

O CAUTO CAUSO DO VERSO DECASSÍLABO NA POESIA DE GLAUCO MATTOSO

Henrique Scardua e Silva¹

Lucas dos Passos e Silva²

Resumo

Esse artigo tem por finalidade lançar luz sobre aspectos rítmicos e formais da poesia de Glauco Mattoso, por meio da análise do uso do verso decassílabo no poema “O Cauto Causo do Cayporismo”, que integra a obra *Raymundo Curupyra, o Caypora* (MATTOSO, 2012). Com esse objetivo, retomaremos o debate crítico-teórico em torno da poesia brasileira contemporânea, a partir das leituras de Ítalo Moriconi (1998), Marcos Siscar (2014) e Wilberth Salgueiro (2013). Passaremos também pela trajetória de Glauco dentro do cenário poético brasileiro em sua, autodenominada, fase visual e mergulharemos em sua fase cega, culminando na análise do poema de abertura de seu romance lírico.

Palavras-chave: Glauco Mattoso, decassílabo, poesia brasileira contemporânea, poema, literatura

Abstract

This article aims to shed light on rhythmic and formal aspects of the poetry of Glauco Mattoso, based on the analysis of the use of the decasyllable verse in the poem “O Cauto Causo do Cayporismo”, which integrates the book *Raymundo Curupyra, o Caypora* (MATTOSO, 2012). In this sense, we will resume the critical fortune of contemporary Brazilian poetry, making use of the readings of Ítalo Moriconi (1998), Marcos Siscar (2014) and Wilberth Salgueiro (2013). We will also go through the trajectory within the Brazilian poetic scene in its, self-named, visual phase and we will dive into its blind phase, culminating in the analysis of the opening poem of his lyrical novel..

Keywords: Glauco Mattoso, decasyllable, brazilian contemporary poetry, poem, literature

INTRODUÇÃO

O debate atual em torno da poesia brasileira contemporânea ocorre sob o paradigma da diversidade e da pluralidade poética, onde convivem pacificamente, de acordo com Fábio Andrade (2008), lirismo tradicional, tendências neobarroquistas, coloquialismo herdado da poesia marginal, influências da linguagem concretista, hermetismos e descontinuidades. A partir dos anos 1980, iniciou-se a formação de uma nova dinâmica de produção e circulação da literatura, assim como das artes em geral. Como aponta Ítalo Moriconi (1998) em “Pós modernismo e volta do sublime na poesia brasileira”, o mercado e

¹ Licenciando em Letras-Português, modalidade presencial, pelo Instituto Federal do Espírito Santo, campus Vitória. E-mail: hscarduaesilva@gmail.com.

² Doutor em Letras (PPGL/Ufes), 2016. Professor do Instituto Federal do Espírito Santo, campus Vitória. E-mail: lucas.silva@ifes.edu.br.

as universidades absorveram as tendências artísticas experimentais e de vanguarda, características de períodos anteriores, produzindo, assim, um desprestígio das perspectivas ideológicas e práticas de tipo transgressivo em prol da valorização de uma arte pragmática.

Em meio a essas transformações, a produção poética se desloca de suas raízes artesanais ou semiartesanais, traço da poesia marginal dos anos 1970, em direção à linha editorial e passa a integrar a florescente indústria cultural do país, ao lado do emergente rock brasileiro. Nesse contexto, observa-se um processo de cooperação entre esses diferentes (agora) mercados, do qual são exemplos Arnaldo Antunes, Antonio Cicero e Chacal (MORICONI, 1998). Inserido nessa atmosfera cultural, o poeta literário

respira, como todos, o ar que emana das letras dos roqueiros, mas ele sabe que sua relação com a linguagem e com a comunicação é de outra natureza. Seu destino é o livro e sua arte de leitura, escrita ou oral. Assim, o traço mais característico da recente geração de poetas brasileiros tem sido a recuperação do valor propriamente literário da literatura (MORICONI, 1998, p. 18).

No que diz respeito às formas poéticas textuais, compreende-se que, a partir do cansaço com o verso livre por parte dos poetas, o que se vê é uma “revalorização da poesia como discurso e como trabalho do e no verso”, o que significa dizer que o trabalho poético passa pela “colocação do discurso nas formas clássicas ou modernas do verso” (MORICONI, 1998, p. 19).

Do ponto de vista da crítica, esse novo cenário desemboca na dificuldade de, em primeiro lugar, conhecer e, principalmente, desenhar um panorama exaustivo da poesia brasileira contemporânea, de tal sorte que o(s) período(s) mais recentes da nossa literatura seguem carecendo de conceituações. Marcos Siscar (2014), em seu artigo “O *tombeau* das vanguardas: a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo”, analisa o ensaio que considera ser um importante acontecimento no estabelecimento do paradigma da diversidade na crítica da poesia brasileira contemporânea, a saber, “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de Haroldo de Campos (1997). Siscar parte do ponto de vista de que o argumento da diversidade é uma espécie de subterfúgio para escapar da determinação das forças estruturantes do presente:

Dizer que a realidade é plural é simplesmente reiterar a evidência de que o mundo não tem sentido por si próprio, de que o trabalho do pensamento é justamente o de dar clareza ou dramaticidade às forças internas que estruturam os diversos modos dessa pluralidade. Plural é o mundo. Tudo sempre é plural. As forças, os discursos ou as violências que organizam esse real são o que mudam, suprimindo, reprimindo, particularizando ou atraindo, de diferentes maneiras (às vezes mais organizada, às vezes menos), as possibilidades que fazem parte do horizonte da época (SISCAR, 2014, p. 424).

Siscar compreende que o texto de Haroldo, em que o autor se propõe a anunciar o fim das vanguardas e a estabelecer a pluralidade como chave de leitura e de produção na

poesia brasileira contemporânea, carrega consigo uma contradição que põe o “contemporâneo sob suspeita”: ao mesmo tempo em que o autor nega as vanguardas e os projetos poéticos coletivistas e totalizantes, ele reafirma sua importância, tornando-os monumentos e validando seus valores. Nesse sentido, o autor provoca: “as duas últimas páginas de ‘Poesia e modernidade’, onde se apresenta sua tese histórica, propriamente dita, constituiriam, antes, um sintoma de ordem histórica” (SISCAR, 2014, p. 433).

Dessa maneira, o grande desafio para o crítico contemporâneo reside em superar o paradigma da pluralidade e da heterogeneidade sem conflitos, ou seja, desvelar o contraditório “na diversidade sem impasse, sem cisma, sem alteridade” (SISCAR, 2014, p. 440). Siscar nos chama atenção para a importância de pensar esses conflitos para se pensar o lugar da poesia e o nosso lugar, enquanto críticos e poetas, buscando “o sentido histórico que atribuímos, ou recusamos atribuir, ao acontecimento de nossa época” (SISCAR, 2014, p. 433), recusando assim a ideia de que nada está acontecendo e a tendência pacifista de preservação de todas poéticas possíveis. E assertivamente conclui:

Se houvesse algo a resguardar na ideia de diversidade, a meu ver, seriam as condições para que alternativas nítidas do ponto de vista poético pudessem, cada uma delas, envolver-se com o desafio da soberania, ou melhor, com a dificuldade da soberania; cada uma delas empenhada em descrever a necessidade de seu (ter) lugar, em reconhecer, nos mínimos gestos, nas pequenas aproximações, a estranheza assustadora ou fascinante do mundo que ajuda a tornar visível. Ou seja, se coubesse lhe dar crédito, deveríamos começar pela constatação de que a diversidade continua a ser uma diversidade por vir, a ser buscada, mais do que simplesmente protegida [...] O desafio de uma diversidade por vir seria o de colocar em primeiro plano a adversidade, isto é, os desníveis, as crises, as violências, as capitulações que a tornam possível e que a adiam continuamente – são os lugares sensíveis privilegiados daquilo que nos aproxima e daquilo que nos distingue (SISCAR, 2014, p. 442).

Por sua vez, o estudioso de literatura Wilberth Salgueiro (2013), em consonância com Luiz Costa Lima (2012), denuncia “uma suposta mediocridade da crítica”, apontando para a decadência dos cursos de Letras, que, por abandonarem a formação historicizante e o vínculo com as Humanidades, em especial a filosofia, formam profissionais que pouco conhecem de seu próprio ofício e, portanto, vivem a incapacidade de emitir juízos críticos, limitando-se a apontar o que é bom e o que é mau na poesia.

Em sua análise da poesia brasileira contemporânea, Salgueiro identifica uma defasagem entre a produção poética atual e seu contexto histórico-social – fato que traz graves consequências: em resumo, afirma que, à parte alguns casos singulares, se trata de “[a] uma produção solipsista, centrada nos acontecimentos singulares da vida do sujeito que escreve – ensimesmada”; “[b] uma produção indiferente a questões de cunho político, social, coletivo – desengajada”; “[c] uma produção em que é rara a presença crítica do humor (quando muito, dá-se a ver certa ambivalência irônica) – desengraçada”; e “[d] uma

produção que, além de se encastelar em alusões a herméticos acontecimentos da vida do autor, excede em jogos e torneios metapoéticos – autotélica” (SALGUEIRO, 2013, p. 3-4).

É nesse cenário, de ruptura e continuidade, que encontramos o poeta paulistano Glauco Mattoso, cuja obra será posta em perspectiva analítica neste trabalho. O autor fez-se, e faz-se, extremamente relevante no quadro da literatura brasileira, pois, ao mesmo tempo em que se adaptou aos novos contextos de produção e de circulação da literatura no Brasil do século XXI, manteve uma postura de vanguarda, produzindo uma arte que incomoda, às vezes ofende, e que, de fato, desnuda a realidade de um ponto de vista marginalizado, fazendo lembrar o que se quer esquecer, colocando-se como a adversidade na diversidade pacificada de que fala Siscar (2014) e tornando-se um caso singular na cena da poesia brasileira contemporânea por superar os aspectos paradigmáticos da poética atual em crise apontados por Salgueiro (2013). Glauco participou de todo o processo de transformação pelo qual passa a poesia desde os anos 1970: integrou a geração mimeógrafo da dita Poesia Marginal, flertou com a vanguarda construtivista e se tornou um poeta versátil e singular, com múltiplas referências, mantendo-se sempre atual e ocupando espaço inclusive na internet.

Autor de uma vasta obra literária, Glauco transitou, ao longo de sua carreira artística, entre uma infinidade de formas, desde a poesia verbivocovisual, contos, romances, um dicionário de palavrões inglês/português – *Dicionário do palavrão & correlatos* (Mattoso, 1990) – e até um tratado de versificação – *O sexo do verso* (Mattoso, 2010). Entretanto, o autor se destaca na produção de sonetos, da qual é recordista mundial, tendo já superado os 5000 sonetos.

Na década de 1970, ainda no período que denomina como sua fase visual, o poeta vinculou-se à poesia marginal e se notabilizou pela produção do *Jornal Dobrabil* (2001), que se tratava, segundo Pietroforte (2017, p. 72), de:

uma folha de papel datilografada e enviada regularmente via correio para algumas pessoas dos cenários culturais e políticos do Brasil [...] os conteúdos do *Jornal Dobrabil* exploram poesia visual, heterônimos, intertextualidade e, bem antes do termo, ação afirmativa homoerótica, colocando o trabalho do Glauco em meio a, pelo menos, mais quatro frentes de Vanguarda.

Glauco Mattoso é o pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva, acometido desde o nascimento pelo glaucoma que o deixaria cego aos 44 anos. A heteronomia, considerada por Pietroforte uma solução bastante eficaz na superação do que chamou de crise do sujeito, aparece de maneira bem performática em nosso poeta. “Glaucomatoso” é a condição de quem sofre de Glaucoma, a doença que provocaria no escritor a cegueira. Ao termo, acrescenta-se um segundo “t”, em Mattoso, indicando uma tendência que perpassa toda a obra de Glauco: a desvinculação aos acordos ortográficos, promovendo, portanto, o

resgate de uma ortografia arcaica latinizada, como destaca Palmeiro (2017). Com as iniciais GM, de Glauco Mattoso, o poeta sugere ainda sua filiação à tradição poética satírica e fescenina do barroco Gregório de Matos.

Se a fase visual de Glauco é marcada, em especial, pelo *Jornal Dobrabil*, obra verbivocovisual de produção artesanal, a fase cega é marcada por uma mudança na perspectiva formal do fazer poético do autor: “Depois de cego foi que descobri a magia mnemonica do decassylabo e da estrophação petrarchiana. Então me encorajei nessa aventura que fez do soneto minha paixão obsessiva” (SILVA, 2017, p. 254), formato que, segundo o próprio Glauco, é capaz de veicular tanto os clássicos quanto os marginalizados.

Ao analisar sonetos de caráter metapoético na obra de Glauco, ainda em sua fase visual, Winnie Wounters (2012) demonstra que, para além da estratégia mnemônica por conta da cegueira, o artista já demonstrava grande domínio e consciência ao utilizar essa forma já consagrada, que representa, para Hansen (2015), “uma arapuca para poetas que desconhecem o campo literário, pois ela tem muitíssima história e ela pesa no que fazem”. Nesse sentido, Hansen aponta:

Felizmente, a poesia não é a história; quando presta, é contra ela. A de Glauco Mattoso é antes de tudo crítica da forma “soneto”, inventando em decassílabos peritamente medidos e rimados as deformações de personagens baixos [...] Poeta especializado em estilos baixos com pleno domínio histórico e técnico de sua arte (HANSEN, 2015, p. 27).

Se Glauco chama atenção pelo domínio da forma, choca, e por isso também encanta, pelas temáticas que compõem seu escopo poético. Apaixonado não só pelos pés dos versos – unidade silábica pela qual são escandidos –, o poeta também tem uma fixação pelos pés humanos, ou seja, possui fetiches sexuais com essa parte do corpo – podolatria – e faz disso temática recorrente de sua produção, bem como o homoerotismo e o sadomasoquismo, de que são exemplos *Pegadas Noturnas* (2004), *Saccola de feira* (2014) e *Poesia vaginal* (2015). Inclusive, na visão do crítico Pietroforte (2017), a maneira como ele tematiza o sadomasoquismo pode ser a contribuição mais importante de Glauco para a poesia brasileira.

Como exemplo da referida relação da poética de Glauco com a tradição satírica e fescenina de Bocage e Gregório de Matos e do trabalho com as temáticas consideradas “baixas”, bem como da referência estética de Luís de Camões, podemos observar o “Soneto Bocágico-Camônico [133]”:

Ó luz, ó forma, ó cor que te partiste,
tão cedo, te fazendo em mim ausente!
Repouso já não tenho, eternamente,
e vivo, rosto em terra, sempre triste.

E tu, que vês, e sobre mim subiste,
se ainda teu capricho assim consente,
não te esqueças da minha boca ardente

que sob o teu solado duro viste.

E se vires que pode merecer-te
alguma coisa a dor, que me ficou
na língua, temerosa de perder-te,

Me fode, se teu pau não encurtou,
até o fim da garganta, que, sem ver-te,
com sebo e porra sabe o que levou.
(MATTOSO, 1999, s/p)

De acordo com a leitura da professora Susana Souto Silva (2012), Glauco se apropria do poema “Alma minha”, de Luís de Camões, em que o clássico canta a perda de um amor juvenil, e acrescenta elementos típicos (e tópicos) de sua poesia: a podolatria, em “não te esqueças da minha boca ardente / que sob o teu solado duro viste”, e a cegueira, na expressão “sem ver-te” no encerramento do segundo verso do último terceto. No poema original, o “amor ardente” de Camões “é indicado como visto pelos olhos, janelas da alma, do sujeito poético, e mais, qualificado como ‘puro’, sem índice de realização de algo vivido no plano carnal” (SILVA, 2012, p. 5). A separação, no soneto camoniano, acontece pela morte, ao contrário do soneto mattosiano, em que “o lamento é voltado não para a perda da metade da alma, mas para a privação dos prazeres vividos na experiência do corpo” (SILVA, 2012, p. 5); assim, o paraíso que tradicionalmente indica o céu, aparece em Glauco Mattoso como “a realização do ato sexual, de um movimento do corpo, não da alma” (SILVA, 2012, p. 5).

Para além disso, permeiam a obra do escritor assuntos que vão desde a política – *Poética na política* (MATTOSO, 2004) – aos assuntos cotidianos, com destaque aos aspectos marginais, considerados de menor relevância social, como putas, drogados e tarados, termos de seu próprio vocabulário poético – *Memórias de um Pueteiro* (1982), *Sonetário Sanitário* (2003), *Raymundo Curupyra*, *O Caypora: Romance Lyrico* (2012) etc. Nesse amplo espectro temático, a incessante produção de Glauco Mattoso ainda abre espaço para textos de cunho autobiográfico – *Manual do Podólatra amador* (MATTOSO, 2006) – e metapoético, como não poderia deixar de ser, dada a tamanha consciência poética de Glauco, de que são exemplos os dois quartetos a seguir, do poema “Censurado” (MATTOSO, 1999, p. 9), em que Glauco ironiza a possibilidade de escrever um poema sem os recursos de “baixo calão” que tanto enriquecem sua obra:

Sabendo que a censura não me trava
pediram-me um soneto sem calão
pra pôr na antologia de salão
que o tal do [censurado] organizava

Queriam até tônica na oitava,
mas nada de recurso ao palavrão
Usei o ingrediente mais à mão
porém sem [censurado] não passava

Em sua produção recente – fase cega –, toda essa temática espinhosa e considerada socialmente de sentido “menor” é genialmente trabalhada dentro da consagrada e histórica forma de sonetos decassilábicos. É justamente na observação desse jogo de formas e de significantes que esta pesquisa pretende operar sua leitura do trabalho de Glauco Mattoso na obra *Raymundo Curupyra - O Caypora* – um “Romance Lyrico” segundo o autor – colocando em perspectiva mais especificamente o primeiro soneto da obra, “O Cauto Causo do Cayporismo” (MATTOSO, 2012, p. 11). Para isso, faremos, a seguir, um percurso crítico pela historiografia do verso decassílabo e posteriormente observaremos os recursos técnicos e as ferramentas teóricas que nos permitirão lançar um olhar especializado sobre a construção do ritmo e dos sentidos no poema, contando sempre com o apoio dos tratadistas Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959), Rogério Chociay (1974), Segismundo Spina (2003), Manuel Said Ali (2006), o próprio Glauco Mattoso (2010) entre outros.

O VERSO DECASSÍLABO

As origens do verso decassílabo remontam aos finais do século X e princípios do século XI, tendo seus primeiros registros no Sul da França, em uma canção épica chamada *Boèce*. Ao longo da Idade Média europeia, o uso dessa forma rítmica foi largamente disseminado, estabelecendo-se, assim, uma concorrência com o verso alexandrino (verso com 12 sílabas) na poesia épica, ora superando-o, ora sendo superado por ele. Na Itália, o decassílabo, cuja primeira aparição ocorre no século XII, porém com indícios de seu uso em um período ainda anterior, ganha a preferência dos poetas da escola siciliana, a partir do século XIII, sendo, como aponta Spina (2003), vastamente utilizado na poesia de Dante, Petrarca, Sannazzaro, entre outros. Na poesia de língua portuguesa, esse verso, chamado “italiano”, foi introduzido pelo poeta Sá de Miranda, fortemente influenciado pela Renascença, tornando-se, assim, muito utilizado pelos cancioneiros e poetas portugueses.

Engana-se quem compreende essa introdução do verso decassílabo na poesia portuguesa como sua primeira aparição em terras lusitanas; na verdade, ocorre, a partir do Renascimento, a supressão de variadas possibilidades rítmicas desse verso a partir da adoção do modelo italiano: o decassílabo passa a apresentar acentos fixos na sexta e na décima sílabas (heroico) ou na quarta, na oitava e na décima (sáfico), como nos esclarecem Miranda e Souza (2018, p. 151) em diálogo com Spina (2003, p. 29). Para o tratadista Said Ali (2006), a literatura portuguesa conhece três tipos de decassílabo: o provençal, o ibérico e o italiano. O primeiro verso, de tipo provençal, teria suas origens ligadas à poesia cortesã, imitadora do verso provençal. Essa forma arcaica do verso decassílabo é composta por um pé tetrassílabo seguido de dois trissílabos (4-7-10), cujos exemplos podem ser encontrados

nas famosas cantigas de amigo e em versos de *Os Lusíadas*, de Camões. Entretanto, como afirma Glauco Mattoso, esse ritmo não é o “mais apropriado ao ouvido lusófono, acostumado a masculinizar sílabas pares neste tipo de metro” (2010, p. 83). O segundo, de tipo ibérico, conhecido como verso de arte maior, apesar de ter sido amplamente utilizado na poesia espanhola durante os séculos XIV e XV, com acentos na 4ª e na 7ª ou na 5ª e na 7ª sílabas, caiu em desuso com a canonização do decassílabo italiano a partir das regras de versificação dos tratadistas portugueses, que excluíram as possibilidades de acentuação em sílabas ímpares e passaram a prescrever o tipo italiano.

No século XVIII, Pedro José da Fonseca (1777, p. 39) registrou que o verso decassílabo seria o “mais majestoso”, “em tudo superior aos outros” (apud MIRANDA; SOUZA, 2018, p. 152), pois “enche completamente a inteira quantidade de sílabas, à qual dissemos que poderia chegar o verso português” (FONSECA, 1777, p. 8 apud MIRANDA; SOUZA, 2018, p. 152). Em meados do século XIX, Antônio Feliciano Castilho (1851, p.36) se refere ao decassílabo como um verso “de grande formosura” e “de suficiente grandeza para abranger pensamento, e susceptível de grande variedade” (apud MIRANDA; SOUZA, 2018, p. 153). Ainda no século XIX, Manuel da Costa Honorato (1870) define o verso decassílabo da maneira que Miranda e Souza (2018) consideram ser uma “súmula do espírito da época” (MIRANDA; SOUZA, 2018, p. 155): “Denomina-se hendecassílabo por constar de onze sílabas, e heroico por ser empregado nos poemas épicos, nas tragédias e noutras poesias sublimes.” (HONORATO, 1870, p.140 apud MIRANDA; SOUZA, 2018, p. 155). Nesse ponto, esclarecemos que o uso do termo *hendecassílabo* ao invés de decassílabo indica um retorno ao sistema antigo de versificação, que assim denominava o verso de onze sílabas, com o último acento recaindo sobre a 10ª sílaba métrica, sendo considerada 11ª sílaba, átona, para a nomenclatura. A natureza grave da própria língua e a valoração da fórmula italiana do verso tratou de fixar o acento na 10ª sílaba e de consolidar o termo decassílabo.

Essa métrica, então consolidada em língua portuguesa, como se observa pelas adjetivações feitas pelos teóricos do verso citados, foi convertida em objeto de um longo debate, em especial no que diz respeito à demonstração de suas variedades rítmicas. Fonseca (1777), Castilho (1851) e Honorato (1870) concordam entre si que o decassílabo acentuado nas 6ª e 10ª sílabas, verso italiano heroico, o qual deleita sem cansaço pois possui “mediana gravidade e compassada melodia”, e o decassílabo acentuado nas 4ª, 8ª e 10ª sílabas, italiano “sáfico”, considerados mais sonoros e mais sublimes, porém “fastidiosos e molestos ao ouvido” (FONSECA, 1777, p. 40-41 apud MIRANDA; SOUZA, 2018, p. 154), se utilizados com frequência, são formas boas e deveras adequadas à língua portuguesa. Honorato (1870) considera, inclusive, essas como sendo as duas únicas formas existentes em suas *Sinopses de eloquência e poética nacional* (1870). Fonseca (1777) admite uma

terceira variedade, com acentuação na 4^a, 7^a e 10^a, apesar de considerá-la rara. Castilho (1870), por sua vez, apesar de reconhecê-la, considerando também sua raridade, não a admite, afirmando que “os ouvidos delicados a condenam como inadmissível” (CASTILHO, 1851, p. 38). O tratadista lista ainda outras variedades possíveis, 7 ao total, porém todas incluem acentuação na 6^a e 10^a sílabas, podendo ser classificados como heroicos. De acordo com Miranda e Souza (2018), o que se observa nesses dados é uma recusa na admissão de versos com acentos em sílabas ímpares, resultando na valorização e prescrição das formas do decassílabo italiano, que predominavam na poesia de língua portuguesa desde o Renascimento.

O debate do século XX sobre o tema é marcado pela admissão de uma maior variedade rítmica para o decassílabo. Said Ali, cuja contribuição figura entre as de maior importância do século, utiliza-se também da terminologia antiga, denominando o verso *hendecassílabo*. Como já dissemos, o autor reconhece, em seu *Tratado de Versificação Portuguesa* (1949), “três espécies de hendecassílabos: o provençal, o ibérico e o italiano”. Na elaboração das possibilidades rítmicas que considera admissíveis, o estudioso estabelece a premissa de que a quantidade máxima de sílabas fracas em sequência em um verso decassílabo é três, aspecto que voltará a ser discutido nos próximos parágrafos. De todo modo, é importante mencioná-lo agora, pois trata-se do ponto de partida para compreender as variedades admitidas por Said Ali (1949), Cavalcanti Proença (1955) e Rogério Chociay (1974). Ao todo, Said Ali avança oito possibilidades (considerando a variante do esquema 3):

1. acentuação na 2^a, 4^a, 6^a, 8^a e 10^a sílabas;
2. acentuação na 2^a, 6^a, 8^a e 10^a;
3. acentuação na 3^a, 6^a, 8^a e 10^a (com a variante: 1^a, 3^a, 6^a, 8^a e 10^a);
4. acentuação na 1^a, 6^a, 8^a e 10^a;
5. acentuação na 1^a, 4^a, 6^a, 8^a e 10^a;
6. acentuação na 1^a, 4^a, 8^a e 10^a;
7. acentuação na 2^a, 4^a, 8^a e 10^a. (MIRANDA E SOUZA, 2018, p. 158)

Como demonstrado, todos os esquemas indicam a 8^a sílaba acentuada, pois, segundo o tratadista, um verso decassílabo sempre possui essa sílaba acentuada com base em seu pressuposto teórico sobre a quantidade de sílabas átonas em sequência. Percebe-se também que, seguindo a tradição pós-renascentista, Said Ali suprime como possibilidade o decassílabo ibérico, acentuado na 5^a ou na 7^a sílaba, levando em conta somente variedades do tipo italiano, enquadradas portanto nas categorias heroico e sáfico. Além disso, os esquemas 1 e 5 podem ser identificados como sáfico ou heroico de acordo com as sílabas tônicas e, nesses casos, a relevância semântica do acento determinará sua classificação.

Fundamentado nos princípios estabelecidos por Said Ali – de que não pode haver mais de três sílabas tônicas em sequência, nem duas átonas justapostas –, Cavalcanti

Proença (1955) elaborou um quadro com 28 possibilidades rítmicas, buscando estabelecer um modelo abstrato em que se encaixam todas as variedades, sem estimar ou prescrever uma forma ou outra. Em diálogo com Proença (1955), Rogério Chociay (1974) afirma que não existe classificação completa das possibilidades do decassílabo em língua portuguesa, descartando o pressuposto de Said Ali (1949) e concluindo que alguns versos se apresentam com intervalo superior a três sílabas átonas entre tônicas. O autor aponta 4 exemplos que considera “bastante característicos e exequíveis”: 1-6-10, 2-7-10, 3-8-10 e 4-10. Para mais, reforça que para além desses exemplos há outras possibilidades ainda não descritas. Observando esse debate, Miranda e Souza (2018) alegam que a tarefa de construir um modelo abstrato com um leque de possibilidades preestabelecidas é uma tarefa complicada e geralmente limitada. Os autores observam que o verso decassílabo ganhou maior variedade rítmica, em especial, a partir dos simbolistas brasileiros, e compreendem que “a criação de ritmos novos atende a necessidades expressivas de um novo tempo”. Ademais, permanece ainda aberta “a possibilidade de que o que se espera do futuro já esteja no passado”, uma vez que os versos produzidos ao longo de toda a história não foram, até então, “exaustivamente examinados” (MIRANDA, SOUZA, 2018, p. 168).

Antes de passarmos ao próximo tópico, é importante observar o trabalho de Leodegário de Azevedo Filho (1971), *A técnica do verso em Português*, em que analisa as variedades rítmicas indicadas por ele como as mais observadas na história da poesia em língua portuguesa: Decassílabo heroico (acentuação na 6^a e 10^a sílabas); Decassílabo sáfico (acentuação na 4^a, 8^a e 10^a); Decassílabo de arte maior (acentuação na 5^a e 10^a); Decassílabo de gaita galega (acentuação na 4^a, 7^a e 10^a); Decassílabo de influência da lírica provençal (acentuação na 3^a, 7^a e 10^a). Essa classificação é considerada controversa por Miranda e Souza (2018), uma vez que alguns esquemas são classificados de maneiras diferentes por outros tratadistas. De todo modo, Azevedo Filho (1971, p. 31 apud MIRANDA;SOUZA p. 163) destaca o fato de que as nomenclaturas “heroico” e “sáfico”, “consagradas pelo uso”, não estariam corretas, visto que “o uso do verso heroico não se restringe ao poema épico nem o sáfico ao lírico”, indicando também a importância de se observar os acentos secundários. Nesse sentido, Glauco Mattoso (2010, p. 83), apoiado em Proença (1955), afirma que tais denominações, “dadas ao decassílabo de tipo mais clássico, não são absolutas”, pois o verso “heroico não é usado nas epopeias, nem o sáfico é próprio das poetisas”. A título de exemplo, Glauco aponta que na epopeia camoniana *Os Lusíadas* o poeta “faz uso esporádico do sáfico” e, não raro, o heroico compunha uma boa parte de seus “sonetos mais líricos”, concluindo que se trata apenas de uma nomenclatura formal, considerada por ele, inclusive, insuficiente para qualificar o verso decassílabo. Caminharemos, a partir dessa reflexão para a compreensão de outros elementos rítmicos e

formais que serão de fundamental apoio para análise subsequente do poema mattsiano “O Cauto Causo do Cayporismo” (MATTOSO, 2012, p. 11).

FUNDAMENTOS PARA A ANÁLISE DO POEMA

Para a realização de um trabalho de análise baseada no ritmo e na forma poética, Cavalcanti Proença (1955) sugere que se inicie com uma explicação da diferença entre a métrica latina, “baseada na quantidade silábica”, e a métrica portuguesa, “que se funda na tonicidade” (PROENÇA, 1955, p. 15). A partir das transformações promovidas pelo processo de romanização dos povos lusitanos e galaicos com a expansão do Império Romano, com origens no século I a.C., o que se entendia por “quantidade silábica”, ou seja, a duração do som vocálico, passa a ser percebido a partir da “tonicidade”, segundo a qual a intensidade do som que recai sobre determinada sílaba. Glauco Mattoso (2010), apoiado em Proença (1995), aponta que o ritmo tônico tem origem no latim cantado nas igrejas. Nesse sentido, Ramos (1959) observa o trabalho do professor Wolfgang Kaiser, que, assim como Proença (1955), opõe às regras da metrificação clássica (quantidade silábica) as normas das línguas germânicas e neolatinas. Kaiser busca também estabelecer algumas diferenças entre os elementos do último grupo, caindo, segundo Ramos, em uma dicotomia muito comum dos manuais de metrificação portuguesa: o sistema silábico-acentual, que seria característico das línguas germânicas, em oposição ao sistema silábico, pretensamente característico da língua portuguesa. Dentro dessa perspectiva, deveríamos encontrar nos poemas de línguas germânicas versos cuja quantidade de sílabas e a colocação do acento são definidos a priori (sistema silábico-acentual), enquanto o verso das línguas românicas, dentre elas o português, versos com a quantidade silábica predeterminada, mas com acentos variáveis (sistema silábico). Entretanto, Ramos (1959), apresentando uma série de exemplos da poesia brasileira, demonstra que a poesia luso-brasileira não é somente silábica, ao contrário, coexiste um padrão silábico-acentual e apresenta variadas tendências ao longo do tempo. Além disso, o pesquisador argumenta que os manuais não refletem, de fato, a metrificação conforme a produção dos poetas e que esse tipo de redução e oposição rígida pode induzir ao erro. Por essa razão, este trabalho não levará em conta essa dicotomia, observando no caso específico do poema em análise suas possibilidades (ou não) de acentuação secundária.

Em busca da compreensão do fenômeno da acentuação secundária, Said Ali argumenta em favor da existência de um ou mais acentos secundários em vocábulos com grande número de sílabas, assim como da presença de uma acentuação fraseológica. Proença reconhece o fenômeno da acentuação secundária, indicando a impossibilidade de enunciação de mais de três sílabas átonas sem apoio de uma tônica. Para o autor, os

vocábulos ultra-esdrúxulos como *perdoáram-no-lo* só podem ser pronunciados com o apoio de um acento secundário, de menor duração, que preferimos designar como de menor intensidade, levando em conta o fundamento da tonicidade da metrificação portuguesa. No exemplo em questão, o acento secundário recairia sobre a última sílaba (lo). Seguindo Proença, Glauco Mattoso (2010) corrobora a impossibilidade de fuga do acento secundário em um único vocábulo (com mais de 3 átonas em sequência), chamando a atenção para o fato de que a subtônica pode ser deslocável, ou seja, o leitor atento pode lançar mão desse recurso para produzir o efeito rítmico mais adequado a partir de seu juízo e consciência poética. Ambos os autores utilizam como exemplo o seguinte verso de Augusto dos Anjos: “A sucessividade dos segundos”, em que o acento secundário pode incidir na segunda, na terceira, ou mesmo na segunda e na quarta sílabas conjuntamente. Em contraposição, vale a pena ainda chamar a atenção para o fato de Bilac e Guimarães Passos (1905) terem negado, em seu *Tratado de Versificação*, a existência de um acento secundário, embora sem muitos esclarecimentos. Mattoso (2010, p. 24) os isenta, exaltando a virtude dos tratadistas posteriores e lembrando que trata-se de uma “questão de ouvido, e decididamente o ouvido parnasiado não é igual ao grego, ao lusitano, nem ao brasileiro atual”. Sobre o tema, Proença e Mattoso argumentam que o peón (pé tetrassilábico) só é pronunciável por pessoas de dicção treinada para a leitura de poesia, tornando-o uma convenção artificial, não natural como os pés dissilábicos e trissilábicos.

Ainda para nos apoiar na observação da construção do ritmo na obra do poeta, contaremos com o trabalho de Chociay (1974) sobre os processos de acomodação silábica dentro do verso, muito bem utilizados por Glauco para construir seus poemas. Seja a partir da junção ou da separação de vogais em contato, do acréscimo ou da supressão de sílabas, do avanço ou do recuo do acento forte, essa estratégia é astutamente facilitada pela grafia singular do autor.

Alguns aspectos técnicos, nomenclaturas e convenções serão utilizados para análise e demonstração subsequentes. A primeira noção é a que Cavalcanti Proença (1955) chamou de célula métrica, mas que neste trabalho será chamada de acordo com sua nomenclatura clássica: pé. Glauco Mattoso (2010) esclarece que o termo “célula” é uma escolha de Proença (1955), porém o recusa por tratar-se de um termo assexuado, sendo impossível distinguir nesses termos um pé masculino e um pé feminino. Os pés da poesia são as possíveis combinações entre sílabas átonas e tônicas que, agrupadas ou isoladas, estruturam o ritmo dos versos e dos poemas. De maneira geral, Proença e Glauco, diferentemente de Said Ali – que valora somente 4 destas combinações por desconsiderar a viabilidade de 3 átonas justapostas – apontam a existência de 6 tipos de pés, para os quais também utilizaremos a terminologia clássica: trocaico (2 sílabas métricas), dactílico (3 sílabas métricas) e péon primo (4 sílabas métricas), todos com tônica na primeira sílaba;

além dos pés jâmbico (2 sílabas métricas), anapéstico (3 sílabas métricas) e péon quarto (4 sílabas métricas), com acento principal na última sílaba.

Cavalcanti Proença (1955) estabeleceu um sistema de demonstração numérico para os estudos da métrica poética, com o objetivo de tornar mais simples e prática a identificação da natureza dos elementos internos do verso, o que, para Glauco Mattoso (2010, p. 24), conferiu à obra do autor “um caráter de originalidade até então impraticável nesse terreno tão demarcado pela retórica palavrosa”. Em diálogo com Pius Servien, quem estabeleceu a teoria dos números representativos, na qual cada algarismo separado por vírgula indica o número de sílabas entre dois acentos tônicos, a teoria desenvolvida por Proença (1955) sobre os números distributivos determina que os algarismos indicarão, separados por hífen, a posição da sílaba tônica no verso. Tomemos como exemplo duas estrofes do soneto de número 32 de *Raymundo Curupyra, o Caypora*, intitulado “O cauto caso do jogo ganho (II)”, em o próprio Glauco ser faz persona dentro de sua narrativa poética com pitadas autobiográficas e metalinguísticas:

“Como é que um escriptor pode ser cego?”
Raymundo acha impossível, mas lhe conto
que tecla numa machina de prompto
effeito, como aquela em que eu navego.

“Precisas me levar la! Não sossego
enquanto não puder ver esse tonto
debaixo do teu pé! Porra, si eu monto
num desses, pinto o septe!” Eu não me nego.
(MATTOSO, 2012, P. 42)

Destaquemos o verso 2 para demonstração dos esquemas distributivo e representativo. Ray - **mun** - do a - cha im - pos - **sí** - vel - mas - lhe - **con** (- to). O esquema dos Número distributivos desse verso fica: 2–6–10, evidenciando a posição em que as tônicas estão distribuídas no verso, com separação por hífen. Por sua vez, o esquema dos número representativos fica 2,4,4, com separação por vírgula, para que se evidencie o intervalo entre as sílabas métricas, determinando assim os pés dos versos.

Por fim, também nos será relevante o conceito de *enjambement*, que representa, segundo Giorgio Agamben (2002) em seu ensaio “O fim do poema”, uma oposição entre o limite métrico do verso e seu ordenamento sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica, recurso poético utilizado à exaustão por Glauco Mattoso. Agamben (2002) o considera o único critério para distinguir a poesia da prosa: a primeira o aceita e o potencializa, a segunda não o permite.

O CAUTO CAUSO DO CAYPORISMO

Para análise, observação e discussão dos aspectos rítmicos e formais, foi escolhido o poema de abertura do livro *Raymundo Curupyra, O Caypora*, de Glauco Mattoso, “O Cauto Causo do Cayporismo”, transcrito abaixo:

“Azar? Não acredito! Tu não vês
que é tudo só credence? Si acreditas
num Ente Superior, essas maldictas
noções são remactada estupidez!”

Assim me diz Raymundo. Elle talvez
tivesse até razão... Mas as desdictas
que sempre lhe acontecem são descriptas
em tantos destes causos, a vocês!...

Raymundo a um Superior Ser nos allude,
mas nada nos garante que não seja
tal Ente um Cão que nunca nos ajude...

E eu fico accompanhando o cara: à igreja
vae elle, reza, pede... Essa attitude
realça as frustrações no que planeja.
(MATTOSO, 2012, P. 11)

O melhor amigo de Raymundo, apelidado Craque – protagonista em primeira pessoa segundo o próprio autor – conta ao longo dos 200 sonetos do livro diversos causos desastrosos que acontecem na vida de Raymundo – protagonista em terceira pessoa. O primeiro soneto do livro, apresentado acima, dá a tônica do que virá a seguir. Assim como Édipo caminha para seu trágico destino enquanto busca escapar dele, Raymundo faz tudo o que está a seu alcance para escalar socialmente, mas Craque nos conta sua fortuna. Raymundo é apresentado como alguém com fé e disposição que desacredita na ideia de azar. Porém, a percepção de Craque das tantas desgraças que lhe acontecem em sua trajetória demonstra que algo não está certo em seu destino. Tal ideia é reforçada pela noção de Cayporismo referida no título do texto – personagem folclórico brasileiro que remete ao azar, quando algo dá errado, diz-se no popular que a pessoa “viu o caipora”.

A forma utilizada por Glauco nessa obra é o soneto, uma das mais tradicionais e consagradas da história da poesia, composta por versos decassílabos predominantemente heroicos. Assim, o poeta flerta com o gênero épico e com a métrica por excelência da epopeia camoniana, em seu “romance lyrico”. Porém, de maneira muito engenhosa, em contraste com esse status de forma superior do soneto decassílabo, o escritor traz assuntos considerados baixos, envolvendo ladrões, putas, podolatria, corrupção, pornografia etc. Seu manejo preciso do verso decassílabo é também a crítica e a superação da sublimidade dessa forma, numa espécie de caminho inverso do manifesto de Victor Hugo (1827) no

prefácio do texto dramático *Cromwell*, mas com a mesma noção de totalidade: Glauco vai do sublime ao grotesco.

Na leitura do poema, salta aos olhos a diferença na grafia utilizada por Glauco Mattoso, que, como forma de resistência, utiliza livremente o sistema gráfico corrente desde a época clássica até o acordo ortográfico de 1940 durante a era varguista. Esse recurso causa uma estranheza e por vezes até certa dificuldade na leitura, mas contribui para produzir efeitos interessantes tanto visualmente quanto sonoramente. A grafia escolhida reforça a tradicionalidade da forma e cria no leitor uma certa expectativa de seriedade nos temas tratados – expectativa essa quebrada rápida e bruscamente com a leitura dos poemas. Além disso, a retomada de sons oclusivos em palavras que já perderam essa característica traz ênfase ao que está sendo dito, como em: “maldictas”, “remactada”, “desdictas” e “descriptas” o realce das ideias se dá principalmente pois essas formas gráficas alteram o ritmo da leitura. Outro aspecto também relacionado às escolhas gráficas do poeta pode ser observado nos versos 12 e 13 com a repetição consonantal nas palavras “acompanhando”, “elle” e “attitude”, que, reforçado pelos 4 pés trocaicos, raridade ao longo da obra, no início do verso 13, trazem a ideia de demora e repetição e ajudam a construir uma ironia com as repetidas e cansativas tentativas de Raymundo de se livrar de seu fado azarado.

Para que possamos demonstrar tecnicamente a construção rítmica do poema e iniciar uma análise mais atenta, nos apoiaremos na notação elaborada por Silva Ramos (1959), dessa maneira, veremos na tabela a seguir o sinal – para representar sílaba forte ou semiforte entre átonas e o sinal U para representar sílaba átona ou atenuada por choque com forte. A demonstração virá acompanhada dos números distributivos da teoria de Proença (1955), sendo representada entre colchetes a numeração das sílabas acentuadas:

Verso	Transcrição	Descrição Rítmica	Nº Distributivos
1	“Azar? Não acredito! Tu não vês	U – U U U – U – U –	[2-6-8-10]
2	que é tudo só credice? Si acreditas	U – U U U – U U U – U	[2-6-10]
3	num Ente Superior, essas maldictas	U – U U U – U U U – U	[2-6-10]
4	noções são remactada estupidez!”	U – U U U – U U U –	[2-6-10]
5	Assim me diz Raymundo. Elle talvez	U – U – U – U U U –	[2-4-6-10]
6	tivesse até razão... Mas as desdictas	U – U – U – U U U – U	[2-4-6-10]
7	que sempre lhe acontecem são descriptas	U – U U U – U U U – U	[2-6-10]

Verso	Transcrição	Descrição Rítmica	Nº Distributivos
8	em tantos destes causos, a vocês!...	U – U U U – U U U –	[2-6-10]
9	Raymundo a um Superior Ser nos allude	U – U U U – – U U – U	[2-6-7-10] *
10	mas nada nos garante que não seja	U – U U U – U U U – U	[2-6-10]
11	tal Ente um Cão que nunca nos ajude...	U – U – U – U U U – U	[2-4-6-10]
12	E eu fico acompanhando o cara: à igreja	U – U U U – U U U – U	[2-6-10]
13	vae elle, reza, pede... Essa attitude	U – U – U – U U U – U	[2-4-6-10]
14	realça as frustrações no que planeja.	U – U U U – U U U – U	[2-6-10]

Fonte: Elaboração própria

A partir dessa tabela, é possível constatar que Glauco tem um domínio ímpar da forma que utiliza, privilegiando sempre o decassílabo heroico de tipo “puro”, com rimas predominantemente ricas e interpoladas. O autor mantém esse padrão ao longo dos 200 sonetos da obra, com algumas distorções pontuais, tendo em vista na maioria das vezes produzir algum efeito de sentido específico. Um exemplo de variação/distorção pode ser encontrado no verso de número 9, que apresenta a possibilidade de ser tanto heroico como provençal (Ramos, 1959). Esse verso constrói tanto em sua forma visual quanto rítmica uma ideia de grandeza, aludindo, como o próprio verso diz, a um “Superior Ser”. A utilização desses vocábulos com letra maiúscula e da palavra “Superior” destacada no meio do verso chama atenção para esse aspecto, assim como a leitura da terceira sílaba métrica “a um” produz uma sonoridade parecida com “ão”, evocando um efeito de explosão e produzindo uma espécie de rima interna com a palavra “Cão” do verso de número 11, indicando que a suposição de Craque talvez esteja certa sobre a natureza desse Ser. As sílabas métricas 6 e 7 apresentam força tão similar que dificulta sua própria classificação e apontam para a ideia de que realmente há algo superior que determina o curso dos acontecimentos no sentido contrário ao que Raymundo planeja, como denunciado nos versos seguintes: “mas nada nos garante que não seja / tal Ente um Cão que nunca nos ajude...”. Outro verso que chama atenção por sua intensidade é o verso de número 1, em que, além da acentuação principal em 2-6-8-10, podemos encontrar uma acentuação secundária nas sílabas 3 e 9, nas quais se repete o vocábulo monossilábico “não”, que acaba perdendo força em virtude da tonicidade das sílabas que os antecedem (por isso são representados com o sinal U), apontando para o fato de que, ao passo que Raymundo tenta negar sua má sorte, essa tentativa de negação é subjugada por seu próprio destino.

A consciência poética de Glauco já se demonstrou singular ao longo deste trabalho. De todo modo, um olhar atento à maneira como o poeta se utiliza dos processos de acomodação silábica, ou seja, o aproveitamento do potencial de oscilação das fronteiras silábicas que permite a contração ou a expansão do corpo silábico do verso, evidencia ainda mais essa consciência:

1 - "Azar? Não acredito! Tu não vês
 2 - **que é** tudo só credice? Si acreditas
 3 - num Ente Superior, essas maldictas
 4 - noções são remactada estupidez!"
 (MATTOSO, 2012, p. 11)

O verso de número 2 apresenta uma sinalefa, processo mais comum na versificação, em que 2 vogais em contato se unem em uma só sílaba, a primeira sílaba com a união entre os vocábulos "que" e "é" em sua leitura, permitindo a manutenção o padrão iâmbico que compõe todo o poema e é bastante característico do decassílabo heroico.

5 - Assim me diz Raymundo. **Elle** talvez
 6 - **tivesse até** razão... Mas as desdictas
 7 - que sempre **lhe** acontecem são descriptas
 8 - em tantos destes causos, a vocês!...
 (MATTOSO, 2012, p. 11)

No verso 5 temos um fenômeno interessante no encontro das palavras "Raymundo" e "Elle", separados por um ponto. De acordo com Chociay (1974), tanto a sinalefa, quanto a elisão (fusão de 2 vogais distintas em uma só sílaba com a supressão do som de uma delas) não respeitam necessariamente a pontuação, entretanto nesse caso específico ao que parece a pontuação distingue os casos. Em se tratando de um mesmo período, a tendência seria a leitura da seguinte maneira: "Raymundelle", caracterizando uma elisão, porém a pontuação nesse caso parece indicar uma pronúncia mais próxima de "Raymundoelle". De toda forma, ao leitor mais treinado trata-se de uma questão de escolha. Os versos 6 e 7 apresentam também sinalefas que favorecem o iambo, primeiro no encontro do "e" no final de "tivesse" e do "a" no início de "até" e, em seguida, no encontro do "e" em "lhe" e do "a" em "acontecem".

9 - Raymundo **a um** Superior Ser nos allude,
 10 - mas nada nos garante que não seja
 11 - tal Ente um Cão que nunca nos ajude...
 (MATTOSO, 2012, p. 11)

O verso 9 nos brinda com a união de 3 vocábulos em 1 por meio de uma elisão que confere aos vocábulos "Raymundo a um" sonoridade similar a de "Raymundão", provocando o efeito explosivo já esclarecido.

12 - E eu fico acompanhando o **cara: à** igreja
 13 - vae elle, reza, **pede...** Essa attitude
 14 - **realça as** frustrações no que planeja.
 (MATTOSO, 2012, p. 11)

Na última estrofe, destacam-se as sinalefas em “pede...Essa” no verso 13, que contribui para suavizar a tonicidade da sétima sílaba, mantendo o tipo heroico do verso; e a sinalefa em “Realça as” no verso 14. Um fenômeno ainda mais interessante ocorre no verso 12, com a junção (também por meio de sinalefa) dos vocábulos “cara”, “a” e “Igreja”, acomodando a quantidade silábica do verso decassílabo e produzindo uma sonoridade que remete a um palavrão (carai), reforçando o jogo de contrários que permeia o poema ao contrastar o sagrado e o profano.

Outro recurso rítmico utilizado por Glauco no poema é o *enjambement*, a oposição entre a linha sintática e a linha métrica do poema (AGAMBEN, 2002). Vemos em quase todos os versos do poema de Glauco a quebra sintática da oração que só se completa no verso seguinte, atijando a intriga entre forma e sentido, como em:

1 - “Azar? Não acredito! Tu não vês
 2 - que é tudo só credence? Si acreditas
 3 - num Ente Superior, essas maldictas
 4 - noções são remactada estupidez!”
 (MATTOSO, 2012, p. 11)

Observa-se que os 3 primeiros versos têm seu sentido completo apenas no verso seguinte, possibilitando a construção de uma série de expectativas que compõem os sentidos do poema e que são constantemente negadas ou reafirmadas e ajudam a produzir as contradições, controvérsias e as viradas da narrativa poética. No poema analisado, que abre o livro *Raymundo Curupyra*, o Caypora, vê-se que Glauco lança mão desse recurso em praticamente todos os versos, com exceção do verso final de cada estrofe, como quem deixa no ar e também transfere ao restante do livro a grande questão sobre o destino de Raymundo: o que a fortuna lhe reservou? Seria ele capaz de mudar os rumos de seu destino? Com essas questões iniciais colocadas, vale a pena a leitura integral da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um poema é sempre resultado do confronto entre forma e conteúdo e um bom poeta sabe aguçar esse confronto para produzir sentidos múltiplos e potentes. Glauco Mattoso, além de possuir um domínio pericial da forma que utiliza, é capaz de encaixar nela, por meio de um trabalho extremamente refinado com o verso, os problemas que assolam nosso tempo, os gostos e tipos inadequados, o obsceno que quando exposto produz ruído ao invés

de silêncio e estranheza no lugar de conformismo. Não se pretende aqui apontar o caminho da crítica ou o sentido histórico da poesia brasileira contemporânea, porém consideramos que a busca desse ou daquele passa pela necessidade de encontrar e pôr em cena o ruído, a adversidade, a produção que carrega a tradição e a sua crítica, sempre disposta a afirmar seu lugar no mundo. Somente a síntese das contradições expostas pode levar o crítico a uma compreensão mais geral dos sentidos da poesia e da literatura na atualidade, a fim de superar o paradigma da pluralidade pacificada que denuncia Marcos Siscar (2014). Certamente não estamos falando de uma tarefa simples, por isso é fundamental a realização de um trabalho sério, contínuo e exaustivo que passa pela compreensão da historicidade das formas do ritmo poético, pela especialização no estudo do verso, e também pela compreensão do mundo em que essa produção poética está se realizando, e este trabalho busca contribuir com o debate em questão e apresentar e demonstrar na prática algumas ferramentas teóricas para leitura e análise de um poema, a unidade material em que se manifestam os sentidos. Esse percurso vai ao encontro da necessidade apontada por Salgueiro (2013) de retomada da conexão entre os cursos de Letras e as Humanidades, pois assim poderemos pavimentar o caminho para conceituações mais gerais do que se constitui a poesia brasileira contemporânea.

Podemos concluir que o trabalho de Glauco Mattoso aponta para uma tendência da poesia brasileira contemporânea de revisitar e atualizar as formas clássicas, buscando contornar o seu desgaste, observado principalmente ao longo do século XX. Por esse motivo, foi crucial para este nosso texto traçar um panorama histórico do verso decassílabo, assim como é relevante compreender a tradição na qual está inserida toda e qualquer produção, pois o novo sempre está contido no velho e seguramente essa consciência e essa responsabilidade histórica devem ser parte do fazer poético de todo poeta que deseja afirmar seu lugar no mundo. Para além disso, nossa metodologia de análise dos elementos rítmicos e formais ajuda a esclarecer detalhes fundamentais na construção dos sentidos do poema que poderiam ser perdidos em uma análise puramente conteudista, tendência histórica recente da crítica literária. Dessa maneira, em um tempo histórico em que muito se produz sobre tudo e pelos mais variados meios, é necessário um esforço dos pesquisadores para construir uma base teórica sólida que permita um aprofundamento da interpretação dos poemas potencializando tanto forma quanto conteúdo na compreensão e produção dos sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto*, n. 1, p. 142-149, 2002.
- ANDRADE, Fábio de. A poesia brasileira atual – tentativas de compreensão. Tese de Doutorado. UFPE, 2008, p. 110-118.
- BILLAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Editoração Eletrônica, 1905.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1974
- DINIZ, Marcelo. Notas sobre a cegueira em Glauco Mattoso. *Garrafa*, Vol. 16, n. 44, p.18, 2018.
- HANSEN, João Adolfo. Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst. *Teresa revista de Literatura Brasileira* n.15, p. 11-32, 2015
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. Introdução. Esses poetas: uma antologia dos anos 90. Organização: Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998, p. 9-21.
- MATTOSO, Glauco. *Jornal dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- _____. *Manual do Podólatra amador: Aventuras e Leituras de um Tarado por Pés*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2006.
- _____. *Memórias de um puteiro*. São Paulo: Trote, 1982.
- _____. *Pegadas noturnas (dissonetos barroquistas)*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. *Poesia Vaginal*. São Paulo: Hedra, 2015.
- _____. *Poética na política*. São Paulo: Geração editorial, 2004.
- _____. *Raymundo Curupyra, o caypora*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- _____. *Saccola de feira*. São Paulo: nVersos, 2014.
- _____. *Sonetário Sanitário*. São Paulo: Annablume, 2003.
- _____. *Tratado de versificação*. São Paulo: Annablume, 2010.
- MIRANDA, José Américo; SOUZA, Rilane Teles de. O verso decassílabo. *Texto poético*, v. 14, n. 24, p. 150-170, 2018.
- MONTEIRO, Winni Wouters Fernandes. Os sonetos na obra de Glauco Mattoso. *Estação Literária*, v. 9, p. 37-53, 2012.
- MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evando (Org.). *Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, p. 11-26, 1998.
- PALMEIRO, Cecília. Glauco Mattoso e a coprofagia de poéticas. *Texto Poético*, Vol. 13, n. 22, p. 13–49, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.25094/rtp.2017n22a442>. Acesso em 13/03/2024.

- PIETROFORTE, Antonio. Conhecer Glauco Mattoso. *Texto Poético*, vol. 13, n.22, p. 70–96, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.25094/rtp.2017n22a441>. Acesso em 13/03/2024.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- SAID ALI, M. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2010.
- SALGUEIRO, Wilberth. Poesia brasileira do século 21: ensimesmada, desengajada, desengraçada (no entanto, um poema de Paulo Ferraz). Anais do XIII Congresso Internacional da Abralic, Campina Grande, p. 1-12, 2013.
- SISCAR, Marcos. O tombeau das vanguardas. *ALEA*, vol. 16/2, p. 421-443, 2014.
- _____. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- _____. Poetas à beira de uma crise de versos. In: ALVES, Ida; PEDROSA, Celia. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008, p. 209-217.
- SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê, 2003.

HENRIQUE SCARDUA E SILVA

O CAUTO CAUSO DO DECASSÍLABO NA POESIA DE GLAUCO MATTOSO

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Coordenadoria do Curso de Licenciatura em Letras-Português como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras-Português.

Aprovado em 30 de julho de 2024.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Lucas dos Passos e Silva
Ifes – Campus Vitória
Orientador

Profa. Dra. Camila David Dalvi
Ifes – Campus Vitória
Examinadora

Prof. Dr. Wallas Gomes Zoteli
Ifes – Campus Guarapari
Examinador



FOLHA DE APROVAÇÃO-TCC Nº 1/2024 - VIT-CGEN (11.02.35.01.09.02)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 31/07/2024 16:21)

CAMILA DAVID DALVI

PROFESSOR DO ENSINO BASICO TECNICO E TECNOLOGICO

VIT-CCL (11.02.35.01.09.02.02)

Matrícula: 1855065

(Assinado digitalmente em 31/07/2024 11:12)

LUCAS DOS PASSOS E SILVA

PROFESSOR DO ENSINO BASICO TECNICO E TECNOLOGICO

VIT-CGEN (11.02.35.01.09.02)

Matrícula: 1939118

(Assinado digitalmente em 31/07/2024 14:20)

WALLAS GOMES ZOTELI

PROFESSOR DO ENSINO BASICO TECNICO E TECNOLOGICO

GUA-CLECN (11.02.22.01.08.01.09)

Matrícula: 1953126

Visualize o documento original em <https://sipac.ifes.edu.br/documentos/> informando seu número: **1**, ano: **2024**, tipo:
FOLHA DE APROVAÇÃO-TCC, data de emissão: **31/07/2024** e o código de verificação: **92b433b2f8**