

Rimas metatéticas em *Personcontos*, de Bith¹

Metathetic Rhymes in *Personcontos*, by Bith

Wallas Gomes Zoteli*

A rima persiste como elemento linguístico-estruturante em inúmeras realizações poéticas, orais ou escritas, deste século e de uma vasta lista de línguas, nas quais se incluem as neolatinas. Sob esse espectro, **A** é seguro afirmar que leitores de poetas brasileiros contemporâneos não encontram dificuldade para se deparar com poemas em que se emprega a rima como uma de suas escolhas expressivas – nos de Bith (Wilberth Salgueiro), ela tem presença inconcussa e diversificada. O soneto “Romero e Eva” dá uma mostra disso:

Romero e Eva

“Que cerva mais gostosa!”, riu Romero,

¹ Texto adaptado da tese de doutorado, *O rimário de Wilberth Salgueiro em Sonetos* (ZOTELI, 2023).

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

tentando abrir o carro. "Outra lata?"
Corria a madrugada. A mulher,
no banco de trás, bêbada, cantava.

Romero dirigia em ziguezague.
"Espero que o Motel Letom esteja
perto", ia falando, de olho aberto,
enquanto Eva, bem alta, cantava.

Até que, numa ponte, de repente,
estoura o pneu da frente do fusquinha.
E a mulher, temulenta, só cantava:

"Quando eu morrer, me enterre co'a latinha..."
Romero riu, de raiva. Tinha estepe
no porta-mala... E Eva? Sim, cantava! (BITH, 2004, p. 21).

A cena entre o motorista do fusca e a passageira embriagada está envolta de suspense, o que muito se deve às propositais lacunas narrativas. Não se sabe, por exemplo, se a busca pelo motel é consensual, qual é a relação entre eles, quais são as intenções do motorista etc. Essas e outras questões permanecem em aberto nos limites do poema, mas não na imaginação do leitor. Ao direcionar a atenção para o recurso estilístico da rima, é possível se chegar a um esquema de seis agrupamentos: ABAC BDDC EFC FEC. Nos termos de Rogério Chociay (1974), constatam-se casos tanto de rimas toantes, marcadas pela correspondência sonora parcial, quanto de soantes, total ou com diferenças mínimas convencionalmente ignoráveis. Os pares "Romero/mulher", "lata/ziguezague" e "esteja/aberto" (nomeados como A, B e D, nessa ordem), com correspondência das vogais fortes, são ilustrativos do primeiro tipo. O verbo "cantava" (C) repetido no último verso de todas as estrofes e o par "fusquinha/latinha" (F) marcam a presença do segundo. O par restante, "repente/estepe" (E), por sua vez, requer maior cautela avaliativa: embora pareça um caso de toante com vogais reiteradas, mas com consoantes (em itálico) distintas, deve-se notar que estas estão em posições inversas (metátese). Eis uma versão menos destacada das rimas soantes: a *metatética*. Mais discreta e pouco previsível, pode escapar ao primeiro olhar dos leitores, até mesmo os mais habituados aos poemas wilberthianos, e ser tratada como toante. É justo esse aspecto da metátese nas rimas soantes que este estudo descritivo-analítico

averigua no rimário de *Personecontos* (2004), explorando inclusive a conciliação com outros desvios do padrão tradicional².

Caminho teórico-metodológico

Dentre os poemas publicados em livros de sua autoria, é notável a recorrência de duas formas “fixas”, que demarcam ciclos distintos de sua carreira poética até então: haicai e soneto. Em uma ponta, *Anilina* (1987) e *Digitais* (1990) se dedicam à primeira delas, a qual se estabelece como preferência genérica em seu debute literário na virada da penúltima para a última década do século XX. Em outra, *Personecontos* (2004), *O jogo, Micha & outros sonetos* (2019) e *Sonetos* (2021) se comprometem com a segunda, que se crava como a investida poético-formal unânime no trecho mais amadurecido de sua carreira, nesse pouco mais de duas décadas do século XXI. O alargado hiato cronológico de mais de uma década entre as publicações exclusivas de haicais e as de sonetos marca não só uma mudança na forma composicional, mas também o amadurecimento no tratamento estilístico e temático de sua poética. No tocante à rima, chama atenção a diversidade típico-combinatória, evitando previsibilidade e monotonia.

Conceitualmente, a rima pode ser entendida como um processo de reiteração fônica, de correspondência total ou parcial, que se estabelece a partir da última vogal forte de dois ou mais versos, imediatamente em sequência ou não (CHOCIAY, 1974). Essa reiteração pode ocorrer em qualquer posição dentro dos versos, mas preferencialmente no final deles, e corresponder a um único som ou a coincidências sonoras mais extensas, em combinações variadas (NÓBREGA, 1965). Investiga-se aqui, por enfoque metodológico alinhado a Chociay (1974),

² Por padrão tradicional da rima soante, entenda-se o subtipo *padrão completa*, em que há “reiteração fônica total a partir da última vogal forte de dois ou mais versos seguidos ou não” (CHOCIAY, 1974, p. 184).

a rima que se constitui pela reiteração fônica exclusivamente entre segmentos terminais de versos.

Ainda sobre a questão metodológica, definiu-se um protocolo analítico – cujo detalhamento introduz a seção seguinte – para identificar/determinar os agrupamentos rimáticos. A característica abundância de toantes no *corpus*, passíveis de variadas aproximações reiterativas e/ou posicionais, exige do leitor-analista uma tomada de posição de cunho paramétrico. De modo geral, assumiu-se com recorrência a mínima similaridade e a mínima diferença nos quesitos fônico, acentual e posicional como parâmetros suficientes para, respectivamente, agrupar ou distinguir segmentos rimantes de mesma base vocálica. Embora se siga nessa direção, não se ignora que outros critérios poderiam resultar em diferentes agrupamentos, sendo possível inclusive conciliar ambivalência esquemática.

Em relação ao aporte teórico, dos títulos frequentes nas referências de trabalhos acadêmicos que se voltam ao estudo de poemas brasileiros, elegeu-se *Teoria do verso*, de Rogério Chociay (1974). Esse objetivo tratado teórico-didático aborda em quinze capítulos os principais pilares formais da versificação e dedica três deles à rima. Concentrado nos quesitos esquema acentual, reiteração fônica e posicionamento, apresenta 40 termos designadores ou descritores. Outro referencial consultado e que, mesmo não adotado como parâmetro, vale ser mencionado é *Rima e poesia*, de Humberto Mello Nóbrega (1965). Trata-se de uma robusta pesquisa teórico-historiográfica que reúne centenas de nomenclaturas, em português, inglês, francês, castelhano, occitânico e alemão. Mantendo apenas as em português, excetuando sinônimos, obtém-se pouco mais de 70 classificações distintivas, concebidas sob aspectos como constituição, acentuação, intensidade, apresentação e topologia. Oferece-se um repertório designativo mais abastado, capaz de recobrir um vasto campo de realizações da tradição poética ocidental.

Em abordagens diferentes, ambos oferecem uma série de termos designativos que auxiliam a exploração e o reconhecimento da variedade tipológica das rimas. A opção por Chociay (1974) se deveu ao fato de apresentar um esforço teórico de esboçar um quadro sintético e abrangente – mantido, contudo, em aberto – de casos possíveis das rimas toantes. Apesar de mais restrito em quantidade de critérios de avaliação em comparação com Nóbrega (1965), o trabalho de Chociay (1974) tem o êxito de oferecer descritores para recobrir as nuances formais da reiteração fônica parcial, inclusive quando há assimetria acentual – o que é de fundamental pertinência para adentrar o rimário wilberthiano. Além do mais, concorda-se com a estratégia funcional do teórico ao tratar os tipos distintivos mais relevantes de rima sob o aspecto reiterativo integrado ao acentual, com consequência sobre o do posicionamento.

Seguindo o referencial indicado, ancora-se, portanto, em traços que diferenciam rimas toantes e soantes e seus correspondentes subtipos para não apenas caracterizar a variedade típico-combinatória do rimário, como também estruturar os esquemas. Pelo índice de reiteração fônica, é possível apontar se a rima é soante, no caso de correspondência total (ou quase total, quando com diferenças convencionalmente desprezáveis) entre os fonemas dos segmentos rimantes, ou se toante, correspondência parcial. Ademais, todos esses segmentos se assentam em uma referência acentual: a última vogal forte do verso. Portanto, qualquer segmento terminal de verso rimado se configura tanto por fonema(s) em correspondência quanto por condição acentual específica. É essa intrínseca relação reiterativo-acentual que permite avaliar se há rima entre dois ou mais versos.

Na ordem metodológica, identificar o tipo de rima pelo critério reiterativo-acentual antecede a definição dos esquemas rítmicos, enquanto, na textual, isso se inverte: apresenta-se o panorama de dados esquemáticos anteriormente aos demais, de natureza sonora. No intuito de facilitar a observação da materialidade visual da rima, decidiu-se: exibir lado a lado os segmentos rimantes, separados por barra(s); sublinhar a vogal forte de cada segmento, incluindo eventual letra-

consoante de marca nasal ou ainda outras vogais suprimidas pelas convenções métricas; realçar com negrito as letras que representam os fonemas decisórios para avaliar a natureza da rima (nas toantes, somente a correspondência vocálica; nas soantes, toda possível); e italicizar letras que representam fonemas que careçam de pontual destaque.

Protocolo analítico e esquemas rítmicos

O protocolo de análise para agrupar os versos rimados abarca as condições enumeradas neste parágrafo. Prioriza-se o papel estruturante das rimas, tornando máxima a mínima diferença estrófica. Valoriza-se a força reiterativa da proximidade entre versos em rima, especialmente quando toantes. Impõe-se uma cisão analítica entre quartetos e tercetos, no caso dos sonetos italianos, suplantada somente em casos excepcionais de evidente encadeamento reiterativo. Nomeia-se cada agrupamento com uma letra, em ordem alfabética (A, B, C etc.). Considera-se máxima a mínima diferença entre toantes de mesma base vocálica quando em quartetos diferentes. Prefere-se o agrupamento de soantes a toantes entre segmentos de mesma base vocálica. Privilegia-se o agrupamento com mais coincidência fônica entre toantes de mesma base vocálica. Admite-se verso branco somente não havendo reiteração vocálica ou consonantal entre segmentos terminais de versos próximos.

De tal protocolo resulta o *Quadro* seguinte, de esquemas rítmicos. Como se pode conferir nela, a mudança estrófica é representada por um espaço simples entre as letras correspondentes ao último verso de uma estrofe e ao primeiro da subsequente. Como marcador distintivo para apresentação dos dados, os agrupamentos soantes estão sublinhados. Além do mais, os casos de soantes com metátese, alvo principal da pesquisa, são os realçados por negrito. A segunda coluna ("2004") se refere à página onde se encontra o soneto no livro *Personcontos* (2004), e a terceira ("2019"), n' *O jogo, Micha e outros sonetos* (2019) – excertos e apontamentos deste artigo se referenciam pela paginação

do primeiro deles. Em ambos os livros, há distinção entre o título do soneto no sumário e na página onde está disposto: por exemplo, se, no sumário consta “Paulo e Paulus”, na página do texto, “PAULO E PAULUS (01)”. Por deixar em evidência o contraste de substantivos próprios e comuns, optou-se pelo formato indicado nos sumários.

Quadro - Lista de sonetos de *Personcontos* (2004) e correspondentes esquemas rítmicos

Soneto	2004	2019	Esquema
Paulo e Paulus	p. 13	p. 139	AABB CCDD EEE FFF
Nelson dos Santos	p. 14	p. 140	ABAB CCDD EEE FFF
Marcos e Diva	p. 15	p. 141	ABAB CDDC EEE FFF
Vítor	p. 16	p. 142	AB AB CDCD EEF G GF
Bartolomeu	p. 17	p. 143	ABAB CDCD EFE GFG
Genoveva e Tamino	p. 18	p. 144	ABBA CDDC EFG GFE
Elizeu	p. 19	p. 145	ABBA CDCD EFG FFG
Maria	p. 20	p. 146	ABBA CDCD EFF EGG
Romero e Eva	p. 21	p. 147	ABAC BDDC EFC FEC
Fuinha	p. 22	p. 148	ABBA CDCD EFF EGG
Soninha	p. 23	p. 149	AABB CCDD EEEF GG
Janjão	p. 24	p. 150	ABBA CDCD EEEF GG
Rubem	p. 25	p. 151	ABBA CDDC EEE FFF
Amarildo, Lê	p. 26	p. 152	AABB CCDD EEE FFF
Arthur, Elizabeth e o Bobo	p. 27	p. 153	AABB CDCD EEE FFF
Lott e Cida	p. 28	p. 154	ABBA CDDC EFG EFG HH
Barros	p. 29	p. 155	ABAB CCDD EEE FFF
Roberto	p. 30	p. 156	A B BA CCDD EF G FEG
Marília	p. 31	p. 157	ABBA CDDC EEF FGG
Caio	p. 32	p. 158	ABBA CDDC EEF GGF
Loura	p. 33	p. 159	ABCA BACC DEE FDF
Ademir da Guia	p. 34	p. 160	ABAB CDDC EFG EFG
Rosauarda	p. 35	p. 161	ABAB CDDC EEF FGG
Fátima, Ele, Brito, Em e Eu	p. 36	p. 162	AABB CCCD EDE EFF
Tubi ou Diego	p. 37	p. 163	AABB CDCD EFG EGF
Fuentes e Deus	p. 38	p. 164	ABAB CDCD EFE FFE
Oômen	p. 39	p. 165	ABCD ABCD EFE EFF
Sebastião mais João	p. 40	p. 166	AABB CCDD EFG EGF
Amorim	p. 41	p. 167	AABB CDCD EFF GGE
H.I.	p. 42	p. 168	ABAB CDCD EFE FGG
Guel	p. 43	p. 169	ABBA CDDC EFG EFG
Glauco	p. 44	p. 170	ABCA DCDB EFF EGG
Bandeira	p. 45	p. 171	ABBA CCDD EFF EGG
Bith	p. 46	p. 172	ABBA CDDC EFF GGE
Sisleide	p. 47	p. 173	ABAB CDDC EEF FGG
Leite	p. 48	p. 174	ABBA CDCD EFG GFE
Wilsom	p. 49	p. 175	ABBA CDCD EFE FGG
Julio, Carlos, Mercedes, Aguiar e Eu	p. 50	p. 176	ABCB ADCD AEF AEF

Tenório	p. 51	p. 177	AABB CDDC EEE FFF
Ananás II	p. 52	p. 178	ABBA CDDC EFG EFG
Cheeco	p. 53	p. 179	AABB CDDC EFG FGE
Dídimo	p. 54	p. 180	ABBA CCDD EFE FGG
Berger	p. 55	p. 181	ABAB CDDC EFE EFF
Telmah	p. 56	p. 182	AB CD AB CD EF EF GG
O Doido e Eu	p. 57	p. 183	ABAB CDDC EEF FGG
Nenhum	p. 58	p. 184	ABAB CDDC EFG EFG
Vera Lentz	p. 59	p. 185	ABBA CDDC EEE EFF
Zé	p. 60	p. 186	ABBA CDDC EFE GFG
Campi	p. 61	p. 187	AAAA BBBB CCC DDD
Carmem	p. 62	p. 188	AABA CBCC DDD EEE

Fonte: Elaboração autoral.

Conforme se verifica no *Quadro*, no que se refere à estrutura de estrofes, o soneto italiano, de formato 4-4-3-3³, assenta-se como modelo majoritário, no total de 44 exemplares. O inglês, de 4-4-4-2, nota-se em dois casos: “Soninha”, p. 23, e “Janjão”, p. 24. O estrambótico em um: “Lott e Cida”, p. 28, 4-4-3-3-2. Os demais se configuram em modelos alternativos: “Vitor”, p. 16, em 2-2-4-3-1-2; “Roberto”, p. 30, 1-1-2-4-2-1-3; “Telmah”, p. 56, 2-2-2-2-2-2-2.

Quanto aos agrupamentos rimáticos, é observável que se dão em pares, com 292 casos, trios, 34, e quartetos, 4. Acerca do quesito reiterativo, as predominantes e preferidas rimas toantes, com 246 casos, estão presentes em todos os sonetos, sendo tipo exclusivo em 13 deles. As 84 soantes, embora em notável menor número, estão distribuídas em 37 desses poemas – isso mostra que, apesar de menos frequente, o exercício desse tipo em suas criações literárias não recai em exceção rigorosa. As *metatéticas* podem ser encontradas em 15 dos agrupamentos soantes, distribuídos em 12 poemas. Antes de adentrar na abordagem mais detalhada desse subtipo soante, comenta-se e exemplifica-se *en passant* a distinção convencionalizada entre toantes e soantes, e seus respectivos subtipos, para melhor municiar a leitura.

³ Cada número corresponde ao número de versos de cada estrofe na mesma ordem em que se estrutura o poema; portanto, 4-4-3-3 significa dois quartetos seguidos de dois tercetos. Essa convenção se estende para as demais seqüências apresentadas no mesmo parágrafo.

Entre toantes e soantes

A rima toante, nos termos assumidos, ocorre quando se reiteram parcialmente os segmentos fônicos finais de dois ou mais versos, havendo minimamente uma vogal em comum entre eles. A não correspondência fônica pode se apresentar em consoantes e/ou semivogais, quando são coincidentes todas as vogais da forte em diante; ou em vogais, quando nem todas. Ademais, nas toantes, despreza-se a diferença articulatória ou tímbrica das vogais de mesma base: iguala-se uma oral com uma nasal, uma (semi)aberta com uma (semi)fechada. Com base nos descritores de indicação acentual, os quais recobrem satisfatoriamente o amplo campo de suas possibilidades combinatórias, identificou-se rima toante em quatro subtipos principais: *de esquema agudo*, *de grave*, *de esdrúxulo* e *de combinação assimétrica*. A título de exemplo, o elogioso e algo iliádico soneto “Marília”, dedicado a Marília Rothier Cardoso, é exclusivamente rimado em toantes, com ao menos um par de cada um dos subtipos elencados:

Marília

para M. Rothier

O mundo de Marília resumia-se
em transformar o mundo, tão-somente.
Camuflada de amiga ora de amante,
era mina de muitas mil miríades.

Cada palavra sua tinha a mágica.
Cada gesto criava mais impérios.
Querendo tudo, como quem não quer,
quis, à Macunaíma, transformar-se.

Mas enjoou de ser estrela. Quis
algo sertão: virou Diadorim.
Cansou-se do sinal (tal: ¥) de infinito.

Queria agora trama com capítulos:
foi Nina, Bovary, Ceci, Virgília...
Tornou-se, enfim, o Livro: *Marília* (BITH, 2004, p. 31).

Em esquema ABBA CDDC EEF FGG, conforme o que se adotou, o poema enreda personagens, a maioria de identidade feminina, de clássicos literários diversos, o

que homenageia seu trabalho de professora e pesquisadora da área de Letras. A rima toante *de esquema agudo*, que se dá entre versos⁴ encerrados em palavra/partícula oxítone ou monossilábica, aparece no par “Quis/Diadorim” (E). A *de esquema grave*, entre os terminados em palavra, fragmento ou combinação paroxítone, está em “tão-somente/amante” (B) – se adotada a pronúncia vocálica brasileira mais comum como referência. Note-se que, embora as bases vocálicas fortes sejam distintas, a correspondência fônica da última fraca é reforçada pelos fonemas consonantais das duas últimas sílabas – retornando ao soneto “Romero e Eva”, p. 21, são também *de esquema grave* os pares toantes “lata/ziguezague” (B) e “esteja/aberto” (D), reiteradas as vogais fortes. A *de esquema esdrúxulo*, em proparoxítone, ocorre em “resumia-se/miríades” (A). A *de combinação assimétrica*, admitindo rima entre palavra, fragmento e combinação de naturezas acentuais diversas, tem lugar nos demais: em “mágica/transformar-se” (C), “infinito/capítulos” (F) e “Virgília/Marilíada” (G), entre segmento grave⁵ e esdrúxulo e vice-versa; e em “impérios/quer” (D), entre grave e agudo, respectivamente – assim como em “Romero/mulher” (A), de “Romero e Eva”, p. 21.

Avançando-se para a rima soante, pode-se afirmar que ela consiste no estabelecimento de homofonia em final de dois ou mais versos. Por homofonia, entenda-se a reiteração fônica total ou com distinções convencionalmente desprezáveis. Costuma ser facilmente constatada pela notável correspondência fônica entre segmentos de esquema acentual similar, que pode abranger desde o único fonema vocálico até encadeamentos entre vocábulos. É a forma de rima mais popularizada em língua portuguesa. Quanto aos seus subtipos, há um padrão (a *padrão completa*), historicamente assentado, em relação ao qual há desvios toleráveis: a *padrão incompleta*, a *ampliada*, a *diminuta* e a *metatética*.

⁴ Ratifica-se que a reiteração fônica sob observação se refere em todo caso àquela entre os segmentos finais dos versos.

⁵ Adotou-se a opção de tratar pragmaticamente palavras paroxítonas terminadas em ditongo crescente como segmentos graves, admitindo eventualmente a condição de proparoxítonas (consequentemente, segmentos esdrúxulos) em casos nos quais houver um imperativo métrico-rítmico.

Em adesão à própria não rigidez preconizada pelo teórico de referência, admitiu-se em diversos pares/trios a concomitância de descritores classificatórios – exceto a oposição fundamental entre *completa* e *incompleta*.

Para fins ilustrativos, cita-se “Sebastião mais João”, predominantemente soante:

Sebastião mais João

- De que vale uma vida bolorenta?
Sem gozo ou desmedida, quem aguenta?
- Calma, Sebastião, a vida é longa...
- Não ferra, João, longa é uma porra!

Garçom, uma cerveja. Quero encher
a cara de cerveja. – Vais encher
é minha paciência. – Ô, Jodão,
para a sua ciência... – Ei, Jodão

é tua mãe, seu puto. Me respeita,
Seubestião! – O quê? Seubestião
é teu pai, seu viado. – Quê? Viado?

- Garçom, pára a cerveja pr’esse besta...
- Porra, mas tu tá mesmo é do enjoado...
- Não basta de besteira seu bestão? (BITH, 2004, p. 40).

Em esquema AABB CCDD EFG EGF, o soneto encapsula uma conversa informal entre dois homens, na qual se inibe/responde uma questão filosófico-existencial com trocas enunciativas típicas da masculinidade tóxica. Com exceção de “**longa/porra**” (B), rima toante *de esquema grave*, todas as outras são soantes. A *padrão completa*, que se resume à reiteração fônica total a partir da última vogal forte de dois ou mais versos, está presente nos pares “**bolorenta/aguenta**” (A) e “**Viado/enjoado**” (G) – é o mesmo que se verifica em “**fusquinha/latinha**” (F), de “Romero e Eva”, p. 21. A *ampliada*, que estende a reiteração para *consoante(s) de apoio*, sílabas e até palavras anteriores à última vogal forte do verso, ocorre em “**encher/encher**” (C) e “**Jodão/Jodão**” (D) – é aí que se enquadra o repetido “**cantava**” (C), de “Romero e Eva”, p. 21. A *incompleta*, que diz respeito à reiteração fônica quase total a partir da última vogal forte, com ignorável sobra ou diferença de determinados fonemas, pode ser observada na semivogal excedente no primeiro item do par “**Seubestião/seu bestão**” (F), se

se escolher considerar analiticamente a versão *ampliada* da reiteração – todavia cabe comentar que se respeita a reiteração total esperada da *padrão completa* a partir da última vogal forte. A *diminuta* apresenta a reiteração fônica total diminuída em função de mínimas diferenças entre fonemas assemelhados por caracteres fisiológicos ligados ao papel das cavidades bucal e nasal, ao modo e ao ponto de articulação (como entre /t/ e /d/, /p/ e /b/, /f/ e /v/, /m/ e /b/ etc.). Ela pode ser notada nas *consoantes de apoio* (os fonemas /p/ e /b/) do par “**respeita/esse besta**”, se admitido como caso de soante *ampliada* e com troca da posição do /s/, conforme se explicará na seção a seguir. É, portanto, um exemplo também do subtipo enfocado neste estudo: a *metatética*, que pode ser entendida como a reiteração fônica total – ou quase total – com um ou mais de um fonema em posições trocadas.

Por ora, evitando se afastar do escopo, dá-se como suficiente a concisa e ilustrativa explanação acerca das variáveis toantes e soantes no *corpus* – todavia, defende-se a pertinência de abordá-las com mais detalhes em outras ocasiões. Isto pontuado, dedica-se a elencar todas as possíveis ocorrências da rima soante *metatética* em *Personecontos* (2004), explorando as minúcias de seus atributos constitutivos.

As metatéticas dos “personecontos”

Conforme se adiantou, a rima *metatética* é um subtipo de soante em que a reiteração fônica total envolve fonemas em posições invertidas ou embaralhadas. Essa inversão ou embaralhamento resulta em efeito sonoro invulgar que suaviza a homofonia soante. Quando se amplia a reiteração para fonemas anteriores à vogal forte, reforça-se a intencionalidade dessa opção soante. Diferenciá-la das toantes exige perícia sensível à relação entre o aspecto visual e o sonoro dos segmentos rimantes. Propondo-se ao desafio de explorar limiares distintivos, defende-se também como *metatética* a reiteração fônica invertida ou embaralhada quase total, ou seja, quando envolve algum marcador estético

desviante do padrão por sobre, diferença ou diminuição sutil da correspondência sonora – e até mesmo quando há assimetria acentual. Isto posto, apresentam-se as ocorrências desde o caso mais simples, em que o único desvio é a troca de posição de letras/fonemas, ao mais “complexo”, em que se conciliam os diversos desvios – portanto, da menos à mais propícia a se confundir com um caso de toante.

Realçado com negrito⁶, o par com metátese mais evidente e pouco polêmica encontra-se nos versos pares do segundo quarteto do erótico soneto inglês “Janjão”:

Você, completamente longe, aérea,
 dizia, devagar, vem, me **penetra**
 (e falava também em ler poema).
 Nua, minha, mas só: entreab**erta** (BITH, 2004, p. 24).

Em “pen**etra**/entreab**erta**” (D), verifica-se a inversão simétrica entre as duas últimas consoantes. Por convenção, ignora-se aqui a diferença entre a alveolar /r/ e a velar /R/⁷, passível de adoção na pronúncia, em segmentos rimantes. Por isso, seguindo a abordagem do referencial teórico, desconsiderou-se essa distinção como marcador de *diminuta* entre as constrictivas vibrantes sonoras orais. Como solução, optou-se, contingencialmente, por referenciar essa propositada indistinção com um sublinhado: /r̄/. Isto esclarecido, observe-se que a reiteração total, com a inversão, dá-se a partir da última vogal forte, aproximando-se da *padrão completa*. É sem dúvidas um par com metátese mais facilmente reconhecível como soante tanto pela proximidade da inversão quanto pela inalteração da posição das vogais.

⁶ Nesta seção, realça-se cada letra representante de fonema reiterado entre os segmentos rimantes sob observação em cada excerto. Outras demarcações gráficas aparecem nos parágrafos de comentários.

⁷ Neste artigo, as transcrições fonéticas e as indicações fonológicas empregam os símbolos conforme propõem Cunha e Cintra (2017): adotam majoritariamente o Alfabeto Fonético Internacional, mas com adaptações e acréscimos, especialmente a partir do alfabeto fonético utilizado pelo grupo do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.

Outro par de similar facilidade de identificação soante está no penúltimo terceto de “Bartolomeu”:

Bartolomeu prossegue o jazz, mas **outro**
ovo e mais outro acertam o sax e o rosto.
“Quem fez... Quem fez isso é um homem **morto!**”

Bartolomeu avança e vê, de sax
em punho, o pai, que se matara, após
assassinar a mãe, Natasha, a gás (BITH, 2004, p. 17).

Note-se que o primeiro terceto tem todos os segmentos rimantes em base /o/, e o segundo, dois em /a/ e o verso central, em /o/. Essa situação em que o leitor-analista deve fazer escolhas não é uma oportunidade incomum ao lidar com o rimário do poeta. Em uma direção, poder-se-ia considerar rima toante *de combinação assimétrica* entre os quatro versos terminados em vogal forte /o/; em outra, adotar o penúltimo verso como branco. A despeito dessas possibilidades e ancorado no protocolo estabelecido, preferiu-se levar em conta o maior grau de simetria e proximidade espacial. Assim, “**outro/morto**” é metatético, assim como o é “**mas outro/rosto**”, acrescido de /s/. Tendo tais escolhas à disposição, preconizou-se a simetria entre os tercetos, rimando o verso central de um com o do outro e mantendo rima entre o primeiro e o último verso em cada estrofe. Dessa forma, manteve-se como par metatético “**outro/morto**”, marcado pela inversão de /t/ e /r/ e ignorando a semivogal /w/, comumente suprimida na fala corrente – supressão possível habilmente captada pela sensibilidade do sonetista.

Os dois primeiros versos de “Arthur, Elizabeth e o Bobo” trazem outro par bastante evidente:

Baile de máscaras. Arthur **encontra**
Elizabeth Hill em pé na **porta**,
vestindo a capa de vestal trazida
de Itália ou Grécia. “Não é linda?”, diz, (BITH, 2004, p. 27).

Cabe ressaltar que, em “**encontra/porta**” (A), além da inversão da ordem das mesmas consoantes que no caso anterior (/t/ e /r/), tem-se o contraste

articulatório entre as vogais fortes das palavras-rimas: a da primeira é nasal; a da segunda, oral. Dessa forma, por acumular também um traço da *padrão incompleta*, está em pauta uma rima soante *metatética* e *incompleta*. Ademais, também se identificou tal marcador de “incompletude” em pares em que se amplia a correspondência sonora para antes da última vogal forte, portanto casos de rima *metatética*, *incompleta* e *ampliada* concomitantemente. Basta consultar os versos 9 e 13 nos dois tercetos de “Romero e Eva”, p. 21, disposto nas páginas introdutórias: em “repente/estepe” (E), de graves, invertem-se as *consoantes de apoio* das duas últimas sílabas (/p/ e /t/), além de haver distintas articulações entre as vogais fortes (nasal e oral, nessa ordem). Fato semelhante é conferível nos versos medianos do primeiro quarteto de “Janjão”:

Soninha, não me chame de Janjão.
Meu nome é Janair, você bem **sabe**.
Ontem, eu te beijei, mordi seus **lábios**,
nuca, peito, boceta – tudo em vão (BITH, 2004, p. 24).

Em “**sabe/lábios**” (B), emprega-se o embaralhamento dos fonemas, ao se deslocar o /s/ da posição de *consoante de apoio* da sílaba forte do primeiro segmento (por isso, *ampliada*) para a posição final do segundo. Sobra a semivogal do insinuado ditongo decrescente não raramente executado na pronúncia corrente de “lábios” – [labiws] – e de outras paroxítonas que a ortoepia indica como terminadas em ditongo crescente. Com características semelhantes, há outro par mais perceptível auditiva e visualmente no dístico excedente de “Lott e Cida”:

tem um ataque e morre, ali, **enquanto**
Cida, mui comovida, no **seu canto** (BITH, 2004, p. 28).

Em “**enquanto/seu canto**” (H), invertem-se as posições da semivogal /w/ e da consoante /k/. Se se considerar a rima somente a partir da vogal forte /ã/ ou até mesmo dos fonemas em metátese, não se vê marca de *incompleta*; mas, ampliando-se os limites reiterativos até a vogal anterior, a incompletude está registrada na diferença nasal, /ẽ/, e oral, /e/.

Outra forma de conciliar desvios do padrão soante é quando a metátese se opera juntamente com a reiteração entre fonemas assemelhados, daí a possibilidade de se identificar a combinação entre *metatética* e *diminuta*. Como todos os casos localizados alcançam um ou mais de um fonema anterior à última vogal forte do verso, acumula-se a condição de *ampliada*. Isso se vê entre os versos 12 e 14 no último terceto de “Bartolomeu”, p. 17, citado no quarto parágrafo desta seção: em “**sa**x/**gás**” (G), além da vogal forte, o dífono /ks/ representado pela letra “x” do primeiro segmento se reitera com as consoantes /g/ e /s/ do segundo; a evidência *diminuta* está entre as oclusivas velares orais /k/, surda, e /g/, sonora – é por alcançar esta última que a rima se estabelece *ampliada*. Essa conciliação de três desvios também é observável nos versos ímpares do primeiro quarteto de “Marcos e Diva”:

Era a sua primeira vez. Marcos **sabia**.
Marcos já tinha vinte e dois anos e estava
na Faculdade. Ela se chamava **Diva**
– para esconder o nome de batismo: Dádiva (BITH, 2004, p. 15).

Em “sa**bia**/D**iva**” (A), o deslocamento metatético se dá justamente entre as consoantes assemelhadas (marca *diminuta*) pela articulação labial sonora oral: a bilabial /b/ e a labiodental /v/. O traço de *ampliada* abarca a primeira delas, que é *consoante de apoio* da sílaba forte do primeiro segmento.

Arranjos ainda mais complexos, por isso menos nítidos, no quesito de desvios combinados são observados no par dos versos 9 e 12 nos tercetos de “Sebastião mais João”, p. 40, citado na seção anterior. Em “re**speita**/esse **besta**” (E), emprega-se rima que congrega característica *metatética* (pelo /s/ em posições distintas), *diminuta* (entre as oclusivas bilabiais orais /p/, surda, e /b/, sonora), *incompleta* (pela semivogal /j/ excedente do primeiro segmento) e *ampliada* (por se estender até a penúltima palavra do segundo verso). Convém pontuar, porém, que o caráter de *incompleta* pode desaparecer se se assumir uma pronúncia que insira a semivogal /j/ depois da vogal forte e antes do “s” de “besta”, como a

popular versão carioca [ˈbejʃta]. Reconhece-se essa mesma junção de desvios nos versos internos do segundo quarteto de “Ananás II”:

Nini, a nenê, chora pela mama.
 O velho Bastião **lavando louça**.
 No apê de Jorge, a droga **rola solta**.
 A música pauleira é com Dejangó (BITH, 2004, p. 52).

Em “**lavando louça/rola solta**” (D), reiteram-se e embaralham-se 4 vogais, 3 consoantes e 1 semivogal de ambos os segmentos, estendendo-se até a penúltima palavra de cada verso. O elemento de *diminuta* se assenta entre as consoantes oclusivas linguodentais orais /d/, sonora, e /t/, surda. A forma *incompleta* se nota pelas diferenças entre as vogais marcadas em “lavando” e “rola”: a forte nasal semifechada da primeira palavra em contraste com a fraca oral aberta da segunda; a fraca fechada da primeira, com a forte semiaberta da segunda. Vê-se conciliação em assemelhada configuração nos dois últimos versos de “Wilson”:

sempre a mesma mesmice, eu já disse...”
 Aqui termina a sina do **escrevente**
 – outra que, por silêncio mil, **se perde** (BITH, 2004, p. 49).

Em “**escrevente/se perde**” (G), a condição de *metatética* depende da reiteração *ampliada* até o “r” de “escrevente” e o “e” de “se”, havendo metátese então por conta das posições diferentes do /r/ entre os segmentos. Se evidenciada a distinção /r/ e /R/, assenta-se um componente de *diminuta*. Essa diminuição do padrão reiterativo manifesta-se também entre as consoantes das sílabas finais: /tʃ/, surda, e /dʒ/, sonora – ambas africadas palatais. Além desses dois casos, tem-se a característica *diminuta* também nas *consoantes de apoio* /v/, constrictiva fricativa labiodental sonora, e /p/, oclusiva bilabial surda – orais que compartilham a articulação labial. O indicador de *incompleta* contempla a dessemelhança articulatória entre as vogais fortes /ẽ/, nasal, e /ε/, oral – além da *metafonia* na variação de timbre entre elas, semifechada e semiaberta, respectivamente. Admitir a concatenação de tantos traços desviantes é, sem

dúvida, uma concessão analítica, mas que coaduna com a proposta de explorar a saturação máxima dos limites distintivos entre soantes e toantes.

Se, até aqui, os pares analisados sobrepõem e/ou acumulam marcadores desviantes, os próximos quatro incorporam um traço habitualmente tomado como toante: assimetria acentual. Por própria conta e risco analítico, advoga-se a favor de se assumirem mesmo essas combinações assimétricas como soantes *metatéticas*. A tradição poética apresenta as soantes como rimas entre segmentos de acentos idênticos. O que se propõe aqui é render-se ao lastro de perícia e subversão estética do poeta frente às convenções. Primeiro, expõem-se dois pares em que a imediata e visual assimetria pode ser questionada no patamar fonético. Depois, dois em que isso não se mostra aplicável.

Nos dois excertos seguintes, os pares destacados, entre segmentos pragmaticamente assimétricos (um grave e um agudo), incluem como palavra-rima um verbo com pronome enclítico e permitem problematizar a pronúncia da vogal do pronome "se". São eles os versos externos do primeiro quarteto de "Guel" e os dois últimos do segundo de "Bandeira", na mesma ordem citada:

Saiu de casa para suicid**ar-se**.
 Sem projeto, pensou na Ponte Excelsa.
 "Deve ser uma queda e tanto", Guel
 vibrou com as manchetes dos **jornais** (BITH, 2004, p. 43).

e

(agente de turismo e ornitólogo:
 par, diziam amigos, tão exótico).
 Não pensou duas vezes: levant**ou-se**
 e zuniu a coberta, feito um **show** (BITH, 2004, p. 45).

Em "suicid**ar-se/jornais**" (A), além da inversão dos dois últimos fonemas de cada segmento, há o deslocamento do /r/. O parâmetro de *diminuta* se aplica entre as oclusivas sonoras /d/ e /n/: a primeira sendo linguodental oral e a segunda, alveolar nasal. É preciso ponderar que, na versificação, é possível

avalizar vogal como semivogal (sinérese) e vice-versa (diérese), o que se procede em geral na escansão até a última vogal forte do verso. O encaminhamento que se escolheu é, pela diérese, tornar vogal a semivogal do ditongo de “jorna~~s~~” para reiterá-la com a vogal do pronome “se” reduzida a /i/; dessa forma, não se tem combinação assimétrica, mas sim entre segmentos graves. Em “levantou-se/show” (D), encaminhou-se de outra forma a questão da vogal do pronome “se”: preconizou-se a supressão comum na fala corrente – [levã’tows] em vez de [levã’towsi] – para desprezá-la no metro. Resultado disso é que, em termos de versificação, ambos os segmentos podem ser tidos como agudos, desaparecendo a assimetria. Somada a isso, a particularidade *diminuta* se calca na reiteração entre a linguodental /s/ do primeiro segmento e a palatal /ʃ/ do dígrafo do segundo, ambas constrictivas surdas orais. Ambos os pares tratados se caracterizam também como rimas *ampliadas* e pautam a captação de variantes prosódicas cotidianas.

Por fim, em dois casos, constata-se símil visualidade a despeito de diferenças presentes na realização sonora. Um deles está nos dois versos finais do primeiro quarteto de “Arthur, Elizabeth e o Bobo”, p. 27, terceiro excerto citado nesta seção. Em “trazida/linda diz”⁸ (B), combinação entre segmento grave e agudo, as letras “a”, “d”, “i” e “z” exibem uma correspondência visual incontornável que se amplia até a *consoante de apoio* da sílaba forte de “trazida” e a última vogal de “linda”. No nível dos fonemas, aplica-se a condição *diminuta* na realização do “z”: na primeira palavra-rima, trata-se da sonora /z/, enquanto na segunda, da surda /s/, ambas constrictivas fricativas linguodentais orais. A metátese se concretiza por inversão palindrômica. O outro caso reside nos versos 7 e 8 de “Roberto”:

Concomitantemente ao seu semimutismo,
Roberto – na janela do **décimo andar** –
observa “o movimento incessante **pro nada**”
(repito, de cabeça, verso dele antigo) (BITH, 2004, p. 30).

⁸ Ignorou-se propositalmente a pontuação para fins de clareza da explicitação.

Em “*décimo andar/incessante pro nada*” (D), entre agudo e grave, coincidem visualmente as letras “a” (duas vezes), “o”, “d”, “n” e “r” – as consoantes bastante embaralhadas (metátese). Essa coincidência manifesta-se, contudo, como *incompleta* no plano sonoro, face à pronúncia do “n”: em “*andar*”, serve para nasalizar a vogal forte; em “*nada*”, mantém-se consoante /n/. Em ambos os itens do par, há reiteração *ampliada* que engloba palavra(s) anterior(es) à última de cada verso. No mais, é admissível prolongar essa ampliação até a penúltima sílaba de “*décimo*” e a última de “*incessante*” (com “e” reduzido a /i/): vê-se aí o marcador de *diminuta* entre as linguodentais surdas orais /s/, constrictiva fricativa, e /t/, oclusiva – podendo esta sofrer a influência da palatal surda oral /ʃ/ a depender da pronúncia, o que aproxima ainda mais /tʃ/ e /s/ devido à convergência constrictiva fricativa.

Apontamentos gerais

Como se pode conferir, amparado no quadro distintivo de base reiterativo-acentual de Chociay (1974), definiu-se um protocolo de análise para agrupar e classificar como toantes ou soantes as rimas dos sonetos publicados em *Personcontos* (2004). Constatou-se que o poeta investiu em um rimário predominantemente toante, ocupando cerca de 75% dos agrupamentos – das minoritárias soantes, demarcou-se a ocorrência de 15 pares com metátese. Em seguida, demonstrou-se a presença dos principais subtipos toantes e soantes por meio de exemplos de três sonetos (“Romero e Eva”, p. 21; “Marília”, p. 31; e “Sebastião mais João”, p. 40). Por último, empenhou-se na análise da constituição formal dos pares de soante *metatética*.

Obteve-se, a partir do protocolo de análise e da abrangência que se admitiu, o total de 12 sonetos com rimas *metatéticas*: “Marcos e Diva”, p. 15; “Bartolomeu”, p. 17; “Romero e Eva”, p. 21; “Janjão”, p. 24; “Arthur, Elizabeth e o Bobo”, p. 27; “Lott e Cida”, p. 28; “Roberto”, p. 30; “Sebastião mais João”, p. 40; “Guel”, p. 43; “Bandeira”, p. 45; “Wilson”, p. 49; e “Ananás II”, p. 52 – sendo que o

segundo, o quarto e o quinto citados abrigam dois casos cada. Com recorrente concomitância, conciliam-se traços desviantes: nota-se rima *ampliada* em 12 dos pares; *diminuta*, em 9; e *incompleta*, em 8.

Defendeu-se também a inclusão de pares de combinação acidentalmente assimétrica, o que não é tradição no tratamento das rimas soantes. Em dois casos, a admissão de artifícios prosódicos e métricos torna ponderável a simetria alternativa. Nos outros dois, a assimetria é incontornável. De todo modo, em todos eles, impera a correspondência sonora, com metátese e outros desvios soantes. Não se ignora que abranger a assimetria no quadro das soantes pode ser teoricamente polêmico por pautar detalhes não raramente ignorados analiticamente – recaindo-se assim numa generalizante classificação como toante.

O poeta, com a perícia de pesquisador e professor da área de Letras, propõe-se a tensionar limites teóricos em seu exercício estético-expressivo; um deles é o limiar entre rima toante e soante. A metátese, combinada com outros desvios reiterativos, recursos métricos e captação das sutilezas da fala corrente, desafia a percepção tanto auditiva quanto visual da comumente enfática rima soante. Ao acumular caracteres subversivos ao ideal de totalidade reiterativa, ocorre uma inegável aproximação dos dois extremos classificatórios, revelando entre eles uma relação mais dialética que dicotômica.

No rimário wilberthiano em *Personecantos* (2004), tão fortemente marcado pelo perfil toante, o uso de soante merece atenção analítica por seu emprego não raras vezes tensionar a previsibilidade reiterativa típica. Dos subtipos de soante, a *metatética* é, sem dúvidas, o de características sonoras e visuais mais parecidas ou confundíveis com a parcialidade reiterativa toante. Ciente disso, o poeta afina ainda mais a espessura dessa fronteira distintiva agregando outros caracteres estéticos. Imiscuídas na abundância toante, as *metatéticas* – especialmente as com acúmulo de desvios – ficam camufladas, contudo com insinuada intencionalidade estilística. Comenta-se, por fim, que o sonetário do poeta se

mostra um objeto de investigação profícuo para, dentre outras possibilidades, propor discussões no campo teórico da versificação – em especial, no que diz respeito ao estudo da rima.

Referências:

BITH [Wilberth Salgueiro]. Cenas de uma vida em sete capítulos e alguns poemas. In: AMARAL, Sérgio da Fonseca; FREIRE, Pedro Antônio; SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). *Brav@s companheir@s e fantasmas 8: estudos críticos sobre o(a) autor(a) capixaba*. Vitória: Ufes, 2018. p. 412- 424.

BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.

CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. A rima na poesia brasileira. In: _____. *Para o estudo da fonêmica portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Padrão, 1977. p. 85-115.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1974.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís Filipe Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. 7. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2017.

NÓBREGA, Humberto Mello. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha & outros sonetos*. São Paulo: Patuá, 2019.

ZOTELI, Wallas Gomes. *O rimário de Wilberth Salgueiro em Sonetos*. 2023. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2023.

RESUMO: O artigo versa sobre escolhas rimáticas de Bith (Wilberth Salgueiro) nos 50 sonetos de *Personcontos* (2004) e investe maior esforço nas rimas soantes com trocas posicionais de fonemas/letras (metátese). O estudo ampara-se em um mapeamento por critério reiterativo-acental e vale-se de descritores organizados por Rogério Chociay (1974). Metodologicamente, de partida, traça-se um panorama quantitativo e ilustrativo de ocorrências da rima toante e da soante; em seguida, foca-se em analisar as soantes *metatéticas*. Conclui-se que predominam as toantes sobre as soantes e que 15 destas podem ser apontadas como do subtipo *metatética*. A abrangência de casos admitida corrobora o sofisticado exercício rimático (pronunciadamente

sustentado no aspecto visual) do poeta no sentido de tensionar limites das convenções classificatórias. Isso fica evidente ao se conciliar a metátese não só com outros traços desviantes das soantes, como também com assimetria acentual, aproximando-se, em menor ou maior grau, da aparência toante.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea – Bith. Poética – Rimas. Bith – *Personecontos*.

ABSTRACT: The article is about Bith (Wilberth Salgueiro)'s rhyme choices in the 50 sonnets of *Personecontos* (2004), and invests greater effort in full rhymes with phoneme/letter positional exchanges (metathesis). This study is supported by a reiterative-accentual mapping and uses descriptors organized by Rogério Chociay (1974). Methodologically, first of all, it is drawn a quantitative and illustrative overview of the occurrences of full and approximate rhyme; then, it focuses on analyzing the cases of *metathetic* full rhyme. It is concluded that the approximate predominate over the full ones and that 15 of this last group can be identified as a *metathetic* subtype. The admitted scope of cases corroborates the poet's fine rhyme exercise (clearly based on the visual aspect) in order to explore the limits of classification conventions. This is evident when it's combined metathesis with either other deviant traits of the full form and/or accentual asymmetry – approaching, to a lesser or greater degree, the referred full subtype to the approximate rhyme's appearance.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry – Bith. Poetics – Rhymes. Bith – *Personecontos*.

Recebido em: 10 de abril de 2023
Aprovado em: 11 de agosto de 2023