

série **P**rincípios 6

Norma Goldstein

Versos, sons, ritmos

Áreas de interesse do volume:

Artes
Comunicações
Estética

Linguística
Literatura

Existe receita para a interpretação de um poema? Para Norma Goldstein, não. A poesia, cheia de significados, permite leituras variadas. *Versos, sons, ritmos* trata da análise do poema como um procedimento didático cujo ponto de chegada é a recuperação da unidade do texto poético, no momento da interpretação. Sem perder de vista esta unidade, Norma Goldstein mostra as possibilidades de aprofundar a leitura do poema por meio de recursos fônicos e rítmicos: metrficação, rimas, versos, estrofes.

Essa leitura deve ainda levar em conta o contexto e as condições de produção. Numerosas exemplificações, análises e interpretações ajudam o leitor a mergulhar mais profundamente no universo literário. E o capítulo final apresenta um exemplo de análise, que o leitor, com sua sensibilidade, pode e deve ampliar.

Norma Goldstein, professora e pesquisadora do programa de pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo, é autora de vários livros.

ISBN 978-85-08-10163-4



9 788508 101634

EA
editora ática

[EDIÇÃO REVISTA]
[E ATUALIZADA]

© Norma S. Goldstein

Editor-chefe
Editor assistente
Preparação
Coordenadora de revisão
Revisores
Estagiária

Carlos S. Mendes Rosa
Frank de Oliveira
Agnaldo Holanda e Beatriz Chaves
Ivany Picasso Batista
Maurício Katayama, Berenice Baeder e Márcia N. Leme
Monise Martinez

ARTE

Editor
Diagramadora
Capa e projeto gráfico
Editoração eletrônica

Vinicius Rossignol Felipe
Leslie Moraes
Homem de Melo & Troia Design
Moacir K. Matsusaki

IMPRESSÃO ANTERIOR

Diretor editorial adjunto: Fernando Paixão • Coordenadora editorial: Gabriela Dias • Editora assistente: Baby Siqueira Abrão • Revisão: Ivany Picasso Batista (coord.) • Estagiárias: Aline Rezende Mota e Bianca Santana • Editor de arte: Antonio Paulos • Assistente de arte: Claudemir Camargo • Pesquisa iconográfica: Sílvia Klugin (coord.), Caio Mazzilli

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

G577v
14.ed.

Goldstein, Norma Seltzer, 1941-

Versos, sons, ritmos / Norma Seltzer Goldstein. - 14.ed. rev. e atualizada. - São Paulo : Ática, 2006

112p. - (Princípios ; 6)

Inclui bibliografia comentada
ISBN 978-85-08-10163-4

1. Poética. 2. Versificação. I. Título. II. Série.

06-0665.

CDD 808.1
CDU 82-1

ISBN 978 85 08 10163-4

2011

14ª edição

3ª impressão

Impressão e acabamento: Assahi Gráfica

Todos os direitos reservados pela Editora Ática

Av. Otaviano Alves de Lima, 4400 - CEP 02909-900 - São Paulo, SP

Atendimento ao cliente: 0800-115152 - Fax: (11) 3990-1776

www.atica.com.br - www.atica.com.br/educacional - atendimento@atica.com.br



Sumário

- 1. Leitura do poema 5**
 - Um discurso específico 6
 - Texto e contexto 7
 - Unidade do poema 11
 - Não há receitas 11
- 2. O ritmo do poema 13**
 - No compasso da vida 13
 - O compasso dos versos 14
 - Palavra-chave e jogo de sons 16
 - O ritmo como criação do poeta 17
- 3. Ritmos 20**
 - Cada época tem seu ritmo 20
 - Simetria 20
 - Assimetria 23
- 4. Sistemas de metrificação 26**
 - A marcação latina 26
 - Contando as sílabas métricas 27
- 5. Versos regulares 45**
 - Versos brancos 45
 - Versos polimétricos 47
 - Versos livres 49
- 6. Estrofes 52**
 - Dísticos, tercetos... 52
 - Refrão 53

- Oitava **55**
 Quadrinha **56**
- 7. Rimas 57**
 Parentesco sonoro **57**
 Rima interna e rima externa **57**
 Rima consoante e rima toante **58**
 Rimas cruzadas, emparelhadas, interpoladas, misturadas **59**
 Rimas agudas, graves ou esdrúxulas **61**
 Rima rica e rima pobre **62**
 Resumo **63**
- 8. Poema e poesia 64**
 Poema em prosa e prosa poética **64**
 Poesia visual **67**
 Poesia concreta **71**
- 9. Figuras de efeito sonoro 74**
 Aliteração **74**
 Assonância **75**
 Repetição de palavras **77**
 Onomatopeia **79**
- 10. Poemas de forma fixa 80**
 Formas e gêneros tradicionais **80**
 Soneto **82**
 Diálogo entre gêneros **83**
- 11. Níveis do poema 87**
 As partes do todo **87**
 Nível lexical **88**
 Nível sintático **91**
 Encadeamento ou *enjambement* **92**
 Nível semântico **93**
 Figuras de similaridade **94**
 Figuras de contiguidade **95**
 Figuras de oposição **96**
 Parentescos poéticos **97**
- 12. Estabelecendo relações 99**
 Um exemplo de análise e interpretação **99**
- 13. Vocabulário crítico 106**
- 14. Bibliografia comentada 109**

1 Leitura do poema

Digo que a poesia
 é um modo de ser
 criança – cria
 para onde quer.

As frases têm pernas:
 Os poemas convidam
 ao som e às imagens
 das palavras amigas.

(Fernando Paixão. "Fantasia de autor".
 In: *Dia brincando*. São Paulo: Ática, 2004.)

Como dizem os versos da epígrafe, ler poesia é um "modo de ser": ser criança, ser criativo, ser aberto às sugestões do poema e às associações entre os elementos que o compõem. Um dos versos indica: "poemas têm pernas", ou seja, são como organismos vivos e propõem eles próprios a chave para sua compreensão. Sua leitura envolve apelos sensoriais (Os poemas convidam/ao som e às imagens) e associações entre "palavras amigas".

Os teóricos concordam com o poeta. Jolibert (1994) considera o poema um texto em forma de rede que "exige uma leitura plural, tabular, em vez de uma leitura linear, simplesmente informativa" (p. 202). Em outras palavras: todos os termos do poema se entrelaçam. Sendo assim, além da leitura contínua, como a dos textos em prosa, também é preciso fazer outras, acompanhando a rede de sentidos sugeridos pelas "palavras amigas" — que estabelecem elos umas com as outras, pelo modo como o poema se organiza.

Um poema de Mário Quintana contém sugestão idêntica:

O encontro

Subitamente

Na esquina do poema, duas rimas

Olham-se, atônitas, comovidas,
Como duas irmãs desconhecidas.¹

Segundo Quintana, as “rimas” caminham até a “esquina do poema” e descobrem um parentesco surpreendente: são “irmãs”, pela semelhança sonora; são “desconhecidas”, porque, antes desta “esquina”, não costumavam estar juntas.

Mário Quintana indica o melhor caminho para a leitura e a compreensão do poema: a busca dos “encontros” de palavras no interior do texto, a pesquisa das “irmãs desconhecidas” que, tendo os respectivos sentidos associados, dão pistas para a interpretação do texto.

Um discurso específico

Nos textos comuns, não literários, o redator escolhe as palavras pela sua significação. Na elaboração do texto literário, ocorre a preocupação com outra operação, tão importante quanto a primeira: a combinação. Desse modo, seleção e combinação de palavras articulam-se, criando no texto algumas pistas para o leitor.

O discurso literário é específico; sua linguagem é elaborada, de modo que o aspecto formal também aponte as significações do texto. No poema, isso se dá de maneira particularmente acentuada. Seleção e combinação de palavras são pautadas não apenas pelo critério da significação, mas também por outros critérios, como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente de paralelismos e jogos formais.

Como resultado, o texto literário, particularmente o poema, adquire certo grau de tensão, sugerindo mais de um sentido. Daí a plurissignificação do poema, motivo pelo qual ele pode (e deve) ser objeto de repetidas leituras.

¹ QUINTANA, Mário. *Batê de ossos*. Rio de Janeiro: Globo, 1986, p. 36.

Esses aspectos decorrem da predominância da “função poética da linguagem” nos textos literários, segundo Jakobson (1969). Quando nos comunicamos, entram em jogo seis elementos: o emissor, o destinatário ou receptor, o contexto, o canal, o código e a mensagem. Conforme o elemento da comunicação que se deseja enfatizar, há predomínio de uma função da linguagem. Se prevalecer o emissor, tem-se a função emotiva; se for o destinatário ou receptor, valoriza-se a função conativa ou apelativa; se o priorizado for o contexto ou referente, trata-se de função referencial; caso o mais importante seja o canal de comunicação, será a vez da função fática; caso avulte o código empregado, tem-se a função metalinguística; quando a ênfase for na própria mensagem, predomina a função poética.

Em toda comunicação, estão presentes os seis elementos e as seis funções; o que ocorre é a predominância de uma delas. Na poesia romântica do século XIX, por exemplo, os poetas, ao compor versos, manifestavam sua subjetividade; por isso, na sua produção, ao lado da função poética da linguagem — a predominante — manifesta-se também a função emotiva, marcada por pronomes e verbos na primeira pessoa. Na poesia simbolista e modernista, certos poetas manifestavam preocupação com o fazer poético e artístico. Em suas criações, além da função poética, fica evidente a importância da função metalinguística, em poemas tratando da própria poesia.

A melhor maneira de perceber a complexa estrutura poética é insistir em releituras do texto a ser lido e interpretado.

Texto e contexto

Todos os textos, falados ou escritos, são empregados em uma situação de comunicação entre dois ou mais interlocutores. As condições de produção têm de ser consideradas para o texto ser bem compreendido. Caso essas condições mudem, pode-se alterar também o sentido de um texto.

Quando se somam o texto e suas condições de produção, fala-se em discurso, resultante das condições de produção e da interação entre (pelo menos dois) interlocutores. Se houver mudanças nessas condições, o discurso sofrerá alterações, o sentido passará a ser outro.

Observe como isso ocorre com um quarteto de "Paisagem com figuras", de João Cabral de Melo Neto. Leia os versos:

Podeis aprender que o homem
É sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
Não é a morte mas a vida.²

A compreensão desses quatro versos deve levar em conta a autoria e a fonte. Considerado como parte de um poema, seu sentido sugere a importância da vida humana, não só pela significação das palavras, mas também pelos recursos formais que apoiam essa significação. Alguns exemplos: "medida" rima com "vida", sugerindo aproximação dos dois termos; "homem" e "medida" aparecem duas vezes, a repetição é um recurso que destaca essas palavras; a consoante "m" presente nos dois vocábulos é reiterada em outros, propondo elos entre todos eles: **homem** (2 vezes), **melhor medida** (2 vezes), **mais**, **morte**, **mas**; ocorre uma adjetivação inusitada: "medida" vem caracterizado por "melhor", isto é, em vez de quantidade, mede-se a qualidade. Os recursos formais acentuam o valor da vida humana, na visão do poeta criador dos versos.

Releia os mesmos versos, agora inseridos em um anúncio:



O anúncio retoma o quarteto, colocando-o em um novo texto e alterando seu sentido. Ele mescla homenagem e divulgação das editoras que publicaram a obra de João Cabral de Melo Neto, no dia seguinte ao do falecimento do poeta. Abaixo dos versos, seu nome vem em destaque, seguido pelas datas de nascimento e morte.

Neste caso, qual a "medida" do homem? E qual a "medida" do poeta? Como a de todo ser humano, sua vida teve um final. No entanto, sendo artista, ele permanece vivo por meio de sua obra; enquanto for lido, sua poesia se eterniza como sua "melhor medida".

Passemos a outro exemplo. Em 1953, Cecília Meireles publicou um poema narrativo, *Romanceiro da inconfidência*, resultado de dez anos de pesquisa histórica, mesclando resgate histórico e elaboração poética. O livro está organizado em várias partes, cujos títulos se alternam, retomando as denomina-

² MELO NETO, João Cabral de. "Pregão turístico do Recife", do livro *Paisagens com figuras*. In: *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965. p. 115-116.

ções de “Falas”, “Cenários” e “Romances”. Dentre estes, o “Romance LIII ou das palavras aéreas” apresenta um refrão — conjunto de versos que se repetem ao longo do poema:

Ai, palavras, ai palavras,
que estranha potência, a vossa!

No poema “Romance LIII”, bem como ao longo de todo o livro *Romanceiro da inconfidência*, os versos do refrão são repetidos em função dos fatos históricos e dos diferentes sentidos do termo “palavra” naquele contexto: ter expressado o sonho dos inconfidentes; ter possibilitado a organização do grupo; ter figurado nos poemas de alguns deles, como Tomás Antonio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa; ter sido usada pelo traidor que delatou o movimento; ter sido empregada para condenar os participantes.

Esse mesmo refrão foi utilizado como epígrafe, ou texto de abertura, em memorial — isto é, um *curriculum vitae* circunstanciado — de um docente e pesquisador universitário. Transpostos a esse novo contexto, os versos assumiram nova significação, pois pesquisa e ensino são atividades nas quais a palavra é usada para registrar, transmitir e divulgar conhecimentos.

Ao longo deste livro, vamos tratar de questões voltadas para a leitura, a análise e a interpretação do poema, por vezes sem levar em conta o contexto, exclusivamente por razões didáticas. No entanto, deve ficar claro que tanto poemas quanto outros gêneros textuais devem sempre ser interpretados levando-se em conta a situação de comunicação e as condições de produção. Sem apoio no contexto, todo texto corre o risco de ter seu sentido truncado.

³ MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 793.

Além disso, não se pode esquecer o papel fundamental do leitor. É sua leitura que vai dar sentido ao poema.

Unidade do poema

Como toda obra de arte, o poema tem uma unidade, fruto de características que lhe são próprias. Ao analisar um poema, é possível isolar alguns de seus aspectos, em um procedimento didático, artificial e provisório. Nunca se pode perder de vista a unidade do texto a ser recuperada no momento da interpretação, quando o poema terá sua unidade orgânica restabelecida.

Durante as etapas da análise, o leitor não deve perder de vista o horizonte da unidade do poema, no momento em que todos os aspectos devem ser relacionados uns aos outros, para a interpretação do texto como obra uma, coesa e coerente.

Igualmente, será preciso considerar o poema em função das condições de produção: quem o escreveu? Quando? Com qual finalidade? Dirigido a qual interlocutor? A leitura que fazemos hoje é a mesma ou se alterou? Na etapa final da interpretação, é preciso que o leitor leve em conta a unidade do poema, assim como as relações entre texto e contexto.

Não há receitas

Cabe ao leitor ler, reler, analisar e interpretar. Ao analisar, é mais simples começar pelos aspectos mais palpáveis do poema, aqueles que saltam aos olhos — ou aos ouvidos. A seguir, é preciso estabelecer relações entre os diversos aspectos do texto para tentar interpretá-lo e, ainda, buscar elos entre texto e contexto. Como já foi dito, essa relação é fundamental para a compreensão do sentido.

Sendo assim, cada leitura torna-se uma experiência única, vivida por um leitor específico que buscará as pistas que cada poema lido lhe sugere. Por isso não há "receitas" para analisar e interpretar textos; isso nem seria possível, dado o caráter particular e específico de cada criação de arte e considerada, igualmente, a variedade de contextos que podem envolver cada leitura. O próprio texto e o próprio contexto devem sugerir ao estudioso quais as linhas de seu percurso. Mas, de certo modo, é possível pensar em "técnicas" de análise que seriam uma espécie de apoio para a leitura do poema.

Esta obra pretende contribuir parcialmente nesse sentido, tratando da análise dos aspectos formal e rítmico do poema. Dado o primeiro passo — a análise formal e rítmica —, será preciso que o leitor prossiga, estabelecendo relações entre estes e os demais aspectos do poema: escolha do vocabulário, categorias gramaticais predominantes/ausentes, organização sintática, figuras. Ele deverá tentar perceber como se processou não só a escolha ou seleção de palavras, mas também a combinação que aproximou certas palavras umas das outras, visando ao efeito poético.

A interpretação dificilmente será a palavra final, se for feita por uma só pessoa. O texto literário talvez seja aquele que mais se aproxima do sentido etimológico da palavra "texto": entrelaçamento, tecido. Como "tecido de palavras", o poema pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como se percebe o entrelaçamento dos fios que o organizam. Ou seja: geralmente, ele permite mais de uma interpretação. Dada a plurissignificação inerente ao poema, a soma das várias interpretações seria o ideal.

2 O ritmo do poema

No compasso da vida

Toda atividade humana se desenvolve dentro de certo ritmo. Nosso coração pulsa alternando batidas e pausas; nossa respiração, nossa gesticulação, nossos movimentos são ritmados. Há trabalhos coletivos — tanto no campo como na indústria — que têm rendimento maior em virtude do ritmo conjunto de todos os participantes. O resultado de certas provas esportivas depende do ritmo dos membros da equipe.

O ritmo aparece também na produção artística do homem. De um modo especial, na poesia. Como o ritmo faz parte da vida de qualquer pessoa, sua presença no tecido do poema pode ser facilmente percebida por um leitor atento, que é, ao mesmo tempo, um ouvinte. A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que leiamos um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto. Se o leitor passar da percepção superficial para a análise cuidadosa do ritmo do poema, é provável que descubra novos significados no texto, como ilustram as leituras "rítmicas" que se seguem.

O compasso dos versos

A musicalidade (sugestão de música e ritmo) pode partir do título, algumas vezes. Como na letra da canção "A banda", de Chico Buarque de Holanda. O nome remete a música, multidão, festejo. A partir daí, fica-se na expectativa de um texto que contenha essas sugestões. É o que acaba acontecendo. A banda passa e altera a vida das pessoas: o triste vira alegre; o velho se torna criança; o que está parado começa a se movimentar. A temática está apoiada no ritmo do texto: simples, marcado, contagiante:

Estava à toa na vida,
O meu amor me chamou,
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor.¹

O ouvinte capta o apelo do texto graças à harmonização de todos os seus elementos — um deles, o ritmo. É possível chegar a percebê-lo por meio da observação das sílabas poéticas:

Es- TA- va a -TO- a- na- VI (da)
O- MEU- a- MOR- me- cha- MOU
Pra- VER- a- BAN- da- pas- SAR
Can- TAN- do- COI- sas- de a- MOR.

As sílabas destacadas são fortes; as outras, fracas. Se usarmos os sinais — e ∪, respectivamente, para sílabas fortes e fracas, ocorrerá o seguinte:

Es- TA- va a -TO- a- na- VI (da)
∪ - // ∪ - // ∪ ∪ - //

¹ HOLANDA, Chico Buarque de. "A banda". In: *Chico Buarque de Holanda*. LP. São Paulo: RGE 5303, 1966.

O- MEU- a- MOR- me- cha- MOU
∪ - // ∪ - // ∪ ∪ - //

Pra- VER- a- BAN- da- pas- SAR
∪ - // ∪ - // ∪ ∪ - //

Can- TAN- do- COI- sas- de a- MOR.
∪ - // ∪ - // ∪ ∪ - //

A regularidade de ritmo facilita a memorização. Trata-se, aqui, do ritmo da letra da canção, sem levar em conta a sua melodia, ou seja, o texto apenas em relação às palavras que o compõem, como uma espécie de poema.

Além do jogo da alternância entre sílabas fortes e fracas — que vem a ser a cadência do poema —, há outros efeitos sonoros. A repetição de letras, por exemplo:

EsTava à Toa na vida
O Meu aMor Me chaMou
Pra ver a banda Passar
Cantando Coisas de aMor.

Você percebe a retomada das seguintes consoantes: T, na primeira linha ou primeiro verso; M no segundo verso; P, no terceiro; e C, além de M, no quarto. Em todos os versos há um outro som que se repete: a vogal A oral e nasal, Â ou An:

EstAVA toA nA vidA
O meu Âmor me chÂmour
PrA ver Â bANdA pAssAr
CANtANdo coisAs de Âmor.

As repetições lembram o som das percussões da banda. Também marcam o compasso da marcha, ritmo musical que

percorre todo o texto. A banda rompe com o cotidiano das pes-
soas, que se põem a ouvi-la, levadas por um feitiço irresistível.
Enquanto ela passa, dura o encantamento, a ilusão. Depois, tudo
volta a ser como antes:

Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou.

Neste último quarteto, a repetição do som S (grafado "s"
ou "ss"), remete ao silêncio depois da passagem da banda e do
final da festa.

Palavra-chave e jogo de sons

No poema "José", de Carlos Drummond de Andrade, há
uma estrofe que formula uma série de hipóteses, todas elas ini-
ciadas pela conjunção condicional "se", repetida em alguns ver-
sos, como uma espécie de eco, apoiando e ampliando o sentido
do texto. Nesse caso, a palavra-chave "se" contamina outros ter-
mos com sua sonoridade:

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!²

² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.
p. 130.

Nesse trecho, é possível notar vários efeitos sonoros e rít-
micos. A palavra "se" aparece repetidamente, sempre na mesma
posição: a anáfora (repetição de uma palavra, na mesma posição,
em versos diferentes) é valorizada pelo eco que a mesma sílaba
faz no interior de outras palavras, como "voCÊ", "gritaSSE",
"gemeSSE", "tocaSSE" etc. O jogo sonoro apoia-se na alternân-
cia entre sílabas fortes e fracas:

Se - vo - CÊ- gri - TAS(se)
Se - vo - CÊ- ge - MES(se)

O leitor percebe as hipóteses não só pelo sentido, mas
também pelas rimas, pela sonoridade, pelo ritmo. Daí a força de
contraste dos dois versos finais: o termo "mas", no início do
oitavo verso, opõe a realidade à série de alternativas hipotéticas,
produzindo ruptura simultânea do sentido e da sequência sonora.

O ritmo como criação do poeta

As noções de metro, verso e ritmo estão estreitamente
ligadas em nossa tradição literária. As leis de metrificação ou
versificação apresentam normas a ser seguidas, estabelecendo
esquemas definidos para a composição do verso. No sistema
qualitativo, tais regras subdividem os versos em pés ou segmen-
tos, compostos de sílabas longas e sílabas breves. No sistema
silábico ou acentual, elas determinam a posição das sílabas for-
tes em cada tipo de verso.

O ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades
rítmicas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (for-
tes) e não acentuadas (fracas); ou entre sílabas constituídas por
vogais longas e breves.

Até o início do século XX valorizava-se sobretudo a con-
tagem silábica dos versos. Mais recentemente, essa noção asso-

cia-se à das unidades rítmicas, que, de certo modo, abrange a anterior. A nova posição crítica permite analisar o ritmo do verso livre, inovação modernista que não segue nenhuma regra métrica, apresentando um ritmo novo, liberado e imprevisível.

Na leitura de um poema, o verso se destaca já a partir da disposição gráfica na página: uma margem à direita, outra à esquerda dos versos; uma linha em branco separando as estrofes. Cada verso ocupa uma linha, marcada por um ritmo específico. Um conjunto de versos compõe a estrofe, dentro da qual pode surgir outro postulado métrico: a rima, ou seja, a sêmança sonora no final de diferentes versos. Uma vez que a prosa se imprime em linhas ininterruptas, a organização do poema em versos caracteriza, graficamente, um traço distintivo do poema.

As normas métricas foram seguidas de modo diferente em cada período literário. Ora se preferia determinado esquema rítmico, ora se mesclavam diferentes tipos de metro. Em certas épocas surgia uma inovação. A mais marcante, historicamente, foi o verso livre modernista, que não segue nenhum tipo de esquema rítmico preestabelecido, como se retomará adiante.

A métrica é, de certo modo, exterior ao poema. Ao contrário, o poeta decide se vai, ou não, obedecer às leis métricas que seriam um suporte ou ponto de apoio. Nada mais que isso. Graças à criatividade do artista, o poema, depois de pronto, assume um ritmo que lhe é próprio.

O ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo de verso escolhido pelo poeta. Ele pode resultar ainda de uma série de efeitos sonoros ou jogo de repetições. O poema reúne o conjunto de recursos que o poeta escolhe e organiza dentro de seu texto. Cada combinação de recursos acarreta um novo efeito. Por isso cada poema cria um novo ritmo.

Um pouco mais à frente, você vai ver os tipos de verso, de estrofe e os recursos fônicos mais frequentes em nossa língua.

No final, uma análise de texto ilustrará a correlação entre o ritmo e os demais aspectos do poema. O objetivo é que se passe a ler o poema com os olhos e os ouvidos, isto é, como uma organização visual e sonora. O leitor comum perceberá o ritmo poético isolado do significado, enquanto o leitor atento, treinado a ouvir, poderá captar no poema o ritmo e o significado como uma unidade indissolúvel.

3 Ritmos

Sinto o que esperdicei na juventude;
Choro, neste começo de velhice,
Mártir da hipocrisia ou da virtude,

Os beijos que não tive por tolice,
Por timidez o que sofrer não pude,
E por pudor os versos que não disse!¹

Para verificar a métrica do poema, vamos fazer a escansão do primeiro verso. Escandir significa dividir o verso em sílabas poéticas. Note que nem sempre as sílabas poéticas correspondem às sílabas gramaticais. O leitor-ouvinte pode juntar (ou separar) sílabas, quando houver encontro de vogais, de acordo com a melodia do verso. O ouvido de cada um vai indicar como proceder. Leia e releia em voz alta, percebendo a cadência do verso:

Sin-to o - que es-per-di-CEI-na-ju-ven-TU (de)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ao escandir, isto é, dividir um verso em sílabas métricas, em português, a contagem se detém na última sílaba tônica. Se houver outra(s) depois dela, não se considera(m) para efeito métrico. No verso acima, você observa que algumas sílabas aparecem em letras maiúsculas. São as sílabas fortes ou acentuadas. Podemos resumir o esquema rítmico (métrico) desse verso da seguinte maneira: E.R. 10(6-10). Ou seja: é um verso de 10 sílabas poéticas, como se indica antes do parêntese; são acentuadas as sílabas de número 6 e de número 10, como se indica no interior dos parênteses. Ele é composto de dois segmentos rítmicos: o primeiro até a sexta sílaba e o segundo, até a décima.

Leia em voz alta os três versos seguintes, em que aparece o mesmo E.R. 10(6-10):

A própria origem da palavra “arte” implica uma atividade transformadora realizada pelo homem. Essa atividade, por sua vez, traz sempre, direta ou indiretamente, certas marcas das condições concretas em que ela se efetua. Daí se compreende que o ritmo, componente do poema, deva ter alguma relação com a época ou a situação em que é produzido.

Um exemplo: a vida das pessoas, durante muito tempo, era mais padronizada, talvez mais calma. Nesse período, o ritmo era simétrico e regular. Ele correspondia à vida que as pessoas levavam. A regularidade — de vida e de ritmo poético — prevaleceu até fins do século XIX e início do século XX.

A partir da segunda década do século XX, a vida das pessoas tornou-se mais liberta de padrões e mais imprevisível. O ritmo dos poemas acompanhou o processo: tornou-se mais solto, mais livre, menos regular, menos simétrico.

Simetria

Leia um trecho de “Remorso”, de Olavo Bilac:

¹ Bilac, Olavo. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1976. p. 94.

Cho-ro-nes-te-co-ME-ço-de-ve-LHI(ce)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Már-tir-da^hi-po-cri-Sl-a^ou-da-vir-TU(de)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Os-bei-jos-que-não-Tl-ve-por-to-LI(ce)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

No penúltimo verso, o metro (tamanho) é o mesmo — dez sílabas. O que muda é a posição das sílabas acentuadas:

Por-ti-mi-DEZ-o-que-so-FRER-não-PU(de)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Representa-se assim este E.R.: 10(4-8-10). Isto é: verso de dez sílabas ou decassílabo, com acento na quarta, na oitava e na décima sílabas. O primeiro tipo sugere a bipartição em dois segmentos rítmicos; este segundo, a tripartição.

Já no último verso, retorna o E.R. 10(6-10):

E-por-pu-dor-os-VER-sos-que-não-DIS(se)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

É possível perceber outro acento, menos forte, na quarta sílaba (“dor”). A indicação é feita entre colchetes por ser acento secundário: E.R. 10([4]-6-10).

Releia os seis versos de Bilac. Você vai verificar que a última sílaba poética é sempre acentuada: ela marca o fim do verso, do segmento rítmico. Além da alternância entre sílabas fortes e fracas, o ritmo provém de outros efeitos sonoros, como a repetição de letras ou palavras. Um deles, a rima: repetição de sons semelhantes no final de versos diferentes. Verifique as rimas do trecho anterior:

juventude / virtude / pude
velhice / tolice / disse

No conjunto, fica a impressão de simétrica regularidade. No penúltimo verso, há uma alteração no esquema rítmico, prestando o verso final, aspecto mais relevante do remorso do poeta: “os versos que não disse”. Percebe-se o metro apoiando a famosa chave de ouro parnasiana.

Assimetria

A partir das primeiras décadas do século XX, o ritmo dos poemas começa a ser cada vez mais solto e distanciado das regras da métrica tradicional. Veja, como exemplo, “O poeta come amendoim”, de Mário de Andrade:

Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço
[aventuroso,

O gosto dos meus descansos,

O balanço das minhas cantigas amores e danças.

Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito
[engraçada,

Porque é o meu sentimento pachorrenco

Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de
[dormir.²

Percebe-se um poema completamente diferente do anterior. Vamos começar pelo vocabulário, pelas palavras empregadas em cada texto. No primeiro: “esperdicei”, “mártir”, “hipo-

² LAFETA, João Luís (Org.). *Mário de Andrade (antologia)*. São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 16-17. Série Literatura Comentada.

crisia", "virtude", "timidez", "tolice" — termos cultos, próprios da linguagem escrita. No segundo: "engraçada", "pachorrento", "jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir" — expressões simples, frequentes na linguagem informal.

Passemos à sintaxe, ordem dos termos na frase. No poema de Bilac, há inversões: "Por timidez o que sofrer não pude" que, em ordem direta, ficaria assim: "O que não pude sofrer, por timidez". No poema de Mário, a ordem dos termos é a mesma da linguagem corrente: direta. Quanto ao metro, no primeiro poema todos os versos se assemelham: decassílabos. No segundo, cada verso tem um tamanho diferente. Observe:

Bra- sil- que eu- a- mo- por- que é o- rit- mo- do - meu-
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 bra- ço a- ven- tu- RO (so)
 12 13 14 15 16

No primeiro verso, 16 sílabas poéticas. Quanto aos acentos, você verá que eles podem variar a cada leitura, pois trata-se de verso livre, cuja acentuação não obedece às regras métricas clássicas. Isto é: os acentos não são fixos, com exceção do da última sílaba. Outra leitura do mesmo verso, separando vogais, resultaria em um número maior de sílabas poéticas.

O verso dois é bem menor; apenas sete sílabas:

O- gos- to- dos- meus- des- CAN (sos)
 1 2 3 4 5 6 7

Verifique como o metro varia de verso para verso. Os termos simples, a ordem direta, o ritmo liberado do poema refletem o novo modo de vida do século XX.

Nos dois casos, o ritmo faz parte de uma concepção de arte, de uma visão de mundo. Não há um ritmo melhor, outro

pior; apenas ritmos diferentes, cada um trazendo um modo de ver o mundo e de viver. Insisto: não basta analisar o ritmo. É preciso associá-lo, sempre, aos demais aspectos do texto. Deve-se, ainda, relacionar a obra ao contexto sociocultural em que ela foi produzida — é preciso interpretar o texto em função do contexto. O modo de compor associa-se à temática do poema para traduzir um modo de vida, um conjunto de valores, uma visão de mundo.

4 Sistemas de metrfificação

A marcação latina

Para metrficar ou "medir" versos existe mais de um tipo de versificação. Entre os latinos e os gregos da Antiguidade clássica havia o sistema quantitativo: considerava-se a alternância entre sílabas longas e sílabas breves. A unidade de tempo seria a sílaba longa, representada pelo sinal / - /. A sílaba breve, representada pelo sinal / ∪ /, correspondia à metade da longa, ou seja, duas breves seriam equivalentes à duração de uma sílaba longa.

De acordo com a distribuição das sílabas longas e das breves, o poeta compunha diferentes segmentos de versos, chamados pés. Estes são os principais pés métricos do sistema quantitativo:

uma breve e uma longa:	/ ∪ - /	pé jámbico
uma longa e uma breve:	/ - ∪ /	pé trocaico ou troqueu
duas longas:	/ - - /	pé espondeu
uma longa e duas breves:	/ - ∪ ∪ /	pé dátilo
duas breves e uma longa:	/ ∪ ∪ - /	pé anapesto ou anapéstico

Com o passar do tempo, em vez de duração, ou seja, alternância entre longas e breves, passou-se ao critério de intensidade, isto é, à alternância entre sílabas acentuadas e não acentuadas.

O sistema quantitativo, adaptado ao critério de intensidade, permanece em algumas línguas. Em português, nosso sistema é o da contagem de sílabas métricas, ou seja, o sistema silábico-acental. Conta-se o número de sílabas dos versos; em seguida, localizam-se as sílabas fortes, tônicas ou acentuadas em cada verso.

No entanto, a influência do sistema latino permanece. Não raro leem-se comentários sobre o ritmo anapéstico de um poema. Trata-se da alternância entre duas sílabas fracas e uma sílaba forte, numa adaptação da quantidade rítmica ao sistema acental. Além disso, esse tipo de critério pode possibilitar a descoberta de parentesco rítmico entre versos aparentemente diferentes. Por exemplo, um verso curto (5 ou 6 sílabas) e um verso longo (10 ou 12 sílabas). Embora de tamanhos diferentes, eles talvez possam apresentar o mesmo ritmo: ternário anapéstico / ∪ ∪ - /; ou binário troqueu / - ∪ /; ou jámbico / ∪ - / etc.

Na verdade, um sistema influencia o outro. Certas épocas são rígidas, impondo regras de composição. Outras são menos rigorosas, permitindo ao escritor a liberdade de compor com certa independência em relação a regras. Encontramos grandes poetas tanto entre os que seguiram quanto entre os que se afastaram das regras.

Contando as sílabas métricas

A organização do poema em versos agrupados em estrofes faz o ritmo saltar aos olhos do leitor. A rima, quando presente, acentua essa impressão. No entanto, é a cadência do verso lido em voz alta que realmente indica a alternância de sílabas fortes e fracas. São as regras de versificação ou de metrficação que esta-

belecem onde deve cair o acento tônico em cada tipo de verso. Na mesma posição da sílaba forte, ocorre a cesura, pausa que, geralmente, divide o verso em partes ou segmentos rítmicos.

Vamos examinar versos regulares de uma a doze sílabas poéticas, observando como funcionam em poemas de diversos autores e épocas. No final, virá um resumo esquemático dos vários modelos rítmicos encontrados.

Verso de uma sílaba

No verso em que só há uma sílaba poética, a sílaba única é acentuada. Veja, como exemplo, “Serenata sintética”, de Cassiano Ricardo:

Rua
torta.

Lua
morta.

Tua
porta.¹

Como indica o título, o poema é uma “serenata sintética”, pois cada verso tem uma só palavra e, cada palavra, apenas uma sílaba poética, pois só se conta até a última sílaba tônica do verso:

RU(a) /TOR(ta) // LU(a) /MOR(ta) // // TU(a)/POR(ta).

¹ CASSIANO RICARDO. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 279.

O título e a construção do texto (sem nenhum verbo) sugerem a expectativa do poeta, numa caminhada incerta (“tua torta”, noite sem lua) até a amada (“tua porta”). O leitor pode ampliar a dúvida proposta pelo texto: a serenata será ouvida ou não? A porta se abrirá ou permanecerá fechada?

Verso de duas sílabas

Nesse tipo de verso, o acento cairá necessariamente sobre a última sílaba, antecedida por uma sílaba breve (não acentuada). Um dos exemplos mais conhecidos em língua portuguesa é de Casimiro de Abreu, recriando em “A valsa” o ritmo que o título indica, como exemplifica o trecho a seguir:

Na valsa
Cansaste;
Ficaste
Prostrada,
Turbada!
Pensavas,
Cismavas,
E estavas
Tão pálida²

Note como soa o ritmo deste poema:

Na- VAL (sa)
Can- SAS (te)
Fi- CAS (te)
Pros- TRA (da)
Tur- BA (da)

² LAURITO, Ilka Brunilde (Org.). *Casimiro de Abreu* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 28-31. Série Literatura Comentada.

Pen- SA (vas)
 Cis- MA (vas)
 E es- TA (vas)
 Tão- PÁ (li-da)

Todos os versos obedecem ao mesmo esquema rítmico:
 E.R. 2(2).

Veja agora um exemplo moderno, isto é, contemporâneo, de José Lino Grünewald, em um poema concreto em que o aspecto visual ou ícone também assume grande importância:

f o r m a
 r e f o r m a
 d i s f o r m a
 t r a n s f o r m a
 c o n f o r m a
 i n f o r m a
 f o r m a³

No primeiro verso e no último há apenas uma sílaba poética: FOR(ma). Nos demais, há duas, sendo a última acentuada: re-FOR(ma)/ dis-FOR(ma)/ trans-FOR(ma)/ con-FOR(ma)/ in-FOR(ma). Além da regularidade métrica, a repetição de "forma" no interior de todos os versos também produz efeito rítmico.

Verso de três sílabas

Leia um trecho de "Trem de ferro", de Manuel Bandeira:

Foge, bicho
 Foge, povo
 Passa ponte

³ SIMON, Iumna Maria e DANTAS, Vinicius (Orgs.). *Poesia concreta* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1982. s/p. Série Literatura Comentada.

Passa poste
 Passa pasto
 Passa boi⁴

Estes versos trissílabos imitam o movimento do trem:

FO-ge-BI (cho) / FO-ge-PO (vo) / PAS-sa-PON (te)/
 PAS-sa-POS (te)/ PAS-sa-PAS (to)/ PAS-sa-BOI

Em todos eles, são acentuadas a primeira e a terceira sílabas, com E.R. 3(1-3). O verso de três sílabas, ou trissílabo, pode também apresentar um único acento. Cabe ao leitor aplicar o ouvido e descobrir as sílabas fortes. É preciso deixar fluir a música do verso, sem atentar ao sentido lógico dele, enquanto se contam as sílabas poéticas. Em uma etapa posterior, as conclusões sobre o ritmo poderão auxiliar a interpretação do texto. Porém, no momento da escansão, os demais aspectos deveriam desaparecer, ficando só a cadência e a alternância entre sílabas fortes e fracas.

Verso de quatro sílabas

Os exemplos de versos de quatro sílabas, ou tetrassilábicos, vão conduzir a vários esquemas rítmicos. Observe este início de "A casa", de Vinicius de Moraes:

Era uma casa
 Muito engraçada
 Não tinha teto
 Não tinha nada⁵

⁴ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 145.

⁵ MOISÉS, Carlos Felipe (Org.). *Vinicius de Moraes* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1980. p. 68. Série Literatura Comentada.

É possível ler o primeiro verso de duas maneiras diferentes:

- 1) E- ra \tilde{u} - ma- CA (sa), com E.R. 4(1-4) (um só segmento rítmico)
- 2) e- RA \tilde{U} - ma- CA (sa), com E.R. 4(2-4) (dois segmentos rítmicos)

Refaça a leitura. Tente localizar os acentos. O fato vai se repetir: ora o acento interno (que fica no interior do verso) cai na primeira, ora na segunda sílaba. Quando isso acontece, temos a tensão rítmica, que resulta da dupla possibilidade de leitura. Colocado em evidência pela tensão rítmica, o verso deve merecer atenção especial do leitor. Neste caso, trata-se da ambiguidade da casa: é, ou não, uma casa? Os versos seguintes colocam dúvida quanto a isso, já que a casa “não tinha teto”, “não tinha nada”. A tensão rítmica acrescenta-se a tensão semântica. Passemos ao segundo verso, também com duas leituras possíveis:

- 1) MUI- to \tilde{e} n- gra- ÇA (da), com E.R. 4(1-4)
- 2) Mui- TO \tilde{E} N- gra- ÇA (da), com E.R. 4(2-4)

Neste segundo verso, associa-se a tensão rítmica à semântica, agora criada pela ambiguidade do termo “engraçada”: que faz rir? Estranha? Extravagante? Ou tudo isso junto? Nos dois outros versos, os acentos não são móveis, não aparece tensão rítmica, sendo o E.R. 4(2-4):

- Não - TI - nha - TE (to)
 1 2 3 4
- Não - TI - nha - NA (da)
 1 2 3 4

Na exposição negativa do que falta à casa não pode haver ambiguidade, o sentido é único. O ritmo acompanha a significação.

Verso de cinco sílabas

O verso de cinco sílabas, ou pentassílabo, chama-se redondilha menor. Na Idade Média, os poetas portugueses já o empregavam nas cantigas de amor e de amigo. Entre os modernos, Cecília Meireles o retoma, bem como aos demais versos curtos (de uma a seis sílabas). Leia um terceto de “Tempo celeste”:

Dorme o pensamento.
 Riram-se? Choraram?
 Ninguém mais recorda.⁶

Verifique a escansão do primeiro e do segundo versos do terceto:

DOR- me \tilde{o} - PEN- sa- MEN (to) E.R. 5(1-3-5)
 1 2 3 4 5

RI- ram- se- cho- RA (ram) E.R. 5(1-5)
 1 2 3 4 5

No terceiro verso encontramos duas leituras possíveis, resultando em tensão rítmica:

- 1) Nin- GUÉM - mais - re - COR (da) E.R. 5(2-5)
 1 2 3 4 5
- 2) Nin- guém- MAIS - re- COR (da) E.R. 5(3-5)
 1 2 3 4 5

⁶ MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 557.

O significado do verso — o valor da lembrança — é acen-
tuado pela tensão da dupla leitura.

Verso de seis sílabas

Novamente um poema de Cecília Meireles para ilustrar o
verso de seis sílabas ou hexassílabo. Trata-se de um trecho reti-
rado de uma das "Canções":

Há noite? Há vida? Há vozes?
Que espanto nos consome
de repente, mirando-nos?
(Alma, como é teu nome?)⁷

Vamos escandir:

Há- NOI- te? Há- VI- da? Há- VO (zes?) E.R. 6(2-4-6)
1 2 3 4 5 6

Que- es- PAN- to- nos- con- SO (me) E.R. 6(2-6)
1 2 3 4 5 6

de - re - PEN - te - mi- RAN (do-nos?) E.R. 6(3-6)
1 2 3 4 5 6

AL- ma- co- MO- É- teu- NO (me?) E.R. 6(1-4-6)
1 2 3 4 5 6

Em "Debussy", Manuel Bandeira retrata uma criança
adormecendo em uma cadeira de balanço, com um novelo de
linha na mão. A estrofe única do poema tem um ritmo peculiar,
fruto da mescla do verso de seis sílabas com outro, maior.
Observe o verso que se repete:

⁷ MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 909.

- 1 Para cá, para lá...
- 2 Para cá, para lá...
- 3 Um novelozinho de linha...
- 4 Para cá, para lá...
- 5 Para cá, para lá...
- 6 Oscila no ar pela mão de uma criança
- 7 (Vem e vai...)
- 8 Que delicadamente e quase a adormecer o balanço
- 9 — Psio... —
- 10 Para cá, para lá...
- 11 Para cá e...
- 12 — O novelozinho caiu.⁸

Os doze versos que compõem o poema organizam-se
musicalmente, como sugere o título, homenagem a Debussy
(1862-1918), um compositor impressionista francês. A compo-
sição se expressa por meio de duas vozes, ou seja, em duas
modulações ou temas. O primeiro, contido nos versos curtos
(v. 1, 2, 4, 5, 7, 9, 10 e 11), trata do efeito do balanço sobre o fio
de linha, acompanhando o movimento da criança. O segundo,
expresso pelos versos longos (v. 3, 6, 8 e 12), retrata a própria
criança, com o novelozinho de linha na mão. O verso inicial
repete-se mais quatro vezes e meia. Meia, porque ele fica pela
metade, como um acorde suspenso, no penúltimo verso. Ao
lado dos demais versos curtos, ele apresenta um caráter descri-
tivo, reproduzindo o movimento do balanço, enquanto os versos
longos têm um caráter narrativo, contando o que acontece com
o objeto que está sendo embalado. O poema é feito da integra-
ção de todos os elementos que o compõem. Um deles, o esque-
ma rítmico do verso de seis sílabas:

Pa- ra- CÁ- pa- ra- LÁ E.R. 6(3-6)
1 2 3 4 5 6

⁸ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 64.

O efeito de balanço vem do metro, da repetição no interior do próprio verso ("para" e "para") e da identidade fônica (de sons) entre as sílabas acentuadas do verso que apresentam a mesma vogal ("cá" e "lá"), resultando em rima interna (rima no interior do verso). Acrescente-se ainda a repetição do mesmo verso em quase metade do poema. Desse conjunto de recursos surge o ritmo musical, integrando-se à temática do texto.

Verso de sete sílabas

O verso de sete sílabas, heptassílabo ou redondilha maior, é o mais simples, do ponto de vista das leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada; os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba. Talvez por isso ele seja o verso predominante nas quadrinhas e canções populares. Verso tradicional em língua portuguesa, já era frequente nas cantigas medievais. Ele se faz presente em "Peixe vivo", uma conhecida cantiga popular entoada por crianças em brincadeiras de roda:

Como pode o peixe vivo
Viver fora da água fria?

Como poderei viver
Sem a tua companhia?

Vamos metrificar:

CO- mo- PO- de o- PEI- xe- VI (vo) E.R. 7(1-3-5-7)
1 2 3 4 5 6 7

Vi- ver- FO- ra- da á- gua- FRI (a) E.R. 7(3-7)
1 2 3 4 5 6 7

CO- mo- PO- de- REI- vi- VER E.R. 7(1-3-5-7)
1 2 3 4 5 6 7

Sem- a- TU- a- com- pa- NHI (a) E.R. 7(3-7)
1 2 3 4 5 6 7

A redondilha maior, esse verso melódico, além de muito frequente na letra das canções folclóricas e populares, aparece ainda em poemas de todas as épocas, em Portugal e no Brasil.

Verso de oito sílabas

Para ilustrar o verso de oito sílabas, ou octossílabo, leia parte da letra de uma canção de Noel Rosa, "A melhor do planeta":

Tu pensas que tu é que és
A melhor mulher do planeta,
Mas eu é que não vou fazer
Tudo o que te der na veneta.⁹

Escandindo, fica assim:

TU- PEN- sas- que- TU- é- que- ÉS E.R. 8(2-5-8)
1 2 3 4 5 6 7 8

a- me- LHOR- mu- LHER- do- pla- NE (ta) E.R. 8(3-5-8)
1 2 3 4 5 6 7 8

mas- EU- é- que- NÃO- vou- fa- ZER E.R. 8(2-5-8)
1 2 3 4 5 6 7 8

TU- do o- que- te- DER- na- ve- NE (ta) E.R. 8(1-5-8)
1 2 3 4 5 6 7 8

Como no caso dos outros versos, são esses apenas alguns exemplos. Outros tipos de acento podem aparecer, sendo bem frequente o que divide o verso ao meio, com acento na quarta e na última sílabas.

⁹ JOÃO ANTONIO (Org.). *Noel Rosa* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 27. Série Literatura Comentada.

Verso de nove sílabas

Para o verso de nove sílabas, ou eneassílabo, nosso exemplo é retirado da parte III do "Canto do Piaga", de Gonçalves Dias:

Não sabeis o que o monstro procura?
 Não sabeis a que vem, o que quer?
 Vem matar vossos bravos guerreiros,
 Vem roubar-vos a filha, a mulher!¹⁰

O ritmo de todo o segmento é o mesmo: um eneassílabo ternário, isto é, composto de três segmentos rítmicos. Veja a escansão do primeiro verso:

Não- sa- BEIS- o- que ˆo- MONS- tro- pro- CU (ra)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.R. 9(3-6-9)

Nos outros versos, repete-se o mesmo esquema rítmico. O efeito é encantatório, enfeitiçador, tal qual o monstro evocado pelo poeta que apavorava os indígenas.

Outro tipo de versos eneassílabos aparece em "Ou isto ou aquilo", de Cecília Meireles. Leia em voz alta:

Ou se tem chuva e não se tem sol
 Ou se tem sol e não se tem chuva.¹¹

O esquema rítmico revela um verso bipartido, com E.R. 9(4-9). Harmonizam-se metro e significado: o primeiro seg-

¹⁰ BRAIT, Beth (Org.). *Gonçalves Dias* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 14. Série Literatura Comentada.

¹¹ MEIRELES, Cecília. *Ou isto ou aquilo*. 5. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981. p. 57.

mento rítmico do verso levanta uma alternativa; o segundo propõe a alternativa oposta.

Verso de dez sílabas

O verso de dez sílabas, ou decassílabo, foi um dos preferidos pelos poetas clássicos do século XVI. Ele domina o célebre poema épico *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Aparece nos sonetos da época e também nos de todas as outras, por ser um verso de grande efeito sonoro.

No Classicismo havia dois tipos de decassílabos: o heroico, com E.R. 10(6-10), e o sáfico, com E.R. 10(4-8-10). Leia a seguir a estrofe 24 do Canto V de *Os Lusíadas*. Trata-se do momento em que os lusos avistaram terra, após muito tempo no mar, em uma noite de lua. No texto, a lua é o "planeta" de "meio rosto":

- 1 Mas já o planeta que no céu primeiro
- 2 Habita, cinco vezes, apressada,
- 3 Agora meio rosto, agora inteiro,
- 4 Mostrara, enquanto o mar cortava a armada,
- 5 Quando da etérea gávea um marinheiro,
- 6 Pronto co'a vista: "Terra, terra," brada.
- 7 Salta no bordo alvoroçada a gente,
- 8 Co'os olhos no horizonte do Oriente.¹²

Verifique os acentos do primeiro e do sétimo versos:

Mas- ja ˆo- pla- NE- ta- que- no- CÉU- pri- MEI (ro)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Sal- ta- no- BOR- do ˆal- vo- ro- ÇA- da ˆa- GEN (te)
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

¹² CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1956. p. 174.

Trata-se de decassílabos sáficos, com E.R. 10(4-8-10). Faça a contagem dos demais versos, com exceção do sexto. Veja o verso 2:

Ha- bi- ta- cin- co- VE- zes- a- pres- SA (da)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

O E.R. 10(6-10) aponta um decassílabo heroico. O mesmo E.R. pode ser encontrado para os versos 3, 4, 5, 8. O verso 6 vai apresentar dupla leitura possível, isto é, tensão rítmica — ora heroico, ora sáfico:

1) Pron- to- co'a- vis- ta- TER- ra- ter- ra- BRA (da)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(6-10);

2) Pron- to- co'a- VIS- ta- ter- ra- TER- ra- BRA (da)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E.R. 10(4-8-10).

Pode-se considerar a tensão rítmica como um modo de enfatizar o anúncio de "terra à vista", meta importante do grupo de viajantes.

A partir do Classicismo, o decassílabo foi sendo enriquecido rítmicamente, com variantes de novos acentos em relação aos dois tipos iniciais. Veja como ele aparece no primeiro verso do dístico (estrofe de dois versos) que funciona como refrão (estrofe que se repete) no poema "A catedral", de Alphonsus de Guimaraens:

E o sino canta em lúgubres responsos:
Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!¹³

¹³ GOLDSTEIN, Norma e CAMPEDELLI, Samira. *Literatura brasileira: estudo de textos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1975. p. 152.

Os dois versos têm tamanhos diferentes: dez e sete sílabas, respectivamente. Vamos examinar o maior:

Ė o- si- no- CAN- tȧ em- LÛ- gu- bres- res- PON (sos)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
E.R. 10(4-6-10)

À medida que se forem lendo e analisando poemas, serão encontradas novas variações rítmicas possíveis para este e para os outros tipos de versos.

Verso de onze sílabas

O hendecassílabo, ou verso de onze sílabas, também permite mais de um tipo de acentuação. Veja a primeira parte do poema "I-Juca-Pirama", de Gonçalves Dias:

No meio das tabas de amenos verdores,
cercadas de troncos — cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d'altiva nação;
São muitos seus filhos, nos ânios fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.¹⁴

Neste trecho, todos os versos se assemelham. Vamos escanear os dois primeiros:

No- MEI- o - das- TA- bas- dė a- ME- nos- ver- DO (res)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
E.R. 11(2-5-8-11)

¹⁴ BRAT, Beth (Org.). *Gonçalves Dias* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 44. Série Literatura Comentada.

cer- CA- das- de- TRON- cos- co- BER- tos- de -FLO (res)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

E.R. 11(2-5-8-11)

O esquema rítmico dos demais é o mesmo. Resulta daí um ritmo cuja musicalidade enfatiza o clima (“amenos verdores”, “troncos — cobertos de flores”) e as personagens heroicas do poema (“altiva nação”, “ânimos fortes”, “temíveis na guerra”).

Verso de doze sílabas

O verso de doze sílabas ou alexandrino é um verso longo e muito querido dos poetas clássicos e dos parnasianos. É menos frequente em outras épocas. Geralmente, tem um acento e uma cesura (divisão) na sexta sílaba, ficando subdividido ao meio. Cada uma das metades chama-se hemistiquio. Observe o ritmo dos alexandrinos criados por Cruz e Souza na estrofe inicial do soneto “Amor”:

Nas largas mutações perpétuas do universo
O amor é sempre o vinho enérgico, irritante...
Um lago de luar nervoso e palpitante...
Um sol dentro de tudo altivamente imerso.¹⁵

Metrifiquemos o primeiro verso:

Nas- lar- gas- mu- ta- ÇÕES- per- pé- tuas- do u- ni- VER (so)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

E.R. 12(6-12)

¹⁵ GONÇALVES, Aguinaldo José (Org.). *Cruz e Souza* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 46. Série Literatura Comentada.

Quanto ao segundo, vai ser possível a dupla leitura, pois ocorre tensão rítmica:

1) \widehat{O} a-mor-é-sem-pre \widehat{o} -Vi-nho \widehat{e} -nér-gi-co \widehat{i} r-ri-TAN (te)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

E.R. 12(6-12)

2) \widehat{O} a-mor-é-SEM-pre \widehat{o} -vi-nho \widehat{e} -NÉR-gi-co \widehat{i} r-ri-TAN (te)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

E.R. 12(4-8-12)

Os alexandrinos ora apresentam dois hemistiquios, com E.R. 12(6-12), ora se subdividem em três segmentos rítmicos, com E.R. 12(4-8-12). No verso em que há tensão rítmica, note que há também tensão semântica, isto é, quanto à significação: o poeta diz que o amor é o vinho e qualifica esse vinho com dois adjetivos que, por serem opostos, estabelecem uma tensão em relação ao sentido: vinho “enérgico” (qualidade positiva) e “irritante” (característica negativa). Ritmo e significado apoiam-se mutuamente. No verso 3 e no verso 4, o esquema rítmico é 12(6-12).

Rigorosos quanto à forma, os parnasianos praticavam a fusão sonora dos dois hemistiquios do verso alexandrino. Isto é: o final do primeiro segmento rítmico deveria ligar-se ao início do segundo, como ensina Olavo Bilac em seu *Tratado de versificação*: “A lei orgânica do alexandrino pode ser expressa em dois artigos: 1.º) quando a última palavra do primeiro verso de seis sílabas (hemistiquio) é grave, a primeira palavra do segundo deve começar por uma vogal ou por um *H*; 2.º) a última palavra do primeiro verso (hemistiquio) nunca pode ser esdrúxula.”¹⁶

Em poetas modernos há mais flexibilidade.

¹⁶ BILAC, Olavo. *Tratado de versificação*. 3. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1918. p. 68.

Versos com mais de doze sílabas

Você talvez esteja pensando em perguntar se há versos maiores do que o alexandrino. Há e, geralmente, são versos compostos de dois outros versos menores. Por exemplo: o verso de 14 sílabas seria equivalente a dois versos de 7 sílabas; o de 15 sílabas, a um de 7 mais um de 8 sílabas.

Tudo o que foi dito aqui refere-se apenas aos versos regulares, aqueles que obedecem às regras tradicionais de acentuação métrica. Quando os versos não forem regulares, o ritmo é outro, como você verá a seguir.

5 Versos regulares

Os versos regulares, como já foi dito, são os que obedecem às regras clássicas estabelecidas pela métrica, determinando a posição das sílabas acentuadas em cada tipo de verso. As rimas aparecem de modo regular, marcando a semelhança fonética no final de certas palavras. Os exemplos que ilustram o capítulo anterior são de versos regulares.

Versos brancos

Quando os versos obedecem às regras métricas de versificação ou acentuação, mas não apresentam rimas, chamam-se versos brancos. São brancos os versos do poema “Uruguai”, do poeta arcade Basílio da Gama (séc. XVIII):

Lá, como é uso do país, roçando
Dois lenhos entre si, desperta a chama,
Que já se ateia nas ligeiras palhas,
E velozmente se propaga. Ao vento
Deixa Cacambo o resto e foge a tempo¹

¹ GOLDSTEIN, Norma e CAMPEDELLI, Samira. *Literatura brasileira: estudo de textos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1975, p. 28.

Esse trecho conta como o herói indígena Cacambo ateou fogo ao acampamento de seus inimigos. Cada verso tem dez sílabas poéticas. O primeiro, o terceiro e o quarto versos são sáficos, com E.R. 10(4-8-10); os outros dois são heroicos, com E.R. 10(6-10). As rimas não aparecem, pois os versos brancos apresentam regularidade métrica, porém não rimas.

Para os versos regulares ou para os brancos, são estes os esquemas rítmicos mais frequentes:

Número de sílabas poéticas	Sílabas(s) acentuada(s)
Uma	1
Duas	2
Três	3 ou 1 e 3
Quatro	1 e 4 ou 2 e 4
Cinco	2 e 5 ou 3 e 5 ou 1, 3 e 5
Seis	3 e 6 ou 2 e 6 ou 2, 4 e 6 ou 1, 4 e 6
Sete	Qualquer sílaba e a última
Oito	4 e 8 ou 2, 6 e 8 ou

Número de sílabas poéticas	Sílabas(s) acentuada(s)
Oito (cont.)	3, 5 e 8 ou 2, 5 e 8
Nove	4 e 9 ou 3, 6, e 9
Dez	6 e 10 ou 4, 8 e 10
Onze	5 e 11 ou 2, 5, 8 e 11 ou 2, 4, 6 e 11
Doze	6 e 12 ou 4, 8 e 12 ou 4, 6, 8 e 12

Versos polimétricos

O nome por si já diz: *poli* = muito; *metro* = tamanho. Esse é o nome que se dá a um conjunto de versos regulares de tamanhos diferentes. Embora de tamanhos diferentes, têm as sílabas fortes geralmente localizadas nas posições indicadas pelas regras métricas tradicionais. Além disso, essas sílabas ocupam posições fixas, na primeira como nas demais leituras. Leia os versos polimétricos criados por Vinicius de Moraes:

Paisagem

- 1 Subi a alta colina
- 2 Para encontrar a tarde

- 3 Entre os rios cativos
- 4 A sombra sepultava o silêncio.
- 5 Assim entrei no pensamento
- 6 Da morte minha amiga
- 7 Ao pé da grande montanha
- 8 Do outro lado do poente.
- 9 Como tudo nesse momento
- 10 Me pareceu plácido e sem memória
- 11 Foi quando de repente uma menina
- 12 De vermelho surgiu no vale correndo, correndo...³

O poema compõe-se de três quartetos em versos metricamente desiguais. O desenho formado na página, assim como a metrificação, apresentam uma gradação: ambos vão se alargando progressivamente. No início, o poema sugere um desligamento reflexivo; no final, a imagem plástica da menina remete aos aspectos concretos do cotidiano.

Esse percurso se apoia na opção pelos versos polimétricos, com tamanhos gradativamente aumentados do início ao final do texto. É importante observar que os acentos recaem sempre sobre as mesmas sílabas, eles são fixos, diferentemente do que ocorre com os versos livres, como você verá a seguir. Leia os versos indicados e confira seu esquema rítmico: verso 3: E.R. 5(3-5); verso 4: E.R. 9(2-6-9); verso 11: E.R. 10(2-6-10); verso 12: E.R. 14(3-6-8-11-14).

Os versos polimétricos foram empregados, sobretudo, a partir da segunda década do século XX, como um modo de inovar o ritmo de nossa poesia.

³ MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960. p. 120.

Versos livres

Os versos livres não obedecem a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas. **Esse tipo de verso, típico do Modernismo**, vem sendo muito usado a partir da segunda década do século XX. Num poema em versos livres, cada verso pode ter tamanho diferente, a sílaba acentuada não é fixa, variando conforme a leitura que se fizer. Como no poema abaixo, de Alberto Caieiro, heterônimo de Fernando Pessoa:

O espelho reflete certo: não erra porque não pensa.
Pensar é essencialmente errar.
Errar é essencialmente estar cego e surdo.³

Releia o texto. Verifique como o ritmo é solto e imprevisível. Note como os acentos podem mudar de lugar, conforme a leitura. O verso livre modernista tem um ritmo irregular cujo efeito dá uma espécie de vertigem. Após a grande voga desse verso, os poetas retornaram ao verso tradicional, inovando-o, reinventando-o, na medida em que passavam a utilizá-lo de modo nunca visto anteriormente. Por exemplo: agrupam-se versos de metro (tamanho) igual, com acentuação distribuída de tal modo que o leitor supõe estar diante de versos desiguais. Ou, inversamente, sucedem-se versos desiguais cuja acentuação os faz parecerem semelhantes.

O verso livre é muito mais difícil que o regular, embora possa dar a impressão contrária, conforme testemunha Manuel Bandeira, no ensaio “Poesia e verso”:

Mas verso livre cem por cento é aquele que não se socorre de nenhum sinal exterior senão o da volta ao

³ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 240.

ponto de partida, à esquerda da folha de papel: verso derivado de *vertere*, voltar. À primeira vista, parece mais fácil de fazer do que o verso metrificado. Mas é engano. Basta dizer que no verso livre o poeta tem de criar seu ritmo sem auxílio de fora. (...) Sem dúvida, não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-lo em linhas irregulares, obedecendo tão somente às pausas do pensamento. Mas isso nunca foi verso livre. Se fosse, qualquer um poderia pôr em verso até o último relatório do Ministro da Fazenda.⁴

Durante muito tempo, entre os séculos XV e XX, a busca da simetria se fez presente em todas as artes, inclusive na poesia. É o caso do alexandrino em duas partes iguais de seis sílabas (hemístiquios) e do decassílabo em duas partes quase iguais, com E.R. 10(6-10). A partir de fins do século XIX, a simetria foi perdendo terreno no campo das artes. Em poesia, os simbolistas deram os primeiros passos que culminaram na liberação rítmica do Modernismo. Em lugar da simetria, surge a irregularidade, o contraste, a dissonância, o efeito imprevisível ou inesperado.

Quando se voltou aos metros tradicionalmente chamados regulares, sobretudo a partir de 1945, estes se viram transfigurados em novos. É o caso da poesia de João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Ferreira Gullar, José Paulo Paes, Affonso Romano de Sant'Anna e de outros poetas surgidos a partir de meados do século passado. A liberdade rítmica criou uma nova música do verso, tornando o metro mais livre, o poema menos regular do que os tradicionais, o ritmo mais seco e contundente. Em outras palavras, um ritmo inesperado, irregular, dinâmico como o da vida do homem contemporâneo.

⁴ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Livraria S. José, 1957. p. 230-231.

Uma observação importante: a diferença entre os tipos de verso é somente de estrutura, não de qualidade. Há belos poemas em versos regulares, belos poemas em versos polimétricos e belos poemas em versos livres. O modo de compor traduz a visão de mundo de uma certa época. Muda o modo de vida, mudam as formas artísticas. Cada poeta escolhe o ritmo que julgar adequado ao tema que vai tratar. O leitor deve buscar integrar o ritmo, seja ele qual for, aos demais aspectos estruturadores do poema.

6 Estrofes

as oitavas e as décimas. Após a liberação rítmica modernista, as composições em verso passaram a apresentar todo tipo de estrofe e de verso.

Os quartetos e os tercetos compõem o soneto, poema de forma fixa de mais longa permanência em nossa tradição literária, do qual se falará adiante. Convém observar que, quando se trata de composição popular, a estrofe de quatro versos tem estrutura menos elaborada (podem rimar apenas os versos pares) e recebe o nome de quadra ou, no diminutivo, quadrinha. A quintilha e a sextilha são estrofes que podem rimar livremente, sem obedecer a esquemas rígidos. A décima organiza-se como estrofe composta de um quarteto seguido de um sexteto, havendo um esquema diferente de rimas em cada subestrofe que a compõe.

São frequentes os poemas que mesclam mais de um tipo de estrofe. À medida que o leitor de poesia vai enriquecendo seu repertório, o contato com poemas antigos e modernos revela novos modos de organização dos versos no poema.

Para não entrar em exaustivas exemplificações, detenho-me apenas em alguns tipos de estrofe: o refrão, a oitava e a quadrinha.

Refrão

Há poemas com vários tipos de organização estrófica. Ora as estrofes são todas iguais: só tercetos; só quartetos; só quintetos, e assim por diante. Ora as estrofes são diferentes uma da outra. Às vezes, um grupo de versos repete-se ao longo do poema; trata-se do refrão. O refrão facilita a memorização nas canções, tendo um papel rítmico importante em todas as épocas. O exemplo a seguir é da Lira IV de "Marília de Dirceu", do árcade Tomás Antônio Gonzaga:

Dísticos, tercetos...

Estrofe é um conjunto de versos. Uma linha em branco vem antes, e outra, depois da estrofe, separando-a das demais partes do poema e marcando a sua unidade. Há estrofes de diferentes tamanhos. De um só verso, de dois, de três ou maiores. Conforme o número de versos que a compõem, a estrofe recebe um nome diferente:

Número de versos	Nome da estrofe
Dois versos	Distico
Três versos	Terceto
Quatro versos	Quadra ou quarteto
Cinco versos	Quinteto ou quintilha
Seis versos	Sexteto ou sextilha
Sete versos	Sétima ou septilha
Oito versos	Oitava
Nove versos	Novena ou nona
Dez versos	Décima

No período anterior ao Modernismo, as estrofes predominantes eram os tercetos, os quartetos, as quintilhas, as sextilhas,

Marília, teus olhos
São réus, e culpados.
Que sofra e que beije
Os ferros pesados
De injusto Senhor.

Marília, escuta
Um triste Pastor.

Mal vi o teu rosto,
O sangue gelou-se.
A língua prendeu-se,
Tremi, e mudou-se
Das faces a cor.

Marília, escuta
Um triste Pastor.

Nas duas primeiras estrofes da Lira IV, você observa cinco versos iniciais, de cinco sílabas, descrevendo a beleza de Marília e a atração que ela exerce sobre o poeta. Os dois versos finais compõem o refrão, que vai se repetir ao longo do poema. O refrão invoca a atenção da amada para seu "pastor", como se automeavam os poetas do Arcadismo.

Aparentemente, são os mesmos os versos que se repetem. Na verdade, entre uma aparição do refrão e outra, como há os versos que se intercalam, o tom do apelo vai ficando mais forte e denso à medida que a leitura do poema avança. O leitor percebe que o par amoroso vai separar-se, e o refrão se torna um lamento cada vez mais acentuado, até a pungente despedida da estrofe final:

Mas eu te desculpo.
Que o fado tirano
Te obriga a deixar-me;
Pois basta o meu dano
Da sorte, que for.

Marília, escuta
Um triste Pastor.¹

Oitava

A oitava (estrofe de oito versos) aparece nos dez cantos de *Os lusíadas*, de Camões, e em outras composições épicas. Eis suas características: oito versos decassílabos; rimas organizadas da seguinte forma: 1º tipo de rima — versos 1, 3, 6; 2º tipo — versos 2, 4, 6; 3º tipo — versos 7 e 8. Você já leu uma estrofe de *Os lusíadas*, páginas atrás. Observe esta outra, do Canto I:

Vasco da Gama, o forte Capitão,
Que a tamanhas empresas se oferece,
De soberbo e de altivo coração,
A quem fortuna sempre favorece,
Para se aqui deter não vê razão,
Que inabitada a terra lhe parece
Por diante passar determinava
Mas não lhe sucedeu como cuidava.²

Os versos são decassílabos heroicos, com E.R. 10(6-10). Quanto às rimas, eis a distribuição:

- 1) v. 1 **capitão** / v. 3 **coração** / v. 5 **razão**
- 2) v. 2 **oferece** / v. 4 **favorece** / v. 6 **parece**
- 3) v. 7 **determinava** / v. 8 **cuidava**

Ao ler e analisar poemas, você vai notar que a estrofe — ou um grupo de estrofes — estabelece certa unidade, no interior do

¹ CAMPEDELLI, Samira Youssef (Org.). *Tomás Antonio Gonzaga* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1980, p. 12, 13, 14. Série Literatura Comentada.

² CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. 10. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1956, p. 25.

texto. O verso seria a primeira unidade; a estrofe, a segunda. Ela só pode ser interpretada em função do poema todo e vice-versa. É a partir dela que você pode começar a analisar um texto poético.

Quadrinha

Quadrinha é o poema de quatro versos que, geralmente, desenvolve um conceito relativo à filosofia popular.

É nesse tipo de composição que Carlos Drummond de Andrade se inspira ao compor quadras em homenagem a seus amigos, no livro *Viola de bolso*. Veja duas delas:

Murilo Mendes

Altíssimo poeta puro,
és tu, meu Murilo Mendes,
que estrelas, no céu escuro,
alçando os braços, acendes.

& Maria da Saudade

Esparsa (alto mistério) eis que a poesia
reconquista, na luz, sua unidade
Ela mora, perfeita alegoria,
em Murilo e Maria da Saudade.³

O que marca a estrofe é, graficamente, o espaço em branco antes e depois dela; e, fonicamente (sonoramente), as rimas que enfatizam a sua unidade.

Alguns poemas mantêm o mesmo tipo de rima em todas as estrofes. A maioria muda de rima a cada estrofe. O capítulo seguinte trata das rimas, seu emprego e sua classificação.

³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. p. 379.

7 Rimas

Parentesco sonoro

Rima é o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos. Retome o minipoema "Encontro", de Mário Quintana, que você leu no início deste livro. Há rima quando acontece o "encontro" de duas palavras na "esquina do poema" e elas se olham "atônitas e comovidas" como "duas irmãs desconhecidas". A semelhança sonora aproxima termos que, fora do poema, o leitor não pensaria em relacionar.

Rima interna e rima externa

A rima externa ocorre quando se repetem sons semelhantes no final de diferentes versos. Pode também haver rima entre a palavra final de um verso e outra do interior do verso seguinte. Temos, então, a rima interna. Em ambos os casos — rima externa ou interna —, trata-se de um recurso de grande impacto musical e rítmico que contribui para o sentido do texto.

Rima consoante e rima toante

A rima pode ser consoante e toante. Rima consoante é aquela que apresenta semelhança de consoantes e vogais, como no quarteto de Carlos Drummond de Andrade.

Senta-te nesta cadeira (EIRA)
e aceita nosso jantar. (AR)
Tranquilo: em casa mineira (EIRA)
nunca faltou um lugar.¹ (AR)

Observe que nessas rimas assemelham-se tanto as vogais quanto as consoantes.

Rima toante é a que só apresenta semelhança na vogal tônica, sem que as consoantes ou outras vogais coincidam. Observe as rimas toantes no poema "Melancolia", de Guilherme de Almeida:

- 1 Sobre um fruto cheiroso e bravo (vogal tônica A)
- 2 todo pintado de vermelho vivo (vogal tônica I)
- 3 uma lagarta verde dorme. (vogal tônica O)
- 4 O silêncio quente do meio-dia (vogal tônica I)
- 5 respira como o papo de uma ave. No ar alvo (vogal tônica A)
- 6 a asa de uma cigarra risca um silvo (vogal tônica I)
- 7 longo – brilhante – e some. (vogal tônica O)
- 8 Melancolia. (vogal tônica I)²

Eis as rimas toantes:

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, p. 383.

² GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983, p. 72.

- v. 1 bravo / v. 5 alvo
- v. 2 vivo / v. 4 dia / v. 6 silvo / v. 8 melancolia
- v. 3 dorme / v. 7 some.

Para efeito de análise, ficou convencionalmente designar cada rima por uma letra do alfabeto: 1º tipo de rima do poema: A; 2º tipo, B; 3º tipo, C; e assim por diante. Para exemplificar, uma estrofe de "Efeitos de Sol", de Mário Pederneras:

Belo tempo o da messe rima A
Do Sol que a Terra e que as espigas doira... rima B
Para quem passa nos trigais, parece rima A
Que a terra é toda loira.¹ rima B

Nesse quarteto, a rima é ABAB.

Rimas cruzadas, emparelhadas, interpoladas, misturadas

De acordo com o modo como as rimas se distribuem ao longo da estrofe ou do poema, elas podem ser cruzadas (ou alternadas), emparelhadas, interpoladas ou misturadas.

Leia um trecho de "Dados biográficos", de Carlos Drummond de Andrade:

Mas que dizer do poeta rima A
numa prova escolar? rima B
Que ele é meio pateta rima A
e não sabe rimar? rima B

Que veio de Itabira, rima C
terra longe e ferrosa? rima D

Id. *ibid.*, p. 17.

E que seu verso vira, rima C
de vez em quando prosa?⁴ rima D

Sobre essas duas estrofes, pode-se dizer que as rimas obedecem ao esquema ABAB CDCD. Rimas desse tipo recebem o nome de rimas cruzadas ou alternadas.

Observe outro modo de distribuir as rimas, na primeira estrofe de "O sentimento dum ocidental", de Cesário Verde:

Nas nossas ruas, ao anoitecer rima A
Há tal soturnidade, há tal melancolia rima B
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia rima B
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer⁵ rima A

Nesse caso, temos rimas ABBA. As rimas B são emparelhadas. As rimas de tipo A são chamadas interpoladas.

Se as rimas tiverem outro tipo de organização, chamam-se rimas misturadas. Quando aparece um verso sem rima, diz-se que é o caso de rima perdida ou rima órfã, como ilustram os versos de um poema de Fernando Pessoa:

- 1 Vaga saudade, tanto
- 2 Dóis como a outra que é
- 3 A saudade de quanto
- 4 Existiu aqui ao pé.
- 5 Tu, que és do que nunca houve,
- 6 Punges como o passado
- 7 A que existir não aprouve.⁶

⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. p. 413.

⁵ AMORA et al. *Presença da literatura portuguesa*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961. p. 271. v. II.

⁶ PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 577.

Rimam os versos 1 e 3 (tanto/quanto), os versos 2 e 4 (é/pé) e os versos 5 e 7 (houve/aprouve). Já o verso 6 não rima com nenhum outro: é rima perdida ou rima órfã.

Rimas agudas, graves ou esdrúxulas

Quanto à posição do acento tônico, a rima coincide com a palavra final do verso: rimas agudas, formadas por palavras agudas ou oxítonas; rimas graves, formadas por palavras graves ou paroxítonas; rimas esdrúxulas, formadas por palavras esdrúxulas ou proparoxítonas. Classifiquemos as rimas do quarteto de "Poemeto irônico", de Manuel Bandeira:

O que tu chamas tua paixão, rima A
É tão somente curiosidade rima B
E os teus desejos ferventes vão rima A
Batendo asas na irrealdade.⁷ rima B

As rimas A (paixão/vão) são agudas; as rimas B (curiosidade/irrealdade) são graves. Todas as rimas são consoantes. Como o esquema é ABAB, trata-se de rimas cruzadas.

Vamos analisar o quarteto inicial de um soneto de Cruz e Souza:

É um pensar flamejador, dardânico (A)
uma explosão de rápidas ideias, (B)
que com um mar de estranhas odisseias (B)
saem-lhe do crânio escultural, titânico!...⁸ (A)

⁷ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 23-24.

⁸ GONÇALVES, Aguiinaldo José (Org.). *Cruz e Souza* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 47. Série Literatura Comentada.

As rimas A (dardânico/titânico) são esdrúxulas; e as B (ideias/odisseias) são graves. Como a distribuição é ABBA, as primeiras (A) são interpoladas, e as segundas (B), emparelhadas. Todas são rimas consoantes.

Rima rica e rima pobre

São dois os modos de conceituar rima rica e rima pobre: o primeiro critério é gramatical; o segundo, fônico.

De acordo com o critério gramatical, a rima pobre ocorre entre palavras pertencentes à mesma categoria gramatical (dois substantivos, dois adjetivos, dois verbos etc.). E a rima rica se dá entre termos pertencentes a diferentes categorias gramaticais. Para ilustrar, um quarteto de Gregório de Matos, do soneto "À instabilidade das cousas do mundo":

Nasce o Sol e não dura mais que um dia,
Depois da luz se segue a noite escura,

Em tristes sombras morre a formosura,
Em continuas tristezas, a alegria.⁹

Comparando os termos que rimam, segundo o critério gramatical, percebemos que "dia" e "alegria" apresentam rima pobre, por pertencerem à mesma categoria gramatical (substantivos), enquanto "escura" (adjetivo) e "formosura" (substantivo) configuram rima rica, pela diferença de categoria gramatical.

Pelo critério fônico, a rima é pobre ou rica conforme a extensão dos sons que se assemelham. Na rima pobre, igualam-se as letras a partir da vogal tônica. Na rima rica, a identificação

⁹ GOLDSTEIN, Norma e CAMPEDELLI, Samira. *Literatura brasileira: estudo de textos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1975. p. 14.

começa antes da vogal tônica. Classifiquemos as rimas no quarteto inicial de "Um beijo", de Olavo Bilac, pelo critério fônico:

Foste o beijo melhor da minha vida, (A)
Ou talvez o pior... Glória e tormento, (B)
Contigo à luz subi do firmamento, (B)
Contigo fui pela infernal descida.¹⁰ (A)

As rimas A são interpoladas e pobres, pois as palavras vida e descida só se identificam a partir da vogal tônica; as rimas B são emparelhadas e ricas, pois a igualdade de sons entre as palavras que rimam já se inicia antes da vogal tônica: firmamento e tormento. Neste último caso, o E é a vogal tônica; e desde o M, consoante de apoio do E, já se dá a identificação.

Resumo

Classificação quanto a	Tipos de rima
Posição no verso	Interna ou externa
Semelhanças de letras	Consoante — rimam consoantes e vogais Toante — rima apenas a vogal tônica
Distribuição ao longo do poema	Cruzadas — ABABAB Emparelhadas — AA BB CC Interpoladas — A ... A Misturadas — irregularmente distribuídas na estrofe ou no poema
Categoria gramatical	Pobres (mesma categoria gramatical) Ricas (categoria gramatical diferente)
Extensão dos sons que rimam	Pobres (identidade da vogal tônica em diante) Ricas (identidade desde a consoante que vem antes da vogal tônica)

¹⁰ BILAC, Olavo. *Poesias*. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d. p. 332.

8 Poema e poesia

em meio a uma notícia, crônica, conto, romance, peça teatral, carta etc.

Leia um exemplo de poema em prosa, “Sobre sucatas”, criado pelo poeta Manoel de Barros:

Isto é porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata. Também a gente fazia de conta que sapo é boi de sela e viajava de sapo. Outra era ouvir nas conchas as origens do mundo. Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de morar na cidade. Na cidade, um dia, contei para minha mãe que vira na Praça um homem montado no cavalo de pedra a mostrar uma faca comprida para o alto. Minha mãe corrigiu que não era uma faca, era uma espada. E o homem era um herói da nossa história. Claro que eu não tinha educação de cidade para saber que herói era um homem sentado num cavalo de pedra. Eles eram pessoas antigas da história que algum dia defenderam a nossa Pátria. Para mim aqueles homens em cima da pedra eram sucata. Seriam sucata da história. Porque eu achava que uma vez no vento esses homens seriam como trastes, como qualquer pedaço de camisa nos ventos. Eu me lembrava dos espantalhos vestidos com as minhas camisas. O mundo era um pedaço complicado para o menino que viera da roça. Não vi nenhuma coisa mais bonita na cidade do que um passarinho. Vi que tudo que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel. Só o que não vira sucata é ave, árvore, rã, pedra. Até nave espacial vira sucata. Agora eu penso uma garça branca de brejo ser mais linda que uma nave espacial. Peço desculpas por cometer essa verdade.¹

Depois de perceber como são variados os ritmos e os metros, você talvez esteja pensando na seguinte questão: ser que a poesia só se faz presente nos versos? Não, não apenas nos versos. A poesia pode estar presente em outras obras artísticas: peças musicais, quadros, esculturas, fotografias, balés ou seja, em diferentes criações artísticas. Algumas dessas obras são consideradas poéticas, por serem elaboradas de modo a criar no leitor/ouvinte/espectador um efeito próximo ao do poema: convidam à releitura e permitem mais de uma interpretação.

No caso da literatura, a poesia também pode estar presente na prosa, como exemplificam o poema em prosa e a prosa poética. O poema em prosa é um texto completo, com características semelhantes às dos poemas, mas, em vez de ser escrito em versos, tem a escrita sequencial da prosa. Foi praticado pelos simbolistas, como Cruz e Souza, mas também aparece em outras épocas, inclusive em nossos dias.

A expressão “prosa poética” indica pequeno trecho com organização similar à do poema, escrito em prosa, inserido em um texto de outro gênero, em prosa não poética. Pode aparecer

¹ BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. São Paulo: Planeta, 2003. prancha XV.

Observe a expressão inicial: "isto é". Geralmente, ela aparece no meio de uma frase. Colocada no início do texto, parece sugerir a continuação de uma conversa entre o poeta Manoel de Barros e o leitor, iniciada anteriormente.

O processo se acentua, com a repetição da mesma expressão, logo em seguida. O emprego de "a gente", além da construção "lugar onde não tinha brinquedo" — com o informal "ter" em vez do formal "haver" —, instaura o tom de bate-papo entre amigos, aproximando poeta e leitor. Ao longo do poema em prosa, o leitor acompanha o estranhamento do menino do interior, em seus contatos iniciais com o universo da cidade. A descrição da estátua mescla tom poético e ironia.

No final, ocorre o emprego inusitado do verbo "cometer" — cujo objeto direto costuma pertencer ao campo semântico dos termos que indicam algo errado: falha, pecado, engano, crime ou similar. O emprego de "verdade" nesse papel leva o leitor a refletir sobre o choque entre os dois universos em contato.

Ainda que escrito em forma de prosa, o texto apresenta vários recursos poéticos, como repetição de palavras (isto porque, a gente, cidade, homem, faca, herói, história, sucata, camisa, nave espacial); aliterações ou repetição da mesma consoante (homem, montado, morar, minha mãe, mundo etc.); assonâncias ou repetição da mesma vogal (lembrava, espantalhos, sucata, pedaço etc.); comparações, enumerações, metáforas (ouvir nas conchas as origens do mundo; seriam sucata da história; o mundo era um pedaço complicado).

O leitor é levado a retornar ao texto para mais releituras, em busca da interpretação.

Como exemplo de prosa poética, leia trecho da crônica "A navegação da casa", de Rubem Braga, descrevendo uma casa aquecida, em certa noite muito fria:

[...]

Detenho-me diante de uma lareira e olho o fogo. É gordo e vermelho, como nas pinturas antigas: remexo as brasas com o ferro, baixo um pouco a tampa de metal e então ele chia com mais força, estala, raiveja e grunhe. [...]

Remonto mais no tempo, rodeio fogueiras da infância, grandes tachos vermelhos, tenho vontade de reler a carta triste que recebi outro dia de minha irmã. [...] De súbito me vem uma lembrança triste, aquele sagui que eu trouxe do norte de Minas para minha noiva e morreu de frio porque o deixei fora uma noite em Belo Horizonte. Doe-me a morte do sagui: sem querer eu o matei de frio; assim matamos, por distração, muitas ternuras. Mas todas regressam, o pequeno bicho triste também vem se aquecer ao calor de meu fogo e me perdoa com seus olhos humildes. Penso em meninos. Penso em um menino.²

A passagem é marcada por recursos poéticos: personificação, comparações, sinestias — associação de diferentes sugestões sensoriais —, repetição de letras e palavras, paralelismos sintáticos. É uma espécie de momento poético denso, antes e depois do qual a crônica segue seu curso.

Poesia visual

Por vezes, os versos se associam a uma imagem, combinando palavras e sugestão visual. Esse recurso ocorreu em várias épocas. O romântico Fagundes Varela criou versos em homenagem ao símbolo do cristianismo retomando a forma da cruz:

² BRAGA, Rubem. "A navegação da casa". In: ANTONIO CANDIDO; CASTELLO, A. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964. p. 364-365. v. III.

Estrelas
Singelas,
Luzeiros
Fagueiros,

Esplêndidos orbes, que o mundo aclarais!
Desertos e mares, — florestas vivazes!
Montanhas audazes que o céu topetais!

Abismos
Profundos!
Cavernas!
Eternas!
Extensos,
Imensos
Espaços
Azuis!

Altares e tronos

Humildes e sábios, soberbos e grandes!
Dobrai-vos ao vulto sublime da cruz!
Só ela nos mostra da glória o caminho
Só ela nos fala das leis de — Jesus!³

O poeta francês Guillaume Appolinaire (1876-1944) publicou *Caligramas: poemas de paz e de guerra*, em 1918. O termo caligrama tem origem grega: *cali* indica beleza; *grama* refere-se à escrita. O caligrama é um poema que associa palavras e imagem, tipo de composição criada pelo poeta grego Símbias, no século III a.C. O caligrama de Appolinaire, “A pomba apunhalada e o jato d’água”, é uma homenagem a amigos do poeta. Leia o texto — no original ou traduzido — e observe como ele está distribuído visualmente.

Os criadores de caligramas pretendem que sua criação seja um poema com dupla possibilidade de leitura: para ser lido independentemente da sugestão visual ou, ainda, associado ao desenho em que se insere.

³ VARELA, Fagundes. In: CITELLI, Adilson. *Poesia brasileira: romantismo*. 9. ed. São Paulo: Atica, 1999. Série Bom Livro.

Douces figures **C**hères lèvres fleuries
poignardées

MIA
YETTE ANNIE et toi
vous jeunes filles
ou ANNIE et toi
MAIS
MAREYE
LORIE
MARIE
êtes

près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naguère
Billy Dalize

O mes amis partis en guerre
? Ou sont Raynal

Jaillassent vers le firmament
Dont les noms se mélancolisent

Comme des pas dans une église
Comme des remnits qui s'engagea

Et vos regards dans l'eau dormant
Ou est C'remnitz qui s'engagea

Meurent mélancoliquement
Ou est C'remnitz qui s'engagea

Où sont-ils Braque et Max Jacob
Peut-être sont-ils morts déjà

Où sont-ils Braque et Max Jacob
De souvenirs mon âme est pleine

Derain aux yeux gris comme l'aube
De souvenirs mon âme est pleine

Le jet d'eau pleure sur ma peine
Le jet d'eau pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS À LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT

O sanglante met

Le soir tombe

Jardins où saigne abondamment le laurier rose leur querrela

⁴ APOLLINAIRE, Guillaume. “La colombe poignardée et le jet d’eau”. Apud <http://french.chass.utoronto.ca/fre180/Callig.htm>. Acesso em novembro de 2005. Em português, tradução literal da autora.

Douces figures poignardées
 Chères lèvres fleuries
 MIA MAREYE YETTE LORIE
 ANNIE et toi MARIE
 où êtes
 vous ô
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie
 Toutes les souvenirs de naguère
 O mes amis partis en guerre
 Jaillissent vers le firmament
 Et vos regards dans l'eau
 dormant
 Meurent mélancoliquement
 Où sont-ils Braque et Max
 Jacob
 Derain aux yeux gris comme
 l'aube?
 Où sont Raynal Billy Dalize
 Dont les noms se
 mélancolisent
 Comme des pas dans une
 église
 Où est Cremnitz qui s'engagea
 Peut-être sont-ils morts déjà
 De souvenirs mon âme est
 pleine
 le jet d'eau pleure sur ma
 peine
 Douces figuras apunhaladas
 Queridos lábios floridos
 MIA MAREYE YETTE LORIE
 ANNIE e você MARIA
 onde estão
 vocês ô
 mocinhas
 MAIS
 perto de um
 jato de água que
 chora e implora
 esta pomba se extasia
 Todas as lembranças de
 outrora
 Ó meus amigos que partiram
 para a guerra
 Jorram em direção ao
 firmamento
 E seus olhares em direção à
 água adormecida
 Morrem melancolicamente
 Onde estão eles Braque e
 Max Jacob
 Derain de olhos cinzentos
 como a aurora?
 Onde estão Raynal Billy Dalize
 Cujos nomes se tornam
 melancólicos
 Como passos soando numa
 igreja
 Onde está Cremnitz que se
 alistou
 Talvez já estejam mortos
 Minha alma está cheia de
 lembranças
 o jato d'água chora sobre
 minha dor

Ceux qui sont partis à la
 guerre au nord se battent
 Maintenant
 Le soir tombe o sanglante mer
 Jardins où saigne
 abondamment le laurier
 rose fleur
 Guerrière
 Os que partiram para a guerra
 lutam ao norte
 agora
 A noite cai ó mar sangrento
 Jardim onde sangra o louro
 flor rosa abundantemente

Poesia concreta

O movimento concretista brasileiro, em meados do século XX, foi inventivo na exploração de técnicas visuais, produzindo poemas-cartazes e objetos ilustrados. Além da sugestão visual, suas criações têm certo caráter lúdico, jogando com inversões e desmembramentos de palavras. Você já leu, no capítulo 4, o poema de José Lino Grunewald cujo eixo é a palavra "forma".

Leia o poema "Epitáfio para um banqueiro", de José Paulo Paes, tendo em mente que epitáfio é um pequeno texto que se coloca no túmulo, em homenagem ao morto. Note como a decomposição da palavra principal resulta numa forma inovadora de reorganizar o texto:

Epitáfio para um banqueiro

n e g ó c i o
 e g o
 ó c i o
 c i o
 o s

Na criação de Pedro Xisto, o efeito predominante é a inversão:

³ PAES, José Paulo. *Um por todos: poesia reunida*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 90.

infinito
 n finito
 finito
 inito
 nito
 ito
 to
 o
 ot
 oti
 otin
 otini
 otinif
 otonifn
 otini fni⁶

Nos anos 1970, alguns criadores dedicaram-se aos poemas visuais, dialogando também com a música, o teatro e as artes plásticas. É o chamado grupo da poesia jovem — anos 70, que não constitui um movimento organizado, mas apresenta em comum o tom lúdico e bem-humorado.

Seus versos/palavras/imagens chegavam ao público em folhetos mimeografados. Por isso houve quem chamasse essas manifestações de poesia marginal. Era uma forma de protesto, durante o regime autoritário do país na época. Seu papel foi evidenciar o desejo de mudança e revelar alguns nomes importantes: Walmir Ayala, Chacal, Ana Cristina César, Nicolas Behr, Leila Miccolis, Francisco Alvim, Cacaso, Torquato Neto, Paulo Leminski, Antonio Risério, Ledusha, Katia Bento, autora do poema a seguir:

⁶ XISTO, Pedro. In: ANTONIO CANDIDO; CASTELLO, A. Op. cit., s/p.

PEGA LADRÃO!

Alguém *lirou*

um pedaço

do meu

P O.

Atualmente, diferentes formas poéticas coexistem. Os poetas contemporâneos são inventivos e livres para se inspirar no estilo que julgarem adequado à manifestação de sua criatividade poética.

⁷ HOLLANDA, Heloisa B. e PEREIRA, C. A. M. (Orgs.). *Poesia jovem: anos 70* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 91. Série Literatura Comentada.

9 Figuras de efeito sonoro

Aliteração

Aliteração é a repetição da mesma consoante ao longo da estrofe ou do poema. O leitor deve buscar que efeito esse recurso produz na significação do texto. No soneto "Braços", de Cruz e Souza, aparecem várias aliterações. O texto corresponde ao que o título anuncia: a descrição de membros superiores femininos. Observe as aliterações em destaque e procure verificar em que medida elas sugerem a visão da parte do corpo que está sendo descrita. As consoantes BR da palavra-título *braços* vão levar a sonoridade dessa palavra-chave para outras, produzindo um tipo de aliteração. Note também as outras aliterações destacadas no texto (S, V, T, M).

BRaçoS nerVosoS, **BR**ancaS opulênCiaS,
BRuMaiS **BR**ancuraS, fúgidaS **BR**ancuraS,
 alVuraS caS^{ta}S, VirginaliS alVuraS,
 laTeSCênCiaS daS raraS laTeSCênCiaS.

AS faSCinanTeS, MórvidaS dorMênCiaS
 doS TeuS a**BR**açoS de leTaiS flexuraS,
 produzem SenSaçõeS de agreS TorTuraS,
 doS desejoS aS MornaS floreSCênCiaS.

BRaçoS nerVosoS, TenTadoraS SerpeS
 que prendem, TeTanizam coMo oS herpeS,
 doS delírioS na TrêMula coordêe...

Pompa de carneS TépidaS e flóreaS,
BRaçoS de eStranhaS correçõeS MarMóreaS,
 abert^{to}S para o AMor e para a MorTe!

Assonância

Assonância é o nome que se dá à repetição da mesma vogal em um verso, um conjunto de versos ou ao longo do poema. Observe a assonância de A, vogal tônica do nome feminino que dá título à letra da canção "Clara", de Caetano Veloso:

quANdo A mANhã mAdrugAvA
 cAlmA
 AlTA
 clArA
 CIArA morriA de Amor.²

Seja na forma nasal (AN, Ã), seja na forma oral (A), a mesma vogal predomina na estrofe, em que o tema é a mulher chamada Clara. Dado o significado do nome e a hora luminosa do dia ("manhã madrugada"), o som que se repete parece sugerir luz, claridade.

Não estou afirmando que a vogal A significa esta ou aquela ideia, nem poderia fazê-lo. Esta letra ou outra, bem como qualquer repetição, só adquire sentido apoiada nos outros recursos presentes no texto.

¹ GONÇALVES, Aguiinaldo José (Org.). *Cruz e Souza* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 15. Série Literatura Comentada.

² FRANCHETTI, Paulo e PÉCORÁ, Alcyr (Orgs.). *Caetano Veloso* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1981. p. 49. Série Literatura Comentada.

Certos poemas são particularmente ricos em aliterações e assonâncias, como “Violoncelo”, de Camilo Pessanha (aliteração de S, TR, L, M e assonância de A e O):

TRÉMULOS ASTROS...
 SOLidOS LACuSTRES...
 LeMeS e MASTROS...
 E OS ALABASTROS
 dOS bALALÚSTRES!³

As figuras sonoras de repetição não têm um sentido por si próprias, mas somam seu efeito à significação do poema, cujo título já sugere a musicalidade que vai percorrê-lo. Note que a métrica e as rimas associam-se às repetições de letras na sonoridade e ritmo de “Violoncelo”. As correspondências sonoras reforçam a correspondência entre os diferentes universos: celeste (astros), aquático (lemes, lacustre) e mineral (alabastro).

Também na prosa poética aparecem figuras sonoras, como ilustra um trecho do conto “Uns braços”, de Machado de Assis e cujo eixo é a personificação dos braços femininos que encantam o jovem Inácio, prendendo-o à casa em que reside como aprendiz, sujeito aos maus tratos do chefe. Observe os efeitos sonoros que, somado a outros recursos, valorizam o atributo feminino que leva o rapaz a desistir de retornar à casa dos pais:

(...)

Não foi; sentiu-se agarrado e acorrentado pelos braços de D. Severina. Nunca vira outros tão bonitos e tão frescos. A educação que tivera não lhe permitia encará-los logo abertamente, parece até que a princípio, afastava os olhos vexado. Encarou-os pouco a pouco ao ver que

³ PESSANHA, Camilo. *Clepsidra e outros poemas*. 5. ed. Lisboa: Ática, 1969. p. 238.

eles não tinham outras mangas, e assim os foi descobrindo, mirando e amando. No fim de três semanas eram eles, moralmente falando, as suas tendas de repouso. Aguentava toda a trabalhadeira de fora, toda a melancolia da solidão e do silêncio, toda a grosseria do patrão, pela única paga de ver, três vezes por dia, o famoso par de braços.⁴

Repetição de palavras

A repetição de palavras é um recurso muito frequente. Quando acontece sempre na mesma posição (início, meio ou final de vários versos), recebe o nome de anáfora. Observe como a empregou Oswald de Andrade, no poema “Vício na fala”, criação poética bem-humorada que acentua o contraste entre fala informal com acento regional e fala culta urbana:

Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor, dizem mió
 Para pior pió
 Para telha dizem teia
 Para telhado dizem teiado
 E vão fazendo telhados⁵

No início dos cinco primeiros versos, a mesma palavra: “para”. Essa retomada sustenta a enumeração que mescla termos cultos urbanos e regionalismos (no final dos versos 1, 2, 3, 4 e 5). O verso final quebra a enumeração, interrompe a repetição e conclui: a ação (“fazendo”) acontece, apesar da fala “errada”, segundo a língua-padrão.

Mais uma vez, vê-se que é difícil analisar o aspecto rítmico sem associá-lo aos demais. Por outro lado, sem a análise dos

⁴ MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. v. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. p. 492.

⁵ ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966. p. 80.

recursos sonoros, os demais aspectos talvez pareçam bem menos ricos e sugestivos.

No mesmo poema de Oswald de Andrade, aparece outra anáfora. No meio dos versos 1, 2, 4 e 5, repete-se a palavra “dizem”, enfatizando o lado oral da língua, tão valorizado pelos modernistas, sobretudo por Oswald e Mário de Andrade (que, apesar do sobrenome igual, não eram parentes).

Há repetições de palavras que não ocorrem sempre na mesma posição, mas de modo misturado no poema. O importante é localizar a repetição e depois verificar qual a sua contri-buição para a interpretação do texto.

Há casos em que o poeta cria uma espécie de jogo com os sons, alternando a posição de sons semelhantes no interior de palavras diferentes, como em “A tentação e o anagrama”, de Mário Quintana:

Quem vê um fruto
Pensa logo em furto⁶

Neste dístico, Mário Quintana faz uma espécie de brincadeira poética. A partir da troca de posição entre U e R em “fruto/furto”, quanta sugestão...

O recurso sonoro pode confirmar o sentido do texto. Ou, em outros casos, criar tensão (ambiguidade, duplicidade de sentido). Observe a estrofe abaixo, de “Hora de ter saudade”, de Ribeiro Couto. Ocorre identidade de sons; todavia, a diferença gráfica (da escrita) produz diversidade de sentido. Leia:

Houve aquele tempo...
(E agora, que a chuva chora,
ouve aquele tempo!).⁷

⁶ ZILBERMAN, Regina (Org.). *Mário Quintana* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1983. p. 39.

⁷ GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983. p. 73.

Observe os termos “houve” (verbo haver, 3ª pessoa do pretérito perfeito) e “ouve” (verbo ouvir, 2ª pessoa do imperativo afirmativo). Do ponto de vista sonoro, há identidade; do ponto de vista semântico e sintático, diferenças. Surge uma tensão que amplia o sentido do poema. O poeta lamenta o tempo que passou. Depois, ironicamente, faz alusão ao clima do momento presente. Porém a nostalgia aparece: “a chuva chora” (aliteração de CH) e o termo “ouve” é ambíguo, duplo. Trata-se do verbo ouvir, mas o leitor é remetido ao primeiro verso, inevitavelmente. Conclusão: ao lado da ironia, ecoa a mágoa da saudade.

Onomatopeia

Chama-se onomatopeia a figura em que o som da letra que se repete lembra o som produzido pelo objeto nomeado, como o do refrão do poema “Os sinos”, de Manuel Bandeira:

Sino de Belém, pelos que inda vêm!
Sino de Belém, bate *bem-bem-bem*.

Sino da Paixão, pelos que lá vão!
Sino da Paixão, bate *bão-bão-bão*.⁸

As onomatopeias, nesse caso, remetem ao som dos sinos, elemento central do poema, como anuncia o título.

⁸ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1966. p. 88-89.

10 Poemas de forma fixa

lirico em que se exprimem os grandes sentimentos da alma humana. Pode celebrar fatos heroicos, religiosos, o amor ou os prazeres. Sem obedecer a regras rígidas, a ode costuma ser dividida em estrofes iguais e com mesmo número de versos.

Canção — É uma composição curta, cujo teor pode ser ora melancólico, ora satírico. Permite todos os temas e nem sempre se destina a ser cantada. Pode ou não apresentar estrofe ou refrão. As canções nacionais incorporam-se à tradição de todos os povos.

Madrigal — Composição curta, destinada a homenagear alguém, por vezes valendo como uma confissão de amor. Pode ser estruturado em qualquer metro, mas geralmente emprega a redondilha ou mescla versos de seis e de dez sílabas.

Elegia — Composição destinada a exprimir tristeza ou sentimentos melancólicos.

Idílio, égloga ou pastoral — Composições que celebram a vida no campo, a natureza, a atividade agrícola e pastoril, ou seja, o bucolismo.

Rondó ou rondel — Sucedem-se tipos iguais de quadras ou estrofes maiores, em versos de sete sílabas. Os dois primeiros versos de uma estrofe são retomados adiante, em cada estrofe.

Epitalâmio — Poema composto para celebrar um casamento.

Triolé — Compõe-se de uma ou mais oitavas em versos de sete ou oito sílabas. Aparecem dois tipos de rima. O quarto verso repete o primeiro, e os dois versos finais da estrofe retomam os dois primeiros.

Sextina — Compõe-se de seis sextilhas, geralmente em versos decassílabos, seguidos de um terceto final. Os versos devem terminar com palavras de duas sílabas. As palavras finais dos versos da primeira estrofe devem reaparecer em versos das outras estrofes.

Formas e gêneros tradicionais

Algumas composições em verso têm um padrão fixo determinante de sua estrutura. O mais conhecido, dentre os poemas de forma fixa, é o soneto, formado por dois quartetos e dois tercetos, querido dos poetas de todas as épocas. O mais popular é a quadrinha, o quarteto de sentido completo. Há muitos outros, dentre os quais destaco alguns, em rápida descrição.

Balada — Feita para ser cantada, baseia-se no princípio da repetição que facilita gravar o texto na memória. A mesma ideia ou a mesma frase repete-se ao término de cada estrofe. Costuma apresentar três oitavas (estrofes de oito versos), geralmente com versos de oito sílabas. Algumas baladas populares relatam lendas, sendo uma espécie de narração versificada.

Vilancete — Também chamado de vilancico, começa com um mote, tema ou motivo, a ser desenvolvido ao longo do poema. O mote está contido em uma estrofe curta inicial. A seguir, vêm as voltas, três ou mais estrofes maiores que desenvolvem e glosam ou comentam o mote. Nas estrofes da volta repete-se um dos versos do mote.

Ode — Entre os antigos gregos e romanos, composição alegre para ser cantada. Depois passou a designar um poema

Haikai — Tipo de poema japonês, composto de 17 sílabas, distribuídas em três versos apenas: o primeiro de cinco, o segundo de sete e o terceiro de cinco sílabas. Originalmente sem rima, no Brasil vem sendo retomado de maneira rimada. Consiste na anotação poética e espontânea de um momento especial. Leia “Infância”, de Guilherme de Almeida:

Um gosto de amora
comida com sol. A vida
chamava-se “Agora”¹.

Soneto

O poema de forma fixa encontrado com mais frequência, como já se disse, é o soneto. Composto de dois quartetos e dois tercetos, o soneto geralmente apresenta versos de dez ou doze sílabas. Aparecem rimas de um tipo nos quartetos (AB), e de outro, nos tercetos (CD).

O soneto costuma conter uma reflexão sobre um tema ligado à vida humana. Ao retomar o modo camoniano de com- por sonetos, o poeta moderno presta uma homenagem ao gran- de clássico da língua portuguesa, reconhecendo no presente o legado cultural de tempos passados. Como exemplo, leia a seguir o “Soneto do amor total”, de Vinicius de Moraes.

Amo-te tanto, meu amor... não cante
O humano coração com mais verdade...
Amo-te como amigo e como amante
Numa sempre diversa realidade.

Amo-te afim, de um calmo amor prestante,
E te amo além, presente na saudade.

¹ BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de (Org.). *Guilherme de Almeida* (antologia). São Paulo: Abril Educação, 1982. p. 77. Série Literatura Comentada.

Amo-te, enfim, com grande liberdade
Dentro da eternidade e a cada instante.

Amo-te como um bicho, simplesmente,
De um amor sem mistério e sem virtude
Com um desejo maciço e permanente.

E de te amar assim, muito e amiúde,
É que um dia em teu corpo de repente
Hei de morrer de amar mais do que pude.²

Na unidade de 14 versos do poema é possível perceber as subunidades formadas pela estrofe. Além do tema — uma reflexão sobre um modo de amar —, também o metro garante a unidade do conjunto. O verso é o decassílabo. As rimas apresentam o esquema ABAB ABBA CDC DCD. O texto tem um desenvolvimen- to progressivo, com aumento de intensidade que vai envol- vendo o leitor até o exagero dos versos finais (“morrer de amar”).

Diálogo entre gêneros

Às inovações rítmicas acrescentaram-se, nos últimos tem- pos, mudanças quanto aos gêneros literários. Em vez dos poe- mas de forma fixa, a poesia contemporânea organiza-se em poemas de formas não fixas, ou melhor, não prefixadas. Por vezes, refere-se a gêneros da prosa literária e não literária. Caso retome uma das composições tradicionais, o poeta modernista e contemporâneo o faz, geralmente, de maneira renovada, num processo lúdico intertextual, espécie de jogo em que a criação do presente dialoga com gêneros tradicionais de forma crítica. Muitos desses poemas sugerem que o texto deve ser comple- mentado pela reflexão do leitor.

² MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960. p. 293.

Veja como isso ocorre numa quadrinha do contemporâneo Ferreira Gullar:

Uma voz

Sua voz quando ela canta
me lembra um pássaro mas
não um pássaro cantando:
lembra um pássaro voando³

Observe a escassa pontuação: só aparece uma vez, entre os versos 3 e 4, indicação de que cabe ao próprio leitor estabelecer o ritmo da leitura. A colocação pronominal no verso 2 aponta para a linguagem informal. O segundo verso termina com a conjunção “mas”; geralmente átona, torna-se tônica, aqui, devido à posição na sílaba final do verso. Repetições e rima estão presentes, mas o conjunto difere bastante do ritmo e do estilo das quadrinhas tradicionais. Ao mesmo tempo que o poeta as retoma e homenageia, ele o faz num formato que remete a nossa época. O leitor deve imaginar o inusitado paralelo: a voz “que voa”.

O poeta José Paulo Paes recria a “Declaração de bens” num poema que retoma o estilo enumerativo do gênero homônimo, para elencar legados da própria trajetória, em três quartetos de versos irregulares, marcados pela anáfora: todos eles são iniciados pelo possessivo de primeira pessoa. Verbos e pontuação estão ausentes.

Declaração de bens

meu deus
minha pátria
minha família

³ FERREIRA GULLAR. *Toda poesia*: 1950-1980. 2. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1981. p. 242.

minha casa
meu clube
meu carro

minha mulher
minha escova de dentes
meus calos

minha vida
meu câncer
meus vermes⁴

São listados bens materiais, afetivos, culturais. O leitor é convidado a retomá-los, avaliar a ordem em que se apresentam e interpretar a escolha feita pelo poeta.

Afonso Romano de Sant’Anna cria uma “Crônica policial” em cinco tempos — ou artigos, conforme os documentos legais —, dos quais você vai ler o primeiro, subdividido em dois parágrafos. Paralelismos e recursos sonoros percorrem versos irregulares que retratam a violência urbana atual. A crônica geralmente descreve um fato real. Em seu final, traz uma conclusão ou reflexão. Ao elencar em cinco partes sua “Crônica policial”, o poeta Sant’Anna propõe que o fecho fique por conta do leitor.

Crônica policial

1.

- 5 Ontem três homens duros e armados
entraram em casa de um casal amigo
comeram, beberam, violentaram uma visita,
levaram dinheiro, objetos e saíram em zombaria
— num carro que largaram no subúrbio da Central.

⁴ PAES, José Paulo. *Um por todos*: poesia reunida. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 82.

5 Ontem a filha de um amigo esperava o ônibus
 Chegou-lhe um mulato forte, que lhe deu um bote,
 levou-lhe a bolsa e o corpo para o matagal
 surrando-a com pedra e pau. E ela morria,
 não conseguisse correr e se lançar na frente a um
 [carro
 que obrigado a parar levou-a ao hospital.⁵

11 Níveis do poema

As partes do todo

Os capítulos anteriores tratam essencialmente do aspecto rítmico do poema, ou seja: construção métrica, tipo de estrofes e de versos, acentuação dos versos, rimas, repetições. Além desse, devem ser analisados outros níveis ou aspectos estruturais do poema, sempre tendo em vista que cada um deles deve ser relacionado aos demais, a fim de se chegar à interpretação do poema em sua unidade.

Já ficou dito que não há receitas para analisar e interpretar textos, dado o caráter específico de cada obra literária. Também já foi comentado que certas técnicas podem ser úteis para a leitura mais aprofundada de textos. É nesse sentido que segue um comentário, como sugestão, sobre os outros aspectos do poema — a utilização do que será exposto fica a critério da percepção de cada leitor.

Acho importante acrescentar que esta é só uma abordagem inicial. Será fundamental que outras leituras teóricas, além da excitação da leitura de poemas e do trabalho prático com textos poéticos, ampliem a bagagem do interessado em poesia.

⁵ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Que país é este?* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 44.

Nível lexical

É possível analisar o léxico do texto, verificando de quais palavras ele é composto. O vocabulário do texto revela um nível de linguagem: culto ou coloquial, por exemplo. De modo geral, a linguagem coloquial é mais frequente nos poemas modernos e contemporâneos. Mas também há alguns deles em linguagem culta, assim como também existem poemas tradicionais compostos em linguagem simples.

Em seguida, deve-se pesquisar as categorias gramaticais presentes no poema, qual delas predomina e como são empregadas no texto. A preponderância de verbos de ação, conforme o sentido do texto, costuma indicar bastante dinamismo; o de verbos de estado, dependendo do sentido do poema, sugeriria pouco dinamismo. A ausência de verbos é índice de estaticidade. Os substantivos abstratos indicariam generalização; os concretos, particularização. Procede-se a um levantamento dos adjetivos, locuções adjetivas e orações adjetivas, ou seja, dos caracterizadores em geral. Deve-se sempre relacionar o substantivo ao adjetivo que o acompanha, buscando verificar que associações estabelecem um com o outro.

Além do levantamento das categorias gramaticais, convém verificar como o autor as utiliza: é o emprego usual? É um emprego novo? O que sugere cada termo, isoladamente? E em conjunto — no verso, na estrofe, no poema?

Quanto aos verbos, recomenda-se pesquisar o tempo e o modo verbal. Conforme a significação dos versos, o tempo verbal pode apontar proximidade (presente) ou distanciamento (passado/futuro); o modo representaria a realidade (indicativo) ou a possibilidade, o desejo (subjuntivo).

Ao concluir o estudo da escolha das palavras que compõem o poema, torna-se mais fácil e seguro constatar como elas contribuem para a interpretação do texto.

O emprego dos tempos verbais exerce importante função no poema "Mãos dadas", de Carlos Drummond de Andrade:

Não serei o poeta de um mundo caduco.

Também não cantarei o mundo futuro.

Estou preso à vida e olho meus companheiros.

Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.

Entre eles, considero a enorme realidade.

O presente é tão grande, não nos afastemos.

Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher de uma história,

não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da

l janela,

não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,

não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.

O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os

homens presentes, a vida presente.¹

Escrito no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o poema tem como eixo o sentimento de solidariedade. Organiza-se em um jogo de oposições entre o que o poeta aceita — expresso em forma verbal afirmativa no presente do indicativo e do imperativo (estou, estão, considero, é, vamos) — e o que ele recusa — expresso em forma verbal negativa distanciada do presente: o futuro do indicativo (não serei, não cantarei, não direi, não distribuirei). Dentre essas recusas, situam-se tanto o que já está superado (caduco) quanto o que ainda está por acontecer (futuro). "Caduco" e "futuro" apresentam rima toante, ocupam posição semelhante (final de verso) e exercem a mesma função sintática (caracterizam o substantivo "mundo"). Associam-se na rejeição total do poeta em voltar-se ao que quer que seja fora do tempo presente.

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. p. 111.

Na segunda estrofe, os quatro primeiros versos enumeram outras recusas do poeta: temas das escolas literárias que o preteram. No verso final, paralelismo, forma verbal no presente do indicativo e repetição do adjetivo enfatizam a atitude do escritor consciente e solidário.

Retome um poema que já apareceu ilustrando o verso de uma sílaba — “Serenata sintética”, de Cassiano Ricardo:

Rua
torta.
Lua
morta.
Tua
porta.

Nesse poema não há verbo nenhum. Fica sugerida a hipótese de estaticidade, que a análise do poema pode confirmar ou não. Em cada estrofe, dois versos e duas palavras: um substantivo e um caracterizador (adjetivo), em dois deles (“torta”, “morta”); substantivo precedido de pronome, no outro (“tua”). Em uma primeira leitura, “tua torta” seria rua sinuosa. No plano conotativo, pensa-se em “rua” como via, caminho, passagem, destino; e em “torta” como difícil, sinuosa, misteriosa, duvidosa.

No terceiro verso, “lua” não é apenas o satélite da Terra, mas também o complemento romântico de uma serenata; no quarto, “morta” significa sem vida. A expressão “lua morta”, registram os dicionários, refere-se à ausência de luar — a chamada Lua nova, noite sem luar, sem luz. Se a noite é escura, a obscuridade a torna misteriosa.

A estrofe final dá a pista sobre o destino da serenata: “tua porta”. Tanto a porta concreta da casa da pessoa homenageada,

quanto a imaginária, a do coração. Porta que não se sabe se será aberta, ou não, para o seresteiro, o poeta.

O poema é permeado pelo clima de expectativa e incerteza. A estaticidade que percorre o texto resulta tanto do sentido do vocabulário quanto da ausência de verbos.

Nível sintático

O leitor pode ler a organização sintática do texto, começando pela pontuação, isto é, o levantamento do tipo de períodos do texto: curtos ou longos; frases ou orações isoladas. Às vezes aparece o paralelismo ou a mesma construção sintática (mesmo tipo de verbo com mesmo tipo de complemento; combinação semelhante de substantivo e adjetivo; locuções introduzidas pelo mesmo termo etc.), em versos diferentes. O poema “Mãos dadas”, comentado há pouco, ilustra o modo como esses recursos produzem efeito de sentido no texto.

O relacionamento entre paralelismos é um dos componentes que concorrem para o sentido do texto. Por vezes, certos termos são omitidos, podendo o leitor perceber quais seriam e interpretar essa ausência. Interrogações, reticências, inversões sintáticas podem também apontar pistas.

Volto ao poema “José”, de Carlos Drummond de Andrade, do qual você já viu um trecho anteriormente. Observe agora, nesta estrofe, os paralelismos e as interrogações:

o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou
e agora, José?

Nos três primeiros versos há um tipo de paralelismo sintático ou repetição. Varia o sujeito, permanece o mesmo predicado: "não veio". No quarto verso, a construção é a mesma, mas o efeito de impacto decorre, agora, não do paralelismo, e sim da inversão, colocando em destaque a palavra "utopia". Na variação dos sujeitos, uma gradação: "o dia" (passar do tempo), "o bonde" (locomoção no espaço), a emoção contida no "riso", e, enfim, o projeto impossível da "utopia". Nos versos seguintes, repete-se o sujeito, modifica-se o verbo que, paralelisticamente, está sempre no passado: "acabou" (ideia de fim), "fugiu" (evasão, fuga) e "mofou" (estragou, tornando-se impróprio para o uso). Os verbos no passado marcam o distanciamento entre o texto — ou suas enumerações — e o presente. Após a negação e o fim de tudo, tem-se o efeito de perplexidade da interrogação dirigida ao José que pode ser cada um de nós.

Encadeamento ou *enjambement*

Encadeamento, cavalgamento ou, usando um termo francês, *enjambement*, é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido. Explicando melhor: esse verso é incompleto quanto ao sentido e quanto à construção sintática, apenas. Metricamente, ritmicamente, ele tem todas as sílabas poéticas, e, se for verso regular, poderá ter rima. Surge, portanto, uma espécie de choque entre o som (completo), a organização sintática e o sentido que só se completam no verso seguinte. Ou seja: tensão. Geralmente, o encadeamento produz uma relação bastante complexa entre esses dois níveis, resultando em ambiguidade de sentido. Atente para os encadeamentos na estrofe inicial de "O aspecto mais lindo da cidade", de Olegário Mariano:

Sob a chuva, a Cidade
Espelhante de casaria,
Tem a esquisita sensualidade
De gata que se lambe e que se acaricia...
Friorenta, lúbrica Cidade.⁷

A sintaxe e a pontuação ligam os versos 1/2 e os versos 3/4. No primeiro caso, destaca-se o termo "Cidade": em maiúscula e no final do verso; ao mesmo tempo, restringe-se o termo: a cidade "espelhante de casaria". No segundo caso, repete-se o processo com "sensualidade", no final do verso 3, especificada a seguir: "de gata que se lambe e se acaricia". Nos dois casos, o termo colocado em final de verso sofre uma espécie de redução em seu sentido pelo *enjambement* que o liga, pela sintaxe, ao verso seguinte. No conjunto dos versos, esta ambiguidade vai ser ampliada pelo contraste sugerido no verso final: "Friorenta, lúbrica Cidade". A antítese "friorenta" × "lúbrica" amplia a tensão sugerida pelos dois encadeamentos, instaurando duplicidade de sentido, na medida em que se associam aspectos contraditórios para descrever uma mesma paisagem.

O *enjambement*, ou encadeamento, é um recurso que deve ser analisado cuidadosamente, já que surge tensão relativa a som, sintaxe e sentido. Geralmente, seu efeito pode ser associado ao de outros recursos empregados nos mesmos versos ou em versos próximos.

Nível semântico

O aspecto semântico está sempre presente em todos os níveis do poema. As figuras sonoras, a organização sintática, o vocabulário, o emprego das categorias gramaticais só podem ser analisados tendo-se em vista o sentido global do texto.

⁷ MARIANO, Olegário. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1968. p. 61.

Ao isolar, para fins didáticos, o nível semântico, o intuito é apenas comentar algumas figuras cuja presença no poema pode implicar importantes efeitos semânticos.

Figuras de similaridade

Comparação — Também chamada de *simile*, é uma figura que aproxima dois termos, por intermédio de uma locução conjuntiva: “como”, “assim como”, “tal”, “qual”, e outras do mesmo tipo. Como exemplo, dois versos de “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo:

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto o poento caminheiro³

O “como” comparativo aproxima a partida do poeta da caminhada no deserto.

Metáfora — Há muitos estudos sobre essa figura de grande efeito poético. De maneira simplificada, pode-se compreender a metáfora como uma comparação abreviada, ou seja, da qual se retirou a expressão “como” ou similar. Conforme o tipo de construção da metáfora, varia seu efeito poético. Um exemplo de Camões: “Amor é fogo que arde sem se ver”.

Alegoria — Geralmente, é conceituada como uma sequência de metáforas, associando e aproximando elementos que, normalmente, não teriam nenhum parentesco. A “Dama Branca”, que percorre o poema homônimo de Manuel Bandeira, sorrendo-lhe nos “desenganos” e acompanhando-o por anos a fio, é a alegoria da morte, como esclarecem os versos finais:

³ GOLDSTEIN, Norma e CAMPEDELLI, Samira. *Literatura Brasileira: estudos de textos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1976. p. 51.

— A Dama Branca que eu encontrei,
Há tantos anos,
Na minha vida sem lei nem rei,
Sorriu-me em todos os desenganos.

Essa constância de anos a fio,
Sutil, captara-me. Imaginai!
Por uma noite de muito frio,
A Dama Branca levou meu pai.⁴

Ocorre ocultação de sentido apenas provisoriamente. Ao terminar a leitura do poema, o enigma se desfaz, a alegoria ou metáfora continuada se esclarece e o leitor percebe qual é a identidade da “Dama Branca”.

Sinestesia — É o recurso que sugere associação de diferentes impressões sensoriais, ou seja, sugestões ligadas aos cinco sentidos: visão, tato, audição, olfato, paladar. O verso de “Anoitecer”, de Cecília Meireles, associa impressões visuais e táteis: “As crianças fecham os olhos sedosos”.

Figuras de contiguidade

Metonímia — É o emprego de um termo por outro, numa relação de contiguidade ou vizinhança. Por exemplo: causa pelo efeito; sinal pela coisa significada; continente pelo conteúdo; possuidor pela coisa possuída. No poema “Versos de Natal”, Manuel Bandeira diz: “Tu refletas as minhas rugas”. As rugas seriam indicio da idade da figura refletida no espelho.

Sinédoque — Emprego de uma palavra por outra, em uma relação de compreensão ou inclusão: parte pelo todo; singular pelo plural; gênero pela espécie; abstrato pelo concreto. “Bilhe-

⁴ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 67-68.

te perdido”, de Guilherme de Almeida, começa assim: “Duas palavras só para dizer... o quê?”. Não se trata de duas palavras, mas de um bilhete completo, como indica o título.

Figuras de oposição

Antítese — Consiste na aproximação de ideias contrárias. Retomando o exemplo de Camões, a primeira parte do verso “Amor é fogo que arde” opõe-se à segunda: “sem se ver”. É a principal figura de oposição, ao lado do oxímoro, da ironia e do paradoxo.

O oxímoro relaciona termos antônimos ou de sentido contrário, estabelecendo entre eles um elo sintático (coordenação, determinação etc.). O poema “Ulysses”, de Fernando Pessoa, mereceu do teórico Roman Jakobson⁵ uma análise centrada nos oxímoros. Leia a estrofe inicial e note como se dá o emprego sintático dos antônimos:

O mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.⁶

A ironia é o emprego de uma palavra como se ela fosse o seu antônimo. Exemplo: quando alguém se dirige a uma criança levada, chamando-a de “meu anjinho”. O paradoxo é uma afirmação que parece contrária ao senso comum. Por vezes resulta de uma sequência de antíteses e sugere atitude de questionamento ou espanto, como no soneto camoniano “Amor é fogo

⁵ JAKOBSON, Roman. “Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa”. In: *Linguística Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 93 a 118.

⁶ Id. *ibid.*, p. 97.

que arde sem se ver”, analisado por Antonio Candido na obra indicada na Bibliografia Comentada (veja a página 109). O mesmo ocorre no poema do contemporâneo Écio Macedo Ribeiro, em versos irregulares, bem-humorados e questionadores:

Vida

Vida: cisco

que o vento sempre leva,
a água sempre lava,
o fogo queima sempre
e a terra esconde dentro de si.

Vida: fio invisível,

Corrente unida a frágil cadeado.

A vida é de morte!⁷

Parentescos poéticos

Ao empregar figuras na construção do poema, o poeta cria sugestões múltiplas de significação, tanto no plano denotativo como no conotativo. A análise do nível semântico deve sempre ser associada à dos outros níveis. É importante relacionar as palavras, em função de sua semelhança e de sua divergência. Podem-se aproximar termos, em um poema, pelas mais diversas razões:

- por estarem na mesma posição;
- por estarem em posição simétrica;
- por terem a mesma função sintática;
- por pertencerem à mesma classe gramatical;
- por terem a mesma sonoridade etc.

⁷ RIBEIRO, Écio Macedo. *Pontuação circence*. São Paulo: Ateliê, 2000. p. 70.

Devem-se buscar as aproximações possíveis, sempre relacionando cada aspecto ao conjunto do poema como uma unidade.

Ao concluir e interpretar, é preciso ter em mente que o poema está enquadrado em uma visão de mundo, a do poeta; e que reflete, direta ou indiretamente, um contexto histórico-social. Eventualmente, a interpretação pode ser enriquecida graças a um paralelo com outros textos do mesmo autor ou época, ou com outros poemas de temática semelhante. Como muitos temas são universais e válidos em diferentes épocas, cada leitor fará a sua interpretação, em função do momento e do lugar em que vive, assim como de seu repertório de leitura.

Um repertório amplo permite ao leitor perceber os jogos intertextuais, uma vez que muitos poetas dialogam com outros criadores — escritores, músicos, artistas plásticos — de sua época ou de épocas precedentes. Você leu, no capítulo 4, o poema “Debussy”, de Manuel Bandeira. Nada se diz, no texto, sobre o compositor francês. Qual seria a razão da escolha desse título? Provavelmente, o modo como o poema foi composto, organizado em duas partes superpostas, como duas mãos tocando ao piano ou duas vozes moduladas — uma descritiva e outra narrativa.

Ao longo da nossa história literária, a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias foi retomada por inúmeros poetas, cada um deles propondo a sua visão do Brasil, como contraponto ao retrato ufanista e idealizado do poema romântico.

Assim, mais uma vez se repete a mesma indicação: o melhor caminho é somar leituras e mais leituras.

12 Estabelecendo relações

Um exemplo de análise e interpretação

Lembrando que a interpretação de um texto — quando feita por uma só pessoa — é necessariamente incompleta, isto é, aberta à complementação de novas e enriquecedoras leituras — até mesmo ao longo do tempo —, passo agora à análise de um poema em seus vários aspectos, procurando relacionar uns aos outros, para chegar à interpretação.

Trata-se de “Sem barra”, do poeta contemporâneo José Paulo Paes (1926-1998).

Enquanto a formiga
carrega comida
para o formigueiro,
a cigarra canta,
canta o dia inteiro.

A formiga é só trabalho,
a cigarra é só cantiga.

Mas sem a cantiga
da cigarra
que distrai da fadiga,

seria uma barra
o trabalho da formiga!

O poema "Sem barra" retoma a tradicional fábula de Esopo, "A cigarra e a formiga", de um ponto de vista diverso daquele do texto original. A análise de seus vários aspectos permite verificar como isso ocorre.

Os versos se distribuem em três estrofes: a primeira e a última são quintetos, a estrofe central é um distico.

Primeira estrofe

Começamos pelo primeiro quinteto. Os versos metricamente iguais são redondilhas menores, têm cinco sílabas poéticas, como ilustram os versos 1 e 3:

En - QUAN - to a - for - MI(ga)

Car - RE - ga - co - MI(da)
1 2 3 4 5 E.R. 5(2-5)

Aparecem rimas consoantes — "formiguEIRO/intEIRO — e toantes — formIga/comIda — num único período composto por três orações, todas elas com verbo claramente expreso: 1) Enquanto a formiga carrega comida para o formigueiro; 2) a cigarra canta; 3) canta o dia inteiro.

A primeira estrofe parece retomar a fábula tradicional. No entanto, o leitor atento perceberá o desequilíbrio no emprego dos verbos que indicam ação: a da formiga é explicitada uma só vez, enquanto a da cigarra se repete duas vezes. Qual seria a razão do emprego desse recurso? O poeta estaria tentando chamar a atenção do leitor para o canto da cigarra?

¹ PAES, José Paulo. *Olha o bicho!* 11. ed. São Paulo: Ática, 2003.

Na fábula de Esopo, escritor da Antiguidade greco-latina, assim como na versão francesa de La Fontaine, no século XVII, a cigarra exemplificava o comportamento de quem não tinha vontade de trabalhar. Seu canto seria um pretexto para ocultar a preguiça.

Na tradição poética ocidental, a cigarra e seu canto foram mudando de figura e passaram a ser associados à atividade artística. A repetição do verbo "cantar", na primeira estrofe, provavelmente sinaliza que música, canto e criação poética, hoje, já são reconhecidos e valorizados.

Segunda estrofe

A estrofe central é um distico que apresenta uma curiosa contradição: as frases, sintaticamente, afirmam algo que a sonoridade contesta.

Os dois versos apresentam o mesmo metro, redondilhas maiores ou versos de sete sílabas, com o mesmo esquema rítmico: E.R. 7(3-5-7), ou seja, verso de sete sílabas, com acentos poéticos nas terceira, quinta e última sílabas.

Os dois versos também apresentam a mesma organização sintática, resultando num paralelismo: sujeito + verbo de estado + predicativo do sujeito. Em geral, a função de predicativo do sujeito é exercida por um adjetivo, mas, nesse caso, emprega-se um substantivo, sugerindo uma identificação entre esse termo e o sujeito a que se refere: "A formiga é só trabalho, / a cigarra é só cantiga". Seria possível traduzir essa formulação por uma equação matemática:

$$\boxed{\text{Formiga} = \text{trabalho} \quad \text{cigarra} = \text{cantiga}}$$

ou:

$$\frac{\text{Formiga}}{\text{Trabalho}} = \frac{\text{Cigarra}}{\text{Cantiga}}$$

(“Formiga” está para “trabalho” assim como “cigarra” está para “cantiga”.)

O emprego do verbo “ser”, de estado, indica situação permanente, aceita por todos ao longo do tempo.

Vejamos, agora, o que sugerem as rimas: formIGA / can-tIGA (consoante) e cigArRa / trabAlho (toante). Ocorre o oposto do que a sintaxe sugeria: a trabalhadora aproxima-se do canto, ocorrendo o inverso com a cantora. O leitor atento perceberá a pista implícita nos recursos fônicos empregados pelo poeta e a dupla leitura possível da estrofe central, sobrepondo — e opondo — o ponto de vista moderno ao tradicional.

Terceira estrofe

A última estrofe, o segundo quinteto, mescla versos de diversos tamanhos:

Mas - <u>SEM</u> - a - can - <u>II</u> (ga)	E.R. 5(2-5)
1 2 3 4 5	
Da - ci - <u>GAR</u> (ra)	E.R. 3(3)
1 2 3	
Que - dis - <u>IRA</u> - da - fa - <u>DI</u> (ga)	E.R. 6(3-6)
1 2 3 4 5 6	
Se - <u>RI</u> - a-u - ma - <u>BAR</u> (ra)	E.R. 5(2-5)
1 2 3 4 5	
o - tra - <u>BA</u> - lho - da - for - <u>MI</u> (ga)	E.R. 7(3-7)
1 2 3 4 5 6 7	

Convido o leitor a questionar: por que os versos da última estrofe são de diferentes metros ou tamanhos, uma vez que os

das duas primeiras se assemelham? Possivelmente a resposta decorra do exame de outros aspectos do mesmo quinteto.

Nesse quinteto de versos desiguais, as rimas são regulares. Identificam-se sonoramente os versos 1, 3 e 5: canIGA / fadIGA / formIGA; e os versos 2 e 4: cigARRA / bARRA. A semelhança do termo “formiga” aponta em duas direções opostas: de um lado, o peso da “fadiga”; de outro, a leveza da “cantiga”. Que direção escolher? Como equilibrar os dois aspectos? A resposta fica a cargo da própria formiga ou do leitor, quando estiver nesse papel. A outra rima aproxima os termos “cigarra” e “barra”, associação também aberta à interpretação do leitor: como viverá a cigarra, com ou “sem barra”? De novo caberá ao leitor a decisão, no momento em que ele viver o papel de cigarra.

A estrofe se inicia pelo termo “mas”, conjunção coordenada adversativa que indica oposição. O leitor é levado a supor que o que se diz nessa estrofe apresenta contraste em relação ao que foi dito anteriormente. Na primeira estrofe, retomava-se a fábula tradicional, com leve indicação da revalorização da cigarra, por meio da repetição do verbo “cantar”, ampliando a presença do inseto musical na estrofe: esse termo exerce a função de sujeito duas vezes, pela repetição do verbo “cantar”, ao passo que a formiga tem o mesmo papel apenas uma vez. Na segunda estrofe, a rima se superpõe à construção sintática do dístico e propõe uma leitura às avessas, acenando para a possível inversão de papéis das duas personagens.

Ao começar pela conjunção “mas”, a terceira estrofe assume a desconstrução da fábula tradicional, como se apresentasse uma série de questionamentos: não se pode cantar enquanto se trabalha? Cantar ou criar não poderiam ser considerados, também, uma forma de trabalho? Quem canta num dia, não poderia trabalhar no outro e vice-versa? À visão invertida da fábula corresponde um ritmo marcado por diferentes tipos de versos, de modo a apoiar, metricamente, o que o texto diz: os seres vivos

podem desempenhar diferentes papéis, de diferentes formas, em diferentes contextos; e ainda: a vida de todos seria mais fácil, mediante maior cooperação e solidariedade.

Cabe um comentário sobre o registro de linguagem. O título antecipa o termo "barra", que volta a ser empregado no penúltimo verso. Obviamente, trata-se de uma escolha do poeta. Essa palavra faz parte do registro coloquial da linguagem, em nosso país.² "Barra pesada" ou simplesmente "barra" quer dizer "situação difícil, complicação". A presença da expressão familiar num dos doze versos do poema e no título sinaliza que esse registro remete à linguagem — e às situações — da vida cotidiana das pessoas comuns, de todos nós. Já tinha ficado clara a reformulação proposta para a fábula tradicional: o papel da cigarra e da formiga é passível de mudança, ao longo dos tempos, conforme a situação e o contexto. Além disso, elas podem inverter os papéis, em diferentes momentos.

A partir da terceira estrofe, o poeta ultrapassa a simples retomada da fábula, propondo uma ampliação da reflexão e envolvendo o leitor em seu poema: há muitos papéis a serem exercidos, em diferentes ritmos, momentos e situações. Posições rígidas são como "barras" ou situações difíceis de enfrentar. Com flexibilidade e abertura a mudanças, todas as pessoas sairiam ganhando.

Há diferentes maneiras de dialogar com textos de outras épocas, seja por meio de paráfrases (retomada das mesmas ideias do mesmo ponto de vista), seja por meio de paródias (retomada de um ponto de vista crítico e, por vezes, bem-humorado). No caso de "Sem barra", José Paulo Paes cria uma paródia, em tom leve, com crítica focada no espírito conservador das pessoas que

² Esse emprego do termo "barra" ocorre apenas no Brasil, não se estendendo a outros países que falam a mesma língua, como Portugal, Angola, Moçambique, Cabo Verde.

se apegam à tradição da fábula e de sua moral, na qual está implícita uma visão rígida dos papéis sociais.

Na paródia alegremente crítica, o poeta contemporâneo, ao mesmo tempo, homenageia uma obra do passado e a recria criticamente. É como se dissesse: as fábulas são textos importantes, devem ser lidos, mas é preciso fazê-lo com olhos atualizados, de hoje, com o repertório decorrente de nossas leituras e de nossa experiência no mundo. Ao propor uma reformulação criativa da história da cigarra e da formiga, o poeta convida o leitor a compartilhar com ele a crença no poder e na vitalidade da criação poética.

13 Vocabulário crítico

Intertextualidade: Esse termo indica o diálogo entre o texto que está sendo lido e outros, do mesmo ou de outro autor. Pode ocorrer de várias formas, por exemplo: citação entre aspas do outro texto; alusão pela menção de um título ou tema; retomada por paráfrase ou paródia. A paráfrase traz as mesmas ideias e o mesmo ponto de vista; já a paródia apresenta divergência de ponto de vista, em tom crítico e geralmente bem-humorado.

Metáfora: De maneira simplificada, pode-se compreender a metáfora como uma comparação abreviada, ou seja, da qual se retirou a expressão “como” ou similar.

Metonímia: Figura que consiste em nomear um dos aspectos de uma representação global, numa relação de vizinhança ou contiguidade.

Métrica ou metrificação: Sinônimo de versificação, é o estudo dos metros, pés, acentos e ritmo do verso.

Paralelismo: Consiste na repetição da mesma construção sintática dentro do poema.

Plurissignificação: O prefixo dessa palavra, *pluri-*, vem do plural latino em “i” e significa “muitos”. Ele aparece também nas palavras plurissignificante, plurissignificado, indicando “múltiplos sentidos”.

Poema: O poema em versos é um texto que se compõe de estrofes, marcado por recursos sonoros e rítmicos. Geralmente, o poema permite outras leituras além da linear, pois sua composição sugere associação entre expressões ou palavras posicionadas estrategicamente no texto.

Poema em prosa: Texto em prosa, curto, com as mesmas características do poema em versos.

Poesia: Além de figurar em poemas, a poesia ou efeito poético pode estar presente em outras criações artísticas que, como o poema, convidam o leitor/espectador/ouvinte a retornar à obra mais de uma vez, desvendando as pistas que ela apresenta para a interpretação de seus (múltiplos) sentidos.

Poesia visual: Poemas que, além do texto composto por palavras, também apresentam imagem, como os caligramas, a poesia concreta e parte das produções da chamada poesia jovem dos anos 70.

Prosa poética: Trecho inserido em um gênero em prosa, com as mesmas características do poema em prosa.

Aliteração: Repetição da mesma consoante no interior de um ou mais versos.

Anáfora: Figura que consiste na repetição da mesma palavra, na mesma posição, em vários versos (sempre no começo, sempre no meio ou sempre no final do verso).

Antítese: Figura que aproxima termos de sentido oposto.

Assonância: Repetição da mesma vogal dentro de um ou mais versos.

Cadência: Alternância entre sílabas fortes e fracas no interior do mesmo verso.

Cesura: Pausa que ocorre no interior do verso, logo após a sílaba acentuada.

Comparação: Também chamada de simile, é uma figura que aproxima dois termos, por meio da conjunção: “como” ou similar.

Encadeamento: Também conhecido como *enjambement* ou cavalgamento, esse recurso ocorre quando um verso apresenta ligação sintática (e de sentido) com o verso seguinte.

Escansão: Fazer a escansão ou escandir um verso consiste em decompor-lo em sílabas ou pés métricos.

Esquema rítmico (E.R.): É o nome que se dá à fórmula que indica quantas sílabas poéticas tem o verso (fora dos parênteses) e quais as sílabas acentuadas (dentro dos parênteses).

Estrofe: Chama-se estrofe o conjunto de versos de um poema.

Rima: Semelhança entre os sons no interior do mesmo verso (rima interna) ou no final de versos diferentes (rima externa). Pode ser consoante (quando rimam vogais e consoantes) ou toante (quando rimam apenas as vogais tônicas). Podem ser pobres ou ricas, conforme a extensão dos sons que rimam ou a categoria gramatical. Quanto à disposição, podem ser alternadas ou cruzadas, emparelhadas, interpoladas ou misturadas.

Sinédoque: Figura que emprega um termo pelo outro, em relação de compreensão ou inclusão.

Sinestesia: Sugere associação simultânea de diferentes impressões sensoriais, isto é, sugestões ligadas aos cinco sentidos: visão, audição, olfato, paladar, tato.

Verso: Cada linha de um poema, com ritmo específico, diferente do de uma linha de prosa. Há vários tipos:

brancos: versos regulares que não apresentam rimas;

livres: versos de ritmo solto cuja sílaba acentuada não se fixa em uma mesma posição e cujo ritmo varia conforme a leitura ou o leitor;

polimétricos: versos regulares de tamanhos diferentes, cujas sílabas acentuadas são fixas numa mesma posição;

regulares: apresentam rimas e seu ritmo segue as regras da métrica clássica.

14 Bibliografia comentada

ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

Obra extensa, em que o autor mostra sua trajetória de apaixonado leitor de poesia a crítico especializado. Ao mesmo tempo que aborda conceitos teóricos, apresenta exemplos, analisando poemas em língua espanhola.

ANTONIO CANDIDO. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.

Obra essencial, trata de questões relacionadas à análise e interpretação de poemas, em apresentação clara e recheada de exemplificações.

———. *Na sala de aula*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2000.

O livro apresenta análises de poemas de diferentes épocas, exemplificando, de maneira clara e didática, possibilidades de descoberta dos significados do poema.

BILAC, Olavo e PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1918.

Obra difícil de encontrar. Mas sua consulta é possível em bibliotecas, nesta edição ou em uma das edições posteriores. Bosi, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

Em seis capítulos, o autor faz reflexões sobre o fenômeno poético e sua relação com outros campos do conhecimento. O capítulo "O som no signo" aponta na mesma direção deste volume. Obra imprescindível.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

Glossário de termos poéticos, explicados com objetividade e clareza. Livro útil para os estudiosos da poesia.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

Em 16 capítulos com exemplos em língua portuguesa, o autor faz um estudo que amplia, desenvolve e complementa a proposta deste trabalho, tratando do ritmo do poema.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

O autor vê a poesia como "desvio" da prosa. Sua grande contribuição consiste na proposta de "fórmulas" práticas para aplicação em análise literária. Os exemplos analisados são de autores franceses.

D'ONOFRIO, Salvatore. "Elementos estruturais do poema". In: *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

Nesse texto o autor resume as principais tendências críticas da atualidade, além de propor uma espécie de roteiro para análise e interpretação do texto poético.

DUROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. Edição portuguesa orientada por Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1973.

Dentre os verbetes, aparecem conceitos importantes para os que se interessam pela análise linguística e literária, parte deles voltada para a linguagem poética.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

No capítulo inicial – "Considerações preliminares" –, o autor estabelece a importância da poesia no mundo moderno. Nos demais, comenta a obra de grandes poetas: Baudelaire, Ungaretti, García Lorca e outros.

JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética". In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

Ensaio que trata das funções da linguagem, particularmente da função poética, evidenciando a importância de seu papel nos textos literários e não literários. Texto fundamental para estudantes do curso de Letras.

JOLIBERT, Josette e colaboradores. *Formando crianças produtoras de textos*. 2 vol. Tradução de W. M. F. Setineri e B. Charles Magne. Porto Alegre: Artmed, 1994. v. II.

Embora voltada para professores de língua materna, trata-se de obra fundamentada em importantes teorias linguísticas e estilísticas que trata da natureza do poema. Bastante útil para os interessados no tema.

PFEIFFER, Johannes. *Introdução à poesia*. Lisboa: Europa-América, 1966.

Em linguagem simples, o autor aborda com muita seriedade temas fundamentais para o estudo da literatura. O capítulo inicial – "Ritmo e melodia" – relaciona-se com as propostas deste livro.

TOMACHEVSKI, B. "Sobre o verso". In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

Ensaio útil para a análise rítmica do poema. Apesar dos exemplos estrangeiros, sugere aplicações variadas e úteis.