freqüentes encontros de sílabas másculas, como se a presença feminina fosse cada vez mais descartável:

"SÓ" [Olavo Bilac]

- (1) [Este, que um deus cruel arremessou à vida,
- (2) Marcando-o com o sinal da sua maldição,
- (3) - Este desabrochou como a erva má, nascida
- (4) Apenas para aos pés ser calcada no chão.

- (5) De motejo em motejo arrasta a alma ferida...
- (6) Sem constância no amor, dentro do coração
- (7) Sente, crespa, crescer a selva retorcida
- (8) Dos pensamentos maus, filhos da solidão.

- (9) Longos dias sem sol! noites de eterno luto!
- (10) Alma cega, perdida à toa no caminho!
- (11) Roto casco de nau, desprezado no mar!

- (12) E, árvore, acabará sem nunca dar um fruto;
- (13) E, homem, há-de morrer como viveu: sozinho!
- (14) Sem ar! sem luz! sem Deus! sem fé! sem pão! sem lar!]

- (1) [Es](te)(queum)[deus]/ (cru){el}/ (ar)(re)(mes)[sou]/ (â){vi}da
(tetrâmetro: coriambo / jambo / peão quarto / jambo)
- (2) (Mar)[can]/ (doo)(co'o)(si){nal}/ (da)[su]/ (a)(mal)(di){çãõ}
(tetrâmetro: jambo / peão quarto / jambo / peão quarto)
- (3) [Es](te)(de)[sa]/ (bro){chou}/ [co][moaer](va)[má]/ (nas){ci}da
(indeciso: coriambo? / jambo / epítrito terceiro / jambo)
- (4) (A)[pe]/ (nas)[pa](raaos){pés}/ (ser)(cal)[ca]/ (da)(no){chãõ}
(tetrâmetro: jambo / dijambo / anapesto / anapesto)

- (5) (De)(mo)[te]/ (joem)(mo){te}/ (joar)[ras]/ [taaal](ma)(fe){ri}da
(tetrâmetro: anapesto / anapesto / jambo / coriambo)

(6) (Sem)(cons)[tân]/ (cia)(noa){mor}/ [den](tro)(do)[co]/ (ra){ção}
(índeciso: anapesto / anapesto / coriambo? / jambo)

(7) [Sen](te)[cres]/ (pa)(cres){cer}/ (a)[sel]/ (va)(re)(tor){ci}da
(tetrâmetro: crético / anapesto / jambo / peão quarto)

(8) (Dos)(pen)(sa)[men]/ (tos){maus}/ [fi](lhos)(da)[so]/ (li){dão}
(índeciso: peão quarto / jambo / coriambo? / jambo)

(9) [Lon](gos)[di]/ (as)(sem){sol}/ [noi](tes)(dee)[ter]/ (no){lu}to
(tetrâmetro: crético / anapesto / coriambo / jambo)

(10) [Al](ma)[ce]/ (ga)(per){di}/ (da)[to]/ (a)(no)(ca){mi}nho
(tetrâmetro: crético / anapesto / jambo / peão quarto)

(11) [Ro](to)[cas]/ (co)(de){nau}/ (des)(pre)[za]/ (do)(no){mar}
(tetrâmetro: crético / anapesto / anapesto / anapesto)

(12) [Eár](vo)(rea)[ca]/ (ba){rá}/ (sem)[nun]/ (ca)(dar)(um){fru}to
(índeciso: coriambo? / jambo / jambo / peão quarto)

(13) [Eho](mem)[há]/ (de)(mor){rer}/ [co](mo)(vi)[veu]/ (so){zi}nho
(tetrâmetro: crético / anapesto / coriambo / jambo)

(14) (Sem)[ar]/ (sem)[luz]/ (sem){Deus}/ (hemistíquio exato)
(sem)[fé]/ (sem)[pão]/ (sem){lar} (hemistíquio exato)
(hexâmetro: jambo / jambo / jambo / jambo / jambo / jambo)

A análise revela que todos estes alexandrinos (menos o último) são tetrâmetros, isto é, compostos de quatro pés, mas que poucos (como o nono e o décimo terceiro) são simétricos, isto é, têm os mesmos pés, na mesma ordem. Os versos onze e catorze destacam-se por terem todos os pés iguais: no undécimo, só trissílabos; no último, só dissílabos. No terceiro verso, ocorre um encontro de másculas entre o jambo e o epítrito; no quinto verso, ocorre outro encontro, entre o jambo e o coriambo; no nono e no décimo terceiro versos, mais dois encontros, entre o anapesto e o coriambo. O detalhe mais curioso, contudo, está nos quatro versos em que o ritmo é índeciso, pois só nossa arbitrariedade em colocarmos acentos secundários artificiais pode definir o formato do pé: no verso três, a palavra "desabrochou" ganha uma subtônica em "sa"; no verso seis, a palavra "coração" ganha uma subtônica em "co"; no verso oito, a palavra "solidão" ganha uma subtônica em "so"; no verso treze, a palavra "acabará" ganha uma subtônica em "ca". São pés coriâmbicos que, sem a subtônica, teriam de ser lidos femininamente como peões primos, mas isso iria contrariar o princípio de que não pode haver sucessão maior que três átonas, dado que os pés seguintes ao coriambo começam com sílaba fêmea. Um problema que o próprio Bilac criou, mas que temos de resolver masculinamente.

[6.4.1] VERSO MASCULINO

Ao contrário de Francisca Júlia, cujo soneto só tem versos graves ou femininos, o soneto de Bilac se divide em oito graves e seis agudos,

nestes inclusa a chave-de-ouro. Aos agudos temos de dar, por coerência, o nome de "verso masculino", dado que a cesura final não sacrifica nenhuma fêmea postônica. Ainda que minoritários no idioma, os versos masculinos são os que impõem a medida do decassílabo ou do alexandrino, razão pela qual não posso concordar com o critério de Said Ali, pelo qual nos obrigariamos a aceitar que, num mesmo soneto isossilábico, se misturassem decas com hendecas (como no soneto 19 de Camões, que se acha no tópico 11.4.1), ou dodecas com tridecas (como no soneto "No cavalo" de Gilka Machado, que se acha no tópico 11.4.4), hipótese metricamente absurda. Um ou outro hipémetro é admissível, a título de extravagância do poeta, mas um anisossilabismo habitual não pode ser admitido, apenas porque o esticólogo resolveu tratar igualmente versos femininos e masculinos. Por mais que entendamos suas intenções libertárias, creio que Said Ali é "vox clamantis in deserto"...

Além da cesura final, também a cesura interna do decassílabo e do alexandrino nos permite qualificar um verso como "masculino", mas tal circunstância será examinada ao estudarmos o decassílabo heróico e o alexandrino nos tópicos 7.7.6 e 7.9.1.1

(À parte o tópico 6.1.1, volto a abordar essa contradição sexual do verso ao tratar da rima, no tópico 11.1.4)

[6.5] PARÂMETROS DA MUSICALIDADE E DA MUSICABILIDADE

Importante é não confundir dois aspectos distintos de um mesmo fenômeno rítmico. Todo verso (e, por extensão, todo poema) é musical e musicável. Mas uma coisa é a musicalidade própria do verso, decorrente de seu ritmo natural, a qual depende da observância de normas como as aqui estudadas. Outra coisa é a eventual melodia (e respectivo ritmo) que o poema venha a ter caso sirva como letra para uma canção ou hino, bem como para uma apresentação em recital. No primeiro caso, cada verso mantém sua integridade métrica e rítmica, ainda que, numa declamação improvisada, possa sofrer variações conforme a disposição do intérprete para pausar nas rimas ou discorrer em tom de prosa. No segundo caso, a quantidade de notas da frase musical pode não coincidir com o número de sílabas métricas, nem os ictos da linha melódica com as tônicas dos versos. Daí as eventuais divergências e os possíveis equívocos ao analisarmos exemplos como os que vão comentados nos tópicos 7.7.5, 7.9, 7.10 ou 9.2

Para que a distinção entre ambos os casos seja feita de forma objetiva, chamarei de "ritmo absoluto" (RA) a maneira como cada verso mantém sua musicalidade, e de "ritmo relativo" (RR) a maneira como pode ser declamado ou cantado caso sofra a interferência de quem o adaptou a uma apresentação ao vivo ou gravada.

Tomemos como exemplo dois fragmentos da letra do Hino Nacional que se acha escandida no tópicio 15. O primeiro trecho é o refrão que, pelas terminações rimadas, teria as seguintes quebras de linha, desmembrado em três versos monômetros:

[Ó pátria amada, ++-+
 Idolatrada, ---+
 Salve, salve!] +-+

Pela nomenclatura clássica, tais pés seriam um epítrito terceiro, um peão quarto e um crético, e seu RA estaria assim representado:

++-+ {Ó} {pá} (tríaa) {ma}...
 ---+ (i)(do)(la) {tra}...
 +-+ {Sal} (ve) {sal}...

Entretanto, se considerássemos a distribuição silábica correspondente às notas da frase melódica, teríamos outra quebra de linha, em função do RR, o qual estaria assim representado: no primeiro verso, por um pé epítrito terceiro; no segundo verso, por um peão quarto; no terceiro verso, por um pé jâmbico e um báquico, sendo que neste a palavra "salve" soa como se tivesse duas tônicas, "sálvê".

[Ó pátria amá... ++-+
 ..da, idolatrá... ---+
 ..da, salve, sálvê!] -+/-++

++-+ {Ó} {pá} (tríaa) {ma}
 ---+ (dai)(do)(la) {tra}
 -+/-++ (da) {sal} (ve) {sal} {ve}

Se, por outro lado, realinhássemos os três versos num único alexandrino trímetro, teríamos o seguinte RA, com seu respectivo RR formando um verso bárbaro de treze sílabas:

RA: [Ó pátria amada, idolatrada, salve, salve!] ++-+/-++/-++
 RR: [Ó pátria ama/da, idolatra/da, sal/ve, sálvê!] ++-+/-++/-++

RA: {Ó} {pá} (tríaa) {ma} / (dai)(do)(la) {tra} / (da) {sal} (ve) {sal}...
 RR: {Ó} {pá} (tríaa) {ma} // (dai)(do)(la) {tra} // (da) {sal} / (ve) {sal} {ve}

Aqui se percebe a importância das cesuras na marcação do ritmo, reduzindo a diferença entre RA e RR a um simples acréscimo quantitativo na última sílaba. Daí a razão pela qual são preferíveis os versos longos, nos quais fica mais evidente a inconveniência da cesura feminina nos casos duvidosos.

O segundo exemplo é a estrofe que, pela rima, forma uma quadra

anisossilábica em ABAB, onde A é redondilha maior e B é hendecassílabo:

[Se o penhor dessa igualdade --+/+--+ (3-7 3,4)

Conseguimos conquistar com braço forte, --+/---+//+--+ (3-7-11 3,4,4)

Em teu seio, ó liberdade, -++/+--+ (3-7 3,4)

Desafia o nosso peito a própria morte!] --+/-+--+//+--+ (3-7-11 3,4,4)

Nos versos pares o RR não produz maior efeito sobre a tonicidade, alterando apenas o hendeca para o alexandrino irregular. Vejam-se no tópico 7.8 as implicações rítmicas do hendeca. Já nos versos ímpares tanto a tonicidade quanto a métrica são afetadas:

Se no RA o primeiro verso é uma redondilha maior, no RR passa a ser um eneassílabo, já que a palavra "penhor" é cantada como "penh^ô-ô^r" e a palavra "igualdade" soa como oxítona. No RA, teríamos um pé anapéstico e outro coriâmbico; no RR, teríamos três pés, sendo um jônico menor, um espondeu (já que a palavra "dessa" soa como "d^ésá", atraindo o "i" de "igualdade") e um báquico, assim:

RA: (Seo)(pe) {nhor} / {des} (sai)(gual) {da} ...

RR: (Seo)(pe) {nho} {or} // {des} {sai} / (gual) {da} {de}

Já no terceiro verso aplica-se uma cesura feminina para que o RA se transforme em RR e o pé anapéstico se prolongue num peão terceiro, que na prática funciona como jônico menor porque a palavra "seio" é cantada como "sê-iô". Eis como se diferenciam os dois ritmos:

RA: (Em)(teu) {se} / {ioó} (li)(ber) {da} ...

RR: (Em)(teu) {se} {io} // {ó} {li} / (ber) {da} {de}

Neste último RR também se nota como as sílabas "ó-li" soam como duas tônicas e a palavra "liberdade" como outra oxítona.

Se analisarmos as conseqüências do RR sobre as palavras "penhor" e "seio", concluiremos que o ideal seria que, quando uma letra é musicada, a melodia coincida com os versos, seja na métrica (caso da falha em "penhor"), seja na tonicidade (caso da falha em "seio"); e dessas duas falhas do Hino Nacional conclui-se que é praticamente impossível evitar que um RR resulte imperfeito e que o cancionista popular esteja repleto de pequenas agressões ao ouvido poético, como no citado fragmento de Gilberto Gil em "Domingo no parque", quando a palavra "rosa" é forçada, na diástole, a soar como "rosá":

[O sorvete e a ROsa, ô José! --+/--+ / +--+

A roSA e o sorvete, ô José!] --+/--+ / +--+

(O)(sor) {ve} / (tee)(a) {ro} / {saô} (Jo) {sé}

(A)(ro) {sa} / (eo)(sor) {ve} / {teô} (Jo) {sé}

Note-se que a sílaba forte da melodia não muda de posição, a fim de manter o ritmo da canção (RR), e em função desse RR sacrifica-se o próprio ritmo de um ou de outro verso (RA): eis que, às vezes, o ictus da frase melódica coincide com a tônica da palavra "sorVEte", às vezes pode não coincidir, como na tônica de "ROsa". Sirva isto de alerta aos que, mais atentos à declamação ou ao canto, atribuem maior importância ao RR: não podemos perder de vista a sonoridade natural das palavras, com a qual o ouvido poético estará sempre familiarizado.

O próprio Bilac, tão atento à métrica e ao ouvido poético, não escapou às traições do ritmo: no refrão do Hino à Bandeira, o terceiro verso é catalético e, para acompanhar o metro eneassílabo do primeiro verso, a palavra "querido" tem de ser cantada como "queridô-ô", se não quisermos cantá-la como "queri-ido":

[Recebe o afeto que se encerra (NR 2,3,4)
Em nosso peito juvenil, (NR 4,4)
Querido símbolo da terra, (NR 4,4 ou 2,3,4)
Da amada terra do Brasil!] (NR 4,4)

Como fazer reparos aos letristas populares, se até os mais tarimbados poetas, de Duque Estrada a Bilac, são vítimas da própria armadilha isossilábica que criam entre RA e RR? Uma conclusão provisória seria a de que o ouvido poético se encarrega de flexibilizar a regra, sempre e desde que não se sinta agredido.

Quanto à cesura, a conclusão mais óbvia, que se depreende das constatações de Proença, é a de que cesurar femininamente só interessa a quem prioriza o RR, cujo ouvido parece ter alguma dificuldade em reconhecer que a sílaba poética independe da sílaba gramatical ou da nota musical e que o pé métrico independe de palavras inteiras. Assim, tomemos os versos deste fragmento do Hino Nacional, com a respectiva quantificação tônica:

[Do que a terra mais garrida --+ / ---+
Teus risinhos, lindos campos, têm mais flores, --+ / -+-+ / / -+-+
Nossos bosques têm mais vida, --+ / -+-+
Nossa vida, no teu seio, mais amores!] +-+ / ---+ / / -+-+

Mesmo sabendo que, no primeiro verso, o RA manda que as pausas de cesura recaiam nas tônicas de "TÉrra" e de "gaRRIda" e que, portanto, os dois pés são um anapesto e um peão quarto, aqueles que preferem entoar pelo RR podem achar que as pausas recairiam sempre no final das palavras, como se estas devessem soar "terrá" e "garridá": nesse caso, os dois pés do verso seriam peões terceiros, prevalecendo então a cesura feminina. Vejamos a diferença de interpretação:

Pelo RA, a estrofe masculinamente cesurada fica assim:

[Do que a te/rra mais garri/da
Teus riso/nhos, lindos cam/pos, têm mais flo/res,
Nossos bos/ques têm mais vi/da,
Nossa vi/da, no teu se/io, mais amo/res!]

Pelo RR, a estrofe femininamente cesurada fica assim:

[Do que a terra/ mais garrida/
Teus risonhos,/ lindos campos,/ têm mais flores,/
Nossos bosques/ têm mais vida,/
Nossa vida,/ no teu seio,/ mais amores!/]]

Detalhando a diferença no primeiro verso:

(Do)(quea){te} (anapesto) (rra)(mais)(ga){rri}... (peão quarto)
(cesura masculina, fiel à redondilha maior)

(Do)(quea){te}(rra) (peão terceiro) (mais)(ga){rri}(da) (peão terceiro)
(cesura feminina, quebrando o pé do verso)

O mesmo vale para os demais versos da estrofe, cujos pés seriam todos transformados em peões terceiros ou em ditroqueus caso se optasse pela cesura feminina. Fique claro, portanto, que esta só se aplica no entender dos que querem que os pés coincidam com sílabas finais das paroxítonas "terra", "garrida", "risonhos", "campos", "flores", etc. Contudo, o autêntico versificador tem consciência de que os pés métricos são compostos de sílabas entre tônicas e não entre palavras, sendo portanto a cesura masculina a única aceitável para que cada verso se mantenha íntegro em seu RA.

[7] POSSIBILIDADES MÉTRICAS DO VERSO

No capítulo 4 ficou demonstrado como os pés (chamados por Proença de "células métricas") podem ser representados pelos algarismos 2, 3 e 4, conforme o número de sílabas que contenham, e que, tomando como segmentos esses algarismos, quer isolados, quer combinados, teremos determinado as possibilidades métricas.

Proença consolidou toda a sua pesquisa de metrificação em quatro quadros numéricos (designados pelas letras A, B, C e D), reproduzidos no capítulo 14. Explica ele que, nos dois primeiros, constam as possibilidades rítmicas dos versos que começam em anacruse, por pés masculinos (jâmbico, anapéstico e peônico), assim distribuídos: no quadro A, até doze sílabas; no B, até onze. Nos quadros C e D estão reunidos os versos que começam em sílaba máscula (porém por pés femininos: trocaico, dactílico, peão primo). Oportunamente teremos ocasião de examinar essa interessante ambigüidade entre a sílaba fêmea inicial e respectivo pé masculino, e vice-versa.

As instruções de Proença para o uso dos quadros são elementares: verifica-se na coluna que nos interessa (seja o verso de oito sílabas) todas as vezes que esse algarismo aparece na vertical; nas linhas correspondentes, em sentido horizontal, estarão assinaladas todas as possibilidades de cesuras internas. No caso do exemplo, teremos: quadro A, 2-4-8, 2-4-6-8, 2-6-8, 3-5-8, 4-6-8 e 4-8; quadro B, 1-3-5-8, 1-3-6-8, 1-4-6-8, 1-5-8; quadro D, as mesmas do anterior.

Os números encontrados são os ND já referidos (tópico 4.7) e registram a distribuição ordinal das tônicas do verso. Deles decorre, como também já foi explicado, o NR (tópico 4.8), que registra os intervalos silábicos entre uma tônica e a seguinte e cuja soma deve ser igual ao número de sílabas do verso.

[7.1] PONTOS DE SEGMENTAÇÃO

Proença conclui que, nos versos de contagem par, a cesura interna pode ocorrer em três pontos: a metade, a metade mais um e a metade menos um. Teríamos, assim, o seguinte esquema, para os maiores de seis sílabas:

seis sílabas: 3/6, 4/6 e 2/6

oito sílabas: 4/8, 5/8 e 3/8

dez sílabas: 5/10, 6/10 e 4/10

Nos versos de contagem ímpar ocorreria o mesmo fenômeno, com características idênticas, em duas segmentações: metade menos 1/2 e

metade mais 1/2, o que daria o seguinte esquema:

cinco sílabas: 2/3, 3/2

sete sílabas: 3/4, 4/3

nove sílabas: 4/9, 5/9

onze sílabas: 5/11, 6/11

As frações em que a diferença entre os termos é superior a quatro seriam, como é óbvio, passíveis de decomposição.

[7.1.1] PARÂMETROS DO VERSO

No tópico 4.9 foi dito que o pé não se confunde com a sílaba, com o hemistíquio ou com o próprio verso. Detalhemos tais conceitos. A sílaba poética difere da sílaba gramatical graças à sinérese, que permite a transformação de hiatos em ditongos e a fusão de vogais entre as palavras. Tomemos como exemplo esta chave-de-ouro bilaquiana:

[O gênio sem ventura e o amor sem brilho]

Gramaticalmente, temos:

O/gê/nio/sem/ven/tu/ra/e/o/a/mor/sem/bri/lho (14 sílabas)

Poeticamente, temos:

(O)[gê](nio)(sem)(ven){tu}(raeo)[mor](sem){bri}lho (10 sílabas)

Na sétima sílaba poética, a sinérese permitiu a aglutinação de quatro sílabas gramaticais numa única átona, enquanto a átona final era desprezada na contagem. Portanto, o número de sílabas de um verso tende a ser sempre menor que a quantidade gramatical. É pouco comum que a sinérese aglutine quatro vogais, mas duas ou três são usualmente fundidas, desde que entre elas não haja mais de uma tônica. Outro verso bilaquiano nos exemplifica tal variação:

[Amo-te assim, desconhecida e obscura]

[A](mo)(teas){sim}{des}(co)(nhe){ci}{daeobs}{cu}ra

Onde uma sinérese funde duas vogais (teas) e outra sinérese funde três vogais (daeobs); já nestes outros versos as vogais não se fundem porque entre tônicas é obrigatória a diérese, como em encontros do tipo "lá onde", "já era" ou "só isso":

[Podes amar até outras mulheres!] [Florabela Espanca]

[Po](des)(a){mar}/ (a){té}/ [ou](tras)(mu){lhe}res

[só há na minha interna profundeza...] [Gilka Machado]

[Só]{há}/ (na)[mi](nhain){ter}/ (na)(pro)(fun){de}za

[só tu és a verdade e és a razão, Tristeza!] [Gilka Machado]
[Só] {tu} / [és](a)(ver) {da} / [dees](a)(ra) {zão} / (tris) {te} za

[Nela há inda um rumor de asa em adejo] [Luís Delfino]
[Ne][lahá] {in} / (daum)(ru) {mor} / (dea)(saem)(a) {de} jo

[Eis aqui este sambinha ("qui/es")
Feito numa nota só
Outras notas vão entrar
Mas a base é uma só] ("é/u")

Ressalvo, todavia, que mesmo essa suposta obrigatoriedade de empregar diérese entre vogais másculas pode ser relativa, dado que Camões abre precedentes nos quais eu próprio me louvei, a exemplo deste caso:

[Mas cá onde mais se alarga, ali tereis] [Camões]
(Mas) {cáon} / (de)(mais)(sea) {lar} / (gaa)[li](te) {reis}

[de bruços, vou no embalo até onde der] [Glauco Mattoso]
(de) {bru} / (ços)(vou)(noem) {ba} / (loa)[téon](de) {der}

Antes de quaisquer outras considerações sobre sinérese e diérese, quero esclarecer que, em poesia, é irrelevante se determinado fenômeno ocorre interna ou externamente a um vocábulo, ou melhor, se seu efeito é intra ou intervocabular, uma vez que, para efeitos de metrificação, todo o verso equivale a um único termo, como que um extenso monômetro polissílabo, a ser escandido pela primeira vez naquele momento. Destarte, as palavras da chave-de-ouro bilaquiana não seriam estas nove:

1: O 2: gênio 3: sem 4: ventura 5: e 6: o 7: amor 8: sem 9: brilho

Seriam, isto sim, reduzidas esticologicamente a apenas uma, que, por sua vez, se desmembraria nestas três após a escansão:

1: Ogê 2: niosemventu 3: racoamorsembrilho

São estes três morfemas, ou estas "palavras" rearticuladas, que os versificadores chamam de "pés", e é no interior daquele único macromorfema ou "vocabulão" que se processam todos os fenômenos fonéticos e morfológicos, inclusive a sinérese e a diérese, dos quais decorrerá o desmembramento do tal vocabulão em dois, três, quatro ou mais pés, bem como a mensuração de tais desmembramentos.

Entende-se, por conseguinte, por que as oito sílabas gramaticais do fragmento "ra e o amor sem brilho" formam um pé de apenas quatro sílabas poéticas, enquanto o fragmento anterior, "O gênio sem ventu", tem suas seis sílabas divididas em dois pés: um de duas sílabas ("O gê") e outro

de quatro ("nio sem ventu"). Entende-se também por que o decassílabo se quebra em dois hemistíquios, sendo o primeiro composto de seis sílabas e o segundo de quatro: quando não é possível dividir o verso à metade, a quebra de linha coincide com a cesura mais próxima da metade. Isso explica a denominação dada aos versos, de acordo com a quantidade silábica de cada um, cujos termos aludem recorrentemente aos hemistíquios:

O trissílabo é uma redondilha quebrada;

O tetrassílabo é um quebrado de redondilha maior;

O pentassílabo é uma redondilha menor;

O hexassílabo é um heróico quebrado;

O heptassílabo é uma redondilha maior;

O octossílabo é um sáfico quebrado;

O eneassílabo é um verso de arte-maior;

O decassílabo pode ser um heróico (inclusive o martelo), um sáfico ou um provençal;

O hendecassílabo também é um verso de arte-maior;

O dodecassílabo é um alexandrino;

O tridecassílabo é um verso bárbaro, bem como o tetradeca e outros maiores.

O fato de haver dubiedade entre o enea e o hendeca como rotuláveis de "verso de arte-maior" se explica pela falta de termo mais específico: na verdade, todos os versos mais longos que a redondilha maior seriam de arte-maior, mas como os de oito, dez e doze têm denominações mais consagradas, os ímpares disputam a designação genérica.

A partir do próximo tópico, serão examinados caso a caso.

[7.2] VERSOS DE QUATRO E CINCO SÍLABAS

Proença principia sua análise pelo verso de cinco sílabas, mas é óbvio que caberia analisar antes os de menor metro. Ocorre que, como o maior pé tem quatro sílabas, quis Proença abordar a mensuração a partir dos

versos compostos de, no mínimo, dois pés. Entretanto, convém deixar registrada apenas uma observação quanto ao fato de Said Ali tratar o verso dissílabo de Casimiro de Abreu como trissílabo, devido à contagem das postônicas que ele insiste em considerar. Sirvam, portanto, os poemas abaixo (o fragmento inicial de "A valsa" de Casimiro, seguido duma recriação de José Paulo Paes) como exemplos de verso de duas sílabas, e o seguinte ("Walter Benjamin" de Nelson Ascher) como exemplo do verso de três sílabas:

[Tu, ontem,
Na dança,
Que cansa,
Voavas,
Co'as faces
Em rosas
Formosas
De vivo
Lascivo
Carmim;
Na Valsa
Tão falsa,
Corrias,
Fugias,
Ardente,
Contente,
Tranqüila,
Serena,
Sem pena
De mim.] [...]

"HÉRCULES E ÔNFALE" [José Paulo Paes, traduzindo Apollinaire]

[O cu
Onfálico
(Vão cu!)
Cai rápido.

- Vês tu
Quão fálico?
- Taful!
Priápico!

Que sonho
Medonho!...
Segura!...

E a fura
O hercúleo
Acúleo.]

"WALTER BENJAMIN" [Nelson Ascher]

[Quando em torno
tudo exalta
gáudios de alta-
neiro e morno

"Sim", ressalta
teu ardor no-
dal de impor-nos
noutra pauta,

com desígnios
mais soturnos,
como um ígneo

"Não", o turno
de teu signo: o
de Saturno]

O fato de exemplificarmos versos curtíssimos com casos eruditos não significa que a canção popular esteja alheia à casuística. Basta citar a letra de "Feito gente" de Walter Franco, composta em trissílabos:

[Feito gente, +-+
Feito fase, +-+
Eu te ameí --+
Como pude. +-+

Fui inteiro, --+
Fui metade, --+
Eu te ameí --+
Como pude.] +-+

Claro que sempre caberá argumentar que versos muito curtos podem ser considerados hemistíquios dos mais longos (e vice-versa, que versos muito longos podem ser divididos em hemistíquios menores), mas esta polêmica será conduzida ao longo da análise de cada metro. Por ora o que importa frisar é a intenção do poeta ao rimar ou ao musicar, e no caso o autor não deixa dúvida quanto à divisão rítmica dos versos da canção, nitidamente separados pela pausa do compasso.

Para Proença, a redondilha menor é o primeiro verso do tipo composto, e só admite duas possibilidades em NR (2,3 e 3,2), a elas reduzindo-se as demais:

ND 2-5 equivaleria a (1){2}(3)(4){5}

ND 1-5 equivaleria a {1}(2)[3](4){5}

ND 1-3-5 equivaleria a {1}(2){3}(4){5}

ND 3-5 equivaleria a (1)(2){3}(4){5}

Os exemplos dados por Proença são:

[Não chores que a vida (ND 2-5 e NR 2,3)

É luta renhida (ND 2-5 e NR 2,3)

Viver é lutar] (ND 2-5 e NR 2,3)

[Gonçalves Dias]

[Vão buscar alívio (ND 3-5 e NR 3,2)

Pro netinho doente, (ND 3-5 e NR 3,2)

Vão pedir notícias (ND 3-5 e NR 3,2)

Dalgum filho ausente, (ND 3-5 e NR 3,2)

Vão rogar à glória (ND 3-5 e NR 3,2)

Para os mortos já] (ND 3-5 e NR 3,2)

[Guerra Junqueiro]

No exemplo de Guerra Junqueiro, Proença insiste em observar que cada verso poderia ser encarado como um hemistíquio daquele suposto verso de onze sílabas, mas insisto eu que, caso o poeta pretendesse versejar no metro hendecassílabo, não teria escolhido a redondilha. Cabe-nos, portanto, analisar a redondilha como redondilha e não como pretexto para contar ou descontar sílabas fêmeas.

Já no exemplo seguinte Proença computa a tonicidade das sílabas segundo um critério divergente do meu. Primeiro vejamos como ele marca o ND e o NR de cada verso, destacando-se os de ND 1-5, para os quais Proença dá o NR 1,4:

"MEMÓRIA" [Carlos Drummond de Andrade]

(1) [Amar o perdido (ND 2-5 e NR 2,3)

(2) Deixa confundido (ND 1-5 e NR 1,4 ou 2,3)

(3) Este coração. (ND 1-5 e NR 1,4 ou 2,3)

(4) Nada pode o olvido (ND 1-3-5 e NR 1,2,2 ou 3,2)

(5) Contra o sem sentido (ND 1-3-5 e NR 1,2,2 ou 3,2)

(6) Apelo do não. (ND 2-5 e NR 2,3)

(7) As coisas tangíveis (ND 2-5 e NR 2,3)

- (8) Tornam-se insensíveis (ND 1-5 e NR 1,4 ou 3,2)
 (9) À palma da mão. (ND 2-5 e NR 2,3)
- (10) Mas as coisas findas (ND 3-5 e NR 3,2)
 (11) Muito mais que lindas (ND 1-3-5 e NR 1,2,2 ou 3,2)
 (12) Essas ficarão.] (ND 1-5 e NR 1,4 ou 3,2)

Enquanto que, nos versos de Gonçalves Dias e Guerra Junqueiro, os NR são constantes (2,3 e 3,2), em Drummond tais fórmulas aparecem combinadas com estranhos 1,2,2 e 1,4. No primeiro terceto, o ritmo de 2,3 ("Amar o perdido") que anuncia o poema, se transformaria em 1,4 nos versos seguintes ("Deixa confundido / Este coração"), com leve incidência (na leitura de Proença) do acento secundário na terceira sílaba, esboço do ritmo dos versos seguintes, em que nela recai a tônica principal: "Nada pode o olvido / Contra o sem sentido". O NR inicial, 2,3, volta no último verso ("Apelo do não"). Há, segundo ele, uma conexão rítmica entre os dois primeiros tercetos: < simétrico, com dois versos de NR 2,3, ladeando um atípico de 1,4.

Poderíamos dizer indeciso, em vez de atípico? O último terceto é quase monótono, os dois primeiros versos em 3,2, com uma leve variedade final em 1,4.>>

O problema aqui é que não existem pés monossílabos, como o próprio Proença assumiu ao dar como parâmetro o compasso binário. Logo, o NR do segundo e do terceiro versos não poderia ser 1,4 e o do quarto verso não poderia ser 1,2,2. Como fazer, se a tonicidade foi corretamente codificada por Proença como 1-5 e 1-3-5? Ora, ele mesmo reconhece a existência do acento secundário, e o identifica nas sílabas "con" de "confundido" e "co" de "coração". Portanto, o esquema dos três versos citados seria 1-3-5 com cesura feminina (+-/+-) dividindo o verso em um troqueu e um crético, ou com cesura masculina (+-+/-) dividindo o verso em um crético e um jambo, casos em que o NR seria, respectivamente, 2,3 e 3,2 (tal como nos versos de Gonçalves Dias ou Guerra Junqueiro)... Apenas questão de coerência, e de escolha no momento de cesurar.

[7.2.1] PARÂMETROS DO TETRA

Se partirmos do princípio de que o menor pé tem duas sílabas e de que a menor divisão possível para um verso seria em dois pés dissílabos, conclui-se que o menor verso composto é o tetrassílabo e não a redondilha menor pretendida por Proença. Aliás, o tetra também está presente na poesia popular, a exemplo da chamada "cantoria" nordestina, aparecendo nas "pelejas" disputadas entre repentistas, cuja representação literária está amplamente documentada na poesia de cordel. As décimas de quatro sílabas, chamadas de "parcelas", são tão comuns quanto as de cinco, nessas pelejas. (Veja-se, a propósito, o tópico

11.2.8) Segundo Francisco Linhares e Otacílio Batista em "Gêneros da Poesia Popular", há cantadores que ainda usam a parcela para a "Despedida", que costumeiramente é feita no final das apresentações. Coutinho Filho, em "Violas e Repentes", apresenta duas estrofes, com quatro sílabas em cada verso, da peleja de Pedra Azul com Manoel da Luz Ventania:

[Eu sou judeu +-+
Para o duelo! +--+
Cantar Martelo -+-+
Queria eu! -+-+
O pau bateu, -+-+
Subiu poeira! -+-+
Aqui na feira, -+-+
Não fica gente! ++++
Queima a semente +--+
Da bananeira] ---+

Ventania revidou o ataque a Bananeiras, terra de seu nascimento, respondendo a Pedra Azul com esta parcela:

[Sou bananeira... ---+
Do alagadiço! ---+
Você diz isso -+++
Por brincadeira! ---+
Meto a madeira, +--+
Quebro a viola! +--+
Só me consola +--+
Te ver, um dia, -+-+
De vara e guia, -+-+
Pedindo esmola] -+-+

Também eu fiz uso da parcela na "Peleja de Astier Basílio com Glauco Mattoso", quando retruquei a Astier:

[Qual passarinho +--+
Que lhe contou ---+
Que hetero eu sou? -+++
Eu não me alinho +-+
Com o povinho ---+
Que diz que furo -+-+
Certo e seguro +--+
Só na buceta: +--+
Sou bicha, e peta ++++
Não falo, eu juro!] +++++

[...]

[Vejo que lido +--+
Com um teimoso, ---+
Mas o Mattoso ---+
Não foi vencido! ++-+
Queixo caído, +--+
Quadrão, parcela: -+-+
Nesta querela +--+
Nada me poda, +--+
Pois leva foda -+-+
Quem me interpela!] +--+

Na poesia erudita o verso tetrassílabo (também chamado "quebrado de redondilha maior") aparece esporadicamente, de forma mais sofisticada e experimental, como nestes sonetinhos de Vinicius de Moraes e Nelson Ascher:

"A PÊRA" [Vinicius de Moraes]

[Como de cera +--+
E por acaso ---+
Fria no vaso +--+
A entardecer ---+

A pêra é um pomo -+++
Em holocausto ---+
À vida, como -+-+
Um seio exausto -+-+

Entre bananas +--+
Supervenientes ---+
E maçãs lhanas --++

Rubras, contentes +--+
A pobre pêra: -+-+
Quem manda ser a?] ++-+

"VOZ" [Nelson Ascher]

[Ninguém jamais [-+-+]
regeu tão extra- [-+++]
(pois sem rivais) [---+]
vagante orquestra [-+-+]

como a que destra- [+--+]
vando os umbrais [+--+]
com chave-mestra [-+-+]

- cordas vocais - [+--+]

propõe que além da [-+-+]
canção, com elas, [-+-+]
a mente aprenda [-+-+]

(mais do que vê-las [+--+]
sem qualquer venda) [--++]
a ouvir estrelas.] [-+-+]

Também a música popular faz uso do tetra, sem perda de naturalidade, como em parte da letra de "Carinhoso" de João de Barro (sobre melodia de Pixinguinha):

[Meu coração ---+
Não sei por quê ---+
Bate feliz +--+
Quando te vê +--+
E os meus olhos ---+
Ficam sorrindo +--+
E pelas ruas -+-+
Vão te seguindo ---+
Mas, mesmo assim, -+-+
Foges de mim] +--+

Com base nos exemplos acima, podemos identificar as características rítmicas do tetra, cujos parâmetros são justamente os dos pés masculinos do tópico 6.4:

dijâmbico: "Queria eu"
{Que}{ri}{a}{eu}

dispondeu: "Não falo, eu juro!"
{Não}{fa}{loeu}{ju}...

coriâmbico: "Para o duelo!"
{Pa}{(rao)}{du}{e}...

jônico menor: "E maçãs lhanas"
{E}{(ma)}{çãs}{lha}...

peão quarto: "Por brincadeira"
{Por}{(brin)}{ca}{dei}...

epítrito primeiro: "Você diz isso"
{Vo}{cê}{diz}{is}...

epítrito segundo: "É qualquer coisa"
{É}{qual}{quer}{coi}...

epítrito terceiro: "Eu sou judeu"
{Eu}{sou}{(ju){deu}}

Sempre é bom lembrar que, no caso de monossílabos fortes como "é", "já", "não", etc., a tonicidade depende apenas da ênfase dada por quem lê o verso: caso não recaiam na sílaba final de um pé masculino, podem ter interpretação de sílaba fraca, alterando o tipo do pé. Nada, porém, que afete a masculinidade da cesura.

[7.2.2] PARÂMETROS DO PENTA

Quanto à redondilha menor, na "cantoria" ocorre em décimas como esta "parcela" da peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho dos Tucuns, quando o negro provoca o cego nestes termos:

[No sertão, peguei --+/-+
Cego malcriado, +/---+
Dancei-lhe o machado, -+/---+
Caiu, eu sangrei! -+/-++
O couro eu tirei -+/-++
Em regra de escala: -+/---+
Espichei na sala, --+/-+
Puxei para um beco -+/---+
E, depois de seco, --+/-+
Fiz mais de uma mala!] ++/+--+

Também pelejando, empreguei a parcela de cinco ao retrucar a Astier Basílio:

[Aquele putinha -+/---+
Que comi na tela --+/-+
Feito uma cadela ++/---+
Era amiga minha! +-+/-+
Quem pensou que eu tinha --+/++
Me casado, errou! --+/-+
Faz parte do show ++/---+
Fingir que endireito, -+/---+
Mas não tomo jeito: -+/-++
Xibungo é que sou!] -+/-++

[...]

[Magina! Quem, eu? -+/---+
Você ficou louco! -+/-++

Não é por tão pouco ++/-++
Que eu troco um Romeu ++/--+
Por vaca que deu -+/--+
A xota pro mundo! -+/--+
Às vezes confundo -+/--+
Cu fêmea e cu macho ++/-++
Mas bom mesmo, eu acho, -+/+++
É rola, no fundo...] ++/--+

Como se vê, o parâmetro básico do penta é um dímetro jâmbico-anapéstico (NR 2,3 como em "Aquela putinha") ou anapéstico-jâmbico (NR 3,2 como em "No sertão, peguei"), sendo que o jambo pode assumir a tonicidade do espondeu, e o anapesto a tonicidade do crético, do báquico ou do molosso.

Caso excepcional é a presença de um pé feminino no verso "Cego malcriado", cujo parâmetro é trocaico-anapéstico. Para que o pé seja substituído por um masculino, seria preciso tonificar a sílaba "mal", convertendo-se o parâmetro para o crético-jâmbico, mas tal entonação soaria algo forçada. Deste exemplo se deduz que nem sempre é possível prescindir da cesura feminina, a menos que admitíssemos a existência de pés masculinos de cinco sílabas, caso em que o verso "Cego malcriado" poderia ser considerado um hipodócmio.

Ainda nesse ritmo jâmbico-anapéstico, que parece soar mais natural, a música popular tem exemplos antológicos, como em parte da letra de "Garota de Ipanema" de Vinicius (sobre melodia de Jobim):

[Olha
Que coisa mais linda (NR 2,3)
Mais cheia de graça (NR 2,3)
É ela, menina (NR 2,3)
Que vem e que passa (NR 2,3)
Num doce balanço (NR 2,3)
Caminho do mar (NR 2,3)

Moça
Do corpo dourado (NR 2,3)
Do sol de Ipanema (NR 2,3)
O seu balançado (NR 2,3)
É mais que um poema (NR 2,3)
É a coisa mais linda (NR 2,3)
Que eu já vi passar] (NR 2,3)

[7.3] VERSOS DE SEIS SÍLABAS

Proença demonstra que, na segmentação do verso hexassílabo, figuram as relações 2/6, 3/6 e 4/6, lembrando que o chamado heróico quebrado apresenta poucas possibilidades: 4-6, 3-6, 2-4-6, 1-3-6 e 2-6. E dá exemplo com os seguintes fragmentos:

[Ó sono, ó noivo pálido (ND 2-4-6 e NR 2,2,2)
Das noites perfumosas (ND 2-6 e NR 2,4)
Que sobre um chão de rosas (ND 2-4-6 e NR 2,2,2)
Trilhas pela amplidão] (ND 1-3-6 e NR 2,4) (+-/+-+) (*)
[Castro Alves]

[Todos vêm tarde. A Terra (ND 1-4-6 e NR 4,2) (+--+/-+)
anda morrendo sempre (ND 1-4-6 e NR 4,2) (+--+/-+)
e a vida que persiste (ND 2-6 e NR 2,4)
pausa descompassada. (ND 1-6 e NR 1,5) (*)

E o nosso andar é lento (ND 2-4-6 e NR 2,2,2)
curto nosso respiro. (ND 1-3-6 e NR 3,3 ou 2,4) (*)
E logo repousamos (ND 2-6 e NR 2,4)
e renascemos logo (ND 4-6 e NR 4,2)
(Renascemos? Talvez)] (ND 3-6 e NR 3,3)
[Drummond]

Nestes dois exemplos estão, como expõe Proença, representadas todas as possibilidades rítmicas do heróico quebrado, as quais se reduzem ao NR 3,3 e 2,2,2. Quanto às demais alternativas, ora são acentuadas nessas sílabas, ora admitem nelas um acento secundário.

(*) Proença assinala que < têm os segmentos rítmicos representados por um número triangular: 1,2,3.

Está no mesmo caso o verso de Drummond "curto nosso respiro">>. Aqui cabe a mesma observação que já fiz à redondilha: não existindo pé monossílabo, o hexa drummondiano pode ser femininamente cesurado como 2,4 (+-/+-+) ou masculinamente cesurado como 3,3 (+-+/-+). Quanto ao outro verso marcado com asterisco, "pausa descompassada", tem o ND 1-6; há, portanto, um intervalo de mais de quatro átonas entre as duas tônicas, o que torna obrigatório o acento secundário, cuja posição, admite Proença, é variável, < recai em "pas", obrigatoriamente átona por ser justaposta à tônica indispensável da sexta. A quem lê, cabe escolher, na palavra "descompassada", o prefixo "des", ou a sílaba "com" para a acentuação secundária>>:

{pau}{sa}[des]/ (com)(pas){sa}da (crético e anapesto)

{pau}(sa)(des)[com]/ (pas){sa}da (coriambo e jambo)
{pau}(sa)/ [des](com)(pas){sa}da (troqueu e coriambo)
{pau}(sa)(des)/ [com](pas){sa}da (dátilo e crético)

Assim, o NR ficaria 3,3 (+-+/-+ com cesura masculina e +--/+--+ com cesura feminina) ou 2,4 (+-/+++ com cesura feminina, ou ainda 4,2 (+--+/-+) com cesura masculina. Pelo visto, o verso conseguiu abarcar todo o leque de opções cesuráveis neste metro! Ponto para Drummond.

[7.3.1] PARÂMETROS DO HEXA

Já que Proença recorre constantemente a Drummond para exemplificar suas teses, escolho como modelo de hexa o poema abaixo.

"SONETILHO DO FALSO FERNANDO PESSOA" [Carlos Drummond de Andrade]

[Onde nasci, morri. +--+/-+
Onde morri, existo. +--+/-+
E das peles que visto --+/-+
muitas há que não vi. +-+/-++

Sem mim como sem ti -+/-+--+
posso durar. Desisto +--+/-+
de tudo quanto é misto -+/-+++
e que odiei ou senti. --+/-+

Nem Fausto nem Mefisto, -+/-+++
à deusa que se ri -+/-+++
deste nosso oaristo, +-+/-+

eis-me a dizer: assisto +--+/-+
além, nenhum, aqui, -+/-+--+
mas não sou eu, nem isto.] -+/-+/-+

A este acrescento outros três sonetinhos no mesmo metro:

"MODESTA (II)" [Gonçalves Crespo]

[Um beijo se escutou, (NR 2,4)
E eu via mal seguro (NR 2,4)
A luz que ele traçou (NR 2,4)
No azul do meu futuro. (NR 2,4)

Um beijo se escutou. (NR 2,4)

Depois... teu lábio puro (NR 2,2,2)
Mais brando suspirou (NR 2,4)
Que a pomba em ermo escuro. (NR 2,2,2)

Voz doce e piedosa! (NR 2,4)
Não fujas, mariposa, (NR 2,4)
Não tremas, Galatéia! (NR 2,4)

Gwinplaine, extasiado, (NR 2,4)
De um ósculo sagrado (NR 2,4)
Os pés ungia a Déia...] (NR 2,2,2)

"SONETO DO HERÓICO QUEBRADO" [Glauco Mattoso]

[Chamado de "quebrado", (NR 2,4)
o heróico só tem meia (NR 2,4)
no pé, mas figurado (NR 2,4)
é o termo que o nomeia. (NR 2,4)

Seis sílabas é o dado (NR 2,4)
que põe à prova a veia (NR 2,2,2)
poética, coitado, (NR 2,4)
do bardo, que isso odeia! (NR 2,2,2)

Enfim, fazer o quê, (NR 2,2,2)
se aquele que me lê (NR 2,4)
não quer meu deca cheio? (NR 2,2,2)

Só resta calcular (NR 2,4)
do artelho ao calcanhar (NR 2,4)
e ver se existe um meio...] (NR 2,2,2)

"SONETO DO PAR VALSANDO" [Glauco Mattoso]

[Diferente daquilo --+/--+
que se faz quando o deca --+/-+
nos permite cindi-lo, --+/--+
este verso não peca. +-+/--+

Se quebrado, é tranqüilo --+/-+
percebermos que a breca --+/--+
leva o ritmo: mas fi-lo +-+/--+
mais veloz, mais sapeca... --+/--+

Está dando este pé -++/-+
impressão, creio até, --+/-+]

que uma valsa assim fosse... -++/-++

Quando a língua lhe for +-+/--+
degustar, o sabor --+/--+
será duplo, agridoce...] -++/--+

O parâmetro ideal do hexa seria um trímetro jâmbico (NR 2,2,2), como nos últimos versos de Drummond e de Crespo, além do meu:

(Mas) {não} (sou) {eu} (nem) {is} to

(Os) {pés} (un) {gi} (aa) {Dé} ia

(e) {ver} (see) {xis} (teum) {me} io

Como é difícil alternarem-se átonas ímpares e tônicas pares, o mais comum são os parâmetros jâmbico-peônico (de NR 2,4 como no verso "Nem Fausto nem Mefisto" em Drummond ou em quase todo o poema de Crespo), peônico-jâmbico (de NR 4,2 como em "e renascemos logo") e dianapéstico (de NR 3,3 como no verso "E das peles que visto" em Drummond ou no meu soneto "Do par valsando"), com as habituais variações cabíveis no jambo, no anapesto e no peão.

No cancionero popular há exemplo desses padrões rítmicos, como em "Andança" de Danilo Caymmi, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós:

[Rodei, de roda andei (NR 2,2,2)
Dança da moda eu sei (NR 4,2)
Cansei de ser sozinho (NR 2,4)
Verso encantado usei (NR 4,2)
Meu namorado é rei (NR 4,2)
Nas lendas do caminho (NR 2,4)
Onde andei...]

[7.4] VERSOS DE SETE SÍLABAS

Proença aponta, na redondilha maior, as segmentações resultantes das relações 3/7 e 4/7, isto é, na maior proximidade da metade. Diz Proença: << intervalo de cinco átonas torna obrigatória a acentuação secundária, que só pode recair: (a) na quarta, reduzindo-a a 4/7; (b) na quinta, aproximando-a de 3/7 que, na realidade, se traduz em 3-5-7. Com acento na segunda, só existe, mesmo, 2-5-7, verso simétrico cujo NR é 2,3,2 >>.

Proença recorre a versos de Drummond para exemplificar, de novo, a ocorrência de indecisões rítmicas decorrentes da sucessão de sílabas fêmeas sem que entre elas apareça um macho, obrigando uma delas a se "masculinizar", isto é, a acolher o acento secundário. Por serem tais versos análogos a casos já examinados no tópico anterior, vamos dispensar Drummond da obrigação de virar arroz-de-festa. Basta registrar que, sempre que o ritmo se apresenta indeciso, o eventual verso andrógino pode ser "sexualizado" a critério de quem o está escandindo, que decidirá pela cesura masculina ou feminina.

[7.4.1] SEGMENTAÇÃO DA REDONDILHA MAIOR

Proença calculou matematicamente que a redondilha maior admite nove possibilidades rítmicas, das quais cinco onde a máscula incide na terceira sílaba, dividindo o verso em dois hemistíquios de três sílabas, o que nos põe diante da relação 3/4. < é inversa (4/3), recaindo a tônica na quarta e sétima.>>

Desdobrando tais cálculos, temos:

- (1) +-+--+ ND 1-3-5-7 e NR 1,2,2,2 ou 3,2,2
- (2) +-+---+ ND 1-3-7 e NR 1,2,4 ou 3,4
- (3) +---+-+ ND 1-5-7 e NR 1,4,2 ou 3,2,2 (*)
- (4) --+--+ ND 3-5-7 e NR 3,2,2
- (5) --+---+ ND 3-7 e NR 3,4
- (6) +-+--+ ND 1-4-7 e NR 1,3,3 ou 4,3
- (7) ---++ ND 4-7 e NR 4,3
- (8) -+-+--+ ND 2-4-7 e NR 2,2,3
- (9) -+---+-+ ND 2-5-7 e NR 2,3,2

(*) Noutros casos de verso hepta iniciado em máscula, sempre é possível conciliar tal sílaba com um pé do mesmo sexo, resultando o ritmo em crético-peônico ou coriâmbico-anapéstico, mas, quando a máscula inicial é seguida dum peão quarto, este teria necessariamente que assumir a vocação transformista e ceder uma de suas sílabas fêmeas ao travestismo da tonicidade secundária. É o caso de versos como "Tudo que na vida amei" ou "Nunca procurou saber", nos quais a terceira sílaba ("que" e "pro") acabam masculinizadas, transformando o ritmo em NR 3,2,2. Ainda a propósito da sucessão de muitas fêmeas, observem-se os versos marcados com asterisco no sonetinho abaixo. Um deles ("Como uma consolação") teria que ser cesurado masculinamente (deslocando-se a tônica de "u" para "ma") para que a fêmea "so" não se masculinizasse. No outro ("A carne no desvario"), a cesura feminina na terceira é mesmo a solução mais natural, mas não evita a masculinização da fêmea "des" de "desvario":

"BARCAROLA" [Vinicius de Moraes]

[Parti-me, trágico, ao meio -+ -+ / - - +
De mim mesmo, na paixão. -+ -+ / - - +
A amiga mostrou-me o seio -+ / - - + / - +
Como uma consolação. ++ / - - - - + (+ - + / - - - + ou ++ - / - + - +) (*)

Dormi-lhe no peito frio -+ / - - + / - +
De um sono sem sonhos, mas -+ / - - + / - +
A carne no desvario -+ - / - + - + (*)
Da manhã, roubou-me a paz. - - + / - + - +

Fugi, temeroso, ao gesto -+ / - - + / - +
Do seu receio modesto -+ - + / - - +
E cálido; enfim, depois -+ / - - + / - +

Pensando a vida adiante -+ - + / - - +
Vi o remorso distante + - - + / - - +
Desse crime de nós dois.] ++ - + / - - + +

[7.4.2] PARÂMETROS DO HEPTA

Os parâmetros habituais do hepta são o anapéstico-peônico ("Minha terra tem palmeiras") e o peônico-anapéstico ("Ai, que saudade que eu tenho"), sendo que o peão pode, com vantagem rítmica, ceder lugar a um dijambo ("As aves que aqui gorjeiam"), só para empregar exemplos antológicos.

Sendo a redondilha maior o verso mais popular que existe, seu ritmo ecoa tão naturalmente nas glosas e trovas mais singelas quanto no romanceiro de cordel; seu metro funciona admiravelmente bem na música popular (ouçam-se canções como "Disparada" de Geraldo Vandré e Téo de Barros, "Travessia" de Fernando Brant e Milton Nascimento, "A estrada e o violeiro" de Sidney Miller e "Alegria, alegria" de Caetano Veloso) ou mesmo no sonetinho mais elaborado, como nestes exemplos:

"O VIOLINO" [Emílio de Menezes]

[São, às vezes, as surdinas + - + / - - - +
Dos peitos apaixonados -+ / - - + / - +
Aqueles notas divinas -+ - + / - - +
Que ele desprende aos bocados... + - - + / - - +

Tem, ora os prantos magoados -+ - + / - - +
Dessas crianças franzinas, + - - + / - - +
Ora os risos debochados + - + / - - - +
Das mulheres libertinas... - - + / - - - +

Quando o ouço vem-me à mente +-+/-++
Um prazer intermitente... --+/-++
A harmonia, que desata, --+/-++

Geme, chora... e de repente +-+/-++
Dá uma risada estridente +-+/-++
Nos "allegros" da Traviata.] --+/-++

"À MEMÓRIA DE UMA AVE" [Auta de Souza]

[Quando morre uma criança, (ND 3-7 e NR 3,4)
Diz-se que o pálido anjinho (ND 4-7 e NR 4,3)
Voou como uma esperança, (ND 3-7 e NR 3,4)
Foi para o Céu direitinho. (ND 4-7 e NR 4,3)

Mas nossa mente se cansa (ND 4-7 e NR 4,3)
A voar de ninho em ninho, (ND 3-7 e NR 3,4)
Interrogando a lembrança, (ND 4-7 e NR 4,3)
Quando morre um passarinho. (ND 3-7 e NR 3,4)

Só eu, se alguém diz que a vida (ND 2-5-7 e NR 2,3,2)
De uma avezinha querida (ND 4-7 e NR 4,3)
Se extingue como um clarão, (ND 2-4-7 e NR 2,2,3)

Ponho-me a rir, pois, divina, (ND 4-7 e NR 4,3)
Ouço cantar, em surdina, (ND 4-7 e NR 4,3)
Tu'alma em meu coração.] (ND 2-4-7 e NR 2,2,3)

"SONETO DA CONTA REDONDA" [Glauro Mattoso]

[Sete e sete são catorze, +-+/-++
que não rima com mais nada, --+/-++
a não ser que a gente force --+/-++
uma rima aproximada... +-+/-++

Mas catorze, a gente torce --+/-++
que complete esta forçada --+/-++
tentativa, que distorce --+/-++
uma rima, mas agrada... +-+/-++

Redondilhas são moleza --+/-++
quando a gente faz defesa +-+/-++
do mais sórdido calão: --+/-++

Merda, porra, cu, caralho, +-+/-++

pau, buceta... e meu trabalho --+ / ---+
já acabou! Se foder vão!] +-+ / --++

À parte o terceiro soneto, em que manteve a cesura imóvel, os dois primeiros oscilam entre os ritmos anapéstico-peônico e peônico-anapéstico, sem se fixarem num ou noutra, isto porque, ao contrário de metros mais longos como o decassílabo, a redondilha maior dá mais liberdade para essa flutuação da cesura interna, ainda que, vez por outra, seja necessária alguma masculinidade num monossílabo ou numa fêmea, como no último verso de Auta, quando o acento secundário oscila entre "meu" e "co". Já no poema de Emílio, o único verso que pede uma subtônica intermediária para apoiar o ritmo seria "Dos peitos apaixonados", onde ao jambo inicial segue-se uma sucessão de quatro átonas, uma das quais tem de ser escolhida para a tonificação artificial: ou "pai" (mantendo o parâmetro jâmbico-anapéstico-jâmbico), ou "tos" (deslocando a tônica de "peitôs" e mudando o parâmetro para anapéstico-peônico), alternativa esta que soaria mais forçada:

(Dos){pei}/ (tos)(a){pai}/ (xo){na}dos (jambo-anapesto-jambo)
(Dos)(pei){tos}/ (a)(pai)(xo){na}dos (anapesto-peão quarto)

Outra alternativa seria escandir o primeiro pé como feminino (um anfibraco), ficando o verso femininamente cesurado deste modo:

(Dos){pei}(tos)/ (a)(pai)(xo){na}dos

Em casos como este é que se percebe a força que o parâmetro anapéstico-peônico imprime ao ritmo da redondilha maior, a ponto de deslocar a tônica deste verso de Gilberto Gil em "Refazenda", onde a palavra "acataremos" soa, pela sístole, como "acatáremos", para acompanhar a posição anapéstica das tônicas em "tambÉM" e "PAto":

[Abacateiro,
acaTAREmos teu ato:
nós tambÉM somos do mato,
como o PAto e o leão.]

(Ver outro exemplo de deslocamento tônico em Gil no tópico 6.4)

[7.5] VERSOS DE OITO SÍLABAS

Nas palavras de Proença, < segmentações básicas: 3/8 e 4/8. A relação 3/8 se identifica com 5/8, quando o acento secundário incide na quinta (3-5-8) e se aproxima de

4/8, quando ele recai na sexta (3-6-8), pois, na prática, 4/8 se traduz por 4-6-8>>.

Mais freqüente, segundo Proença, é a cesura rígida na quarta sílaba, como nestes versos de Bilac:

[Vi-te peque/na ias rezando (ND 1-4-5-8 e NR 4,4)
Para a primei/ra comunhão (ND 1-4-8 e NR 4,4)
Toda de bran/co, murmurando (ND 1-4-8 e NR 4,4)
Na frente o véu/, rosas na mão.] (ND 2-4-5-8 e NR 2,2,4)

Nota Proença que, nesta quadra, o primeiro e o quarto versos são, na verdade, dois pés masculinos tetrassílabos justapostos (+--+ / +--+), mas no primeiro verso o hemistíquio inicial, sendo grave, tem sua última átona se absorvendo na primeira sílaba do segundo hemistíquio. No quarto verso, o primeiro hemistíquio é agudo: essa divisão explica a presença de duas másculas sucessivas. Como se trata de dois pés separados pela cesura masculina, a pausa permite a persistência dessas tonicidades contíguas, como Bilac tanto aprecia. Um esquema dos dois versos esclarece o problema dos coriambos bilaquianos, proposto por Proença:

Primeiro verso: {Vi}(te)(pe){que} // [nai](as)(re){zan}do
Quarto verso: (Na){fron}(teo){véu} // {ro}(sas)(na){mão}

[7.5.1] PARÂMETROS DO OCTO

O parâmetro ideal do octo seria um tetrâmetro jâmbico (NR 2,2,2,2), que no exemplo abaixo poderia ser representado pelo verso "Compunham quadro de um sainete". Na impossibilidade de manter tal padrão, tente-se permanecer no parâmetro do dímetro peônico (NR 4,4). Outras possibilidades variam do jâmbico-dianapéstico (NR 2,3,3 como em "Saudade, a mais triste das flores") ao anapéstico-jâmbico-anapéstico (NR 3,2,3 como em "Atestava. Linhas e cores.") e ao dianapéstico-jâmbico (NR 3,3,2 como em "Nos três pisos do palacete"). Neste último verso, a tônica do segundo anapesto recai forçosamente (e um tanto forçadamente) na sílaba "pa" de "palacete", mas a alternativa soa menos exagerada que tonificar a partícula "do" para transformar o parâmetro em jâmbico-dianapéstico:

(Nos)(três){pi} / (sos)(do){pa} / (la){ce}te --+ / --+ / -+
(Nos){três} / [pi](sos){do} / (pa)(la){ce}te -+ / --+ / --+

A outra solução, mais natural ao ouvido, seria manter o parâmetro dipeônico e apelar para uma cesura feminina no primeiro pé, que passaria a ser um antíspasto:

(Nos){três}{pi}(sos) / (do)(pa)(la){ce}te -++ / ---+

Idêntico caso de indecisão ocorre no verso "És tu, rosa da mocidade" do triolé de Machado de Assis exemplificado no tópico 11.2.6: para acompanhar o ritmo dianapéstico-jâmbico do verso anterior ("Eu conheço a mais bela flor"), teríamos que masculinizar artificialmente a sílaba "mo" de "mocidade", ou então cesurar femininamente pelo ritmo dipeônico, transformando o primeiro pé num epítrito quarto:

[És][tu]{ro}/ (sa)(da){mo}/ (ci){da}de
 [És][tu][ro](sa)/ (da)(mo)(ci){da}de

Confira-se no sonetinho:

"O PALACETE DOS AMORES" [Manuel Bandeira]

[Um dia destes a saudade -+ -+ / ---+
 (Saudade, a mais triste das flores) -+ / --+ / --+
 Me deu da minha mocidade -+ -+ / ---+
 No Palacete dos Amores. ---+ / ---+

O Palacete dos Amores. ---+ / ---+
 Criação que a força de vontade -+ -+ / ---+
 Do velho Gomes, em verdade, -+ -+ / ---+
 Atestava. Linhas e cores. --+ / -+ / ---+

Compunham quadro de um sainete -+ -+ / -+ -+
 Tal, que os amores eram mato +--+ / -+ -+
 Nos três pisos do palacete. --+ / --+ / -+

Mato, não - jardim: por maiores +-+ / -+ / --+
 Que fossem, sempre houve recato -+ -+ / +--+
 No Palacete dos Amores.] ---+ / ---+

No sonetinho abaixo, glosei as possibilidades mais fluentes:

"SONETO DO DÍMETRO DIJÂMBICO" [Glauco Mattoso]

[Mais fácil é chamar, então, -+ -+ / -+ -+
 "tetrametrão", se é jambo o pé, ---+ / +++-+
 mas o que faço num pezão ---+ / ---+
 nem só continha dessas é... -+ -+ / -+ -+

Em vez de achar ocasião ---+ / ---+
 para falar da minha fé, +--+ / -+ -+
 do meu amor ou da nação, ---+ / ---+

sou fescenino, chulo até... ---+/-+--+

São oito as sílabas, mas dois -+--+ / ---+
os pés do verso todo, pois -+--+ / -+--+
quebrado o sáfico redundando... -+--+ / ---+

Mas o que importa é que a serviço ---+ / +--+
dalgun peção vou usar isso, -+--+ / -+--+
quando lamber-lhe a sola imunda...] +-+ / -+--+

[7.5.2] MUSICALIDADE DO SÁFICO QUEBRADO

Em todo caso, o chamado "sáfico quebrado", não sendo dos mais usuais, pouca oportunidade dará para dúvidas e indecisões quanto ao pé masculino ou feminino. No cancionário popular tais indecisões são solucionadas pela própria linha melódica, como em "É proibido proibir" ou "Tropicália" de Caetano Veloso, em que um dos peões pode ser resultado de masculinização artificial. No primeiro caso, trata-se do peão segundo "E o anúncio da", que se transforma em dijambo porque a sílaba "da" é pronunciada como "dá":

[A mãe da vir/gem diz que não (dijambo/peão quarto)
E o anúncio da/ televisão (dijambo/peão quarto)
Estava escri/to no portão] (dijambo/peão quarto)

No caso de "Tropicália", ocorrem quebras de pé que, no entanto, em nada interferem no compasso constante do octossílabo: Caetano apenas subdivide os tempos do compasso, encaixando-lhes mais sílabas breves, que são cantadas aceleradamente para que caibam na métrica. Comparem-se os versos normalmente escandidos com os de pé aparentemente quebrado, e serão percebidos os tempos subdivididos, oito em quatro no segundo hemistíquio do segundo verso, e dezesseis em oito no terceiro verso:

[O monumento não tem porta] (normal)
(O)(mo)(nu){men} / (to)(não)(tem){por}ta

[A entrada é uma rua antiga, estreita e torta] (quebrado)
(Aen)(tra)[daé][u] / [maru][aanti][gaestrei]{taetor}ta

[E no joelho uma criança sorridente, feia e morta] (quebrado)
[Eno][joe][lhouma]{crian} / [çasor][riden][tefe]{iaemor}ta

Outro exemplo da música popular é "Roda viva" de Chico Buarque, no qual se percebem, além do ritmo dipeônico de Caetano, as demais alternativas:

[Tem dias que a gente se sente (NR 2,3,3)
Como quem partiu ou morreu (NR 3,2,3)

A gente estancou de repente (NR 2,3,3)
Ou foi (o) mundo então que cresceu] (NR 2,3,3)

[7.6] VERSOS DE NOVE SÍLABAS

De acordo com a regra do "hemistíquio aproximado" que rege as cesuras principais, Proença aponta a segmentação mais cabível no eneassílabo: 4/9 e 5/9, isto é, aquém e além da hipotética metade.

[Astro dos loucos, sol da demência, (ND 1-4-6-9 e NR 1,3,2,3 ou 4,2,3)
Vaga, notâmbula aparição, (ND 1-4-9 e NR 1,3,5 ou 4,2,3) (*)
Quantos, bebendo-te a refulgência, (ND 1-4-9 e NR 1,3,5 ou 4,2,3) (*)
Quantos, por isso, sol da demência, (ND 1-4-6-9 e NR 1,3,2,3 ou 4,2,3)
Lua dos loucos, loucos estão.] (ND 1-4-6-9 e NR 1,3,2,3 ou 4,2,3)
[Raimundo Correia]

Escandindo os versos acima, Proença acha, no segundo e no terceiro (assinalados com asterisco) uma indecisão rítmica que nos obriga a cesurar arbitrariamente: um na sílaba "a", primeira de "aparição" (que absorve a sílaba "la" de "notâmbula"), outro na sílaba "a", artigo que precede a palavra "refulgência" e que absorve o pronome "te" que o precede. Nada de insólito, pois, como já foi visto, alguma sílaba fêmea tem de se travestir de macho para evitar que o agrupamento feminino contenha mais de três damas.

Mais natural, porém, seria a cesura na terceira sílaba, que não é possível nos versos de Raimundo Correia mas o é nestes de Gonçalves Dias, os quais têm ND e NR regulares: 3-6-9 e 3,3,3:

[Abro os olhos, inquieto, medroso
Manitôs, que prodígio que vi!
Arde o pau da resina fumosa
Não fui eu, não fui eu que acendi.]

Proença observa, aliás, que o eneassílabo trianapéstico é parente do martelo agalopado de que trata o capítulo 10, já que a diferença entre um e outro está apenas na sílaba adicional do terceiro pé:

Enea trianapéstico: --+--+--+
Martelo agalopado: --+--+----+

[7.6.1] PARÂMETROS DO ENEA

Tomemos os sonetinhos abaixo para a análise: um satírico, de Raul Pederneiras, outro contemplativo, de Auta de Souza:

"A PINTA DELA" [Raul Pederneiras]

[Se tua fronte meiga descansas, -+/-+/-+--+
Pondo em realce negro botão, +--+/-+/-+
Da cor trevosa de tuas tranças, -+/-+/-+--+
Nasce-me um ponto... de exclamação! +--+/-+/-+]

Ponto de treva! Doces lembranças +--+/-+/-+
Trazes-me à alma, num turbilhão; +--+/-+/-+
Dulçoso ponto das esperanças -+/-+/-+--+
Que me despontam no coração. ---+/-+/-+]

Liliputiano, grácil enfeite, ---+/-+/-+
Lembra uma pulga num mar de leite, +--+/-+/-+
A tua pinta que o rosto aninha. -+/-+/-+--+]

Se o Almirante Colombo, um dia, ---+/-+/-+
Visse teu rosto, certo diria: +--+/-+/-+
"Santa Maria!... Que pinta, niña!" +--+/-+/-+]

"NOITES AMADAS" [Auta de Souza]

[Ó noites claras de lua cheia! (NR 4,3,2)
Em vosso seio, noites chorosas, (NR 4,2,3)
Minh'alma canta como a sereia, (NR 4,2,3)
Vive cantando num mar de rosas; (NR 4,3,2)]

Noites queridas que Deus prateia (NR 4,3,2)
Co'a luz dos sonhos das nebulosas, (NR 4,5 ou 4,3,2 ou 2,3,4)
Ó noites claras de lua cheia, (NR 4,3,2)
Como eu vos amo, noites formosas! (NR 4,2,3)]

Vós sois um rio de luz sagrada (NR 4,3,2)
Onde, sonhando, passa embalada (NR 4,2,3)
Minha esperança, de mágoas nua... (NR 4,3,2)]

Ó noites claras de lua plena (NR 4,3,2)
Que encheis a terra de paz serena (NR 4,3,2)
Como eu vos amo, noites de lua! (NR 4,2,3)]

Na verdade, o parâmetro ideal para este tipo de verso de arte-maior seria o trímetro anapéstico (NR 3,3,3), típico do "limerick" inglês, que

Bilac empregou no Hino à Bandeira e que glosei no sonetinho que se segue:

[Salve, lindo pendão da esperança! +-+/-+/-++
Salve, símbolo augusto da paz! +-+/-+/-++
Tua nobre presença à lembrança +-+/-+/-++
A grandeza da pátria nos traz!] --+/-+/-++

"SONETO DO TRÍMETRO ANAPÉSTICO" [Glauco Mattoso]

[Quem tem nove tem sempre um a menos --+/-+/-++
na contagem do deca-padrão. --+/-+/-++
Mas quem disse que versos pequenos --+/-+/-++
significam menor proporção? --+/-+/-++

Se Bilac até nesses terrenos --+/-+/-++
conseguiu exaltar o pendão, --+/-+/-++
"menor arte" nem só nos amenos --+/-+/-++
ufanismos terá minha mão. --+/-+/-++

Basta um único tema, que move +-+/-+/-++
meu soneto e, na prova dos nove, --+/-+/-++
mostrarei como o pé me controla... --+/-+/-++

Basta um pé chulepento de macho, +-+/-+/-++
e verão como já me despacho --+/-+/-++
com a língua, medindo-lhe a sola...] --+/-+/-++

Também no cancionário popular este ritmo comparece, como nos versos de "Ponteiro" de Edu Lobo e Capinam, de "Geléia geral" de Torquato Neto e Gil, ou nestes de Gil em "Domingo no parque" (que também funcionam como hexa, sem o anapesto final):

[Era um, era dois, era cem
Era o mundo chegando e ninguém
Que soubesse que eu sou violeiro
Que me desse ou amor ou dinheiro]

[Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
[...]
Na geléia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia
[...]
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia!]

[Amanhã não tem feira, ê José!
Não tem mais construção, ê João!
Não tem mais brincadeira, ê José!
Não tem mais confusão, ê João!]

No entanto, os sonetinhos acima nos mostram que nem sempre o eneassílabo flui tão naturalmente, mais parecendo dois peões quartos separados por uma pausa feminina, impossível de qualificar como cesura devido a recair na quinta sílaba, o que daria um inexistente pé pentassílabo, do tipo dócmio. Assim, pede o ouvido que o parâmetro alternativo seja um trímetro anti-ropálico, isto é, peônico-anapéstico-jâmbico (NR 4,3,2) quando não um ropálico, isto é, o trímetro jâmbico-anapéstico-peônico (NR 2,3,4), no qual o anapesto pode dar lugar a um pé feminino. Vejamos essas hipóteses:

(1) peão quarto / anapesto / jambo:

[Se o Almirante Colombo, um dia]
(Seo)(Al)(mi){ran}/ (te)(Co){lom}/ (boum){di}a

[Ó noites claras de lua cheia!]
[Ó][noi](tes){cla}/ (ras)(de){lu}/ (a){che}ia

(2) jambo / anfíbraco (no lugar do anapesto) / dijambo (no lugar do peão quarto):

[Dulçoso ponto das esperanças]
(Dul){ço}/ (so){pon}(to)/ (das)[es](pe){ran}ças

[Co'a luz dos sonhos das nebulosas]
(Co'a){luz}/ (dos){so}(nhos)/ (das)[ne](bu){lo}sas

Nos casos de ritmo indeciso acima exemplificados, qualquer que seja a função do pé trissílabo central (anapesto no NR 4,3,2 ou anfíbraco no NR 2,3,4), a sétima sílaba tem masculinidade compulsória; se fêmea, terá que se travestir de homem, como as sílabas "es" de "esperanças" e "ne" de "nebulosas". Além da eventualidade de usar um pé feminino no lugar do anapesto, temos que, vez por outra, trabalhar com essa contingência de uma tonicidade artificial, como neste outro caso, em que a sétima sílaba ("co" de "coração") ganha força a fim de compor o anapesto:

[Que me despontam no coração]
(Que)(me)(des){pon}/ (tam)(no){co}/ (ra){ção}

Felizmente para os poetas inseguros, o eneassílabo não está entre os parâmetros mais freqüentes no nosso cancionero.

[7.7] VERSOS DE DEZ SÍLABAS

A segmentação do decassílabo se faz, conforme Proença, em 4/10, 5/10 e 6/10, seguindo a regra da cesura mais aproximada à metade. Diz ele:

< sexta sílaba. Quando aquele acento recai na sétima sílaba (4-7-10) temos o ritmo do antigo verso provençal.>>

Proença lembra que as denominações "heróico" e "sáfico", dadas aos decassílabos de tipo mais clássico, não são absolutas: afinal, o heróico não é usado apenas nas epopéias, nem o sáfico é próprio só das poetas. Nos "Lusíadas" Camões faz uso esporádico do sáfico, e seus sonetos mais líricos estão vazados majoritariamente em heróicos. Trata-se, pois, duma nomenclatura meramente formal, aliás insuficiente para qualificar todos os tipos de deca, como demonstrarei adiante.

Também nossos parnasianos empregaram o sáfico para intercalá-lo aos heróicos e construir variações rítmicas. É possível notar como, às vezes, tais variações são intencionalmente simétricas, alternando-se sextas fêmeas e másculas:

[Como a ave que volta ao ninho antigo (4-6-8-10)
Depois de longo e tenebroso inverno (2-4-8-10)
Eu quis também rever o lar paterno (4-6-8-10)
O meu primeiro e virginal abrigo.] (4-8-10)
[Luís Guimarães Júnior]

[7.7.1] VERSO PROVENÇAL

Quando, ao invés de dois pés tetrassílabos e um dissílabo, o verso começa por um tetra seguido de dois trissílabos, o deca é chamado de "provençal", que Proença exemplifica com versos tirados das arcaicas "cantigas de amigo" e dos "Lusíadas":

[Fazer façades enfinta de mi]

[Por Deus que aja mercee de mi]

[Rompendo a força do líquido estanho] [Camões]

Não se trata, porém, do ritmo mais apropriado ao ouvido lusófono, acostumado a masculinizar sílabas pares neste tipo de metro.

[7.7.2] DECASSÍLABO TETRÂMETRO

Outro tipo de segmentação desusada no decassílabo é 5-10, que Proença

foi buscar, nos cancioneiros, entre os poetas arcaicos, e que Camões comete no famoso segundo verso dos "Lusíadas":

[E mais de cem vezes lhi perdoei]

[Que da ocidental praia lusitana]

A eventualidade duma cesura masculina na quinta sílaba levanta o problema da quantidade de pés no decassílabo: todos os tipos de deca (heróico, sáfico, martelo ou provençal) têm só três pés, justamente porque a cesura sempre cai antes ou depois da metade. Mas se o deca for cesurado na quinta sílaba, os hemistíquios hipodócmios (pentassílabos) terão forçosamente que ser subdivididos em dois pés cada um, compondo o deca de dois pés trissílabos e dois dissílabos, cuja disposição pode variar entre o NR 2,3,3,2 e o NR 3,2,2,3 (passando pelo 2,3,2,3 e pelo 3,2,3,2). Tal formato, que nunca se consolidou em nossa literatura, nem chegou a ser batizado, e só podemos chamá-lo de decassílabo tetrâmetro, para diferenciá-lo dos demais formatos trímetros.

Curiosamente, nossos modernistas resgataram esse velho formato, ao praticarem o soneto sem a obrigatoriedade da opção macho/fêmea ou heróico/sáfico. Nesse caso está Drummond, cujo soneto "Oficina irritada" inclui e mistura vários ritmos, numa verdadeira bacanal entre os modelos de deca. Observe-se a promíscua variação dos pés e como, já no primeiro verso, o poeta cesura masculinamente na quinta sílaba:

"OFICINA IRRITADA" [Carlos Drummond de Andrade]

- (1) [Eu quero compor um soneto duro -+/-+// -+/-+]
- (2) como poeta algum ousara escrever. +-+/-+// -+/-+]
- (3) Eu quero pintar um soneto escuro, -+/-+// -+/-+]
- (4) seco, abafado, difícil de ler. ++++// -+/-+]

- (5) Quero que meu soneto, no futuro, ++++/-+// -+/-+]
- (6) não desperte em ninguém nenhum prazer. -+/-+// -+/-+]
- (7) E que, no seu maligno ar imaturo, ++++/-+// -+/-+]
- (8) ao mesmo tempo saiba ser, não ser. -+/-+// -+/-+]

- (9) Esse meu verbo antipático e impuro ++++// -+/-+]
- (10) há de pungir, há de fazer sofrer, ++++// -+/-+]
- (11) tendão de Vênus sob o pedicuro. -+/-+// -+/-+]

- (12) Ninguém o lembrará: tiro no muro, -+/-+// -+/-+]
- (13) cão mijando no caos, enquanto Arcturo, -+/-+// -+/-+]
- (14) claro enigma, se deixa surpreender.] +-+/-+// -+/-+]

Proença faz sua própria análise deste poema, à luz dos ND e dos NR, mas farei aqui apenas uma classificação dos tipos de deca misturados por Drummond, para que se percebam as possíveis conexões rítmicas ou simetrias. Mais adiante serão analisadas as estruturas de cada tipo separadamente:

- (1) -+/-+// -+/-+ (tetrâmetro)
- (2) +-+/-+// -+/-+ (tetrâmetro)
- (3) -+/-+// -+/-+ (tetrâmetro)
- (4) ++++// -+/-+ (provençal)

- (5) ++++/-+// ---- (heróico impuro)
- (6) -+/-+// -+/-+ (martelo)
- (7) ----/-+// ---- (heróico impuro)
- (8) -+/-+// ---- (heróico puro/andrógino)

- (9) ++++// -+/-+ (provençal)
- (10) ++++/+++/-+ (sáfico)
- (11) -+/-+// ---- (heróico puro)

- (12) -+/-+// ++++ (heróico puro)
- (13) -+/-+// -+/-+ (martelo)
- (14) ++++/-+// ---- (martelo)

De antemão, o que vale ressaltar é que Drummond parecia estar bem consciente de sua ousadia, a julgar pelo sentido do segundo e do undécimo versos: neste, o tendão nem é de Aquiles, mas sim de Vênus, demonstrando que a masculinidade, quer na forma, quer no conteúdo, está decididamente posta em xeque, e que o pedicuro, no caso, é o próprio poeta que manipula os pés ao seu bel-prazer...

[7.7.3] FEMINILIDADE NA ACENTUAÇÃO DO SÁFICO

Proença especula se a acentuação do sáfico dependeria mais da cesura na quarta ou na oitava sílaba. A dúvida se justifica, já que, ao contrário do heróico, o sáfico não tem um ponto culminante na tonicidade. A masculinidade do heróico como que se resume na agudeza da sexta sílaba, cuja intensidade se assemelha ao ápice duma erecção. No sáfico, por outro lado, a intensidade parece equilibrada entre os dois pés tetrassílabos, de modo a não privilegiar nenhuma sílaba máscula.

Entretanto, convém não confiar demais nesse equilíbrio: se considerarmos que o parâmetro dipeônico é típico do octossílabo e que o sáfico nada mais seria que um octo "esticado" por um pé jâmbico, fica evidente que a cesura principal está entre os dois peões (ou pezões) e não entre o peão e o jambo (ou entre o pezão e o pezinho).

Façamos uma experiência com o quarto soneto do ciclo das "Reflexões", em que Gilka Machado aparentemente desequilibra a sexualidade entre quatro sáficos mais um andrógino, dum lado, e seis heróicos mais três martelos, do outro. À primeira vista, a masculinidade prevaleceria, principalmente se pesássemos a sexta sílaba do andrógino na balança dos heróicos: seriam dez ictos erectos na sexta contra apenas quatro pares de seios cheios na quarta e na oitava. Vamos conferir:

"QUARTA REFLEXÃO" [Gilka Machado]

[Eu sinto que nasci para o pecado, (puro)
se é pecado, na Terra, amar o Amor; (martelo)
anseios me atravessam, lado a lado, (puro)
numa ternura que não posso expor. (sáfico)

Filha de um louco amor desventurado, (impuro)
trago nas veias lírico fervor, (impuro)
e, se meus dias a abstinência hei dado, (sáfico)
amei como ninguém pode supor. (puro)

Fiz do silêncio meu constante brado, (sáfico)
e ao que quero costume sempre opor (martelo)
o que devo, no rumo que hei traçado. (martelo)

Será maior meu gozo ou minha dor, (andrógino)
ante a alegria de não ter pecado (sáfico)
e a mágoa da renúncia deste amor?!...] (puro)

Se, por outro lado, considerarmos que, dos catorze versos, sete têm máscara na quarta e dez têm máscara na oitava (incluindo monossílabos duros), constataremos que a balança já não pende tanto a favor do sexo forte. Poder-se-ia até aventar que, no caso de atribuirmos maior peso à oitava que à quarta, estaríamos diante dum empate ou mesmo duma eventual supremacia feminina. Porém a questão subjacente, bem mais profunda e inesgotável, é se a poetisa tinha consciência de estar opondo as cesuras sáficas às heróicas, ou, por outra, se estaria procedendo de forma deliberada. A esta questão só posso opor outra indagação: e onde fica a intuição feminina? Proposital ou não, a incidência de máscaras sáficas, tanto na quarta quanto na oitava, em Gilka e noutras autoras, parece sugerir uma tendência mais "harmônica" que harmônica...

[7.7.4] SEXUALIDADE DA SEGMENTAÇÃO

Proença calcula que, das 28 possibilidades métricas do decassílabo, 15 têm acentuação na sexta sílaba, relação compreensível, dada a

importância do heróico. Esses números já revelariam, por si mesmos, a desvantagem feminina.

Comparando o primeiro hemistíquio do heróico com o hexassílabo já estudado (chamado justamente de "heróico quebrado"), cujos NR são (além das fórmulas 2,2,2 e 2,4) as fórmulas 4,2 e 3,3, Proença lembra que tais relações, quando não são simétricas, correspondem à relação 4,2. Aqui já temos uma importante presença feminina a compensar a desvantagem, pois o primeiro pé, sendo tetrassílabo, sugere a leitura sáfica. O segmento final (ou segundo hemistíquio) do deca, que conta quatro sílabas, só pode ter acentuação secundária na segunda, que é a oitava do decassílabo, de vez que a nona e a sétima, por sua justaposição a uma máscula, devem ser normalmente fêmeas. São pontos que se deduzem das observações de Proença, que acrescenta: < ou se atoniza ou se enquadra nos casos já estudados no capítulo relativo ao acento tônico>>.

O sáfico pode ser considerado uma modalidade de heróico quando o acento secundário recai na sexta sílaba, e os principais na quarta e na oitava. Esse tipo de deca pode ser enquadrado na categoria dos versos que chamo de "andróginos" ou "hermafroditas", isto é, que podem ser lidos indiferentemente na acentuação sáfica ou heróica.

Quanto ao deca tetrâmetro, sua cesura na quinta não garante total simetria. Essa simetria só se verifica, como observa Proença, quando os hemistíquios são constituídos de pés idênticos. Estão nesse caso, segundo ele, os versos de ND 2-5-7-10 e 3-5-8-10, cujos NR são, respectivamente, 2,3,2,3 e 3,2,3,2. É nesses casos que o decassílabo apresenta ritmo de arte-maior, terminando o primeiro hemistíquio em cesura masculina, como vimos há pouco.

Proença vê simetria também nos tetrâmetros que apresentam o ND 2-5-8-10 e 3-5-7-10, cujos NR são 2,3,3,2 e 3,2,2,3.

Retomando a questão do segundo verso camoniano ("Que da ocidental praia lusitana"), Proença afirma que << impossibilidade de pausa entre um adjetivo e seu substantivo, pois não podemos dividi-lo "Que da ocidental/ praia lusitana". Entretanto, a sílaba "tal", fortemente acentuada, pede honras de cesura >>. Este é um fator decisivo para que o verso nos pareça tão deslocado entre os demais naquela estrofe: a falta de simetria. Tal fator, segundo ele, é justamente a sucessão imediata de duas cesuras masculinas sem que uma sílaba fêmea venha se interpor para apartar as másculas, que se antagonizam como dois rivais a duelar por uma dama ausente.

[7.7.5] MUSICALIDADE E SEGMENTAÇÃO DO DECA

O decassílabo é talvez o mais rítmico dos versos, ainda que sua musicabilidade não seja das mais fáceis. Interessante é lembrar, contudo, que também na canção popular a letra em decas pode acomodar-se bem à melodia, sem que o ritmo absoluto seja sacrificado pelo ritmo relativo dum gênero dançante ou duma interpretação ralentada como a da seresta. Sirva de exemplo a letra de "Chão de estrelas" de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas, na qual convivem os vários ritmos do heróico dentro da melodia (tal como no soneto drummondiano), como se nota pela posição das cesuras:

[Minha vi/da era um pal/co iluminado (martelo)

Eu vivi/a vesti/do de doirado (martelo)

Palha/ço das perdi/das ilusões (heróico puro)

Cheio dos gui/zos fal/sos da alegria (heróico impuro)

Andei/ cantando a mi/nha fantasia (heróico puro)

Entre as pal/mas febris/ dos corações (martelo)

Meu barracão/ no mor/ro do Salgueiro (heróico impuro)

Tinha o cantar/ ale/gre de um viveiro (heróico impuro)

Foste a sonorida/de que acabou (heróico impuro)

E hoje, quan/do do sol/ a claridade (martelo)

Forra o meu/ barracão/, sinto saudade (martelo)

Da mulher/, pomba-ro/la que voou (martelo)

Nossas rou/pas comuns/, dependuradas (martelo)

Na cor/da, qual bandei/ras agitadas, (heróico puro)

Parei/am estra/nho festival (martelo)

Festa dos nos/sos tra/pos coloridos, (heróico impuro)

A mostrar/ que, nos mor/ros mal-vestidos, (martelo)

É sem/pre feria/do nacional (heróico puro)

A por/ta do barra/co era sem trinco, (heróico puro)

Mas a lu/a, furan/do nosso zinco, (martelo)

Salpica/va de estre/las nosso chão (martelo)

Tu pisa/vas nos as/tros, distraída, (martelo)

Sem saber/ que a ventu/ra desta vida (martelo)

É a cabro/cha, o luar/ e o violão] (martelo)

Não só no heróico, mas até no sáfico, a canção popular aproveita o deca, caso da letra de "A estrada e o violeiro" de Sidney Miller, que, embora baseada nas décimas em redondilha maior, tem algumas estrofes em deca:

[Trago comi/go uma vio/la só

Para dizer/ uma pala/vra só

Para cantar/ o meu cami/nho só
Porque sozi/nho vou até/ Icó]

[Sou uma estra/da procuran/do só
Levar o po/vo pra cida/de só
Se meu desti/no é ter um ru/mo só
Choro e meu pran/to é pau, é pe/dra, é pó]

Proença acha que seria interessante encontrar a correlação entre cada ND possível do decassílabo e os acordes musicais representados pela respectiva notação, mas é óbvio que não precisamos de partitura para escandir versos. Registrem-se, em todo caso, as combinações numéricas que Proença elenca:

- (1) 1-3-5-8-10
- (2) 1-3-5-7-10
- (3) 1-5-8-10
- (4) 1-5-7-10
- (5) 1-4-7-10
- (6) 1-3-6-8-10
- (7) 1-4-6-8-10
- (8) 1-3-6-10
- (9) 1-4-6-10
- (10) 1-3-7-10
- (11) 2-4-8-10
- (12) 2-4-6-10
- (13) 2-6-10
- (14) 2-6-8-10
- (15) 4-6-10
- (16) 4-6-8-10
- (17) 4-8-10
- (18) 1-4-8-10
- (19) 4-7-10
- (20) 3-7-10
- (21) 3-6-10

[7.7.6] PARÂMETROS DO DECA

Para o decassílabo, o ideal seria o pentâmetro jâmbico, como neste verso do Hino Nacional:

[Brilhou no céu da pátria nesse instante]
(Bri){lhou}{(no){céu}{(da){pá}{(tria){nes}{(seins){tan}te

Na impossibilidade de manter tal equilíbrio, as alternativas ficam entre os parâmetros jâmbico-dipeônico (conhecido como "heróico"),

dipeônico-jâmbico (conhecido como "sáfico") e dianapéstico-peônico (conhecido como "martelo"). No soneto "Língua portuguesa" de Bilac temos exemplos dos três parâmetros:

"LÍNGUA PORTUGUESA" [Olavo Bilac]

- (1) [Última flor do Lácio, inculta e bela, (NR 4,2,2,2)
- (2) És, a um tempo, esplendor e sepultura: (NR 3,3,4)
- (3) Ouro nativo, que na ganga impura (NR 4,4,2)
- (4) A bruta mina entre os cascalhos vela... (NR 4,4,2)

- (5) Amo-te assim, desconhecida e obscura. (NR 4,4,2)
- (6) Tuba de alto clangor, lira singela, (NR 3,3,4)
- (7) Que tens o trom e o silvo da procela, (NR 2,4,4)
- (8) E o arrollo da saudade e da ternura! (NR 2,4,4)

- (9) Amo o teu viço agreste e o teu aroma (NR 3,3,4)
- (10) De virgens selvas e de oceano largo! (NR 4,4,2)
- (11) Amo-te, ó rude e doloroso idioma, (NR 4,4,2)

- (12) Em que da voz materna ouvi: "meu filho!", (NR 2,4,4 ou 4,2,4 ou 4,2,2)
- (13) E em que Camões chorou, no exílio amargo, (NR 4,2,2,2: andrógino)
- (14) O gênio sem ventura e o amor sem brilho!] (NR 2,4,4)

[7.7.6.1] HERÓICO PURO

Neste ritmo o decassílabo flui, como no primeiro verso dos "Lusíadas", sobre um nítido parâmetro jâmbico-dipeônico (NR 2,4,4), considerado o verso másculo por excelência, devido à forte cesura na sexta, comparável ao ponto culminante da erecção, como no verso 8, composto de um jambo e dois peões quartos:

[E o arrollo da saudade e da ternura!]
(Eoa){rro}/(lo)(da)(sau){da}/(dee)(da)(ter){nu}ra!

O soneto abaixo é um caso de exclusivo emprego de heróicos puros:

"SONETO A AMÉLIA E EMÍLIA" [Glauco Mattoso]

[Amélia era mulher, das de verdade:
estóica, seu rapaz jamais traíra.
Escrava do malandro e até do tira,
não tinha, na canção, qualquer vaidade.

Emília era boneca com vontade:

bem viva, embora fosse de mentira.
O elenco todo em torno dela gira.
No conto só se passa o que lhe agrada.

As duas são figuras caricatas,
mas muito verdadeiras pelas zonas:
Amélias são princesas vira-latas.

Emílias, ordinárias mas mandonas.
Comigo todas elas são ingratas:
Não ganho nem suas manhas nem suas conas.]

[7.7.6.2] SÁFICO

Neste ritmo o parâmetro é, inversamente ao anterior, dipeônico-jâmbico (NR 4,4,2), daí a feminilidade, já que a cesura, embora masculina, é mais branda que no heróico, como no verso 5, composto de um coriambo, um peão quarto e um jambo:

[Amo-te assim, desconhecida e obscura]
{ A } (mo) (teas) { sim } / (des) (co) (nhe) { ci } / (daeobs) { cu } ra

Note-se que a sílaba "co" de "desconhecida" (que teria a erecção convexa dum falo caso o verso fosse heróico) está reduzida à concavidade (ou à planura) duma vulva, enquanto que as duas cesuras gêmeas lembram um par de seios na topografia corporal do verso, cuja feminilidade é compreensível para além da mera associação com o nome de Safo, a poetisa da ilha de Lesbos.

No soneto abaixo, Benedita de Melo faz uso de apenas cinco sáficos, mas, em compensação, dos restantes apenas um seria heróico puro, mesmo assim porque a palavra "criança" é acometida de forte sinérese que a reduz a dissílabo:

"A TRISTEZA MAIOR" [Benedita de Melo]

[Ia ser mãe ou ser mulher, talvez; (sáfico)
Indizível anseio a dominava. (martelo)
Veio-lhe belo o filho que esperava (heróico impuro)
Em róseo dia de ridente mês. (sáfico)

Pela primeira e derradeira vez (sáfico)
A criança nos seus braços apertava; (heróico puro)
E na falta que ao anjo ela deixava, (martelo)
Vi quanta falta minha mãe me fez. (andrógino)

Nesse momento de aflições sem termos, (sáfico)
Todos os vendavais, todos os ermos (heróico impuro)
Previ em torno ao ser por quem sofria. (andrógino)

E no meu modo de sentir ou ver, (sáfico)
Eu não chorei a mãe que ia morrer, (heróico impuro)
Chorei antes o filho que nascia.] (martelo indeciso)

[7.7.6.3] MARTELO

Neste ritmo (tratado em detalhe no capítulo 10) o parâmetro é dianapéstico-peônico (NR 3,3,4), permanecendo heróico mas "agalopando" o primeiro hemistíquio, como no verso 2, composto de um crético, um anapesto e um peão quarto:

[És, a um tempo, esplendor e sepultura]
{És}{aum}{tem}/(poes){plen}{dor}/(e)(se)(pul){tu}ra

No soneto abaixo, Corina Rebuá faz uso majoritário de oito martelos, um dos quais parece, aliás, martelar repetidamente na passagem das horas:

"QUE INSÔNIA!" [Corina Rebuá]

[Como faz frio neste quarto agora! (andrógino)
A chuva bate em cheio na vidraça. (heróico puro)
E o relógio da igreja, de hora em hora, (martelo)
Soa. Há passos na rua... E a ronda passa... (martelo)

Não consigo dormir. Como demora (martelo)
Esta vigília que me torna lassa! (sáfico)
Se abro um livro, não leio. E lá por fora (martelo)
Chove. Há passos na rua... E a ronda passa... (martelo)

Dormes? Não creio. Eu sei que estás velando, (sáfico)
Porque eu pressinto que, de quando em quando, (sáfico)
Vem o teu corpo fluídico e me enlaça. (heróico impuro)

O relógio da igreja está batendo. (martelo)
São quatro horas. Que insônia! Está chovendo. (martelo)
Ouço passos na rua... E a ronda passa...] (martelo)

Além dos três parâmetros básicos, outros dois podem ocorrer:

[7.7.6.4] HERÓICO IMPURO

O heróico admite ainda o parâmetro peão-jambo-peão (NR 4,2,4), chamado "heróico impuro", como neste caso do verso 13, variando o peão final para o dijambo (NR 4,2,2,2), no que possibilita também uma leitura como sáfico, razão pela qual o chamo de "andrógino":

[E em que Camões chorou, no exílio amargo]
(Eem)(que)(Ca){mões}/(cho){rou}/(noe){xí}(liao){mar}go

A indecisão rítmica pode atingir também o primeiro peão, como no verso 12, no qual a palavra "que", se masculinizada, dá caráter de pentâmetro jâmbico ao verso, que poderá ser lido indiferentemente como heróico puro, impuro ou sáfico: neste caso, mais que "andrógino", o verso é indeciso, já que tem vocação máscula mas não a assume voluntariamente, dependendo da intenção de quem lê. Há casos em que o heróico impuro se vê indeciso, não pela virtual androginia, mas só pela simples carência dum monossílabo forte onde apoiar o acento secundário no primeiro hemistíquio, como no exemplo a seguir.

No soneto abaixo, Galba de Paiva faz uso de cinco heróicos impuros contra quatro puros, sendo que em dois dos impuros há indecisão rítmica sem androginia:

"MARIA-GILMA" [Galba de Paiva]

[Minha filha, nem sempre a vida é boa. (martelo)
Nem tudo o que se quer às mãos nos vem; (puro)
Mesmo a felicidade - a que atordoa - (impuro e indeciso)
Não representa a síntese do bem. (impuro)

És a menor de todas... mas, ressoa (impuro)
Dentro em meu coração, o teu, também. (impuro e indeciso)
Minha filha, nem sempre a vida é boa, (martelo)
Mais amarguras que alegrias tem. (sáfico)

Ampara-te à virtude. Estuda e pensa. (puro)
Não cobices o fruto mal colhido; (martelo)
Resume na bondade a tua crença! (puro)

Se casares então, haja o que houver, (martelo)
Ama teu lar, teus filhos, teu marido, (impuro)
E, pelo sacrifício, sê mulher!] (puro)

[7.7.6.5] PROVENÇAL

O martelo pode ser invertido (NR 4,3,3 ao invés de 3,3,4), passando-se o

pé tetrassílabo para o começo do verso e deixando-se os dois trissílabos para o fim, no que teremos o chamado "verso provençal", como no exemplo de Drummond anteriormente visto:

[seco, abafado, difícil de ler]
{se}(coa)(ba){fa}/(do)(di){fí}/(cil)(de){ler}

[7.7.7] PROBLEMAS RÍTMICOS DO DECA

Qualquer subtonicidade divergente, no deca, acaba por ser reduzida a um dos parâmetros acima, como no famoso caso do segundo verso dos *Lusíadas*, que tanto pode ser lido pelo parâmetro jâmbico-dipeônico como pelo parâmetro peônico-jâmbico-peônico (este mais lógico porque aproveita a tônica de "ociDENte"):

[Que, da ocidental praia lusitana]

(Que){dao}/(ci)(den)[tal]{pra}/(ia)(lu)(si){ta}na
(jambo / jônico menor / peão quarto)

(Que)(dao)(ci){den}/[tal]{pra}/(ia)(lu)(si){ta}na
(peão quarto / espondeu / peão quarto)

O fato é que, sem pejo, Camões violou o princípio de evitar a justaposição de másculas, e agora os esticólogos se contorcem na tentativa de justificar tão poética licença...

Mais simples é escolher onde posicionar o acento secundário quando, antes da sexta sílaba, sucedem-se as fêmeas, uma das quais terá de valer como subtônica, a exemplo deste caso:

[das manifestações do ser humano] [Glauco Mattoso]

Aqui a subtônica tanto pode recair na segunda como na quarta sílaba:

(das)[ma]/(ni)(fes)(ta){ções}/(do)(ser)(hu){ma}no
(das)(ma)(ni){fes}/(ta){ções}/(do)(ser)(hu){ma}no

Embora na segunda o acento secundário soe melhor, a preferência pela quarta aproveita mais logicamente a tônica de "maniFESto", coerentemente com a tonicidade de "ociDENte" no caso camoniano. Nos tópicos 7.9.4 e 9.2 este procedimento voltará a ser verificado.

[7.7.8] FEMINILIDADE NO RITMO DO DECA

Para investigar uma subjacente intenção feminina no ritmo do

decassílabo, escolhi este soneto de Gilka Machado, no qual a poetisa parece abster-se de empregar o heróico puro, mas recorre majoritariamente ao sáfico (cinco vezes) e ao andrógino (quatro vezes), restando igual espaço para o heróico impuro (quatro vezes) e pouco para o martelo (uma vez), cabendo apenas ao verso onze um hesitante papel de heróico puro que talvez preferisse ser sáfico (papel que concretiza a dúvida temática/fonética entre as tônicas de "ansiar" e "amor"): este verso sugeriria que a perícia da poetisa pode estar a serviço duma proposital manifestação do inconformismo, como se a função "heróica" do decassílabo só tivesse direito à masculinidade a título de exceção dentro dum soneto feminista, porém carente... Matéria para maior reflexão, sem dúvida!

"NONA REFLEXÃO" [Gilka Machado]

[Amei o Amor, ansiei o Amor, sonhei-o (andrógino)
uma vez, outra vez (sonhos insanos!)... (martelo)
e desespere haja maior não creio (sáfico)
que o da esperança dos primeiros anos. (sáfico)

Guardo nas mãos, nos lábios, guardo em meio (andrógino)
do meu silêncio, aquém de olhos profanos, (heróico impuro)
carícias virgens, para quem não veio (andrógino)
e não virá saber dos meus arcanos. (heróico impuro)

Desilusão tristíssima, de cada (heróico impuro)
momento, infausta e imerecida sorte (sáfico)
de ansiar o Amor e nunca ser amada! (heróico puro ou impuro)

Meu beijo intenso e meu abraço forte, (sáfico)
com que pesar penetrareis o Nada, (sáfico)
levando tanta vida para a Morte!...] (andrógino)

Caso semelhante é o deste soneto em que Auta de Souza, mesmo sendo tão espiritual (enquanto Gilka é tão carnal), recorre preferencialmente ao sáfico (inclusive ao andrógino), relegando o heróico puro à condição de minoria. O detalhe curioso é a presença hipermétrica dum hendeca logo no primeiro verso, cujo ajuste só pode ser feito se praticarmos uma síncope na primeira sílaba da palavra "desaparece" (que seria lida como "d'saparece") ou na terceira sílaba da mesma palavra (que seria lida como "desap'rece"), mas tal licença seria mais compreensível em Portugal. Em todo caso, não me parece cochilo da poetisa, dado que sua metrificação é criteriosa, nem do revisor, dado que o nexos não resulta prejudicado. Uma interpretação sexualmente subjetiva apontaria para um desvirtuamento intencional da pureza do heróico, dando a entender que até a masculinidade está sujeita à transitoriedade sugerida pela

temática do poema.

"SÚPLICA" [Auta de Souza]

[Se tudo foge e tudo desaparece, (heróico hipérmetro)

Se tudo cai ao vento da Desgraça, (puro)

Se a vida é o sopro que nos lábios passa (sáfico)

Gelando o ardor da derradeira prece; (sáfico)

Se o sonho chora e geme e desfalece (puro)

Dentro do coração que o amor enlaça, (impuro)

Se a rosa murcha ainda em botão, e a graça (sáfico)

Da moça foge quando a idade cresce; (andrógino)

Se Deus transforma em sua lei tão pura (andrógino)

A dor das almas que o Ideal tortura (sáfico)

Na demência feliz de pobres loucos... (martelo)

Se a água do rio para o oceano corre, (andrógino)

Se tudo cai, Senhor! por que não morre (puro)

A dor sem fim que me devora aos poucos?] (sáfico)

[7.8] VERSOS DE ONZE SÍLABAS

Cesura-se o hendecassílabo na proporção de 5/11 ou 6/11. No primeiro caso, temos o ritmo ideal para este metro, o jâmbico-trianapéstico (NR 2,3,3,3), que Proença insiste em cesurar femininamente na sexta, citando exemplos como "Que belas as margens/ do rio possante" (Castro Alves) e "Como vão ligeiras/ ambas a reboque", de Guerra Junqueiro, para os quais faz a seguinte escansão:

(Que){be}(las)(as){mar}(gens)/(do){ri}(o)(pos){san}te

{Co}(mo){vão}(li){gei}(ras)/ {am}(bas)(a)(re){bo}que

Enquanto Proença se preocupa em ver no hendeca a soma de redondilhas menores, e enquanto se fixa na simetria entre os hemistíquios, prefiro me ocupar do excelente ritmo proporcionado pela seqüência de anapestos no verso indivisível. Assim, faço questão de escandir os mesmos exemplos desta forma:

(Que)[be]/ (las)(as){mar}/ (gens)(do){ri}/ (o)(pos){san}te

[Co](mo){vão}/(li){gei}/(ras){am}/(bas)(a)(re){bo}que

No primeiro verso, o NR é 2,3,3,3, mas no segundo é 3,2,2,4, ao qual não basta a cesura intermediária para imprimir um ritmo satisfatório. Outras variações no NR não terão melhor resultado, a despeito de todas as especulações de Proença:

NR 3,2,4,2: "Sob a luz vermelha num festim radiante"

NR 2,3,2,4: "Ter duas estrelas virgens da manhã"

Quanto à cesura na sexta, o efeito rítmico só será obtido em caso de pé masculino (NR 3,3,3,2 e outros, tipo 2,4,3,2 ou 4,2,3,2), mas nenhum se compara ao parâmetro clássico jâmbico-trianapéstico.

[7.8.1] PARÂMETROS DO HENDECA

O parâmetro mais rítmico do hendecassílabo é o mesmo que marca a modalidade de "cantoria" conhecida dos poetas nordestinos como "galope à beira-mar" (ver o tópico 11.2.8), da qual são exemplos estas décimas da peleja de Astier Basílio com Glauco Mattoso, quando este retruca:

[Então só nas onze você deita e rola?
Da curta parcela, medroso, se esquivava?
Não seja por isso: com língua lasciva
Também no galope dedilho a viola!
Voltando ao assunto no qual faço escola,
Se não lambo a sola lambo o calcanhar:
De nada adianta você me pisar,
Pois quanto mais chuta, mais chupo seu bico
E quanto mais muda mais me modifico
Nos dez de galope na beira do mar!]

[Se lambo e se chupo, não pense que rogo
Favores de quem não tem gosto tão cru
Que esporre na boca ou que arrombe meu cu!
Das taras que em verso com dor catalogo
Têm sempre alguém pronto a tirar gozo logo!
Por isso não peço pra seu pau chupar,
Se tenho outro cabra que ocupe o lugar
Do algóz, do carrasco, quer seja um peão
Ou mesmo um marujo a quem lambo o pezão
Nos dez de galope da beira do mar!]

O padrão aqui é, como foi visto, jâmbico-trianapéstico, masculinamente cesurado na segunda, quinta, oitava e undécima:

(Nos){dez}/(de)(ga){lo}/(pe)(da){bei}/(ra)(do){mar}

Mas também ocorre o padrão anapéstico-dipeônico, cesurado na terceira, sétima e undécima (NR 3,4,4), como nestes exemplos do Hino Nacional:

[Conseguimos conquistar com braço forte]

[Desafia o nosso peito a própria morte!]

[Teus risonhos, lindos campos, têm mais flores]

[Nossa vida, no teu seio, mais amores!]

Pela cesura masculina, teremos:

(Con)(se){gui}/(mos)(con)(quis){tar}/(com)(bra)(ço){for}te

(Para a opção da cesura feminina, ver o tópico 6.5)

Outras possibilidades menos corriqueiras são os padrões peônico-anapéstico-peônico (NR 4,3,4 como em "Isso não é poesia que se escreva", de Mattoso) e trianapéstico-jâmbico (NR 3,3,3,2 como em "Pelo pêlo na boca, jiló com uva!", idem). Exemplos dados por Proença documentam ainda algumas combinações mais "misturadas", como esta articulação de anapesto, jambo, peão quarto e jambo no verso de Guerra Junqueiro, aqui corretamente cesurado de forma masculina:

(Sob)(a){luz}/(ver){me}/(lha)(num)(fes){tim}/(ra){dian}te

Apliquemos a cesura masculina nos demais casos, e teremos:

(1) jambo / anapesto / peão quarto / jambo:

[Tal como tormenta de trovões de pedra]

(Tal){co}/(mo)(tor){men}/(ta)(de)(tro){vões}/(de){pe}dra

(2) anapesto / jambo / jambo / peão quarto:

[Moleirinha branca, branca de luar]

(Mo)(lei){ri}/(nha){bran}/(ca){bran}/(ca)(de)(lu){ar}

(3) jambo / anapesto / jambo / peão quarto:

[Ter duas estrelas virgens da manhã]

(Ter){du}/(as)(es){tre}/(las){vir}/(gens)(da)(ma){nhã}

E assim por diante. Basta comparar as combinações possíveis para se sentir, desde logo, que os ritmos mais naturais são os dois primeiros: jâmbico-trianapéstico e anapéstico-dipeônico.

[7.8.2] MUSICALIDADE DO HENDECA

Na música popular isto fica patente em letras como "Na Pavuna" de Almirante e Candoca da Anunciação, "Panis et circences" de Gil e Caetano (interpretada pelos Mutantes), ou em marchinhas carnavalescas como "Pirata da perna de pau" de João de Barro e "Lig-lig-lig-lé" de Osvaldo Santiago e Paulo Barbosa:

[Na Pavuna tem escola para o samba (NR 3,4,4)
Quem não passa pela escola não é bamba (NR 3,4,4)
Na Pavuna tem
Canjerê também
Tem macumba, tem mandinga e candomblé (NR 3,4,4)
Gente da Pavuna
Já nasce turuna
É por isso que lá não nasce mulher!] (NR 3,4,4)

[As folhas sabem procurar pelo sol (NR 4,4,3)
E as raízes procurar, procurar (NR 4,4,3)
Mas as pessoas na sala de jantar (NR 4,3,4 ou 4,4,3)
Essas pessoas na sala de jantar (NR 4,3,4 ou 4,4,3)
São ocupadas em nascer e morrer] (NR 4,4,3)

[Eu sou o pirata da perna de pau (NR 2,3,3,3)
Do olho de vidro, da cara de mau!] (NR 2,3,3,3)

[Lá vem o seu China na ponta do pé (NR 2,3,3,3)
Dez (tos)tões, vinte pratos, banana e café] (NR 2,3,3,3)

[7.9] VERSOS DE DOZE SÍLABAS

Devido à sua obsessão pela simetria entre hemistíquios, em busca das pausas intermediárias que justificariam uma cesura feminina no primeiro hemistíquio e uma tônica inicial no segundo (ou vice-versa, sendo o primeiro hemistíquio agudo e o segundo em anacruse), Proença acha desnecessário abordar o alexandrino, eximindo-se com estas palavras:

< principalmente na forma usada pelos parnasianos, apenas a junção de dois heróicos quebrados. A única forma que lhe dá maior unidade estrutural, em NR, 4,4,4, corresponde ao NR 2,2,2,2,2,2, ou 4,2,2,4, todos recaindo na justaposição 6/6>>.

Ora, está claro que um verso só pode ser estudado no seu todo, isto é, até a rima, e não apenas nos segmentos que o compõem. Uma coisa é analisar a redondilha menor; outra bem diferente é analisar um decassílabo, ainda que o maior contenha alguma estrutura rítmica do

menor. Esta talvez tenha sido a mais grave falha de Proença: tratar das partes sem dar o devido valor ao todo. Tratemos, pois, de examinar o alexandrino como ele merece.

[7.9.1] PARÂMETROS DO DODECA

Seguindo a tendência binária/aguda numa escansão ideal, o parâmetro do alexandrino perfeito seria o hexâmetro jâmbico, como na chave-de-ouro deste soneto de Bilac, "Em cinza, em crepe, em fumo, em sonho, em noite, em nada.", além do quarto verso, "Heróis rojando ao chão, troféus ardendo em pira":

"O CREPÚSCULO DOS DEUSES" [Olavo Bilac]

[Fulge em nuvens, no poente, o Olimpo. O céu delira. (NR 3,3,2,4)
Os deuses rugem. Entre incêndios de ouro e gemas, (NR 4,4,4)
Há torrentes de sangue, hecatombes supremas, (NR 3,3,3,3)
Heróis rojando ao chão, troféus ardendo em pira, (NR 2,2,2,2,2,2)

Ilíadas, bulções de gládios e diademas, (NR 2,4,2,4)
Ossa e Pelion tombando, e Zeus em raios de ira, (NR 3,3,2,4)
E Acrópolis em fogo, e Homero erguendo a lira (NR 2,4,2,4)
Em reverberações de batalhas e poemas... (NR 6,3,3 ou 2,4,3,3)

Mas o vento, embocando as bramidoras trompas, (NR 3,3,4,2)
Clangora. Rolam no ar, de roldão, num tumulto, (NR 2,4,3,3)
Os nubes e os titãs, varridos à rajada: (NR 2,4,2,4)

E ódio, furor, tropel, fastígio, glória, pompas, (NR 4,2,2,4)
Chamas, o Olimpo, - tudo esbate-se, sepulto (NR 4,2,2,4)
Em cinza, em crepe, em fumo, em sonho, em noite, em nada.]
(NR 2,2,2,2,2,2)

Ou nesta outra chave-de-ouro bilaquiana:

[Sem ar! sem luz! sem Deus! sem fé! sem pão! sem lar!]
(Sem){ar}(sem){luz}(sem){Deus}(sem){fé}(sem){pão}(sem){lar}

Na prática, porém, os dois parâmetros mais comuns seguem as duas tendências do deca (heróica e sáfica), acentuando na sexta ou na oitava sílaba. Destarte, teríamos como alternativas os padrões:

[7.9.1.1] ALEXANDRINO MASCULINO

Análogo ao heróico, este ritmo exhibe a virilidade da cesura na sexta sílaba, tendo como parâmetros o esquema jâmbico-dipeônico-jâmbico (NR 2,4,4,2) e o esquema peônico-dijâmbico-peônico (NR 4,2,2,4), admitindo as variações 4,2,4,2 e 2,4,2,4. Como opção extra de acento na sexta, teríamos o padrão tetranapéstico (NR 3,3,3,3), que na falta da solução binária acaba por desempenhar papel de perfeição neste metro de doze sílabas. Menos perfeitas são as alternativas de NR 3,3,2,4 ou 2,4,3,3 e similares, que casam o hemistíquio anapéstico ao jâmbico. Exemplos:

[Sorris da minha dor, mas eu te quero ainda] [Paulo Medeiros]

[Disseram que eu voltei americanizada] [Peixoto/Paiva]

[Quem o molde achará para a expressão de tudo?] [Bilac]

[Maria Madalena dos Anzóis Pereira] [Pedro Caetano]

[Eu tenho uma casinha lá na Marambaia] [Henricão/Campos]

[7.9.1.2] ALEXANDRINO FEMININO

Poderíamos chamá-lo assim porque, analogamente ao sáfico, sua sexta sílaba (correspondente ao falo do verso) se afemina, ao mesmo tempo que deixa de receber a cesura, a qual se distribui entre a quarta e a oitava. Este ritmo segue o parâmetro tripeônico, representado pelo NR 4,4,4. Exemplo:

[Ó linda imagem de mulher, que me seduz,
Ai, se eu pudesse, tu estarias num altar!
És a rainha dos meus sonhos, és a luz!
És malandrinha, não precisas trabalhar!] [Freire Júnior]

[7.9.1.3] ALEXANDRINO ANDRÓGINO

Nos raros casos em que o verso é todo composto de jambos, como nos exemplos acima (NR 2,2,2,2,2,2), o alexandrino pode ser lido indiferentemente no ritmo jâmbico-dipeônico-jâmbico ou tripeônico, caracterizando o formato andrógino.

No soneto de Bilac podem ser conferidas todas as opções de NR citadas.

Ainda que o alexandrino tenha sido mais cultivado pelos parnasianos (a ponto de ser citado o nome completo de Bilac como parâmetro - Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac), dois exemplos modernistas nos dão versos representativos dos três tipos básicos de dodecassílabo:

"DOMÍNIO RÉGIO" [Jorge de Lima]

[Investiguei a Grécia em Platão e em Homero. ----+/-+/-+/-+
Vi Sócrates beber a taça de cicuta... -+/-+/-+/-+
Depois passei a Roma e analisei de Nero -+/-+/-+/-+
Na boca de Petrônio essa face corrupta. -+/-+/-+/-+]

Conheci Santo Anselmo e São Tomás, Lutero, --+/-+/-+/-+
Estudei de Voltaire a inteligência arguta --+/-+/-+/-+
E finalmente andei como se fosse Asvero ---+/-+/-+/-+
Pela Ciência e a História em requintada luta... +---+/-+/-+/-+]

Mas a Arte é que me impõe o seu domínio régio -+/-+/-+/-+
E é por isso que adoro a mão de Tintoretto +-+/-+/-+/-+
E a sublime palheta e o pincel de Correggio... --+/-+/-+/-+]

E é por isso que eu amo o verso alexandrino +-+/-+/-+/-+
E burilo, Mulher, este pobre soneto --+/-+/-+/-+
Inspirado a pensar em teu perfil divino.] --+/-+/-+/-+]

"SONETO DA MULHER AO SOL" [Vinicius de Moraes]

[Uma mulher ao sol - eis todo o meu desejo ++++/-+/-+/-+
Vinda do sal do mar, nua, os braços em cruz ++++/-+/-+/-+
A flor dos lábios entreaberta para o beijo ---+/-+/-+/-+
A pele a fulgurar todo o pólen da luz. -+/-+/-+/-+]

Uma linda mulher com os seios em repouso +-+/-+/-+/-+
Nua e quente de sol - eis tudo o que eu preciso +-+/-+/-+/-+
O ventre terso, o pêlo úmido, e um sorriso +-+/-+/-+/-+
À flor dos lábios entreabertos para o gozo. ---+/-+/-+/-+]

Uma mulher ao sol sobre quem me debruce ++++/-+/-+/-+
Em quem beba e a quem morda e com quem me lamente --+/-+/-+/-+
E que ao se submeter se enfureça e soluçe -+/-+/-+/-+]

E tente me expelir, e ao me sentir ausente -+/-+/-+/-+
Me busque novamente - e se deixa a dormir -+/-+/-+/-+
Quando, pacificado, eu tiver de partir...] +-+/-+/-+/-+]

Vejamos caso a caso:

Como exemplo de alexandrino masculino, temos este padrão
jâmbico-dipeônico-jâmbico (do tipo "Olavo Brás Martins dos Guimarães
Bilac") no poema de Vinicius:

[E tente me expelir, e ao me sentir ausente]
(E){ten}/(te)(meex){pe}{lir}/(eao)(me)(sen){tir}/(au){sen}te

Como exemplo de alexandrino feminino, temos este padrão tripeônico em Vinicius:

[A flor dos lábios entreaberta para o beijo]
(A)(flor)(dos){lá}/(bios)(en)(trea){ber}/(ta)[pa](rao){bei}jo

Como alternativa de alexandrino masculino, temos este padrão tetranapéstico em Jorge de Lima:

[E burilo, Mulher, este pobre soneto]
(E)(bu){ri}/(lo)(Mu){lher}/(es)(te){po}/(bre)(so){ne}to

Para equilibrar a participação de dois poetas no exercício do alexandrino, convido duas poetisas cujos sonetos também ilustram algumas das alternativas estruturais acima observadas:

"CEGA" [Francisca Júlia]

[Trôpega, os braços nus, a fronte pensa, várias (NR 4,2,2,4 ou 4,4,4)
Vezes, quando no céu o louro sol desponta, (NR 3,3,2,4)
Vejo-a, no seu andar de sonâmbula tonta, (NR 4,2,3,3)
Despertando a mudez das velas solitárias. (NR 3,3,2,4)

Arrimada ao bordão, lá vai... Imaginárias (NR 3,3,2,4)
Cousas pensa... Verões e invernos maus afronta... (NR 3,3,2,4)
Dores que tem sofrido a todo mundo conta (NR 4,2,4,2)
Na linguagem senil das suas velhas árias. (NR 3,3,4,2)

Cega! que negra mão, entre os negros escolhos (NR 4,2,3,3)
Do caos, foi procurar a treva, que enegrece, (NR 2,4,2,4)
Para cegar-te a vista e escurecer-te os olhos? (NR 4,2,4,2)

Cega! quanta poesia existe, amargurada, (NR 3,3,2,4)
Nesses olhos que estão sempre abertos e nesse (NR 3,3,3,3)
Olhar, que se abre para o céu, e não vê nada!...] (NR 4,4,4)

"TRISTEZA" [Gilka Machado]

[O prazer nos embriaga, a dor nos alucina; (NR 3,3,2,4)
só tu és a verdade e és a razão, Tristeza! (NR 2,4,4,2)
- flor emotiva, rosa esplêndida e ferina, (NR 4,4,4)
noute da alma, fulgindo, em astros mil acesa. (NR 3,3,2,4)

Não te amedronta o mal, o bem te não fascina, (NR 4,2,2,4)
és o riso truncado e a lágrima represa; (NR 3,3,2,4)
posta entre o gozo e a dor - satânica e divina - (NR 4,4,4)
moves eternamente um pêndulo - a incerteza. (NR 4,2,2,4)

Etérea sedução das longas horas mortas, (NR 2,4,2,4)
horas de treva e luz; mistério do sol-posto; (NR 4,4,4 ou 4,2,2,4)
mal que não sabes doer e bem que não confortas... (NR 4,2,2,4)

Trago dentro de mim, desde que me acompanhas, (NR 3,3,6 ou 3,3,4,2)
um veneno de mel, um mortífero gosto, (NR 3,3,3,3)
um desgosto em que gosto alegrias estranhas.] (NR 3,3,3,3)

Como exemplo de alexandrino masculino, temos este padrão
jâmbico-dipeônico-jâmbico em Gilka, salientando-se o agrupamento de
másculas nos dois primeiros pés:

[só tu és a verdade e és a razão, Tristeza!] (NR 2,4,4,2)

Como exemplo de alexandrino feminino, temos este padrão tripeônico na
chave-de-ouro de Francisca:

[Olhar, que se abre para o céu, e não vê nada!...] (NR 4,4,4)

Como alternativa de alexandrino masculino, temos este padrão
tetranapéstico na chave-de-ouro de Gilka:

[um desgosto em que gosto alegrias estranhas] (NR 3,3,3,3)

[7.9.2] ALEXANDRINO PURO E IMPURO

Cabe ainda ressaltar, quanto ao alexandrino masculino, que os
parnasianos estavam mais preocupados em distinguir nele um parâmetro
considerado puro, que Bilac chamava de "perfeito" ou "clássico", pelo
qual o primeiro hemistíquio deveria ser masculino (terminado em palavra
oxítone) ou, quando feminino, terminado em vogal, caso em que o segundo
hemistíquio teria de começar por vogal a fim de impor a sinérese na
sétima sílaba. Assim, pelo critério de Bilac, seria impuro ou
"imperfeito" este alexandrino de Chico Buarque porque, na oitava sílaba,
a palavra "num" começa por consoante e, para que houvesse a sinérese na
sétima, teria de ser substituída pela anticoloquial expressão "em um",
tão cultuada pela imprensa robotizada:

[Tijolo com tijolo num desenho mágico]

Outrossim, seriam puros ou "perfeitos" estes dois casos de Gilka Machado, dado que a sexta sílaba é aguda, bem como estoutro de Francisca Júlia, dado que na sétima a sílaba "ta" de "vista" se funde às vogais "e" de "e escu...":

[Etérea sedução das longas horas mortas] [Gilka Machado]

[e, sem asas obter, buscas fugir do chão] [Gilka Machado]

[Para cegar-te a vista e escurecer-te os olhos?] [Francisca Júlia]

Obviamente, a suposta "perfeição" parnasiana em nada altera a masculinidade ou a "alexandrinidade" do dodecassílabo, reduzindo-se a mero capricho escolástico daquela fase.

[7.9.3] MUSICALIDADE DO ALEXANDRINO

Ao contrário do que muitos pensam, e tal como ocorre com o decassílabo, o alexandrino não é privativo da poesia erudita. Nossa música popular, em sucessivas gerações, tem recorrido ao dodeca em letras ora rebuscadas, ora coloquiais, ora ideológicas, como a valsa "Sorris da minha dor" de Paulo Medeiros (interpretada por Sílvio Caldas), o samba "Disseram que eu voltei americanizada" de Luís Peixoto e Vicente Paiva (interpretado por Carmen Miranda), o hino estudantil "Caminhando" de Geraldo Vandré ou o samba "Construção" de Chico Buarque:

[Sorris da minha dor, mas eu te quero ainda (NR 2,4,4,2)
Sentindo-me feliz, sonhando-te mais linda (NR 2,4,2,4)
Escravo eterno teu, farei o que quiseres (NR 2,4,2,4)
Tens para mim a alma eterna das mulheres] (NR 4,2,2,4)

[Disseram que eu voltei americanizada, (NR 2,4,6 ou 2,4,4,2)
C'o burro do dinheiro, que estou muito rica, (NR 2,4,4,2)
Que não suporto mais o breque de um pandeiro, (NR 4,2,2,4)
Que fico arrepiada ouvindo uma cuíca...] (NR 2,4,2,4)

[Há soldados armados, amados ou não, (NR 3,3,3,3)
Quase todos perdidos, de armas na mão! (NR 3,3,3,3)
Nos quartéis nos ensinam antigas lições (NR 3,3,3,3)
De morrer pela pátria e viver sem razões!] (NR 3,3,3,3)

[Amou daquela vez como se fosse máquina (NR 2,4,4,2)
Beijou sua mulher como se fosse lógico (NR 2,4,4,2)
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas (NR 2,4,4,2)
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro] (NR 2,4,4,2)

Em Billy Blanco, como em inúmeras canções do período áureo

pré-bossanovístico, o alexandrino trímetro flui naturalmente no compasso do samba, a exemplo desta estrofe em "Piston de gafeira":

[Na gafeira segue o baile calmamente, [NR 4,4,4)
Com muita gente dando voltas no salão. (NR 4,4,4)
Tudo vai bem, mas eis, porém, que, de repente, (NR 4,4,4)
Um pé subiu e alguém de cara foi ao chão.] (NR 4,4,4)

Isto prova que, a despeito dos elitistas, não há fronteiras entre a poesia elaborada e o gosto das massas. O que há são pequenas diferenças de ouvido, que, no plano popular, admitem procedimentos pouco aceitos pelos mais letrados, tais como a diérese em "de armas" ou em "a alma" coexistindo com a sinérese em "pátria e" ou em "escravo eterno", mas o que sustenta e legitima tais incoerências é a base melódica, cujas sílabas soam mais fortes que a métrica, ou seja, a canção fala mais alto que a escansão.

De outra parte, não é só na poesia erudita que se acham exemplos da perfeição tetranapéstica, mas também na cantoria nordestina, como é o caso do chamado "quadrão trocado", no qual o repentista Dimas Batista pontifica com versos deste jaez:

[É Quadrado, é Quadrilha, é Quadrinha, é Quadrão]
[É](qua){dra}/ [doé](qua){dri}/ [lhaé](qua){dri}/ [nhaé](qua){drão}

[7.9.4] PROBLEMAS RÍTMICOS DO ALEXANDRINO

Os mesmos problemas contraditórios no decassílabo podem aparecer no alexandrino masculino: uma sucessão de quatro ou cinco fêmeas até a quinta sílaba (ou mesmo depois da sexta), exigindo um acento secundário arbitrário. Exemplos:

(1) Quatro fêmeas, caso em que uma subtônica na sílaba "pa" de "pacificado" sugere a palavra "paz" como monossílabo forte, perfazendo um pé crético no padrão tetranapéstico:

[Quando, pacificado, eu tiver de partir...]
{Quan}{(do)[pa]/ (ci)(fi){ca}/ (doeu)(ti){ver}/ (de)(par){tir}

(2) Cinco fêmeas, exigindo um procedimento análogo ao da solução jâmbica para acentuar secundariamente o segundo verso dos "Lusíadas", citado no tópico 7.7.6:

[E que ao se submeter se enfureça e soluce]
(E)[queao]/ (se)(sub)(me){ter}/ (seen)(fu){re}/ (çae)(so){lu}ce

(3) Quatro fêmeas juntas, logo após o encontro de duas másculas, num

estranho caso de separação em grupo: aqui a solução única é masculinizar a sílaba "a" inicial de "acompanhas", que absorve a sílaba "me", já que as másculas "mim" e "des" mantêm sua virilidade, separadas que estão pela cesura:

[Trago dentro de mim, desde que me acompanhas]
[Tra](go){den}/(tro)(de){mim}/[des](de)(que)[mea]/(com){pa}nhas

Enfim, a diversidade de aplicações do alexandrino é tão ampla, que a ele não escapam nem os "manos" do rap, nem suas "minas"...

[7.10] PARÂMETROS DO BÁRBARO

O chamado verso bárbaro, na verdade, nem pediria parâmetros, visto que excede o padrão dodecassilábico e não tem limite máximo. Quando, porém, figura em moldes rimados e estroficamente rigorosos, como o soneto, o bárbaro tende a se padronizar semelhantemente ao deca ou ao alexandrino, como nestes exemplos:

[7.10.1] De treze sílabas (tridecassílabo): aqui o padrão jâmbico-dipeônico-jâmbico do alexandrino se converte em anapéstico-dipeônico-jâmbico, representado pelo NR 3,4,4,2:

"SONETO BARBARIZADO" [Glauco Mattoso]

[Já se disse: sete é conta de mentira e lenda.
Também dizem que de azar o treze é cifra certa.
Isso explica a redondilha como porta aberta
no cantar dos repentistas, na feroz contenda,

à bazófia descarada, onde é melhor a emenda
que o soneto decassílabo, no qual se enxerta
entre termos eruditos a falácia esperta,
lei de todo bom poeta que seu peixe venda.

Outrossim, também se explica por que nunca é visto
um soneto alexandrino, mas de pé quebrado:
este, a cuja tentação do treze não resisto.

Vou chamá-lo "aleijadinho", pois, em vez de errado,
tem caráter de obra-prima, pelo menos nisto:
completar catorze versos sem ficar quadrado!]

[7.10.2] De catorze sílabas (tetradecassílabo): aqui o padrão tripeônico do alexandrino se converte num trímetro hipertrófico, no qual o segundo e o terceiro pé são pentassílabos, o que, para efeitos de cesura masculina, se traduz num dímetro jâmbico-anapéstico, análogo à dipodia dum dócmio.

Como tetra/penta/penta, o verso teria o NR 4,5,5:

---+/----+/----+

Como tetra/di/tri/di/tri, o verso teria o NR 4,2,3,2,3:

---+/-+/----+/-+/----+

"NUTRISCO ET EXTINGUO" (divisa de Francisco I) [Martins Fontes]

[A Salamandra, quando a fogueira ferve e flameja,
Dentro da noite, negra e silente, no quiriri,
Valsa nas chamas, brinca e delira, cor de cereja,
Cor de ametista, cor de topázio, cor de rubi!

E o Fogo exalta-se e, endoidecido pela peleja,
Um potro imita, parece um galo, lembra o saci!
Lambe-a, saltando, dá gargalhadas, e a aperta e beija!
E amante jovem, demônio alegre, canta e sorri!

E a Salamandra, tendo mil cores, toda amarela,
Ou verde toda, rola nos braços do seu senhor,
E tresvaria na ronda ardente da tarantela!

E ao se estreitarem, com tanta freima, tanto furor,
Ele, demonstra sentir-se amado, mas só por ela,
E ela que vive somente dele, tal qual o Amor!]

Naturalmente, sempre se pode argumentar (como Proença) que o verso bárbaro, tal como o alexandrino, nada mais seria que um alinhamento de versos mais curtos, os quais poderiam ter sido dispostos um abaixo do outro, com o mesmo resultado estético. Tal argumento funciona satisfatoriamente quando o verso é branco ou livre, mas nos casos acima, em que a rima exerce papel preponderante e a divisão estrófica é essencial à integridade do molde, fica evidenciada a autonomia do verso longo, ainda que esporadicamente praticado pelos artífices da poesia.

[7.10.3] MUSICALIDADE DO BÁRBARO

O mesmo se dá na música popular, quando certas letras em verso bárbaro não comportam fracionamento da linha: em "Partido alto", Chico Buarque emprega bárbaros tridecas cesurados na sétima, lembrando que a palavra

"brasileiro", censurada pela ditadura, foi substituída por "batuqueiro":

[Deus é um cara gozador, adora brincadeira (NR 3,4,2,4)

Pois, pra me botar no mundo, tinha o mundo inteiro (NR 5,2,2,4 ou 3,4,2,4)

Mas achou muito engraçado me botar cabreiro: (NR 3,4,4,2)

Na barriga da miséria nasci brasileiro] (NR 3,4,3,3)

Já Hervê Cordovil, em "Rua Augusta" (interpretada pelo filho Ronnie

Cord), usa tridecas numa estrofe (NR 2,4,4,3) e tetradecas em outra (NR

2,4,4,4), cesurados na sexta e rematados por decas heróicos:

[Entrei na Rua Augusta a cento e vinte por hora

Botei a turma toda do passeio pra fora

Fiz curva em duas rodas sem usar a buzina

Parei a quatro dedos da vitrina] [...]

[Meu carro não tem breque, não tem luz, não tem buzina

Tem três carburadores, todos três envenenados

Só pára na subida quando acaba a gasolina

Só passa se tiver sinal fechado]

Não há limite, pois, para um ritmo absoluto, quando o ritmo relativo da música é tão elástico...

[8] COMBINAÇÃO DE PÉS E SEGMENTOS

Proença observou que a combinação dos pés dentro do verso tende a seguir certas normas, sendo uma delas a ordem crescente de tamanho, isto é, pés pequenos precedendo os médios e pés médios precedendo os grandes, em correlações ropálicas tipo jâmbico-anapésticas ou anapéstico-peônicas. Não é regra absoluta, até porque metros como o sáfico e o alexandrino terminam em jambos posteriores a peões. Mas é uma espécie de imperativo estético do verso.

Essa tendência a deixar os pés maiores para o fim produz, segundo Proença, uma impressão de perda gradativa de velocidade rítmica, uma "desaceleração", por assim dizer. Ou, em suas próprias palavras, aquilo que se poderia chamar de "ritmo de repouso": < "ritmo de repouso", pois, nesse acréscimo de uma sílaba sobre a célula anterior, parece que a voz se arrasta para o descanso final>>.

Proença refere-se em especial ao que ocorre no tipo de decassílabo chamado de martelo, que recebe a designação adicional de "agalopado" e, por suas características próprias, é tratado em capítulo à parte.

[8.1] PARÂMETROS SEQUENCIAIS ENTRE OS PÉS

A constatação de Proença é pertinente, se considerarmos que o próprio Hino Nacional se pauta por essa seqüência crescente no metro dos pés, num parâmetro jâmbico-dipeônico nos decas, anapéstico-dipeônico nos hendecas e anapéstico-peônico nos heptas, como se pode conferir no tópico 15. Destarte, fica evidenciado o motivo pelo qual soa mais natural o ritmo jâmbico-anapéstico na redondilha menor (preferivelmente ao anapéstico-jâmbico), o ritmo jâmbico-peônico no heróico quebrado (preferivelmente ao peônico-jâmbico), o ritmo anapéstico-peônico na redondilha maior (preferivelmente ao peônico-anapéstico), o ritmo jâmbico-dipeônico nos heróicos, o ritmo anapéstico-dipeônico nos hendecas, e assim por diante.

Não se trata, contudo, de princípio capaz de prevalecer sobre normas mais elementares ou essenciais a cada metro, do contrário seríamos induzidos a supor que os versos mais plásticos fossem precisamente os eneassílabos ropálicos (de NR 2,3,4), e os mais indesejáveis seriam, conseqüentemente, os eneassílabos anti-ropálicos (de NR 4,3,2) - um evidente absurdo.

Em todo caso, comparemos os exemplos abaixo: entre um eneassílabo ropálico (de Murilo Mendes) e um anti-ropálico (de Auta de Souza) nada há que evidencie ser este ou aquele o ritmo preferível, já que ambos se harmonizam dentro do respectivo contexto, seja o verso livre ou metrificado.

[O fogo irrompia das mulheres] [Murilo Mendes]

[Ó noites claras de lua cheia!] [Auta de Souza]

No caso do hendecassílabo, este outro exemplo de Murilo Mendes, comparado a um de Adélia Prado, comprova a desimportância dum critério prioritariamente ropálico, mesmo em se tratando de verso livre:

[À beira do antiuniverso debruçado] (NR 2,2,3,4 em Murilo Mendes)

[Não sou tão feia que não possa casar] (NR 4,4,3 em Adélia Prado)

O mesmo vale para uma comparação entre o heróico e o sáfico em termos de decassílabo: a menos que partamos dum pressuposto machista, o ritmo anti-ropálico do sáfico pode até prevalecer, num poema, sobre o padrão ropálico do heróico. Questão de gosto, ou de atitude, dependendo do ponto de vista.

[9] SEXUALIDADE DOS PROPAROXÍTONOS

Proença atentou para os hipotéticos problemas rítmicos causados pelas palavras proparoxítonas, devido às duas fêmeas postônicas. Tais problemas são mais perceptíveis no decassílabo, já que nesse metro as cesuras internas estão mais evidentes em suas posições, e qualquer indecisão na sexualidade das átonas e tônicas desperta imediata estranheza.

No caso do sáfico, em que a primeira cesura cai na quarta, a incidência duma máscula proparoxítona nos oferece situações como esta seqüência de sílabas:

(1)(2)(3){4}(5)(6)

Caso a sexta sílaba termine em vogal fêmea e a próxima palavra comece com vogal máscula, o problema desaparece, já que a diérese provocaria a absorção da sexta sílaba, e o verso completa o esquema:

(1)(2)(3){4}(5){6}(7){8}(9){10}

Sendo sáfico, o verso acaba se enquadrando naquela categoria que chamo de andrógina, permitindo a leitura do sáfico como heróico, a julgar por este exemplo, em que o proparoxítono é representado por um superlativo:

[Suficientíssimo era, assim, provar] (ND 4-6-8-10 e NR 4,2,2,2)
(Su)(fi)(cien){tís}(si)[moe](raas){sim}(pro){var}

Mas, se a palavra seguinte começar por vogal fêmea ou por consoante, a sexualidade do verso se define, entre o provençal (ND 4-7-10) e o sáfico (ND 4-8-10), pelo gênero feminino, como nestes exemplos:

[Funções de encéfalo as substâncias vivas] -++-----++

[Desarticula-se em coréia doida] ---+-----++

Em se tratando de martelo, a máscula do proparoxítono pode recair na terceira sílaba:

(1)(2){3}(4)(5)

Tal posicionamento não acarretará problema, mesmo que a palavra seguinte comece por fêmea, desde que o proparoxítono termine também em fêmea e ambas se casem, lesbicamente, numa diérese, como neste deca de Augusto dos Anjos:

[Toma um fósforo. Acende teu cigarro!]

[To](maum){fós}/(fo)(roA){cen}/(de)(teu)(ci){gar}ro

Outra hipótese é a da vogal máscula do proparoxítono recaindo na sexta sílaba do verso, gerando um segmento com esquema em:

(1)(2)(3)(4)(5){6}(7)(8)

Nesse caso, Proença reconhece que a oitava sílaba pode ser masculinizada, desde que o proparoxítono terminado em vogal seja seguido de palavra iniciada em vogal fêmea, satisfeitas algumas condições.

Os poetas contornam tais dificuldades intuitivamente, induzindo o leitor a introduzir um pênis entre as sucessivas vulvas (ou uma subtônica na seqüência de átonas, antes e/ou depois da sexta) para equilibrar a extrema masculinidade representada pela tônica do proparoxítono, como nestes versos de Augusto dos Anjos, de Vinicius e de algumas poetisas, uns sem máscula antes da sexta, outros com alguma tonicidade entre a segunda e a quarta, mas todos fortemente marcados pela virilidade proparoxítônica:

[Imponderabilíssima, impalpável]

[Ah! De ti foi que, autônoma e sem normas]

[Minha singularíssima pessoa]

[Filho da teleológica matéria]

[Todos os cinocéfalos vorazes]

[Larva do caos telúrico procedo]

[O cuspo afrodisíaco das fêmeas]

[Com a veemência mavórtica do ariete]

[O poema é translúcido, e distante] [Vinicius de Moraes]

[Vem o teu corpo fluídico e me enlaça] [Corina Rebuá]

[Não representa a síntese do bem] [Galba de Paiva]

[Não sei que aroma místico e encantado...] [Auta de Souza]

[Vem da distância, bêbedo de absinto...] [Henriqueta Lisboa]

[9.1] RITMO INDECISO, SIMBOLISMO E MODERNISMO

A indecisão rítmica, decorrente duma variável posição do acento secundário, é algo que se percebe mais claramente quando o verso inclui vocábulos proparoxítonos, devido ao contraste entre a forte masculinidade da tônica das palavras esdrúxulas e a maior feminilidade das átonas postônicas. O próprio acento secundário parecerá menos másculo, em confronto com a tônica do proparoxítono. Proença dá exemplo comparando as diversas alternativas subtônicas neste verso:

[Dêsde os fôraminíferos dos mares]

[Dêsde os foráminíferos dos mares]

[Desde os fôraminíferos dos mâres]

Esquemáticamente, a variação fica assim exposta:

{Des}(deos)[fo](ra)(mi){ní}(fe)(ros)(dos){ma}res

{Des}(deos)(fo)[ra](mi){ní}(fe)(ros)(dos){ma}res

(Des)(deos)[fo](ra)(mi){ní}(fe)[ros](dos){ma}res

Partindo do exame desse ritmo oscilante, Proença especula sobre a maior ocorrência de tais casos em nosso simbolismo, e acha que o fenômeno se explica por causa da < Augusto dos Anjos e Cesário Verde:

[Sem sorrisos, dramática, cortante] [Cesário Verde]

[Quebra a força centrípeta que amarra] [Augusto dos Anjos]

[E fazia-me cócegas nos pés...] [Cesário Verde]

[Latindo a esquisitíssima prosódia] [Augusto dos Anjos]

[Com bondades de herbívora mansinha] [Cesário Verde]

[Caos de corpos orgânicos, disformes] [Augusto dos Anjos]

[Perversíssima, esquelética e chagada] [Cesário Verde]

Principalmente Augusto dos Anjos abusou dessa oscilação rítmica, estruturando versos em que só se encontram tônicas na sexta e na décima sílabas, o que permite as combinações que já vimos:

[Misericordiosíssimo carneiro]

[Amarguradamente se me antolha]

[A solidariedade subjetiva]

[A universalidade do carbono]

[A escaveiradíssima figura]

[Vegetabilidades subalternas]

Não estamos [conclui Proença] fazendo um estudo particular do metro simbolista, o que seria fugir ao assunto.>>

De minha parte, escolho este soneto de Auta de Souza, que, mesmo sem ser (como Augusto dos Anjos não era) plenamente enquadrável no simbolismo, tipifica aquela indecisão rítmica, mas não só quanto ao proparoxítono: no segundo verso, a palavra "místico" é seguida de conjunção e de outra, "encantado", cuja sílaba fêmea inicial tem de se decidir pela masculinização, caso se queira ler o verso como sáfico. Isto se deve à curiosa ocorrência, neste soneto, dum absoluto predomínio do verso sáfico (inclusive um andrógino) contra dois únicos heróicos impuros: o segundo e o sexto. Aqui a simbologia é transparente, explicitando a feminilidade na forma e no conteúdo virginal e devoto destes versos, ao mesmo tempo espirituais e materiais. Em termos de ambigüidade, satisfaz a todos os enfoques. De quebra, a poetisa se dá ao luxo de praticar algumas figuras fonéticas, como os ricochetes das palavras "gaze", "leque", "doce", "aroma", ou como a homofonia em "o" e um parequema no undécimo verso: "soluçando dores".

"NUM LEQUE" [Auta de Souza]

[Na gaze loura deste leque adeja (andrógino)

Não sei que aroma místico e encantado... (heróico impuro indeciso)

Doce morena! Abençoado seja (sáfico)

O doce aroma de teu leque amado! (sáfico)

Quando o entreabres, a sorrir, na Igreja, (sáfico)

O templo inteiro fica embalsamado... (heróico impuro indeciso)

Até minh'alma carinhosa o beija, (sáfico)

Como a toalha de um altar sagrado. (sáfico)

E enquanto o aroma inebriante voa, (sáfico)

Unido aos hinos que, no coro, entoa (sáfico)

A voz de um órgão soluçando dores, (sáfico)

Só me parece que o choro canto (sáfico)

Sobe da gaze de teu leque santo, (sáfico)
Cheio de luz e de perfume e flores!] (sáfico)

Mas vou ainda mais longe do que aventa Proença, e acho no modernismo algumas indecisões rítmicas até mais ilimitadas: é que o simbolismo, apesar da vaguidão (e da fluidez fantasmagórica) das palavras (quer na plasticidade, quer na figuração), continuava preso à cesura heróica ou sáfica, ao passo que, no modernismo, o sonetista já não tem compromisso com masculinidade ou feminilidade, podendo dar-se ao luxo da mais irrestrita indefinição sexual. Mesmo quando a métrica é observada (caso de Vinicius no soneto abaixo), a rima pode sofrer agressões deliberadas (como o homoteleuto entre "primavera" e "nascerá" no segundo quarteto), e nesse contexto o emprego dos proparoxítonos apenas vem potencializar uma anarquia que se patenteia na chave-de-ouro:

"PRIMEIRO SONETO DE MEDITAÇÃO" [Vinicius de Moraes]

[Mas o instante passou. A carne nova
Sente a primeira fibra enrijecer
E o seu sonho infinito de morrer
Passa a caber no berço de uma cova.

Outra carne virá. A primavera
É carne, o amor é seiva eterna e forte;
Quando o ser que viveu unir-se à morte
No mundo uma criança nascerá.

Importará jamais por quê? Adiante
O poema é translúcido, e distante
A palavra que vem do pensamento

Sem saudade. Não ter contentamento.
Ser simples como o grão de poesia.
É íntimo como a melancolia.]

No décimo verso, o adjetivo "translúcido" não provoca maior ostentação de masculinidade, na métrica do martelo, que já não ocorresse naqueles casos anteriormente examinados em Augusto dos Anjos; mas, no último verso, o adjetivo "íntimo" está totalmente isolado e deslocado em seu posicionamento silábico, pois que sua máscara "ín", além de ser a mais forte do verso todo, não encontra igual intensidade em nenhuma outra, exceto o "li" de "melancolia", uma vez que a quinta não é tão forte quanto a dos decas tetrâmetros de Drummond no soneto "Oficina irritada" (tópico 7.7.2). Comparemos os esquemas:

(Eu){que}/(ro)(com){por}/(um)(so){ne}/(to){du}ro

(e){ín}/(ti)(mo){co}/(moa)(me)(lan)(co){li}a

Em Drummond o NR dos decas tetrâmetros variava entre 2,3,3,2 e 3,2,2,3; em Vinicius, porém, este decassílabo, que já não era heróico nem sáfico, ainda tem de arcar com o desequilíbrio duma excessiva tonicidade na segunda sílaba, gerando um NR 2,3,5 e acarretando várias indecisões para as fêmeas "mo", "moa", "me" e "lan", todas perdidas em relação à conveniência ou não de se masculinizarem. Raramente se vê tamanha desestabilização rítmica, que, em se tratando dum compositor tão genial como Vinicius, só pode ser uma atitude iconoclasta friamente programada, cujo efeito perturbador seria comparável ao que Drummond provocou com seu soneto "Oficina irritada". Eu arriscaria interpretar que o verso dum se casa ao verso doutro como que por fatalidade, formando sentido completo: "Eu quero compor um soneto duro e íntimo como a melancolia"...

[9.2] PARÂMETROS DO PROPÁROXÍTONO

Considerando-se os parâmetros do deca e os exemplos dados por Proença, vemos que a presença de proparoxítonos nada tem de problemático em termos de ritmo. Toda a questão se reduz ao seguinte ponto: se o peão quarto, subsequente à tônica, será ou não transformado em dijambo por causa do acento secundário necessário à definição rítmica. Destarte, temos:

(1) No padrão heróico puro (jâmbico-dipeônico), a proparoxítone na segunda sílaba resulta num padrão jâmbico-dijâmbico-peônico, uma vez que a quarta sílaba atrai a subtônica, como na palavra "lábaro", entoada como "lábarô" neste verso do Hino Nacional:

[O lábaro que ostentas estrelado] -+/-+--+/---+
(O){lá}/(ba)[ro](queos){ten} //(tas)(es)(tre){la}do

(2) Ainda nesse padrão jâmbico-dipeônico, a proparoxítone na sexta pedirá subtônica na oitava, transformando o parâmetro em jâmbico-peônico-dijâmbico (ou, neste caso, em espondeu-epítrito-dijâmbico), já que a palavra "impávido" soa como "impávidô":

[És belo, és forte, impávido colosso] ++/+++--+/---+
{És}{be}/ {loés}{for}(teim){pá} // (vi)[do](co){lo}sso

O mesmo ocorre com as palavras "afrodisíacô" e "esquisitíssimá" nestes exemplos:

[O cus/po afrodisí/aCO das fêmeas] -+/----+/---+

(Fun)[ções](deen){cé}/(fa)[loas](subs){tân}/(cias){vi}vas

[Desarticu/la-SE EM coré/ia doída] ---+/-+---+
(De)(sar)(ti){cu}/(la)[seem](co){ré}/(ia){doi}da

(6) Finalmente, no parâmetro martélico (dianapéstico-peônico) só cabe o dijambo artificial quando a proparoxítone ocorre na sexta sílaba, a exemplo dos demais casos heróicos:

[Com a veemên/cia mavór/tiCA do aríete] --+/-+---+
(Co'a)(vee){mên}/(cia)(ma){vór}/(ti)[ca](doa){rí}ete

Ressalvando que, se neste último verso a palavra "aríete" soasse como "ariête" devido a uma diástole pedida pela rima, o dijambo final não se alteraria:

(Co'a)(vee){mên}/(cia)(ma){vór}/(ti)[ca](doa){rie}te

Outros exemplos:

[Quebra a for/ça centrí/peTA que amarra] +-+/-+---+

[Caos de cor/pos orgâ/niCOS, disformes] +-+/-+---+

Vê-se, portanto, que a ocorrência de proparoxítonas masculinas não acarreta maiores problemas subtônicos que os suscitados por eventuais polissílabos no verso heróico.

[10] MARTELO

Citando Câmara Cascudo, Proença investiga a origem do termo "martelo", intrigado com as alusões a um certo Jaime ou Pedro, o sujeito que teria inventado esse gênero de versos, hoje consagrados na poesia popular. Nas palavras de Cascudo, os versos "martelianos", ou simplesmente "martelos", eram originalmente compostos de doze sílabas, com rimas emparelhadas. Outras fontes corroboram essa informação, referindo-se ao martelo original como um alexandrino, sem esclarecer a identidade do tal Jaime ou Pedro (na verdade um professor francês da universidade de Bolonha, na Itália). Alguns se referem ao tal Jaime como tendo reaproveitado a oitava de Ariosto (ou oitava camoniana) para a introdução do martelo em forma de sextilha, como no tópico 11.2.4 se pode conferir.

Nas fontes italianas, ele seria Pier Iacopo Martelle (1665-1727), ou Martelli (Jaques, Jacó e não Jaime), e teria aproveitado o verso alexandrino francês para criar a modalidade que lhe tomou o nome. As fontes espanholas consignam o autor como Pedro Jacobe Marteli. As fontes francesas, por fim, registram que Pierre Jaques Martelle não seria o criador desse tipo de verso, pois que outros já o teriam usado desde o século XIV.

Não é difícil compreender como o martelo derivou do alexandrino. Para demonstrá-lo, compus um alexandrino tetranapéstico e um martelo comum, do tipo dianapéstico-peônico. Basta comparar o segundo hemistíquio para perceber a substituição do anapesto dípodio pelo peão quarto:

[Galopei, galopaste, galopo, galopas]
(Ga)(lo){pei}/(ga)(lo){pas}/(te)(ga){lo}/(po)(ga){lo}pas

[Galopei, galopaste, galopamos]
(Ga)(lo){pei}/(ga)(lo){pas}/(te)(ga)(lo){pa}mos

Proença tenta cesurar femininamente o atual metro do martelo, mas seu ritmo não induz a tal procedimento, permitindo apenas dois esquemas tônicos:

- (a) --+/-+/-+++ (NR 3,3,4)
- (b) --+/-+/-++ (NR 3,3,2,2)

Quaisquer outros esquemas seriam variações cabíveis principalmente nos dois anapestos do primeiro hemistíquio, transformáveis em créticos, báquicos ou molossos. Na prática, a maior probabilidade seria a ocorrência de másculas adicionais na primeira e na oitava sílabas,

possibilitando os seguintes esquemas alternativos:

(c) +-+/-+/-+++ (NR 3,3,4)

(d) +-+/-+/-+++ (NR 3,3,2,2)

Proença lembra, com propriedade, que, sem o primeiro anapesto, o martelo se transformaria no tipo mais rítmico de redondilha maior (NR 3,4 como em "Batatinha, quando nasce"), sendo portanto compreensível o apelo popular do martelo, como opção mais elaborada para poemas cantáveis, comuns à tradição oral.

No caso brasileiro, o martelo ganha um interessante adjetivo: "agalopado", como um bife acebolado ou um palacete assobradado. O termo reforça a noção popular de que o verso seria "martelado" porque ressoa tão ritmicamente como as batidas dum martelo, e, como esse compasso anapéstico lembra a corrida do cavalo, a associação com o galope veio a calhar entre os que estão habituados à cena sertaneja nordestina. Nada mais propício, portanto, à adoção generalizada.

Proença faz ainda outra associação, entre o martelo e o verso de nove sílabas do tipo trianapéstico (NR 3,3,3), que obviamente seria até mais "agalopado" que o próprio martelo. Para demonstrar a analogia, compus um eneassílabo nesse ritmo e intercalei uma fêmea (a sílaba "mas") entre o segundo e o terceiro anapesto. O resultado é um galope "tropeçado", típico do martelo comum:

[Galopei, galopei sem parar]

(Ga)(lo){pei}/(ga)(lo){pei}/(sem)(pa){rar}

[Galopei, galopei, mas tropecei]

(Ga)(lo){pei}/(ga)(lo){pei}/(mas)(tro)(pe){cei}

Proença é dos que acham que seria essa sétima sílaba, a mulher intrusa, que vem quebrar a harmonia entre cada um dos três machos e suas duas fêmeas, gerando o desequilíbrio no harém. Na verdade, esse desequilíbrio é aparente, pois podemos nos reportar ao que o próprio Proença já colocou em termos de seqüências crescentes e de "ritmo de repouso" a fim de chegarmos à conclusão de que o martelo pode ser um aperfeiçoamento e não o desvirtuamento do parâmetro. Por mim, simbolizo essa conclusão no seguinte verso:

[Galopei, tropecei, mas não caí...]

[10.1] O MARTELO NA SÁTIRA

Tal como fizera em relação aos proparoxítonos no simbolismo, Proença tenta estabelecer um paralelo entre o ritmo do martelo e a vocação

satírica do decassílabo, como se o heróico fosse mais apropriado à poesia épica, o sáfico à lírica e o martelo à satírica. Ainda que não caibam exclusivismos em matéria de poesia, sou inclinado a concordar com Proença, que escolhe versos de Gregório de Matos, Luís Gama e Emílio de Menezes para procurar < modelo comum para o decassílabo satírico >>:

[Que me quer o Brasil, que me persegue?
Que me querem pasguates que me invejam?]
[Gregório de Matos]

[Minha mãe que é de proa alcantilada
Vem das raças dos reis mais afamados,
Blasonava entre um bando de pasmados,
Certo parvo de casta amorenada.]
[Luís Gama]

[Se a fim nobre o doutor Saché seguia,
Tendo o chefe de Estado um fito igual,
Há um presente que tudo concilia,
Ei-lo aqui, muito simples, mas genial.]
[Emílio de Menezes]

Para fundamentar suas suspeitas, Proença chega a elaborar uma estatística sobre os versos daqueles três poetas: em Gregório de Matos, acha 130 martelos agalopados em 308 versos; em Luís Gama, 883 martelos em 1744 versos; em Emílio de Menezes, 307 martelos em 840 versos. Mesmo admitindo a insuficiência da amostragem, Proença nos convence de que a tendência ao martelo pode ser típica no poema satírico. Só para corroborar a teoria de Proença, fui buscar, no Lobo da Madragoa, em Bocage e em Laurindo Rabelo, três sonetos bem martelados: dos catorze versos, o Lobo martela cinco, Bocage martela seis e Laurindo martela oito, mantendo a proporção.

"SONETO DO SOLDADO RETRATADO" [Lobo da Madragoa (Antônio Lobo de Carvalho)]

[Um olho cor de esponja, outro albacento,
Cinco dentes fronteiros putrefactos, (martelo)
Casaca, veste, e todos os mais fatos
Tudo roupa de preso, assaz nojento. (martelo)

A peruca, de pêlo de jumento; (martelo)
A bolsa, ninho de um casal de ratos,
As tombas sempre avulsas nos sapatos,
Besuntadas as meias com unguento.

Este o Pedro primeiro galicado, (martelo)

Que tem sido da história para adorno (martelo)
Do exército de putas atacado.

Com que, Filis, falemos sem suborno:
Veja você, depois de estar casado,
Se um traste destes deixa de ser corno!]

"AUTO-RETRATO" [Bocage]

[Magro, de olhos azuis, carão moreno,
Bem servido de pés, meão na altura, (martelo)
Triste de facha, o mesmo de figura,
Nariz alto no meio, e não pequeno. (martelo)

Incapaz de assistir num só terreno, (martelo)
Mais propenso ao furor do que à ternura, (martelo)
Bebendo em níveas mãos por taça escura
De zelos infernais letal veneno.

Devoto incensador de mil deidades,
(Digo de moças mil) num só momento
Inimigo de hipócritas, e frades. (martelo)

Eis Bocage, em quem luz algum talento: (martelo)
Saíram dele mesmo estas verdades
Num dia, em que se achou cagando ao vento.]

"SONETO DO PRÍNCIPE BASTARDO" [Laurindo Rabelo]

[A fêmea capixaba deu entrada
No seu leito ao monarca brasileiro, (martelo)
Que nos gozos de amor, hábil, matreiro, (martelo)
A sujeita deixou logo emprenhada. (martelo)

Um jumento pariu! (Pobre coitada!) (martelo)
Tem do Mattoso o rosto traiçoeiro,
Do Monte Alegre as patas, e o traseiro
É a cara do Olinda retratada. (martelo)

Tem do Torres a força inteligente, (martelo)
Do Manoel Felizardo a prenda brava, (martelo)
Com que raivoso vingá-se da gente.

Quando Jobim, parteiro, o apresentava
Todo o povo dizia geralmente (martelo)
Que de tal pai, tal filho se esperava.]

Para complementar as comparações entre os satíricos, exemplifico com uma poetisa que se passava por homem e por um poeta que se passa por mulher: Helena Ferraz de Abreu (filha de Bastos Tigre), que assinava como Álvaro Armando, e Ézio Antônio Pezzato, que assina como Samantha Rios. O soneto de Álvaro tem nada menos que dez martelos, ao passo que no de Samantha não passam de cinco.

"BARÃO DE ITARARÉ CARICATURADO" [Álvaro Armando]

[Humorista, filósofo tranqüilo. (martelo)
No Brasil todo o mundo o cita, o lê. (martelo)
Entendido de vírus e bacilo, (martelo)
Conhece-os como a carta do ABC.

Diplomado em "xadrez", conta em sigilo (martelo)
Que com bons olhos "Bispo" e "Rei" não vê.
E se "some" ou por isso ou por aquilo, (martelo)
Outras vezes nem sabe bem por quê. (martelo)

Todo o povo lhe segue a arte e a "Manha" (martelo)
E há muito tempo amável o acompanha,
Nele punha esperança e tinha fé. (martelo)

Entretanto na Câmara, o barbudo (martelo)
Põe as barbas de molho. Fica mudo (martelo)
O nobre titular de Itararé.]

"SONETO 93" [Samantha Rios]

[De que valeu-me ser tua cadela,
Ser tua fêmea, estar sempre no cio,
Ter da volúpia um caudaloso rio
Ser tua égua atrelada numa sela? (martelo)

De que valeu-me abrir minha cancela,
Da vergonha perder o íntegro brio, (martelo)
Atender teu chamado de assobio, (martelo)
Ter minha vida à tua paralela?

De que valeu-me a anulação completa
De taras, de vontades, de desejos,
E uma vida levar toda incorreta, (martelo)

Se teu amor não foi mais que lampejos,

E se tinhas apenas como meta (martelo)
Matar a tua fome com meus beijos?]

[10.2] MARTELO AGALOPADO

Proença tem certa resistência em admitir que o martelo possa ser considerado um tipo de heróico, apesar da cesura na sexta sílaba: é que a outra cesura, na terceira, faria desse verso uma alternativa a mais de heróico impuro. Um outro motivo para não enquadrá-lo entre os heróicos seria sua vocação satírica e popular, mas como acho que isso em nada desmerece sua importância (dado que sátira e cantoria não podem ser considerados "menores"), tenho o martelo na mais alta conta.

Na cantoria, esse é o metro mais trabalhoso e valorizado, mais até que o chamado "galope à beira-mar" (que é composto no hendeca e tem aplicação mais limitada); no imaginário popular, seu "sobrenome" se justifica pelas razões que já expus, e que Proença expõe nestes termos: << embora se alargue num segmento final de quatro sílabas. Um vaqueiro só poderia defini-lo em termos de andadura de cavalo: dois tempos de galope (3,3) e dois de trote curto para esbarrar o animal (2,2) >>.

Fiel à sua obsessão pelos números, Proença deu-se ao trabalho de examinar, tanto nas pesquisas dos folcloristas quanto na própria literatura de cordel, 1356 decassílabos tipo martelo agalopado. Diz ele: < décima; em 81, o ritmo poderia ser restabelecido pelo acréscimo de uma sílaba inicial, sendo fenômeno comum na poesia popular esse acrescentamento protético; finalmente, os 99 restantes eram irremediavelmente quebrados, sendo que, em vários, nem foi mantida a cesura na sexta. Isto se deve à dificuldade de escrever os versos que normalmente são cantados de improviso, procurando a voz, instintivamente, o ritmo certo. Ao ter que recitá-los para registro escrito, é natural a confusão.>>

Entre os autores mais capacitados nessa modalidade, Proença escolheu uma melopéia de Dimas Batista, cuja poesia qualifica como viva e característica a ponto de merecer transcrição de várias estrofes, abaixo reproduzidas, uma das quais desfalcada de um verso:

[Há diversos cantores do sertão
que não têm sentimento nem receio
de cantar nos salões serviço alheio,
de Raimundo Pelado e Azulão, (diérese em "e Azulão")
de Zé Duda ou Manuel do Riachão,
maltratando os colegas com lamúrias.
Descarrego em um destes minha fúria,
porque sempre abomino o vitupério,
eu só canto com homens de critério,

pois cantar verso alheio é uma injúria. (diérese em "é uma")

Basta um cabra não ter disposição
pra viver do serviço de alugado,
pega numa viola e bota ao lado,
compra logo o "Romance do Pavão",
a "Peleja do Diabo e Riachão" (sinérese em "Diabo")
e a "História de Pedro Malazarte".
Sai no mundo a gabar-se em toda a parte
e a berrar por vintém em mei da feira. ("mei": apócope de "meio")
Parasitas assim desta maneira
é que têm relaxado a minha arte. (diérese em "minha arte")

Inda existem diversos poetaços ("inda": aférese de "ainda")
que, além de banais, são pervertidos, (diérese em "que além")
namoristas, gabolas, enxeridos,
imprudentes, pedantes e devassos,
que nas partes que andam, deixam traços (diérese em "que andam")
comprovantes de infames impostores.
Denuncio estes vis conquistadores,
porque deles tornei-me adversário. ("adiversário", por anaptixe)
Qualquer pai de família é necessário
ter cuidado com certos cantadores.

Cantadores de baixa qualidade
tenho visto dez, doze numa feira,
detratando de vates de primeira,
enganando, explorando a humanidade,
namorando mocinhas com maldade,
pra depois falar mal da filha alheia. ("pra": síncope de "para")
Esses cabras merecem muita peia,
pra deixarem de ser tão imorais,
eu nem sei a polícia o que é que faz,
que não mete essa corja na cadeia.

Eu não temo o disparo do canhão,
nem da guerra a cruel calamidade,
não me causa temor a tempestade,
não me assusta o rugido do leão,
[falta o quinto verso, rimado em "ão"]
nem da cobra o veneno fulminante,
não me assusto da tromba do elefante,
nem das garras da fera mais robusta.
Neste mundo somente o que me assusta,
é cantar com sujeito petulante.

Não faz nojo a catanga dos timbus,
nem das feras carnívoras da mata,

não faz nojo a matéria putrefata
que alimenta os famintos urubus.
Das hienas, chacais e caititus,
nojo algum me provoca aquele cheiro.
Os micróbios que há no mundo inteiro
não me fazem ficar nauseabundo.
Só o que me faz nojo neste mundo (diérese em "Só o")
é a língua de um cabra fuxiqueiro.

Poetinha imoral, indecoroso,
pra cantar não me chame, que eu não canto,
se sentado ao meu lado, eu me levanto,
não dou gosto a cantor escandaloso,
porque todo indivíduo audacioso
tem baixezas que a honra lhe consomem.
Eu só canto com homem mesmo homem,
cabra ruim não escuto dois minutos, ("rúim": sístole de "ruim")
que quem dá liberdade a certos brutos
'tá comendo no cocho que eles comem...] ("tá": aférese de "está")

Outro reconhecido e exímio martelista (a quem Proença certamente não
teria reparos a fazer) é Moreira de Acopiara, autor das décimas abaixo,
em torno do mote monóstico "Eu me orgulho de ser um nordestino":

[Pelo rei do baião Luiz Gonzaga
Pelo líder Antônio Conselheiro
Por Antônio Silvino e sua saga
Pela muita coragem do vaqueiro
Pela graça dos jovens sonhadores
Pelos versos dos nossos cantadores
Pelo rei do cangaço, Virgulino
Pelo negro Zumbi, forte guerreiro
Padre Cícero Romão de Juazeiro (lê-se "Ciço", por síncope hipocorística)
Eu me orgulho de ser um nordestino.

Pela feira que tem Caruaru
Pela sempre bonita Borborema
Pelo frevo, forró, maracatu
Pela linda, imortal Índia Iracema
Pelo coco de roda, o carnaval
Pelas praias do nosso litoral
Pelo mar sempre verde e cristalino
Pelas festas de Reis, literatura
Mamulengo, cordel, xilogravura
Eu me orgulho de ser um nordestino.

Por Sergipe e seus grandes laranjais
Ceará com seus bilros, suas rendas

Pernambuco com seus canaviais
Maranhão com seus bois e suas lendas
Pela imensa Bahia das carrancas
Alagoas com suas dunas brancas
Paraíba e seu longo mês junino
Rio Grande do Norte não é fraco
Piauí com carinho aqui destaco
Pois me orgulho de ser um nordestino.

Pelo rio Piranhas, (o) Pajeú
Pelo velho Francisco, o Jaguaribe
Beberibe, Truçú, Banabuiú
Potengi, Quincoê, Capibaribe
Pelo cego Aderaldo da rabeca
Frei Damião, Alencar e Frei Caneca
Lins do Rego, Dom Hélder, Marcolino
Casa Grande e Senzala, Candomblé
Paulo Afonso, Canudos, Canindé
Eu me orgulho de ser um nordestino.

Pelo arroz, o cacau, o babaçu
Pela cana de açúcar, pelo sal
Pela manga, algodão, coco, caju
Macaxeira, ananás, melão, sisal
Aguardente de cana, vatapá
Carne seca, paçoca, mungunzá
Culinária geral, pelo menino
Que cresceu entre a casa e o engenho
Pelo pai, pela mãe, por tudo, tenho
Muito orgulho de ser um nordestino.

Pela cosca que o vento faz na mata
Pela festa dos peixes nos riachos
Pela lua de brilho cor de prata
Pelo solo da harmônica de oito baixos (lê-se "harmon'ca", por síncope)
Pela voz do saudoso sabiá
Pela fé que jamais se acabará
Pelo barro do mestre Vitalino
Pelo Deus que ao me dar aquele chão
Me fez forte e me deu disposição
Eu me orgulho de ser um nordestino.

Pela luta da gente sertaneja
Pelos pobres, porém trabalhadores
Pelo sol caprichoso que despeja
Sobre nós os seus raios multicores
Por Caetano, Bethânia, Gil e Gal
Patativa, Capiba, Dorival

Chico, Zé, Pedro, Antônio, Severino
Ariano Suassuna, Jorge Amado
E outros tantos, Brasil, muito obrigado
Eu me orgulho de ser um nordestino.]

[10.3] PARÂMETROS DO MARTELO

Em termos de decassílabo, se o parâmetro heróico puro é o padrão da epopéia camoniana e o heróico impuro convive com o sáfico entre os parnasianos brasileiros (sendo o sáfico até preferido por alguns, como Delfino), o martelo é, como aponta Proença, encontradiço na tradição satírica, detectado que foi na poesia gregoriana. Não é, porém, pelo aspecto esticológico que melhor se define o parâmetro do martelo, nem pela mera faceta faceciosa, e sim quando o situamos em seu contexto estrófico: se o heróico encontra seu melhor ambiente na oitava épica e o sáfico no soneto lírico, o martelo tem seu melhor desempenho quando a quantidade silábica bate com a quantidade de versos, isto é, na décima.

Na glosa tradicional, aquela que responde a um mote dístico, a redondilha maior é o metro ideal, paralelo ao de outros moldes populares (como a trova e a sextilha), mas a décima decassilábica constitui um gênero à parte entre os cantadores e cordelistas, devido à maior dificuldade na composição: enquanto a redondilha não tem posição fixa para o acento secundário, o martelo exige o ritmo anapéstico, obrigando o cantador a um rigor quase incompatível com o improvisado numa peleja entre dois repentistas. No próprio exemplo dado por Proença verificamos como Dimas Batista chega a tropeçar nos anapestos, em parte por causa da diérese que costuma afrouxar o verso na dicção nordestina, ocasionando as inevitáveis catalexes:

[que, além de banais, são pervertidos] (Que)(a){lém}(de)(ba){nais}
O certo seria (Quea){lém}(de)(ba){nais} o que inviabilizaria o martelo.

[Só o que me faz nojo neste mundo] [Só](o){que}(me)(faz){no}
O certo seria [Sóo](que)(me){faz}... e quebraria o pé.

[cabra ruim não escuto dois minutos] [Ca](bra){ruim}(não)(es){cu}
O certo seria [Ca](bra)(ru){im}... e assim por diante.

Diferenças prosódicas à parte, o importante aqui é demonstrar que o martelo funciona à perfeição neste tipo de discurso e de molde, combinando a agressividade de quem duela com a veia cômica de quem debocha.

Em "Gêneros da Poesia Popular", Francisco Linhares e Otacílio Batista registram que o introdutor do martelo na cantoria nordestina teria sido o violeiro paraibano Silvino Pirauá Lima. Nas atuais pelejas, o martelo

agalopado mais simples, em décimas rimadas no esquema ABBAACCDDC, tem como formato alternativo o chamado "martelo alagoano", no qual o último verso é repetido como refrão fixo: "Nos dez pés do martelo alagoano". Note-se que, neste caso, o termo "pé" designa indevidamente a quantidade de versos, mas cabe no contexto por causa da força monossilábica dentro do anapesto. Na peleja de Astier Basílio com Glauco Mattoso há exemplos das duas modalidades de martelo, dentre os quais seguem três de cada nas respostas de Mattoso:

[Se na simples sextilha eu não sofismo,
Muito menos na prova do martelo,
Forma clássica em cujo tom revelo
Por completo a extensão do masoquismo
Sob o qual foi de fogo meu batismo,
Ou melhor, foi de foda, já que a gangue
De "cabrinhas machinhos", não com sangue,
Mas com mijó e sebinho, além da porra,
Me currou! Quem me enfrenta que discorra
Sobre o tema, sem medo que eu me zangue!]

[Quem pretende cantar cocoricó
Tem que estar preparado a pôr o pé
Sobre a cara dum cego garnizé
Que não sai do lugar, da lama ao pó:
Mesma nota, no samba ou no forró!
Cantador que se preza não desvia
Quando encontra um ceguinho sem um guia:
Como o cego não muda a direção,
Não tem jeito a não ser jogá-lo ao chão
E pisar-lhe na boca que sorria!]

[Eu não visto capuz, gorro nem touca,
Carapuça nenhuma que não caiba,
Mas não há, nesta terra, quem não saiba
Que sou bicha na marra, e bicha louca,
Pois, ainda que enfrente orelha mouca,
Não me canso de expor aos quatro ventos
A sofrida lembrança dos momentos
Em que fui estuprado via oral!
Eis por que ninguém tem qualquer moral
Pra cobrar-me outros temas mais isentos!]

[...]

[Tudo bem, Astier, você que manda!
Não escolho modelo quando posso,
Num debate tão bom como este nosso,
Do meu vício fazer a propaganda!]

Pois lhe digo que em sonho vou pra banda
Dessa terra onde só quem tem tutano
Manda mais, humilhando o ser humano
Que lhe fica por baixo, e lambo a sola
Dum quinteto de cabras, que me esfola
Nos dez pés dum martelo alagoano!]

[Se me esqueço da deixa, seu aviso
Agradeço, e também vou avisando:
Se você me pisar, eu não debando,
Com a língua essa sola logo aliso!
Nem me importo se dizem que o juízo
Já perdi na cegueira, pois me irmano
Ao escravo inferior e subumano,
E por mais que o chulé pareça azedo,
Sou capaz de lambar o vão do dedo
Nos dez pés dum martelo alagoano!]

[Isso mesmo! Por mais que você faça,
Pra me ver derrotado, não me pega,
Pois me igualo, no azar, àquela cega
Que tornou Cabaceiras essa praça
Tão famosa aos que gozam na desgraça!
Sou assim, meus ouvintes: sofro o dano
E ao invés de agredir o meu tirano
Cristãmente lhe dou a outra face
pra que embaixo da sola ela se amasse
Nos dez pés dum martelo alagoano!]

Além de seu emprego entre os diversos moldes exercitados nas pelepas, o martelo decimal é usado em estrofes avulsas cujo refrão costuma ser auto-referente, como nestes exemplos de minha autoria:

[Diferente que sou, de nenhum grupo
Tomei parte, e a turminha, aproveitando,
Me encurrala na moita e monta! É quando
Lambo pés, mijo bebo, bimbos chupo!
Desde então, deste assunto oral me ocupo:
"Lé com lé, cré com cré", diz o ditado;
"Antes só do que mal acompanhado",
Diz um outro, e, na falta de parceiro,
Gloso e gozo, abraçado ao travesseiro,
No vai-vem dum martelo agalopado!]

[Ninguém usa o martelo que nem eu,
Martelando o dedão largo, na ponta
Do pé chato do mano que me monta:
Sangue bom, da linhagem do plebeu,

Que Bocage e Rabelo jamais leu,
Mas que tira casquinha dum coitado
Com requinte capaz de ser cantado!
Quem foi rei nunca perde a majestade,
E eu que sou, também, súdito de Sade,
Virei rei do martelo agalopado!]

Outro caso típico de martelo agalopado é este citado por Ariano Suassuna como sendo dum tal Lira Flores (talvez pseudônimo), que não é glosa mas serve para alardear a habilidade do poeta num gênero considerado a "via-crucis" dos fracos repentistas, mais próprio de obra escrita que das peijas cantadas, devido à complexidade formal:

[Quando as tripas da terra mal se agitam
E os metais derretidos se confundem
E os escuros diamantes que se fundem
Das crateras ao ar se precipitam,
As vulcânicas ondas que vomitam
Grossas bagas de ferro incendiado
Em redor deixam tudo sepultado!
Só com o som da viola que me ajuda,
Treme o sol, treme a terra, o tempo muda,
Eu cantando martelo agalopado!]

O curioso é que, na poesia nordestina, a noção de "martelada" se enriqueceu, não só por lembrar o ritmo repetitivo do galope, como por aludir ao ímpeto com que os pelejadores se golpeiam verbalmente. Feliz apropriação, portanto, este abasileiramento popular do decassílabo.

[11] PARÂMETROS DO POEMA

O que se entende por poema, vale dizer, versos agrupados e distribuídos segundo determinados critérios, tornou-se algo indefinido depois do modernismo, e mais ainda depois que as influências da contracultura mesclaram a poesia com a música popular e com outras áreas artísticas, já que ao informalismo moderno veio juntar-se, dum lado, o coloquialismo e a gíria dos "poetas marginais", fanzineiros, rockeiros e demais "arteiros", e, doutro lado, o vanguardismo dos concretos e demais experimentalistas da visualidade ou da sonoridade.

Mas a noção de poema não se diluiu no vácuo interdisciplinar e multimidiático, nem se deteriorou no museu da história literária, graças aos grandes letristas da MPB e, sobretudo, aos cantadores e cordelistas, para os quais algumas regras não são matéria transitória e sim fundamentos, tão essenciais ao poeta quanto ao atleta.

A seguir recapitulo o que há de fundamental nas normas. Ao contrário de Bilac, não me preocupei com todos os tipos de poema, mas com formatos possíveis, nos quais algum poema se enquadre. Nenhuma norma é absoluta ou irrevogável, mas parto do princípio de que ninguém pode transgredir aquilo que não conhece, e o verdadeiro inovador é aquele que sabe bem do que é que, afinal, se cansou.

Entre a licença poética e o verso livre existe a tirania do tirocínio, aquele percentual de transpiração que deixa pequena margem à inspiração. Aqui o suor se junta aos hormônios para que a versificação não seja mera verificação, mas diversificação genérica.

[11.1] PARÂMETROS DA RIMA

Todas as implicações decorrentes do comprimento do verso, estudadas no capítulo 7, estão diretamente relacionadas aos diferentes gêneros e moldes poéticos. Estes, por sua vez, têm seus parâmetros intimamente ligados aos esquemas de rima pelos quais se regem as estrofes. Imprescindível, portanto, é examinar os parâmetros da rima antes de exemplificarmos os diversos formatos estróficos do poema.

Note-se, entretanto, que, ao contrário do que supõem alguns, os versos soltos ou brancos não são conquistas tipicamente modernistas ou contemporâneas: ainda que metrificadas, muitos clássicos foram vazados em verso branco, como Basílio da Gama em "O Uruguai", Gonçalves Dias em "Os Timbiras" e José Bonifácio (o Velho) na "Ode aos Baianos"; contudo, é nos esquemas rimáticos que se cristalizou o patrimônio poético do

idioma, dado que na rima se concentra o fator mais mnemônico da tradição oral, bem como o teor mais canônico da praxe escrita.

Os mais usuais esquemas de rima estão justamente nos moldes poemáticos mais sintéticos e tradicionais, como o limerick (11.1.1), a trova (11.1.2) e, em termos ocidentais, o haicai (11.1.3): respectivamente, AABBA, ABAB (ou ABBA) e ABA. Aqui já encontramos as combinações básicas: rimas emparelhadas ou paralelas (AABB), cruzadas ou alternadas (ABAB) e interpoladas ou opostas (ABBA). A terminologia pode variar, mas, a menos que as rimas se misturem aleatoriamente (como nos poemas modernos, onde o verso livre pode coexistir com o rimado), o esquema gira em torno destes parâmetros. Outros aspectos definidores da rima podem ser conferidos no glossário (capítulo 16).

Exemplifiquemos nos respectivos moldes.

[11.1.1] EMPARELHADA (LIMERICK)

No limerick (e sua adaptação brasileira, o "limeirique"), temos a rima emparelhada:

"LIMERICK ORIGINAL"

[There was an old sailor named Jock (A)
Who was wrecked in a desolate rock. (A)
He had nothing to eat (B)
But the punk of his feet, (B)
And the cheese of the end of his cock.] (A)

"LIMEIRIQUE TRADUZIDO" [Luiz Roberto Guedes]

[Um marujo chamado Gambetta (A)
nafragou numa ilha deserta. (A)
Pra comer, o que fez? (B)
A meleca dos pés (B)
E o sebinho da chapeleta...] (A)

"LIMEIRIQUE TRADUZIDO" [Glauco Mattoso]

[Um marujo perde a frota (A)
e se isola numa ilhota. (A)
Tem só como ceia (B)
chulé por geléia (B)
e sebinho por ricota...] (A)

(Para as demais características do limerick adaptado, veja-se o tópico 11.5)

[11.1.2] CRUZADA E INTERPOLADA (TROVA)

Nos dois moldes da trova, temos a rima cruzada e a interpolada:

"EPIGRAMA ESCATOLÓGICO" [Arthur Francisco Baptista]

[Raimunda, minha Raimunda (A)
estranho nome tens tu, (B)
pois lembra essa rima em "unda" (A)
que é sinônimo de cu...] (B)

"O CÚMULO DA VELOCIDADE" [improviso de Múcio Teixeira]

[Quero ver um homem nu (A)
em derredor de uma mesa (B)
correr com tal ligeireza (B)
que lhe entre a porra no cu.] (A)

(Para as demais características da trova, veja-se o tópico 11.6)

[11.1.3] ALTERNADA E ENCADEADA (HAICAI)

No haicai ocidentalizado, temos a rima alternada, além de encadeada, isto é, encontrando eco na metade do verso intermediário:

[Um haicai sem rima (A)
parece clima nublado: (B) (com A encadeada)
Sombra de obra-prima.] (A)
[Glauco Mattoso]

[Casa com mansarda (A)
não tarda a ser demolida. (B) (com A encadeada)
Obra de vanguarda.] (A)
[Glauco Mattoso]

(Para as demais características do haikai, veja-se o tópico 11.7)

Todos os demais esquemas rimáticos constituem desdobramentos destes parâmetros, sendo reconhecíveis em cada um dos modelos de poema examinados no tópico seguinte. Por ora, cabe ilustrar a distribuição das rimas no soneto abaixo, ao qual são oportunas algumas observações:

"CRUCIFICADA" [Florbela Espanca]

[Amiga... noiva... irmã... o que quiseres!
Por tí, todos os céus terão estrelas,
Por teu amor, mendiga, hei-de merecê-las
Ao beijar a esmola que me deres.

Podes amar até outras mulheres!
- Hei-de compor, sonhar palavras belas,
Lindos versos de dor só para elas,
Para em lânguidas noites lhes dizeres!

Crucificada em mim, sobre os meus braços,
- Hei-de poisar a boca nos teus passos
Pra não serem pisados por ninguém.

E depois... Ah! Depois de dores tamanhas
Nascerás outra vez de outras entranhas,
Nascerás outra vez de uma outra Mãe!]

Nos quartetos o esquema é de rimas interpoladas (ou ainda abraçadas): ABBA; nos tercetos, a combinação CCD/EED é uma das muitas possíveis entre as ordens CDE. Mais que a ordenação, o que interessa notar em Florbela é a natureza de suas rimas. Em A, "quiseres" rima com "deres", "mulheres" e "dizeres": a rima é rica, porque as palavras não são todas da mesma categoria gramatical (só dois tempos verbais coincidentes); em B, "estrelas" rima com "mercê-las", "belas" e "elas": também rica (substantivo, verbo, adjetivo e pronome); em C, "braços" rima com "passos" e é pobre (dois substantivos masculinos no plural), mas como ocorre só entre dois versos não compromete a qualidade do poema; em D, "ninguém" rima com "mãe" e é, mais que rica, rara, já que a palavra "mãe" está entre as mais difíceis de rimar: em Portugal, rima com "ninguém" ou "também" devido à pronúncia lusa ("ningãe"), mas no Brasil só os poetas mais criativos (como Caetano Veloso) foram achar rima em "champanhe" ou "apanhe" (que no Nordeste soa como "champãe" ou "apãe"); finalmente, em E, "tamanhas" rima com "entranhas" e é, ainda, rica (adjetivo e substantivo). Todas são rimas consoantes, isto é, coincidem a partir da vogal máscula de cada palavra, não importando o hífen em "mercê-las" nem as letras diferentes entre "braços" e "passos". Caso

"braços" rimasse com "magros" ou "estrelas" com "pequenas", a rima seria toante, pois só as vogais coincidiriam. Detalhe: em Portugal vogais abertas e fechadas não soam tão diferentemente quanto no Brasil, donde nossa estranheza em aceitar rimas entre "Estrelas" e "belas" ou entre "mulheres" e "dizeres", que procuramos evitar. Destarte, raramente se vê um poeta brasileiro rimando "sordidez" com "pés", como fez o português Cesário Verde no último terceto do soneto que ilustra o tópico 11.4.3:

[Todas as noites ela, ó sordidez!
Descalçava-me as botas, os coturnos
E fazia-me cócegas nos pés...]

Detalhe à parte é a questão métrica dos versos três e doze de Florbela, que mesmo em Portugal não escapariam à polêmica: a quebra do pé seria injustificável ainda que se alegasse o desconto da partícula "de" na escansão, devido ao ritmo relativo duma declamação na pronúncia lusa mais atropelada, desconto para o qual a anacruse não teria cabimento, já que a sílaba a ser desconsiderada não é inicial em nenhum dos dois hipérmetros:

[Por teu amor, mendiga, hei-(de) merecê-las]

[E depois... Ah! Depois (de) dores tamanhas]

Voltando ao terreno da rima: em seu tratado, Bilac acolhe opinião de outros parnasianos e faz cavalo-de-batalha duma questão absolutamente irrelevante: a da homofonia, ou seja, semelhança vocálica entre palavras dentro do verso ou, entre versos, nas diversas ordens de rimas consoantes. Assim, por exemplo, seria reprovável, segundo ele, um verso em que só ocorresse (ou em que predominasse) determinada vogal, bem como uma estrofe em que os versos rimassem em "elas" na ordem A e "eras" na ordem B, ou "ana" em A e "ama" em B, ou "eiro" em A e "eito" em B, ou "uma" em A e "ura" em B, como nos exemplos do esquema ABAB e ABBA que achei nestes quartetos de Luís Delfino:

[Praias de jalde, e de oiro, e nácar tendes belas
Ilhas, que vejo ao longe!... E eu quero-vos deveras;
Aproaremos a uma onde as doidas querelas
Rujam dos Imortais, repartindo as esferas.]

[Teu voluntário escravo, ó soberana,
Amo a tua vida, e dela a teia e o drama,
Que na minha existência se derrama,
Como um eco sem fim da vida humana.]

[Faz mais larga essa cova, estúpido coveiro;
Pois não vês que são dois buscando o mesmo leito?
É preciso que caiba um longo travesseiro,

Para dormirem face a face, peito a peito.]

[Não há pedra que a água não consuma;
Sem ferir-se, a água fere a pedra dura;
Quer tempo: e gota e gota, uma após uma,
A beija, a encanta, a enlaça, a envolve, a fura.]

Ora, o próprio Bilac conhecia e respeitava a poesia de Delfino e, além do mais, reconhecia que até em Camões ocorre, por exemplo, homofonia da vogal "a" já nos primeiros versos dos "Lusíadas". Portanto, se, em nome do apuro formal, os parnasianos propunham a alofonia (isto é, o maior contraste possível entre os sons vocálicos do verso ou da sílaba rimada), nada há na norma da versificação que respalde tal proposta, mesmo porque, caso adotássemos critérios desse tipo, estaríamos inviabilizando o emprego da paronomásia e de outros recursos de que dispõe um idioma rico. Ressalvarei, finalmente, que para o poeta é até mais difícil encontrar rimas homófonas (como "ama" e "ana") do que rimar aleatoriamente, resultando, pois, mais meritória a homofonia que a alofonia. O que se poderia formalmente reprovar, isto sim, é que, em lugar de rimar com outra palavra em "ama", o verso rimasse toantemente com outro em "ana" na mesma ordem de rima, ou seja, só em A ou só em B. Porém, em última análise, o supremo juiz dos critérios adotados será sempre o poeta, e não o esticólogo.

Já o soneto abaixo é um caso excepcional, em que Gilka Machado consegue refletir na própria rima a dualidade homem/mulher: só estas duas, A e B, desemparelhadas como um casal, confrontando as antíteses das quais a poetisa tanto gosta. Em Drummond também ocorre este tipo de rima mínima, como no sonetinho estudado no tópico 7.3.1 a propósito do hexassílabo.

"PRIMEIRA REFLEXÃO" [Gilka Machado]

[Homem! um dia para mim partiste, (A)
colhendo-me no horror da plenitude (B)
de uma penúria em que eu medrava, triste, (A)
qual flor de neve em meio a erna palude. (B)

Desde então, com prazer, sempre, seguiste (A)
os desfolhos da minha juventude; (B)
e o tempo faz que para mim se enriste (A)
melhor teu trato cada vez mais rude. (B)

Se fiel a ti o corpo meu persiste, (A)
a alma idealiza o amor, sonha-o, se ilude... (B)
guardes-me, embora, de perfídia em riste! (A)

À pertinácia do teu trato rude, (B)

o amor se fez minha virtude triste (A)
e meu pecado cheio de virtude!] (B)

Ainda a observar no soneto de Gilka é a ocorrência da mesma palavra repetida ("triste" e "rude"), espécie de rima conhecida como "dobrada", cujo emprego resulta numa epífora, bem como de palavras cognatas, ainda que em categorias diferentes ("enriste", do verbo "enristar", e "em riste", ambas derivadas da mesma raiz), espécie de rima conhecida como "mordobrada", resultante numa parequese: as formas "dobre" e "mordobre" são igualmente registradas como qualificativas de tais repetições de palavras. No caso da palavra "riste", a rima seria chamada de "equívoca" se a poetisa a fizesse rimar com "riste" (do verbo "rir"), dado que já não estariam na mesma condição etimológica. Outras designações, menos frequentes e importantes, ocorrem quanto às rimas "suficientes" (nas quais coincidem apenas os fonemas mínimos, considerados a partir da tônica), como "molhado" e "passado" no haicai abaixo; ou quanto às "opulentas" (nas quais coincidem as "consoantes de apoio", ou fonemas anteriores à tônica), caso a poetisa rimasse "molhado" com "telhado" ou "desfolhado"; ou ainda quanto às "leoninas" (entre palavras intermediárias e finais, ou iniciais e finais, no mesmo verso ou entre versos), como "dia" e "nostalgia" no haicai abaixo, sem que as leoninas se confundam com simples rimas internas como "amiga" e "mendiga" no soneto de Florbela. Em Florbela, aliás, como em muitos poetas brasileiros, são comuns as rimas chamadas "imperfeitas", quando a máscara não tem exata coincidência vocálica mas na pronúncia tem som muito semelhante, como "desejo" e "beijo" ou "boca" e "louca".

[O asfalto molhado.
Cai o dia em nostalgia.
Desliza o passado.]
[Maria Thereza Cavalheiro]

Apenas para efeito de registro, cabe citar tipos pouco usuais de rima, como as "coroadas" (internas aos hemistíquios) e as "mosaicadas" (montadas a partir da justaposição de sílabas intervocábulas), cujo emprego só ocorre em poemas muito artificialmente trabalhados: neste trecho de Castro Alves há caso de rimas coroadas; nestoutro de Guilherme de Almeida, de rimas em mosaico.

[Donzela bela, que me inspira à lira
Um canto santo de fervente amor,
Ao bardo o cardo da tremenda senda
Arranca, estanca-lhe a terrível dor!] [Castro Alves]

[Durma! A noite suave e grande
anda com passos de lã de
luar, de penugem de nuvem...

Durma! Em seu corpo alvo e nu vem
roçar as asas um ar de
jardins distantes... É tarde.
Durma à sombra dos meus olhos
como de uma árvore, e molhe os
seus sonhos nas minhas lágrimas,
não esperando um milagre, mas
sentindo que o mal e o bem são
uma única e mesma bênção...] [Guilherme de Almeida]

[11.1.4] RIMA FEMININA E MASCULINA

Além da terminologia convencional para classificarmos a rima sob os aspectos fonéticos, esticológicos e estróficos, proponho que se adote ainda a designação de rima "feminina" ou "masculina", coerentemente com as noções de pé feminino e masculino, bem como de verso feminino e masculino, conforme vimos nos tópicos 6.1 e 6.4; nesse terreno, rimariam femininamente os vocábulos finais dos versos graves e esdrúxulos (rimas paroxítonas e proparoxítonas), ao passo que as oxítonas finais dos versos agudos seriam designadas como rimas masculinas. Considerada a maior frequência com que ocorrem, desde Camões, os versos graves em nossa poesia, o soneto abaixo ilustra um caso atípico a ser comentado.

"TERCEIRA REFLEXÃO" [Gilka Machado]

[Na soturna mudez dos meus infaustos dias
dentro em mim, sem que alguém os possa divisar,
há um anjo que abençoa as minhas agonias
e um demônio que ri do meu grande pesar.

Um me ordena a tortura, e fala em fugidias
delícias, e ergue aos céus o austero e frio olhar;
o outro tem seduções, risos, frases macias
e açula-me a um prazer bem fácil de alcançar.

Dous poderes rivais se defrontam em mim;
como atender, porém, a esse duplo comando?
- um dos dous (qual dos dous?) deve triunfar por fim?

Minha vontade hesita, é a um pêndulo igual,
e eu morro, lentamente, oscilando... oscilando...
entre as dores do Bem e as delícias do Mal.]

Nesse esquema em ABAB ABAB CDC EDE, apenas duas das cinco rimas (A e D, em "ias" e "ando") são femininas; as outras três (B, C e E, em "ar",

"im" e "al") são masculinas. Não é, reconheço, uma tendência comum à maioria das poetisas: em Auta de Souza (que fala muito de mulheres mas sempre castamente) e em Francisca Júlia (que fala das mulheres no plano social e não no sexual), por exemplo, só num ou noutra soneto aparece, quando muito, uma única rima masculina. Mas em Gilka são frequentes os sonetos em que pelo menos duas rimas são masculinas, o que suscitaria, talvez, a questão duma feminilidade mais conflitante e antagônica, ciosa de estar em crise - sentimento mais aguçado, nela, que nas outras, coroando uma temática confessional que, por si mesma, não deixa dúvidas quanto à afirmação de seu sexo e de sua sexualidade. Sem medo de errar, afirmo que Gilka Machado é a mais assumidamente fêmea das poetisas brasileiras.

[11.2] PARÂMETROS DA ESTROFE

Considerando-se a combinação dos três fatores determinantes para a composição do poema (comprimento do verso, quantidade de versos e disposição da rima), chegamos aos parâmetros mínimos para os gêneros (épico, lírico, satírico, fescenino, etc.) e moldes (dísticos, tercetos, quartetos, etc.) mais praticados pelos poetas. Simplificando, temos a rima representada por letras e a métrica por algarismos entre parênteses no quadro abaixo:

- 2 versos - dístico; parelha; mote; colcheia: AA ou AB (7 ou 10)
- 3 versos - terceto: ABA, AAB, ABC, etc. (10 ou 12)
- 3 versos - haicai: ABA (5/7/5)
- 4 versos - quadrinha; trova: ABAB ou ABBA (5, 6 ou 7)
- 4 versos - endecha (romancinho): ABCB, ABAB ou ABBA (5, 6 ou 10)
- 4 versos - quarteto: ABAB ou ABBA (10 ou 12)
- 5 versos - quintilha; mourão-de-cinco: AABBA, ABAAB ou ABABA (5 ou 7)
- 5 versos - limeirique: AABBA (7/7/5/5/7)
- 6 versos - sextilha: AABAAB ou AABCCB (5 ou 6)
- 6 versos - sextilha popular; colcheia; mourão-de-seis: ABABAB ou ABCBDB (7)
- 6 versos - copla de pé quebrado: ABCABC (7/4/7/4/7/4)
- 6 versos - martelo-cruzado: ABABAB (10)
- 6 versos - martelo-solto: ABCBDB (10)
- 7 versos - septilha: ABABCCB ou ABCBDDDB (7)
- 7 versos - mourão-de-sete; mourão-trocado: ABCBDDDB (7)
- 8 versos - copla de arte-maior: ABBAACCA (11)
- 8 versos - oitava real (clássica): ABABABCC (10)
- 8 versos - triolé: ABAAABAB (8)
- 8 versos - quadrão: AAABCCCB ou AAABBCCB (7)
- 8 versos - quadrão-trocado: AAABBCCB (12)
- 9 versos - toada-alagoana: AABCCBDDDB (7/3/7/7/3/7/7/3/7)
- 10 versos - parcela: ABBAACCCDDC (4 ou 5)

10 versos - quadrão-de-dez; queixo-caído; glosa: ABBAACCCDDC (7)
10 versos - martelo-agalopado; martelo-alagoano: ABBAACCCDDC (10)
10 versos - galopes à-beira-mar e por-dentro-do-mato: ABBAACCCDDC (11)
11 versos - undécima: ABBAACDDEED (7)
11 versos - hendecástico (canto real): ABABCCDDEDE (10)
12 versos - mourão-que-você-cai: ABCBACADDEED (7)
13 versos - mourão-voltado: ABBAACCCDDCDDC (7)

Entre o menor formato estrófico (o mote) e o maior (a glosa), e paralelamente a esta combinação entre formatos na composição do todo, alguns modelos genéricos são alostróficos, isto é, formados por diferentes tipos de estrofes (como o soneto, o vilancete e o madrigal), outros são isostróficos (formados por estrofes iguais), como a epopéia, a ode e o romance de cordel; de todos, porém, os que mais se cristalizaram são justamente aqueles que celebrizam a obra camoniana: a oitava épica e o soneto lírico, por sinal as duas modalidades mais passíveis de redirecionamento estético e temático, a julgar pelos poemas herói-cômicos e pelos sonetos fesceninos, escatológicos ou macarrônicos.

O dístico dificilmente aparece como poema autônomo (razão pela qual não superou o haikai em termos de poder de síntese), mas sempre vem associado a outros tipos de estrofe, que lhe servem de glosa ou às quais serve ele próprio de chave (como no soneto inglês). Abaixo um exemplo de dístico abrindo um madrigal que se fecha com a quadra:

"MADRIGAL DO PÉ PARA A MÃO" [Manuel Bandeira]

[Teu pé... Será início ou é
Fim? É as duas coisas teu pé.

Por quê? Os motivos são tantos!
Resumo-os sem mais tardanças:
Início dos meus encantos,
Fim das minhas esperanças.]

Também como estrofe regular num poema (caso que os esticólogos classificam de "parelha") é o dístico pouco usual. Autores como Geir Campos costumam citar o exemplo de Cruz e Souza no poema "Litania de Satã":

[Os miseráveis, os rotos
São as flores dos esgotos.

São espectros implacáveis
Os rotos, os miseráveis.]

Excetuando o dístico e a décima, que são parametrados mais adiante (como mote e glosa), exemplifiquemos os moldes estróficos por ordem de tamanho.

[11.2.1] TERCETO

O poema monostrófico de três versos é tipificado universalmente pelo haicai, assunto dos tópicos 11.1.3 e 11.7; aqui a estrofe trística, conhecida como terceto, é considerada enquanto componente dum poema maior.

O caso mais clássico é o da terça-rima, imortalizada por Dante na "Divina Comédia": nesse molde os tercetos são dispostos em seqüência rimática esquematizada em ABA BCB CDC DED e assim por diante, de forma que o primeiro e o terceiro versos rimem entre si e com o segundo verso do terceto anterior. O poema se fecha com uma linha adicionada ao último terceto e que rima com o segundo verso dele. Em termos brasileiros, um exemplo estaria em "Última jornada" de Machado de Assis, que termina nestas estrofes:

[Lava os olhos na viva aurora pura (A)
Em que vê penetrar, já longe, aquela (B)
Doce, mimosa, virginal figura. (A)

Assim no campo a tímida gazela (B)
Foge e se perde; assim no azul dos mares (C)
Some-se e morre a fugidia vela. (B)

E nada mais se viu flutuar nos ares; (C)
Que ele, bebendo as lágrimas que chora, (D)
Da noite entrou dos imortais pesares, (C)
E ela de todo mergulhou na aurora.] (D)

São comuns os poemas isostróficos em tercetos, principalmente os de pequena extensão e de metro curto. Um exemplo moderno é o de Drummond, intitulado "Memória", que aparece no tópico 7.2 a propósito da redondilha menor.

Embora pontifique na terça-rima, é no soneto que este formato estrófico concentra maior poder de síntese e maior densidade formal. O terceto é a parte mais variável num soneto. A métrica dá só as opções do decassílabo e do alexandrino (exceto no sonetinho, quando ocorrem metros inferiores a dez sílabas), mas a rima oferece diversas possibilidades

combinatórias. Supondo que os quartetos tenham esgotado as rimas em A e B, os tercetos funcionam, clássica ou modernamente, nos seguintes esquemas mais lógicos: CDC/DCD, CDE/CDE e CCD/EED. Exemplos em Camões e Vinicius:

[em Camões]

[E se vires que pode merecer-te (C)
Alguma cousa a dor, que me ficou (D)
Da mágoa, sem remédio, de perder-te; (C)

Roga a Deus, que teus anos encurtou, (D)
Que tão cedo de cá me leve a ver-te, (C)
Quão cedo de meus olhos te levou.] (D)

[em Camões]

[Vendo o triste pastor que com enganos (C)
Assi lhe era negada a sua pastora, (D)
Como se a não tivera merecida; (E)

Começou a servir outros sete anos, (C)
Dizendo: Mais servira, se não fora (D)
Para tão longo amor tão curta a vida.] (E)

[em Vinicius]

[Louco amor meu, que quando toca, fere (C)
E quando fere vibra, mas prefere (C)
Ferir a fenecer - e vive a esmo (D)

Fiel à sua lei de cada instante (E)
Desassombrado, doido, delirante (E)
Numa paixão de tudo e de si mesmo.] (D)

Em nossa literatura, outros esquemas de terceto comparecem, com menor frequência, na fase que vai do barroco ao romantismo, como CDE/DCE (na obra de Gregório, por exemplo) ou CDC/EDE (em Gonçalves Dias, por exemplo) ou CDD/CEE (em Álvares de Azevedo, por exemplo). Com o parnasianismo o modelo camoniano ganha mobilidade, possibilitando rimas cruzadas (em duas ou quatro ordens) nos quartetos (ABAB/BABA ou ABAB/CD CD) e três ordens de rimas, em todas as posições possíveis, nos tercetos: CDC/EDE, CCD/EED, CDC/DEE, CDD/CEE. (Para as demais características do soneto, veja-se o tópico 11.4)

///

[11.2.2] QUADRA E QUARTETO

A estrofe de quatro versos é chamada de quadra se for de arte-menor, e de quarteto se for de arte-maior. Em termos de poema tetrástico, o gênero que melhor tipifica este formato é a trova, assunto dos tópicos 11.1.2 e 11.6; aqui o formato é considerado apenas como componente do poema que, no caso, é melhor tipificado pelo soneto. Entretanto, há moldes isostróficos nos quais o quarteto tem larga aplicabilidade, tais como a écloga (em Cláudio Manuel da Costa, por exemplo), a elegia (em Fernando Pessoa e Manuel Bandeira, por exemplo) ou a ode (em José Bonifácio, o Velho, por exemplo), sem falar nas arcaicas cantigas ou nas endechas.

Na balada tradicional, o quarteto só ocorre na estrofe final (chamada de "envio") quando as demais estrofes forem oitavas, dado que o envio tem a metade dos versos da estrofe normal. No tópico 11.2.6 há exemplo de balada com envio em quarteto.

No rondó de catorze versos, as duas primeiras estrofes são quartetos; no de quinze versos, apenas a segunda estrofe é quarteto. No tópico 11.2.4 há exemplo de rondó em Manuel Bandeira, com quarteto na segunda estrofe.

Também no madrigal uma das estrofes pode ser quarteto, como em outro exemplo de Bandeira que aparece no tópico 11.2 e que se completa com um dístico.

Na sonetística o quarteto oscila entre a rima cruzada e a interpolada (ABAB ou ABBA), admitindo maior variação no segundo em relação ao primeiro: ABAB/BABA ou ABAB/CDCD. Confrontem-se os quartetos dos mesmos sonetos de Camões e Vinicius exemplificados no tópico 11.2.1:

[em Camões]

[Alma minha gentil, que te partiste (A)
Tão cedo desta vida descontente, (B)
Repousa lá no céu eternamente, (B)
E viva eu cá na terra sempre triste. (A)]

[Se lá no assento etéreo, onde subiste, (A)
Memória desta vida se consente, (B)
Não te esqueças daquele amor ardente, (B)
Que já nos olhos meus tão puro viste.] (A)]

[em Vinicius]

[Maior amor nem mais estranho existe (A)
Que o meu, que não sossega a coisa amada (B)
E quando a sente alegre, fica triste (A)
E se a vê descontente, dá risada. (B)

E que só fica em paz se lhe resiste (A)
O amado coração, e que se agrada (B)
Mais da eterna aventura em que persiste (A)
Que de uma vida mal-aventurada.] (B)

[11.2.3] QUINTETO E QUINTILHA

Em termos de poema pentástico, o gênero que melhor tipificaria este formato é o limeirique, assunto dos tópicos 11.1.1 e 11.5; considerado como componente do poema, os termos apropriados seriam o quinteto e a quintilha.

O quinteto tem aplicação em diversos moldes poemáticos, tais como a balada, o rondó e o canto real. Alguns moldes isostróficos (como a ode e a elegia) podem ser compostos unicamente de quintetos. Há casos em que tal estrofe tem existência autônoma, como ocorre nos "Quintetos" do poema "Firmamental" de Martins Fontes, no qual o esquema rimático é ABAAB e onde ocorre a chamada rima dobrada ou dobre:

[Desde menino que amo as estrelas. (A)
A horas caladas, ao vento frio, (B)
Me expunha, às vezes, só para vê-las, (A)
E apaixonado, vendo as estrelas, (A)
Passava, insone, noites a fio.] (B)

Na balada tradicional, o quinteto só ocorre quando o metro dos versos for a redondilha menor, já que, pela lei da quadratura, cada estrofe terá tantos versos quantas forem as sílabas de cada verso. Já a última estrofe, chamada de "envio", só será quinteto se as demais estrofes forem décimas, dado que o envio tem a metade dos versos da estrofe normal.

No rondó de quinze versos, a primeira estrofe é um quinteto, completado por um quarteto e um sexteto. No tópico 11.2.4 há exemplo de rondó deste tipo em Bandeira.

No canto real, cujas cinco estrofes normais sempre têm onze versos, o quinteto forma uma sexta estrofe (que às vezes era um sexteto), na qual

é feito o envio (no caso, chamado de "oferta"). O exemplo abaixo é de Goulart de Andrade no poema "Canto real do poeta", do qual reproduzo a quinta estrofe e o quinteto final. Ver o tópico 11.2.9 quanto à estrofe de onze versos.

[Sem descansar do intento começado,
Penedos e penedos suspendeu
Nos portentosos braços; alquebrado,
Inda um bruto penhasco arremeteu
Nuvens acima. Suores de agonia
Vão-lhe aljofrando o torso e a frente fria...
Mas ele julga entrar pelo esplendor
Do céu - ó tredo sonho embalador!
A nuvem passa: é o vácuo, a imensa altura!
E o Titã, faces num mortal palor,
Estaca... e rola sobre a terra escura!

OFERTA:

Poeta, que tanto estiolas teu verdor
No embate rijo e desesperador
Pela Forma imortal que te amargura:
Se à Perfeição não chegas, lutador,
Estaca... e rola sobre a terra escura!]

A quintilha, nome que recebe o quinteto de arte-menor, é comumente composta em redondilhas. Além do limeirique, uma de suas aplicações é um tipo de "mourão" ou "moirão", esquematizado em AABBA, descrito por Francisco Linhares e Otacílio Batista como uma modalidade de cantoria na qual dois cantadores se revezam dentro da mesma estrofe. No século XIX, o Mourão em quintilha substituiu o Mourão de seis versos. No mourão de cinco versos, que veio depois do de seis, havia um revezamento dos cantadores, nas duas linhas iniciais da estrofe, cabendo ao primeiro os três últimos versos para o fechamento da estância. Do encontro entre os paraibanos Romano Elías da Paz e Francisco Pequeno, colheu-se este exemplo.

FP: [No Mourão não deixo nó! (A)
RE: O meu eu lavro de enxó! (A)
FP: Colega, estou pesaroso ... (B)
FP: No recinto primoroso, (B)
FP: Sei que fico a cantar só!] (A)

[11.2.4] SEXTETO E SEXTILHA

Como componente do poema, a estrofe de seis versos é chamada de sexteto se os versos forem de arte-maior, e de sextilha se forem de arte-menor, mas tal distinção não tem maior importância nem vigência. O sexteto ocorre em diversos moldes poemáticos, tanto isostróficos (écloga, elegia, ode ou ditirambo) como alostróficos (balada, canto real ou rondó): em Manuel Bandeira, por exemplo, há caso de elegia em sextetos, e Bilac ilustra seu tratado com um ditirambo de Medeiros e Albuquerque composto de sextetos eneassílabos esquematizados em ABABCC.

Na balada, as três estrofes regulares serão sextetos caso o metro dos versos seja o heróico quebrado, obedecendo a lei da quadratura; no canto real, apenas o envio poderá, eventualmente, ser um sexteto, alternativamente ao quinteto (ver tópico 11.2.3); quanto ao rondó, sua terceira estrofe sempre é sexteto, seja o poema de catorze ou de quinze versos, casos em que o sexteto será precedido de dois quartetos ou de um quinteto e um quarteto, respectivamente. Em Manuel Bandeira, o rondó de quinze versos é exemplificado pelo poema "Volta", cujo sexteto tem, como de praxe neste gênero, apenas duas rimas em esquema cruzado, sendo o quinteto inicial em ABAAB. Note-se que, ademais, o verso final do sexteto, como do quarteto, não passa dum quebrado que funciona como tornada para o primeiro hemistíquio do verso inicial do poema:

"VOLTA" [Manuel Bandeira]

[Enfim te vejo. Enfim no teu
repousa o meu olhar cansado.
Quanto o turvou e escureceu
o pranto amargo que correu
sem apagar teu vulto amado!

Porém já tudo se perdeu
no olvido imenso do passado:
pois que és feliz, feliz sou eu.
Enfim te vejo!

Embora morra incontentado,
bendigo o amor que Deus me deu.
Bendigo-o como um dom sagrado,
como o só bem que há confortado
um coração que a dor venceu!
Enfim te vejo!]

A sextilha, popularmente composta em redondilhas, é o mais praticado formato estrófico entre os cordelistas, tanto nos "romances" quanto nos "abecês" ou nas "pelejas". Consta que a sextilha com rimas cruzadas e metro decassílabo (chamada de "martelo cruzado") originou-se da oitava

de Ariosto, estilo que Sá de Miranda (irmão de Mem de Sá) introduziu em Portugal, no século XVI, e que possibilitou a Camões concretizar sua imortal obra "Os Lusíadas". Segundo Francisco Linhares e Otacílio Batista, o primitivo estilo de martelo foi criado em formato de sextilha justamente por ter sido eliminado o dístico em CC da oitava camoniana em ABABABCC, restando então a sextilha cruzada: "Jaime de Martelo suprimiu duas linhas finais da oitava de Ariosto, ou oitava camoniana, formando o que se denominou de martelo cruzado, isto é, no martelo antigo a primeira linha rima com a terceira e a quinta; a segunda, com a quarta e a sexta. O exemplo deste gênero está na estrofe do paraibano José Camelo de Meio Rezende":

[O orgulho nasceu em noite escura, (A)
E é filho da triste ignorância, (B)
Ao descer o seu corpo à sepultura, (A)
Cai-lhe verme por cima, em abundância, (B)
E seu todo se torna uma figura, (A)
Que nos causa a maior repugnância.] (B)

Ainda nas palavras de Linhares e Batista, como variante do martelo cruzado surgiu posteriormente o martelo com rimas destacadas, também denominado "martelo solto" ou "sextilha em decassílabo". O diplomata brasileiro Francisco Otaviano de Almeida Rosa utilizou-se deste gênero para cantar suas "Ilusões da vida":

[Quem passou pela vida em branca nuvem, (A)
E em plácido repouso, adormeceu; (B)
Quem não sentiu o frio da desgraça, (C)
Quem passou pela vida e não sofreu: (B)
Foi espectro de homem, não foi homem, (D)
Só passou pela vida, não viveu.] (B)

Não há esquema de rima definitivo para a sextilha, nem metro obrigatório. Até na música popular apareceram estrofações de seis por seis, isto é, sextilhas em hexassílabos, com esquema em AABAAB ou AABCCB, como na letra de "Andança", de Danilo Caymmi, Edmundo Souto e Paulinho Tapajós:

[Rodei, de roda andei (A)
Dança da moda eu sei (A)
Cansei de ser sozinho (B)
Verso encantado usei (A)
Meu namorado é rei (A)
Nas lendas do caminho] (B)
[...]

Na poesia nordestina o esquema mais usado é ABCBDB, como no exemplo de Otaviano acima, porém aplicado à redondilha, molde chamado por alguns de

"colcheia"; mas também se pode, com maior grau de dificuldade, empregar o esquema ABABAB. Francisco Linhares e Otacílio Batista citam o exemplo do ceguinho anônimo que, "após a morte de sua desventurada mãe e guia, chorou, com os olhos d'alma, seu infortúnio":

[Já tive muito prazer, (A)
Hoje só tenho agonia! (B)
Não sinto porque sou cego, (C)
Eu sinto é falta do guia! (B)
Quando mamãe era viva, (D)
Eu era um cego que via!] (B)

O experiente cordelista Moreira de Acopiara, em seu "Beabá do cordel", exemplifica a sextilha em seu esquema mais comum:

[No começo esses livretos
Eram em QUADRAS escritos;
Com versos de sete sílabas,
Porém poetas peritos
Acharam que com sextilhas
Ficariam mais bonitos.

SEXTILHA é esse estilo
Que você está lendo agora;
Seis versos de sete sílabas,
E foi enorme a melhora
Pois cada estrofe assim vibra
De maneira mais sonora.

Cada verso é uma linha,
Como você vê aqui.
Os versos dois, quatro e seis,
Esses rimam entre si
Mas os ímpares não rimam,
Isso, cedo eu aprendi.]

Exemplos do esquema mais rigoroso são estes, da peleja de Astier Basílio com Glauco Mattoso, na qual o cego responde:

[Sei que ninguém sobrepuja (A)
Nordestino em cantoria, (B)
Mas nem que cavalo muja, (A)
Vaca tussa ou pobre ria, (B)
Outra boca não babuja (A)
Mais que a minha em porcaria!] (B)

[Como você, não me canso (A)
Da sextilha e de trocá-la, (B)

Mas um desafio eu lanço: (A)
Só fodendo alguém me cala! (B)
Se você não for tão manso, (A)
Tem que me engasgar com gala!] (B)

Outra das aplicações da sextilha é um tipo de mourão em ABABAB (ou ABCBDB) assim descrito por Francisco Linhares e Otacílio Batista: "No mourão de seis linhas, um Cantador fazia dois versos, o outro intercalava com dois, e o iniciante fechava a estrofe. Vejamos um mourão de seis linhas, cantado por Romano e Inácio":

I: [Seu Romano, estão dizendo (A)
I: Que nós não cantamos bem! (B)
R: Pra cantar igual a nós, (C)
R: Aqui, não vejo ninguém! (B)
I: E o diabo que disse isto (D)
I: É o pior que aqui tem!] (B)

[11.2.5] SEPTETO E SEPTILHA

Como componente do poema, a estrofe heptástica é chamada de septeto e ocorre tanto em formatos isostróficos, como a ode ou a elegia, quanto em gêneros flexíveis, como a balada. Em Camões há odes decassílabas em septeto branco ou rimado; na balada mais tradicional, as três estrofes regulares terão sete versos se, pela lei da quadratura, os versos forem metrificados pela redondilha maior.

Em sua faceta mais popular, a septilha, vulgarmente chamada "sete linhas" ou "sete pés", tem esquema em ABCBDDDB ou ABABCCB, e é contemplada por Linhares e Batista como uma variante da sextilha: "No início do século XX, o Cantador alagoano Manoel Leopoldino de Mendonça Serrador fez uma adaptação à Sextilha, criando o estilo de sete versos, também chamado de sete linhas ou de sete pés, rimando os versos pares até o quarto, como na Sextilha; o quinto rima com o sexto, e o sétimo com o segundo e o quarto. Exemplifiquemos com o próprio criador do gênero":

[Amigo José Gonçalves, (A)
Amanhã cedinho, vá (B)
A Coatis, onde reside (C)
Compadre João Pirauá; (B)
Diga a ele dessa vez, (D)
Que amanhã das seis a seis, (D)
Deus querendo, eu chego lá!] (B)

O referido Moreira de Acopiara, em seu "Beabá do repente", exemplifica a septilha em seu esquema mais usual:

[Mas tem que RIMAR direito!
O bom bardo popular
Não rima amor com chegou
Nem chegará com chegar.
Não rima fé com mulher
E nem café com colher,
Nem Ceará com rimar.

Rima rimar com amar
E rima café com fé.
Chegou rima com rimou
E chulé rima com pé.
Ceará com mar não cabe...
Agora você já sabe
Rimar correto o que é.

Bom poeta sempre é
Cuidadoso, preparado.
Em qualquer modalidade
Tem sempre muito cuidado
Para não escorregar
E o seu trabalho ficar
Bonito, bem ritmado.]

No esquema ABABCCB, os exemplos são da peleja de Astier Basílio com Glauco Mattoso, na qual o cego responde:

[Se vamos desta maneira, (A)
Seu pau só me alarga o rombo! (B)
Mesmo que você não queira, (A)
Da surra só gozo e zombo! (B)
Pra não dizer que se empata, (C)
Aceito que você bata (C)
Mais do que bato em seu lombo...] (B)

[Eu próprio é que me derrubo, (A)
Pois me ver vencido quero; (B)
Se você se aumenta ao cubo (A)
Vou me reduzindo a zero; (B)
Para espanto do auditório, (C)
Busco o resultado inglório (C)
E a vaia do povo espero!] (B)

Outras aplicações da septilha são o "mourão de sete" e o "mourão trocado": no mourão de sete, os cantadores se revezam, cabendo, ao

iniciante, a formação de cinco versos, isto é, os dois primeiros e os três finais, enquanto a cargo do segundo cantador ficam os versos de ordem três e quatro. Os pernambucanos Agostinho Lopes dos Santos e José Bernardino de Oliveira assim iniciam um duelo:

AL: [Não vá você achar ruim (A)
AL: Este Mourão a doer! (B)
JB: Eu acredito, Agostinho (C)
JB: Naquilo que posso ver! (B)
AL: Companheiro, não se gabe, (D)
AL: Que a pessoa que não sabe, (D)
AL: Agrava a Deus sem querer!] (B)

No mourão trocado a diferença está exclusivamente no emprego de palavras que se alternam nas quatro primeiras linhas da estância. Lourival Batista e Severino Pinto dão uma demonstração deste estilo:

LB: [Eu, da graça, faço o riso, (A)
LB: E, do riso, faço a graça! (B)
SP: E da massa, faço o pão, (C)
SP: E do pão, eu faço a massa! (B)
LB: Você desgraçou a peça: (D)
LB: Que u'a misturada dessa (D)
LB: Não há padeiro que faça!] (B)

[11.2.6] OITAVA

Quer se trate de poema monostrófico, quer se trate de uma entre outras estâncias do poema, os termos "octeto" e "octóstico" cedem lugar à designação corrente de "oitava".

A oitava clássica é a camoniana, também chamada "real" ou "heróica", esquematizada em ABABABCC e composta em decassílabos heróicos:

[As armas e os barões assinalados, (A)
Que, da ocidental praia Lusitana, (B)
Por mares nunca de antes navegados, (A)
Passaram ainda além da Taprobana, (B)
Em perigos e guerras esforçados, (A)
Mais do que prometia a força humana, (B)
E entre gente remota edificaram (C)
Novo Reino, que tanto sublimaram;] (C)

Além da oitava-rima, diversos moldes isostróficos admitem o emprego da oitava, tais como a ode, a elegia e a écloga. Em Castro Alves, por

exemplo, a "Ode ao Dous de Julho" é composta de oitavas decassílabas em ABBCDEEC, e, em Camões, a quinta écloga é composta no mesmo esquema ABABABCC dos "Lusíadas":

[Era no dous de julho. A pugna imensa (A)
Travara-se nos cerros da Bahia... (B)
O anjo da morte pálido cosia (B)
Uma vasta mortalha em Pirajá. (C)
Neste lençol tão largo, tão extenso, (D)
Como um pedaço roto do infinito... (E)
O mundo perguntava erguendo um grito: (E)
"Qual dos gigantes morto rolará?!..." (C)

Debruçados do céu... a noite e os astros
Seguiam da peleja o incerto fado...
Era a tocha - o fuzil avermelhado!
Era o Circo de Roma - o vasto chão!
Por palmas - o troar da artilharia!
Por feras - os canhões negros rugiam!
Por atletas - dous povos se batiam!
Enorme anfiteatro - era a amplidão!] [Castro Alves]

[A quem darei queixumes namorados
Do meu pastor queixoso namorado,
A branda voz, suspiros magoados,
A causa por que na alma é magoado?
De quem serão seus males consolados?
Quem lhe fará devido gasalhado?
Só vós, Senhor famoso e excelente,
Especial em graças entre a gente.] [Camões]

Outro formato literário da oitava é aquele que perfaz a quadratura oito por oito, isto é, uma estrofe de oito versos de oito sílabas: trata-se do triolé, cujo primeiro verso é palilógico (repetido como quarto e sétimo), bem como o segundo (que se repete no final). Além de funcionar como poema monostrófico, o triolé pode figurar como estrofe em composições maiores, a exemplo desta de Machado de Assis, cujo título coincide com o verso final, "Rosa da mocidade":

[Eu conheço a mais bela flor: (A)
És tu, rosa da mocidade, (B)
Nascida, aberta para o amor. (A)
Eu conheço a mais bela flor: (A)
Tem do céu a serena cor (A)
E o perfume da virgindade. (B)
Eu conheço a mais bela flor: (A)

És tu, rosa da mocidade.] (B)

Também pela lei da quadratura há ocorrência de oitavas na balada tradicional, desde que os versos sejam sáficos quebrados. No exemplo abaixo, as três oitavas da balada são rematadas por um envio (estrofe conclusiva) em quadra, já que o envio costuma ter a metade dos versos da estrofe normal. Note-se, ademais, que o envio se fecha com a mesma tornada (verso final repetido) das estrofes, e que o esquema rimático destas, que é uníssono, reflete-se parcialmente no envio, ou seja, ABABBCBC nas estrofes e BCBC no envio:

"BALADA DE ARLEQUIM" [Goulart de Andrade]

[Trouxe por boa triste sina: (A)
Ser nos casais número três. (B)
Onde há Pierrô e Colombina, (A)
Haverá sempre um entremês: (B)
Se ele é feroz, serei cortês; (B)
Far-me-ei taful, se ela é banal... (C)
Nisto de amor, sigo o maltês: (B)
Mais um, mais dois... outro, afinal! (C)

Nas minhas vestes de lustrina (A)
Cada quadrículo em xadrez (B)
Tem sua cor, que discrimina (A)
O luto de uma viuvez. (B)
Modéstia, ardor, frio, altivez... (B)
Tudo transpôs o meu umbral. (C)
Mal morre amor, já se refez... (B)
Mais um, mais dois... outro, afinal! (C)

Alta ou meã, meda ou franzina, (A)
Loureira ou casta: fiel? Talvez. (B)
Toda essa turba feminina (A)
De feição vária, igual jaez, (B)
Chorou, sorriu, fez e desfez, (B)
Mentiu, jurou... Mas em geral (C)
Nota que mudo o amor por mês, (B)
Mais um, mais dois... outro, afinal! (C)

ENVIO:

Doida! Estes guizos que em mim vês, (B)
Do beijo é a música infernal: (C)
Ouve-os com a boca, ainda uma vez, (B)
Mais um, mais dois... outro, afinal!] (C)

Mas também na poesia popular existe um tipo de quadrão em oitavas, esquematizado em AAABCCCB ou AAABBCCB e composto na redondilha maior, assim descrito por Linhares e Batista: "O Quadrão antigo é formado por uma estância de oito linhas, pertencente à família dos setessílabos, rimando o primeiro verso com o segundo e o terceiro; o quarto com o oitavo, e o quinto com o sexto e o sétimo, contando, no final, o estribilho de sua denominação. [...] Posteriormente, o Quadrão em oito apareceu com ligeira modificação na sua forma interna, isto é, o quarto verso que rimava somente com o oitavo passou a rimar também com o quinto." Seguem exemplos dos dois tipos, um de Lourival Batista e outro de Lacerda Furtado. No quadrão de Lourival Batista, o refrão refere-se erroneamente aos pés como sinônimos de versos; o outro é uma homenagem ao cordelista paraibano Joaquim Batista de Sena.

[O Cantador repentista, (A)
Em todo ponto de vista, (A)
Precisa ser um artista (A)
De fina imaginação, (B)
Para dar capricho à arte, (C)
E ter nome em toda parte, (C)
Honrando o grande estandarte (C)
Dos oito pés de Quadrão!] (B)

[Namorando a Salomé, (A)
Vi a barca de Noé, (A)
Palestrei com Josué, (A)
Com Jacó e Salomão; (B)
Travei luta com Sansão, (B)
Nadei no delta do Nilo, (C)
Montado num crocodilo, (C)
Cantando os oito em Quadrão!] (B)

Aproveitando a falsa denominação dos pés, empreguei o termo ao pelear com Astier Basílio, como nestes exemplos esquematizados em AAABCCCB:

[Astier, mesmo que o riso
Da platéia estoure, eu biso
E me ridicularizo,
Expondo-me à gozação!
Quem dos cabras foi cobaia
Desde a infância, não há vaia
Nem fiasco que o retraia
Nos oito pés de quadrão!]

[Uns gostam de estrogonofe
De minhoca, outros que mofe
Seu queijo! Que me galhofe

O público, é meu tesão!
Uns no cu têm ponto fraco,
Na buceta ou no sovaco,
Mas nos pés eu me destaco:
Nestes oito do quadrão!]

Uma variante mais elaborada é o quadrão composto em alexandrinos perfeitos, mantendo o esquema AAABBCCB e obedecendo a regras particulares que dificultam o improviso. Trata-se do chamado "quadrão trocado", como no exemplo abaixo, de Dimas Batista, assim descrito por Linhares e Batista: apresentadas, a partir da terceira linha, palavras que vão se alternando no verso subsequente, as duas últimas linhas da estrofe formam o estribilho que se encerra com a palavra "quadrão".

[É no sangue, é no povo, é no tipo, é na raça, (A)
É no riso, é no gozo, é no gosto, é na graça, (A)
É no pão, é no doce, é no bolo, é na massa: (A)
É na massa, é no bolo, é no doce, é no pão; (B)
É cruzado, é vintém, é pataca, é tostão, (B)
É tostão, é pataca, é vintém, é cruzado; (C)
É Quadrão, é Quadrinha, é Quadrilha, é Quadrado, (C)
É Quadrado, é Quadrilha, é Quadrinha, é Quadrão.] (B)

[11.2.7] NONA

A estrofe eneástica, ainda que mais rara, pode ocorrer em qualquer formato isostrófico, como a elegia ou a ode, e na balada caso os versos sejam eneassílabos.

Se na tradição literária as estrofes de nove versos não são comuns, na poesia popular aparecem variações cantadas (como a chamada "toada alagoana") que caracterizam poemas nesse formato. Otacílio Batista assina um exemplo do tipo, no qual a tradicional sextilha em ABCBDB recebe três versos a mais, em metro mais curto, para emparelhar as rimas em A, C e D, perfazendo o esquema AABCCBDDDB:

[Vai Otacílio Batista, (A)
Repentista, (A)
Neste momento tão forte, (B)
Num estilo diferente, (C)
No repente, (C)
Correndo em busca da sorte... (B)
Em noite de lua cheia, (D)
Sou a sereia (D)
Dos oceanos do norte!] (B)

[11.2.8] DÉCIMA

A estrofe decástica, que tanto pode ter existência autônoma quanto integrar poemas de diversos formatos, é conhecida como décima e admite metros que vão do tetra ao deca, mais comumente. Neste último caso, enquadra-se na lei da quadratura, pela qual se regem a balada literária e o martelo agalopado. Moldes isostróficos, como a écloga (Cláudio Manuel da Costa), além da elegia e da ode, também podem ser vazados em estrofes deste formato.

Mas é na poesia satírica e fescenina que a décima desempenha seu potencial de síntese. Grandes epigramistas, como Gregório de Matos e Laurindo Rabelo no Brasil ou Bocage e Madragoa em Portugal, oferecem exemplos antológicos. Vale ressaltar que, se Gregório precede Laurindo em dois séculos, o Lobo da Madragoa (Antônio Lobo de Carvalho) precede Bocage em duas décadas, sendo-lhe até precursor na obscenidade escancarada. Abaixo, uma amostra da redondilha maior como metro ideal do epigrama decástico, observando que, nos poemas de Gregório e Laurindo, o último verso corresponde a um mote monóstico (respectivamente, "Não quero mais do que tenho" e "Porra no cu não é festa", conforme tópico 11.3.4), e, no primeiro verso de Laurindo, a palavra "espírito" deve ser lida, por síncope, como "esprito". Em todos os casos, o esquema rimático é ABBAACCDDC:

[A medida para o malho
Pela taxa da Cafeira,
Que tem do malho a craveira,
São dois palmos de caralho:
Não quer nisto dar um talho,
E eu zombo do seu empenho,
Pois tendo um palmo de lenho,
Com que outras putas desalmo,
Inda que tenho um só palmo,
Não quero mais do que tenho.] [Gregório de Matos]

[Todos quantos aqui estão,
Excepto somente nós,
São do vício mais atroz
A mais perversa união:
O que é homem é cabrão;
As mulheres, sem disputas,
Têm três diversas condutas:
As velhas são feiticeiras,
As outras alcoviteiras,
As raparigas são putas.] [Lobo da Madragoa]

[Nariz, nariz, e nariz,

Nariz, que nunca se acaba;
Nariz, que se ele desaba,
Fará o mundo infeliz!
Nariz, que Newton não quis
Traçar-lhe a diagonal;
Nariz de massa infernal,
Que, se o cálculo não erra,
Posto entre o Sol e a Terra,
Faria eclipse total!] [Bocage]

[Em noite do Espírito Santo
Comia certo fanchono
Um sacana de alto abono
De uma barraca no canto;
Já lhe tinha um tanto ou quanto
Entrado do cu na fresta;
Troam foguetes... "E esta?"
(Diz o puto em repiquetes)
"A que vêm estes foguetes?
Porra no cu não é festa!"] [Laurindo Rabelo]

A décima mantém usualmente esse esquema em ABBAACDDC em todas as modalidades e metros. Entre as inúmeras aplicações da décima está o chamado "quadrão de dez", uma variante do quadrão de oito versos na qual o refrão final apenas substitui o número dos "pés". O exemplo abaixo é atribuído a Antônio Batista Guedes, sobrinho de Antônio Ugolino Nunes da Costa (Ugolino do Sabugi, considerado o primeiro grande cantador brasileiro):

[Longe do mar de Netuno, (A)
O cocheiro Faetonte (B)
Percorria o horizonte (B)
No seu coche de tribuno, (A)
De Anfitrite e de Juno, (A)
Tinha ele a proteção! (C)
Apoio, tendo na mão (C)
Um livro de poesia, (D)
Me ensinou com galhardia (D)
Cantar dez pés em Quadrão!] (C)

Se o refrão final, ao invés dos "dez pés em quadrão", aludir aos "dez de queixo caído", muda apenas o nome da modalidade, mas não a estrutura, como neste exemplo:

[É tão grande o meu valor, (A)
Que o mundo todo o conhece; (B)
A poesia se oferece... (B)

Eu, dela, sou professor! (A)
Eu não temo a Cantador (A)
Por mais que seja sabido! (C)
Faz tempo que não divido (C)
O que tenho com ninguém: (D)
Assim vou passando bem (D)
Nos Dez de Queixo Caído!] (C)

A décima em redondilha maior tem sua aplicação mais consagrada nas glosas sobre motes dísticos (tema do tópico 11.3), mas também são comuns as décimas em redondilha menor (chamadas de "parcelas", tratadas no tópico 7.2.1); outras aplicações da décima estão no chamado "martelo agalopado" (tema do capítulo 10) e nos chamados "galope à beira-mar" (tratado no tópico 7.8.1) e "galope por dentro do mato". Quanto a estes, cabe reproduzir a explicação dada por Linhares e Batista, segundo os quais os "galopes" (tanto quanto o "martelo agalopado" e o "martelo alagoano") são conhecidos como "décimas de verso comprido". Dizem eles que, na origem dos "galopes", está a figura do violeiro cearense José Pretinho (que não deve ser confundido com o Zé Pretinho dos Tucuns da peleja com o Cego Aderaldo), e que os temas praieiros do "galope à beira-mar" assim se explicam: "É constituído de uma estrofe de dez versos de onze sílabas, com o estribilho cuja palavra final é 'mar'." Seu criador seria um "filho de Morada Nova, vaqueiro do 'coronel' José Ambrósio, falecido em Lavras da Mangabeira. Contam que José Pretinho, após levar uma surra, em martelo, de Manoel Vieira Machado, Cantador piauiense, veio a Fortaleza e, na Praia de Iracema, observou o mar, cujo movimento das ondas se parecia com o galope dos cavalos da fazenda do 'coronel' Ambrósio. Criado o estilo, procurou o adversário para a desforra. Deixou-o aniquilado. Mergulhão de Sousa divulgou o gênero por todo o Nordeste. Dimas Batista, cantando no Teatro Santa Isabel, em Recife, improvisou sob aplausos." Este seria o improviso de Dimas:

[Eu cantando a Galope ninguém me humilha, (A)
Tudo que existe no mar eu aproveito, (B)
Na ilha, no cabo, península, estreito, (B)
Estreito, península, no cabo, na ilha, (A)
Em navio, em proa, em bússola e milha! (A)
Medindo a distância para viajar, (C)
Não quero, da rota, jamais me afastar, (C)
Porque me afastando o destino sai torto; (D)
Confio em Deus avistar o meu porto, (D)
Cantando Galope na beira do mar!] (C)

Até mesmo o lendário "poeta do absurdo" José Limeira teria praticado o galope à beira-mar, sem abrir mão, naturalmente, de seu estilo disparatado:

[Conheço, demais, o rio Paraíba,

Que nasce sozinho, lá dentro da praia!
Parece um cambito de pau de "cangaia",
As suas enchentes têm mel de tubiba;
Na frente, recebe o rio Furiba,
E passa correndo pra Madagascar;
Alaga Recife, demora em Dacar,
No tempo de inverno é seco demais:
Foi quando "Oliveiro" enfrentou Ferrabrás,
Que luta pai-d'égua na beira do mar!]

Quanto ao "galope por dentro do mato", difere do anterior apenas na temática e no refrão final. Segundo Linhares e Batista, "O violeiro cearense Simplício Pereira da Silva, residente na vila de Barreiras, município de Redenção, criou um estilo interessante de galope, que ele denominou de 'galope por dentro do mato'. Trata-se de um gênero que cuida, exclusivamente, de temas sertanejos. As estrofes abaixo são de sua autoria".

[Companheiro, eu do mar não conheço nada,
Nunca fui à praia e menos ao banho,
Pois o mar é um lago pra mim tão estranho,
Que parece até um mistério de fada...
Eu gosto bastante é de uma caçada,
Lá no meu sertão, muito embora que ingrato!
Pra você não pensar que estou com boato:
Uma meia hora vamos pelejar.
Pegue lá seu peixe por dentro do mar,
Que vou caçar peba por dentro do mato.]

[No sertão, à caçada, eu fui certo dia,
Num mato fechado, bem desconhecido,
Mas eu, na caçada, fui meio atrevido;
Chegando no mato, o sol já pendia...
Tinha onça por praga, e eu não sabia;
Saí pisando devagar no sapato;
Senti um mau cheiro, pensei que era gato.
Quando vi a onça e a onça me viu:
O corpo tremeu e meu rifle caiu...
Foi carreira feia por dentro do mato!]

É interessante observar que, nos exemplos dados por Linhares e Batista, nem sempre os poetas populares zelam pelo rigor do ritmo jâmbico-trianapéstico (ND 2-5-8-11 e NR 2,3,3,3), típico do hendecassílabo "agalopado" de que tanto se orgulham. Além da recorrente frouxidão das catalexes, provocadas pela tendência ao hiato entre os cantadores, verifica-se, volta e meia, uma irregularidade na posição das tônicas, que deveriam permanecer ritmadas na segunda, quinta, oitava e undécima sílabas, mas acabam deslocadas, como nestes versos:

[Tudo que existe no mar eu aproveito]

[Tu](do)(quee){xis}/(te)(no){mar}/(eu)(a)(pro){vei}to
(ND 4-7-11 e NR 4,3,4)

Aqui, para que se mantivesse o ritmo agalopado, as palavras "tudo" e "existe" teriam que ser forçadamente pronunciadas, na diástole, como "tudô" e "existê", e a tonicidade de "mar" teria de ser deslocada para "eu":

(Tu){do}/(quee)(xis){te}/(no)(mar){eu}/(a)(pro){vei}to

[Medindo a distância para viajar]

(Me){din}/(doa)(dis){tân}/(cia)[pa]/(ra)(vi)(a){jar}
(ND 2-5-7-11 e NR 2,3,2,4)

Aqui a palavra "para" teria de sofrer diástole e ser pronunciada "pará" a fim de que o terceiro pé fosse anapéstico:

(Me){din}/(doa)(dis){tân}/(cia)(pa){ra}/(vi)(a){jar}

[Conheço, demais, o rio Paraíba]

(Co){nhe}/(ço)(de){mais}/(o)[ri]/(o)(Pa)(ra){í}ba
(ND 2-5-7-11 e NR 2,3,2,4)

Aqui a palavra "rio" teria de ser pronunciada "riô" ou "riú" a fim de que o terceiro pé fosse anapéstico:

(Co){nhe}/(ço)(de){mais}/(o)(ri){o}/(Pa)(ra){í}ba

[Companheiro, eu do mar não conheço nada]

(Com)(pa){nhei}/(roeu)(do){mar}/(não)(co){nhe}/(ço){na}da
(ND 3-6-9-11 e NR 3,3,3,2)

Aqui inverteu-se o padrão rítmico, que passou a ser trianapéstico-jâmbico, desequilibrando toda a "levada" do galope.

[Pegue lá seu peixe por dentro do mar]

[Pe](gue){lá}/(seu){pei}/(xe)(por){den}/(tro)(do){mar}
(ND 3-5-8-11 e NR 3,2,3,3)

Aqui os dois primeiros pés ficaram invertidos: para que o jâmbico viesse primeiro, a palavra "pegue" teria de ser pronunciada "peguê" ou "peguí", enfraquecendo a tonicidade de "lá":

(Pe){gue}/(lá)(seu){pei}/(xe)(por){den}/(tro)(do){mar}

E por aí vai, numa demonstração de que os cantadores não são lá tão

peritos no estilo proposto por eles mesmos... Reconheça-se, contudo, que os versos de arte-maior são, de fato, mais apropriados ao poema escrito que ao falado ou cantado.

[11.2.9] UNDÉCIMA

Estrofes regulares de onze versos estão praticamente em desuso, mas já foram empregadas em moldes poemáticos como o chamado "canto real", composto de cinco undécimas seguidas dum "envio" ou estrofe conclusiva em quinteto ou sexteto. Neste exemplo de canto real em Goulart de Andrade, o esquema da undécima é ABABCCDDEDE:

[Sem descansar do intento começado,
Penedos e penedos suspendeu
Nos portentosos braços; alquebrado,
Inda um bruto penhasco arremeteu
Nuvens acima. Suores de agonia
Vão-lhe aljofrando o torso e a fronte fria...
Mas ele julga entrar pelo esplendor
Do céu - ó tredo sonho embalador!
A nuvem passa: é o vácuo, a imensa altura!
E o Titã, faces num mortal palor,
Estaca... e rola sobre a terra escura!]

Também na balada a estrofe hendecástica seria possível, caso fossem hendecassílabos os versos, mas os poetas preferiam metros menores nesse gênero que, teoricamente, deveria ser musicável e, portanto, ter letras mais memorizáveis e cantáveis.

Bastante anticonvencional, hoje uma estrofação nessa medida de onze versos só é criada esporadicamente, para escapar à rotina entre muitas décimas seguidas, como, por exemplo, durante uma peleja. Empreguei tal recurso ao pelejar com Danilo Cymrot, quando, na saideira, fiz a despedida em duas undécimas que rimam entre si no sexto verso, o qual funciona como deixa adicional à costumeira deixa de encadeamento interestrófico, ou seja, enquanto o primeiro verso da primeira undécima rima com o último verso da décima do adversário, o sexto verso das duas undécimas tem a mesma rima em C:

[fecha Danilo]

[Digo enfim adeus ao tio
que, no cio, meu nome berra
e comigo, em pé de guerra,
só se revelou pé-frio.

Vá pra puta que o pariu,
que vou pôr o pé no mundo
como judeu vagabundo.
Com meu fescenino em over,
farei do Bocage cover
e assim tua obra aprofundo.] (A)

[fecha Glauco]

[Nesse pé sei que redundo, (A)
mas, se o pé do meu parceiro (B)
na linha pisa em primeiro, (B)
o meu pé pisa em segundo! (A)
Não é pelo verbo imundo (A)
que perdão peço a terceiros: (C)
é que quero do meu quarto (D)
mesmo se, vencido, parto, (D)
abrir portas, e o recinto (E)
franquear até prum quinto, (E)
e nem bissextos descarto!] (D)

[Do Danilo, enfim, me aparto: (D)
se o Bocage ele pasticha (F)
e Laurindo é o "Lagartixa", (F)
me contento em ser lagarto, (D)
pois jamais estarei farto (D)
de, perante outros parceiros, (C)
ser o bicho que rasteja, (G)
cuja língua, de bandeja, (G)
pelo pé do povo espicha! (F)
Findo assim, sem causar rixa, (F)
outra anti-heróica peleja...] (G)

[11.2.10] DUODÉCIMA E MOLDES MAIORES

Teoricamente, qualquer molde isostrófico (como a ode ou a elegia), bem como a balada e outras modalidades mais recentes, poderia ser composto em estrofes dodecásticas. No caso da balada, bastaria que seus versos fossem alexandrinos, e estaria observada a lei da quadratura. No entanto, a tendência é desdobrar versos longos em hemistíquios quando se trata de facilitar a memorização e a cantabilidade do poema; da mesma forma se tende a desdobrar longas estrofes em metades, terços ou quartos.

É o que se verifica na poesia popular: assim como o quadrão se compõe de

duas quadras e a décima de duas quintilhas (ou de uma quadra e uma sextilha), também uma estrofe de doze versos nada mais seria que a sobreposição de duas sextilhas (ou uma oitava e uma quadra), e assim por diante. Aberto o precedente, bastaria anexar refrões cada vez maiores, na forma de estrofes já prontas, para que os poetas "improvisem" longas modalidades que, no caso de revezamento na mesma estrofe, caracterizariam novas alternativas do chamado "mourão". Há exemplo de tais modalidades na poesia popular: trata-se de um tipo de mourão chamado "mourão que você cai", no qual, como de hábito, os duelantes se alternam, e que foi descrito por Linhares e Batista como um gênero muito apreciado, com versos de sete sílabas, a exemplo dos demais, onde as estrofes aparecem com doze linhas, havendo quatro versos comuns a elas: terceiro, sexto, nono e décimo segundo, nos quais recaem os refrões. O iniciante é responsável pela formação dos versos: primeiro, segundo, terceiro, sétimo, oitavo, décimo, décimo primeiro e décimo segundo. Ficam os demais a cargo do parceiro intercalante. Apreciemos, com Lourival e Otacílio, um mourão que você cai:

LB: [Meu irmão, a hora é esta, (A)
LB: De travar-se um desafio! (B)
LB: Lá vai uma, duas e três... (C)
OB: Mas, em luta eu não confio (B)
OB: Porque desanima a festa! (A)
OB: Lá vai quatro, cinco e seis... (C)
LB: Meus versos ninguém detesta (A)
LB: Porque desafio distrai! (D)
OB: Cuidado que você cai... (D)
LB: Caio tomando sorvete, (E)
LB: Você levando cacete, (E)
LB: Se for por dez pés lá vai!] (D)

Há formatos ainda maiores, como a estrofe de treze versos do "mourão voltado", que Linhares e Batista descrevem como um gênero de cantoria no qual os preliantes vão se alternando até a oitava linha, para, em seguida, unirem suas vozes, como em coro, neste estribilho: "Isso é que é mourão voltado,/ Isso é que é voltar mourão!" Em seguida, repetem a oitava linha com o estribilho acima. Para melhor compreensão, imaginemos os cantadores Xisto Xavier e Zico Zapatero:

XX: [Tudo, neste mundo, volta. (A)
ZZ: Com você, combino eu! (B)
XX: Volta o rico e o plebeu; (B)
ZZ: Volta quem prende e quem solta... (A)
XX: Volta a paz e a revolta; (A)
ZZ: Volta o sim e volta o não! (C)
XX: Volta até Napoleão (C)
ZZ: Que há tempo está sepultado... (D)
XZ: Isso é que é Mourão voltado, (D)

XZ: Isso é que é voltar Mourão! (C)
XZ: Que há tempo está sepultado... (D)
XZ: Isso é que é Mourão voltado, (D)
XZ: Isso é que é voltar Mourão!] (C)

Estrofes de treze ou mais versos são enquadráveis na categoria de poemas que, como a décima ou o soneto, foram montados a partir de um molde predeterminado, podendo ser decompostos em partes também pré-moldadas. Na poesia popular há exemplos bem nítidos dessa estrofação, como o chamado "gabinete", gênero que admite variações mas que não passa duma ampliação da décima por meio de enxertos de estrofes menores. Segundo Linhares e Batista, o Cego Aderaldo era apreciador desse procedimento estrambótico, e o próprio Otacílio Batista o praticou, como nesta amostra em que a décima sofre solução de continuidade na rima em C, a qual vai se repetindo cruzadamente até o estribilho, encerrando a hipertrofiada estrofe no modo tradicional:

[O povo deseja ouvir (A)
Um Gabinete bonito; (B)
Poeta, só acredito (B)
Se você não me mentir. (A)
Trate de se prevenir (A)
Para poder cantar bem (C)
Eu comprei um cartão(D)
Para viajar no trem: (C)
Sem cartão ninguém vai, (E)
Sem cartão ninguém vem! (C)
Vai e vem, vem e vai, (E)
Vem e vai, vai e vem. (C)
Quem não tem o que eu tenho, (F)
Morre danado e não tem! (C)
Quem estiver com inveja, (G)
Se esforce e faça também ... (C)
Cavalo bom é ginete; (H)
Quem não canta Gabinete, (H)
Não é cantor pra ninguém!]

Alguns cantadores chegam a propor "gabinetes" nos quais uma septilha em redondilha maior recebe, entre o quarto e o quinto verso, o enxerto duma sextilha em verso de arte-maior, expondo claramente que o tal "gabinete", mais que simples estrofe, é um mostruário anisossilábico de moldes simultâneos. Batista diz que o gabinete é "cantado em versos de sete sílabas, sem número de linhas determinado, e com estribilhos nas linhas: sete, oito, nove, dez e nas duas últimas".

Outra modalidade sem número certo de versos mas que ultrapassa os doze é a chamada "meia quadra", na qual só os quatro últimos são correntes a título de refrão; os demais são acrescentados a critério de cada poeta.

Linhares e Batista dão exemplo nesta meia quadra em dezesseis versos:

[Quando eu disser vida e meia, (A)
Você diga meia vida; (B)
Quando eu disser ida e meia, (A)
Você diga meia ida, (B)
Quando eu disser lida e meia, (A)
Você diga meia lida. (B)
Diga coração e meio. (C)
Se eu disser meio coração; (D)
Se eu disser meia baleia, (A)
Você diga meio cação, (D)
Se eu disser meio cação, (D)
Você diga meia baleia; (A)
Quando eu disser Meia Quadra, (E)
Você diz que é Quadra e Meia, (A)
Quando eu disser Quadra e Meia, (A)
Você diz que é Meio Quadrão!] (D)

[11.3] PARÂMETROS DO MOTE GLOSADO

De todos os formatos estróficos, a décima é o mais equilibrado, principalmente quando composta em decassílabos, perfazendo a quadratura dez por dez. Mas sua métrica varia entre o tetra ou o pentassílabo (nas "parcelas" já exemplificadas nos tópicos 7.2.1 e 7.2.2) e o decassílabo (no "martelo", contemplado no capítulo 10), sempre no esquema rimático ABBAACCDDC. Como meio-termo de uso mais corrente, a redondilha maior segue como metro ideal, tal como vem sendo praticado na poesia nordestina.

O emprego da décima para glosar um mote obedece a três parâmetros básicos: o da quadra-décima, o da nona-décima e o da quarta-décima. No primeiro caso, o mote dístico (chamado às vezes de "colcheia") tem seu primeiro verso recaindo no quarto verso da glosa, e seu segundo verso no décimo da glosa; no segundo caso, o mote dístico tem seu primeiro verso recaindo no nono verso da glosa, e seu segundo verso no décimo da glosa; no terceiro caso, o mote em quadra tem cada um de seus versos recaindo no décimo verso de cada uma das quatro décimas da glosa. Exemplos, caso a caso, são dados a seguir.

Não será despropositado equiparar as glosas às estrofes dum vilancete, donde poderemos chamar de vilancetes (ou ainda de "vilancicos" ou "vilhancicos") os poemas formados por um mote dístico ou tetrástico e respectiva glosa, particularmente quando esta não se limita a uma décima e o mesmo mote se repete como "tornada" em todas as décimas, ou cada

verso do mote numa delas. No vilancete o mote era chamado de "cabeça" e as glosas de "coplas", seguindo a tradição original espanhola, mas na poesia luso-brasileira tais denominações são desusadas, o que não invalida a sinonímia entre vilancete e quarta-décima, por exemplo. Primitivamente, o vilancete podia variar no número de sílabas por verso e no número de versos por estrofe, devido às diferentes melodias nas quais havia de ser cantado, mas a semelhança com nossas atuais glosas já se verificava pelo fato de ser alheio ou anônimo o mote e de serem redondilhos os versos das coplas, variando entre cinco e sete sílabas.

[11.3.1] QUADRA-DÉCIMA

Apesar da matriz ibérica, o mote glosado em décima encontrou no Brasil fértil terreno, especialmente no domínio do fescenino. Influenciado por Gregório de Matos, seu conterrâneo Moniz Barreto exercitou em quadra-décima este mote tipicamente brasileiro, que, posteriormente, foi glosado por seu discípulo carioca Laurindo Rabelo, aos quais acrescentei minha versão:

[A MULATA, QUANDO FODE,
PARECE QUERER VOAR.]

Glosas de Moniz Barreto:

[Se é das de buço, ou bigode,
E cor bem agarapada,
Mais se torna endiabrada
A mulata, quando fode.
À ponta da lança acode
Com ardidez sem par;
E, depois de se espetar
Toda nela, em doce fúria,
Como águia de luxúria,
Parece que quer voar.

Abrasa, agita, sacode
O vivente pelos ares,
De Vênus nos crespos mares,
A mulata, quando fode.
Por baixo, ou por cima rode
Na porra, nesse rodar,
Mal que na base do altar
Sente bater-lhe os colhões,
Fazendo deles balões,
Parece querer voar.

Só a mulata um pagode
Completo of'rece ao caralho; (síncope de "oferece")
É princesa de serralho
A mulata, quando fode.
Branca, ou negra, não a pode
No rebolado igualar;
Quando, ardente, a se esporrar
A mulata principia,
Nas asas da putaria
Parece querer voar.]

Glosas de Laurindo Rabelo:

[Não há máquina que mais rode, (soa "macna", por síncope)
Tão ligeira e tão sutil,
Como seja no Brasil
A MULATA QUANDO FODE.
Segure-se bem, se pode
Quem com ela fornicar,
Que a mulata a rebolar
Com o vento dos culhões,
Toma certos furacões,
PARECE QUERER VOAR!

Aqui d'El-Rei! Quem me acode?
Que já me sinto morrer!
É o que costuma a dizer
A MULATA QUANDO FODE.
Ela toda se sacode,
Vem abaixo e sobe ao ar;
E no seu espanejar
Desfaz-se toda em gemidos,
Perde a cor, perde os sentidos,
PARECE QUERER VOAR!

Dá de rabo quanto pode,
Já se apressa, já demora,
Vira os olhos, geme, chora,
A MULATA QUANDO FODE.
Ela faz que o cono rode
Como um fuso e sem parar
Desce à terra, sobe ao ar,
Chupa a língua, dá dentada,
E, em luxúria banhada,
PARECE QUERER VOAR!

Neste mundo ninguém pode,
Nem os melhores pintores,
Retratar com vivas cores
A MULATA QUANDO FODE;
Não há poema nem ode
Que a tanto possa chegar;
Só se pode exp'rimentar (síncope de "experimental")
Da mulatinha o trabalho,
Quando em cima do caralho
PARECE QUERER VOAR!]

Glosa de Glauco Mattoso:

[Vem dum grupo de pagode
O negão que em mim quer festa.
Tem tal pau, que até molesta
A mulata, quando fode.
Mas não é seu pau de bode
Que ele emprega ao me gozar.
O fedor que arde no ar
Sai do seu pé, que me excita,
No qual minha língua, aflita,
Parece querer voar!]

Outros exemplos de quadra-décima:

Mote:

[O caralho de vocês
É diferente do meu.]

Glosa de José de Souza:

[De liso, grosso e pedrez,
Há caralho muito estranho
Que difere de tamanho:
O caralho de vocês.
Há o que tira a honradez
Que a natureza lhe deu,
E, por exemplo, esse seu,
Sem domínio, sem controle,
Vive toda a vida mole:
É diferente do meu.]

Glosa de Bráulio Tavares:

[Nunca o vi! Nem uma vez!
Jesus do céu me proteja!
Então, não sei como seja
O caralho de vocês.
É sujo, como um francês?
Cortado, como um judeu?
Aristocrata? Plebeu?
Não sei, e não imagino:
Se é mole, pequeno e fino
É diferente do meu.]

[11.3.2] NONA-DÉCIMA

Mote:

[O caralho de vocês
É diferente do meu.]

Glosa de Bráulio Tavares:

[Veja que coisa engraçada
O cacete desses putos:
Espera vinte minutos
Para dar outra trepada!
O meu não liga pra nada:
Inchou, espichou, meteu!
Quando goza, aí fudeu:
Já quer trepar outra vez...
O CARALHO DE VOCÊS
É DIFERENTE DO MEU.]

[11.3.3] QUARTA-DÉCIMA

Mote:

[OS SEGREDOS DO CARALHO
NINGUÉM OS PODE ENTENDER:
ALEGRE QUANDO TEM FOME,
TRISTE DEPOIS DE COMER!]

Glosas de Laurindo Rabelo:

[De pedreiro oficial
Contratou um casamento,
E guardava (oh! que portento!)
Um estado virginal.
Em a véspera nupcial
Acabou o seu trabalho,
E, à sombra de um carvalho,
Disse, vendo a terna irmã:
"Eu vou saber amanhã
Os segredos do caralho."

Passando a noite ditosa
Desse prazer tão completo,
Que, para o tal arquiteto,
Tinha sido deleitosa,
Deixa um pouco a terna esposa,
Vai da irmã à casa ter;
E, ao vi-lo receber,
Diz-lhe ele baixo à orelha:
"Mana, segredos d'abelha
Ninguém os pode entender."

"É verdade", lhe replica
A irmã, que a foder é destra;
"Nem com ser abelha-mestra
Sei os segredos da pica...
Não viste tu como fica
Antes e depois que come?
É uma cousa sem nome!...
Nota bem que não gracejo;
É só o bicho que vejo
Alegre, quando tem fome!"

"Reparei, irmã querida,
E fez-me grande impressão
Vir-lhe aquela indigestão
Logo depois da comida!
Cansado da dura lida
Parece que vai morrer;
Embalde tenta se erguer
Porque a fraqueza o tolhe,
E entre os culhões se recolhe,
Triste depois de comer!"]

Glosas de Glauco Mattoso:

[Na cara a turma me escarra
Naquele tempo de escola:
Um quatr'olho que se isola
Logo vira boi na farra!
Currado, provo na marra
Para qual serviço valho:
Da turma o menor pirralho
Na boca me fode e urina!
Com porra e sebo me ensina
Os segredos do caralho!

Tendo lambido o pé chato
De quem fez de mim viado,
No chulé sou viciado
Até como literato!
Tentei mudar meu retrato
E as mulheres conhecer;
De algumas, ganhei prazer;
D'outras só fiquei amigo.
Amores? Sem eles sigo:
Ninguém os pode entender!

Da vida vou, n'algum bar,
Cruzar com alguém folgado
Que em mim apóia o solado
E em casa vem me abusar:
Um polícia militar!
Chega, fode, dorme e some.
Na boca é que ele me come.
Tanto ao pau desse milico
Sou submisso, que só fico
Alegre quando tem fome!

Se troquei de gigolô?
Muitas vezes! Mas, já cego,
A qualquer tipo me entrego:
O atual é camelô!
No cu, lambo-lhe o cocô;
No pau, tenho de lambar
Mijo e sebo! Em seu poder,
Nunca um cego em ócio fica,
Nem chega a deixar-lhe a pica
Triste depois de comer!]

Note-se que, em ambos os motes, os versos não seguem necessariamente o mesmo parâmetro: no mote dístico, o primeiro verso é anapéstico-peônico

e o segundo é coriâmbico-anapéstico; no mote em forma de trova, o primeiro verso é anapéstico-peônico, os dois seguintes são diâmbico-anapésticos e o último é coriâmbico-anapéstico, demonstrando a irregularidade com que os trovadores populares costumam versejar e como, a despeito disso, os versos se mantêm vivos na tradição oral e na memória dos repentistas.

Por outro lado, nem sempre o mote dístico precisa ser composto na redondilha maior: caso venha em forma de martelo, a glosa também será "agalopada", porém não precisa, por sua vez, limitar-se a uma só décima, como não se limita quando o metro é a redondilha. Há poetas que, para esgotar o tema proposto, glosam o mote em duas, três ou mais estrofes, tanto na quadra-décima quanto na nona-décima. Nos exemplos abaixo, o mote em martelo é glosado por Braulio Tavares num vilancete de três nona-décimas, e os martelos "desentranhados" do soneto bocagiano (ver tópico 10.1) são glosados por mim em vilancete de quadra-décima:

MOTE [tirado da citação: "Na China, o corrupto é morto e a família tem que pagar a bala" (Cristovam Buarque, "O Globo", 29/8/2006)]

[Lá na China corruto é fuzilado
e a família inda paga a munição!]

GLOSAS

[Vou-me embora morar na velha China
que tem lá seus defeitos, tudo bem,
mas o nosso defeito ela não tem:
dar guarida a quem vive da rapina.
Deputado que lá ganha propina
pagará com a vida a corrupção!
Lá na China político ladrão
bem depressa vai preso e condenado...
Lá na China corruto é fuzilado
e a família inda paga a munição!

Desde o tempo das velhas dinastias
toda vez que um político roubava
na melhor das hipóteses ficava
na prisão pelo resto dos seus dias.
Liminares, renúncias, anistias...
nada disso na China é solução!
O remédio é fuzil e pelotão
e um apito na boca dum soldado...
Lá na China corruto é fuzilado
e a família inda paga a munição!

Se um ministro chinês é desonesto
e é pilhado fazendo trambicagem,
a Justiça deslancha a engrenagem
que liquida a questão sem deixar resto.
Doze balas é um preço bem modesto
e o país nunca perde um só tostão;
até mesmo o valor da execução
se debita na conta do finado...
Lá na China corruto é fuzilado
e a família inda paga a munição!]

MOTE [desentranhado do soneto "Auto-retrato" de Bocage]

[Magro, de olhos azuis, carão moreno,
Bem servido de pés, meão na altura...]

GLOSA

[Toda noite, ao gozar, no sonho enceno
Variantes do abuso que, em menino,
Suportei dum guri que assim defino:
Magro, de olhos azuis, carão moreno...
Que eu me lembre, seu pau era pequeno,
Mas o gosto do mijo inda perdura,
E seu riso, curtindo a travessura,
Continua agredindo meu ouvido...
Outra coisa lembrei, por ter lambido:
Bem servido de pés, meão na altura...]

MOTE [desentranhado do mesmo soneto]

[Incapaz de assistir num só terreno,
Mais propenso ao furor do que à ternura...]

GLOSA

[Quando, aos nove, currado, temo e peno,
De joelho ante bimbis de capetas,
Sou forçado a uma cena de chupetas
Incapaz de assistir num só terreno!
Indagar a razão por que enveneno
Meus poemas com sádica tortura
É escusado, pois acha quem procura:

Quem sofreu, que nem eu, sujo tormento,
Só podia virar vate nojento,
Mais propenso ao furor do que à ternura!]

[11.3.4] MOTE MONÓSTICO

Menor dificuldade oferece o mote quando se resume a um único verso, caso em que é chamado de mote monóstico, pois incidirá sempre no último verso da glosa, quer seja esta composta em décima ou em soneto, quer na redondilha ou no martelo. Quanto ao martelo, dei exemplo no tópico 10.2 com versos de Moreira de Acopiara; quanto à décima em redondilha e ao soneto, seguem exemplos de monóstico em Laurindo Rabelo (além do exemplificado em Gregório no tópico 11.2.8):

Mote:

[Porra no cu não é festa]

Glosa:

[Em noite do Espírito Santo (lê-se "esp'rito")
Comia certo fanchono
Um sacana de alto abono
De uma barraca no canto;
Já lhe tinha um tanto ou quanto
Entrado do cu na fresta;
Troam foguetes... "E esta?"
(Diz o puto em repiquetes)
"A que vêm estes foguetes?
PORRA NO CU NÃO É FESTA!"]

"É CARPIR, DELIRAR, MORRER POR ELA" [mote tirado de Bocage]

[De uma ingrata em troféu, despedaçado
Meu coração devora amor cruento,
Trocando em fero e bárbaro tormento
Quantos prazeres concedeu-me o fado.

No seio d'alma, já dilacerado,
Negras fúrias do báratro apascento!
Filtra-me o delirante pensamento
De zelos negro fel envenenado.

Desprezo, ingratidão, fria esquivaça
Da cruel por quem morro, em tal procela

Apagaram-me a estrela da esperança.

E eu (ao confessá-lo a dor me gela)
Humilhado a seus pés, minha vingança
É carpir, delirar, morrer por ela.]

[11.4] PARÂMETROS DO SONETO

Abaixo selecionei exemplos dos moldes mais frequentes no soneto, considerando o limite de suas possibilidades e cobrindo praticamente todo o espectro de variações comportadas (ou malcomportadas) pelo poema de catorze versos, talvez a modalidade que representa "a maior conquista formal da poesia em todos os tempos, razão pela qual tenho olhado com ceticismo os que lhe agoiram a decadência", nas palavras de Fausto Cunha.

[11.4.1] CAMONIANO PAR

Com quatro rimas, é de todos o mais belo e difícil. Quanto menos rimas, mais versos na mesma rima. Portanto, um complicador a mais desafiando a habilidade do poeta. O exemplo mais clássico (em decassílabos, na maioria do tipo heróico puro) é o 19 de Camões, rimando em ABBA ABBA CDC DCD, que os brasileiros (e brasileiras) também praticaram magnificamente, sem perder de vista o teor lírico. Dos cinco exemplos abaixo, três são no esquema original de Camões e dois variando entre ABBA ABBA CCD CCD e ABAB ABAB CDC DCD:

"SONETO 19" [Camões]

[Alma minha gentil, que te partiste (martelo)
Tão cedo desta vida, descontente, (puro)
Repousa lá no céu eternamente, (puro)
E viva eu cá na terra sempre triste. (puro)

Se lá no assento etéreo, onde subiste, (puro)
Memória desta vida se consente, (puro)
Não te esqueças daquele amor ardente, (martelo)
Que já nos olhos meus tão puro viste. (puro, ou andrógino)

E se vires que pode merecer-te (martelo)
Alguma cousa a dor, que me ficou (puro)
Da mágoa, sem remédio, de perder-te; (puro)

Roga a Deus, que teus anos encurtou, (martelo)
Que tão cedo de cá me leve a ver-te, (martelo)
Quão cedo de meus olhos te levou.] (puro)

"MAL DE AMOR" [Ana Amélia de Queirós]

[Toda pena de amor, por mais que doa, (martelo)
No próprio amor encontra recompensa. (puro)
As lágrimas que causa a indiferença, (puro)
Seca-as depressa uma palavra boa. (sáfico)

A mão que fere, o ferro que agrilhoa, (puro)
Obstáculos não são que amor não vença. (puro)
Amor transforma em luz a treva densa. (andrógino)
Por um sorriso amor tudo perdoa. (impuro)

Ai de quem muito amar não sendo amado, (martelo)
E depois de sofrer tanta amargura, (martelo)
Pela mão que o feriu não for curado. (martelo)

Noutra parte há de em vão buscar ventura. (martelo)
Fica-lhe o coração despedaçado, (impuro)
Que o mal de amor só nesse amor tem cura.] (impuro)

"SONETO MUCUNGO" [Florbela de Itamambuca]

[pernilongo zunindo trás da orelha (martelo)
e o remédio me deixa assim zureta (martelo)
sonho homem mar dor pássaro em caixeta (puro)
ovelha trás dovelha trás dovelha (puro)

três filhos e já tô ficando velha (puro)
canto de ninar xifre de capeta (impuro)
por esses dia as coisa anda tão preta (puro)
que até pra sonhar tem que olhar disquelha (puro)

então não sonho muito vô seguindo (andrógino)
pra morrer nem precisa de promessa (martelo)
criar meus curumim tá tudo lindo (puro)

se pensar demais o aço me atravessa (martelo)
no caneco mucungo e tamarindo (martelo)
que o mar mais bravo é dentro da cabeça] (impuro)

"SONETO DO OLHAR" [Auta de Souza]

[Tudo o que é puro, santo e resplendente, (impuro)
Neste mundo cruel de desenganos, (martelo)
Toda a ventura dos primeiros anos (sáfico)
Num'alma que desbrocha sorridente; (puro)

Tudo o que ainda vemos de potente (impuro)
Na vastidão sem fim dos oceanos, (impuro)
E da terra nos prantos soberanos (martelo)
Trazidos pela aurora refulgente; (puro)

Tudo o que desce do infinito ousado: (sáfico)
O sol, a brisa, o orvalho prateado, (impuro)
A luz do amor, do bem, das esperanças; (impuro)

Tudo, afinal, que vem do Céu dourado (andrógino)
A despertar o coração magoado, (sáfico)
- Deus encerrou nos olhos das crianças!] (impuro)

"OLHOS NUNS OLHOS" [Gilka Machado]

[De onde vêm, aonde vão teus olhos, criança, (martelo)
tão cansados assim de caminhar? (martelo)
dessa tua existência nova e mansa (martelo)
como pode provir um tal pesar? (martelo)

A alma de fantasia não se cansa! (impuro)
nunca existiu tristeza nesse olhar; (impuro)
é que a minha mortal desesperança (martelo)
te olha e nos olhos teus vai se espelhar. (impuro)

Com toda a vista em tua vista presa, (andrógino)
penso: uma dor tão dolorosa assim (sáfico)
só há na minha interna profundidade... (impuro)

Não me olhes mais, formoso querubim! (puro)
que vejo nos teus olhos a tristeza (puro)
dos meus olhos olhando para mim.] (martelo)

Note-se que as poetisas não resistem à tentação de empregar um ou outro sáfico em meio a alguns martelos, abrindo mão da pureza clássica em favor da feminilidade e da brasilidade.

Com cinco rimas, é ligeiramente mais flexível, mas não menos difícil.
Nos quartetos a rima continua abraçada (ABBAABBA), mas nos tercetos o esquema muda para CDE CDE (admitindo embaralhamentos destas posições, como CCD EED ou CDC EDE ou CDE DEC); seu paradigma é o 29 de Camões, que Cecília Meireles pratica com preciosismo nas rimas em "ida", "udo" e "ada" dos tercetos:

"SONETO 29" [Camões]

[Sete anos de pastor Jacó servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela:
Mas não servia ao pai, servia a ela,
Que a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
Passava, contentando-se com vê-la:
Porém o pai, usando de cautela,
Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
Assi lhe era negada a sua pastora,
Como se a não tivera merecida;

Começou a servir outros sete anos,
Dizendo: Mais servira, se não fora
Para tão longo amor tão curta a vida.]

"SOB A TUA SERENIDADE..." [Cecília Meireles]

[Não me ouvirás... É vão... Tudo se espalha
pelos ermos de azul... E permaneces
sobre o vale das súplicas e preces
com solenes grandezas de muralha...

Minha alma, sem Te ouvir nem ver, trabalha
tranqüila. Solidão... Desinteresses...
Por que pedir? De tudo que me desses
nada servira a esta existência falha...

Nada servira, agora... E, noutra vida,
oh! noutra vida eu sei que terei tudo
que há na paragem bem-aventurada...

Tudo, - porque eu nasci desiludida,
e sofri, de olhos mansos, lábio mudo,

não tendo nada e não pedindo nada...]

[11.4.3] PARNASIANO ESTREITO

Com cinco, seis ou sete rimas, mantém o deca camoniano mas inverte as abraçadas no segundo quarteto (ABBA BAAB), ou não repete no segundo quarteto as rimas do primeiro (ABBA CDDC), ou cruza rimas nos quartetos (ABAB ABAB ou ABAB BABA ou ABAB CDCD), liberando ao máximo o posicionamento nos tercetos. Abaixo, seis exemplos, de esquemas em ABAB ABAB CDC EDE, em ABAB ABAB CDD ECE, em ABBA BAAB CDE CDE, em ABBA BABA

CCD EED (cinco rimas), em ABBA CDDC EEF EFF (seis rimas) e em ABBA CDDC EEF FGG (sete rimas); complementando a exemplificação, meu próprio soneto em ABAB ABAB CCD EED:

"OLHOS TRISTES" [Henriqueta Lisboa]

[Olhos mais tristes inda do que os meus
São esses olhos com que o olhar me fitas.
Tenho a impressão que vai dizer adeus
Este olhar de renúncias infinitas.

Todos os sonhos, que se fazem seus,
Tomam logo a expressão de almas aflitas.
E até que, um dia, cegue à mão de Deus,
Será o olhar de todas as desditas.

Assim parado a olhar-me, quase extinto,
Este olhar que, de noite, é como o luar,
Vem da distância, bêbedo de absinto...

Este olhar, que me enleva e que me assombra,
Vive curvado sobre o meu olhar
Como um cipreste sobre a própria sombra.]

"PROH PUDOR!" [Cesário Verde]

[Todas as noites ela me cingia
Nos braços, com brandura gasalhosa;
Todas as noites eu adormecia,
Sentindo-a desleixada e langorosa.

Todas as noites uma fantasia
Lhe emanava da fronte imaginosa;
Todas as noites tinha uma mania

Aquela concepção vertiginosa.

Ela tinha um furor dos mais soturnos,
Agora, há quase um mês, modernamente,
Furor original, impertinente...

Todas as noites ela, ó sordidez!
Descalçava-me as botas, os coturnos
E fazia-me cócegas nos pés...]

"PÉRFIDA" [Francisca Júlia]

[Disse-lhe o poeta: "Aqui, sob estes ramos,
Sob estas verdes laçarias bravas,
Ah! quantos beijos, trêmula, me davas!
Ah! quantas horas de prazer passamos!

Foi aqui mesmo, - como tu me amavas!
Foi aqui, sob os úmidos recamos
Desta aragem, que uma rede alçamos
Em que teu corpo, mole, repousavas.

Horas passava junto a ti, bem perto
De ti. Que gozo então! Mas, pouco a pouco,
Todo esse amor calcaste sob os pés".

"Mas, disse-lhe ela, quem és tu? De certo,
Essa mulher de quem tu falas, louco,
Não, não sou eu, porque não sei quem és..."]

"NO BAILE" [Francisca Júlia]

[Flores, damascos... é um sarau de gala.
Tudo reluz, tudo esplandece e brilha;
Riquíssimos bordados de escumilha
Envolvem toda a suntuosa sala.

Moços, moças levantam-se; a quadrilha
Rompe; um suave perfume o ar trescala;
E Flora, a um canto, envolta na mantilha,
Espera que o marquês venha tirá-la...

Finda a quadrilha. Rompe a valsa inglesa.
E ela não quer dançar! ela, a marquesa
Flora, a menina mais formosa e rica!

E ele não vem! Enquanto finda a valsa,
Ela, triste, a sonhar, calça e descalça
As finíssimas luvas de pelica!]

"SONETO DA PARTIDA" [Renata Pallottini]

[Que golpe decisivo ou força nova
arrasta assim um homem para a treva?
Que estranho impulso a um mundo estranho o leva
que enorme sonho o sonho seu renova?

Não é o gélido ouro, nova lava,
de excessivos vulcões deusa excessiva,
não é o quente amor que prende e priva,
nem coroa de ouro excelsa e flava.

Morto, se for, será perdido e pobre,
vivo, se vier, será tão pouco nobre
como se não partira e não tornara.

Que força, então, seus membros nus recobre,
que o faz surgir como uma estátua rara
e enche de luz sua pupila clara?]

"PRIMEIRO SONETO DE MEDITAÇÃO" [Vinicius de Moraes]

[Mas o instante passou. A carne nova
Sente a primeira fibra enrijecer
E o seu sonho infinito de morrer
Passa a caber no berço de uma cova.

Outra carne virá. A primavera
É carne, o amor é seiva eterna e forte;
Quando o ser que viveu unir-se à morte
No mundo uma criança nascerá.

Importará jamais por quê? Adiante
O poema é translúcido, e distante
A palavra que vem do pensamento

Sem saudade. Não ter contentamento.
Ser simples como o grão de poesia.
E íntimo como a melancolia.]

"SONETO DA QUINTA RIMA" [Glaucio Mattoso]

[Camões pôs, no quarteto, o ABBA,
esquema insuperável para a rima.
Contudo, outros esquemas haverá
capazes de cair na minha estima...

Mais visto em Portugal do que por cá,
o velho ABBA já deu-me o clima
propício. ABAB também mo dá:
seu passo da quadrinha se aproxima...

Em vez de CDC e de DCD,
terceto em CCD mais EED
segredo é do riquíssimo arremate...

Porém o decassílabo prossegue,
pois tem valor igual, não há quem negue,
ao cravo na sonata de Scarlatti...]

[11.4.4] PARNASIANO LARGO

Com cinco a sete rimas, esquematiza-se optativamente nas mesmas condições do modelo estreito precedente, trocando apenas o decassílabo pelo dodecassílabo (alexandrino). Abaixo, três exemplos, com esquemas em ABAB ABAB CCDEED, em ABAB BABA CCD EED (cinco rimas) e em ABAB CDDC EFE FGG (sete rimas):

"NO CAVALO" [Gilka Machado]

[Belo e heróico, agitando as veludas crinas,
meu árdego animal, tens a sofreguidão
do infinito - o infinito haures pelas narinas -
e, sem asas obter, buscas fugir do chão.

Domino-te; entretanto, és tu que me dominas.
É um desejo que espera a humana direção
a tua alma, e, transpondo os valos e as campinas,
meu sentimento e o teu se compreendendo vão.

Amas o movimento, o perigo, as distâncias;
meigo, sentimental, tens arrojadas ânsias,
em tuas veias corre um férvido calor.

Quando em teu corpo forte o frágil corpo aprumo
eu me sinto disposta a lançar-me, sem rumo,

às conquistas da Glória e às conquistas do Amor!]

"SER MULHER" [Carmen Cinira]

[Ser mulher não é ter nas formas de escultura,
No traço do perfil, no corpo fascinante,
A beleza que um dia o tempo transfigura
E um olhar deslumbrado atrai a cada instante...

Ser mulher não é só ter a graça empolgante,
O feitiço absorvente, a lascívia e a ternura;
Ser mulher não é ter na carne provocante
A volúpia infernal que arrasta e desfigura...

Ser mulher é ter na alma essa imortal beleza
De quem sabe pensar com toda a sutileza
E no próprio ideal rara virtude alcança...

É ter, simples e pura, os sentimentos francos,
E ainda no fulgor dos seus cabelos brancos,
Sonhar como mulher, sentir como criança!]

"SONETO DA MULHER AO SOL" [Vinicius de Moraes]

[Uma mulher ao sol - eis todo o meu desejo
Vinda do sal do mar, nua, os braços em cruz
A flor dos lábios entreaberta para o beijo
A pele a fulgurar todo o pólen da luz.

Uma linda mulher com os seios em repouso
Nua e quente de sol - eis tudo o que eu preciso
O ventre terso, o pêlo úmido, e um sorriso
À flor dos lábios entreabertos para o gozo.

Uma mulher ao sol sobre quem me debruce
Em quem beba e a quem morda e com quem me lamente
E que ao se submeter se enfureça e soluce

E tente me expelir, e ao me sentir ausente
Me busque novamente - e se deixa a dormir
Quando, pacificado, eu tiver de partir...]

[11.4.5] MODERNO BRANCO

A ausência de rima é contrabalançada pela rigidez métrica. Exemplo em

deca heróico, no qual a simetria é quebrada por dois sáficos,
evidenciando que também no verso branco o ritmo acompanha a métrica:

"ARMORIAL (XIV)" [Paulo Bomfim]

[Nordestes holandeses que procuro (puro)
Nas casas-grandes que hoje trago na alma, (andrógino)
Socorros mamelucos desfilando, (puro)
Em calçadas de seda e porcelana. (martelo)

Ruivos combates, retiradas brancas, (sáfico)
Sangue perdido sobre canaviais, (impuro)
Calções de couro entre chapéus de pluma, (sáfico)
Saudades altiplanas em recifes. (puro)

Nordestes do meu sul irremediável, (puro)
Senhor de dois mil arcos fui outrora, (puro)
Socorrendo as olindas senhoriais... (martelo)

Hoje sou só. Trezentos desenganos (impuro)
Cobriram de ferrugem meus guerreiros. (puro)
E empurraram sobrados sobre mim.] (martelo)

[11.4.6] MODERNO LIVRE

A ausência de metro e rima, ou só de metro, parece facilitar, mas deve ser compensada pela extrema destreza da poetisa ou do poeta ao trabalhar cada palavra. Exemplos em que, além do metro, também a posição dos quartetos e tercetos é irregular, no caso de Cecília, ou em que apenas a disposição entre quartetos e tercetos dá consistência ao soneto, caso de Murilo:

"CANÇÃOZINHA DE NINAR" [Cecília Meireles]

[O mar o convalescente mira. (enea de NR 2,5,2 ou 2,3,2,2)
- Que pena, que pena no seu mirar! - (deca de NR 2,3,3,2)
Como quem namora, suspira, (octo de NR 3,2,3)
e quem tem medo de se enamorar. (deca de NR 4,6 ou 4,4,2)

Água, que pareces um ramo de flores, (hendeca de NR 5,3,3 ou 2,3,3,3)
o nome dos humanos amores (enea de NR 2,4,3)
mora na espuma do mar... (hepta de NR 4,3)

O céu o convalescente mira. (enea de NR 2,5,2 ou 2,3,2,2)
- Que pena, que pena no seu mirar! - (deca de NR 2,3,3,2)

Como quem vai morrer, suspira (octo de NR 4,2,2)
e quem tem medo de ressuscitar. (deca de NR 4,6 ou 4,4,2)

Nuvem, que pareces um ramo de flores, (hendeca de NR 5,3,3 ou 2,3,3,3)
o nome dos humanos amores (enea de NR 2,4,3)
mora no hálito do ar...] (hexa de NR 3,3 ou octo de NR 4,4)

"O FILHO PRÓDIGO" [Murilo Mendes]

[À beira do antiuniverso debruçado (hendeca de NR 2,2,3,4)
Observo, ó Pai, a tua arquitetura. (deca de NR 2,4,4)
Este corpo não admite o peso da cabeça... (bárbaro de NR 3,4,2,4)
Tudo se expande num sentido amargo. (deca de NR 4,4,2)

Lembro-me ainda que me evocaste (enea de NR 4,5 ou 4,3,2)
Do teu caos para o dia da promessa. (deca de NR 3,3,4)
O fogo irrompia das mulheres (enea de NR 2,3,4)
E se floria o sol de girassóis. (deca de NR 4,2,4)

Uma única vez eu te entrevi, (deca de NR 3,3,4)
Entre humano e divino inda indeciso, (deca de NR 3,3,4)
Atraindo-me ao teu íngreme coração. (dodeca de NR 3,4,5 ou 3,4,3,2)

Para outros armaste o teu festim: (deca de NR 3,3,4)
E da tua música só vem agora (hendeca de NR 3,2,4,2)
O soluço da terra, dissonante.] (deca de NR 3,3,4)

[11.4.7] ALTERNATIVO PARNASIANO

Ao parnasiano convencional (estreito ou largo), de cinco a sete rimas, poder-se-ia aplicar, no posicionamento estrófico, a mesma liberdade experimentada no posicionamento das rimas. Assim, em lugar de dois quartetos seguidos de dois tercetos (4/4/3/3), teríamos outras disposições: 3/3/4/4, 3/4/3/4, 4/3/4/3, 3/4/4/3, 4/3/3/4. Se a tal redivisão somarmos as licenças modernas (verso branco ou livre) amplia-se o campo experimental (e com isso o risco de desfigurar demais o soneto). No caso de Cecília Meireles (acima) temos um exemplo em 4/3/4/3 e, abaixo, exemplos de experiência parnasiana em 3/3/4/4 e respectiva reciclagem pós-moderna, ambas preservando a integridade do soneto e o alto padrão poético:

"ORGULHO" [Luís Delfino]

[Hebe, a deusa dos braços cor de neve,
Leda, que o cisne, por tão branco, engana,

Tétis, que tem um pé pequeno e leve,

Como um raio de luz, enfim Diana,
Rival de Vênus, que somente deve,
De um Deus, que a trai, a ver-lhe a soberana

Forma, à noite, no lago ao banho, e a custo;
A Afrodite na vaga, que murmura
De pé na concha, o flanco amplo e robusto,
Delas nenhuma, Amor, mais graça apura,

Não! nenhuma te ganha em formosura:
Fez-te de um cipo de granito Augusto
Um artista divino por ventura:
Tu te orgulhas de ti, Helena: - é justo.]

"SETE ESTUDOS PARA A MÃO ESQUERDA (III)" [Paulo Henriques Britto]

[Sou uma história, a voz que a conta, e o imenso
desejo de contar outra diversa,
que porém não deixasse de ser essa.

Palavra que não digo e que não penso
e no entanto escrevo - eu sou você?
(Mas não era isso o que eu ia dizer,

e sim uma outra coisa, obscura e bela,
que sei, com uma certeza visceral,
ser a verdade última e total -
e só por isso já não creio nela,

pois a certeza, tal como a memória,
é por si só demonstração sobeja
da falsidade do que quer que seja -)
Mas isso já seria uma outra história.]

[11.4.8] ALTERNATIVO INGLÊS

Se, ao invés de dividir (ou redividir) o soneto em dois quartetos e dois tercetos, redistribuirmos os catorze versos em 4/4/4/2, temos o chamado "modelo inglês" (consagrado por Shakespeare), pouco praticado no Brasil ou em Portugal. Abaixo vão três exemplos, o primeiro com esquema de rima em ABABABCDCDEE e o segundo em ABABCDCDEFEGG, ambos no decassílabo, e o terceiro em ABBACDDCEFFEGG, este com elasticidade métrica e rima toante:

"DIVISAMOS ASSIM O ADOLESCENTE" [Mário Faustino]

[Divisamos assim o adolescente,
A rir, desnudo, em praias impolutas.
Amado por um fauno sem presente
E sem passado, eternas prostitutas
Velavam por seu sono. Assim, pendente
O rosto sobre o ombro, pelas grutas
Do tempo o contemplamos, refulgente
Segredo de uma concha sem volutas.
Infância e maturidade o cortejavam,
Velhice vigilante o protegia.
E loucos e ladrões acalentavam
Seu sono suave, até que um deus fendia
O céu, buscando arrebatá-lo, enquanto
Durasse ainda aquele breve encanto.]

"SONETOS DE VILA REAL, VII" [Renata Pallottini]

[Há um mar entre esse porto e o nosso porto,
um mar de olvido e de distância, um mar
que faz o esposo sombra, o filho morto,
e da esposa e da mãe, o recordar.
Há nesta terra o ardor dos frutos verdes,
não espereis de volta o vosso irmão;
se o amais, consolai-vos de o perderdes
que ele é conquista e planta deste chão.
Se permitis que se desligue o laço,
(se o permites, Antonio) que se corte
a potência comum do vosso braço,
contai que está desfeita a antiga sorte:
distantes do renovo que vos deixe,
tereis áspero o fruto e amargo o peixe.]

"SONETO DOS LAMENTOS EM 'I', EM 'U' E EM 'A'" [Rita Moutinho]

[O lamento em "i" é o apito de um trem.
Febril, atrevido, vívido, grito de ira,
vem pela manhã quando o sol a pino indica
que no dia-a-dia não vive em mim meu bem.
O lamento em "u" é o apito de um vapor.
Surdo, rouco, soturno, úmido soluço,
vem de noitinha quando com duas mãos cubro
os olhos para apagar vulto do meu amor.
O lamento em "a" é o verdadeiro gemido.]

Arfado, inconsolável, abafado, som da alma,
chega de madrugada quando o real fala
que só em espaço abstrato tenho o meu querido.
Quisera eu que lamentos fossem só vogais.
Elas não sentem dores. Eu as sinto demais.]

[11.4.9] ALTERNATIVO REDIVIDIDO

Se, ao invés de quatro estrofes, fragmentarmos o soneto em mais tercetos ou dísticos, a experimentação ganha novos horizontes. O importante é preservar algum critério, métrico ou rimático, para evitar a desintegração conceitual do poema, cuja proposta temática deve se articular à estrutura formal. Entre outras possíveis redistribuições estróficas, a solução abaixo foi difundida por Paulo Henriques Britto em sete rimas e pesquisada por mim, que a compactei em cinco rimas. Um dos quartetos é substituído por dois dísticos (abrindo e fechando o soneto), enquanto os tercetos se separam para intercalar o quarteto restante no centro do poema: 2/3/4/3/2. Em Britto o esquema rimático fica AA BCB CDED FEF GG; em Mattoso, AA BCB DEED BCB AA:

[de Paulo Henriques Britto]

[Tão limitado, estar aqui e agora,
dentro de si, sem poder ir embora,

dentro de um espaço mínimo que mal
se consegue explorar, esse minúsculo
império sem território, Macau

sempre à mercê do latejar de um músculo.
Ame-o ou deixe-o? Sim: porém amar
por falta de opção (a outra é o asco).
Que além das suas bordas há um mar

inferno a toda nau exploratória,
imune mesmo ao mais ousado Vasco.
Porque nenhum descobridor na história

(e algum tentou?) jamais se despreendeu
do cais úmido e ínfimo do eu.]

"SONETO SENSORIAL" [Glauco Mattoso]

[Sensíveis todos somos, mais ou menos,
mas seres sensitivos, só os pequenos.

Sentir é propriedade material.
A gente sente a forma, o peso, a cor,
aromas e calores, doce ou sal.

Filósofos entendem que a verdade
não passa de ilusão. Pensamos nela
apenas como quem aspira, anela:
delírios dum recluso atrás de grade.

Sentir é perceber o que é real,
mas é também querer, seja o que for,
alguém ou algo, intenso, especial.

Se somos sensuais, quem sabe é Vênus.
Serão sentimentais somente os plenos.]

[11.4.10] SONETILHO

Normalmente o soneto tem verso de dez ou doze sílabas, sendo os metros curtos (geralmente redondilhas) próprios da trova, da glosa ou de outros gêneros mais populares (mais fáceis de transmitir oralmente) como a poesia de cordel. Entretanto, nada impede que o sonetista adote o verso de pequeno fôlego, desde que sua criatividade supere a limitação. Abaixo dou dois exemplos de sonetinho em redondilha, e em outros tópicos se encontram sonetinhos em metros diferentes: hexa (7.3.1), octo (7.5.1) e enea (7.6.1), entre outros.

"BONS TEMPOS" ou "SAUDOSA MALOCA..." [Leila Mícolis]

[Namoro antigo: titia
na sala bordava um pano,
tomava conta, e ainda havia
entre nós dois... um piano...

Pra se mostrar, a vigia
tocava um rondó cigano,
tão mal, que ela enrubescia,
se rias de algum engano...

Por fim, como despedida,
a mais ousada bravata:
um beijo na minha tez.

E após a tua saída,
eu, titia e mais a gata,

surubávamos as três...]

"SONETO DA REDONDILHA REDUNDANTE" [Glauco Mattoso]

[Da nojeira e da meleca
eu jamais me desvencilho.
Mas fugir posso do deca
e sujar o sonetinho.

De quem mija e quem defeca
a falar sempre me pilho.
Mas a fonte às vezes seca,
perde a estrela o próprio brilho.

Por que não obrar num verso
mais curtinho e num diverso
molde estrófico cagar?

À sujeira não me furto:
também, pois, farei do curto
sonetinho seu lugar.]

[11.5] PARÂMETROS DO LIMEIRIQUE

Capitulado entre estudos folclóricos e literários, entre as "nursery rhymes" e os "light verses", o limerick anglo-americano transita da oralidade para o beletrismo. Sua origem está ligada ao anonimato, à improvisação e à musicalidade, tal como a dos motes e glosas dos repentistas nordestinos.

O nome da cidade irlandesa de Limerick, assim como o da ilha americana de Nantucket e outros topônimos pitorescos, tornou-se ingrediente obrigatório nesta fórmula sintética, hoje tão universal quanto o epigrama, o haicai ou a trova. No inglês o molde se consolidou em torno da quintilha rimada em AABBA e metrificada em três trímetros (primeiro, segundo e quinto versos) e dois dímetros (terceiro e quarto versos), sendo os pés iniciais jâmbicos e os demais anapésticos, ou apenas anapestos em alguns versos. Assim, a fórmula dos trímetros seria -+/-+/-+ (ou -+/-+/-+) e a dos dímetros -+/-+ (ou -+/-+), se empregada a notação quantitativa que propus no capítulo 15.

Transposto o conceito para a métrica portuguesa, equivale a dizer que a tônica dos versos em A cai na segunda, quinta e oitava sílabas (ou

terceira, sexta e nona), e a dos versos em B cai na segunda e quinta (ou terceira e sexta). Quanto à temática, o limerick abusa do fescenino, isto é, a infusão do chulo no cômico, seguindo a tradição transgressiva e clandestina da poesia popular, ou seja, o desafio ao proibido, em parceria com a sátira de costumes.

Os primeiros limericks impressos apareceram em Londres em 1821, no livro "The history of sixteen wonderful old women", de John Harris. Mas ainda não eram humorísticos, como se nota por este exemplo:

[There was an old woman of Leeds
Who spent all her life in good deeds;
She worked for the poor
Till her fingers were sore,
This pious old woman of Leeds.]

Uma tradução literal e não literária seria:

[Havia uma velha de Leeds
Que passou a vida fazendo o bem;
Ela trabalhou para os pobres
Até que seus dedos calejassem,
Esta piedosa velha de Leeds.]

Note-se, ademais, que o nome geográfico costumava fechar o primeiro verso, e este pedia repetição no quinto. Funcionava, portanto, como um mote a ser glosado nos versos intermediários; mote no qual o nome próprio serviria de pretexto para a gozação que, posteriormente, misturaria o obsceno com o absurdo para produzir o efeito hilário.

Quem primeiro percebeu tamanho potencial jocoso foi Edward Lear (1812-1888), cujo primeiro "Book of nonsense" (poemas e desenhos) data de 1846. Foi justamente esse lado anedótico que espalhou a fama e a febre do limerick, mas ainda assim o papel impresso resistia ao palavrão corrente, como se vê neste exemplo do próprio Lear:

[There was an Old Man with a beard,
Who said, "It is just as I feared -
Two Owls and a Hen,
Four Larks and a Wren,
Have all built their nests in my beard!"]

A simples tradução para este seria:

[Havia um velho barbudo,
Que disse: "Era isso que eu temia -
Duas corujas e uma galinha,
Quatro cotovias e uma corruíra,
Todas fizeram ninho na minha barba!"]

Lear manteve o quinto verso como remissivo ao primeiro e conclusivo da glosa, embora outros poetas abrissem mão deste procedimento. Formal ou não, pudico ou não, o fato é que, pela virada do século XIX os cancioneiros de limericks já se incorporavam aos clássicos da literatura anglófona, mais por conta do prolífico Mr. Anonymous que pela obra de poetas consagrados como Lear ou Lewis Carroll, hábeis no jogo de palavras. A propósito, vejamos um exemplo praticamente intraduzível de como o trocadilho se fazia recheio essencial aos limericks mais lapidares, saboreados de boca em boca:

[There was a young fellow named Hall,
Who fell in the spring in the fall;
'Twould have been a sad thing
If he'd died in the spring,
But he didn't - he died in the fall.]

[Havia um jovem chamado Hall,
Que caiu na fonte no outono;
(ou: Que caiu, na primavera, na cachoeira;)
Isso seria algo triste
Se ele tivesse morrido na fonte,
(ou: Se ele tivesse morrido na primavera,)
Mas ele não morreu [na fonte ou na primavera] -
ele morreu na queda.]

Assim como o haicai se ocidentalizou, também o limerick sofreu adaptações no português do Brasil. Quem mais contribuiu para a divulgação do limerick em terras tupiniquins foi o poeta e letrista paraibano Bráulio Tavares, que rebatizou o gênero como "limeirique", trocadilhando com o lendário cantador conterrâneo Zé Limeira, conhecido como o "poeta do absurdo". Em 1982 Bráulio assinava, no primeiro fascículo da "Revista Dedo Mingo" (da qual fui editor e com a qual dei seqüência ao "Jornal Dobrabil", que publiquei de 1977 a 81), seus primeiros limeiriques, acompanhados da respectiva proposta estética:

< gênero intitulado "Limeirique", e que consiste em versinhos curtos (seguindo ou não a forma do limerick europeu-americano) onde estejam presentes os seguintes elementos: (1) incursão pelo terreno

fescenino/escatológico; (2) pródiga utilização do nonsense; (3) exploração das rimas invulgares e da distorção gráfica e sonora das palavras para acomodá-las no verso; (4) invenção de palavras; (5) mistura heterogênea de informações culturais (política mais geografia, mitologia mais matemática, rock mais espiritismo, haute couture mais zoofilia, etc.). Tudo isso são coisas presentes tanto no "limerick" estrangeiro (cujos maiores cultores são Carroll & Edward Lear) quanto na poesia de Zé Limeira, ou pelo menos nos versos atribuídos a ele.>>

Seguem-se os limeiriques de Bráulio ali inseridos:

[Era uma vez um rapaz de Caruaru
que era doido pra comer o próprio cu.
Dizia, fora de si:
"Pra que um pau em forma de 'T'?
Pra alcançar o 'O', tinha que ser um 'U'!!!"]

[Era uma vez uma moça de Cuba
desse tipo que apenas se masturba;
Dizia: "o ato sexual
só é aceitável e normal
a sós - a dois, já é suruba!"]

[Havia uma moça chamada Virginia
que foi trepar com um crioulo da Abissínia.
Muito vaidoso ele ficou
pensando que a deflorou...
mas apenas esqueceu de tirar-lhe a calcinha!]

[Havia um cangaceiro chamado Corisco
machão, sisudo, cabreiro e arisco.
Dormia ao lado de Lampião
pegando seu pau com a mão...
para saber que não corria nenhum risco.]

[Pra cultivar o limeirique
basta ter rimas raras, muito pique,
boa noção de suspense
dois dedinhos de nonsense
e uma mente turpilóquia (SIC).]

Mais recentemente, outro companheiro nosso (de geração, de beatlemania e de pena) andou compondo limeiriques, muitos vertidos do inglês, os quais fui convidado a prefaciar quando reunidos em livro. Trata-se de Luiz Roberto Guedes, poeta paulistano já traquejado como letrista e autor de versos líricos "aggiornados" ao pós-psicodelismo (no italuso volume

"Calendário lunático"). Guedes emprega o mesmo expediente de Bráulio, tão bem desempenhado por Millôr em relação ao haicai: em lugar de limitar-se ao formato rígido, solta as amarras e deixa o barco flutuar ao sabor do verso livre e da rima toante. O resultado, fluente como uma piada de salão (de barbeiro), pode ser aquilatado nestes exemplos:

[Traz a garçonete Raimunda
Nos peitos o menu da espelunca.
E pra sossego
De quem é cego,
Tem o texto, em Braille, na bunda.]

Versão para:

[There once was a barmaid named Gale,
On whose breasts was the menu for ale.
But since she was kind
For the sake of the blind
On her ass it was printed in Braille.]

[Um perfumista argentino
Tinha um olfato tão fino,
Que distinguia o cheiro
De um peido de lixeiro
De um leve pum feminino.]

Versão para:

[A well-scented Dean from Tacoma
Was given a special diploma
For telling apart
A masculine fart
From a similar female aroma.]

[Uma mulher de Itaparica
Nasceu também com uma pica.
E como tem chavasca,
Ela mesma se tasca -
Soca a piroca na crica.]

Versão para:

[There was a young woman named Lily
Who chanced to be born with a willy.
Since she had a cunt too,

When she felt like a screw,
She could lie back and fuck herself, silly.]

[Uma cachopa lisboeta
Nasceu com um par de bucetas.
E diz, sem-vergonha,
Com o quê ela sonha:
"Um macho com duas cacetas".]

Versão para:

[There was a young lady from Natches
Who chanced to be born with two snatches.
And she often said "Shit,
Why, I'd give my left tit
For a man with equipment that matches."]

[Um polícia de Alegrete
Não levantava o cacete.
Mas tapeou a patroa,
Toda a vida, numa boa,
Enfiando o cassetete.]

Versão para:

[A policeman from Camberwell Junction,
Whose organ had long ceased to function,
Deceived his good wife,
For the rest of his life,
With the aid of his constable's truncheon.]

[Ao chá, a duquesa Edvícia
M'indagou: "Tu peida quando mija?"
Com garbo, fui à carga:
"Tu arrotas quando caga?"
E senti que ganhei essa rixa.]

Versão para:

[I sat by the Duchess at tea,
And she asked, "Do you fart when you pee?"
I said with some wit,
"Do you belch when you shit?"
And felt it was one up to me.]

[Disse um anão, "Chupa teu macho",
À puta alta, com escracho.
Ela disse, "Impossível!
Uma mulher do meu nível
Jamais desceria tão baixo!"]

Versão para:

[When a corpulent spinter named Snow
Was approached by a dwarf for a blow
She replied, "I have pride!
Your request is denied!
I could never, sir, stoop quite that low!"]

[Um guri chamado Fernando
Era enrabado por seu bando.
Mas largou. "Na verdade,
Não tem mais novidade...
Agora eu cago e ando."]

Versão para:

[Well screwed was a boy named Delpasse
By all of the lads of his class.
But he said with a yawn,
"Now the novelty's gone,
And it's only a pain in my ass."]

Quanto a mim, também participei dessa "antropofagia" do limerick, introduzindo meu quinhão de experimentalismo na fórmula, mas, ao contrário de Bráulio e Guedes, optei pelo metro fixo, mais rigoroso na composição, o qual me parecia ao mesmo tempo instigante e coerente com a cantabilidade do modelo original. Decidi inovar, entretanto, pela adoção da métrica do haikai ocidentalizado. Meus primeiros limeiriques, publicados na "Revista Dedo Mingo" em 1982, tinham os versos em A decassílabos e os em B hemistíquios (10/10/5/5/10), mas quando coligi alguns em livro ("Limeiriques & outros debiques glauquianos", de 1989) a receita já parafraseava os contornos do haikai e da respectiva modalidade estrambótica, chamada "tanca". Se o haikai é composto de três versos, de 5/7/5 sílabas rimando em ABA, ao integrar-se no tanca ganha mais dois versos de sete, formando o esquema 5/7/5/7/7 rimado em ABACC. Pois bem: eu simplesmente alterei a ordem para 7/7/5/5/7, rimando em AABBA, mesma fórmula do limerick inglês, porém adaptada à métrica "haicaica". Eis um exemplo meu de haikai e respectivo tanca:

"HAICAI" [Glauco Mattoso]

[Flor de cerejeira
cheira na mão do menino
nova brincadeira.]

"TANCA"

[Flor de cerejeira
cheira na mão do menino
nova brincadeira:
No vaso fica enfeitada
sem descarga, sua cagada.]

Agora alguns tirados da plaquete "Limeiriques & outros debiques glauquianos", dos quais os primeiros ainda são deca e o último em redondilha maior, já análogo à fórmula definitiva:

[Certa vez, um menino nihonjin,
cujo inkei era pequenino assim,
viu o meu cajado
quando estava assado,
e o seu cresceu até aqui pra mim.]

"CABELUDA"

[Toda vez que ele fica de pau duro,
pirulita-se pra lugar seguro.
Vaso sanitário,
vício solitário.
Nunca sofreu de gozo prematuro.]

"FUCK YOU!"

[Um aluno de Confúcio,
que não lavava o prepúcio,
perguntou-lhe um dia
como se fodia,
mas o Mestre disse: "Fuce-o!"]

Pelo meu critério, alguns casos anteriormente examinados ganhariam

roupagem mais justa. Os ingleses teriam versão do tipo:

[There was an old woman of Leeds
Who spent all her life in good deeds;
She worked for the poor
Till her fingers were sore,
This pious old woman of Leeds.]

[Uma velha, em Taubaté,
dedicava-se à ralé.
De tanto serviço
tem braço postiço.
Do povão só ganha a fé.]

[There was an Old Man with a beard,
Who said, "It is just as I feared -
Two Owls and a Hen,
Four Larks and a Wren,
Have all built their nests in my beard!"]

[Era um cara tão barbudo
que o tosão cobria tudo.
Até passarinho
lá dentro fez ninho,
junto a bicho mais miúdo.]

Quanto aos vertidos por Guedes, eu teria propostas alternativas do tipo:

[There once was a man from Nantucket
Whose dick was so long he could suck it.
He said with a grin,
As he wipped his chin,
"If my ear were a cunt I would fuck it!"]

Guedes resolveu a equação deste modo:

[Um sujeito de Caçapava
o próprio cacete chupava.
Sacando a piroca,
limpava a boca:
"Se ouvido fosse cu, eu enrabava."]

Eu colocaria o tema nestes termos:

[Em Fernando de Noronha
mora um batedor de bronha.
Tão longo de pica
que, quando ela estica,
seu gogó que é cona sonha.]

A referida ilha tinha sido, aliás, mote para exemplos menos obscenos,
que eu adaptaria à minha maneira.

[There was an old man of Nantucket
Who kept all his cash in a bucket;
But his daughter, named Nan,
Ran away with a man,
And as for the bucket, Nantucket.] (none took it)

A tradução mais fiel seria:

[Havia um velho de Nantucket
Que guardava todo seu dinheiro num balde;
Mas sua filha, chamada Nan,
Fugiu com um homem,
E quanto ao balde, ninguém o apanhou.]

Porém eu recriaria a situação, mantendo apenas a alusão insular e
monetária:

[Grana, lá em Madagascar,
ninguém tem como gastar.
É tudo tão parco
que quem vende marco
compra goma de mascar.]

Outro tratamento de Guedes que eu reformularia é o dado ao famoso colega
de Robinson Crusóé:

[There was an old sailor named Jock
Who was wrecked in a desolate rock.
He had nothing to eat
But the punk of his feet,
And the cheese of the end of his cock.]

Guedes propõe:

[Um marujo chamado Gambetta

nafragou numa ilha deserta.
Pra comer, o que fez?
A meleca dos pés
E o sebinho da chapeleta...]

Eu proponho:

[Um marujo perde a frota
e se isola numa ilhota.
Tem só como ceia
chulé por geléia
e sebinho por ricota...]

[11.6] PARÂMETROS DA TROVA

O metro normal da trova é a redondilha maior, mas o esquema de rima pode variar entre ABCB e ABAB, com a alternativa em ABBA. A rima apenas em B, no primeiro esquema, é a mais praticada na tradição popular, por oferecer menor grau de dificuldade, como nas folclóricas recitações infantis do tipo "Batatinha, quando nasce" ou "Atirei o pau no gato".

À parte as questões de ordem estética e estilística (maior ou menor inserção do gênero trovístico nesta ou naquela corrente literária; sectarismos quanto à temática exclusivamente singela, ou filosófica, ou satírica, ou até escatológica; reconhecimento dum movimento trovadorista autônomo e resistente; justo ou injusto descaso da crítica, etc.), o fato é que neste molde a experimentação é praticamente inexistente, salvo uma ou outra extravagância modernista. Para sintetizar a amostragem, dou abaixo exemplos só de Cecília Meireles, única poetisa a merecer espaço entre os antologados e comentados por Eno Teodoro Wanke:

No esquema em ABCB, a dissonância entre A e C é compensada pela pessoa verbal e pela rima rara em B:

[Amadores deste mundo, (A)
nas águas vosso amor ponde; (B)
que elas vos darão resposta (C)
quando ninguém vos responde.] (B)

No esquema em ABAB, a rima rica em A compensa a pobre em B:

[Fechei as portas sozinha, (A)
custaram tanto a rodar! (B)
Se chamasse, ninguém vinha. (A)
Para que se há de chamar?] (B)

O mais comum neste esquema, no entanto, é a rima pobre e/ou toante em A e B, se tomarmos por base a produção dos trovadores mais ligados à poesia popular. No caso da poetisa, este exemplo chega a ser exceção:

[Quando meu rosto contemplo (A)
o espelho se despedaça: (B)
por ver como passa o tempo (A)
e o meu desgosto não passa.] (B)

Neste outro caso de esquema em ABAB, a rima toante em A é compensada pela rima consoante e rica em B:

[Meus pés vão pisando a terra (A)
que é a imagem da minha vida: (B)
- Tão vazia, mas tão bela, (A)
tão certa, mas tão perdida!] (B)

Já no esquema em ABBA, todas as rimas são ricas, enfatizando o caráter mais erudito desta variante:

[Dentro da noite mais densa (A)
navigarei sem rumores, (B)
seguindo para onde fores (B)
como um sonho que se pensa.] (A)

(Para outras considerações acerca do metro ou do esquema de rima empregados pelos trovadores, ver os tópicos 7.4.2 e 11.1.2)

[11.7] PARÂMETROS DO HAICAI

Os haicaístas ocidentais divergem quanto à melhor forma de versejar nesse gênero. Alguns defendem a integridade temática da filosofia oriental (que privilegia a natureza e os fenômenos climáticos, por vezes beirando o hermetismo), ao mesmo tempo que metrificam sem levar em conta a norma da versificação portuguesa, isto é, ao invés de desprezarem as postônicas finais de cada verso, contam todas as sílabas. Destarte, os três versos do poema são escandidos até a quinta sílaba (primeiro e terceiro) e até a sétima (segundo), sem rimarem e sem receberem título (assim como as trovas e os limeiriques não são intitulados); já os poetas brasileiros mais ecléticos, que não se dedicam exclusivamente ao haicai, adaptam sua estrutura à nossa feição, metrificando em 5/7/5 até a última tônica e rimando segundo critérios pessoais. Assim procediam Afrânio Peixoto e Guilherme de Almeida. Este rimava o primeiro verso com o terceiro e, no segundo, a segunda sílaba leoninamente com a sétima:

[Uma folha morta.
Um galho no céu grisalho.
Fecho a minha porta.]

[Lava, escorre, agita
a areia. E, enfim, na bateia
fica uma pepita.]

Quanto a mim, adotei a rima nos pentassílabos, refletida internamente em qualquer sílaba do segundo verso. O resultado intencional é a impressão momentânea de que tanto a rima interna como a contagem de sílabas são aleatórias. Se no Brasil a temática é tão livre a ponto de ter tratamento humorístico (caso de Millôr Fernandes), optei pela vertente escatológica e fescenina (naquilo que chamo de "haicais fecais"), mas outros autores variam na abordagem.

A partir de fontes já ocidentais em vários idiomas, Olga Savary traduziu (ou recriou em português) alguns haicais de autores japoneses, mas optou pelo verso livre, ou seja, a única característica a manter a feição do gênero seria a distribuição do poema em três versos, como nestes exemplos de Bashô:

[Por nuvens separados
os patos selvagens
se dizem adeus...]

[Chuva cinzenta:
hoje é um dia feliz
mesmo com o Fuji invisível.]

[Sobre o telhado
flores de castanheiro
ignoradas.]

[Sobre o tanque morto
um ruído de rã
submergindo.]

[A cada brisa
a borboleta muda de lugar
sobre o salgueiro.]

Nesse formato anisossilábico e dissonante vêm incursionando muitos haicaiístas brasileiros. Em Eunice Arruda, temos exemplos como estes:

[Verão. Meio-dia.
Na sombra de uma nuvem

o boi cochila.]

[Verão na praia.
Ainda tremem as pernas
dos siris pendurados.]

Mais radical é o critério de Alice Ruiz, que, a exemplo do marido Paulo Leminski, liberaliza a métrica a ponto de uniformizar os versos, retirando-lhes qualquer pontuação, quase na estética do poema concreto:

[luzes acesas
vozes amigas
chove melhor]

Outros preferem cultivar, como eu, o formato métrico (rimado ou branco), a exemplo de Leila Míccolis, Maria Thereza Cavalheiro, Marilena Vellozo Soneghet Bergmann, Áurea de Arruda Féres ou Aída Godinho:

[- Pequeno Haikai,
grandeza da natureza
na flor de um bonsai.]
[Leila Míccolis]

[Pintada em cerâmica,
andorinha azulejada
voa vôo estático.]
[Leila Míccolis]

[O asfalto molhado.
Cai o dia em nostalgia.
Desliza o passado.]
[Maria Thereza Cavalheiro]

[Com dedos de luva
tamborila no telhado
suavemente - a chuva.]
[Marilena Vellozo Soneghet Bergmann]

[Vejo o mar azul
roubando a cor do infinito.
Segredos de abismos.]
[Áurea de Arruda Féres]

[No céu cintilante
mil vaga-lumes brincando:
mil sonhos vagando.]
[Aída Godinho]

No "Livro dos hai-kais" que contém as traduções de Olga Savary, um ensaio de Octavio Paz aborda alguns pontos formais e temáticos do haikai: < acentual, e seu recurso principal, como ocorre com a poesia francesa, é a medida silábica. Essa limitação não é uma pobreza, pois o japonês é rico em onomatopéias, aliteraões e jogos de palavras que são também combinações insólitas de sons. Todo poema japonês está composto por versos de sete e cinco sílabas. A forma clássica consiste em um poema curto - "waka" ou "tanka" - de trinta e uma sílabas, dividido em duas estrofes: a primeira de três versos (5, 7 e 5 sílabas) e a segunda de dois (ambos de 7 sílabas). A própria estrutura do poema permitiu, desde o princípio, que dois poetas participassem na criação de um poema: um escrevia as três primeiras linhas e o outro as duas últimas. Logo, em lugar de um só poema, começaram a escrever séries inteiras, ligados tenuemente pelo tema da estação. Estas séries de poemas em cadeia foram chamadas "renga" ou "renku". O gênero leve, cômico ou epigramático foi chamado de "renga hai-kai" e o poema inicial, "hokku". Bashô praticou com seus discípulos e amigos, dando-lhe novo sentido, a arte do "renga hai-kai" ou cadeia de poemas, antecipando-se assim à profecia de Lautréamont e a uma das tentativas do surrealismo: a criação poética coletiva.

O poema solto, desprendido do "renga hai-kai", começou a ser chamado "haiku", palavra composta de "hai-kai" e "hokku". Um "haiku" é um poema de 17 sílabas e três versos: 5, 7 e 5. Bashô não inventou esta forma. Tampouco a alterou. Simplesmente transformou seu sentido. Quando começou a escrever, a poesia tinha se convertido num passatempo: poema queria dizer poesia cômica, epigrama ou jogo de sociedade. Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial e com ela busca o mesmo que os antigos: o instante poético. >>

No mesmo livro, outro texto introdutório esclarece: << compreensão de poucas sílabas, o hai-kai assume um compromisso ainda maior e fundamentalmente estimulante de certas reações implícitas em palavras que despertem "o sentido de uma chave". (...) Todos os elementos do hai-kai tendem a despertar uma emoção estética através da sugestão. Sugerir e aproximar a emoção seriam as formas mais acertadas (...) desta poesia que oferece elementos da realidade com grande economia de descrição, chegando a propor uma visão incompleta que o leitor desenvolverá livremente. Nesse sentido se aproxima do processo da poesia ocidental contemporânea, embora nós não tenhamos atingido jamais uma síntese tão breve e conceitual. (...) O hai-kai é um poema curto de 17 sílabas, formado por três versos de 5, 7 e 5 sílabas. Derivado da "renga" ou variação do "tanka" (poema de 31 sílabas), tomou desta forma os três primeiros versos (5, 7 e 5 sílabas), descartando os dois últimos (7 e 7 sílabas). A "renga" (...) alcançou apogeu no século XII, embora sua origem remontasse até o ano 770. Escrita em sua época mais importante por nobres e cortesãos, descambou mais tarde até o hai-kai-renga ou renga humorística. A renga era formada por uma série de poemas encadeados...>>

[11.8] PARÂMETROS DO POEMA CONCRETO

Ainda que pareça estranho, também o poema concreto pode ser parametrado como se composto fosse em versos discursivos. A analogia se explica porque, mesmo que o poeta tenha pretendido abolir o verso e utilizar a página como espaço aberto à experimentação gráfica, é impossível escapar ao caráter bidimensional da poesia visual, e portanto permanecem as noções de horizontalidade e verticalidade. Ora, todo poema é considerado em sua dimensão horizontal (o verso) e vertical (extensão estrófica e esquema de rima); o que ocorre no poema concreto não passa dum isolamento dos fonemas (vocálicos ou consonantais) ou sílabas no plano horizontal, por meio de cesuras ultra-radicais, e, no plano vertical, duma substituição dos ictos (como a sexta sílaba do heróico) pelos eixos visuais. Embora cada poema concreto tenha sua autonomia e não se estruture sob moldes predeterminados, sempre se pode identificar a letra (ou sílaba) sobre a qual repousa o principal eixo, e que poderia ser considerada máscula devido à concentração da intensidade fonética. No exemplo abaixo, observa-se como um soneto pode ser discursivo e concreto ao mesmo tempo, sendo a métrica substituída pela contagem de espaços entre os caracteres, a tonicidade substituída pelas vogais de cada um dos eixos verticais, e a rima substituída pelas coincidências entre sílabas posicionadas, em cada linha, à direita do leitor.

O título "Carne quitada" faz evidente trocadilho com "carnê quitado", sugerindo que a "dívida solvida" (o compromisso de viver) teria sido parcelada em prestações a longo prazo, parcelamento este representado pelo verso "di-vi-di" em que as sílabas estão bem separadas. O desmembramento silábico denota, além disso, a suposta fragmentação duma "quebradiça psique" que se despedaça ao cair, dando sentido figurado à concretude da "persona" que se autobiografa. A abstração da subjetividade se transforma, no poema visual, em objetividade concreta através da "quebrabilidade" gráfica das linhas do hipotético soneto, cuja fisionomia mantém fidelidade ao molde estrófico 4/4/3/3. Verticalmente, sua distribuição espacial remete ao mesmo tempo à função semiótica do poema concreto e ao esquema de rima do soneto clássico: da-vi-vi-da / da-vi-vi-da / di-que-di / que-di-que. Horizontalmente, a leitura remete ao discurso sintático/sintético: "Da vivida vida vi solvida a dívida que dividi na queda da quebradiça psique".

"CARNE QUITADA" [Glauco Mattoso]

da

vi
vi
da

vida
vi
solvi
da

a dí
vida que
di vi di

na que
da da quebradi
ça psique

Para a exata espacialização digital deste poema, as coordenadas de linha, de coluna e de espaçamento estão dispostas nas indicações abaixo, observando-se que o primeiro eixo vertical vocálico (em "i") recai na coluna 9, o segundo eixo (em "a") na coluna 11, o terceiro (em "i") na coluna 21 e o quarto (em "e") na coluna 24. Assim, o espaçamento "cheio" ficaria como no gabarito mais abaixo, em que os espaços são representados por barras.

linha 1: [9 espaços] da
linha 2: [7 espaços] vi
linha 3: [7 espaços] vi
linha 4: [9 espaços] da
linha 5: [7 espaços] vida
linha 6: [7 espaços] vi
linha 7: [4 espaços] solvi
linha 8: [9 espaços] da
linha 9: [10 espaços] a [8 espaços] dí
linha 10: [7 espaços] vida [10 espaços] que
linha 11: di [5 espaços] vi [10 espaços] di
linha 12: [9 espaços] na [10 espaços] que
linha 13: da [7 espaços] da [2 espaços] quebradi
linha 14: [9 espaços] ça [7 espaços] psique

da/
/vi
/vi
da/

/vida/

/vi

/solvi

da/

/a//dí

/vida/que

di//vi/di

na/que

da/da//quebradi

ça/psique

Mesmo sem minimalizar a fragmentação do morfema, é possível conciliar a vocação antidiscursiva do poema concreto e a estrutura lógica do arcabouço sonetístico, e a prova disso está nas experimentações cometidas pelos próprios concretistas, às quais acrescento algumas minhas. Um dos recursos aplicáveis é a simples justaposição vocabular dentro do metro de cada verso, de modo a perfazer os esquemas rítmico e rimático do soneto e, ao mesmo tempo, sustentar a ruptura sintática e a releitura semântica a que o poeta se propõe, como neste mosaico satírico de José Lino Grünewald, montado a partir de chavões retóricos e protocolares:

"SONETO BUROCRÁTICO" [José Lino Grünewald]

[Sálvio melhor juízo doravante,
Dessarte, data vênia, por suposto,
Por outro lado, maximé, isso posto,
Todavia de veras, não obstante

Pelo presente, atenciosamente,
Pede deferimento sobretudo,
Nestes termos, quiçá, aliás, contudo
Cordialmente alhures entrementes

Sub-roga ao alvedrio ou outrossim
Amiúde nesse ínterim, senão
Mediante mormente, Oxalá quão

Via de regra tê-lo-ão enfim
Ipsso facto outorgado, mas porém
Vem substabelecido assim, amém.]

Dois de meus sonetos nessa linha de colagem são estes:

"SONETO CARINHOSO" [Glauco Mattoso]

[Piau, catiripapo, beliscão,
rasteira, tranco, tapa, bofetada,
sopapo, cacetada, bordoadada,
biaba, peteleco, pescoção.

Trompaço, murro, soco, safanão,
tabefe, trolha, cocre, traulitada,
patada, coice, látigo, porrada,
cotovelada, relho, repelão.

Pisão, solada, chute, pontapé,
sensorialização, cama-de-gato,
do-in, xodó, massagem, cafuné.

Bolinação, erótico contato,
relaxamento, tratos de polé,
dor, estrangulamento, assassinato.]

"SONETO TRAMBIQUEIRO" [Glauco Mattoso]

[Bandido, celerado, meliante,
pirata, bucaneiro, bandoleiro,
corsário, flibusteiro, pistoleiro,
falsário, plagiário, ator, farsante.

Mentor, capanga, cúmplice, mandante,
ladrão, sequaz, comparsa, quadrilheiro,
facínora, assaltante, tesoureiro,
banqueiro, vigarista e tutti quanti.

Prefeito, magistrado, malfeitor.
Jagunço, deputado, edil, suplente.
Um estelionatário, um senador.

O vice, o candidato, o pretendente.
O correligionário, o estuprador.
O Papa, o ditador, o presidente.]

Outro recurso de "colcha de retalhos" é a composição centônica, na qual cada verso foi tirado dum poema alheio e, no conjunto remontado, representa um fragmento tão autônomo quanto os morfemas avulsos utilizados na colagem de Grünewald. Assim procedeu Augusto de Campos no

exemplo abaixo, que mistura versos de autores clássicos a versos de sambas tradicionais, num dos mais perfeitos centões já compostos no decassílabo lusófono:

"SONETERAPIA 2" [Augusto de Campos]

[tamarindo da minha desventura
não me escutes nostálgico a cantar
me vi perdido numa selva escura
que o vento vai levando pelo ar

se tudo o mais renova isto é sem cura
não me é dado beijando te acordar
és a um tempo esplendor e sepultura
porque nenhuma delas sabe amar

somente o amor e em sua ausência o amor
guiado por um cego e uma criança
deixa cantar de novo o trovador

pois bem chegou minha hora de vingança
vem vem vem vem vem sentir o calor
que a brisa do brasil beija e balança]

Cabe ressaltar que o centão não é uma inovação vanguardista na trajetória do soneto: já muito utilizado no barroco, como parte dos jogos verbais a que os poetas se entregavam, voltou a ser empregado na esteira da fértil onda sonetística parnasiana, quando se reacendeu a tentação de "pesquisar" as recorrências rimáticas e estilísticas entre os poetas vernáculos. Um dos resultados mais curiosos é este soneto de Narciso Nery, composto por versos, respectivamente, de Raimundo Correia, Moreira de Vasconcelos, Paulo de Arruda, Alberto de Oliveira, Alexandre Fernandes, Fontoura Xavier, Venceslau de Queirós, Olavo Bilac, Hermeto Lima, Alphonsus de Guimaraens, Arnaldo Damasceno, Luís Delfino, Luís Guimarães Júnior e B. Lopes:

[Contemplativa e lânguida, à janela,
Daí vê despertar a luz da aurora;
Rescendem flores na amplidão sonora,
Tudo palpita com a presença dela.

Primavera que anima e revigora,
Como em meio das belas a mais bela,
Na alma o candor imáculo da estrela
E o sol do amor que não entrava outrora.

Olhos meigos e bons, serenamente
São duas asas a ensaiar adejos
De cores, de perfumes e de arpejos.

E então, de dia, em rosa abre o seu riso,
Esse raio auroral do Paraíso,
Na boca em flor da carne pubescente.]

Como que para desmentir a presumida "sisudez" do concretismo, seguem mais dois exemplos nos quais o soneto desempenha outra função satírica da vanguarda (tão bem explorada pelo dadaísmo, aliás), que é o reaproveitamento do fonema a título lúdico, porém visando, subliminarmente, um laboratório fonético-morfológico no qual os efeitos semióticos e estéticos sejam obtidos através da faceta anedótica. É o caso dos sonetos abaixo, em que satirizo os abecedários populares e às cartilhas escolares (e escolásticas), bem como o próprio processo de criação do poema gráfico:

"SONETO SOLETRADO" [Glauco Mattoso]

[Decifre um abecê no abracadabra.
Deduzo o delta errado do programa.
A fórmula se grafa com o gama.
Viado tem hiato na palavra.

John Kennedy deu bode; o Lampe é cabra.
Mamãe amamentando, o nenê mama.
Do opíparo quitute o aroma chama.
O russo arreda o rico e a roça lavra.

Um esse se assemelha ao saxofone.
O tu, segundo o verbo, é uma pessoa.
Vê dáblui é rei plebeu, sem quem destrone.

O xis parece a cruz, que se abençoa.
Tem cara de forquilha o pissilone.
O zê ziguezagueia, zurze e zoa.]

"SONETO EXPERIMENTAL" [Glauco Mattoso]

[Vejam: se o concreto segue um eixo
poético que desce a vertical
e espaça cada sílaba, que tal
se um filho original parir me deixo?

Talvez eu faça assim: no centro enfeixo
as sílabas em I; na marginal
esquerda, em A; na proporção igual,
em U na destra, à parte algum desleixo.

Beleza! Até que o quadro fica ao gosto
do artista visual mais exigente
e pode numa mostra ser exposto!

Que título darei? Visto de frente,
parece o que pôs diante do meu rosto
o médico que mede minha lente...]

[11.9] PARÂMETROS DA LICENÇA POÉTICA

Ainda que pareça paradoxo, a licença poética não é tão aleatória e irrestrita quanto alguns imaginam: está sujeita a certos recursos previstos pelos gramáticos e pelos tratadistas da versificação. Quase todos esses recursos estão catalogados entre as chamadas figuras sintáticas, morfológicas e fonéticas, cujo uso fazemos na linguagem falada. O que caracteriza a licença poética é precisamente a liberdade de abusar do uso, ou seja, de redimensionar os fins e os meios de tais figuras, transformando, por exemplo, vícios de linguagem em virtudes da poesia, e baixo calão em alto e bom som. Obviamente, nem todos os recursos poéticos podem ou devem ser normatizados, até por uma questão de estilo individual, mas aqui o que interessa é como o mecanismo de alguns desses recursos pode interferir na estrutura do verso e, conseqüentemente, na arquitetura do poema, especialmente no que diz respeito ao ritmo e à sexualidade silábica ou podológica. Além do que se conceitua neste tópico, outras definições podem ser conferidas no glossário do capítulo 16.

[11.9.1] TROPO

Aquilo que alguns chamam de figuras "de estilo" ou figuras "de retórica" recebem a designação técnica de tropos, e não modificam as palavras apenas nos planos sintático ou semântico, mas também no aspecto formal, já que qualquer supressão ou substituição de vocábulos pode diminuir ou aumentar a extensão métrica e alterar a tonicidade ou a rima dum verso.

De todos os tropos, o que está mais associado à idéia de poesia é a metáfora, que não cabe estudar num tratado de versificação a não ser

como oportunidade para que o poeta encaixe uma palavra ou expressão capaz, ao mesmo tempo, de simbolizar seu objeto e de preencher a quantidade silábica necessária ao verso. Outras figuras se incluem nessas condições de imagem "substituta" ou "equivalente", como a metonímia, a sinédoque, a metalepse, a antonomásia, a catacrese, a alegoria, a sinestesia, a hipérbole, a perífrase, o homoptoto, o poliptoto, o eufemismo, o pleonasma, o oxímoro e a palinódia. Muitos desses termos são mais úteis às teorias literárias que à estilística propriamente dita, já que remetem mais ao conteúdo que à forma, e interessam mais ao crítico que ao poeta, já que este emprega tais conceitos inconscientemente, ao passo que aquele necessita das denominações como instrumento da análise. Na prática, não se pode "ensinar" o poeta a saber quando deve ou pode usar ou abusar do sentido figurado, mas pode-se dar-lhe elementos para avaliar se cabe no verso a expressão resultante da figuração pretendida. No glossário do capítulo 16 se acham definidos alguns termos não tratados neste tópico.

Casos mais óbvios são os do assíndeto e do polissíndeto (em que a conjunção "e", se omitida ou repetida, fará diferença na escansão do verso), bem como os da elipse e da zeugma (em que a palavra omitida não faz falta à clareza mas extrapolaria a métrica se fosse incluída).

Nestes dois quartetos de Florbela Espanca, evidencia-se que o assíndeto impediu uma supérflua repetição do "e", bem como preservou o metro decassílabo:

[Eu queria mais altas as estrelas,
Mais largo o espaço, o Sol mais criador,
Mais refulgente a Lua, o mar maior,
Mais cavadas as ondas e mais belas;

Mais amplas, mais rasgadas as janelas
Das almas, mais rosais a abrir em flor,
Mais montanhas, mais asas de condor,
Mais sangue sobre a cruz das caravelas!]

Neste terceto da mesma poetisa, por outro lado, há polissíndeto no terceiro verso:

[E ser-se novo é ter-se o Paraíso,
É ter-se a estrada larga, ao sol, florida,
Aonde tudo é luz e graça e riso!]

Neste quarteto da mesma poetisa, há elipse da palavra "serei":

[Amiga... noiva... irmã... o que quiseres!
Por ti, todos os céus terão estrelas,
Por teu amor, mendiga, hei-de merecê-las

Ao beijar a esmola que me deres.]

Nestes outros dois exemplos da mesma poetisa, há zeugma de "viu-se" (que se omite nos dois versos subseqüentes) e de "erguer" (que se omite no verso final:

[Chegaste, enfim! Milagre de endoidar!
Viu-se nessa hora o que não pode ser:
Em plena noite, a noite iluminar
E as pedras do caminho florescer!]

[Sobre um sonho desfeito erguer a torre
Doutro sonho mais alto e, se esse morre
Mais outro e outro ainda, toda a vida!]

Também eficazes na redistribuição das palavras, de modo a encaixá-las e acomodá-las no formato estrófico e rítmico, são o anacoluto (em que os termos parecem sofrer interrupção no nexos mas a frase concorda com a idéia), a anástrofe e o hipérbato (em que a ordem dos termos sofre inversão dentro do sintagma ou entre sintagmas), como nestes exemplos lusitanos:

[Eu, que cair não pude nesse engano,
Encheram-me, com grandes abundanças,
O peito de desejos e esperanças]
(anacoluto em Camões)

[E o Sol altivo e forte, ao fim de um dia,
Tem lágrimas de sangue na agonia!
E as Pedras... essas... pisa-as toda a gente!...]...
(anacoluto em Florbela Espanca)

[És Aquela que tudo te entristece,
Irrita e amargura, tudo humilha;
Aquela a quem a Mágoa chamou filha;
A que aos homens e a Deus nada merece.]
(anacoluto em Florbela Espanca)

[Olhos buscando os teus por toda a parte,
Sede de beijos, amargor de fel,
Estonteante fome, áspera e cruel,
Que nada existe que a mitigue e a farte!]
(anacoluto em Florbela Espanca)

[Em perigos e guerras esforçados]
(anástrofe em Camões)

[Que já nos olhos meus tão puro viste]

(anástrofe em Camões)

[Com misericórdia, amar quem nos não ama]
(anástrofe em Florbela Espanca)

[E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando:
Cantando espalharei por toda parte]
(hipérbato em Camões)

[Ouviram do Ipiranga as margens plácidas
De um povo heróico o brado retumbante]
(hipérbato no Hino Nacional)

Quanto ao hipérbato, ressalva-se que pode descambar para uma anfibologia ou uma sínquise, caso a ordem indireta dê margem a confusões, como esta passagem de Camões, na qual pode ocorrer dúvida se o adjetivo "pequeno" se aplica ao substantivo "peito", quando, na realidade, refere-se ao substantivo "terreno":

[Este, que Afonso o Bravo se chamou,
Depois de ter o Reino segurado,
Em dilatá-lo cuida, que em terreno
Não cabe o altivo peito, tão pequeno...]

Em termos pronominais, uma anástrofe proclítica ou enclítica que, na prosa, caracterizaria erro de colocação, legitima-se em função da métrica ou da tonicidade, como nestes versos mattosianos, dos quais o último é hendecassílabo por integrar um galope à beira-mar:

[Lhes digo sem temor de estar errado] (NR 2,4,4)
(e não "Digo-lhes")

[olhares que dirigem-se ao bumbum] (NR 2,4,4)
(e não "que se dirigem")

[Partido que dizia-se melhor] (NR 2,4,4)
(e não "que se dizia")

[De verso e de gramática eu entendo! (NR 2,4,4)
Não venha-me quem prosas vive lendo (NR 2,4,4)
dar toques, que o pai-nosso eu sei de cor!] (NR 2,4,4)
(e não "não me venha")

[e até reconheço que sou-lhe inferior...] (NR 2,3,3,3)
(e não "que lhe sou")

A silepse é outra figura que tem papel importante na estrutura do poema, já que pode modificar uma concordância nominal ou verbal. Em Camões, algumas silepses de número e gênero:

[Se a tanto me ajudar o engenho e arte]

[Ditosa condição, ditosa gente,
Que não são de ciúmes ofendidos]

[Destarte a gente força e esforça Nuno,
Que com lhe ouvir as últimas razões,
Removem o temor frio e importuno]

Outros casos de silepse a refletir na rima ou na escansão do verso:

[E as pedras do caminho florescer!] [Florbela Espanca]

[E há cem anos que eu era nova e linda!...] [Florbela Espanca]

[A gente somos inútil!] [Roger, do Ultraje a Rigor]

[Da outra vez nós não vai mais] [Adonirã Barbosa]

[Ai, baião, que bom tu sois!
Se o baião é bom sozinho,
Que dirá baião de dois!] [Humberto Teixeira]

[Podendo, todo mundo tripudia
por cima do inimigo derrotado.
Torcidas hostilizam o outro lado;
Aluno e professor se digladia.] [Glauco Mattoso]

No soneto abaixo, a poetisa Florbela de Itamambuca emprega a silepse com a naturalidade que lhe confere a cultura caiçara:

[o amor não tem idade sempre nasce
faz tempo o meu primeiro caiçara
foi flechada de boto encanto de iara
desses conto que a areia da índia tece

sentava atrás de mim na mesma classe
depois a gente ia em sua igara
olhar o sol sumir nas águas clara
e as onda balançava o nosso enlace

daí entrei na cheia da desova

sei que ninguém é pobre quando ama
mas pra pescar pensão faltava prova

hoje eu recusaria a dinheirama
criei ibiraçu co'a lua nova
conheço os fio da palha que a água trama]

Ainda nesse terreno das interrupções sintático-morfológicas a serviço do ajuste de metro e/ou rima, dois recursos têm parentesco com as figuras de efeito intervocabular: o enjambamento e a sinafia. No primeiro caso (também chamado de "cavalcamento"), o sintagma é cortado na quebra de linha, sem separação silábica; no segundo caso a quebra é intravocabular.

No soneto "Cega" de Francisca Júlia (ver tópico 7.9.1) temos seguidos exemplos de enjambamento:

[Trôpega, os braços nus, a fronte pensa, várias
Vezes, quando no céu o louro sol desponta]
[...]
[Arrimada ao bordão, lá vai... Imaginárias
Cousas pensa... Verões e invernos maus afronta...]
[...]
[Cega! que negra mão, entre os negros escolhos
Do caos, foi procurar a treva, que enegrece]
[...]
[Cega! quanta poesia existe, amargurada,
Nesses olhos que estão sempre abertos e nesse
Olhar, que se abre para o céu, e não vê nada!...]

Na letra de "Refazenda", de Gilberto Gil, temos exemplo de sinafia, bem como na de "A banda", de Chico Buarque:

[Abacateiro,
Acataremos teu ato (NR 3,4)
Nós também somos do mato (NR 3,4)
Como o pato e o leão] (NR 3,4)

[Abacateiro,
Teu procedimento é justa- (NR 3,2,2)
-mente o significado (NR 3,4)
Da palavra temporão] (NR 3,4)

[A minha gente sofri- (NR 2,2,3)
-da despediu-se da dor (NR 4,3)
Pra ver a banda passar (NR 4,3)
Cantando coisas de amor] (NR 2,2,3)

Caso não ocorra interrupção e cada verso encerre um sintagma, diz-se que houve esticomítia, isto é, justa proporção entre o verso e o discurso.

No terreno das repetições, por outro lado, são muitas as figuras cujo resultado acarreta conseqüências formais, não só para o verso isolado, como para estrofes e poemas inteiros. Entre tais figuras mencionam-se a anáfora, a epanáfora, a epífora, a epístrofe, a epanalepse, a mesarquía, o mesoteleuto, a mesodiplose, a anadiplose, a epanadiplose, a epanástrofe, o epânodo, a epímone, a batologia, a palilogia e a epizeuxe, além das variadas posições dos ricochetes. Exemplificando:

Na anáfora, uma expressão ou frase se repete no começo de dois ou mais versos, consecutivos ou alternados:

[Minha animada boa de veludo,
minha serpente de frouxel, estranha,
com que interesse as volições te estudo!
com que amor minha vista te acompanha!] [Gilka Machado]

[Todas as noites ela me cingia
Nos braços, com brandura gasalhosa;
Todas as noites eu adormecia,
Sentindo-a desleixada e langorosa.] [Cesário Verde]

Na epanáfora, a expressão ou frase é repetida no começo de todos os versos duma estrofe, ou em praticamente todos dum poema:

[Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.] [Gonçalves Dias]

[Eu queria mais altas as estrelas,
Mais largo o espaço, o Sol mais criador,
Mais refulgente a Lua, o mar maior,
Mais cavadas as ondas e mais belas;

Mais amplas, mais rasgadas as janelas
Das almas, mais rosais a abrir em flor,
Mais montanhas, mais asas de condor,
Mais sangue sobre a cruz das caravelas!] [Florbela Espanca]

Na epífora, uma expressão ou frase se repete no final de dois ou mais versos:

[Eis aqui este sambinha
Feito numa nota só

Outras notas vão entrar
Mas a base é uma só
Esta outra é conseqüência
Do que acabo de dizer
Como eu sou a conseqüência
inevitável de você] [Mendonça/Jobim]

Outro exemplo de epífora aparece no soneto "Primeira reflexão" de Gilka Machado, transcrito no tópico 11.1 a propósito das rimas dobradas.

Na epístrofe, a expressão é repetida no final de todos os versos duma estrofe ou do poema:

[Chegou a hora da névoa.
No peito e nos olhos, névoa.
Quero guardar-me da névoa
porém é inútil: há névoa.] [Henriqueta Lisboa]

Na epanalepse, a expressão é repetida no início e no final dum verso:

[Bendito seja o teu amor, bendito!] [Auta de Souza]

[Cheio de dor e de tristeza cheio] [Auta de Souza]

[Espadas frias, nítidas espadas] [Cecília Meireles]

Na mesarquia, a expressão é repetida no início e no meio do verso:

[Longe da terra, longe dos escolhos...] [Auta de Souza]

[A tudo o que se ama, a tudo o que se adora!] [Auta de Souza]

No mesoteleuto, a expressão é repetida no meio e no final do verso:

[Bebe em teus sons tanta alegria, tanta!] [Auta de Souza]

[Quero viver! Há quanto tempo, quanto!] [Auta de Souza]

[Ah! se eu pudesse nunca ver-te, nunca!] [Auta de Souza]

Na mesodiplose, a expressão é repetida no meio de versos seguidos:

[Deus fez do Céu a pátria das estrelas,
Do olhar das mães o Céu das criancinhas.] [Auta de Souza]

[Desce os teus olhos cheios de fulgores
Sobre os meus olhos cheios de amargura!] [Auta de Souza]

[que vejo nos teus olhos a tristeza
dos meus olhos olhando para mim.] [Gilka Machado]

Na anadiplose, a expressão final dum verso é repetida no início do verso seguinte:

[Mole, semicerrando os dúbios olhos, pensa...
Pensa na pátria, além... As florestas gigantes] [Francisca Júlia]

[O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.] [Drummond]

Na epanadiplose, a expressão inicial dum verso é repetida no final do verso seguinte:

[- Água! pediu Jesus, mata-me a sede e a mágoa!
Do cântaro, que tens, dá-me uma pouca d'água] [Francisca Júlia]

Na epanástrofe, a expressão é repetida inversamente no outro verso:

[Regressa ao teu Amor, goza um momento,
que o momento de amor que a vida goza
mais do que a eternidade é longo e lento.] [Gilka Machado]

[Um mórbido langor de calma e de repouso...
Em noite escura assim, de repouso e de calma] [Francisca Júlia]

[É que a alma vive e a dor exulta, ambas unidas,
A alma cheia de dor, a dor tão cheia de alma...] [Francisca Júlia]

[Cheguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonhos povoada eu tinha...] [Olavo Bilac]

No epânodo, as palavras que figuram juntas num verso são repetidas separadamente em versos anteriores ou posteriores:

[O aroma, sente! est'asa, admira! esta flor, toma!
Mas deixa continuar inexprimidas a asa,
A beleza da flor e a frescura do aroma.] [Francisca Júlia]

Na epímone, a expressão é repetida enfaticamente em vários pontos de vários versos:

[Esta múltipla voz, esta voz triste e enorme,
voz que minha não é por tão funda e longeva] [Gilka Machado]

[um amor, outro amor, para o meu louco amor!...] [Gilka Machado]

[Por amor deste amor e ser amado,
por graça deste bem que hás concedido
a quem amou, por obra do vencido
no amor, e pelo amor do torturado] [Renata Pallottini]

Na batologia, a expressão que seria repetida enfaticamente acaba por tornar-se redundante e supérflua:

[Mais medusas que os halos das anêmonas,
mais anêmonas que halos de hipocampos,
hipocampos, refiro-me a hipocampos.] [Jorge de Lima]

Na palilogia, um verso inteiro se repete, uma ou mais vezes, no mesmo poema, como o eneassílabo "Ó noites claras de lua cheia!" do sonetinho de Auta de Souza exemplificado no tópico 7.6.1 ou no decassílabo "Minha filha, nem sempre a vida é boa" do soneto de Galba de Paiva que no tópico 7.7.6.4 vai transcrito. Também palilógicos são os versos que retornam a intervalos regulares, como numa tornada, ou como estribilho, a exemplo dos motes recorrentes em seguidas glosas (vilancete) ou dos que encabeçam e fecham os triolés. (Vejam-se, a propósito, os tópicos 11.2.6 e 11.3)

Na epizeuxe, a expressão é repetida seguidamente e sem que outra se interponha:

[Morrer... morrer... morrer... Fechar na terra os olhos] [Auta de Souza]

No ricochete, a expressão é repetida em quaisquer pontos do mesmo verso, podendo ecoar nos versos subseqüentes:

[Com toda a vista em tua vista presa] [Gilka Machado]

[Quando em teu corpo forte o frágil corpo aprumo
eu me sinto disposta a lançar-me, sem rumo,
às conquistas da Glória e às conquistas do Amor!] [Gilka Machado]

[Que estranho impulso a um mundo estranho o leva
que enorme sonho o sonho seu renova?] [Renata Pallottini]

[11.9.2] METAPLASMO

Seja pela dinâmica do idioma, seja pela criatividade do poeta, a todo momento as palavras são alteradas em sua forma, sentido ou posicionamento. Toda alteração que se processa a partir da forma é chamada de metaplasmo. Na linguagem falada ou na prosa literária, o uso

dos metaplasmos passa quase despercebido, mas na poesia tais figuras sobressaem, razão pela qual dão, às vezes, a impressão de serem ousadas liberalidades de que lança mão o versejador. Na verdade, os metaplasmos só interessam à versificação quando interferem na métrica, mas seu alcance é maior que a mera elasticidade léxica que propiciam. Vejamos em que medida eles afetam a construção do verso e a manutenção do ritmo.

O metaplasmo pode modificar um vocábulo de quatro maneiras: por adição (caso da prótese, da epêntese e da epítese, esta também chamada de paragoge), por subtração (caso da aférese, da síncope e da apócope), por substituição (caso da crase e da assimilação) ou por transposição (caso da hipértese e da metátese). Algumas dessas figuras não interessam à versificação, outras interessam relativamente, como a hipértese (que desloca sílabas dentro da palavra) ou da metátese (que desloca letras dentro da sílaba), mas há casos em que o metaplasmo tem função de ferramenta na mão do poeta.

Na prótese, por exemplo, há o acréscimo de letra ou sílaba no início da palavra ("alevantar", "assoalho"); na epêntese há o acréscimo de letra ou som no meio ("estralar", "listra"); na paragoge ou epítese há o acréscimo de letra ou sílaba no fim ("felicite", "mártire").

Na aférese há supressão de letra ou sílaba no início ("té", "inda", "Zé"); na síncope há supressão de letra ou sílaba no meio ("imigo", "mor", "soidão"); na apócope há supressão de letra ou sílaba no fim ("grão", "bel", "val", "mui").

Nos exemplos abaixo, todos os casos influem na métrica do decassílabo:

[Stou abraçando o Deus em glória plena] [Luís Delfino]
(aférese em "estou" para que se torne monossílabo)

[Inda existem diversos poetas] [Dimas Batista]
(aférese em "ainda" para que se torne dissílabo e, na sinérese, mono)

[Voltam todos pra trás desanimados] [Florbela Espanca]
(síncope do dissílabo "para", que fica monossílabo)

[Eu queria ser a árvore tosca e densa] [Florbela Espanca]
(síncope do trissílabo "árvore", que soa como dissílabo: "arvre")

[Num'alma que desbrocha sorridente] [Auta de Souza]
(síncope do tetrassílabo "desabrocha" para que fique trissílabo)

[Olham-me com a frieza da indiferença] [Gilka Machado]
(apócope de "frieza" para que fique dissílabo, e do "m" em "com" para fundir-se ao artigo: "co'a", caso em que a apócope é chamada de eclipse)

Percebe-se, por outro lado, que a sinalefa é um tipo de apócope, já que a fusão de duas palavras se dá por supressão da última vogal da primeira palavra ("minh'alma", "d'água", "estoutro", "destarte"): não deve ser confundida com a sinérese, pois nesta a fusão se dá sem que uma das vogais desapareça e sem que as palavras se juntem na grafia. Assim, no primeiro verso abaixo temos uma sinalefa ("duns"); no segundo, uma sinérese ("de um"):

[Duns beijos que me deste noutra vida] [Florabela Espanca]

[De um povo heróico o brado retumbante]

Mais exemplos que distinguem a sinalefa da sinérese:

[Num'alma que desbrocha sorridente] [Auta de Souza]
(sinalefa em "numa alma")

[e humilde, Alma, contemplas estas flores] [Gilka Machado]
(sinérese em "humilde alma")

Outro tipo de apócope é a já citada eclipse, na qual o "m" é suprimido da palavra "com", permitindo a fusão com um artigo e economizando uma sílaba na contagem, sem o que o verso abaixo pareceria um decassílabo num poema onde os demais versos têm nove sílabas:

Deca: [Com a luz dos sonhos das nebulosas] [Auta de Souza]

Enea: [Co'a luz dos sonhos das nebulosas]

Já a anaptixe (ou o suarabácti, como queiram) é um tipo de epêntese, na qual uma vogal é introduzida para dar som de sílaba a uma consoante e fazê-la valer na contagem ("adevogado", "cafetina"), caso em que, ao invés de encolher, se estica o verso:

[porque deles tornei-me adversário] [Dimas Batista]
(a palavra vale como "adiversário")

[Por isso quero afirmar
Com toda a convicção
Que sou doido pelo baião!] [Humberto Teixeira]
(a palavra vale como "convição")

[Abacateiro,
Teu procedimento é justa-
-mente o significado
Da palavra temporão] [Gilberto Gil]
(a palavra vale como "significado")

[Bom poeta sempre é
Cuidadoso, preparado.
Em qualquer modalidade
Tem sempre muito cuidado
Para não escorregar
E o seu trabalho ficar
Bonito, bem ritmado.] [Moreira de Acopiara]
(a palavra vale como "ritmado")

O soneto "Riacho", da poetisa caíçara Florbela de Itamambuca (ou do poeta que está por trás desse "eu lírico"), recorre à síncope ("pra" em vez de "para", "ispirto" ou "esprito" em vez de "espírito", "fío" em vez de "filho") e à sinérese radical, funcionando como sinalefa ("de índio" soando como "díndio", "pra eu" soando como "preu") e demonstra como tais recursos flexibilizam a extensão do verso:

[meu pai sumiu de casa eu bem pequena
achei foi bom meu pai que deu azar
mamãe teve outro logo pra casar
mas logo apodreceu numa gangrena

vovó fez reza de índio vestiu pena
e o ispirto juremou fundo no mar
depois vovó morreu e par com par
meu vô seguiu desfiando uma safena

então sobrou foi eu tocando o barco
faço fío puxo assunto estico a frase
remo o rio sopro o ar flecha sem arco

meu tempo chega nem que o riacho atrase
de igarapé pra rio pra mar... cruz marco
pra eu morrer de saudade foi por quase]

Na questão do encurtamento ou alongamento do verso, são vitais a sinérese e a diérese. Na primeira, duas ou três vogais se contraem num ditongo ou tritongo, o que pode ocorrer dentro da palavra ("diabo", "poesia", "poente", "joelhos", "luar", "vier", "criança") ou entre duas ou mais palavras ("Beijando a areia"; "de oiro"; "amigo é a"), como nos decassílabos abaixo:

[a "Peleja do Diabo e Riachão"] [Dimas Batista]
(a)(Pe){le}/(ja)(do){Dia}/(boe)(Ri)(a){chão}

[Fluido... Poesia... Névoa... Flor... Beleza...] [Cecília Meireles]

[Flui](do)(Poe){si}/(a){Né}/(voa)[Flor](Be){le}za

[Este olhar que, de noite, é como o luar] [Henriqueta Lisboa]
(Es)(teo){lhar}/(que)(de){noi}/[teé][co](moo){luar}

[Preso aos seus pés... preso aos seus pés de joelhos...] [Luís Delfino]
[Pre](soaos)(seus){pés}/[pre](soaos)(seus){pés}/(de){joe}lhos

[vivo, se vier, será tão pouco nobre] [Renata Pallottini]
[vi](vo)(se){vier}/(se){rá}/(tão){pou}/(co){no}bre

[A criança nos seus braços apertava] [Benedita de Melo]
(A){crian}/(ça)(nos)(seus){bra}/(ços)(a)(per){ta}va

[Pelas próprias mãos de ouro do sol poente] [Florabela Espanca]
[Pe](las){pró}/(prias)(mãos){deoi}/(ro)(do)(sol){poen}te

[Beijando a areia de ouro dos desertos] [Florabela Espanca]
(Bei){jan}/(doaa)[re](ia){deoi}/(ro)(dos)(de){ser}tos

[O beijo, amigo, é a véspera do escarro] [Augusto dos Anjos]
(O){bei}/(joa)[mi][goéa]{vés}/(pe)(ra)(does){car}ro

Na diérese, pelo contrário, as vogais que normalmente se ditongariam (entre palavras ou dentro delas) são separadas por hiato, como "fluido" e "poesia" no mesmo verso de Cecília Meireles, caso a poetisa quisesse fazer do deca um alexandrino:

(Flu){í}/(do)(Po)(e){si}/(a){Né}/(voa)[Flor](Be){le}za

Em Florabela Espanca são frequentes os versos em que convivem sinéreses e diéreses, como se a poetisa não quisesse ser fiel a um único critério e se deixasse levar pelo ritmo do momento:

[Fui pela estrada a rir e a cantar]
(sinérese em "estrada a" e diérese em "e a cantar")

[E noite e dia, à chuva e ao luar]
(sinérese em "dia à" e diérese em "chuva e ao")

Em Renata Pallottini, a mesma expressão "de ouro", que fora ditongada por Florabela, é tratada como hiato:

[nem coroa de ouro excelsa e flava]

Em Augusto dos Anjos, a mesma palavra, "tua", tem na mesma estrofe dois tratamentos: sinérese em "tua última" e diérese em "tua companheira":

[Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
Somente a Ingratidão - esta pantera -
Foi tua companheira inseparável!]

Também os deslocamentos de tonicidade (hiperbibasmos) influem, não só no ritmo do verso, mas na própria métrica e até na rima. Dois mecanismos operam nessa função, em sentidos opostos: a sístole e a diástole. Na sístole há um recuo da máscara ("hétero", "clítoris", "púdico"), enquanto na diástole há um avanço ("projétil", "recorde", "azafama"):

[cabra ruim não escuto dois minutos] [Dimas Batista]
(sístole em "ruim" para acertar metro e máscara)

[Com a veemência mavórtica do ariete] [Augusto dos Anjos]
(diástole em "ariete" para rimar em "ete")

[11.9.3] VÍCIO E VIRTUDE

As figuras que gramaticalmente são tidas como vícios de linguagem podem, na mão do poeta, representar exatamente o oposto, isto é, um recurso que enfatiza o caráter esteticamente transgressivo ou politicamente engajado do estilo individual. Como exemplo de engajamento eu citaria o emprego de corruptelas correntes no linguajar das classes mais "desfavorecidas" a fim de agredir a chamada "norma culta" da língua e assim subverter uma ordem imposta pela elite cultural. Como exemplo de transgressão estética basta citar o efeito produzido pelos termos chulos num poema solenemente declamado perante a seleta platéia presente a uma cerimônia de gala.

Dentre as figuras viciosas, quatro são particularmente interessantes: barbarismo, solecismo, cacófato e anfibologia. Quanto à última, um simples "macete" ou truque técnico pode determinar a diferença entre a intenção do poeta e sua desatenção ou "cochilo": caso ele queira mesmo parecer ambíguo, manterá a duplicidade de sentido no verso abaixo; caso queira desfazer qualquer dúvida, introduzirá a preposição "a" que, contraída pelo artigo "o" num ou noutro caso, esclarecerá, quer por anástrofe, quer pela ordem direta, quem é sujeito e quem é objeto:

[Ofende o filho o pai em sua casa] (anfibologia)

[Ofende o pai ao filho em sua casa] (sintagmas distintos)

[Ofende ao pai o filho em sua casa] (anástrofe)

É por tais motivos que julgo aconselhável manter craseado este verso do Hino Nacional:

[Desafia o nosso peito à própria morte]

Note-se, entretanto, que, no exemplo que compus, a anfibologia persiste, já que o pronome "sua" não deixa claro a quem pertence a casa. Quanto a esse problema, o poeta só pode achar solução se substituir o pronome, mas nesse caso o verso, que até aqui nada sofrera em termos de métrica ou de rima, estaria comprometido:

[Ofende o pai ao filho em casa deste] (decassílabo)

[Ofende o pai ao filho na casa daquele] (alexandrino)

Obviamente componho um verso destes apenas à guisa de exemplo, pois nenhum poeta quereria assinar um alexandrino tão mal-sonante. A propósito de más sonoridades, é a cacofonia que, dentre os "vícios", mais incomoda os puristas da versificação. Contra estes, contudo, nem é preciso argumentar que merecem ser impactados pela irreverência dum poeta intencionalmente obsceno: basta jogar-lhes na cara a evidência de que, se o idioma possibilita certos efeitos sonoros, o poeta seria o último a ficar impedido de aproveitá-los e enobrecê-los. Dou como exemplo estes casos clássicos:

[Alma minha gentil, que te partiste] ("maminha", em Camões)

[De um povo heróico o brado retumbante] ("herói cobrado", no hino)

[Tristeza no langor das lentas melodias] ["gordas", em Gilka Machado]

[De uma Milo, que a Milo inda mais bela] ("mamilo", em Luís Delfino)

[Em lugar de Raquel lhe dava Lia] ("valia", em Camões)

Este último verso traz à baila a questão das divergentes versões da grafia camoniana, opondo os que preferem formas arcaicas como "assi" e "pera" aos que defendem formas consolidadas como "assim" e "para": entre os "revisionistas" intrometem-se aqueles que "restauram" o verso para evitar o cacófato:

(Em lugar de Raquel lhe deu a Lia]

Caso análogo é o deste verso do Hino Nacional, que alguns moralistas "corrigiram" para "em teu seio" a fim de que não soasse como "nu teu seio":

[Nossa vida, no teu seio, mais amores]

Caso diverso do cacófato involuntário ou irretocável é o cacófato proposital e malicioso, que o poeta constrói visando o efeito fescenino.

O mais famoso exemplo de tal artifício é a trova anônima já incorporada ao folclore:

[Meu coração por ti gela;
meus afetos por ti são!
Já que não posso amar ela,
já nela não penso então!]

Também folclórico é o tema de versos como os do fragmento abaixo, registrados em inúmeras versões e variantes, das quais a mais antiga e famosa é a de Laurindo Rabelo:

[No cume da minha serra
eu plantei uma roseira.
Quanto mais as rosas brotam
tanto mais o cume cheira.

À tarde, quando o sol posto
e o vento no cume adeja,
vem travessa borboleta
e as rosas do cume beija.

No tempo das invernadas,
que as plantas do cume lavam,
quanto mais molhadas eram
tanto mais no cume davam.]

Cabe ilustrar cabalmente esta questão com a explicitude do soneto abaixo.

"SONETO CACOÉPICO" [Glauco Mattoso]

[É má cacofonia "heróico brado",
que faz o nosso hino ser por cada
macaco no seu galho de piada
motivo, mito presto profanado.

Galhofo quando grafo "deputado",
um réu por cuja mãe a pátria brada
e cuja nota tem que amar melada
a puta que a recebe de ordenado.

Por ti gela meu pinto, e por ti são
meus bagos esmagados qual sardinha,
ó língua de tão baixo palavrão!

Dos cacos que cuspi, calou Caminha.

A mim toca, contudo, uma questão:
Se já Camões fez caca em "Alma minha" ...]

Quanto ao barbarismo (erro vulgar, que pode ser cacoépico ou cacográfico) e à sua forma mais gramaticalmente imprópria, o solecismo (que pode ser de concordância ou de regência), são inúmeras as situações em que o poeta, ao empregá-los, estará legitimando tal procedimento em nome da métrica, da rima, do ritmo, ou simplesmente do estilo pessoal.

No caso já visto de sístole em "ruim" (para soar "rúim"), o barbarismo concorre não só para a correta métrica do martelo de Dimas Batista, como para a própria tonicidade na terceira sílaba, e portanto deixa de ser vício para transformar-se em virtude:

[cabra ruim não escuto dois minutos]

Destarte, dissílabos como "fluido" ou "druida", quando barbaristicamente pronunciados como trissílabos, podem resultar numa diástole decisiva para o metro do verso, e portanto não cabe tachá-los (e não "taxá-los", que seria barbarismo) de viciados. Naturalmente, algumas cacografias são indesculpáveis e em nada contribuem para a correta composição do verso, tais como "pixar" (quando o certo é "pichar") ou "brochar" (quando o certo é "broxar").

No terreno do solecismo, um proposital erro de concordância pode perder a pecha de vício para realçar a inventividade do poeta, como na letra de "Água viva", cantada por Raul Seixas, na qual Paulo Coelho pratica uma silepse justificável em função da rima:

[Eu conheço bem a fonte
Que desce daquele monte
Ainda que seja de noite
Nessa fonte (es)tá escondida
O segredo dessa vida
Ainda que seja de noite]

Fica evidente que na fonte está escondida a própria vida (por trás dum segredo), não havendo, portanto, erro algum do poeta em sacrificar-se à rima.

No Brasil, onde seria erro empregar "aonde" onde se leu "onde", parecerão solecismos estes versos de Florbela Espanca, que no entanto errariam no metro decassílabo caso a poetisa escrevesse "onde":

[Aonde tudo é luz e graça e riso!]

[... Aonde estão as linhas do teu rosto?]

[Ó minhas mãos, aonde está o Céu?]

Para ilustrar a intolerância ao barbarismo e ao solecismo, o soneto abaixo vem a calhar:

"SONETO ESCULACHADO" [Glauco Mattoso]

[Não "seje" "inguinorante"! Nunca foi
"ansim" que algum plural se "prenuncea"!
"Nós vai" não é sintaxe que se leia!
Talvez "a gente vamos" melhor soe...

Você só faz poema que destoe!
Seu tênis pega mal calçar sem meia!
Falar de boca cheia é coisa feia!
Não coma em casa alheia feito um boi!

Silêncio! Tenha modos! Mais respeito!
Se enxergue! Dobre a língua! "Teje" preso!
"Percure" seus "dereitos"! Dói? Bem feito!

E o "mano" escuta, atônito e indefeso,
razões para, se autor, não ser aceito,
e, como cidadão, sofrer desprezo.]

Entretanto, é possível e costumeiro que se dê o inverso do desejável em termos de virtuosismo vicioso, ou seja, que verifique-se o desvirtuamento da licença, quando o mau emprego dos mecanismos poéticos compromete irremediavelmente a qualidade do verso. Isso ocorre com frequência nos poemas e letras de autor leigo ou amador, como é o caso dos hinos de clubes futebolísticos (salvo os do Rio, todos bem compostos por Lamartine Babo), a exemplo dos chamados "grandes": No hino do Corinthians temos um efeito negativo da diástole, e no do São Paulo uma hipermetria desastrosamente resolvida. Vejamos:

[Teu passado é uma bandeira
Teu presente é uma lição
Figuras entre os primeiros
Do nobre esporte bretão]

Aqui, para acompanhar o ND 3-7 e o NR 3,4 a palavra "figuras" tem de ser indevidamente pronunciada "figurás", e a palavra "nobre" como se fosse "nobrê". O problema não teria ocorrido caso o letrista optasse, por exemplo, em substituir "figuras" por "tu estás", fazendo recair a tônica do verso sobre o ictô da canção.

[Salve o tricolor paulista
Amado clube brasileiro!
Tu és forte, tu és grande
E, entre os grandes, és o primeiro!]

Aqui, apesar do ND variável, a estrofe estaria salva se no último verso o letrista tivesse praticado uma zeugma, elipsando a palavra "és": "E, entre os grandes, o primeiro!"; assim como é cantado, o hino faz com que a quarta sílaba do hipérmetro seja compactada de forma inaceitável, por meio duma síncope na palavra "grandes", que é pronunciada como "grand's", de maneira que a sílaba métrica acabe soando como "dzés" onde deveriam soar duas sílabas, "des és". Problema fácil de resolver, mas que nunca é resolvido porque o nível intelectual dos envolvidos nada tem a ver com o ofício poético...

[12] VERSO LIVRE

Ponderava Proença que a liberdade do verso teria seus limites, mesmo que se pretendesse abolir tradicionais regras poéticas, dado que qualquer agrupamento de palavras repousa nas possibilidades da voz humana e do idioma em que tal voz se expressa.

De fato, é ilusório pensar que o versilibrismo (ou simplesmente "librismo") seja salvo-conduto, ou carta branca, ou sinal verde para que qualquer um transponha impunemente a fronteira entre poesia e prosa, e tente vender gato por lebre, isto é, má prosa por boa poesia. Se, dum lado, a linguagem poética se distingue da prosa na própria carga semântica e figurativa das palavras e pela maior eufonia ou sonoridade de cada palavra em relação às demais, doutro lado a abolição da métrica, da rima e do molde estrófico não elimina um último e fundamental fator para que um verso não se confunda com mera linha escrita em prosa: o ritmo. Este prevalecerá em qualquer hipótese, já que a masculinidade ou feminilidade das sílabas não deixa de influir nas pausas da leitura, sendo portanto cesuráveis os segmentos também no verso livre, e identificáveis os pés masculinos ou femininos nos quais cada verso pode ser decomposto.

Proença exemplifica à sua maneira e faz sua própria seleção, mas optei por outros exemplos ao compilar a miniantologia abaixo. Não divergimos, todavia, no essencial, que é a questão rítmica. Um bom poema é aquele que mantém qualidade em todos os versos, não apenas num ou noutro. E um bom verso é aquele que, mesmo sem obedecer limitações de extensão ou de sonoridade final, tem suas tonicidades bem distribuídas, isto é, fluentemente espaçadas e, ainda que assimétricas, guardando alguma harmonia em relação aos demais versos do poema. Em outras palavras, o verso livre pode ser anisossilábico e dissonante, ou pode não ser; pode até ser arritmico, mas o que não pode é ser disrímico. Este detalhe é muito sutil, pois o poeta pode, a qualquer momento, forçar um descompasso justamente para realçar a cadência geral do poema, isto é, usar a arritmia a favor do ritmo, que, no caso, estará sendo reafirmado. Drummond, Bandeira e Vinicius foram mestres nessa técnica de avariar-se a parte para avaliar-se o todo.

Pode-se argumentar que o poeta de talento compõe intuitivamente e que não precisa submeter-se a nenhum parâmetro a fim de testar o ritmo ao compor, mas a verdade é que tais parâmetros já lhe ocorrem automaticamente, pela força do hábito. Eles só são necessários a quem esteja na condição de analisar a obra alheia ou de se iniciar na arte

poética. Escusado, pois, questionar a utilidade da parametragem.

[12.1] BREVE ANTOLOGIA LIVRE

Nesta seleta comentada assinalo, sob asterisco, apenas os pontos mais problemáticos de cada poema. Os comentários mais gerais e abrangentes ficam para o tópico seguinte.

"POEMA DE SETE FACES" [Carlos Drummond de Andrade]

[Quando nasci, um anjo torto (ND 4-6-8 e NR 4,2,2)
desses que vivem na sombra (ND 4-7 e NR 4,3)
disse: Vai, Carlos! ser "gauche" na vida. (ND 4-7-10 e NR 4,3,3)

As casas espiam os homens (ND 2-5-8 e NR 2,3,3)
que correm atrás de mulheres. (ND 2-5-8 e NR 2,3,3)
A tarde talvez fosse azul, (ND 2-5-8 e NR 2,3,3)
não houvesse tantos desejos. (ND 3-5-8 e NR 3,2,3)

O bonde passa cheio de pernas: (ND 2-4-6-9 e NR 2,2,2,3)
pernas brancas pretas amarelas. (ND 3-5-9 e NR 3,2,4)
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração. (*)
Porém meus olhos (ND 2-4 e NR 2,2)
não perguntam nada. (ND 3-5 e NR 3,2)

O homem atrás do bigode (ND 2-5-8 e NR 2,3,3)
é sério, simples e forte. (ND 2-4-7 e NR 2,2,3)
Quase não conversa. (ND 3-5 e NR 2,3) (*)
Tem poucos, raros amigos (ND 2-4-7 e NR 2,2,3)
o homem atrás dos óculos e do bigode. (ND 2-5-7-13 e NR 2,3,2,4,2) (*)

Meu Deus, por que me abandonaste (ND 2-4-8 e NR 2,2,4)
se sabias que eu não era Deus (ND 3-7-9 e NR 3,4,2)
se sabias que eu era fraco. (ND 3-6-8 e NR 3,3,2)

Mundo mundo vasto mundo, (ND 3-5-7 ou 1-3-5-7 e NR 3,2,2 ou 2,2,3) (*)
se eu me chamasse Raimundo (ND 4-7 e NR 4,3)
seria uma rima, não seria uma solução. (ND 2-5-9-14 e NR 2,3,4,3,2) (*)
Mundo mundo vasto mundo, (*)
mais vasto é meu coração. (ND 2-7 e NR 2,3,2) (*)

Eu não devia te dizer (ND 4-8 e NR 4,4)
mas essa lua (ND 2-4 e NR 2,2)
mas esse conhaque (ND 2-5 e NR 2,3)
botam a gente comovido como o diabo.] (ND 4-8-12 e NR 4,4,4)

(*) No terceiro verso da terceira estrofe, alguns monossílabos fazem papel de sílaba fêmea indecisa, colocada frente à necessidade de masculinizar-se a fim de garantir consistência rítmica. Até a nona sílaba, o movimento anapéstico parece convidar a palavra "que" a soar como tônica, enfraquecendo a sílaba "tan", só para assegurar o galope trissilábico. Já entre a undécima, "gun", e a última, "ção", a indecisão sexual quanto ao acento secundário oscila entre a palavra "meu" e a sílaba "co" de "coração". Se a opção for pela masculinidade dos monossílabos "que" e "meu", o ND será 3-6-9-11-13-16, e 3,3,3,2,2,3 será o NR. No terceiro verso da quarta estrofe, temos um caso de pé feminino (troqueu) na palavra "quase", enquanto a palavra "não" mantém sua masculinidade secundária. O quinto verso da mesma estrofe é o mais complicado: parece aceitável que em "O homem" haja diérese e o alexandrino se barbarize, mas o problema está entre a sílaba "ó" de "óculos" e "go" de "bigode", onde há intervalo de cinco fêmeas, entre as quais uma terá que fazer a opção sexual. Se a masculinizadora for "do", como se supõe, os números serão 2-5-7-11-13 para o ND e 2,3,2,4,2 para o NR. Quanto ao primeiro verso da sexta estrofe, "Mundo mundo vasto mundo", a tonicidade em "mun" é tão marcante pela repetição, que pode levar à opção pelos pés femininos, quando o NR passaria de 3,2,2 para 2,2,3 e o último pé de jambo para crético. No terceiro verso da mesma estrofe, "seria uma rima, não seria uma solução", o verdadeiro ND deveria ser 2-3-5-9-10-11-14, mas isso, além da justaposição de másculas, é inconveniente porque só nos interessam as tonicidades cesuráveis, isto é, aquelas que finalizam cada pé masculino. Assim, o ND seria 2-5-9-14, e com isso passaríamos a outro problema, o do intervalo entre a máscula "ri" da nona sílaba e a máscula "ção" final pedindo acento secundário em "so" de "solução" e deixando em 2,3,4,3,2 o NR. Finalmente, no último verso dessa estrofe, "Mais vasto é meu coração", parece lógica a masculinização de "co" para o acento secundário.

"COM LICENÇA POÉTICA" [Adélia Prado]

[Quando nasci um anjo esbelto, (ND 4-6-8 e NR 4,2,2)
desses que tocam trombeta, anunciou: (ND 4-7-11 e NR 4,3,4)
vai carregar bandeira. (ND 4-6 e NR 4,2)
Cargo muito pesado pra mulher, (ND 3-6-10 e NR 3,3,4)
esta espécie ainda envergonhada. (ND 3-5-9 e NR 3,2,4)
Aceito os subterfúgios que me cabem, (ND 2-6-10 e NR 2,4,4)
sem precisar mentir. (ND 4-6 e NR 4,2)
Não sou tão feia que não possa casar, (ND 4-8-11 e NR 4,4,3)
acho o Rio de Janeiro uma beleza e (ND 3-7-11 e NR 3,4,4)
ora sim, ora não, creio em parto sem dor. (ND 3-6-9-12 e NR 3,3,3,3)
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina. (ND 4-6-8-10 e NR 4,2,2,2)
Inauguro linhagens, fundo reinos (ND 3-6-8-10 e NR 3,3,2,2)
- dor não é amargura. (ND 3-6 e NR 3,3)

Minha tristeza não tem pedigree, (ND 4-7-10 e 4,3,3)
já a minha vontade de alegria, (ND 3-6-10 e NR 3,3,4)
sua raiz vai ao meu mil avô. (ND 4-7-10 e NR 4,3,3)
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. (ND 3-6-10-12 e NR 3,3,4,2)
Mulher é desdobrável. Eu sou.] (ND 2-6-9 e NR 2,4,3)

"ORAÇÃO AO PÉ FEMININO" [Neil de Castro]

[Vem com pés de lã passear pelo meu peito, (ND 3-5-8-12 e NR 3,2,3,4)
vem de manso ou de repente, pé de anjo, (ND 3-7-9-11 e NR 3,4,2,2)
vem de qualquer jeito (ND 4-5 ou 3-5 e NR 3,2)
domar o meu espanto de ser subjugado (ND 2-6-9-12 e NR 2,4,3,3)
sob os pilotis das coxas do objeto amado. (ND 5-7-10-12 e NR 3,2,2,3,2)
Vem com uma pulseira de cobre nos artelhos (ND 3-6-9-13 e NR 3,3,3,4)
exorcizar os mil demônios (ND 4-8 e NR 4,4)
que se enroscam entre os meus pentelhos. (ND 3-7-9 e NR 3,4,2)
Vem ser lambido lambuzado entre os dedos, (ND 4-8-11 e NR 4,4,3)
vem girar os calcanhares no meu rosto, (ND 3-7-11 e NR 3,4,4)
torturador sádico querendo extorquir segredos. (*)
Vem me submeter a tua tirania sem idade, (ND 5-7-11-15 e NR 3,2,2,4,4)
vem violentar e ser violentado, (ND 5-7-11 e NR 3,2,2,4)
cair de pé, em pé de igualdade. (ND 2-4-6-9 e NR 2,2,2,3)
Vem, com teu exército de dedos sobre mim perplexo. (*)
Vem, pedestal. Vem, ó sereníssimo, (ND 4-6-9 e NR 4,2,3)
esmagar a cabeça de serpente do meu sexo.] (ND 3-6-10-14 e NR 3,3,4,4)

(*) No undécimo verso, o encontro das másculas "dor" de "torturador" e "sá" de "sádico" provoca um atrito mas deixa as mulheres de fora, ou seja, não obriga nenhuma fêmea a se masculinizar. Daí o ND 4-5-9-12-14 e o NR 4,3,2,3,2 sem maior problema. Quanto ao verso 15, basta a masculinidade em "teu" e "mim" para obtermos pacificamente o ND 3-5-9-13-15 e o NR 3,2,4,4,2.

"POEMA DA BUCETA CABELUDA" [Braulio Tavares]

[A buceta de minha amada (ND 3-6-8 e NR 3,3,2)
tem pêlos barrocos, (ND 2-5 e NR 2,3)
lúdicos, profanos. (ND 1-5 e NR 3,2) (*)
É faminta (ND 1-3 e NR 3)
como o polígono das secas (ND 4-8 e NR 4,4)
e cheia de ritmos (ND 2-5 e NR 2,3)
como o recôncavo baiano. (ND 4-8 e NR 4,4)

A buceta de minha amada (ND 3-6-8 e NR 3,3,2)
é cabeluda (ND 1-4 e NR 4)
como um tapete persa. (ND 4-6 e NR 4,2)

É um buraco-negro (ND 3-5 e NR 3,2)
bem no meio do púbis (ND 3-6 e NR 3,3)
do Universo. (ND 3 e NR 3)

A buceta de minha amada (ND 3-6-8 e NR 3,3,2)
é cabeluda, (ND 1-4 e NR 4)
misteriosa, sonâmbula. (ND 3-6 e NR 3,3)
É bela como uma letra grega: (ND 4-7-9 e NR 4,3,2)
é o alfa-e-ômega dos meus segredos, (ND 4-8-10 e NR 4,4,2)
é um delta ardente sob os meus dedos (ND 4-9 e NR 4,5 ou 4,2,3) (*)
e na minha língua (ND 3-5 e NR 3,2)
é lambda. (ND 2 e NR 2)

A buceta de minha amada (ND 3-6-8 e NR 3,3,2)
é um tesouro (ND 1-4 e NR 4)
é o Tosão de Ouro (ND 3-5 e NR 3,2)
é um tesão. (ND 1-4 e NR 4)
É cabeluda, e cabe, linda, (ND 4-8 e NR 4,4)
em minha mão. (ND 2-4 e NR 2,2)

A buceta de minha amada (ND 3-6-8 e NR 3,3,2)
me aperta dentro, de um tal jeito (ND 4-8 e NR 4,4)
que quase me morde; (ND 2-5 e NR 2,3)
e só não é mais cabeluda (ND 4-8 e NR 4,4)
do que as coisas que ela geme ao meu ouvido (ND 3-7-11 e NR 3,4,4)
quando a gente fode.] (ND 3-5 e NR 3,2)

(*) No verso "lúdicos, profanos" cabe à sílaba "cos" a masculinização;
no verso "é um delta ardente sob os meus dedos", tal função cabe à
palavra "sob".

"NOME" [Olga Savary]

[Dar às coisas outro nome (ND 3-7 e NR 3,4)
que não o vosso, amor, não pude. (ND 4-8 e NR 4,4)
Nem pude ser mais doce e sim mais rude (ND 2-6-10 e NR 2,4,4)
por conta das lamentações mais ásperas, (*)

por causa do agravo que pensei ser vosso. (ND 2-5-9-11 e NR 2,3,4,2)
Amor era o nome de tudo, estava em tudo, (ND 2-5-8-10-12 e NR 2,3,3,2,2)
era o nome do macho cheirando a esterco, (ND 3-6-9-11 e NR 3,3,3,2)
a frutos passados e as raízes raras. (ND 2-5-9-11 e NR 2,3,4,2)

De posse da intimidade da água (ND 2-7-9 e NR 2,5,2 ou 2,3,2,2)
e da intimidade da terra, (ND 5-8 e NR 5,3 ou 3,2,3)
a animais vorazes é a que sabíamos. (ND 3-5-7-10 e NR 3,2,2,3)

Amor é com quem me deito e deixo montar (ND 2-5-7-9-12 e NR 2,3,2,2,3)
minhas coxas em forma de forquilha e onde (ND 3-6-10-12 e NR 3,3,4,2)
amor abre caminho pelas minhas águas.] (ND 2-6-10-12 e NR 2,4,4,2)

(*) O último verso do primeiro quarteto pede masculinização da fêmea na sílaba "men" de "lamentações", gerando a fórmula ND 2-8-10 e NR 2,6,2 ou 2,4,2,2; quanto ao primeiro terceto, note-se como a palavra "intimidade" sofre masculinização na fêmea "ti" em dois versos e em diferentes posições amorosas...

"INFELIZMENTE" [Leila Mícolis]

[Você ainda me desperta (ND 2-4-8 e NR 2,2,4)
quando me aperta, (ND 1-4 e NR 4)
ainda me abrasa (ND 2-5 e NR 2,3)
quando me abraça, (ND 1-4 e NR 4)
ainda mexe comigo (ND 2-4-7 e NR 2,2,3)
e eu não consigo me manter indiferente (ND 4-8-12 e NR 4,4,4)
por mais que eu tente. (ND 4 e NR 4)
Mas como essa insatisfação (ND 2-8 e NR 2,6 ou 2,4,2) (*)
não faz minha cabeça (ND 3-6 e NR 3,3 ou 2,4) (*)
me esqueça, (ND 2 e NR 2)
desapareça, (ND 4 e NR 4)
vê se entra numa, (ND 2-4 e NR 2,2)
em suma, (ND 2 e NR 2)
suma.] (ND 1 e NR 1 ou 2) (*)

(*) No oitavo verso, além da aproximação das másculas "co" e "moes", temos a seguir uma sucessão de quatro fêmeas, das quais "tis" é a masculinizável. No nono, o ritmo pode se alterar se o monossílabo "faz" soar mais forte que a máscara "mi". Finalmente, o monossílabo "suma" do último verso pode ser conciliado com o dissílabo gramatical se encararmos o pé como feminino (no caso, um troqueu), convenção que mantém a conveniência de não se registrarem pés monossilábicos.

[12.2] PARÂMETROS DO VERSO LIVRE

O primeiro ponto a ressaltar num poema livre é que, fatalmente, alguns de seus versos, quando não a maioria, têm metro idêntico ao dum deca ou duma redondilha. No poema de Adélia Prado, por exemplo, há caso de heróico puro e de martelo; no de Drummond, de redondilha menor e maior:

Heróico puro: [Aceito os subterfúgios que me cabem] (NR 2,4,4)

Martelo: [Cargo muito pesado pra mulher] (NR 3,3,4)

Redondilha menor masculina: [não perguntam nada] (ND 3-5 e NR 3,2)

Redondilha menor indecisa: [Quase não conversa] (ND 3-5 e NR 2,3)

Redondilha maior: [desses que vivem na sombra] (ND 4-7 e NR 4,3)

Redondilha maior: [se eu me chamasse Raimundo] (ND 4-7 e NR 4,3)

Não é o fato de estarem tais metros misturados aos demais que nos dificultará escandir-los e determinar-lhes ora a simetria, ora a indecisão rítmica e a opção sexual nas sílabas passíveis de acentuação secundária.

O segundo ponto é a ocorrência freqüente de versos bárbaros, isto é, cujo metro supera o limite do alexandrino. São geralmente versos inteiriços, cuja integridade sintática justifica sua extensão, como este de Drummond:

[seria uma rima, não seria uma solução]

Às vezes se nota que o pensamento poderia ser desdobrado em dois versos, como este outro bárbaro em Drummond:

[Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração]

Aqui a frase final, "pergunta meu coração", poderia ter sido passada para a linha de baixo, a fim de equilibrar as proporções entre versos curtos e longos, mas a conveniência de mantê-la na mesma linha cabe exclusivamente à sensibilidade do poeta. O mesmo se dá neste verso de Adélia, cuja segunda frase, embora complemento da primeira, não perderia a força caso formasse o verso seguinte:

[Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.]

O terceiro ponto é a ocorrência, também freqüente, de fêmeas sucessivas em número superior a três, ocasionando indecisões rítmicas e reclamando uma opção sexual entre as átonas que poderiam ou deveriam se masculinizar. Tal é o caso do intervalo de cinco fêmeas entre as másculas "ó" de "óculos" e "go" de "bigode" neste verso de Drummond, obrigando a fêmea "do" a fazer papel secundário de tônica:

[o homem atrás dos óculos e do bigode]

O quarto e último ponto é a diluição da tonicidade, que se distribui aleatoriamente entre as másculas de cada verso. Com isso desaparece a obrigatoriedade, para determinada sílaba, de coincidir com vogal máscula, como no sáfico ou no heróico, o que coloca em maior evidência a participação feminina, já majoritária de per si, entre a população

silábica.

Quanto à segmentação, todos os tipos de pés usados no verso livre coincidem com aqueles já examinados nos versos metrificados, variando apenas a quantidade e a seqüência, que não seguem os critérios observados no capítulo 8.

Quanto à licença poética, se no poema livre ela não tem conseqüências sobre o metro ou a rima, sempre exercerá papel preponderante em termos de plasticidade, de sonoridade e de ritmo, do mesmo modo como os mecanismos acessórios (aliteração, anáfora, homoteleuto, paronomásia, parequema, prosopopéia, onomatopéia, tautofonia) compensarão a irregularidade silábica (anisossilabismo) e a dissonância entre os versos. Verifiquemos, para finalizar, a incidência de alguns procedimentos compensatórios à aparente aleatoriedade do verso livre.

Em termos de aliteração, estes versos de Neil de Castro e Olga Savary:

[Vem com pés de lã passear pelo meu peito]

[a frutos passados e as raízes raras]

[Amor é com quem me deito e deixo montar
minhas coxas em forma de forquilha e onde]

Em termos de anáfora, estes de Drummond e de Neil de Castro:

[se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco]

[mas essa lua
mas esse conhaque]

[Vem, com teu exército de dedos sobre mim perplexo.
Vem, pedestal. Vem, ó sereníssimo]

Em termos de homoteleuto, estes de Braulio Tavares e Leila Míccolis:

[A buceta de minha amada
é cabeluda]

[quando me abraça]
[não faz minha cabeça]

Em termos de prosopopéia, este de Drummond:

[As casas espiam os homens]

Em termos de onomatopéia, estes de Braulio Tavares, caricaturando a sonoridade das letras:

[É bela como uma letra grega:
é o alfa-e-ômega dos meus segredos,
é um delta ardente sob os meus dedos
e na minha língua
é lambda.]

Em termos de tautofonia, estes mesmos de Braulio:

[é um delta ardente sob os meus dedos]

Em termos de paronomásia, estes outros de Braulio Tavares e Drummond:

[é um tesouro
é o Tosão de Ouro
é um tesão]

[É cabeluda, e cabe, linda]

[botam a gente comovido como o diabo]

Quanto ao poema de Leila Mícolis, a palavra "suma" exerce dupla função, paronomástica e "equivocativa", isto é, rimando consigo mesma mas em diferentes categorias gramaticais, procedimento que valoriza o emprego de homógrafos/homófonos.

[13] CONCLUSÃO

Esta jornada através da obra de Proença e do universo do verso me levou a um balanço, algo surpreendente, da cena contemporânea: paradoxalmente, a classe mais intelectualizada dos poetas vem caminhando, ao longo das gerações, na direção dum desvirtuamento do ofício, devido ao relaxamento da técnica - ao passo que as classes mais populares zelam, cada vez mais heroicamente, pela preservação das normas, fazendo desse conservadorismo, ao invés de vício, virtude, representada pela coragem de resistir ao nivelamento por baixo acarretado pelo librismo "institucionalizado". Nesse sentido, a contribuição de Proença torna-se particularmente relevante, já que a ele cabem a primazia e o mérito de ter acolhido, em seu tratado, cordelistas e repentistas cuja "cantoria" nunca era considerada, lado a lado, em relação à poesia mais "literária" dos autores livrescos. Ao dar patente poética à literatura de cordel, estou com Proença e não abro.

Ironicamente, é no espírito do sertanejo nordestino que mais se acha arraigado o conservadorismo masculino quanto à moral sexual e ao papel da mulher, tanto que não se tem conhecimento de ilustres "cantadoras". Nesse tocante, fiz questão de ser irreverente ao criar, como voz poética, a personificação do "cantador perdedor", ou seja, o anti-herói cego, homossexual e masoquista, que apregoa sua inferioridade como reação politicamente incorreta ao "cabra-machismo" dos repentistas, cuja fama repousa na fanfarronice de se vangloriarem como heróis, tanto na virilidade quanto na habilidade poética. A esta minha postura, rebelde e ao mesmo tempo autoflagelatória, poder-se-ia dar o nome de "descabacismo" (aludindo à lendária cega de Cabaceiras, prostituta paraibana que, quanto mais abusada e violentada, mais se entregava estoicamente, ou talvez hedonisticamente, aos agressores), ou ainda de "xibunguismo" (aludindo a um dos inúmeros termos pejorativos que designam o homossexual em terras nordestinas).

Numa outra linha de raciocínio, inclino-me a acompanhar Proença em seu desabafo contra a indigência técnica dos poetas contemporâneos. Proença responsabiliza, com razão, o movimento modernista pela ruptura da tradição métrica do português, mas, se ele chegasse a acompanhar o que sucedeu nessa área após o concretismo, talvez suas conclusões fossem ainda mais pessimistas.

Mesmo diante do advento da Geração de 45, Proença se mostra resabiado quanto aos rumos da poesia brasileira: < permitiu que, ao lado de poetas com talento e virtuosidade suficientes para criar o seu próprio ritmo dentro do verso livre, surgissem os mistificadores acobertando a própria inaniidade e ignorância sob a

"liberdade de expressão". Essa bandeira de misericórdia, se os livrou do enforcamento, não suprimiu a gagueira causada pelo arrocho da corda. Trinta anos decorridos, já é tempo de começarmos o estudo da rítmica dos poetas do modernismo, bem como a das gerações mais novas.

Levando em consideração a advertência final de Proença e sopesando as deduções tiradas de todos os tópicos pelos quais passamos, chego à minha própria conclusão, no sentido de que o librismo, de um lado favoreceu a mediocridade e até o semi-analfabetismo poético, doutro nos abriu a brecha para uma nova ruptura, bem diversa daquelas provocadas pelos modernistas, quando pretenderam abolir a métrica e a rima, e pelos concretistas, quando pretenderam abolir o próprio verso: trata-se da potencial reação ao machismo que rege os conceitos da versificação e que constitui verdadeiro patriarcado canônico.

Mesmo admitindo-se a cesura feminina sempre que viável, e mesmo dando-se preferência ao sáfico ou aos andróginos no caso do decassílabo, forçoso é reconhecermos que a hegemonia machista nos critérios de escansão é praticamente impossível de ser revertida, dada sua fundamentação fonética e musical: a esmagadora maioria dos versos exige cesura masculina (principalmente a cesura final, que neutraliza a majoritária ocorrência de versos graves no idioma), e o pé masculino suplanta todas as bocas, concordes ou discordantes. Quanto às poetisas, ou têm consciência de que nada podem contra a tonicidade exceto ironizar sutilmente aqui e ali, ou simplesmente estão alheias à questão formal, preferindo a insubordinação temática.

Diante dessa constatação, resta-nos uma única ressalva: partindo do pressuposto de que o sáfico "feminiza" o deca (porque retira do ictó heróico a concentração da potência masculina e a enfraquece dividindo-a entre duas cesuras), infere-se que, quanto mais numerosas forem as cesuras internas, menos masculinidade terão as másculas de cada pé. Ora, acabamos de verificar a evidência de que, no librismo, existe uma tendência ao aumento na quantidade de pés por verso, seja porque os versos são mais longos, seja porque não se enquadram nos parâmetros rítmicos convencionais, permitindo maior liberdade de acentuação e maior aproveitamento das tônicas, que passam a ter todas o mesmo valor, além de revalorizar-se a importância das átonas passíveis de masculinização.

Assim, pode-se arriscar a hipótese de chamarmos o verso livre de "verso feminista", já que dá chance à mulher de ocupar o lugar do homem, ao menos secundariamente, e tira do homem ao menos parte de seu vigor viril. Se não é muita coisa, basta para incomodar o ambiente canônico e perturbar a paz da alcova panteônica.

Aos poetas e leitores, por sua vez, compete decidir se querem pisar ou ser pisados, se preferem ritmar ou dançar conforme a música. E às

poetisas, em particular, compete decidir se preferem a passividade natural da fêmea ou uma troca de papéis no jogo do sadomasoquismo fonético, verbal ou oral...

São Paulo, setembro de 2006.

[14] APÊNDICE 1: QUADROS DAS POSSIBILIDADES MÉTRICAS DO VERSO

Abaixo estão os quatro quadros que Proença criou para mapear todas as posições entre másculas e fêmeas em todos os metros usuais, sendo que, aqui, tais quadros foram digitalizados em meu computador falante, e os caracteres têm de ocupar espaços duplos a fim de montar colunas verticais uniformes. As sílabas fêmeas são representadas pelo duplo traço e as másculas pelos algarismos, mas num ou noutro caso o algarismo pode significar que ali se encontra uma fêmea que se masculinizou, isto é, uma átona que recebeu acento secundário. Como explica Proença, no quadro A estão as possibilidades métricas de cinco a doze sílabas, para versos começados em anacruse, pelo jâmbico, anapéstico e peão quarto; no quadro B, as possibilidades dos versos de cinco a onze sílabas, nas mesmas condições; no quadro C estão as possibilidades métricas dos versos de cinco a doze sílabas começados por sílaba máscula mas em pés femininos, ou seja, por pé trocaico, dactílico ou peão primo; finalmente, no quadro D, as possibilidades dos versos de cinco a onze sílabas, nas mesmas condições.

QUADRO A (ver capítulo 7)

-- 02 -- 04 -- -- -- 08 -- -- -- 12
-- 02 -- 04 -- -- -- 08 -- 10 -- 12
-- 02 -- 04 -- -- 07 -- -- 10 -- 12
-- 02 -- 04 -- -- 07 -- 09 -- -- 12
-- 02 -- 04 -- -- 07 -- 09 -- -- 12
-- 02 -- 04 -- 06 -- 08 -- -- -- 12
-- 02 -- 04 -- 06 -- 08 -- 10 -- 12
-- 02 -- 04 -- 06 -- -- -- 10 -- 12
-- 02 -- -- -- 06 -- -- 09 -- -- 12
-- 02 -- -- -- 06 -- 08 -- -- -- 12
-- 02 -- -- -- 06 -- 08 -- 10 -- 12
-- 02 -- -- 05 -- -- 08 -- 10 -- 12
-- 02 -- -- 05 -- -- 08 -- -- -- 12
-- 02 -- -- 05 -- -- -- 09 -- -- 12
-- 02 -- -- 05 -- 07 -- 09 -- -- 12
-- 02 -- -- 05 -- 07 -- -- 10 -- 12
-- -- 03 -- -- 06 -- -- -- 10 -- 12
-- -- 03 -- -- 06 -- 08 -- 10 -- 12
-- -- 03 -- -- 06 -- 08 -- -- -- 12
-- -- 03 -- -- 06 -- -- 09 -- -- 12

-- 03 -- 05 -- -- -- 09 -- -- 12
-- 03 -- 05 -- 07 -- 09 -- -- 12
-- 03 -- 05 -- 07 -- -- 10 -- 12
-- 03 -- 05 -- -- 08 -- 10 -- 12
-- 03 -- 05 -- -- 08 -- -- -- 12
-- 03 -- -- -- 07 -- 09 -- -- 12
-- 03 -- -- -- 07 -- -- 10 -- 12
-- -- 04 -- 06 -- -- -- 10 -- 12
-- -- 04 -- 06 -- 08 -- 10 -- 12
-- -- 04 -- 06 -- 08 -- -- -- 12
-- -- 04 -- 06 -- -- 09 -- -- 12
-- -- 04 -- -- 07 -- 09 -- -- 12
-- -- 04 -- -- 07 -- -- 10 -- 12
-- -- 04 -- -- 07 -- -- 10 -- 12
-- -- 04 -- -- -- 08 -- 10 -- 12
-- -- 04 -- -- -- 08 -- -- -- 12

QUADRO B

-- 02 -- 04 -- -- -- 08 -- -- 11
-- 02 -- 04 -- -- 07 -- -- -- 11
-- 02 -- 04 -- -- 07 -- 09 -- 11
-- 02 -- 04 -- 06 -- -- 09 -- 11
-- 02 -- 04 -- 06 -- 08 -- -- 11
-- 02 -- -- 05 -- -- -- 09 -- 11
-- 02 -- -- 05 -- -- 08 -- -- 11
-- 02 -- -- 05 -- 07 -- -- -- 11
-- 02 -- -- 05 -- 07 -- 09 -- 11
-- 02 -- -- -- 06 -- -- 09 -- 11
-- -- 03 -- -- 06 -- 08 -- -- 11
-- 02 -- -- -- 06 -- 08 -- -- 11
-- -- 03 -- -- 06 -- -- 09 -- 11
-- -- 03 -- 05 -- -- -- 09 -- 11
-- -- 03 -- 05 -- -- 08 -- -- 11
-- -- 03 -- 05 -- 07 -- -- -- 11
-- -- 03 -- 05 -- 07 -- 09 -- 11
-- -- 03 -- -- -- 07 -- 09 -- 11
-- -- 03 -- -- -- 07 -- -- -- 11
-- -- -- 04 -- 06 -- -- 09 -- 11
-- -- -- 04 -- 06 -- 08 -- -- 11
-- -- -- 04 -- -- 07 -- -- -- 11
-- -- -- 04 -- -- 07 -- 09 -- 11
-- -- -- 04 -- -- -- 08 -- -- 11

QUADRO C

01 -- 03 -- 05 -- -- -- 09 -- -- 12
01 -- 03 -- 05 -- -- 08 -- -- -- 12
01 -- 03 -- 05 -- -- 08 -- 10 -- 12
01 -- 03 -- 05 -- 07 -- -- 10 -- 12
01 -- 03 -- 05 -- 07 -- 09 -- -- 12
01 -- 03 -- -- 06 -- -- -- 10 -- 12
01 -- 03 -- -- 06 -- -- 09 -- -- 12
01 -- 03 -- -- 06 -- 08 -- -- -- 12
01 -- 03 -- -- 06 -- 08 -- 10 -- 12
01 -- 03 -- -- -- 07 -- -- 10 -- 12
01 -- 03 -- -- -- 07 -- 09 -- -- 12
01 -- -- 04 -- -- 07 -- 09 -- -- 12
01 -- -- 04 -- -- 07 -- -- 10 -- 12
01 -- -- 04 -- 06 -- -- -- 10 -- 12
01 -- -- 04 -- 06 -- -- 09 -- -- 12
01 -- -- 04 -- 06 -- 08 -- -- -- 12
01 -- -- 04 -- 06 -- 08 -- 10 -- 12
01 -- -- 04 -- -- -- 08 -- 10 -- 12
01 -- -- 04 -- -- -- 08 -- -- -- 12
01 -- -- -- 05 -- 07 -- 09 -- -- 12
01 -- -- -- 05 -- 07 -- -- 10 -- 12
01 -- -- -- 05 -- -- 08 -- 10 -- 12
01 -- -- -- 05 -- -- 08 -- -- -- 12
01 -- -- -- 05 -- -- -- 09 -- -- 12

QUADRO D

01 -- 03 -- 05 -- -- -- 09 -- 11
01 -- 03 -- 05 -- -- 08 -- -- 11
01 -- 03 -- 05 -- 07 -- 09 -- 11
01 -- 03 -- 05 -- 07 -- -- -- 11
01 -- 03 -- -- -- 07 -- -- -- 11
01 -- 03 -- -- -- 07 -- 09 -- 11
01 -- 03 -- -- 06 -- -- 09 -- 11
01 -- 03 -- -- 06 -- 08 -- -- 11
01 -- -- 04 -- -- 07 -- -- -- 11
01 -- -- 04 -- -- 07 -- 09 -- 11
01 -- -- 04 -- 06 -- -- 09 -- 11
01 -- -- 04 -- 06 -- 08 -- -- 11
01 -- -- 04 -- -- -- 08 -- -- 11
01 -- -- -- 05 -- 07 -- 09 -- 11
01 -- -- -- 05 -- -- -- 09 -- 11
01 -- -- -- 05 -- -- 08 -- -- 11
01 -- -- -- 05 -- 07 -- -- -- 11

[15] APÊNDICE 2: NOMENCLATURA QUANTITATIVA

A lista abaixo abrange as 28 combinações matematicamente possíveis entre sílabas breves/átonas e longas/tônicas, em pés de duas a quatro sílabas. As denominações são emprestadas da métrica greco-latina e só se aplicam à nossa versificação para efeitos teóricos. Pelo meu critério (exposto no tópico "Decálogo do decassílabo" inserido no corpo da "Teoria do soneto"), aproveitam-se apenas os 14 pés masculinos listados mais abaixo, cuja última sílaba é forçosamente tônica, em função dos critérios propostos nos tópicos 6.4 e 6.5 deste tratado, visto que os 14 pés femininos restantes só seriam considerados caso se convalidasse o tipo de cesura abordado no tópico 6.1. Aqui adoto os sinais de mais {+} e menos (-) para substituir, respectivamente, o macro e a braquia, equivalendo às convenções { } ou [] e () adotadas no tópico 4.1 deste tratado.

--+ jambo, iambo; jâmbico
+- troqueu, coreu; trocaico
++ espondeu
-- pirríquio, pírrico, díbraco, pariambo, periambo
--+ anapesto; anapéstico
+-- dáctilo; dactílico
+++ crético, anfímacro
+- anfíbraco; anfibráquico
+++ báquico, báquico
+- antibáquico, antibáquico; palimbáquico, palimbáquico
+++ molosso
--- tríbraco; tribráquico
-+- dijambo; dijâmbico
+-- ditroqueu; ditrocaico; dicoreu
++++ dispondeu
---- proceleusmático
+++ coriambo; coriâmbico
-+- antíspasto; antispástico
-++ jônico menor
+-- jônico maior
+++ peão primeiro, péon primo
-+- peão/péon segundo
-+- peão/péon terceiro
+++ peão/péon quarto
+++ epítrito primeiro
+++ epítrito segundo
+++ epítrito terceiro

+++ epítrito quarto

Recapitulando pela sinalização parelha, temos:

Pés dissílabos:

jambo: (1){2}
troqueu: {1}(2)
espondeu: {1}{2}
pirríquio: (1)(2)

Pés trissílabos:

anapesto: (1)(2){3}
dátilo: {1}(2)(3)
crético: {1}(2){3}
anfíbraco: (1){2}(3)
báquio: (1){2}{3}
antibáquio: {1}{2}(3)
molosso: {1}{2}{3}
tríbraco: (1)(2)(3)

Pés tetrassílabos:

dijambo: (1){2}(3){4}
dítroqueu: {1}(2){3}(4)
dispondeu: {1}{2}{3}{4}
proceleusmático: (1)(2)(3)(4)
coriambo: {1}(2)(3){4}
antíspasto: (1){2}{3}(4)
jônico menor: (1)(2){3}{4}
jônico maior: {1}{2}(3)(4)
peão primeiro: {1}(2)(3)(4)
peão segundo: (1){2}(3)(4)
peão terceiro: (1)(2){3}(4)
peão quarto: (1)(2)(3){4}
epítrito primeiro: (1){2}{3}{4}
epítrito segundo: {1}(2){3}{4}
epítrito terceiro: {1}{2}(3){4}
epítrito quarto: {1}{2}{3}(4)

Destarte, os versos do Hino Nacional e de Camões poderiam ser codificados (além do ND e do NR das tônicas cesuráveis) pela sinalização quantitativa, conforme os esquemas abaixo:

[Ouviram do Ipiranga as margens plácidas -+/----+//--+ (2-6-10 2,4,4)
De um povo heróico o brado retumbante, -+/---+//---+ (2-6-10 2,4,4)

E o sol da liberdade em raios fúlgidos -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
Brilhou no céu da pátria nesse instante. -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)

Se o penhor dessa igualdade ---+//+---+ (3-7 3,4)
Conseguimos conquistar com braço forte, ---+//+---+//+---+ (3-7-11 3,4,4)
Em teu seio, ó liberdade, -+//+---+ (3-7 3,4)
Desafia o nosso peito à própria morte! ---+//+---+//+---+ (3-7-11 3,4,4)

Ó pátria amada, ++++ (4)
Idolatrada, ---+ (4)
Salve, salve! +-+ (3)

Brasil, um sonho intenso, um raio vívido -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
De amor e de esperança à terra desce -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
Se em teu formoso céu, risonho e límpido, -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
A imagem do Cruzeiro resplandece. -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)

Gigante pela própria natureza, -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
És belo, és forte, impávido colosso, -+//+++//+---+ (2-6-10 2,4,4)
E o teu futuro espelha essa grandeza! -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)

Terra adorada, ++++ (4)
Entre outras mil ++++ (4)
És tu, Brasil, ++++ (4)
Ó pátria amada! ++++ (4)

Dos filhos deste solo és mãe gentil, -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
Pátria amada, Brasil! +-+//---+ (3-6 3,3)

Deitado eternamente em berço esplêndido, -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
Ao som do mar e à luz do céu profundo, -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
Fulgoras, ó Brasil, florão da América, -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
Iluminado ao sol do Novo Mundo! ---+//+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)

Do que a terra mais garrida ---+//+---+ (3-7 3,4)
Teus risonhos, lindos campos, têm mais flores, ---+//+---+//+---+
(3-7-11 3,4,4)
Nossos bosques têm mais vida, ---+//+---+ (3-7 3,4)
Nossa vida, no teu seio, mais amores! +-+//+---+//+---+ (3-7-11 3,4,4)

Ó pátria amada, ++++ (4)
Idolatrada, ---+ (4)
Salve, salve! +-+ (3)

Brasil, de amor eterno seja símbolo -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
O lábaro que ostentas, estrelado, -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
E diga o verde louro desta flâmula: -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
Paz no futuro e glória no passado! ++++//+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)

Mas se ergues da justiça a clava forte, -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
Verás que um filho teu não foge à luta, -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
Nem teme, quem te adora, a própria morte! -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)

Terra adorada, ++++ (4)
Entre outras mil ++++ (4)
És tu, Brasil, ++++ (4)
Ó pátria amada! ++++ (4)

Dos filhos deste solo és mãe gentil, -+/-+---+//+---+ (2-6-10 2,4,4)
Pátria amada, Brasil!] +-+//---+ (3-6 3,3)

[As armas e os barões assinalados, -+/-+---+//+---+
Que, da ocidental praia Lusitana, ---+/-+//+---+ (*)
Por mares nunca de antes navegados, -+/-+---+//+---+
Passaram ainda além da Taprobana, -+/-+---+//+---+
Em perigos e guerras esforçados, --+/-+---+//+---+
Mais do que prometia a força humana, --+/-+---+//+---+ (*)
E entre gente remota edificaram +-+//---+//+---+
Novo Reino, que tanto sublimaram; +-+//---+//+---+

E também as memórias gloriosas --+/-+---+//+---+
Daqueles Reis que foram dilatando -+/-+---+//+---+
A Fé, o Império, e as terras viciosas -+/-+---+//+---+
De África e de Ásia andaram devastando, ++++/-+//+---+
E aqueles que por obras valerosas -+/-+---+//+---+
Se vão da lei da morte libertando: -+/-+---+//+---+
Cantando espalharei por toda parte, -+/-+---+//+---+
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.] -+/-+---+//+---+

(*) Ver tópicos 5.1, 7.7.2, 7.7.4 e 7.7.6; quanto à indecisão rítmica, ver tópicos 6.4, 7.2, 7.4, 7.6, 7.7.6.4, 9.1 e 12.2, além do capítulo 8.

"SONETO 19" [Camões]

[Alma minha gentil, que te partiste --+/-+---+//+---+
Tão cedo desta vida, descontente, -+/-+---+//+---+
Repousa lá no céu eternamente, -+/-+---+//+---+
E viva eu cá na terra sempre triste. -+/-+---+//+---+

Se lá no assento etéreo, onde subiste, -+/-+---+//+---+
Memória desta vida se consente, -+/-+---+//+---+
Não te esqueças daquele amor ardente, +-+//---+//+---+
Que já nos olhos meus tão puro viste. -+/-+---+//+---+

E se vires que pode merecer-te --+/-+//---+
Alguma cousa a dor, que me ficou -+/-+//---+
Da mágoa, sem remédio, de perder-te; -+/-+//---+

Roga a Deus, que teus anos encurtou, +-+/-+//---+
Que tão cedo de cá me leve a ver-te, +-+/-+//---+
Quão cedo de meus olhos te levou.] +-+/-+//---+

"SONETO 29" [Camões]

[Sete anos de pastor Jacó servia ++/---+//---+
Labão, pai de Raquel, serrana bela: -+/-+//---+
Mas não servia ao pai, servia a ela, -+/-+//---+
Que a ela só por prêmio pretendia. -+/-+//---+

Os dias, na esperança de um só dia, -+/-+//---+
Passava, contentando-se com vê-la: -+/-+//---+
Porém o pai, usando de cautela, -+/-+//---+
Em lugar de Raquel lhe dava Lia. --+/-+//---+

Vendo o triste pastor que com enganos +-+/-+//---+
Assi lhe era negada a sua pastora, -+/-+//---+
Como se a não tivera merecida; ++++/-+//---+

Começou a servir outros sete anos, --+/-+//---+
Dizendo: Mais servira, se não fora -+/-+//---+
Para tão longo amor tão curta a vida.] +-+/-+//---+

[15.1] -+ jambo, iambo (substantivando); jâmbico (adjetivando)

No verso "Verás que um filho teu não foge à luta" o pé jâmbico está em:

(Ve){rás}

[15.2] ++ espondeu

No verso abaixo, as sílabas "És be" formam um pé espondeu:

[És belo, és forte, impávido colosso]

[15.3] --+ anapesto (substantivando); anapéstico (adjetivando)

No verso "E também as memórias gloriosas" são anapésticos os dois pés trissílabos:

(E)(tam){bém} (as)(me){mó}

[15.4] +-+ crético ou anfímacro

No verso abaixo, as sílabas {No}{ssos}{bos} formam um pé crético:

[Nossos bosques têm mais vida]

[15.5] -++ báquico (substantivando); báquico (adjetivando)

No verso abaixo, as sílabas (Que){tão}{ce} formam um pé báquico:

[Que tão cedo de cá me leve a ver-te]

O mesmo ocorre nas sílabas (mem){queé}{for} e (vo){sê}{for} destes versos de Gonçalves Dias:

[O homem que é forte] ["Canção do tamoio", II]

[Sê bravo, sê forte!] ["Canção do tamoio", IV]

[15.6] +++ molosso

No verso abaixo, as palavras "já deu dez" formam um pé molosso:

[como quem já deu dez e não agüenta] [Glauco Mattoso]

[15.7] -++ dijambo (substantivando); dijâmbico (adjetivando)

No verso abaixo, as sílabas (no){céu}{da}{pá} e (tria){ne}{sseins}{tan} formam pés dijâmbicos:

[Brilhou no céu da pátria nesse instante]

[15.8] ++++ dispondeu

No verso abaixo, as sílabas {ó}{for}{maó}{cor} formam um pé dispondeu:

[Ó luz, ó forma, ó cor que te partiste] [Glauco Mattoso]

O mesmo ocorre com as sílabas {És}{be}{loés}{for} no verso abaixo, caso a primeira cesura seja deslocada da segunda para a quarta sílaba no ritmo declamatório:

[És belo, és forte, impávido colosso]

Ou ainda neste verso de Luís Delfino, quanto às sílabas {boó}{al}{maó}{for}:

[Ó verbo, ó alma, ó força, ó vida, certo] [soneto "Procurar, não achar"]

[15.9] +---+ coriambo (substantivando); coriâmbico (adjetivando)

No verso abaixo, as sílabas "Quanto ao inglês" e "termo que me" formam pés coriâmbicos:

[Quanto ao inglês, tem foot, termo que mede] [Glauco Mattoso]

O mesmo ocorre com as sílabas "dessa igualda" e "ó liberda" nos versos abaixo:

[Se o penhor dessa igualdade]

[Em teu seio, ó liberdade]

Outros casos de pés coriâmbicos podem ser vistos em Camões:

[De África e de Ásia andaram devastando] {DeÁ}(fri)(cae){deÁ}

[Se lá no assento etéreo, onde subiste] {reoon}(de)(su){bis}

[15.10] --++ jônico menor

No verso abaixo, as sílabas (a)(ten){çãõ}{cha} formam um pé jônico menor:

[Um outro radical atenção chama] [Glauco Mattoso]

O mesmo ocorre neste verso camoniano:

[Dizendo: Mais servira, se não fora] (ra)(se){não}{fo}

[15.11] ---+ peão/péon quarto

No verso "A imagem do Cruzeiro resplandece", os dois pés tetrassílabos são peões quartos:

(gem)(do)(Cru){zei} (ro)(res)(plan){de}

O mesmo ocorre no verso "Da mágoa, sem remédio, de perder-te;":

(goa)(sem)(re){mé} (dio)(de)(per){der}

[15.12] -+++ epítrito primeiro

No verso abaixo, as sílabas (nia){mais}{pra}{lá} formam um pé epítrito primeiro:

[Está o Santa Efigênia mais pra lá] [Glauco Mattoso]

O mesmo ocorre neste verso camoniano:

[Os dias na esperança de um só dia] (ça){deum}{só}{di}

[15.13] +--+ epítrito segundo

No verso abaixo, as sílabas {seu}{me}{lhor}{mé} formam um pé epítrito segundo:

[usou seu melhor método, do empírico] [Glauco Mattoso]

O mesmo ocorre neste verso camoniano:

[Começou a servir outros sete anos] {ou}{tros}{se}{tea}

[15.14] +++- epítrito terceiro

No verso abaixo, as sílabas {não}{fo}{geà}{lu} formam um pé epítrito terceiro:

[Verás que um filho teu não foge à luta]

O mesmo ocorre com as sílabas {tão}{pu}{ro}{vis} no verso abaixo:

[Que já nos olhos meus tão puro viste]

Ou ainda nas sílabas {cão}{vi}{da}{cer} deste verso de Luís Delfino:

[Ó verbo, ó alma, ó força, ó vida, certo] [soneto "Procurar, não achar"]

[16] APÊNDICE 3: GLOSSÁRIO REMISSIVO

*ABRAÇADA - Outro nome da rima interpolada.

*ACENTO - Em poesia o acento não é necessariamente representado por sinal gráfico, mas tem a mesma força do acento agudo ou circunflexo numa palavra: a sílaba acentuada é aquela cuja vogal concentra maior grau de masculinidade, daí a coincidência com o ictô. Nos pés masculinos, a sílaba acentuada é a última e determina o ponto em que o verso será cesurado. Sílabas não cesuradas também podem ser másculas, recebendo então um acento secundário nessa subtônica. Nesta obra o acento cesurado é assinalado pelas chaves { ... } e o acento secundário pelos colchetes [...] (Ver os tópicos 4.4 e 4.6, além do capítulo 5)

*ACENTUAÇÃO - Distribuição das sílabas másculas no verso, obedecendo a normas cujo rigor varia conforme o critério pessoal do poeta e a opinião dos tratadistas. (Ver tópico 5.3)

*ACRÓSTICO - Poema lírico ou satírico composto de tantos versos quantas forem as letras da palavra, da frase ou do nome próprio que lhe serve de tema, sendo cada um dos versos iniciado pela respectiva letra. No tipo mais complexo de coroa, o soneto final é um acróstico cujas iniciais são as catorze letras do título da coroa. Ver COROA

*AFÉRESE - Tipo de metaplasmo que favorece o encurtamento do verso. (Ver tópicos 10.2 e 11.9.2)

*AGALOPADO - Diz-se do ritmo anapéstico típico de versos como o hendecassílabo jâmbico-trianapéstico (usado no "galope à beira-mar") ou o decassílabo dianapéstico-peônico (do chamado "martelo"). (Ver os tópicos 7.8.1 e 10.2)

*AGUDO - Ver VERSO

*ALEGORIA - Mais ampla que a metáfora, esta figura não se restringe ao sintagma e pode abranger todo um verso, uma estrofe ou o próprio poema, já que não se trata duma simples imagem para simbolizar determinada expressão, e sim dum cenário parabólico, fabulativo ou anedótico que, além do sentido próprio, dá margem a interpretações subentendidas. Exemplos de alegoria estão no episódio "bíblico" de Jacó a serviço de Labão no soneto 29 de Camões (tópico 11.4.2) ou na cena "mitológica" da fuga das centaúras ante a aproximação de Hércules no soneto de Francisca Júlia (capítulo 3). (Ver tópico 11.9.1)

*ALEXANDRINO - Verso composto de doze sílabas, normalmente tetrâmetro e

masculino, mas eventualmente trímetro e feminino, podendo ser andrógino caso seu NR oscile entre 2,2,2,2,2,2 e 4,2,2,4 (ver tópicos 7.9 e 11.4.4, além do capítulo 10).

*ALITERAÇÃO - Coincidência de sonoridade inicial entre várias palavras no mesmo verso ou em versos seguidos. No verso livre, seu uso intencional supre a ausência da rima como fator repetitivo que dá eufonia ao poema. Os tercetos abaixo, dum soneto de Gilka Machado, têm aliterações em vários versos: "tenhas talvez", "das distâncias do", "muito morro", "ti tristeza". Já no quarteto de Luís Delfino, a seguir, a aliteração ocorre no último verso, entre verbos começados por "en...":

[Vindo tenhas, talvez, para encher os meus dias,
das distâncias do céu, das distâncias do mar...
se magoas não sei, não sei se delicias.

Sei que de há muito morro a te sentir e amar,
sei que me vivo em ti, Tristeza, e as alegrias
hoje apenas me dão vontade de chorar.]

[Não há pedra que a água não consuma;
Sem ferir-se, a água fere a pedra dura;
Quer tempo: e gota e gota, uma após uma,
A beija, a encanta, a enlaça, a envolve, a fura.]

Outros exemplos de aliteração estão nestes versos:

[Auriverde pendão de minha terra
Que a brisa do Brasil beija e balança] [Castro Alves]

[Velhice vigilante o protegia.
E loucos e ladrões acalentavam] [Mário Faustino]

[Desassombrado, doido, delirante] [Vinicius de Moraes]

(Ver tópico 12.2) Ver também TAUTOFONIA

*ALOFONIA - Variação de timbres vocálicos no mesmo verso ou entre os versos da mesma estrofe, particularmente nas másculas e nas rimas. (Ver tópico 11.1) Ver também HOMOFONIA

*ALOSTRÓFICO - Diz-se do poema formado por estrofes de tamanhos variados, seja na quantidade de sílabas por verso ou de versos por estrofe, como a balada, o soneto, o madrigal, o rondó ou o vilancete. Na literatura de cordel, as pelejas são obras tipicamente alostróficas. (Ver tópico 11.2) Ver também ISOSTRÓFICO

*ALTERNADA - Outro nome da rima cruzada.

*ANACOLUTO - Tipo de tropo que altera a ordem lógica do discurso e favorece a redistribuição de palavras no verso. (Ver tópico 11.9.1)

*ANACRUSE ou ANACRUSA - Sílabas pretônicas iniciais dum verso, quando desconsideradas na escansão. Proença chega a tratar como anacruse a primeira sílaba do verso se for fêmea, mas nem sempre é o caso, já que versos começados por pé jâmbico ou anapéstico têm fêmea inicial cuja contagem é indispensável. Ademais, a sílaba anacrusada pode ser, eventualmente, uma máscula. A rigor, só ocorre anacruse quando o ritmo relativo, na declamação ou na canção, nos obriga a "pular" aquela sílaba, como neste trecho de "A valsa" de Casimiro de Abreu:

[Meu Deus
(e)ras bela
donzela
valsando...]

Na música é freqüente a ocorrência dessa sílaba extra que, metricamente, não deve ser levada em conta, como na letra do "Samba de uma nota só" de Newton Mendonça, quando a melodia de Jobim tem espaço para a nota que parece não caber no verso. Isto porque, no ritmo relativo, é possível fundir a pretônica inicial do verso à postônica final do verso anterior. O mesmo se dá na letra de "Parque industrial" de Tom Zé. Confirmam-se ambos os casos:

[Eis aqui este sambinha
Feito numa nota só
Outras notas vão entrar
Mas a base é uma só
Esta outra é conseqüência
Do que acabo de dizer
Como eu sou a conseqüência
(i)Nevitável de você]

Que soa como:

[Como eu sou a conseqüên//ciai
Nevitável de você]

[A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular
(que) Nunca se espreme porque pode derramar]

Que soa como:

[E tem jornal popular//que

Nunca se espreme porque pode derramar]

Inversamente à anacruse, a sílaba extra pode ser uma cavilha, caso tenha sido introduzida apenas para fazer número na escansão. Ver CAVILHA e SINAFIA

(Ver capítulos 2, 7 e 14 e tópicos 6.1 e 7.9)

*ANADIPOSE - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*ANÁFORA - Repetição de palavra ou palavras no início de versos seguidos, como reforço da expressão reiterada. Outro recurso que, no verso livre, supre a ausência da rima e da métrica. (Ver tópicos 11.9.1 e 12.2)

*ANAPÉSTICO - Ritmo baseado no tamanho médio do pé masculino, o anapesto. (Ver tópico 4.9.2)

*ANAPESTO - Tipo de pé masculino. (Ver tópicos 6.4 e 15)

*ANAPTIXE ou SUARABÁCTI - Tipo de metaplasmo que favorece o alongamento do verso. (Ver tópicos 4.4, 10.2 e 11.9.2)

*ANÁSTROFE - Tipo de tropo que inverte a ordem das palavras e favorece o ajuste métrico do verso. (Ver tópico 11.9.1)

*ANDRÓGINO - Assim poderia ser chamado o verso (decassílabo ou alexandrino) passível de ser lido, indiferentemente, como masculino ou feminino. No caso do deca, seus NR seriam basicamente 2,2,2,2,2 (pentâmetro jâmbico) ou 4,2,2,2; no caso do alexandrino, 2,2,2,2,2,2 (hexâmetro jâmbico) ou 4,2,2,4. Também poderia ser considerada andrógina a redondilha maior quando passível de cesura masculina ou feminina, conforme a intenção de quem lê. (Ver tópicos 6.2, 7.4, 7.7.3, 7.7.4, 7.7.6.4, 7.7.6.5 e 7.9.1.3, além do capítulo 9)

*ANFIBOLOGIA - Vício de linguagem (caracterizado pela obscuridade devida a palavra ou expressão de sentido ambíguo), cujo aproveitamento em versos está respaldado na licença poética. (Ver tópico 11.9.3)

*ANFÍBRACO - Tipo de pé feminino. (Ver tópicos 6.1 e 15)

*ANFÍMACRO - Outro nome do pé crético.

*ANISOSSILABISMO - Entre dois ou mais versos, diferença na quantidade de sílabas, o que não implica necessariamente em dissonância. Por exemplo, uma redondilha menor e uma maior são anisossilábicas, mas podem rimar e guardar simetria com outros versos que lhes sejam isossilábicos. Já no verso livre o anisossilabismo é aleatório, podendo ou não coincidir com

a dissonância. (Ver tópicos 6.4.1, 6.5 e 12.2) Ver HETEROMETRIA

*ANTIBÁQUIO ou PALIMBÁQUIO - Tipo de pé feminino. (Ver tópicos 6.1 e 15)

*ANTI-ROPÁLICO - Por analogia a um tipo de verso grego, pode-se designar assim o ritmo do verso cujos pés iniciais são maiores e os pés seguintes decrescem em quantidade silábica, a exemplo dos NR 4,3,2 no eneassílabo ou 4,4,2 no decassílabo. (Ver tópicos 7.6.1 e 8.1) Ver também RITMO

*ANTÍSPASTO - Tipo de pé feminino. (Ver tópicos 6.1 e 15)

*ANTONOMÁSIA - Tipo de metonímia em que um nome próprio é substituído por uma expressão comum, ou vice-versa, sendo tal expressão uma qualidade (verdadeira, atribuída ou irônica) da pessoa representada, como no caso de chamarmos Cruz e Souza de "o Poeta Negro" ou Sade de "o Divino Marquês", ou qualificarmos um homem apaixonado como "um romeu" ou um homem cruel como "um nero". A antonomásia tanto pode ser pejorativa ("o Aleijadinho" para Antônio Francisco Lisboa) como pode coincidir com o eufemismo ("o Príncipe das Trevas" para Satã) ou com a perífrase ("o Príncipe dos Poetas Brasileiros" para Bilac). Exemplos estão nos versos abaixo. (Ver tópico 11.9.1)

[Menores internados fazem mero
motim; quem os comanda é o menos santo.
Os berros dos reféns são acalanto
aos tímpanos cruéis do mini-Nero.] [Glauco Mattoso]

[De minha parte, digo: não sou eu.
Não sou de belas damas desdenhar,
mas, mais do que a Julieta, sou Romeu.] [Glauco Mattoso]

*APÓCOPE - Tipo de metaplasmo que favorece o encurtamento do verso. (Ver tópicos 10.2 e 11.9.2)

*ARTE-MENOR e ARTE-MAIOR - Classificação dos versos de acordo com a extensão e com base na quantidade silábica: até sete sílabas, os versos são de arte-menor; de oito a doze sílabas, são de arte-maior. Mais especificamente, o eneassílabo (tópico 7.6) e o hendecassílabo (tópico 7.8) são designados como versos de arte-maior. (Ver tópico 7.1.1)

*ASSÍNDETO - Tipo de tropo que encurta o verso. (Ver tópico 11.9.1)

*ASSONÂNCIA - Coincidência de sons vocálicos, como nas rimas toantes. Ver DISSONÂNCIA e RIMA

*ÁTONA - Sílabas/vogal fraca ou fêmea. (Ver capítulo 3 e tópico 4.1)

*BALADA - Tipo de poema alostrófico, fixado em três estrofes e um envio,

tendo cada estrofe tantos versos quantas forem as sílabas de cada verso, e o envio a metade dos versos das demais estrofes. Tanto as estrofes como o envio têm a mesma tornada no verso final. O esquema rimático varia e se amplia conforme o tamanho da estrofe. Na acepção de canção, a letra da balada não segue necessariamente essa estrofação. Ver CANTO REAL, POEMA, QUADRATURA e ROMANCE (Ver tópicos 11.2.2, 11.2.3, 11.2.4 e 11.2.6)

*BÁQUIO - Tipo de pé masculino. (Ver tópicos 6.4 e 15)

*BARBARISMO - Vício de linguagem (caracterizado por cacóepia ou por cacografia) cujo aproveitamento em versos está respaldado na licença poética. (Ver tópico 11.9.3)

*BÁRBARO - Qualquer tamanho de verso que exceda as doze sílabas do alexandrino. (Ver tópico 7.10)

*BATOLOGIA - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*BRANCO - Ver VERSO

*CACOÉPIA e CACOGRÁFIA - Respectivamente, erro na pronúncia ou na escrita duma palavra. Quando intencional, pode ser o diferencial entre o vício de linguagem e a licença poética. (Ver tópico 11.9.3)

*CACÓFATO ou CACOFONIA - Efeito trocadilhesco provocado pela duplicidade de sentido entre duas palavras que, quando juntas, soam como algo obscuro ou meramente cômico. Quando involuntário, só depende da fama de quem o assinou para ser considerado aceitável ou censurável. (Ver tópico 11.9.3)

*CANÇÃO - Qualquer tipo de poema, alegre ou triste (isto é, tanto o análogo à ode quanto o do tipo elegíaco), que tenha sido musicado, ou seja, a obra envolvendo letra e melodia. Ver BALADA, HINO, CANTATA e CÂNTICO

*CANTATA - Tipo de poema musicado de forma erudita (como uma pequena ópera), diferentemente da canção, que tem feição mais popular. Ver CANÇÃO e CÂNTICO

*CÂNTICO - Tipo de poema musicado, com teor de exaltação, que não se confunde com o hino por ter caráter essencialmente religioso. O salmo de origem hebraica corresponde aos cânticos católicos. Ver ODE

*CANTIGA - Sinônimo de poema em sua forma prototípica, isto é, na fase mais arcaica do idioma. Teoricamente destinadas ao canto, constituem, na verdade, as raízes medievais da literatura vernácula. Sua tipologia tem paralelo com os atuais gêneros poéticos: as cantigas "de refrão"

correspondem aos motes glosados e aos estribilhos e tornadas da poesia popular; as cantigas "de mestria" correspondem aos madrigais e sonetos da poesia erudita; as cantigas "de amor" e "de amigo" correspondem à poesia lírica; as cantigas "de escárnio" e "de maldizer" correspondem à sátira. Detalhe curioso é o fato de serem as cantigas de amor cantadas do ponto de vista masculino e as de amigo do ponto de vista feminino, ainda que estas também fossem compostas por homens. Quanto às de escárnio e de maldizer, o que as diferenciava era um detalhe sutil: as primeiras empregavam sentidos figurados e dúbios, enquanto as outras eram mais diretas e agressivas, renunciando a distinção entre a poesia "de salão" (epigramática) e a "de calão" (fescenina) que se verifica na sátira atual. Em algumas fontes ocorrem também as denominações de "serranilhas" para as cantigas de amor ou amigo, e de "risadilhas" para as de escárnio ou maldizer. Ver POESIA

*CANTO - Qualquer tipo de poema que celebre seu tema, não necessariamente musicado (como a canção), no que se confunde com a ode. Assim, o epitalâmio é um canto matrimonial, como existe o canto natalício (celebrando o nascimento de alguém) ou o canto fúnebre (nênia). Ver POEMA

*CANTO REAL - Tipo de poema alostrófico de origem francesa, hoje mais desusado que a balada, fixado em cinco estrofes e um envio (este às vezes chamado de "oferta"), tendo cada estrofe onze versos, e o envio cinco ou seis versos. As estrofes têm esquema uníssono, do qual a parte final é repetida no envio. A mesma tornada ocorre no verso final de todas as estrofes, incluindo o envio. Na poesia brasileira, há exemplos parnasianos de canto real, como em Goulart de Andrade. (Ver tópicos 11.2.3, 11.2.4 e 11.2.9)

*CATACRESE - Tipo de tropo em que, na falta da palavra exata, se toma "emprestada" outra palavra, cujo sentido é desviado para o objeto da analogia, como em "folha de papel" ou "pé da mesa", ou ainda nos termos "raiz" e "tronco" aplicados ao pênis, no famoso soneto de Bocage, cujos tercetos vão abaixo. (Ver tópico 11.9.1)

[À roda da raiz produz carqueja;
Todo o resto do tronco é calvo e nu;
Nem cedro, nem pau-santo mais negreja!

Para carvalho ser falta-lhe um U;
Adivinhem agora que pau seja,
E quem adivinhar meta-o no cu.] [Bocage]

Meu soneto intitulado "Conto transpirado" ilustra o caso:

[Brilhante, o professor defendeu tese
acerca dos provérbios, e prossegue.

Na paremiologia amarra o jegue:
prepara novo livro, que mais pese.

No meio da pesquisa, a catacrese
lhe trava o raciocínio e não consegue
sair do teima-tema! Nem que empregue
mais tempo, não vê fruto que se preze.

Tem terra o cego? Emenda tem soneto?
Ouvidos têm parede? Pé tem mesa?
E pernas, têm cadeira? É pau espeto?

Será o contrário? Tonto de incerteza,
seu tomo agora cabe num folheto,
mas fica, sobre a cuca, a luz acesa.]

*CATALEXE - Quebra de um pé por sílaba a menos, ocasionando encurtamento injustificável do verso, como nesta estrofe de Vicente Celestino, aliás também paupérrima em termos de rima:

[Tornei-me um ébrio e, na bebida, busco esquecer (catalético)
Aquele ingrata, que eu amava, e que me abandonou;
Apedrejado pelas ruas, vivo a sofrer (catalético)
Não tenho lar e nem parentes, tudo terminou]

Note-se que o primeiro e o terceiro versos são cataléticos, dado que seu verdadeiro NR é 4,4,2,3 e, para acompanhar o NR 4,4,2,4 dos outros dois versos, o autor força uma diérese em "busco/esquecer" e em "vivo/a sofrer" (efeito conhecido como "verso frouxo"), provocando uma tonicidade absurda na sílaba "es" (êsquecer) e na preposição "a" (vivoá): tal falha é frequente entre os maus letristas, desavisados de que as tônicas devem coincidir com os ictos da linha melódica, como ocorre corretamente no Hino Nacional. (Ver tópicos 5.2, 5.4.3, 6.5 e 10.3) Ver também HIPERMETRIA

*CAVALGAMENTO - Ver ENJAMBAMENTO

*CAVILHA - Palavra ou sílaba sem maior importância no contexto, enxertada apenas para inteirar o metro dum verso, como as partículas "que", "de" e "me" nos exemplos abaixo (de Camões e Gilka Machado) ou, mais comumente, interjeições como "ah!" ou "ai!", a exemplo destes outros casos:

[Ouvi: que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos...] [Camões]

[Sei que de há muito morro a te sentir e amar,
sei que me vivo em ti, Tristeza, e as alegrias] [Gilka Machado]

[Disse-lhe o poeta: "Aqui, sob estes ramos,
Sob estas verdes laçarias bravas,
Ah! quantos beijos, trêmula, me davas!
Ah! quantas horas de prazer passamos!]" [Francisca Júlia]

[Dei-lhe no seio uma pousada franca...
Mas, ai! depressa ela murchou, coitada!
Doce e mísera flor, cheirosa e branca!] [Auta de Souza]

Ver também ANACRUSE

*CÉLULA - Ver PÉ

*CENTÃO - Poema ou fragmento de poema formado, no todo ou em parte, por versos de poemas alheios, à guisa de citação ou de sátira, como ocorre na estrofe do Hino Nacional que cita versos da "Canção do exílio" de Gonçalves Dias, ou no soneto de Augusto de Campos que alterna, numa colagem, versos de clássicos da MPB e de clássicos da literatura. Ver PARÓDIA (Ver tópico 11.8)

[Do que a terra mais garrida
Teus risonhos, lindos campos, têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida, no teu seio, mais amores!]

"SONETERAPIA 2" [Augusto de Campos]

[tamarindo da minha desventura
não me escutes nostálgico a cantar
me vi perdido numa selva escura
que o vento vai levando pelo ar

se tudo o mais renova isto é sem cura
não me é dado beijando te acordar
és a um tempo esplendor e sepultura
porque nenhuma delas sabe amar

somente o amor e em sua ausência o amor
guiado por um cego e uma criança
deixa cantar de novo o trovador

pois bem chegou minha hora de vingança
vem vem vem vem vem sentir o calor
que a brisa do brasil beija e balança]

*CESURA - Cada um dos pontos (aqui representados pela barra oblíqua) em que um verso pode ser subdividido ou quebrado. Na cesura masculina, tal ponto equivale à sílaba tônica final de cada pé; na cesura feminina, equivale à postônica final da respectiva palavra. A cesura masculina divide o verso em pés masculinos; a feminina, em pés femininos.

Exemplos:

[Minha ter/ra tem palmei/ras] (cesura masculina)

[Mi](nha){ter}/(ra)[tem](pal){mei}...

(pés masculinos, crético e dijambo, perfazendo sete sílabas)

[Minha terra/ tem palmeiras/] (cesura feminina)

[Mi](nha){ter}(ra)/[tem](pal){mei}(ras)

(pés femininos, ditrocaicos, perfazendo oito sílabas)

Os versos de arte-menor (até sete sílabas) têm comumente duas cesuras, sendo uma interna e uma de fim de verso; os de arte-maior têm duas ou mais cesuras internas. (Ver o capítulo 6)

*CHAVE-DE-OURO - Último verso do soneto, no qual a conclusão da idéia se soma à precisão na escolha das palavras. No soneto inglês, a chave está no dístico final. Ver COROA (Ver tópicos 5.1, 7.1.1, 7.9.1, 9.1 e 11.4)

*CICLO - Série de poemas (sonetos, por exemplo) tratando, sequencialmente ou não, do mesmo tema. Ver COROA

*COLCHEIA - Em poesia tem dois significados: para Geir Campos e outros é sinônimo de mote dístico a ser glosado em décima; para Câmara Cascudo e outros é sinônimo de sextilha com esquema rimático em ABCBDB. Ver MOTE e SEXTILHA

*CONCRETO - Diz-se do poema composto apenas de palavras, sílabas ou fonemas isolados e não de versos. Ao invés de métrica e rima, a poesia concreta emprega recursos gráfico-espaciais que exploram todos os limites morfológicos e semânticos das palavras (o chamado efeito "verbivocovisual"), em detrimento da sintaxe. Em lugar da acentuação, um hipotético ritmo concreto poderia ser sugerido por eixos verticais em torno dos quais movimentam-se o poema em seu aspecto sonoro, cuja leitura é passível de oralização, como demonstra Caetano Veloso ao interpretar obras de Augusto de Campos. (Ver tópico 11.8)

*CONSOANTE - Ver RIMA

*CONSOANTE DE APOIO - Ver RIMA

*COPLA - Tipo de estrofe característica da poesia espanhola e similar à

nossa trova ou à glosa em termos de poesia popular, porém variando entre a sextilha (copla de pé quebrado) e a oitava (copla de arte-maior). Ver VILANCETE (Ver tópico 11.2/3)

*COREU - Outro nome do pé troqueu.

*CORIAMBO - Tipo de pé masculino. (Ver tópicos 6.4 e 15)

*COROA ou GRINALDA - Ciclo de quinze sonetos, em que o décimo quinto é constituído pelas chaves-de-ouro dos outros catorze, cada um dos quais principia pelo verso-chave do que o antecede. Bem rara é a ocorrência de coroas entre sonetistas brasileiros. Geir Campos, por exemplo, exercitou o paradigma mais comum, no qual catorze sonetos se encadeiam por meio de seus versos-chaves, seguidos de um décimo quinto soneto formado pelos catorze versos-chaves. José Peixoto Júnior, por sua vez, praticou modalidade mais sofisticada, na qual, além de ser cada soneto iniciado pela chave-de-ouro do soneto precedente, o 15º soneto é iniciado pela 14ª linha do 14º soneto, seguida pela 13ª linha do 13º soneto, pela 12ª linha do 12º soneto, e assim por diante, até encerrar com a primeira linha do primeiro soneto. De quebra, esse 15º ou "soneto-chave" é um acróstico, que no caso de Peixoto forma o título SERRA DO ARARIPE. A coroa que compus, cujo acróstico forma o título CATORZE QUEIJOS, segue o modelo praticado por Peixoto, mas, enquanto o nordestino canta ecologicamente a serra do Araripe (entre o Ceará e Pernambuco), este paulistano conta gastronomicamente as aventuras amorosas de um poeta urbano, desde a infância à vida adulta. Trata-se, portanto, de requintado malabarismo formal, bem ao gosto de poetas experimentais, sejam eles barrocos ou concretos. Ver SONETO e ACRÓSTICO

*COROADA - Tipo de rima. (Ver tópico 11.1)

*CRÉTICO ou ANFÍMACRO - Tipo de pé masculino. (Ver tópicos 6.4 e 15)

*CRUZADA ou ALTERNADA - Tipo de rima conforme a disposição no esquema. (Ver tópico 11.1)

*DÁCTILO - Tipo de pé feminino. (Ver tópicos 6.1 e 15)

*DECASSÍLABO - Verso de dez sílabas. (Ver tópico 7.7)

*DECÁSTICO - Ver DÉCIMA

*DÉCIMA - Estrofe ou poema de dez versos, molde empregado principalmente nas glosas. Tecnicamente o nome seria decástico, mas é desusado. (Ver tópicos 11.2.8 e 11.3)

*DEIXA - Verso final duma estrofe, cuja rima será repetida no primeiro verso da estrofe seguinte, esta composta por outro poeta, em resposta ao

desafio do colega. Durante as pelepas, a deixa encadeia o último verso duma estrofe ao primeiro da estrofe subsequente, exceto quando o verso final é um refrão obrigatório (como no galope à beira-mar ou no martelo alagoano), caso em que a deixa passa a ser o penúltimo verso. O exemplo abaixo é da pelega de Astier Basílio com Glauco Mattoso. (Ver também o tópico 11.2.9)

[Sou xique-xique e não murta,
Macambira e pau pereira!
Tem paulistano que surta
Com pontaria certa:
Quando eu lhe pegar lhe acabo,
Pois vou esquentar seu rabo
Batendo uma tarde inteira! (deixa)

Se vamos desta maneira, (resposta)
Seu pau só me alarga o rombo!
Mesmo que você não queira,
Da surra só gozo e zombo!
Pra não dizer que se empata,
Aceito que você bata
Mais do que bato em seu lombo...] (nova deixa)

*DIÁSTOLE - Transferência da masculinidade duma sílaba para a sílaba posterior ou, por outras palavras, deslocamento da tonicidade para diante, como em "azafama", "azaléia", "projétil", "druída" ou "gratuito". Cabe ao poeta decidir se corre o risco de parecer cacoépico. (Ver os tópicos 6.4, 6.5, 9.2, 11.2.8 e 11.9.2) Ver também SÍSTOLE

*DÍBRACO - Outro nome do pé pirríquio.

*DICOREU - Outro nome do pé ditroqueu.

*DIÉRESE - Separação de vogais na pronúncia ou na contagem silábica, provocando um hiato no mesmo grupo vocálico que, na sinérese, constituiria um ditongo ou tritongo. Palavras como "poesia" (tetrassílaba) e "tua" (dissílaba) admitem internamente opção entre a diérese (que as manteria na contagem: "po-e-si-a" e "tu-a") e a sinérese (que as reduziria, respectivamente, a trissílaba e monossílaba: "poê-si-a" e "tuá"), mas entre duas palavras é preferível a sinérese, desde que, em ambas, as vogais sejam fêmeas - como em "Se a tanto" (sea), "me ajudar" (mea) ou "o engenho" (oen) - ou que apenas uma seja máscula, como em "Mas não servia ao pai..." (viaao) ou "Assim lhe era negada..." (lhee). Em caso de duas másculas, a diérese é obrigatória, como em "já é" ou "lá ia". Algumas palavras, como "arte", pedem diérese, mesmo com vogal fêmea (como em "a arte", "uma arte"), razão pela qual Camões omitiu o artigo no verso "Se a tanto me ajudar o engenho e arte", a fim de amenizar o efeito da diérese. Consideremos sempre, entre

quaisquer vogais, que a sinérese seja ritmicamente prioritária sempre que a diérese não seja obrigatória, partindo do princípio de que o verso todo é uma única palavra a ser redividida de acordo com o ouvido do poeta, e não do gramático. (Ver os tópicos 7.1.1, 10.2, 10.3 e 11.9.2)
Ver também SINÉRESE e HIATO

*DIJAMBO - Tipo de pé masculino. (Ver tópicos 6.4 e 15)

*DÍMETRO - Qualquer tamanho de verso que seja composto de dois pés, independentemente do tipo destes. Assim, podemos ter um dímeter jâmbico (NR 2,2), ou jâmbico-anapéstico (NR 2,3), ou jâmbico-peônico (NR 2,4), ou anapéstico-jâmbico (NR 3,2), ou peônico-jâmbico (NR 4,2), etc. São eficientes o dímeter anapéstico para o heróico quebrado (NR 3,3) e o peônico para o sáfico quebrado (NR 4,4). (Ver tópicos 7.2.2, 7.3.1 e 7.5.1)

*DIPODIA - Movimento rítmico caracterizado pela duplicidade de pés. O pé duplo ou dípodio (que também pode ser chamado de síncito ou sizígia) é normalmente um tetrassílabo composto de dois dissílabos iguais, como o dijambo, mas pode ocorrer uma dipodia de trissílabos, caso do ritmo dianapéstico no primeiro hemistíquio dum martelo. (Ver os tópicos 4.4 e 7.7.6.3, além do capítulo 10)

*DISPONDEU - Tipo de pé masculino. (Ver tópicos 6.4 e 15)

*DISSÍLABO - Verso de duas sílabas. (Ver tópicos 4.4 e 7.2)

*DISSONÂNCIA - Ausência de rima entre dois ou mais versos, como entre A e C no esquema da trova em ABCB, ou como no verso livre. Ver ASSONÂNCIA (Ver tópico 11.6)

*DÍSTICO - Estrofe de dois versos, também chamada de parêlia. Exemplos de dístico são a chave-de-ouro do soneto inglês e o mote glosado em décima. (Ver os tópicos 11.2, 11.3 e 11.4.8)

*DITIRAMBO - Tipo de poema isostrófico cujo tema envolve o vinho e seus efeitos, bem como o ambiente boêmio e orgiaco a que está ligado. Por extensão, qualquer formato de poema etílico e festivo. Na poesia brasileira há caso de ditirambo em sextetos eneassílabos (esquematizados em ABABCC), por exemplo, em Medeiros e Albuquerque. Ver POEMA (Ver tópico 11.2.4)

*DITROQUEU ou DICOREU - Tipo de pé feminino. (Ver tópicos 6.1 e 15)

*DOBRE - Ou rima "dobrada", é a repetição de palavra já usada para rimar um verso anterior, apenas visando reforçar a importância daquela imagem, considerada essencial ao tema do poema. Ver MORDOBRE e EPÍFORA (Ver tópicos 11.1 e 11.2.3)

*DÓCMIO e HIPODÓCMIO - Hipotéticos pés pentassílabos, normais na poesia grega mas inviáveis na metrficação lusófona, onde o maior tamanho de pé é tetrassílabo. Tal como a redondilha menor, o dócmio decompõe-se num dímetro jâmbico-crético (-+/-+), e o hipodócmio num dímetro crético-jâmbico (+-/+). (Ver tópicos 4.4, 7.2.2, 7.6.1, 7.7.2 e 7.10)

*DODECASSÍLABO - Verso de doze sílabas. Ver ALEXANDRINO (Ver tópico 7.9)

*DODECÁSTICO - Ver DUODÉCIMA

*DUODÉCIMA - Estrofe ou poema de doze versos. Tecnicamente o nome seria dodecástico, mas tanto o molde como o termo são pouco usados. (Ver tópico 11.2.10)

*DURO - Ver VERSO

*ÉCLOGA ou ÉGLOGA - Tipo de poema isostrófico cujo tema envolve a vida no campo e o amor do pastor à sua pastora, geralmente em forma de diálogo. Por extensão, qualquer formato de poema bucólico ou rural. Em Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, há éclogas isostróficas em décimas, em sextetos e em quartetos; em Camões, há écloga em oitavas. Ver POEMA e IDÍLIO (Ver tópicos 11.2.2, 11.2.4, 11.2.6 e 11.2.8)

*ECTLIPSE - Tipo de apócope que favorece o encurtamento do verso. (Ver tópico 11.9.2)

*ELEGIA - Tipo de poema isostrófico cujo tema, ao contrário da ode, é triste ou melancólico. Por extensão, qualquer formato de poema em tom de lamentação. Quando alude especificamente ao falecimento de alguém, o poema é tradicionalmente chamado de nênia. Quando tem tema triste mas se resume a uma quadra, é chamado de endecha. Em Camões, por exemplo, há elegias monostróficas em decassílabos rimados; em Fernando Pessoa, por exemplo, a "Elegia na sombra" é isostrófica, composta de quartetos decassílabos; também de quartetos são compostas a "Elegia inútil" e a "Elegia para minha mãe" de Manuel Bandeira, e sua "Elegia para Rui Ribeiro Couto" de sextetos, mas no mesmo poeta são alostróficas a "Elegia de agosto", a "Elegia de Londres" e a "Elegia de Verão"; em Drummond, é composta de quartetos livres a "Elegia 1938", ao passo que são alostróficas, por exemplo, a "Elegia carioca", a "Elegia do Rei Sião" e a "Elegia transitiva"; em Vinicius, há quartetos livres na "Elegia lírica", enquanto são alostróficas, por exemplo, a "Elegia ao primeiro amigo", a "Elegia desesperada" ou a "Elegia quase uma ode". Ver POEMA (Ver tópicos 11.2.2 e 11.2.4)

*ELIPSE - Tipo de tropo que encurta o verso. (Ver tópico 11.9.1)

*ELISÃO - Eliminação da fêmea final duma palavra pela máscara inicial da

palavra seguinte (como em "dantes" ou "destarte"), ou mesmo por outra fêmea (como em "dalgum" ou "pelamor de Deus"). Em alguns casos a vogal elidida é representada por um apóstrofo: "minh'alma". Ver SINALEFA e SINÉRESE

*EMPARELHADA ou PARALELA - Tipo de rima conforme a disposição no esquema. (Ver tópico 11.1)

*ENCADEADA - Tipo de rima interna. (Ver tópico 11.1)

*ENCADEAMENTO - Ver ENJAMBAMENTO

*ENDECHA ou ROMANCILHO - Tipo de poema monostrófico ou isostrófico composto de um ou mais quartetos, cujo metro varia da redondilha menor ao decassílabo. Na "endecha real" só o quarto verso é deca, sendo os demais pentas ou hexas. Originalmente espanhol, o molde serve a temas melancólicos ligeiros que, cabíveis em forma sucinta, não necessitem maior desenvolvimento. Ver ELEGIA e EPIGRAMA (Ver tópico 11.2.2)

*ENEASSÍLABO - Verso de nove sílabas. (Ver tópico 7.6)

*ENEÁSTICO - Ver NONA

*ENJAMBAMENTO - Continuação da frase ou da expressão no verso seguinte, quando a métrica força a quebra de linha a interromper o sintagma, ou quando, mesmo no verso livre, o poeta decide encurtar a linha e equilibrá-la com a linha de baixo. Exceto por essas duas razões, o enjambamento (do francês "enjambement") parecerá gratuito. (Ver tópico 11.9.1) Exemplos em Bandeira, em Drummond, num terceto de Bilac e num quarteto de Corina Rebuá:

[Teu pé... Será início ou é
Fim? É as duas coisas teu pé.] [Bandeira]

[Hoje tenho um amor e me faço espaçoso
para arrecadar as alfaias de muitos
amantes desgovernados, no mundo, ou triunfantes,
e ao vê-los amorosos e transidos em torno,
o sagrado terror converto em jubilação.] [Drummond]

[Quem o molde achará para a expressão de tudo?
Ai! quem há-de dizer as ânsias infinitas
Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?] [Bilac]

[Não consigo dormir. Como demora
Esta vigília que me torna lassa!
Se abro um livro, não leio. E lá por fora
Chove. Há passos na rua... E a ronda passa...] [Corina Rebuá]

Mais radical e ousado é o enjambamento sináptico ou silábico, que corta uma palavra a fim de explorar, a um tempo, a exatidão métrica e a rima intravocabular, como nestes quartetos de Nelson Ascher, cujo experimentalismo chega a enjambar pulando uma linha, correspondente ao verso entre parênteses:

[Ninguém jamais
regeu tão extra-
(pois sem rivais)
vagante orquestra

como a que destrua-
vando os umbrais
com chave-mestra
- cordas vocais -]

Ver também ESTICOMÍTIA

*ENVIO - Meia-estrofe ou estrofe mais curta, que encerra alguns tipos de poema (balada, canto real) e remata o tema com uma conclusão, "moral da história" ou dedicatória. Ver BALADA e CANTO REAL (Ver tópicos 11.2.2, 11.2.3, 11.2.4 e 11.2.6)

*EPANADIPLOSE - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*EPANÁFORA - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1 (Ver ANÁFORA)

*EPANALEPSE - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*EPANÁSTROFE - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*EPÂNODO - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*EPÊNTESE - Tipo de metaplasmo que favorece o alongamento do verso. (Ver tópico 11.9.2)

*ÉPICA - Ver POESIA

*EPICÉDIO e EPITÁFIO - Tipos de poemas fúnebres, o primeiro declamado e o segundo inscrito, que, juntamente com a nênia, cultuavam a memória dum falecido. O termo "epitáfio" sobrevive, mas não necessariamente ligado à poesia. Ver ELEGIA

*EPÍFORA - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1; quando ocorre em verso rimado, trata-se dum DOBRE. (Ver tópico 11.1)

*EPIGRAMA - Tipo de poema monostrófico de cunho satírico, geralmente caricaturando alguém, podendo variar entre a trova e a décima. Quando o poema satírico se desdobra em duas ou mais estrofes, já pertence à categoria dos madrigais. Quando o poema monostrófico tem, ao contrário do epigrama, tema triste ou lamentoso, pode eventualmente estar enquadrado na categoria da endecha. Ver POEMA e CANTIGA

(Exemplo de epigrama em quadra, aplicável a uma bunduda, é o de Arthur Francisco Baptista no tópico 11.1.2; exemplo de décima, aplicável aos narigudos, é o de Bocage no tópico 11.2.8)

*EPÍMONE - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*EPÍSTROFE - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*EPITALÂMIO - Poema de formato variável, comemorativo de núpcias ou bodas; qualquer poema de temática matrimonial. Ver ODE e POEMA

*EPÍTESE - Tipo de metaplasmo que favorece o alongamento do verso. (Ver tópico 11.9.2)

*EPÍTRITO - Nome dado a quatro tipos de pés, sendo o quarto feminino e os outros três masculinos. (Ver tópicos 6.1, 6.4 e 15)

*EPIZEUXE - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*EPOPÉIA - Tipo de poema isostrófico (oitava-rima), prototípico da poesia épica. Ver POESIA e POEMA HERÓI-CÔMICO (Ver tópico 11.2) Ver também OITAVA

*EQUIVOCAÇÃO - Emprego de palavras homógrafas e homófonas, porém gramaticalmente diferentes, para comporem a rima, como nestes tercetos do mais famoso soneto de Vicente de Carvalho, nos quais a palavra "pomos" está em duas categorias gramaticais e em dois sentidos:

[Essa felicidade que supomos,
Árvore milagrosa que sonhamos
Toda arreada de dourados pomos,

Existe, sim: mas nós não a alcançamos
Porque está sempre apenas onde a pomos
E nunca a pomos onde nós estamos.]

(Ver tópicos 11.1 e 12.1)

*ESCANSÃO - Procedimento esticológico para verificar a correção do verso sob o ponto de vista métrico. Escandir um verso é dividi-lo em sílabas poéticas e contá-las conforme as normas.

*ESDRÚXULO - Ver VERSO

*ESPONDEU - Tipo de pé masculino. (Ver tópicos 6.4 e 15)

*ESQUEMA RIMÁTICO - Notação alfabética indicativa da disposição das rimas na estrofe ou no poema, de modo que a tonicidade final do primeiro verso seja representada pela letra A, a do segundo pela letra B (caso o segundo não rime com o primeiro) ou pela mesma letra A (caso ambos rimem entre si), a do terceiro pela mesma letra do verso com o qual rime ou pela próxima letra do alfabeto, caso não rime com nenhum verso anterior, e assim sucessivamente. Destarte, o primeiro quarteto do soneto 19 de Camões, cujos versos rimam, pela ordem, em "iste", "ente", "ente" e "iste", tem o esquema rimático em ABBA, e a primeira estrofe do Hino Nacional, cujos versos pares rimam em "ante" e cujos ímpares não rimam, tem esquema em ABCB. Ver RIMA

*ESTÂNCIA - Ver ESTROFE

*ESTICOLOGIA - Estudo técnico do verso, de modo a analisá-lo do ponto de vista da métrica, da rima, da acentuação e do ritmo. (Ver capítulo 6)

*ESTICOMÍTIA - Equilíbrio entre a extensão do verso e o tamanho da frase, de forma que a cada verso corresponda uma frase de sentido completo, inversamente ao que ocorre no enjambamento. No exemplo abaixo, um quarteto de Francisca Júlia, os dois últimos versos são esticomíticos, enquanto os dois primeiros são enjambados. (Ver tópico 11.9.1)

[E o cortejo caminha. Os cantos do saltério
Ouvem-se. O morto vai numa rede suspenso;
Uma mulher enxuga as lágrimas ao lenço;
Chora no ar o rumor de um misticismo aéreo.]

Nos exemplos abaixo, todo o soneto é composto de versos esticomíticos:

"SONETO AMPLIFICADO" [Glauco Mattoso]

[Chiquinha abriu as alas femininas.
As duas Aracys têm cor de Rosa.
A Carmen, charme, fama fora goza.
A Dalva do adultério abre as cortinas.

As Elzas e Elizetes são divinas.
Cauby soube como Ângela é famosa.
Isaura é paulistana pela prosa.
São Paulo é da Inezita nas esquinas.

Maysa e Nora Ney bossam a fossa.
Dolores dura a dor do amor confesso.
Elis diz como a luta é coisa nossa.

Da Rita e da Celly samba não peço.
Ro Ro, Gal e Betânia têm voz grossa...
Mas tu, Maria, calas teu sucesso.]

"SONETO BELETRISTA" [Glauco Mattoso]

[Na história da poesia brasileira
Gregório, como um sátiro, desponta.
Dirceu canta Marília, que não conta.
Gonçalves Dias trepa na palmeira.

Rabelo é Zé, não tem eira nem beira.
Escravo, ao Castro Alves, vira afronta.
Bilac eleva e leva a lavra em conta.
Delfino é preso ao pé, mas mal o cheira.

Augustos são vanguarda: Alguém os siga!
Oswald e Mário apupam: Pau no apuro!
Drummond, Bandeira, ombreiam, bons de briga.

Cabral é cabra cru, cerebral, duro.
Se Piva quer viver na Grécia antiga,
Mattoso, em trevas, vive no futuro.]

*ESTRAMBOTE - Terceto adicional que, na poesia italiana, foi incorporado ao soneto. Por ser elemento estranho aos padrões estéticos do molde, não teve aceitação e caiu em desuso, mas adjetivamente o termo designa qualquer poema que, estranhamente a seu formato convencional, sofre acréscimo de versos ou estrofes. No Brasil, José Paulo Paes recriou sonetos de Aretino acrescidos de estrambote, como este que, rimado em FDF, vem posposto a um soneto esquematizado em ABBA ABBA CDC DED. Note-se que o primeiro verso do estrambote é um heróico quebrado:

[Este caralho é mais do que um tesouro!
É o bem que pode me fazer feliz!
Este sim é que é bem de Imperatriz!
Vale esta gema mais que um poço de ouro!

Acorde-me, caralho, que eu estouro!
Vê se encontras o fundo da matriz;
Um caralho pequeno se desdiz

Quando na cona quer guardar decoro.

Estás dizendo a verdade, ó mulher;
Quem caralho pequeno em cona enfia
Merece, de água fresca, um bom clister.

Esses devem foder cu, noite e dia.
Já quem o tem, como eu, brutal, feroz,
Somente na boceta se sacia.

- Sim, é verdade, mas
O caralho nos dá tanta alegria
Que nossa gula o quer na frente e atrás.]

*ESTRAMBÓTICO - Diz-se do poema ou da estrofe que foge aos padrões por conter versos a mais, como uma undécima entre as décimas ou o chamado "gabinete", em que a décima sofre enxertos de versos intermediários. (Ver tópico 11.2.10)

*ESTRIBILHO - Também chamado refrão, é o verso ou estrofe que se repete num poema ou letra de canção, arrematando outras estrofes e concentrando uma chave temática, como "Ó pátria amada, idolatrada, salve, salve!" no Hino Nacional. Em certos tipos de poema (como o rondó ou o triolé) o estribilho reaparece em "tornada", isto é, embutido na(s) estrofe(s).
Ver MOTE

*ESTROFE ou ESTÂNCIA - Cada um dos grupos de versos que formam um poema. O poema pode ter uma ou mais estrofes, e a estrofe pode ter dois ou mais versos. (Para a especificação dos tipos de estrofes, veja-se o tópico 11.2)

*EUFEMISMO - Tipo de tropo em que uma palavra considerada forte ou pesada é substituída por outra mais fraca ou leve, resultando às vezes numa perífrase ou numa antonomásia. Ao contrário da cacofonia, o eufemismo evita ofender a sensibilidade do leitor/ouvinte (particularmente quanto a termos chulos), mas na verdade apenas reflete o pudor do próprio autor. Exemplos estão nos versos abaixo, nos quais fica subentendido o estupro da virgem ou da mulher casada:

[Desde então, com prazer, sempre, seguiste
os desfolhos da minha juventude;
e o tempo faz que para mim se enriste
melhor teu trato cada vez mais rude.] [Gilka Machado]

[Que dum monstro inumano, lhe declara,
A mão cruel me trata desta sorte,
Porém, que alívio busque à dor amara,

Lembrando-se que teve uma consorte
Que, por honra da fé que lhe jurara,
À mancha conjugal prefere a morte.] [Tenreiro Aranha]

Meu soneto intitulado "Extraordinário" ilustra o caso:

[Assunto comezinho e habitual
é o coito eufemizado como "amor",
assim como "atentado ao pundonor"
é tudo, da enrabada ao sexo oral.

"Abuso sexual" virou normal,
em vez de "curra" ou seja lá o que for,
e logo vão chamar o estuprador
de "incômodo agressor" ou coisa igual...

Comigo não existe essa frescura.
Sou reles, baixo, chulo, vil, vulgar.
Não digo "ereção", digo "pica dura".

Mas ao lugar-comum posso escapar,
pois muitos consideram que é loucura
chupar do polegar ao calcanhar...]

*EUFONIA - A rigor, seria o oposto da cacofonia: palavras cuja sonoridade seja agradável, mas a impressão favorável guarda maior relação com a forma que com o sentido. Assim, as palavras "rubéola" ou "varíola" são mais eufônicas que "verbena" ou "açucena", embora estas últimas sejam nomes de flores e aquelas de doenças. Na verdade, o critério pelo qual se julga a "beleza" dum vocábulo é muito subjetivo, pois nada justifica que a palavra "saudade" seja decantada como a mais bela do idioma, enquanto que "sujidade" desperte repulsa. (Ver tópico 11.9.3)

*FÊMEA - Sílabas ou vogal átona. (Ver capítulo 3 e tópico 4.1)

*FESCENINA - Ver POESIA

*FIGURA - Modificação da palavra, na forma ou no sentido. A figura morfológica é chamada de metaplasmo, e a figura sintática de tropo. Ver tópico 11.9

*GABINETE - Tipo de poema estrambótico em que a décima é hipertrofiada pelo acréscimo de alguns versos intermediários. (Ver tópico 11.2.10)

*GALOPE À BEIRA-MAR - Tipo de décima composta em hendecassílabos, como

variante do martelo agalopado nas "cantorias" e peijas da poesia popular. (Ver os tópicos 7.8.1 e 11.2.8)

*GLOSA - Qualquer poema composto a partir de um mote, cujo tema pretenda desenvolver e comentar. O(s) verso(s) do mote podem estar ou não incluídos na glosa. O formato mais comum de glosa é a décima em redondilha maior. (Ver tópico 11.3) Ver também TORNADA

*GRAVE - Ver VERSO

*GRINALDA - Ver COROA

*HAICAI ou HAI-KAI - Gênero adaptado da poesia nipônica, composto de três versos, nem sempre metrificados ou rimados. (Ver os tópicos 11.1.3 e 11.7)

*HEMISTÍQUIO - Metade de um verso ou verso curto que equivale à metade de um verso longo. O hemistíquio exato só existe quando um verso agudo é divisível em metades pares, como este alexandrino bilaquiano:

[Sem ar! sem luz! sem Deus! sem fé! sem pão! sem lar!]
(Sem){ar}(sem){luz}(sem){Deus}/(sem){fé}(sem){pão}(sem){lar}

Na impossibilidade da exatidão silábica, o hemistíquio corresponde à metade mais uma sílaba, como o heróico quebrado em relação ao decassílabo, ou à metade menos uma sílaba, como a redondilha menor em relação ao hendecassílabo grave. (Ver tópicos 7.1.1, 7.6, 7.7.4 e 7.8)

*HENDECASSÍLABO - Verso de onze sílabas. (Ver tópico 7.8)

*HENDECÁSTICO - Ver UNDÉCIMA

*HEPTASSÍLABO - Verso de sete sílabas. (Ver tópico 7.4)

*HEPTÁSTICO - Ver SEPTILHA

*HERÓI-CÔMICO - Ver POEMA HERÓI-CÔMICO

*HERÓICO - Tipo de decassílabo cesurado internamente na sexta sílaba, considerado tipicamente masculino. Conforme a posição da cesura secundária, o heróico pode ser classificado como puro (tópico 7.7.6.1), impuro (tópico 7.7.6.4) ou martelo (tópico 7.7.6.3 e capítulo 10); (Ver também os tópicos 11.4.1/2)

*HERÓICO QUEBRADO - Verso composto de seis sílabas, assim chamado por equivaler ao metro do primeiro hemistíquio do decassílabo heróico. (Ver tópico 7.3)

*HETEROMETRIA - Emprego de dois ou mais comprimentos de verso no mesmo poema. Considerado isoladamente, o verso é heterômetro quando composto de pés de diferentes tamanhos. Ver ANISSILABISMO (Ver tópico 8.1)

*HETEROSTROFIA - Emprego de dois ou mais tipos ou tamanhos de estrofe no mesmo poema, o mesmo que alostrofia. Ver ALOSTRÓFICO

*HEXÂMETRO - Verso composto de seis pés. A rigor, o único hexâmetro normal seria o padrão jâmbico do alexandrino, cujo NR é 2,2,2,2,2,2 e que o coloca na condição de andrógino. (Ver tópico 7.9.1)

*HEXASSÍLABO - Verso de seis sílabas. (Ver tópico 7.3)

*HEXÁSTICO - Ver SEXTILHA

*HIATO - Em termos esticológicos, é sinônimo de diérese. Alguns sustentam que, entre duas palavras (como "salto alto") a pronúncia separada do "o" de "salto" e do "a" de "alto" seria um hiato propriamente dito, enquanto que, dentro da mesma palavra (como "superior"), a separação entre "i" e "o" seria uma diérese; contudo, entendo eu que, dentro do verso, não importa se temos uma ou várias palavras, dado que o verso inteiro constitui um único morfema para efeito de escansão. Ver DIÉRESE e SINÉRESE

*HINO - Tipo de poema entusiástico de formato variável que, atualmente, só não se confunde com a ode pelo fato de relacionar-se a uma melodia e, comumente, celebrar alguma entidade pública ou instituição, tais como a nação, a bandeira, a cidade, etc. (Ver tópico 15)

*HIPÉRBATO - Tipo de tropo que inverte a ordem das palavras e favorece o ajuste métrico do verso. (Ver tópico 11.9.1)

*HIPERBIBASMO - Deslocamento forçado da sílaba máscula. Ver SÍSTOLE e DIÁSTOLE

*HIPÉRBOLE - Tipo de tropo em que a palavra exata é substituída ou complementada por uma expressão exagerada, de modo que a idéia resultante aumenta ou diminui a intensidade daquilo que se atribui ao caso, como nas frases "chorou rios de lágrimas", "verteu torrentes de sangue", "tem um coração maior que o mundo" ou "tem um narigão que não acaba mais". Exemplos estão nos versos abaixo. (Ver tópico 11.9.1)

[Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.] [Drummond]

[Os deuses rugem. Entre incêndios de ouro e gemas,
Há torrentes de sangue, hecatombes supremas,
Heróis rojando ao chão, troféus ardendo em pira] [Bilac]

[Nariz, nariz, e nariz,
Nariz, que nunca se acaba;
Nariz, que se ele desaba,
Fará o mundo infeliz!] [Bocage]

*HIPERMETRIA - Quebra de um pé por sílaba a mais, ocasionando o alongamento injustificável do verso, como neste trecho da letra da valsa "Eu sonhei que tu estavas tão linda", de Lamartine Babo e Francisco Matoso:

[A orquestra tocava valsas dolentes
Tomei-te aos braços,
Fomos dançando,
Ambos silentes
E os pares que rodeavam entre nós (hipémetro)
Diziam coisas,
Trocavam juras
À meia-voz]

Note-se que o segundo decassílabo é hipémetro, dado que seu verdadeiro NR é 2,3,2,4 e, para acompanhar o NR 2,3,2,3 do outro decassílabo, o autor força uma sinérese absurda em "rodeavam/entre" (que soa, na voz de Francisco Alves, como "rodeaventre"), efeito inadmissível neste tipo de canção, ainda que aceitável numa letra de punk rock. (Ver tópicos 5.1, 5.2, 6.3, 6.4.1, 7.7.6 e 11.1) Ver também CATALEXE

*HIPÉRTESE - Tipo de metaplasmo que favorece a elasticidade do verso.
(Ver tópico 11.9.2)

*HIPODÓCMIO - Ver DÓCMIO

*HOMOFONIA - Semelhança sonora ou coincidência vocálica entre palavras dentro do verso, ou entre diferentes ordens de rima dentro da estrofe:
por exemplo, das vogais "a", "e" e "o" nestes versos de Auta de Souza,
ou entre as rimas "ana" e "ama" neste quarteto de Luís Delfino:

[Minh'alma vai cantar, alma sagrada!]

[Não creio nisso e ninguém crê de certo...]

[Mesmo encontrei quem me dissesse um dia]

[A voz de um órgão soluçando dores]

[Teu voluntário escravo, ó soberana,
Amo a tua vida, e dela a teia e o drama,
Que na minha existência se derrama,

Como um eco sem fim da vida humana.]

(Ver tópico 11.1) Ver também ALOFONIA e ASSONÂNCIA

*HOMOMETRIA - Característica do verso homômetro, que, considerado em si mesmo, é composto de pés iguais, ou que, considerado em relação aos demais versos do poema, tem igual número de sílabas. Ver HETEROMETRIA e ISOSSILABISMO

*HOMOPTOTO - Figura sintática em que diferentes palavras repetem o mesmo caso, grau, tempo e/ou pessoa, como nos infinitivos deste quarteto de Florbela Espanca, ou na terceira pessoa dos verbos no último verso do outro quarteto, de Luís Delfino. Ver POLIPTOTO e PAREQUESE

[Chegaste, enfim! Milagre de endoidar!
Viu-se nessa hora o que não pode ser:
Em plena noite, a noite iluminar
E as pedras do caminho florescer!]

[Não há pedra que a água não consuma;
Sem ferir-se, a água fere a pedra dura;
Quer tempo: e gota e gota, uma após uma,
A beija, a encanta, a enlaça, a envolve, a fura.]

*HOMOTELEUTO - Figura morfológica em que a sonoridade entre diversas palavras se aproxima pela mesma terminação, principalmente quanto às postônicas, ainda que a vogal máscula não coincida: "sábado" não rima com "bêbado", mas na letra de "Construção" Chico Buarque faz do homoteleuto um recurso até mais precioso que uma rima rica:

[Sentou pra descansar como se fosse sábado]

[E tropeçou no céu como se fosse um bêbado]

[Tijolo com tijolo num desenho mágico]

[Beijou sua mulher como se fosse lógico]

[Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo]

[Dançou e gargalhou como se fosse o próximo]

Em Vinicius, "primavera" não rima com "nascerá", mas o efeito do homoteleuto é mais forte que a inconveniência de quebrar o ritmo do decassílabo:

[Outra carne virá. A primavera
É carne, o amor é seiva eterna e forte;

Quando o ser que viveu unir-se à morte
No mundo uma criança nascerá.]

Ver também PARONOMÁSIA; (ver tópicos 9.1 e 12.2)

*ICTO - Tempo forte que, na música, corresponde ao acento tônico na poesia. (Ver tópico 6.5) Ver também MÁSCULA e ACENTO

*IDÍLIO - Tipo de poema lírico no qual o amante se dirige à amada. Quando dialogado, incluindo também a voz da amada, confunde-se com a écloga. Ver POEMA e POESIA

*IMPERFEITA - Tipo de rima. (Ver tópico 11.1)

*IMPURO - Diz-se do verso que, em relação ao respectivo molde, não segue rigorosamente o ritmo mais clássico. No caso do heróico, ver o tópico 7.7.6.4; no caso do alexandrino, o tópico 7.9.2; ver ainda ANDRÓGINO

*INTERPOLADA ou OPOSTA - Tipo de rima conforme a disposição no esquema. (Ver tópico 11.1)

*ISOSSILABISMO - Mesma quantidade de sílabas entre versos, o que não implica necessariamente em assonância nem em simetria: dois decassílabos são isossilábicos, mas podem não rimar, e um deles pode ser heróico enquanto outro é sáfico. (Ver capítulo 3 e tópicos 5.2, 6.4.1 e 6.5) Ver ANISOSSILABISMO e HOMOMETRIA

*ISOSTRÓFICO - Diz-se do poema formado por estrofes iguais, tanto na quantidade de versos por estrofe como na métrica dos versos. São exemplos a ode e a epopéia; na literatura de cordel, os romances em sextilha. (Ver tópico 11.2) Ver também ALOSTRÓFICO

*JÂMBICO - Ritmo preferencial do verso em português, baseado no menor pé masculino, o jambo. (Ver os tópicos 4.9.1 e 5.4.1)

*JAMBO ou IAMBO - Tipo de pé masculino. (Ver tópicos 6.4 e 15)

*JÔNICO MAIOR - Tipo de pé feminino. (Ver tópicos 6.1 e 15)

*JÔNICO MENOR - Tipo de pé masculino. (Ver tópicos 6.4 e 15)

*LEONINA - Tipo de rima. (Ver tópico 11.1)

*LIBRISMO ou VERSILIBRISMO - Tendência à adoção do verso livre em lugar do rigor formal e normativo, procedimento típico da poesia modernista. (Ver capítulo 12)

*LICENÇA - Em poesia, todo procedimento que transgride uma norma em

benefício de outra, como o sacrifício da concordância em favor da métrica, ou da tonicidade do vocábulo em função da tonicidade do verso. Numa acepção ampla, a licença poética abrange um irrestrito recurso ao sentido figurado e ao experimento formal, não apenas quanto aos casos já dicionarizados, mas em qualquer caso que, a critério pessoal do poeta, envolva alteração das funções morfológicas, sintáticas e semânticas duma palavra ou frase. Tal alteração inclui o uso de tropos e metaplasmos, bem como a legitimação dos chamados vícios de linguagem. (Ver tópico 11.9)

*LIMERICK e LIMEIRIQUE - Gênero epigramático-fescenino da língua inglesa e respectiva adaptação brasileira. (Ver tópicos 7.6.1, 11.1.1 e 11.5)

*LÍRICA - Ver POESIA

*LIVRE - Ver VERSO

*MADRIGAL - Tipo de poema alostrófico de extensão breve e conteúdo ligeiro, que tanto pode ter cunho lírico como satírico. Neste último caso, difere do epigrama por conter mais de uma estrofe e por admitir metros mais variados. (Ver tópico 11.2)

*MARTELO - Tipo de decassílabo cesurado internamente na terceira e na sexta sílabas. (Ver tópico 7.7.6.3 e capítulo 10) Ver AGALOPADO

*MARTELO AGALOPADO - Adaptação brasileira do decassílabo dianapéstico-peônico à décima. Essa modalidade é considerada como do mais alto padrão entre os gêneros de "cantoria", e só encontra paralelo do mesmo nível nos hendecassílabos do "galope à beira-mar". (Ver capítulo 10)

*MARTELO ALAGOANO - Modalidade de martelo agalopado na qual o verso final repete um estribilho. (Ver tópico 10.3)

*MARTELO CRUZADO - Tipo de sextilha na qual o verso "martelado" se originou. (Ver tópico 11.2.4)

*MÁSCULA - Sílabas ou vogal tônica. (Ver capítulo 3 e tópico 4.1)

*MESARQUIA - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*MESODIPLOSE - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*MESOTELEUTO - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*METÁFORA - Tipo de tropo que, em poesia, tem menos conseqüências formais que temáticas. Ainda assim, a escolha duma idéia simbólica pode influir na métrica ou na rima, como "fel" ou "pão" (monossílabos) para

representar "amargura" e "alimento" (tetrassílabos), que, se vierem no final da linha, determinarão, além da rima, o carácter agudo do verso. Genericamente, qualquer imagem comparativa é tida como metáfora, mas, para distingui-la dos diversos tipos de metonímia, convencionou-se que, nesta, a comparação já está implícita, enquanto que na metáfora a comparação é "inventada" pelo poeta, pois a imagem usada não teria, necessariamente, relação lógica com a pessoa ou coisa representada, como no caso em que se chama uma mulher de "víbora". Ver ALEGORIA (Ver tópico 11.9.1)

Exemplo de metáfora auto-explicada está neste haicai de Aída Godinho:

[No céu cintilante
mil vaga-lumes brincando:
mil sonhos vagando.]

*METALEPSE - Tipo de metonímia em que a palavra exata é substituída por uma expressão que lhe representa o efeito, ou seja, em que a causa é substituída pela consequência, como na expressão "suor" em lugar de "trabalho", ou "lágrima" em lugar de "sofrimento", ou "cabelos brancos" em lugar de "velhice". Exemplos estão nos versos abaixo. (Ver tópico 11.9.1)

[Misturou o seu sangue ao nosso sangue,
O seu suor, no campo, ao suor da aurora,
Deu força e alento ao nosso corpo langue.] [Luís Delfino]

[Será possível que o teu seio rosa,
Nunca embalasse a lágrima formosa?
Ah! não és rosa, pois não tens espinhos!] [Auta de Souza]

[E ainda no fulgor dos seus cabelos brancos,
Sonhar como mulher, sentir como criança!] [Carmen Cinira]

*METAPLASMO - Figura de linguagem cujo emprego se enquadra entre as licenças poéticas. (Ver tópico 11.9.2)

*METÁTESE - Tipo de metaplasmo que pode influir na métrica ou na rima do verso. (Ver tópico 11.9.2)

*METONÍMIA - Tipo de tropo em que a palavra exata é substituída por outra com a qual tenha uma relação quantitativa (sinédoque), qualitativa (antonomásia) ou consecutiva (metalepse), além da noção comparativa, pressuposta nas correlações recíprocas de: singular e plural ("a graça da moça" em vez de "das moças"); nome comum e nome próprio ("O livro, esse guerreiro" em vez de "Napoleão"); causa e efeito ("cabelos brancos" em vez de "velhice"); parte e todo ("peitos apaixonados" em vez de "pessoas apaixonadas"); continente e conteúdo ("bebeu um garrafão de

vinho" em vez de "o vinho dum garrafão"); objeto e material de que é feito ("ouro" em vez de "dinheiro", "bronze" em vez de "estátua"); autor e obra ("Já li Lope de Vega" em vez de "a poesia de Lope de Vega"); proprietário e propriedade ("almoçar no China" em vez de "no restaurante do China"); morador e morada ("jantar no Guedes" em vez de "na casa do Guedes", "morros mal-vestidos" em vez de "habitantes dos morros"); lugar e produto ("um porto" em vez de "vinho do Porto"); ou concreto e abstrato ("bandeira" em vez de "pátria"). A rigor, a metáfora abrangeria também a metonímia, mas a distinção está no nexos comparativo, que na metonímia é pressuposto, e na metáfora proposto pelo poeta: assim, a pomba como sinônimo de "paz" é metonímia (por ser esse conceito universal), mas como símile de "sonho" (a exemplo do que propõe Raimundo Correia no soneto "As pombas") é metáfora, por ser conceito pessoal do autor. (Ver tópico 11.9.1) Exemplos estão nos versos abaixo:

[Se a rosa murcha ainda em botão, e a graça
Da moça foge quando a idade cresce] [Auta de Souza]

[O livro - esse audaz guerreiro
Que conquista o mundo inteiro
Sem nunca ter Waterloo] [Castro Alves]

[E ainda no fulgor dos seus cabelos brancos,
Sonhar como mulher, sentir como criança!] [Carmen Cinira]

[Já li Lope de Vega e li Gregório] [Glauco Mattoso]

[Festa dos nossos trapos coloridos,
A mostrar que, nos morros mal-vestidos,
É sempre feriado nacional] [Orestes Barbosa]

[São, às vezes, as surdinas
Dos peitos apaixonados
Aqueles notas divinas
Que ele desprende aos bocados...] [Emílio de Menezes]

*METRIFICAÇÃO - Parte da versificação que trata da extensão e dos limites do verso, bem como dos critérios para a contagem silábica. (Ver o capítulo 7)

*MISTURADA - Tipo de rima sem esquema fixo, disposta aleatoriamente na estrofe ou num poema livre. (Ver tópicos 11.1 e 12.1)

*MOLOSSO - Tipo de pé masculino. (Ver tópicos 6.4 e 15)

*MONOMETRIA - Característica do verso composto de um só pé, ou seja, do verso di, tri ou tetrassílabo. Ver POLIMETRIA (Ver tópico 7.2)

*MONOSSÍLABO - Hipotético verso de uma única sílaba, que na prática só existe artificialmente, como procedimento concretista ou exercício lúdico, dado que o menor verso não poderia ser menor que o menor pé e que este se compõe de duas sílabas. (Ver tópicos 4.4, 5.1 e 7.2)

*MONÓSTICO - Tecnicamente seria o poema ou estrofe que se compõe de um só verso; na prática, designa o mote de verso único que recai no último verso da glosa. (Ver tópicos 10.2 e 11.3.4)

*MONOSTRÓFICO - Diz-se do poema composto de uma só estrofe, caso do haikai, do limeirique ou da trova. Ver POEMA

*MORDOBRE - Ou rima "mordobrada", é a ocorrência de palavras derivadas do mesmo radical, variando apenas a categoria gramatical, como "sangue" e "exangue". Ver DOBRE e PAREQUESE; (Ver tópico 11.1)

*MOSAICADA - Tipo de rima. (Ver tópico 11.1)

*MOTE - Um ou mais versos propondo um tema a ser comentado e desenvolvido na glosa. Normalmente o mote é um refrão corrente ou anônimo, glosado por vários poetas ao longo do tempo, ou então uma frase metrificada formulada por um poeta a outro, à guisa de desafio. O formato mais comum de mote é o dístico em redondilha maior, chamado de "colcheia", que retorna a cada glosa numa "tornada" de colocação variável. (Ver tópico 11.3)

*MOURÃO ou MOIRÃO - Poema repentista composto em quintilha, sextilha, septilha, ou mesmo em duodécima, sob regras rígidas. (Ver o tópico 11.2)

*NARRATIVA - Ver POESIA

*NÊNIA - Tipo de elegia fúnebre que, juntamente com o epitáfio e o epicédio, cultuava a memória dum falecido. Ver ELEGIA

*NONA - Estrofe ou poema de nove versos. Tecnicamente o nome seria eneástico, mas tanto o molde como o termo são pouco usados. (Ver tópico 11.2.7)

*NONA-DÉCIMA - Tipo de glosa. (Ver tópico 11.3.2)

*NÚMEROS - A representação numérica do verso pode ser feita de duas maneiras: marcando só as sílabas másculas cesuráveis (número distributivo) ou marcando a quantidade silábica dos pés que o compõem (número representativo). (Ver, respectivamente, os tópicos 4.7 e 4.8)

*OCTETO ou OCTÓSTICO - Ver OITAVA

*OCTOSSÍLABO - Verso de oito sílabas. (Ver tópico 7.5)

*OCTÓSTICO - Ver OITAVA

*ODE - Tipo de poema isostrófico cujo tema, ao contrário da elegia, é alegre ou comemorativo. Por extensão, qualquer formato de poema em tom de exaltação. Quando especificamente alusivo à celebração dum casamento, o poema é chamado de epitalâmio; quando tematiza festas regadas a vinho e outras beberagens, é chamado de ditirambo. Quando musicado e oficializado, o poema exaltativo é chamado de hino ou cântico. Em Camões, por exemplo, a ode é isostrófica mas varia entre o septeto rimado e o branco, com quebrados intercalados aos decassílabos; em José Bonifácio (o Velho), é isostrófica a "Ode aos baianos", composta de quartetos brancos, sendo três decassílabos e um quebrado em cada estrofe; em Castro Alves, por exemplo, é isostrófica a "Ode ao Dous de Julho", composta em oitavas decassílabas; já em Fernando Pessoa, por exemplo, são alostróficas as odes "marcial", "marítima" e "triumfal", sob o heterônimo de Álvaro de Campos; em Drummond, é alostrófica, por exemplo, a "Ode no cinquentenário do poeta brasileiro". Ver POEMA e CANTO (Ver tópicos 11.2.2, 11.2.4, 11.2.5 e 11.2.6)

*OITAVA - Estrofe ou poema de oito versos. Tecnicamente, a estrofe propriamente dita teria o nome de octeto, e o poema, de octóstico, mas são termos desusados. (Ver tópico 11.2.6)

*OITAVA REAL ou OITAVA HERÓICA - Estrofe octóstica em decassílabos, típica da poesia épica, como nos "Lusíadas" de Camões. Ver OITAVA-RIMA

*OITAVA-RIMA - Tipo de poema isostrófico de esquema uníssono, composto de oitavas reais, a exemplo dos "Lusíadas" de Camões. (Ver tópico 11.2.6)

*ONOMATOPÉIA - Figura que consiste no emprego de palavras que provocam efeitos fonéticos imitativos dos sons naturais que tais palavras representam, como no soneto de Bilac em que "clangor" traduz o som da tuba, "trom" e "silvo" traduzem os ruídos da onda que se arrebenta, e "arrollo" (o mesmo que "arrulho") traduz sentimentos de carinho:

[Amo-te assim, desconhecida e obscura.
Tuba de alto clangor, lira singela,
Que tens o trom e o silvo da procela,
E o arrollo da saudade e da ternura!]

Também neste terceto de Francisca Júlia se percebe como a onomatopéia repercute as sonoridades que a poetisa visa expressar:

[Versos que lembrem, com seus bárbaros ruídos,
Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra,
Ora o surdo rumor de mármore partidos!]

(Ver tópico 12.2)

*OPOSTA - Outro nome da rima interpolada.

*OPULENTA - Ver RIMA

*OXÍMORO - Tipo de tropo em que uma palavra ou expressão, em sua carga semântica ("miséria" ou "riqueza", por exemplo) ou em seu aspecto morfológico (a palavra "pena" nas opostas acepções de "punição" e "misericórdia"), é confrontada com sua própria antítese, no mesmo verso ou poema, produzindo efeitos paradoxais às vezes refletidos na métrica ou na rima. Em certos casos, o procedimento oximórico coincide com a palinódia, como nestes quartetos cujos versos primeiro e último se contradizem:

[Poetas sempre falam a verdade,
e quem a fala não merece pena.
Chorar do crocodilo e rir da hiena:
é assim que se interpreta a realidade.

Um vate dissimula (à) sua vontade,
e muda logo o ângulo da cena.
Tem ódio ou aversão, mas finge pena.
Poetas nunca falam a verdade.] [Glauco Mattoso]

Outros exemplos de oxímoro estão nestes versos de Gilka Machado:

[Miséria - minha íntima riqueza]

[Domino-te; entretanto, és tu que me dominas]

[posta entre o gozo e a dor - satânica e divina -]

[mal que não sabes doer e bem que não confortas...]

[Fiz do silêncio meu constante brado]

[Ó meu santo pecado, ó pecadora
virtude minha! ó minha hesitação!]

[ó dúbio sentimento, que comigo
vives, minha agonia e meu prazer!]

(Ver tópico 11.9.1)

*PALILOGIA - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1; ver também TORNADA

*PALIMBÁQUIO - Outro nome do pé antibáquio.

*PALINÓDIA - Poema ou trecho de poema em que o autor retoma um tema que ele próprio abordou noutro poema, geralmente para fazer alguma ressalva ou retratação, como nos dois fragmentos de Drummond abaixo, ou nos dois meus mais abaixo, nos quais os temas da vastidão ou da nobiliarquia, respectivamente, são retificados. Por extensão, pode ser chamada de palinódia a figura que, no mesmo poema, se utiliza para desdizer o que acaba de ser dito, como nestes quartetos:

[Subúrbios das metrópoles destino
são para alguns milhões que do trabalho
retornam, num transporte velho e falho
que, aos trancos e barrancos, toca o sino.

Que sino, nada! Apito! Nem defino
direito esse trambolho, um quebra-galho
chamado de "trem-bala", pelo atalho
que passa nas favelas, assassino.] [Glauco Mattoso]

[Mundo mundo vasto mundo
mais vasto é meu coração]
[Drummond, no "Poema de sete faces"]

[Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor]
[Drummond, em "Mundo grande"]

[Na década de 20, a Paulicéia
só tinha prédio baixo e casarão.
Até que um visionário, o tal barão,
de erguer o arranha-céu foi tendo a idéia.]
[Glauco Mattoso, no soneto "Arquitetônico"]

[Por mim, quase a barão foi promovido
o tal comendador que o projetara.]
[Glauco Mattoso, no soneto "Ao Martinelli"]

Também palinódico é o segundo dos quartetos abaixo, em que Cláudio Manuel da Costa reconsidera o conceito do primeiro quarteto, este pertencente a um soneto mais antigo:

[Injusto Amor, se de teu jugo isento
Eu vira respirar a liberdade,
Se eu pudesse da tua divindade
Cantar um dia alegre o vencimento]

[Eu cantei, não o nego, eu algum dia
Cantei do injusto amor o vencimento;
Sem saber, que veneno mais violento
Nas doces expressões falso encobria.]

(Ver tópico 11.9.1) Ver também OXÍMORO

*PARADOXO - Ver OXÍMORO

*PARAGOGE - Ver EPÍTESE

*PARALELA - Outro nome da rima emparelhada.

*PARCELA - Tipo de décima composta em versos de quatro ou cinco sílabas.
(Ver tópicos 7.2.1 e 7.2.2)

*PARELHA - Estrofe dística. (Ver tópico 11.2)

*PAREQUEMA - Figura de efeito fonético causada pelo eco da sílaba final dum vocábulo, repetida na sílaba inicial do vocábulo seguinte, como nas expressões "nada daquilo", "samba baiano", "amor mortal" ou "sempre presente", e mais comum nas letras da música popular que na poesia escrita:

[A voz de um órgão soluçando dores] [Auta de Souza]

[Chiquita Bacana lá da Martinica
Se veste c'uma casca de banana nanica] [João de Barro/Alberto Ribeiro]

[Dorme, menino grande,
Que eu estou perto de ti!] [Antônio Maria]

[Meu caminho é de pedra,
Como posso sonhar?] [Fernando Brant/Milton Nascimento]

(Ver tópico 9.1)

*PAREQUESE - Figura sintático-morfológica que aproxima palavras da mesma derivação, como o substantivo "dor" e respectivo adjetivo neste exemplo de Gilka Machado; quando ocorre em expressões rimadas, trata-se dum MORDOBRE. Ver também HOMOPTOTO e POLIPTOTO. (Ver tópico 11.1)

[Com toda a vista em tua vista presa,
penso: uma dor tão dolorosa assim
só há na minha interna profundez...]]

*PARIAMBO ou PERIAMBO - Outros nomes do pé pirríquio.

*PARÓDIA - Qualquer formato de poema satírico que caricature um poema alheio, imitando-lhe o estilo, o vocabulário e o tema, porém profanando-lhe a seriedade. Geralmente a paródia reaproveita as rimas do original e satiriza clássicos da literatura, ridicularizando-lhes ou banalizando-lhes a temática, quando não transformando-a em matéria fescenina, a exemplo daquela que fiz sobre o soneto "Língua portuguesa" de Bilac (transcrito no tópico 7.7.6); ver também POEMA HERÓI-CÔMICO e CENTÃO

"LÍNGUA PUTANHEIRA" [Glauco Mattoso]

A língua deflorada, puta bela,
a um tempo é despudor e compostura.
Menina virgem, sim, porém impura:
tem cabacinho mas caralhos fela.

Quero-te assim, cu doce e pica dura,
carícia, ato de amor, curra barrela,
que tens o dom e o vício da donzela
e o ardor da crueldade e da tortura!

Amo teus bardos, anjos de Sodoma,
bastardos de olho vivo e de ânus largo!
Amo-te, ó grosso e doloroso idioma,

em que o Pai me chamou "da puta filho"
e em que eu choro a cegueira e canto o encargo
de usar-te a lambar botas, dando um brilho!

*PARONOMÁSIA - Semelhança de sonoridade e/ou grafia entre duas ou mais palavras ou expressões dentro do poema, de modo a provocar efeitos eufônicos e até trocadilhescos. No poema livre e no poema concreto a paronomásia supre a ausência de métrica e rima, valorizando o vocabulário pelo colorido dos ecos silábicos. (Ver tópico 12.2) Ver também HOMOTELEUTO

No exemplo abaixo, a paronomásia se confunde com o travalínguas, jogo verbal com o qual tem elementos em comum, quanto aos ecos morfêmicos e às similaridades silábicas:

"SONETO TATIBITATE" [Glauco Mattoso]

[A aranha arranha a aranha, e o rato rói
a roupa rococó do rei de Roma.
Três tristes tigres trepam em Sodoma.

A plebe aplaude o pleito do playboy.

Mamão maduro mancha a mão que o mói.
A dama do masoca o soca e doma.
Glaucomatoso é o globo com glaucoma.
O dedo do detento é duro e dói.

Bilu, tetéia, pinto, pingulim.
Escubidu, Banzé, Pluto, Capeto,
Esnupe, Rintintim, Milu, Tintim.

Só sinto sono se me sai soneto.
Pirlimpimpim pra mim é pó marfim,
pois o peito do pé do Pedro é preto.]

*PÉ - Cada um dos fragmentos que compõem o verso. Um pé não é um verso, nem uma sílaba. Portanto, não é correto dizer que um verso tem dez pés se for um decassílabo; tampouco dizer que uma estrofe tem dez pés se for uma décima. No caso do "martelo alagoano", no tópico 10.3 o equívoco é explicado. O menor pé tem duas sílabas e o maior tem quatro. Um pé não coincide necessariamente com as sílabas de uma ou mais palavras, como se nota nestes exemplos:

[Se em teu formoso céu, risonho e límpido]
(Seem){teu}/(for)[mo](so){céu}/(ri)[so](nhoe){lím}...

Os dois primeiros pés (um jambo e um dijambo) coincidem com as palavras "Se em teu" e "formoso céu", respectivamente, mas o terceiro pé (outro dijambo) engloba as sílabas "risonho e lím".

[A imagem do Cruzeiro resplandece]
(Ai){ma}/(gem)(do)(Cru){zei}/(ro)(res)(plan){de}...

Aqui nenhum dos pés (um jambo e dois peões quartos) corresponde a palavras inteiras: no primeiro, "A ima"; no segundo, "gem do Cruzei"; no terceiro, "ro resplande".

Os pés são classificados de acordo com o gênero (masculino ou feminino) e com o tamanho (pequeno, médio ou grande, isto é, duas, três ou quatro sílabas). Ver os capítulos 2 e 4, além do tópico 7.1.1; (Para um detalhamento dos tipos de pé, masculino e feminino, e de seus numerosos nomes conforme a posição das tônicas, vejam-se os tópicos 4.9, 6.1 e 6.4)

*PEÃO, PEÔNIO ou PÉON - Nome dado a quatro tipos de pés, sendo o quarto masculino e os outros três femininos. (Ver tópicos 6.1, 6.4 e 15)

*PELEJA - Tipo de poema alostrófico composto a dois e resultante de desafio, usualmente entre repentistas, que se apresentam perante um auditório e põem à prova a habilidade, um do outro, nos diversos moldes da poesia popular (sextilha, septilha, martelo, galope, etc.), posteriormente transcrito para publicação em folheto de cordel. Ver ROMANCE

*PENTÂMETRO - Qualquer tamanho de verso que seja composto de cinco pés, independentemente do tipo destes. O pentâmetro jâmbico (NR 2,2,2,2,2) seria o ritmo ideal para o decassílabo, que assim poderia ser qualificado como andrógino. (Ver tópico 7.7.6)

*PENTASSÍLABO - Verso de cinco sílabas. (Ver tópico 7.2)

*PENTÁSTICO - Ver QUINTILHA

*PEÔNICO - Ritmo baseado no maior tamanho de pé masculino, o peão quarto. (Ver tópico 4.9.3)

*PERÍFRASE - Tipo de tropo em que a palavra mais exata é substituída por uma expressão mais vaga e, geralmente, mais prolixa, como "rei dos animais" em lugar de "leão". Muitas vezes a perífrase funciona como eufemismo, a exemplo da expressão "portador de deficiência visual" em lugar de "cego" ou "mulher de vida fácil" em lugar de "puta", mas é evidente que, em poesia, um dissílabo tem aplicabilidade bem mais freqüente que um sintagma complexo. (Ver tópico 11.9.1)

*PIRRÍQUIO ou DÍBRACO - Tipo de pé feminino, incabível na métrica portuguesa. (Ver tópicos 6.1 e 15)

*PLEONASMO - Tipo de tropo em que a palavra exata é enfatizada por outra(s) que lhe reafirmam o sentido, como nas expressões "vi com meus próprios olhos" e "a mim me parece". Embora toda redundância seja, em princípio, supérflua, em poesia é comum que alguns conceitos sejam reforçados de forma pleonástica, num recurso grandiloqüente. (Ver tópico 11.9.1) Exemplos estão nestes versos de Gilka Machado:

[Procuro-me a mim mesma, em meus longes perdida]

[quem me dera resfriar-me no teu gelo!
quem me dera aquecer-te em meu verão!...]

[penso: uma dor tão dolorosa assim
só há na minha interna profundez...]

*POBRE - Ver RIMA

*POEMA - Composição lítero-musical de extensão variável, formada por uma

ou mais estrofes, estas de dois ou mais versos, estes de um ou mais pés. Tematicamente, a tipologia varia conforme os gêneros poéticos. Formalmente, o poema pode ser monostrófico, isostrófico ou alostrófico. A rigor, o menor poema seria monóstico, mas o mote de uma só linha se completa na respectiva glosa, formando um vilancete, que é alostrófico. Outros casos de poemas alostróficos são o madrigal, o soneto, o rondó, a balada e a peleja; isostróficos são o romance de cordel, a oitava-rima, a terça-rima, a elegia, a ode e o ditirambo; monostróficos são o haicai, a trova, a endecha, o limeirique, o triolé, o epigrama e, na maioria, os poemas livres. Ver POESIA (Ver capítulo 11)

*POEMA HERÓI-CÔMICO - Tipo de poema isostrófico (em oitavas) que parodia a epopéia, tratando de forma grandiloqüente temas banais ou insignificantes. Ver EPOPÉIA e PARÓDIA

*POESIA - A despeito da acepção dicionarizada, não é sinônimo de poema, donde ser inadequado referirmo-nos a um "livro de poesias", da mesma forma que não seria preciso aludirmos às "músicas" dum disco e sim às canções ou faixas. Filosoficamente, a conceituação da poesia pode variar ao sabor das tendências estéticas. Tecnicamente, a poesia é uma qualidade ou, mais precisamente, uma propriedade da linguagem (identificada com a plasticidade morfológica e com a figuratividade semântico-temática), donde podermos achar poesia num texto em prosa, da mesma maneira que, num texto em verso, pode faltar poesia. Especificamente, a poesia pode ser, conforme seu objeto, épica (feitos gloriosos), lírica (casos amorosos), narrativa (fatos curiosos), satírica (costumes ou personagens jocosos), fescenina (atos indecorosos), etc. - gêneros aos quais correspondem alguns tipos de poemas, como o soneto ou o idílio à lírica, o romance à narrativa e o epigrama ou a paródia à satírica. Ver POEMA e CANTIGA

*POLIMETRIA ou POLIMETRISMO - Emprego de diferentes comprimentos de verso no mesmo poema, ou de diferentes tamanhos de pé no mesmo verso. Ver ANISOSSILABISMO, LIBRISMO, MONOMETRIA e HETEROMETRIA

*POLIPTOTO - Figura sintática em que a mesma palavra se repete em diferentes casos, graus, tempos e/ou pessoas, como o substantivo "olho" e respectivo verbo no terceto de Gilka Machado, ou o adjetivo "negro" e respectivas formas feminina e verbal no terceto de Francisca Júlia. Ver HOMOPTOTO e PAREQUESE.

[Não me olhes mais, formoso querubim!
que vejo nos teus olhos a tristeza
dos meus olhos olhando para mim.] [Gilka Machado]

[Cega! que negra mão, entre os negros escolhos
Do caos, foi procurar a treva, que enegrece,
Para cegar-te a vista e escurecer-te os olhos?] [Francisca Júlia]

*POLISSÍNDETO - Tipo de tropo que alonga o verso. (Ver tópico 11.9.1)

*PROCELEUSMÁTICO - Tipo de pé feminino, incabível na métrica portuguesa. (Ver tópicos 6.1 e 15)

*PROSOPOPÉIA - Figura que atribui atitudes humanas a outros seres, animados ou inanimados, como as reações do mar neste quarteto de Gilka Machado:

[E o truculento Mar sinistramente estronda,
Ruge, regouga, rola, espuma, em rodopelos,
E, talvez, porque, agora, almo tesouro esconda,
Cada vez mais feroz se arrepia de zelos.]

(Ver tópico 12.2)

*PRÓTESE - Tipo de metaplasmo que favorece o alongamento do verso. (Ver tópico 11.9.2)

*PROVENÇAL - Tipo de decassílabo cesurado internamente na quarta e sétima sílabas. (Ver tópicos 7.7.1 e 7.7.6.5)

*PURO - Diz-se de alguns formatos de versos cujo ritmo se mantém fiel a um molde clássico, tal como o heróico ou o alexandrino. (Ver tópicos 7.7.6.1 e 7.9.2)

*QUADRA ou QUADRINHA - Ver TROVA

*QUADRA-DÉCIMA - Tipo de glosa. (Ver tópico 11.3.1)

*QUADRÃO - Poema repentista composto em oitava ou décima sob regras rígidas. (Ver o tópico 11.2)

*QUADRÃO TROCADO - Modalidade da poesia popular em que a estrofe é uma oitava, composta em alexandrinos, seguindo o ritmo tetranapéstico, de NR 3,3,3,3. (Ver tópicos 7.9 e 11.2.6)

*QUADRATURA - Igualdade na contagem entre as sílabas do verso e os versos da respectiva estrofe. Em certos moldes poemáticos, a lei da quadratura fixa limites que tornam praticamente "perfeito" o formato estrófico, como a proporção de sete por sete na septilha em redondilha maior, de oito por oito no triolé, ou de dez por dez na décima em martelo. Na balada, a lei da quadratura é flexível, permitindo que cada estrofe tenha tantos versos quantos forem as sílabas de cada verso. (Ver os tópicos 11.2.2, 11.2.3, 11.2.4, 11.2.5, 11.2.6, 11.2.10 e 11.3)

*QUANTITATIVO - Critério de mensuração do verso pela "quantidade" (que

não significa o número de sílabas e sim a duração delas, divididas entre longas e breves), vigente na poesia greco-latina. Na versificação atual, subsiste apenas a nomenclatura podológica (ver capítulo 15) tomada de empréstimo à terminologia clássica, já que entre nós vigora o critério silábico-acental, que chamo de "sexual".

*QUARTA-DÉCIMA - Tipo de glosa. (Ver tópico 11.3.3)

*QUARTETO - Estrofe de quatro versos. O termo é usado para designar tal estrofe como parte dum poema; quando o poema completo se resume aos quatro versos, dá-se-lhe o nome de quadra, ou, no terreno da poesia popular, trova. O termo técnico "tetrástico" é pouco usado. (Ver tópico 11.2.2)

*QUEBRADO - Diz-se do pé cujo tamanho não se enquadra no metro do verso, seja por falta ou excesso de sílaba. Em caso de falta, o verso de pé quebrado é catalético; em caso de excesso, é hipémetro. São exemplos estes decassílabos quebrados de Florbela Espanca:

[Fui pela estrada a rir e a cantar] (catalético)

[Eu queria ser a árvore tosca e densa] (hipémetro)

(Ver CATALEXE e HIPERMETRIA)

*QUINTETO - Ver QUINTILHA

*QUINTILHA - Estrofe ou poema de cinco versos. Tecnicamente, a estrofe propriamente dita teria o nome de quinteto, e o poema, de pentástico, mas são termos desusados. (Ver tópico 11.2.3)

*RARA - Ver RIMA

*REDONDILHA - Verso de arte-menor composto de cinco sílabas (redondilha menor) ou de sete sílabas (redondilha maior): ver, respectivamente, os tópicos 7.2.2 e 7.4

*RICA - Ver RIMA

*RICOCHETE - Figura repetitiva exemplificada no tópico 11.9.1

*RIMA - Sonoridade da última sílaba do verso, quando coincide com a de outro(s) verso(s) do poema, considerada a partir da última vogal tônica: "homem" rima com "consomem" mas não rima com "amém", que rima com "além". A rima é CONSOANTE quando todos os sons (vocálicos e consonantais) coincidem, como em "ainda" e "linda" ou "dança" e "cansa"; é TOANTE quando só as vogais coincidem, como em "linda" e "limpa" ou "momento" e "suspenso". Uma rima consoante é SUFICIENTE quando só

coincidem os fonemas a partir da tônica, como em "largo" e "amargo"; é OPULENTA quando também os fonemas anteriores à tônica coincidem, como em "largura" e "amargura". Basta que uma letra anterior coincida (como o "g", chamado, no caso, "consoante de apoio") para que a rima seja opulenta, como em "largura" e "figura". Quando as palavras rimadas são paroxítonas ou proparoxítonas, a rima é FEMININA; quando são oxítonas, a rima é MASCULINA (ver tópico 11.1.4). Quando as palavras são da mesma categoria gramatical, a rima é POBRE, como em "amor" e "calor"; quando são de diferentes categorias, a rima é RICA, como em "amor" e "propor" ou "ódio" e "fode-o"; quando as palavras disponíveis forem muito poucas no idioma, a rima é RARA, como em "mamãe", que em Portugal rima com "também" e no Brasil com "apanhe" ou "champanhe", dependendo da pronúncia regional; quando as palavras forem de diferentes categorias, porém homógrafas, a rima é EQUÍVOCA, como em "gema" (substantivo) e "gema" (do verbo "gemer"). (Outros parâmetros da rima estão no tópico 11.1) Ver também ESQUEMA RIMÁTICO

*RISADILHA - Tipo de poema arcaico equivalente ao epigrama ou ao madrigal. Ver CANTIGA

*RITMO - Regularidade com que os pés (e com eles as pausas de cesura) se sucedem em cada verso e, o mais possível, repetindo-se entre versos simétricos. (Ver capítulos 2 e 3) O que determina o ritmo é, portanto, a posição constante das sílabas másculas, responsáveis pela distribuição dos pés. O exemplo mais acabado de ritmo é o jâmbico-dipeônico (NR 2,4,4) do decassílabo heróico, presente na primeira estrofe do Hino Nacional e no primeiro quarteto do soneto camoniano, sendo que, neste, o ritmo só é quebrado no verso inicial, por um martelo em NR 3,3,4:

[Ouviram do Ipiranga as margens plácidas
De um povo heróico o brado retumbante,
E o sol da liberdade em raios fúlgidos
Brilhou no céu da pátria nesse instante.]

[Alma minha gentil, que te partiste (martelo)
Tão cedo desta vida descontente,
Repousa lá no céu eternamente,
E viva eu cá na terra sempre triste.]

Para verificar na prática a presença do ritmo em 2,4,4 basta cantar os versos do quarteto camoniano sobre a melodia do hino, quando se perceberá como o martelo ficaria atravessado, soando como "Almá minha..."

Tanto o heróico puro como o martelo têm ritmo ropálico (chamado por Proença de "ritmo de repouso"), pois começam com pé mais curto (repetido ou não), seguido dum mais longo. No caso inverso (pé longo precedendo um curto), o ritmo seria anti-ropálico. Nesta obra faço ainda a distinção

entre ritmo absoluto (no qual o verso foi composto) e ritmo relativo (no qual é lido ou cantado), conforme capítulo 2 e tópicos 4.6, 6.5 e 7.7.5; Proença, por sua vez, aventa um ritmo "indeciso" e um ritmo "de repouso" (conforme tópicos 6.4, 7.2, 7.4, 7.6, 7.7.6.4, 7.9.4, 9.1 e 12.2, além do capítulo 8). A questão rítmica está presente a cada passo deste tratado, sendo, como é, mais intrínseca à poesia que a própria rima, da qual se pode, eventualmente, prescindir.

*ROMANCE - Em poesia, tipo de poema narrativo, isostrófico, usualmente composto em sextilhas e publicado em folhetos de cordel. Não se confunde com a balada, embora esta também tenha, em sua acepção popular, um cunho narrativo ou lendário, porém diverso na estrofação. (Ver tópico 11.2)
Ver também PELEJA

*ROMANCILHO - Ver ENDECHA

*RONDÓ ou RONDEL - Tipo de poema alostrófico, variando mais comumente entre catorze e quinze versos (estrofados em dois quartetos seguidos dum sexteto, ou um quinteto seguido dum quarteto e um sexteto), sendo as rimas apenas duas em esquema cruzado. No verso inicial, o primeiro hemistíquio constitui um refrão, repetido como verso quebrado no final das demais estrofes. Modernamente, há casos de rondó octossílabo, por exemplo, em Manuel Bandeira. Ver POEMA e TORNADA (Ver tópicos 11.2.2, 11.2.3 e 11.2.4)

*ROPÁLICO - Por analogia a um tipo de verso grego, pode-se designar assim o ritmo do verso cujos pés iniciais são menores e os pés seguintes tendem ao acréscimo de uma sílaba, a exemplo dos NR 2,3,4 no eneassílabo ou 2,4,4 no decassílabo. (Ver tópicos 7.6.1 e 8.1) Ver também RITMO e HETEROMETRIA

*SÁFICO - Tipo de decassílabo cesurado internamente na quarta e oitava sílabas, considerado tipicamente feminino. (Ver tópicos 7.7.3 e 7.7.6.2)

*SÁFICO QUEBRADO - Verso composto de oito sílabas, assim chamado por equivaler aos dois pés tetrassílabos do sáfico, ou, por outras palavras, a um sáfico desmembrado do jambo final. (Ver tópico 7.5)

*SALMO - Ver CÂNTICO e ODE

*SATÍRICA - Ver POESIA

*SEGMENTO - Cada uma das possíveis subdivisões que um verso pode comportar após a escansão. Caso a segmentação se faça pela cesura feminina, a distribuição e a classificação dos pés pode variar em relação a uma segmentação baseada na cesura masculina. Alguns identificam o segmento ao cólon ou ao hemistíquio. (Ver tópico 7.1; para a redondilha maior, 7.4.1; para o decassílabo, 7.7.4/5; ver ainda o

capítulo 8)

*SEPTETO - Ver SEPTILHA

*SEPTILHA - Estrofe ou poema de sete versos. Tecnicamente, a estrofe propriamente dita teria o nome de septeto, e o poema, de heptástico, mas são termos desusados. (Ver tópico 11.2.5)

*SERRANILHA - Tipo de poema arcaico identificado com a égloga ou o idílio e originalmente associado às cantigas amorosas. Ver CANTIGA

*SEXTETO - Ver SEXTILHA

*SEXTILHA - Estrofe ou poema de seis versos. Tecnicamente, a estrofe propriamente dita teria o nome de sexteto, e o poema, de hexástico, mas são termos desusados. Popularmente a sextilha é às vezes chamada de "colcheia". (Ver tópico 11.2.4)

*SEXUAL - Critério pelo qual o verso é medido em função da intensidade silábica (tonicidade) e não pela duração silábica (quantidade), como era escandido na poesia greco-latina. O verso acentual, cujo ritmo se baseia nos ictos (tempos fortes) e não nos tempos longos, tem nas sílabas másculas seu parâmetro de escansão, razão pela qual o termo "sexual" se aplica a uma esticologia luso-brasileira. Ver QUANTITATIVO

*SILEPSE - Tipo de tropo que favorece o ajuste das palavras na métrica do verso, graças à alteração sintática numa concordância. (Ver tópico 11.9.1)

*SIMETRIA - Coincidência rítmica entre dois ou mais versos, os quais, quanto mais próximos estiverem, tanto melhor. Num poema em redondilha maior, por exemplo, os versos ritmados em NR 3,4 são simétricos entre si. Se alternados com versos ritmados em NR 4,3 teremos um ritmo assimétrico. Na conceituação de Proença, também importa a simetria entre hemistíquios, no mesmo verso ou entre versos, como, por exemplo, os pés peônicos num octossílabo. (Ver tópicos 6.2, 6.3, 7.7, 7.7.4, 7.8 e 11.4.5)

*SINAFIA - Tipo de enjambamento radical, em que a quebra de linha corta uma palavra, de modo que a sílaba final do primeiro fragmento funcione como rima, ou que a linha quebrada simplesmente se encaixe na métrica do verso. (Ver tópicos 6.1 e 11.9.1) Ver também ANACRUSE

*SINALEFA - Fusão de duas palavras, tanto na pronúncia quanto na escansão e na grafia, por meio da elisão da vogal fêmea no final da primeira palavra, como em "minh'alma" e "d'água" (em que a vogal elidida é substituída pelo apóstrofo) ou em "estoutro" e "destarte" (em que a vogal não deixa sinal). Na pronúncia vulgar, às vezes ocorre sinalefa

onde deve ocorrer sinérese, como nos versos abaixo, nos quais as palavras soem "dessigualdade" ou "espelheza":

[Se o penhor dessa igualdade]

[E o teu futuro espelha essa grandeza]

(Ver o tópico 11.9.2)

*SÍNCITO - Fusão de duas células métricas iguais. O termo é mais caro a Proença, que adota a designação de célula para o pé. Outros termos designam esse metro composto de dois pés iguais (como "sizígia", por exemplo), mas a mim convém o conceito da dipodia, coerentemente ao conceito do pé métrico.

*SÍNCOPE - Tipo de metaplasmo que favorece o encurtamento do verso. (Ver tópicos 7.7.6, 10.2, 11.2.8, 11.3.1 e 11.9.2)

*SINÉDOQUE - Tipo de metonímia em que a palavra exata é substituída por outra com a qual guarda uma relação quantitativa, isto é, de compreensão ou inclusão: o singular pelo plural ("a maldade do homem" em vez de "dos homens", "a graça da moça" em vez de "das moças", "na mão duma porção de marinheiro" em vez de "nas mãos duma porção de marinheiros"); a parte pelo todo ("braços para a lavoura" em vez de "trabalhadores"; "bonde cheio de pernas" em vez de "cheio de gente"; "vela" em vez de "barco"); o gênero pela espécie ("a maldade do homem" em vez de "da espécie humana"); o indivíduo pela classe/categoria ("o Sansão da molecada" em vez de "a vítima") e vice-versa. Exemplos estão nos versos abaixo. (Ver tópico 11.9.1)

[Se a rosa murcha inda em botão, e a graça
Da moça foge quando a idade cresce] [Auta de Souza]

[Viagem de Pessoa numa ode
o leva a desejar-se prisioneiro
na mão duma porção de marinheiro:] [Glaucio Mattoso]

[O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.] [Drummond]

[Fujo ao fervor do sol e cismo absorto
Em tantas cousas que se vão passadas
E eu vou tornar a ver... como, o conforto
Das águas pátrias relembrando, a vela
Torna algum dia ao desejado porto
E o vê mudado e sem lembrança dela.] [Alberto de Oliveira]

[Consolo, agora, só masturbação.]

Não há cristão que agüente sem romanos,
nem eu, sem filisteus, serei Sansão.] [Glauco Mattoso]

*SINÉRESE - Fusão de vogais, dentro da palavra ou entre palavras (apenas na pronúncia e na escansão, não na grafia), como em "poesia" (oe), "dessa igualdade" (ai) ou "espelha essa" (ae). Normalmente se fundem duas fêmeas ou uma fêmea com uma máscara (ditongos), mas pode haver triângulos conjugais (tritongos), como em "desconhecida e obscura" (aeo), e até quadriláteros, como em "O gênio sem ventura e o amor sem brilho" (aeoa). Alguns sustentam que, entre duas palavras, a fusão das vogais final e inicial numa mesma sílaba seria uma sinalefa ou elisão, enquanto que, dentro da mesma palavra, o ditongo resultante seria a sinérese propriamente dita; contudo, entendo eu (conforme explicado no tópico 7.1.1) que, para efeitos estilísticos, é irrelevante se temos uma fusão intra ou intervocabular: assim, por exemplo, ocorre sinérese (na segunda sílaba) tanto na frase "ímpia é nossa mente" quanto na palavra "impiedosamente", dado que, em ambos os casos, o verso inteiro se escande como um único morfema pentassílabo que resulta na redondilha menor. (Ver os tópicos 7.1.1, 7.9.2, 10.2 e 11.9.2) Ver também DIÉRESE e SINALEFA

*SINESTESIA - Tipo de tropo em que as palavras ou expressões evocam paralelismos entre os cinco sentidos, de modo a associar impressões visuais, auditivas, táteis, gustativas e olfativas, mais comumente as duas primeiras. Tal figuração propicia, dependendo da intenção do poeta, efeitos alucinógenos e oníricos análogos aos supostamente provocados por alguma droga ou bebida "mágica". Ocorre sinestesia quando, por exemplo, se diz que uma voz é "aveludada" ou "doce". (Ver tópico 11.9.1) Exemplos estão nos versos abaixo, ou no meu soneto "Sensorial" (tópico 11.4.9).

[Doida! Estes guizos que em mim vês,
Do beijo é a música infernal:
Ouve-os com a boca, ainda uma vez] [Goulart de Andrade]

[Um beijo se escutou,
E eu via mal seguro
A luz que ele traçou
No azul do meu futuro.] [Gonçalves Crespo]

[E enquanto o aroma inebriante voa,
Unido aos hinos que, no coro, entoa
A voz de um órgão soluçando dores,

Só me parece que o choroso canto
Sobe da gaze de teu leque santo,
Cheio de luz e de perfume e flores!] [Auta de Souza]

Outros exemplos de poemas sinestésicos são os sonetos abaixo: "Vogais"

de Rimbaud e meu "Polipalatável":

"VOGAIS" [Rimbaud, traduzido por Gondin da Fonseca]

[A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais
algum dia direi vossas fontes latentes:

A - torso penugento e negro de esplendentes
moscas, zoando ao redor de podridões mortais,

golfos de sombra; E - fumo branco, alvos tendais,
flechas de gelo, reis de luar, pálios trementes;

I - púrpura, hemoptise, ébrios lábios candentes,
belos, em risos de ira ou penitentes ais;

U - ciclos, vibrações de oceanos verdes, paz
das veigas pastoris e das rugas que faz
na frente do alquimista o longo investigar;

O - supremo Clarim de estranhos sons profundos,
silêncios através dos Anjos e dos Mundos:

O - Ômega, fulgor lilás do Seu Olhar!]

"SONETO POLIPALATÁVEL" [Glauco Mattoso]

[A língua experimenta a variedade,
sabores reconhece, como encargo,
à guisa de agridoce ou salamargo,
malgrado um dissabor que a desagrada.

O doce bem nos lembra a brevidade.
Salgado faz no prato o tempo largo.
Azedo em quem critica causa embargo.
Amargo é triste desde tenra idade.

Papila gustativa, na Babel
do tato, é dom que ao bardo cego explica
a lágrima e o suor, o fel e o mel.

Café, cana, palmito, mexerica:
só não traduz um gosto no papel
o som do cavaquinho e da cuíca.]

*SÍNQUISE - Hipérbato de resultado obscuro ou estranho. (Ver tópico
11.9.1)

*SÍSTOLE - Transferência da masculinidade duma sílaba para a sílaba anterior ou, por outras palavras, deslocamento da tonicidade para trás, como em "azáfama", "rúbrica", "púdico", "hétero" ou "clítoris". Cabe ao poeta decidir se corre o risco de parecer cacoépico. (Ver os tópicos 7.4.2, 10.2 e 11.9.2) Ver também DIÁSTOLE

*SIZÍGIA - Ver DIPODIA

*SOLECISMO - Vício de linguagem (caracterizado por erro de sintaxe) cujo aproveitamento em versos está respaldado na licença poética. (Ver tópico 11.9.3)

*SONETILHO - Soneto composto em versos de metro mais curto que o decassílabo. (Ver tópico 11.4.10)

*SONETO - Poema alostrófico de catorze versos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, usualmente compostos em decassílabo ou alexandrino. Ver CICLO e COROA (Ver tópico 11.4)

*SUARABÁCTI - Ver ANAPTIXE

*SUFICIENTE - Ver RIMA

*TAUTOFONIA - Repetição insistente de sons consonantais e de ecos silábicos, num mesmo verso ou em versos seguidos, não apenas no início das palavras (aliteração), mas em diferentes posições intervocabulares, como nestes dois exemplos de Cruz e Souza; ver também ALITERAÇÃO.

[Vê como a dor te transcendentaliza!
Mas do fundo da dor crê nobremente]

[Vozes veladas, veludasas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas]

(Ver tópico 12.2)

*TERÇA-RIMA - Tipo de poema isostrófico composto de tercetos decassílabos, a exemplo dos empregados por Dante na "Divina Comédia", com rimas cruzadas no esquema ABA BCB CDC DED, etc. Ver TERCETO e POEMA (Ver tópico 11.2.1)

*TERCETO - Estrofe de três versos, como parte do poema. Ao poema de três versos dá-se o nome de trístico. (Ver tópico 11.2.1)

*TETRADECASSÍLABO - Verso de catorze sílabas. (Ver tópico 7.10.2)

*TETRÂMETRO - Qualquer tamanho de verso que seja composto de quatro pés, independentemente do tipo destes. O tetrâmetro jâmbico seria o ritmo ideal para o octossílabo, e o tetrâmetro anapéstico um ótimo ritmo para o alexandrino. No caso do decassílabo, o tetrâmetro caracteriza uma anomalia praticada por poucos poetas. (Ver tópicos 7.5.1, 7.7.2 e 7.9.1.1, além do capítulo 10)

*TETRASSÍLABO - Verso de quatro sílabas. (Ver tópico 7.2)

*TETRÁSTICO - Ver QUARTETO e TROVA

*TOANTE - Ver RIMA

*TÔNICA - Sílabas/vogal forte ou máscula. (Ver capítulo 3 e tópicos 4.1, 5.2 e 5.4)

*TORNADA - Repetição dum mote ou estribilho dentro de uma ou mais estrofes (geralmente no final da estrofe), como ocorre na balada, no canto real, no vilancete, no rondó ou no triolé. Ver MOTE e PALILOLOGIA (Ver tópicos 11.2.4, 11.2.6 e 11.3)

*TRÍBRACO - Tipo de pé feminino, incabível na métrica portuguesa. (Ver tópicos 6.1 e 15)

*TRIDECASSÍLABO - Verso de treze sílabas. (Ver tópico 7.10.1)

*TRÍMETRO - Qualquer tamanho de verso que seja composto de três pés, independentemente do tipo destes. O trímetro jâmbico é o ritmo ideal para o heróico quebrado, e o trímetro anapéstico para o eneassílabo. Já o decassílabo é um verso normalmente trímetro, podendo ser composto de um jambo e dois peões ou dois anapestos e um peão, variando as posições entre o jambo, o anapesto e o peão. Caso a ordem seja de dois peões seguidos do jambo, o decassílabo pode ser considerado feminino, sendo designado como sáfico. No caso do alexandrino trímetro, sua divisão em três peões coloca-o na condição de verso tipicamente feminino. (Ver tópicos 7.3.1, 7.6 e 7.9.1.2, além do capítulo 10)

*TRIOLÉ ou TRIOLETO - Tipo de poema monostrófico ou de estrofe octóstica. (Ver tópicos 7.5.1 e 11.2.6) Ver também TORNADA

*TRISSÍLABO - Verso de três sílabas. (Ver tópicos 7.1.1 e 7.2)

*TRÍSTICO - Poema de três versos, como, por exemplo, o haicai. Ver TERCETO

*TROPO - Figura de linguagem cujo emprego se enquadra entre as licenças poéticas. (Ver tópico 11.9.1)

*TROQUEU ou COREU - Tipo de pé feminino. (Ver tópicos 6.1 e 15)

*TROVA - Quadra composta na redondilha maior, típica da poesia popular. Normalmente é um poema monostrófico, formato ideal do epigrama. (Ver tópicos 6.1, 11.1.2, 11.3.3 e 11.6)

*ULTRA-ESDRÚXULO - Termo usado por Proença. Embora inexistente no idioma (no inglês ocorrem pronúncias desse tipo em "fortunately", "comfortable"), a poesia admite que num pé feminino ocorra o efeito tônico que teria uma hipotética palavra "proproparoxítona", mas o pé chamado "peão primeiro" ou "péon primo" envolveria formas pronominais, como em "deram-no-lo" ou "faça-se-lhe", o que na prática reduz o suposto peão primeiro a um ditroqueu, devido ao inevitável acento secundário em "no" e "se", ou mesmo a um coriambo, caso se acentue forçadamente as sílabas finais "lo" e "lhe". (Ver os tópicos 4.2 e 4.4)

*UNDÉCIMA - Estrofe ou poema de onze versos. Tecnicamente o nome seria hendecástico, mas tanto o molde como o termo são pouco usados. Ver CANTO REAL (Ver tópico 11.2.9)

*UNÍSSONO - Diz-se do esquema rimático fixo, repetido em todas as estrofes do poema, como na oitava-rima ou num romance em sextilhas colcheias. Ver ISOSTRÓFICO (Ver tópico 11.2.6)

*VERSILIBRISMO - Ver LIBRISMO

*VERSO - Cada uma das linhas do poema, quebrada num ponto em que ocorre a rima e em que a última sílaba tônica completa a quantidade métrica. Caso não haja rima mas se mantenha a métrica, o verso é BRANCO (ver tópico 11.4.5); caso rima e métrica sejam desconsideradas, o verso é LIVRE (ver tópico 11.4.6 e capítulo 12). Caso a última tônica coincida com a última sílaba, o verso é AGUDO ou MASCULINO (ver tópico 6.4.1); caso coincida com a penúltima sílaba, o verso é GRAVE ou FEMININO (ver tópico 6.1.1); caso coincida com a antepenúltima sílaba, o verso é ESDRÚXULO ou, também, FEMININO, ou seja, o verso agudo termina em palavra oxítona, o grave em paroxítona e o esdrúxulo em proparoxítona. A metrificação portuguesa despreza as sílabas fêmeas posteriores à última máscula, como se todas as palavras finais fossem oxítonas. Até sete sílabas, o verso é de ARTE-MENOR; a partir de oito sílabas, de ARTE-MAIOR. Caso a contagem de sílabas fique aquém da medida dos demais versos do poema, o verso é CATALÉTICO (mais coloquialmente, "frouxo", se a causa da catalexe for uma diérese); caso ultrapasse a medida, é um verso HIPÉRMETRO: em ambos os casos, serão versos de pé QUEBRADO. Quando cada sílaba corresponde a uma palavra, ou quando os monossílabos predominam, o verso é DURO (ver tópico 5.1). O detalhamento dos parâmetros do verso está no capítulo 7. O estudo técnico do verso recebe o nome de esticologia.

*VILANCETE ou VILANCICO - Tipo de poema alostrófico formado por mote dístico ou tetrástico glosado por décima(s). (Ver tópicos 11.2/3) Ver também TORNADA

*ZEUGMA - Tipo de tropo que encurta o verso. (Ver tópico 11.9.1)

[17] APÊNDICE 4: ÍNDICES ANTOLÓGICOS

[17.1] CITAÇÕES DO POEMÁRIO LUSÓFONO

Este índice não é exaustivo e inclui apenas transcrições de poemas completos.

- Acopiara, Moreira de: (Décimas em martelo) [10.2]
IDEM: (Septilhas) [11.2.5]
IDEM: (Sextilhas) [11.2.4]
Almeida, Guilherme de: (Haicais) [11.7]
Andrade, Carlos Drummond de: "Memória" [7.2]
IDEM: "Oficina irritada" [7.7.2]
IDEM: "Poema de sete faces" [12.1]
IDEM: "Sonetinho do falso Fernando Pessoa" [7.3.1]
Andrade, Goulart de: "Balada de Arlequim" [11.2.6]
Armando, Álvaro: "Barão de Itararé caricaturado" [10.1]
Arruda, Eunice: (Haicais) [11.7]
Ascher, Nelson: "Voz" [7.2.1]
IDEM: "Walter Benjamin" [7.2]
Bandeira, Manuel: "Madrigal do pé para a mão" [11.2]
IDEM: "O palacete dos amores" [7.5.1]
IDEM: "Volta" [11.2.4]
Baptista, Arthur Francisco: (Epigrama escatológico) [11.1.2]
Barbosa, Orestes: "Chão de estrelas" [7.7.5]
Barreto, Moniz: (Glosas) [11.3.1]
Batista, Dimas: (Décimas em martelo) [10.2]
Bergmann, Marilena Vellozo Soneghet: (Haicai) [11.7]
Bilac, Olavo: "Língua portuguesa" [3; 7.7.6]
IDEM: "O crepúsculo dos deuses" [7.9.1]
IDEM: "Só" [6.4]
Bocage, Manuel Maria Barbosa Du: "Auto-retrato" [10.1]
IDEM: (Epigrama em décima) [11.2.8]
IDEM: "Soneto XIII" [5.1]
Bomfim, Paulo: "Armorial (XIV)" [11.4.5]
Britto, Paulo Henriques: "Sete estudos para a mão esquerda (III)" [11.4.7]
IDEM: (Soneto experimental) [11.4.9]
Camões, Luís de: "Soneto 19" [11.4.1]
IDEM: "Soneto 29" [11.4.2]
Campos, Augusto de: "Soneterapia 2" [11.8 e 16]
Castro, Neil de: "Oração ao pé feminino" [12.1]
Cavalheiro, Maria Thereza: (Haicai) [11.1 e 11.7]
Cinira, Carmen: "Ser mulher" [11.4.4]
Crespo, Gonçalves: "Modesta (II)" [7.3.1]

Delfino, Luís: "Orgulho" [11.4.7]
Espanca, Florbela: "Crucificada" [11.1]
Estrada, Osório Duque: "Hino Nacional" [15]
Faustino, Mário: "Divisamos assim o adolescente" [11.4.8]
Féres, Áurea de Arruda: (Haicai) [11.7]
Fonseca, Gondin da (traduzindo Rimbaud): "Vogais" [16]
Fontes, Martins: "Nutrisco et extinguo" [7.10.2]
Godinho, Aída: (Haicai) [11.7]
Grünwald, José Lino: "Soneto burocrático" [11.8]
Guedes, Luiz Roberto: (Limeiriques traduzidos) [11.1.1 e 11.5]
Itamambuca, Florbela de: "Soneto caiçara" [11.9.1]
IDEM: "Soneto mucungo" [11.4.1]
IDEM: "Soneto riacho" [11.9.2]
Júlia, Francisca: "A florista" [6.1]
IDEM: "Cega" [7.9.1]
IDEM: "Dança de centauras" [3]
IDEM: "No baile" [11.4.3]
IDEM: "Pérfida" [11.4.3]
Lima, Jorge de: "Domínio régio" [7.9.1]
Lisboa, Henriqueta: "Olhos tristes" [11.4.3]
Machado, Gilka: "Felina" [6.2]
IDEM: "No cavalo" [11.4.4]
IDEM: "Nona reflexão" [7.7.8]
IDEM: "Olhos nuns olhos" [11.4.1]
IDEM: "Primeira reflexão" [11.1]
IDEM: "Quarta reflexão" [7.7.3]
IDEM: "Terceira reflexão" [11.1.4]
IDEM: "Tristeza" [7.9.1]
Madragoa, Lobo da: (Décima) [11.2.8]
IDEM: "Soneto do soldado retratado" [10.1]
Matos, Gregório de: (Décima glosando mote) [11.2.8]
Mattoso, Glauco: "Carne quitada" [12.8]
IDEM: "Conto transpirado" [16]
IDEM: (Glosas) [11.3]
IDEM: (Haicais) [11.1.3]
IDEM: (Limeiriques) [11.1.1 e 11.5]
IDEM: "Língua putanheira" [16]
IDEM: (Martelos) [10.3]
IDEM: "Soneto a Amélia e Emília" [7.7.6.1]
IDEM: "Soneto amplificado" [16]
IDEM: "Soneto barbarizado" [7.10.1]
IDEM: "Soneto beletista" [16]
IDEM: "Soneto cacoépico" [11.9.3]
IDEM: "Soneto carinhoso" [11.8]
IDEM: "Soneto da conta redonda" [7.4.2]
IDEM: "Soneto da quinta rima" [11.4.3]
IDEM: "Soneto da redondilha redundante" [11.4.10]
IDEM: "Soneto do dímetro dijâmbico" [7.5.1]

IDEM: "Soneto do heróico quebrado" [7.3.1]
 IDEM: "Soneto do par valsando" [7.3.1]
 IDEM: "Soneto do trímetro anapéstico" [7.6.1]
 IDEM: "Soneto esculachado" [11.9.3]
 IDEM: "Soneto experimental" [11.8]
 IDEM: "Soneto extraordinário" [16]
 IDEM: "Soneto polipalatável" [16]
 IDEM: "Soneto sensorial" [11.4.9]
 IDEM: "Soneto soletrado" [11.8]
 IDEM: "Soneto tatibitate" [16]
 IDEM: "Soneto trambiqueiro" [11.8]
 Meireles, Cecília: "Cançãozinha de ninar" [11.4.6]
 IDEM: "Sob a tua serenidade..." [11.4.2]
 IDEM: (Trovas) [11.6]
 Melo, Benedita de: "A tristeza maior" [7.7.6.2]
 Mendes, Murilo: "O filho pródigo" [11.4.6]
 Menezes, Emílio de: "O violino" [7.4.2]
 Míccolis, Leila: "Bons tempos" [11.4.10]
 IDEM: (Haicais) [11.7]
 IDEM: "Infelizmente" [12.1]
 Moraes, Vinicius de: "A pêra" [7.2.1]
 IDEM: "Barcarola" [7.4.1]
 IDEM: "Primeiro soneto de meditação" [9.1 e 11.4.3]
 IDEM: "Soneto da mulher ao sol" [7.9.1 e 11.4.4]
 IDEM: "Soneto do maior amor" [11.2.1/2]
 Moutinho, Rita: "Soneto dos lamentos em 'i', em 'u' e em 'a'" [11.4.8]
 Nery, Narciso: (Centão) [11.8]
 Paes, José Paulo (traduzindo Apollinaire): "Hércules e Ônfale" [7.2]
 IDEM (traduzindo Aretino): (Soneto estrambótico) [16]
 Paiva, Galba de: "Maria-Gilma" [7.7.6.4]
 Pallottini, Renata: "Soneto da partida" [11.4.3]
 IDEM: "Sonetos de Vila Real, VII" [11.4.8]
 Pederneiras, Raul: "A pinta dela" [7.6.1]
 Prado, Adélia: "Com licença poética" [12.1]
 Queirós, Ana Amélia de: "Mal de amor" [11.4.1]
 Rabelo, Laurindo: (Décima glosando mote) [11.2.8]
 IDEM: (Glosas) [11.3.1 e 11.3.3/4]
 IDEM: "Soneto do príncipe bastardo" [10.1]
 Rebuá, Corina: "Que insônia!" [7.7.6.3]
 Rios, Samantha: "Soneto 93" [10.1]
 Ruiz, Alice: (Haicai) [11.7]
 Savary, Olga: (Haicais traduzidos) [11.7]
 IDEM: "Nome" [12.1]
 Souza, Auta de: "À memória de uma ave" [7.4.2]
 IDEM: "Noites amadas" [7.6.1]
 IDEM: "Num leque" [9.1]
 IDEM: "Soneto do olhar" [11.4.1]
 IDEM: "Súplica" [7.7.8]

Souza, José de: (Glosa) [11.3.1]
Tavares, Braulio: (Glosas) [11.3]
IDEM: (Limeiriques) [11.5]
IDEM: "Poema da buceta cabeluda" [12.1]
Teixeira, Múcio: "O cúmulo da velocidade" [11.1.2]
Verde, Cesário: "Proh pudor!" [11.4.3]

[17.2] CITAÇÕES DO CANCIONEIRO BRASILEIRO

"Água viva" (Paulo Coelho/Raul Seixas) 11.9.3
"Andança" (Danilo Caymmi/Edmundo Souto/Paulinho Tapajós) 7.3.1, 11.2.4
"Baião" (Luís Gonzaga/Humberto Teixeira) 11.9.2
"Baião de dois" (Luís Gonzaga/Humberto Teixeira) 11.9.1
"A banda" (Chico Buarque) 11.9.1
"Caminhando" (Geraldo Vandré) 7.9.3
"Carinhoso" (João de Barro/Pixinguinha) 7.2.1
"Chão de estrelas" (Orestes Barbosa/Sílvio Caldas) 7.7.5
"Chiquita Bacana" (João de Barro/Alberto Ribeiro) 16
"Construção" (Chico Buarque) 7.9.3, 16
"Disseram que eu voltei americanizada" (Luís Peixoto/Vicente Paiva)
7.9.3
"Domingo no parque" (Gil) 6.4, 7.6.1
"É proibido proibir" (Caetano) 7.5.2
"O ébrio" (Vicente Celestino) 16
"A estrada e o violeiro" (Sidney Miller) 7.7.5
"Eu sonhei que tu estavas tão linda" (Lamartine Babo/Francisco Matoso)
16
"Feito gente" (Walter Franco) 7.2
"Garota de Ipanema" (Vinicius/Jobim) 7.2.2
"Geléia geral" (Torquato Neto/Gil) 7.6.1
"Hino à Bandeira" (Bilac) 6.5, 7.6.1
"Hino do Corinthians" (Lauro D'Ávila) 11.9.3
"Hino Nacional" (Duque Estrada/Melo) 4.7, 4.9.1, 5.1, 5.4.1, 5.4.2, 6,
6.2, 6.5, 7.7.6, 7.8.1, 9.2, 11.9.1, 11.9.2, 11.9.3, 15, 15.2, 15.4,
15.7, 15.8, 15.9, 15.14, 16
"Hino do São Paulo" (Porfírio da Paz) 11.9.3
"Inútil" (Roger/Ultraje a Rigor) 11.9.1
"Malandrinha" (Freire Júnior) 7.9.1.2
"Menino grande" (Antônio Maria) 16
"Na Pavuna" (Almirante/Candoca da Anunciação) 7.8.2
"Panis et circenses" (Gil/Caetano) 6.4, 6.5, 7.8.2
"Parque industrial" (Tom Zé) 16
"Partido alto" (Chico Buarque) 7.10.3
"Pirata da perna de pau" (João de Barro) 7.8.2
"Piston de gafeira" (Billy Blanco) 7.9.3
"Ponteio" (Edu Lobo/Capinam) 7.6.1
"Refazenda" (Gil) 7.4.2, 11.9.1, 11.9.2
"Roda viva" (Chico Buarque) 7.5.2

"Rua Augusta" (Hervê Cordovil) 7.10.3
"Samba de uma nota só" (Mendonça/Jobim) 7.1.1, 11.9.1, 16
"Samba do Arnesto" (Adonirã Barbosa) 11.9.1
"Lig-lig-lig-lé" (Oswaldo Santiago/Paulo Barbosa) 7.8.2
"Sorris da minha dor" (Paulo Medeiros) 7.9.3
"Travessia" (Fernando Brant/Milton Nascimento) 16
"Tropicália" (Caetano) 7.5.2

[18] BIBLIOGRAFIA

ACOPIARA, Moreira de - "O beabá do cordel e do repente". São Paulo, 2006.

ALMEIDA, Guilherme de - "Meus versos mais queridos". Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1970.

ALVES, Castro - "Melhores poemas". 5ª edição, organizada por Lêdo Ivo. São Paulo, Global, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de - "Poesia e prosa". Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1979.

ANJOS, Augusto dos - "Toda a poesia". Estudo crítico de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

ARETINO, Pietro - "Sonetos luxuriosos/Sonetti lussuriosi". Tradução, ensaio crítico, notícia biográfica e notas de José Paulo Paes. Rio de Janeiro, Record, 1981.

ASCHER, Nelson - "Algo de sol". São Paulo, Editora 34, 1996.

ASCHER, Nelson - "O sonho da razão". Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

BANDEIRA, Manuel - "Poesia completa e prosa". Rio de Janeiro, José Aguilar, 1974.

BECKER, Idel (org.) - "Humor e humorismo: poesia e versos, e paródias de poemas famosos". São Paulo, Brasiliense, 1961.

BILAC, Olavo - "Obra reunida". Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996.

BILAC, Olavo & PASSOS, Guimarães - "Tratado de versificação". Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1949.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du - "Poesias eróticas, burlescas e satíricas". São Paulo, Escriba, 1969.

BOMFIM, Paulo - "Poemas escolhidos". São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

BOSI, Alfredo - "História concisa da literatura brasileira". 2ª edição. São Paulo, Cultrix, 1975.

BRITTO, Paulo Henriques - "Trovar claro: poemas". São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

BUENO, Alexei (org.) - "Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso". Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

CAMÕES, Luís de - "Lírica: uma seleção". Organização de Andityas Soares de Moura. Belo Horizonte, Crisálida, 2005.

CAMÕES, Luís de - "Os Lusíadas". Organização de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1973.

CAMPOS, Augusto de et alii - "Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960". 2ª edição. São Paulo, Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Geir - "Pequeno dicionário de arte poética". Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1965; São Paulo, Cultrix, 1978.

CÂNDIDO, Antônio - "O estudo analítico do poema". São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 1987.

CARMO, Manuel do - "Consolidação das leis do verso". São Paulo, Casa Duprat, 1919.

CARVALHO, Amorim de - "Tratado de versificação portuguesa". Porto, Ed. do Autor, 1941.

CASTILHO, Antônio Feliciano de - "Tratado de metrificação portuguesa". Lisboa, Tipografia Nacional, 1889.

CASTRO, Neil de - "Zona erógena". Rio de Janeiro, Eros, 1981.

CHOCIAY, Rogério - "Teoria do verso". São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CORREIA, Natália (org.) - "Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica: dos cancioneiros medievais à actualidade". 3ª edição. Lisboa, Antígona/frenesi, 2000.

COUTINHO, Afrânio & SOUSA, J. Galante de (orgs.) - "Enciclopédia de literatura brasileira". 2ª edição. São Paulo, Global, 2001.

CRUZ FILHO, José da - "O soneto". Rio de Janeiro, Organização Simões, 1961.

DELFINO, Luís - "Poesia completa". Organização de Lauro Junkes. Florianópolis, Academia Catarinense de Letras, 2001. 2 volumes.

DIAS, Gonçalves - "Poesias completas". Introdução de Mário da Silva

Brito; organização de Frederico José da Silva Ramos. São Paulo, Saraiva, 1950.

ESPANCA, Florbela - "Sonetos". Estudo crítico de José Régio. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

ESTRADA, Osório Duque - "A arte de fazer versos". Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1914.

FAUSTINO, Mário - "Melhores poemas". Seleção de Benedito Nunes. 3ª edição. São Paulo, Global, 2000.

FAUSTINO, Urhacy & MÍCCOLIS, Leila (orgs.) - "Saciedade dos poetas vivos: volume 6". Rio de Janeiro, Blocos, 1993.

FIGUEIREDO, Fidelino de - "História literária de Portugal: séculos XII-XX". 3ª edição. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1966.

FONTES, Martins - "Sol das almas". Rio de Janeiro, A Noite, 1936.

GOLDSTEIN, Norma - "Versos, sons, ritmos". 13ª edição. São Paulo, Ática, 2005. [série "Princípios"]

GONÇALVES, Magaly Trindade et alii (orgs.) - "Antologia de antologias: 101 poetas brasileiros 'revisitados'". São Paulo, Musa, 1995.

JÚLIA, Francisca - "Poesias". Introdução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1961.

KAC, Eduardo & TRINDADE, Cairo Assis (orgs.) - "Antologia: arte pornô". Rio de Janeiro, Codecri, 1984. (coleção "Artes et Cetera", vol. 1)

LIMA, Arievaldo Viana - "Acorda Cordel na sala de aula: a literatura popular como ferramenta auxiliar na educação". Fortaleza, Tupynanquim/Queima-Bucha, 2006.

LIMA, Jorge de - "Poesias completas". Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1974. 4 volumes.

LINHARES, Francisco & BATISTA, Otacílio - "Gêneros da poesia popular". Fortaleza, Jornal de Poesia, s/d. (Edição virtual disponibilizada pelo portal www.secrel.com.br/jpoesia)

MACHADO, Gilka - "Mulher nua: poesias". 2ª edição. Rio de Janeiro, Jacinto Ribeiro dos Santos, 1922.

MATTOSO, Glauco - "Faca Cega e outras pelejas sujas". São Paulo, Dix Editorial, 2007.

MATTOSO, Glauco - "Teoria do soneto". São Paulo, Casa das Rosas, 2005.
[edição apostilada]

MENDES, Murilo - "Melhores poemas". Seleção de Luciana Stegagno Picchio.
3ª edição. São Paulo, Global, 2000.

MENEZES, Emílio de - "Obra reunida". Organização de Cassiana Lacerda
Carollo. Rio de Janeiro, José Olympio, 1980.

MÍCCOLIS, Leila - "MPB: muita poesia brasileira". Rio de Janeiro, Trote,
1982.

MORAES, Vinicius de - "Poesia completa e prosa". Rio de Janeiro, Nova
Aguilar, 1986.

MORICONI, Italo (org.) - "Os cem melhores poemas brasileiros do século".
Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

MOUTINHO, Rita - "Sonetos dos amores mortos". Rio de Janeiro, Lacerda
Editores, 2006.

PAES, José Paulo - "Poesia erótica em tradução". São Paulo, Companhia
das Letras, 1990.

PALLOTTINI, Renata - "Obra poética". São Paulo, Hucitec, 1995.

PROENÇA, M. Cavalcanti - "Ritmo e poesia". Rio de Janeiro, Organização
Simões [reimpressão da edição original de 1955] [coleção Rex]

RABELO, Laurindo - "Obras completas". Organização e introdução de
Oswaldo Melo Braga. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1946.

RABELO, Laurindo - "Obras poéticas: livres". Rio de Janeiro, 1882.
(Edição facsimilar, São Paulo, 1981)

REZENDE, Edgard (org.) - "Os mais belos sonetos brasileiros". Rio de
Janeiro, Vecchi, 1946.

RIOS, Samantha - "História de um amor". Piracicaba, s/d.

SAID ALI, M. - "Versificação portuguesa". Prefácio de Manuel Bandeira.
São Paulo, EDUSP, 1999.

SAITO, Roberto et alii (orgs.) - "100 haicaiístas brasileiros". São
Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão/Massao Ohno, 1990.

SANT'ANNA, Affonso Romano de - "Música popular e moderna poesia

brasileira". 3ª edição. Petrópolis, Vozes, 1986.

SAVARY, Olga (org.) - "Carne viva". Rio de Janeiro, Anima, 1984.

SAVARY, Olga (org. e trad.) - "O livro dos hai-kais". São Paulo, Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1980.

SERVIEN, Pius - "Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique". Paris, Boivin, 1930.

SERVIEN, Pius - "Principes d'esthétique". Paris, Boivin, 1935.

SERVIEN, Pius - "Science et poésie". Paris, Flammarion, 1947.

SILVEIRA, Celso da (org.) - "Glosa glosarum". Natal, Clima, 1979.

SOUSA, Cruz e - "Obra completa". Organização de Andrade Muricy. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1961.

SOUZA, Auta de - "Horto". 4ª edição. Natal, Fundação José Augusto, 1970.

TAVARES, Braulio - "Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil". São Paulo, Editora 34, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça - "Vanguarda literária e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje". 4ª edição. Petrópolis, Vozes, 1977.

VALADARES, Napoleão (org.) - "Antologia de haicais brasileiros". Brasília, André Quicé, 2003.

VALADARES, Napoleão (org.) - "De Gregório a Drummond". Brasília, André Quicé, 1999.

VERDE, Cesário - "O livro de Cesário Verde". Nota editorial de Antônio Carlos Villaça. Rio de Janeiro, Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976.

WANKE, Eno Teodoro (org.) - "Antologia da trova escabrosa". Rio de Janeiro, Codpoe, 1989.

WANKE, Eno Teodoro - "Elucidário métrico: um auxiliar na contagem das sílabas poéticas". Rio de Janeiro, Edições Plaquette, 2000.

WANKE, Eno Teodoro - "A trova literária: história da quadra setissilábica autônoma, especialmente na literatura brasileira". Rio de Janeiro, Folha Carioca, 1976.

[fim]

Links

O SEXO DO VERSO: MACHISMO E FEMINISMO NA REGRA DA POESIA

<http://normattoso.sites.uol.com.br>

GLAUCO MATTOSO - SITE OFICIAL

<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>

SONETODOS - POESIA COMPLETA DE GLAUCO MATTOSO

<http://sonetodos.sites.uol.com.br/>

SONETÁRIO BRASILEIRO

<http://www.elsonfroes.com.br/sonetario>

HISTÓRIA E TEORIA DO SONETO - CRUZ FILHO ANOTADO POR GLAUCO MATTOSO

<http://www.elsonfroes.com.br/osoneto.htm>