

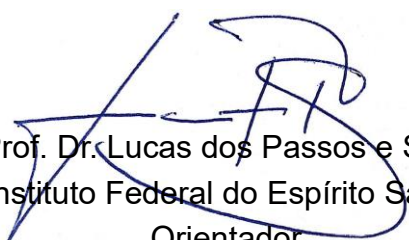
Heitor da Costa Coelho

**O DESVENDAR DE UMA *TARDE SEM NENHUM MISTÉRIO*: OS RITMOS DO
DECASSÍLABO EM PAULO HENRIQUES BRITTO**

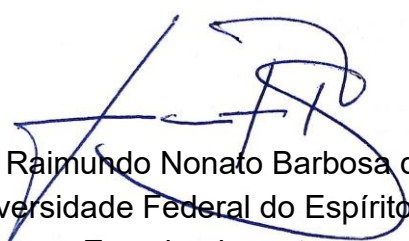
Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenadoria do Curso Superior de
Licenciatura em Letras-Português como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Letras-Português.

Aprovado em 08 de abril de 2021.

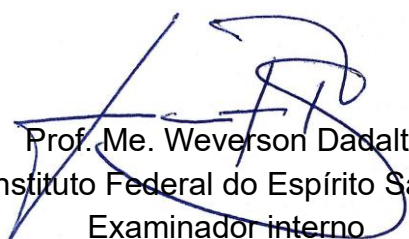
COMISSÃO EXAMINADORA



Prof. Dr. Lucas dos Passos e Silva
Instituto Federal do Espírito Santo
Orientador



Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo
Examinador externo



Prof. Me. Weverson Dadalto
Instituto Federal do Espírito Santo
Examinador interno

O DESVENDAR DE UMA *TARDE SEM NENHUM MISTÉRIO*: OS RITMOS DO DECASSÍLABO EM PAULO HENRIQUES BRITTO

Heitor da Costa Coelho (Licenciando)¹

Lucas dos Passos e Silva (Orientador)²

Resumo: Este artigo tem como foco analisar as construções rítmicas do verso decassílabo da poesia brasileira contemporânea, a partir de poemas de Paulo Henriques Britto. Para tanto, discutiremos as teorias do verso e do ritmo em manuais de versificação e demais trabalhos panorâmicos de estudo de poética (RAMOS, 1959; PIGNATARI, 2004; PROENÇA, 1955), além de colocar em perspectiva crítica aspectos da poesia brasileira contemporânea (SISCAR, 2010; MALUFE, 2012) e, ainda, vozes da fortuna crítica dedicadas ao estudo da poética de Henriques Britto (GONÇALVES, 2017; SOUZA, 2010). Por conseguinte, analisaremos o poema I da seção “Art poétique”, de *Tarde* (2007), e “Nenhuma arte”, da seção de mesmo nome da obra *Nenhum mistério* (2018), de modo a perscrutar as estratégias formais de construção de seus versos. Assim, este trabalho ainda busca servir de apoio teórico-metodológico para o incentivo de estudos acadêmicos sobre versificação em língua portuguesa.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Paulo Henriques Brito. Decassílabo. Ritmo. Versificação.

INTRODUÇÃO

O decassílabo remonta a modelos de versos utilizados desde as civilizações grega e romana, como se observa em construções clássicas líricas, épicas e dramáticas³. Entretanto, seu desenho rítmico não se manteve uniforme, uma vez os fatores sociais e linguísticos também variaram, além da estética literária que acompanhou essas mudanças ao longo da história e, conseqüentemente, o ritmo seguiu essas atualizações. Até o Modernismo a métrica do deca não se alterou muito para além do ritmo sáfico, heroico e provençal, mas é a partir dessa estética literária que o verso de dez sílabas ganha roupagens novas, em se tratando de variações de ritmo, de rima, de estrutura dos versos, das estrofes e da presença do *enjambement*⁴, aliados ao

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

³ Na estrutura do decassílabo português, podemos, por exemplo, encontrar ecos do pentâmetro elegíaco e do verso predominante na estrofe sáfica. Embora Leonardo Antunes (2011, p. 46) diga que o segundo verso do dístico elegíaco seja chamado de “pentâmetro apenas por conveniência e praticidade”, é habitual ser traduzido, em português, por um decassílabo.

⁴ Giorgio Agamben compreende, em seu breve estudo “O fim do poema” (2002), que o *enjambement* é, antes de tudo, “[...] a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica [...]” (2002, p. 142), sendo essa uma característica importante para a conceituação de verso.

assunto entoadado. A análise poética, por sua vez, quando amparada somente pelo “conteúdo”, perde força interpretativa, ou se estabelece na superfície do poema (SISCAR, 2010), pois, se associada ao aspecto estrutural dessa construção, pode identificar as estratégias utilizadas pelo poeta em sua criação, além de contribuir para jogar uma outra luz sobre a interpretação temática.

Contudo, as análises imanentes de poemas vivem um desprestígio⁵, e as que persistem pouco trabalham em seu teor analítico a estrutura do poema, o verso em crise, característica das tendências poéticas contemporâneas assinalada por Marcos Siscar em “Poetas à beira de uma crise de versos” (2008) e *Poesia e crise* (2010). Posto que a poesia é um objeto artístico no qual também é possível identificar traços histórico-sociais do tempo em foi produzido (MALUFE, 2012), dois questionamentos persistem: quais são os traços poéticos de nosso tempo e o que declaram sobre nossa sociedade? Para responder a esses questionamentos faz-se necessário analisar todos os elementos possíveis presentes na linguagem poética, sejam eles aspectos estruturais do poema, semânticos ou pragmáticos.

A partir desses questionamentos, o desenvolvimento deste artigo se pauta na análise crítica de dois poemas do poeta, tradutor e crítico literário Paulo Henriques Britto, a saber: o poema I da seção “*Art poétique*”, presente na obra *Tarde* (2007), e o poema “Nenhuma Arte”, encontrado na seção de mesmo nome, na obra *Nenhum mistério* (2018). Sobre o autor, que já há alguns anos vem ganhando notoriedade no cenário poético brasileiro, é importante que se diga que também é contista, nascido na cidade do Rio de Janeiro em 1951, graduado em Licenciatura em Língua Inglesa e Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC Rio – e mestre em Letras pela mesma instituição, local em que leciona atualmente literatura brasileira e criação literária, além de cursos de tradução.

A seleção do poeta para este estudo, sobretudo dos poemas em questão, está relacionada não só ao potencial estético de sua obra, mas também às contribuições de Britto ao arcabouço crítico e literário da língua portuguesa. Poeta em plena produção, ele é, entre outras referências, autor da coletânea de contos *O castiçal florentino* (2021), de *Trovar Claro* (1997), que recebeu o prêmio Alphonsus de Guimarães, e de *Macau* (2003), premiado com o Portugal Telecom. Ainda é responsável por inúmeras traduções do inglês para o português, como *Beppo* de Lord Byron e *Poemas selecionados* de Elizabeth Bishop. Quanto ao fazer poético, Britto explora as formas estruturais canônicas brasileiras e estrangeiras para falar do cotidiano com “[...] o uso constante de ironias mediadoras, [...] o apego à temática musical [...]” (GONÇALVES, 2017, p. 9), além de lançar mão de reflexões sobre a linguagem literária ao conceber metapoemas.

⁵ A estudiosa e crítica literária Leyla Perrone-Moisés esclarece esse desprestígio em “Situação crítica” (1990) e em “Que fim levou a crítica literária?” (2000).

É interessante destacar que o autor deu a algumas de suas obras nomes idênticos às de outros artistas, como em *Paraísos Artificiais* (2004), que também é título de obra de Baudelaire, e *Tarde* (2007), onde se publicou um dos objetos desta análise, que serve também de título para obra de Olavo Bilac, publicada em 1919. Tanto a obra de Bilac quanto a de Britto aludem, desde o nome, ao crepúsculo e a algo que transcenda a materialidade. No entanto, no primeiro autor, isso se manifesta por meio da metafísica, mesmo que indiretamente, ao tratar de assuntos que problematizam a existência humana de acordo com a ótica parnasiana; já no segundo, o fazer poético é delineado por um uso particular da metalinguagem, a partir da qual o poeta revela “um sujeito lírico que, apesar de construído racionalmente, ao mesmo tempo é a expressão da subjetividade do poeta” (SOUZA, 2010, p. 69-70), apresentando assim conflitos desse modelo artístico. Note-se, porém, que ambos usam o decassílabo como forma métrica privilegiada para expor esses descompassos de seu cotidiano, embora haja uma predileção maior na obra de Bilac por essa forma de verso.

O Britto de *Nenhum mistério* (2018), em seu tempo, embora tenha a mesma premissa que trazia em suas criações anteriores, com modificações dos metros clássicos, além de compor uma lírica “[...] marcada por uma forte descrença no sublime e no sentido” (2018, Orelha do livro), não é o mesmo sujeito. O próprio poeta versa em “*Heraclitus meet Pascal*” que “ninguém se molha duas vezes / na mesma tempestade. Mudam / você, a água, nem é o mesmo, / na sua mão, o guarda-chuva” (BRITTO, 2018, p. 31). Após seis anos desde a sua última publicação, *Formas do nada* (2012), *Nenhum mistério* é o palco onde Britto expõe sua desilusão de modo que em “nenhum momento ele apela à memória” (CARVALHO, 2018), antes seus versos “desde o seu princípio devolvem à experiência do eu o fardo incompreensível de viver” (idem, ibidem); mas um traço conservado ainda nesse presente de *Nenhum mistério* é o fato de o poeta compor uma “imagem sólida de uma *persona* poética: ‘eu’ não sou ‘eu’” (SECCHIN, 2015, p. 314), tal qual em suas publicações anteriores. Quanto à métrica, o poeta não se prende a uma forma em específico, mesmo com predileção para o deca, mas trabalha muitas outras possibilidades nos variados metros existentes.

Por conseguinte, antes de partirmos para as propostas de análises dos poemas de Britto à luz do arcabouço teórico a ser apresentado, faz-se necessária ainda uma investigação maior acerca da origem do decassílabo; das configurações rítmicas ao longo da história desde a criação desse modelo de verso até vestígios em poemas contemporâneos; dos contextos de aplicação de cada modelo rítmico do deca e de suas contribuições interpretativas para o processo de produção de sentido.

1 O VERSO DECASSÍLABO E SEUS RITMOS

O decassílabo, surgido na França entre os séculos X e XI (SPINA, 2003), é criado inicialmente em metros “minori”⁶, “maiori”⁷, “de cesura lírica”⁸ e “próprio da dança”⁹ (idem, p. 45). Spina ainda detalha que o decassílabo aparece na Itália em meados do século XII, um esboço inicial do que mais tarde é nomeado de métrica gaita galega; mas só é benquisto pelos trovadores a partir da sua segunda geração. Na Espanha, o decassílabo surge em 1378, primeiramente no poema *Rinaldo de palácio* de Pero López (idem, p. 49); já em Portugal, o metro provençal – ou hendecassílabo ibérico¹⁰, como classifica Said Ali (2010) – foi menos trabalhado, com casos excepcionais como os de Gil Vicente e D. Fernan Rodrigues de Calheiros. Depois disso, o metro provençal “[...] deixou praticamente de existir” (idem, p. 55) no decorrer do século XV.

A tradição métrica decassilábica – após o primeiro contato com o metro provençal – influencia decisivamente a poesia lusitana e brasileira desde que Sá de Miranda, em 1527, introduziu-a, na forma como era versada pelos poetas italianos, em Portugal; em seguida, a forma foi disseminada por Luís de Camões, como elucida Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959). Assim como os versos italianos, a versificação portuguesa primou pelos modelos de ritmos heroico, acentuado na 6ª sílaba, e sáfico, com ictos na 4ª e 8ª sílabas do verso. Os tratadistas Olavo Bilac e Guimarães Passos (1905, p. 48) descrevem que “no Brasil, as epopéias, ou poemas épicos têm quase sempre obedecido a duas formas métricas; nelas se têm empregado: ou a oitava camoniana, ou o verso decassílabo branco (solto)”. Eles ainda esclarecem que “[...] todos os poetas brasileiros têm mais ou menos escrito elegias [...]” (idem, p. 69), o que nos permite identificar que o modelo de versificação não apresentaria variação para além daquelas apresentadas por Sá de Miranda.

A tradição trabalhada por Bilac e Passos (1905) acompanha os preceitos de acentuação silábica-acental dos versos lusitanos, a partir dos quais os tratadistas brasileiros consideram que “há palavras, que parecem ter dois acentos, mas absolutamente não os tem; [...] podem enganar o ouvido inesperto, porém não o atento, que não pôde deter-se em duas pausas” (1905, p. 44-45), ignorando a possibilidade de existirem acentos secundários em um mesmo vocábulo. Todavia, Ramos (1959) clarifica, com uma análise mais apurada acerca das normas de versificação, que a metrificação luso-brasileira não é homogênea, de modo que é preciso

⁶ Cesura nas sílabas de cada verso 4 + 6.

⁷ Cesura nas sílabas de cada verso 6 + 4.

⁸ Cesura nas sílabas de cada verso 3' + 6 (acento na terceira sílaba, a quarta é átona, mais seis sílabas).

⁹ Cesura nas sílabas de cada verso 5+5.

¹⁰ Contado até a última sílaba átona, no caso dos versos graves.

observar tanto o princípio “silábico” – formado a partir de um limite de sílabas pré-estabelecidas, mas com acentuação variável – quanto o “silábico-acental” – organizado precisamente quanto à quantidade e disposição de cada sílaba, seja acentuada ou não.

Embora esses princípios coexistam, na prática, nos poemas, o autor reconhece que em alguns momentos da história um pôde ter sido mais destacado que outro, o que pode ser justificado pela escolha do modelo de verso do período, mas não houve registros que afirmassem uma exclusão permanente tanto de um quanto de outro. Por isso, ele não ignora a possibilidade de uma acentuação secundária no verso, já que a prosódia atual tende a tornar como fortes, ou semifortes, algumas sílabas, dependendo do contexto no qual estão inseridas; porém, geralmente não são aceitas entre os tratadistas da atualidade duas sílabas fortes ou uma forte e semiforte, ou vice-versa, sem que haja uma sílaba fraca entre elas. Tais observações possibilitam um entendimento maior quanto ao caráter interpretativo do verso, uma vez que a acentuação reforça ou atenua a ideia da qual se fala.

O ritmo privilegiado pela tradição poética do modelo de verso decassilábico, por sua vez, se alterou à medida que novas Escolas e períodos literários se anunciavam. Os ritmos sáfico e heroico conviveram também com a retomada do modelo provençal (ou de gaita galega), antes esquecida em Portugal; com ictos na 4ª e/ou 7ª sílabas do verso (PROENÇA, 1955), além de variações do próprio ritmo heroico, a saber: heroico puro [2, 6, 10], heroico impuro [4, 6, 10] e heroico martelo [3, 6, 10]¹¹ (RAMOS, 1959; MATTOSO, 2010; SOUZA, MIRANDA, 2018). Ainda uma nova forma é defendida pelo tratadista da atualidade Glauco Mattoso (2010), que é a possibilidade de leitura de alguns versos em particular tanto no ritmo sáfico quanto no heroico, nomeado por Mattoso (2010) como andrógino em sua tese sobre o “sexo do verso”. Assim, para uma análise de um poema a partir de suas circunstâncias formais, faz-se necessário investigar as influências dessas leituras rítmicas possíveis.

Munidos dessas informações, procuraremos observar como Paulo Henriques Britto, atento à plasticidade do discurso artístico, prima por evidenciar o descompasso entre o assunto e a forma poética na seção “*Art poétique*”, publicada em *Tarde* (2007), na qual lança mão de formas tradicionais para trazer à tona as dificuldades em seguir as normatividades dos tratadistas da poesia, além de contestá-las em alguns momentos. Esses poemas ainda direcionam o leitor a reflexões sobre outros elementos, como a variabilidade do processo sintático, além da relação de estranheza que se tem ao criar um poema, comparando-o às formas mitológicas – o que permite, a quem ler, evidenciar as possibilidades inerentes ao fazer poético.

¹¹ O crítico e romancista Manuel Cavalcanti Proença propõe essa forma de representação métrica por meio de numeração das sílabas acentuadas em seu estudo sobre *Ritmo e poesia* (1955).

Além disso, o poeta também parte da linguagem poética para expressar o desencanto de seu eu poético sujeito à incerteza de seu futuro na seção “Nenhuma arte”, publicada em *Nenhum Mistério* (2018). O poeta, nesse espaço, utiliza as formas tradicionais para ilustrar suas frustrações e, assim, versa para o seu leitor a única alternativa de fuga possível, o *carpe diem*.

As variadas formas canonizadas de verso adotadas por Britto nesta seção servem como forças potencializadoras de seus desalentos, entretanto todas trazem uma experimentação rítmica dessas formas fixas. Já posteriores às revoluções de nosso Modernismo, as publicações do autor acompanham algumas predileções desse período, com construções que inscrevem traços coloquiais em seus versos. Com isso se lança uma nova luz sobre o fato de, curiosamente, à medida que se afirmavam as conquistas formais modernistas, ter declinado o estudo do verso no âmbito acadêmico, talvez por se considerar que os poetas tenham passado a privilegiar o conteúdo em detrimento da forma “bem polida”, em busca de uma maior experimentação do verso (CANDIDO, 2011; LAFETÁ, 2000).

Entretanto, o prestígio do conteudismo e da discussão teórica e, conseqüentemente, a desconsideração da observação do engenho poético podem ter também outra explicação. Em *Semiótica & literatura*, Décio Pignatari (2004), a partir da Semiótica de Peirce (2010), considera que leituras conteudistas derivaram da ocidental “ilusão da contigüidade”, que ignora a compreensão da poesia – defendida pelo teórico concretista – como resultado da iconização do signo verbal, síntese de uma “primeiridade”, de uma “qualidade de sensação” decorrente da experiência material com o poema (PIGNATARI, 2004, p. 168). Por conseqüência, para trabalhar com poema a partir da concepção de iconização do signo verbal, é preciso considerar o jogo de formas do significante; e é exatamente a observação desse jogo que pretendemos operar em nossa leitura dos poemas de Paulo Henriques Britto.

Acrescente-se ainda que, na perspectiva adotada doravante, a exemplo de como o faz Silva Ramos (1959) em sua discussão sobre “Os princípios silábico e silábico-acentual” e “O verso decassílabo”, será necessária uma proposta de notação que usa como base o U (para sílabas não acentuadas) e o – (para sílabas acentuadas), fazendo alusão à marcação métrica greco-romana de braquias e macros, uma vez que a nomenclatura do verso aqui descrita também partirá dos nomes dos pés da poesia antiga para se referir aos ritmos da poesia moderna. Assim, obedecendo à cronologia das publicações, iniciaremos com o poema I da seção “*Art poétique*”, de *Tarde* (2007), e seguiremos para “Nenhuma arte”, de *Nenhum mistério* (2018), visando demonstrar a forma do decassílabo e as estratégias formais encontradas em poemas de um autor em plena produção do século XXI.

2 DECIFRANDO O DECA EM “ART POÉTIQUE” E EM “NENHUMA ARTE”

Numerando, para fins didáticos, os versos do primeiro soneto, lemos:

I

- 1 Porrada de problemas – insolúveis,
- 2 ça va sans dire – mas o pior é que
- 3 mudam sempre de forma, como nuvens
- 4 num dia de muito vento – ou um leque
- 5 fechando e abrindo – não, a imagem é estúpida,
- 6 e não tem nada a ver com essa história;
- 7 o símile do leque foi sem dúvida
- 8 puxado pela rima – feito “glória”
- 9 com “memória” – no entanto, quem garante
- 10 que este modo de atrelar pensamentos
- 11 seja pior que outro qualquer? que o antes
- 12 não possa vir depois? que o encadeamento
- 13 tenha que obedecer a algum sistema?
- 14 (Mas isso é só o *primeiro* problema.)
(BRITTO, 2007, p. 53)

O metapoema ilustra algumas dificuldades na construção da obra poética a partir da visão do poeta. Nele, associações são feitas de forma a clarificar quais são alguns desses problemas, como quando associa a inconstância no formato da nuvem num dia de muito vento às preferências do tamanho do verso, que variou ao longo da história. Essa preferência também é relacionada a um leque, a partir do qual o manuseador determina o tamanho regular entre as varetas (versos ou sílabas); porém, assim como adverte o próprio poema, “o símile do leque foi sem dúvida / puxado pela rima – feito ‘glória’ / com ‘memória’”, ou seja, a preferência pelos versos regulares já foi sucedida pela rima. O *enjambement* (ou encadeamento) também é questionado no poema em forma de pergunta, dado que tratadistas clássicos franceses o consideravam como defeito de versificação (SAID ALI, 2010). Não obstante, Britto ousa ao acumular 8 encadeamentos em seu poema, que atuam somando e intensificando o que se propõe em seus versos.

O soneto monostrófico é composto em versos decassilábicos regulares, exceto o verso 2, em que teríamos 9 sílabas poéticas, uma vez que a expressão francesa *ça va sans dire* (“é evidente”) possui 4 sílabas poéticas, pois *dire* teria uma sílaba, de acordo com a pronúncia francófona. Entretanto, em se tratando dos parâmetros clássicos de versificação, faz-se necessário que todos os versos tenham a mesma quantidade de sílabas poéticas. Dessa forma, para que todos os versos fiquem com a mesma quantidade de sílabas, recomenda-se que o leitor considere o alongamento desse verbo como caracterizador de duas sílabas [dīx]¹², na prosódia francesa. Entretanto, também é possível que o leitor considere a prosódia da língua portuguesa

¹² Essa transcrição fonética considera os símbolos do Alfabeto Fonético Internacional (IPA), mas a partir dos símbolos presentes e usuais na prosódia da língua portuguesa.

brasileira, o que intensifica a possibilidade da troca de *dire* [dīx] para a leitura de ['dʒirⁱ] e, evidentemente, o poema se tornaria isométrico nas duas formas. Não obstante o exposto, tais adaptações justificam-se ainda por meio da “*lei de Mussafia*” (SPINA, 2003, p. 48), considerando a divisão melódica e a adequação da contagem das sílabas do verso; a partir da qual *dire* seria lido como ['dʒire].

As acentuações do deca variam ao longo do poema, porém, observa-se uso maior do ritmo heroico puro, com ictos nas 2^a, 6^a e 10^a sílabas dos versos 1, 7 e 8, e do modelo heroico “impuro”, nos versos 6, 12 e 13, com ictos obrigatórios na 6^a e 10^a sílabas do verso. Por sua vez, os versos 4, 10 e 14 empregam em si o padrão provençal, com icto na 7^a e 10^a sílaba, diversificando no primeiro acento, assim como no décimo verso, em que o acento recai na 3^a sílaba e no verso 14, no qual a 4^a sílaba está acentuada. Além disso, se pode argumentar que o verso 14 possui um acento secundário na sílaba “mas”, que, mesmo semiforte e com o padrão ternário do poema, uma vez lida como semitônica acentua o assunto “problemas na construção poética”. O verso 5, por sua vez, é acentuado nas sílabas 2, 4, 6, 8 e 10, iconizando a ação do leque “fechando e abrindo”, característica essa da acentuação em pentâmetros iâmbicos que enfatizam as sílabas acentuadas do verso. Além disso, observa-se ainda uma acomodação incomum nesse mesmo verso em “imagem é estúpida”, uma “elisão de ressonância nasal” (CHOCIAY, 1974, p. 18) a partir do qual essa construção passa a ser lida como “imag’ é’ stúpida”.

A modalidade martelo nos versos 3 e 9, acentuado na 3^a, 6^a e 10^a sílabas, proporciona uma sensação de ilustração do tema sobre o qual se trata nesses versos, o que garante ao leitor experimentar a imagem ou, até mesmo, concordar/discordar sobre o que se propõe nele. Entretanto, no verso 11, a acentuação no padrão sáfico (4, 8 e 10) altera a cadência, destacando uma estranheza na ideia apresentada, já que a configuração estrutural do verso alonga o espaço entre os ictos, além de distanciar a primeira tônica do início do verso. O verso 2, por sua vez, pode ser classificado como heroico, mas sua acentuação pode variar em três modos, como apontado anteriormente. A partir da consideração rítmica, em todas as três opções de leitura, os ictos recaem nas sílabas 2, 4 e 10, no entanto a conjunção “mas” teria nessas três leituras rítmicas um acento secundário.

Ainda nessa perspectiva, mesmo na tripla leitura, os acentos 2 e 4 recaem sempre nas sílabas “va” e “di-”, respectivamente, variando somente na décima. Se a leitura considerar a francofonia para a acentuação, a décima é “que”, lido [‘kI]. Se considerar a “*lei de Mussafia*”, entretanto, a acomodação de ['dʒire] faz com que “é” seja a décima sílaba. Por último, a leitura desse verso a partir da prosódia da língua portuguesa falada no Brasil também tem por décima

sílaba “é”, diferenciando “*lei de Mussafia*” somente na prosódia de *dire*. A rima do verso seguinte com “é que” se aproxima da leitura do verso 2 a partir da prosódia do português, o que aumenta a preferência por esse modelo de ritmo de leitura, mas não apaga a existência dos demais. As rimas, no final de cada frase, não apresentam grandes variações, seguindo o esquema rímico descrito no quadro a seguir:

Quadro 1 - Classificação das rimas do poema 1

VERSO	RIMAS	DISPOSIÇÃO	SONORIDADE	VALOR
1 3	insolúveis nuvens	Alternada	Toante	Rica
2 4	é que leque	Alternada	Consoante	Rica
5 7	estúpida dúvida	Alternada	Consoante	Rica
6 8	história glória	Alternada	Consoante	Pobre
9 11	garante antes	Alternada	Consoante	Rica
10 12	pensamento encadeamento	Alternada	Consoante	Pobre
13 14	sistema problema	Emparelhada	Consoante	Pobre

Fonte: Elaborado pelo autor.

O poeta lança mão de rimas bem calculadas, condicionadas de acordo com a teoria do verso a qual se propõe em “I”, como ocorre com os já citados versos 2 (“é que”) e 4 (“leque”). O condicionamento aqui, como observado anteriormente, por meio da prosódia portuguesa, enquadra o verso à inclinação dessa leitura. Todavia, convém ressaltar mais uma vez que as possibilidades de leitura listadas anteriormente não devem ser desconsideradas, uma vez que também atribuem significado ao poema. As rimas “pensamento” (v. 10) e “encadeamento” (v. 12) se mesclam entre si, reiterando não só o som por meio de “-amento”, mas “en-” “a-”, indo muito além de uma mera repetição consonantal – como ocorre em “garante” (v. 9) e “antes” (v. 11) – ou fônica, mas se incorporando uma à outra.

Além disso, o autor ainda se utiliza de uma rima esdrúxula nessa composição poética, como se atesta em “estúpida” (v. 5) e “dúvida” (v. 7), valendo-se da sonoridade de proparoxítonas para versar. A rima entre os versos 6 e 8 (“história” e “glória”), por outro lado,

seria considerada simples, por ser formada por palavras de mesma classe de palavras – por isso pobre –, se não fosse “memória” uma rima deslocada da verticalidade do poema, que reverbera em um verso mais essa musicalidade. Ademais, essa organização de rimas alternadas entre versos e, ao fim, uma rima emparelhada feita por Henriques Britto remonta diretamente ao modelo estrutural do soneto inglês, que tem como uma de suas características principais essa distribuição de rimas.

De acordo Ramos (1959), a forma de nomear o verso no parâmetro silábico, como se faz em língua portuguesa, é insuficiente, uma vez que nela só se contabiliza até a última tônica do verso, desprezando as demais sílabas átonas e, por vezes, outras tônicas do interior do verso, além das principais. Nessa mesma perspectiva, Oiticica (1960) descreve o modelo grego de nomear os versos, por meio da duração das células métricas, arranjadas em pés, com o que são consideradas todas as sílabas presentes no verso. Seguindo a esse pressuposto, os versos do poema de Britto podem ser analisados da seguinte forma:

Quadro 2 - Classificação da métrica do verso do poema 1

VERSOS	DESCRIÇÃO RÍTMICA	TIPO DE DECASSÍLABO
1	U – U U U – U U U – U	Heroico Puro
2	U – U – (–) U U U U – (Francofonia) U – U – U (–) U U U – U (prosódia brasileira) U – U – U (–) U U U – U (<i>lei de Mussafia</i>)	Heroico
3	U U – U U – U U U – U	Heroico Martelo
4	U – U U U U – U U – U	Gaita Galega (Provençal)
5	U – U – U – U – U – U U	Pentâmetro
6	U U U – U – U U U – U	Heroico Impuro
7	U – U U U – U U U – U U	Heroico Puro
8	U – U U U – U U U – U	Heroico Puro
9	U U – U U – U U U – U	Heroico Martelo
10	U U – U U U – U U – U	Gaita Galega (Provençal)
11	U U U – U U U – U – U	Sáfico
12	U U U – U – U U U – U	Heroico Impuro
13	– U U U U – U U U – U	Heroico Impuro
14	U U U – U U – U U – U	Gaita Galega (Provençal)

Fonte: Elaborado pelo autor.

O remonte dos ritmos clássicos no poema “I” de *Tarde* (2007) mostrou-se um artifício cuidadoso e arquitetado por Britto. A utilização de acentos diversificados, como se observa no

quadro acima, atribui a cada verso uma proposta de leitura característica desses ritmos, porém a isso se soma o discurso do próprio poema, que pode resultar em um contraste ou em uma unificação de ambas – entre ritmo e discurso. O empenho artístico do poeta nessa construção não é uma trivial contestação dos tratados estabelecidos ao longo da história, mas um ato que buscou esclarecer que a composição poética vai além desses problemas; que a arte poética não pode ser limitada a um modelo fechado de expressão de pensamentos e ideias.

O Britto de 11 anos depois, em *Nenhum mistério* (2018), por sua vez, mostra-se desiludido com o acaso e, com isso, inclina-se a versar seu eu poético em face de sua negatividade. Essa negatividade de Britto se torna mais clara a partir de *Formas do nada* (2012), recheando suas criações posteriores com sua descrença e solidão. Assim, o desânimo do autor é tão característico a ponto de ignorar a arte e então nomear seu poema como aquele que não tem arte. Ainda que o poema em si não entoe sobre a meta-arte de construir versos, o seu título sugere essa menção, a de que não há arte na desilusão. Por essa razão, vale ainda sondar, além dos aspectos formais e rítmicos do deca, a forma como o autor trabalha esse desengano e o que resulta dessa mudança de tratamento da arte poética pelo autor.

NENHUMA ARTE

1 Os deuses do acaso dão, a quem nada
2 lhes pediu, o que um dia levam embora;
3 e se não foi pedida a coisa dada
4 não cabe se queixar da perda agora.
5 Mas não ter tido nunca nada não
6 seria bem melhor – ou menos mau?
7 Mesmo sabendo que uma solidão
8 completa era o capítulo final,
9 a anestesia valeria o preço?
10 (Rememorar o que não foi não dá
11 em nada. É como enxergar um começo
12 no que não pode ser senão o fim.
13 Ontem foi ontem. Amanhã não há.
14 Hoje é só hoje. Os deuses são assim.)
(BRITTO, 2018, p. 09)

O poema traz à tona a desilusão que o eu que entoa os versos mantém diretamente com os deuses e sua “benevolência”. Essa voz ainda questiona qual a relação/necessidade dessa benevolência, uma vez que os deuses agraciam seus súditos com suas bênçãos, mesmo que não seja suplicado a eles, para arrancar em seguida. Assim, o questionamento se alonga ainda quando esse “eu” indaga retoricamente o caráter compensatório dessa dádiva que é tirada ou, até mesmo, se viver sem esse capricho tornaria sua vida menos triste. O poema pode ser dividido entre o canto desse ser que o entoa e divagações introspectivas desse ser. Desse modo, nessas divagações em parênteses o eu do poema ainda lança mão de algumas reflexões lamuriosas, a partir das quais considera a natureza divina imprevisível e, por isso, a vida humana seria guiada

ao mesmo rastro. Entretanto, esse nihilismo dado ao poema pelo seu sujeito disfarça o seu tom irônico, que pode ser percebido com auxílio dos aspectos estruturais dos versos.

Os versos do poema monostrófico são compostos em decassilábicos regulares, porém essa regularidade não se aplica às acentuações, que variam propositalmente. Observa-se maior uso do ritmo andrógino, de acordo com Mattoso (2010), nos versos 3, 5, 6, 12 e 14, pois é possível que sejam lidos tanto como heroicos, quanto como sáficos, já que seus principais ictos são as sílabas 6, 8 e 10 desses versos. Esse estilo híbrido de acentuação na mesma estrutura versifical faz com que o assunto entoado nesses espaços seja um lamento, por seu padrão sáfico, mas relutante e irônico, pela sua variação heroica. O padrão sáfico ainda se faz presente em outros versos, como nos versos 9, 10 e 13, que – exceto o verso 13, que também possui acento na primeira sílaba – apresentam acentos nas 4, 8 e 10 sílabas. O conformismo melancólico expresso nesses versos é acentuado pelos ictos distantes, característico dos versos sáficos.

Embora os versos genuinamente sáficos tenham três ocorrências, os heroicos já aparecem uma vez mais, com quatro ocorrências, e variam quanto a suas acentuações. O verso 2 traz em si o estilo martelo [3, 6 e 10], mas com a 8ª sílaba também acentuada. O verso 7, com ictos 1, 6 e 10, é denominado impuro, mas também pode ser lido como “provençal” (PROENÇA, 1955, p. 55), com ictos 1, 4 e 10¹³. Os versos 4 e 8, por sua vez, apresentam o modelo heroico puro, acentuado nas sílabas 2, 6 e 10. O prestigiado método heroico de acentuação é característico por suas representações tal qual o nome, comum para entoações alegres, altivas ou épicas, mas seu uso nos versos, somado aos conteúdos neles trabalhados, asseveram ainda mais o estilo sarcástico do eu do poema. Aliado a isso, os versos 1 e 11, acentuados nas sílabas 2, 5, 7 e 10, são provençais, muito comuns nas cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer. O uso desse padrão fora de seu espaço comum pode, assim como os demais modelos de acentos canônicos já citados, fazer com que o peso do assunto recaia em outra extremidade, nesse caso a sátira.

Outro ponto que também carece de análise é a estrutura global, uma vez que esse poema se comporta de maneira singular. A expertise do poeta Paulo Henriques Britto quanto ao modelo clássico de versificação é evidente em suas criações, mas, sendo um virtuose posterior ao desapego formal modernista, Britto também lança mão dessas perspectivas em seus versos. Desse modo, mesmo como decassílabo, o autor organiza sintaticamente o verso de maneira a acompanhar a oralidade. A nomenclatura do estilo do poema, nesse sentido, também entra em

¹³ O crítico M. Cavalcanti Proença descreve em *Ritmo e poesia* (1955) que o verso decassílabo é classificado como provençal não só pela acentuação da 7ª sílaba do verso, mas a acentuação da 4ª sílaba do verso também é suficiente para chamá-lo dessa forma.

discussão, pois o fato de ter 14 versos não seria por si só suficiente para chamá-lo de soneto, mas soma-se a isso o formato de cada verso, decassílabo – metro clássico dessa forma poética. Além disso, a posição metódica das rimas sugere o mesmo padrão que o soneto petrarquiano, com rimas alternadas – especificamente em “Nenhuma arte”, por ser um único bloco, sem delimitações de estrofes.

Ainda nessa perspectiva, o poema mantém a organização temática do soneto tradicional, em que os quatro primeiros versos indicam o assunto a ser entoado, o meio do poema destaca o impasse existente no assunto e a conclusão arremata as ideias. Todavia, esse poema se encerra com uma reflexão do eu poético, e não com uma usual proposição, o que não tira seu caráter decodificador de significado do poema. O autor em seu fazer poético lança mão da estrutura sintática característica da prosódia, como citado anteriormente, e isso lhe permite uma maior experimentação rítmica e entrelaçar ainda mais a parte formal à sintática. Assim sendo, os quatro *enjambements* ao longo do poema – a saber, entre os versos 1-2, 5-6, 7-8 e 10-11 – atuam de modo que se acentue o pesar do eu poético, além de conferir um tom controverso. Em suma, a ironia se enraíza no poema e pode ser reforçada também com auxílio da formalidade.

No final de cada frase, as rimas não apresentam grandes variações, seguindo o esquema abaixo:

Quadro 3 - Classificação das Rimadas do Poema 2

VERSOS	RIMAS	DISPOSIÇÃO	SONORIDADE	VALOR
1 3	nada dada	Alternada	Toante	Rica
2 4	embora agora	Alternada	Consoante	Pobre
5 7	não solidão	Alternada	Consoante	Rica
6 8	mau final	Alternada	Toante	Pobre
9 11	o preço começo	Alternada	Toante	Rica
10 13	não dá não há	Alternada	Consoante	Pobre
12 14	fim assim	Alternada	Toante	Rica

Fonte: Elaborado pelo autor.

A rima, assim como descreve o professor Rogério Chociay em *Teoria do verso* (1974), ressoa ao longo dos versos, orquestrando uma harmonização fônica horizontal; e entre versos, quando a harmonização fônica é vertical. Desse modo, o aspecto fônico particular das sílabas é reiterado criando um “andamento fônico” particular de cada poema, o que agrega musicalidade à cadência rítmica já presente. No poema “Nenhuma Arte”, nessa perspectiva, a aliteração também é um fator bem marcado: com repetições da oclusiva [d] a reiteração de “deuses” ecoa ao longo do poema, efetivando-se no último verso. O poeta brinca com esse eco ao lançar mão de palavras que são compostas por essa oclusiva, como se observa em “dão”, “pedida” e “tido” etc., a partir das quais pode-se justificar o uso consciente e meticoloso dessas escolhas.

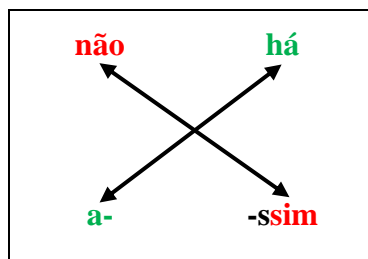
Outra palavra que reverbera no poema é o da negativa “não”, que em alguns casos retoma somente o som da palavra e em outros há reiteração da ideia, como se observa nos vocábulos **nunca**, **solidão**, **nada**, **senão**, **são**. Essas repetições também formam rimas no poema, sendo elas dentro do mesmo verso ou entre versos, agregando ainda mais à musicalidade. Britto joga com essa sonoridade das palavras, o que resulta em rimas como entre “embora” (v. 2) e “agora” (v. 4). Rimas pobres, por serem da mesma categoria de classe de palavras, expressantes do tempo, têm na consolidação da perda em “agora” um acréscimo interpretativo tardio, o acréscimo de que os deuses tomam o que foi pedido “em boa hora” – mesmo que o “embora” seja utilizado como advérbio de lugar no poema, ainda sim traz em si esse ar temporal. A reiteração de “não” é absorvida em “solidão”, construindo uma rima não só por uma simples repetição de partes de um vocábulo, mas também duplicando as ideias do verso anterior no verso de rima seguinte, anunciando solidão vagarosamente desde o verso 5.

Britto trabalha mais algumas rimas peculiares neste poema, assim como faz no verso 5 do poema I de *Art poétique*, com uma “elisão da ressonância nasal” (CHOCIAY, 1974, p. 18), que também aparece no verso 2 do poema em “Nenhuma Arte”, o que resulta em uma leitura desse verso de “leva’embora” ao invés de “levam embora”. Ainda sobre “Nenhuma Arte”, a proposta de leitura da rima como “alternada” dos versos 10 e 13 é em função da formação estrutural do próprio poema, construído a partir de um único bloco de quatorze versos; e, sobretudo, da recorrência de rimas alternadas em todos os outros versos. A alternância, nesse caso, não obedece ao esquema largamente primado pelos tratadistas clássicos, rimando de dois em dois versos, mas rima o verso com o quarto verso de sua sequência. O poeta busca ainda um paralelismo entre rimas, nesses mesmos versos, com “não dá” e “não há”, rimas essas quase perfeitamente homofônicas.

O paralelismo é retomado ainda mais uma vez, nos versos 13 e 14, por um detalhe rítmico, com pé *dáctilo* seguido de *troqueu* (como pode ser observado no quadro 4, a seguir); e

semântico-fônico, valendo-se de um “quiasmo”, na perspectiva de reiteração descrita por Rogério Chociay (1974, p. 172), como se observa entre os versos 13 (“não há”) e 14 (“assim”):

Figura 1 - Quiasmo



Fonte: Elaborado pelo autor.

Nesse caso, o quiasmo é formado pelo “eco” da proposição negativa anterior. Embora ecoe um quase “sim”, a carga significativa dessa construção só somaria a proposição anterior, de não haver um amanhã. Por conseguinte, amparados novamente ainda em Ramos (1959) e Oiticica (1960), quanto à consideração dos padrões silábico e silábico-acentuais da língua portuguesa e, desse modo, à observação dos acentos para a nomeação do metro, os pés desse poema estão dispostos e são nomeados da seguinte forma:

Quadro 4 - Classificação da métrica do verso do poema 2

VERSOS	DESCRIÇÃO RÍTMICA	TIPO DE DECASSÍLABO
TÍTULO	U – U – U	Não é deca (mesmo padrão de pés)
1	U – U U – U – U U – U	Provençal
2	U U – U U – U – U – U	Heroico martelo
3	U U U – U – U – U – U	Sáfico/heroico
4	U – U U U – U U U – U	Heroico puro
5	U – U – U – U – U –	Sáfico/heroico/pentâmetro
6	U – U – U – U – U –	Sáfico/heroico/pentâmetro
7	– U U – U – U U U –	Heroico ou provençal
8	U – U U U – U U U –	Heroico puro
9	U U U – U U U – U – U	Sáfico
10	U U U – U U U – U –	Sáfico
11	U – U U – U – U U – U	Provençal
12	U U U – U – U – U –	Sáfico/heroico
13	– U U – U U U – U –	Sáfico
14	– U U – U – U – U –	Sáfico/heroico

Fonte: Elaborado pelo autor.

O padrão binário predominante na acentuação do poema, como se observa na disposição dos pés, estende-se desde o título. A curta alternância entre acentuações desses versos no padrão binário aproxima ainda mais o poema da prosódia atual; a construção do símile entre a acentuação desse poema e a fala traz ainda mais vestígios da contemporaneidade ao poema de Britto. Contudo, o autor, reverenciando também ao período clássico, acrescenta ao poema “Nenhuma Arte” a clara referência da *Ode I, 11* de Horácio¹⁴. O autor contemporâneo também brinca com a Ode do *Carpe diem* em outra ocasião, ao emulá-la em “Horácio no Baixo” (BRITTO, 2012, p. 23). Tanto em “Nenhuma Arte” quanto em “Horácio no Baixo”, Britto acrescenta elementos horacianos, como a presença dos deuses e a sua sobreposição à vida humana, e a fuga para se aproveitar o presente.

A solidão é uma tópica largamente trabalhada nos versos de Britto, como se observa em “[...] mesmo sabendo que uma solidão / completa era o capítulo final / a anestesia valeria o preço? [...]” (BRITTO, 2018). No entanto, embora a solidão seja um assunto comum de nossa atualidade, em sua abordagem Britto “não tem muitos companheiros na tradição de poesia mental (se fosse da cerebral seria mais fácil apontar a miríade de poetas cabralinos e pós-cabralinos)” (CARVALHO, 2018). Essa tópica ainda é observada em outros poemas da mesma obra, como no poema V da seção “Caderno” (BRITTO, 2018, p. 38), em que o eu que o entoa divaga em seu isolamento sobre o vazio dentro de si e de sua incompletude. Mas esse isolamento, como alertou Lúcio Carvalho (2018), traduzido para a poesia, é fruto “[...] da própria maturidade e de um longo trabalho com a poesia” do poeta, por meio da qual ele confronta a própria consciência com a ideia de perda e anulação das expectativas.

Em 1976 a poeta norte-americana Elizabeth Bishop trabalhou em seu poema “One Art”¹⁵ (BRITTO, 2012, p. 362-363) essa mesma tópica da solidão e do desapego das expectativas trazidos por Britto. No poema de Bishop, traduzido por ele em *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop* (2012), ecoam as palavras “perda”, “nenhum mistério”, além da ideia da “arte de perder”. Em seu engenho, o tradutor verteu “One Art” para a língua portuguesa com seis estrofes de tercetos, nas quais Britto não variou muito a quantidade de sílabas poéticas de

¹⁴ PENNA, Heloísa; AVELLAR, Júlia (orgs.) *Odes e Canto Secular*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2014, pp 10-11.

¹⁵ “Uma arte” na tradução de Paulo Henriques: “A arte de perder não é nenhum mistério; / tantas coisas contêm em si o acidente / de perdê-las, que perder não é nada sério. // Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero, / a chave perdida, a hora gasta bestamente. / A arte de perder não é nenhum mistério. // Depois perca mais rápido, com mais critério: / lugares, nomes, a escala subsequente / da viagem não feita. Nada disso é sério. // Perdi o relógio de mamãe. Ah! e nem quero / lembrar a perda de três casas excelentes. / A arte de perder não é nenhum mistério. // Perdi duas cidades lindas. E um império / que era meu, dois rios, e mais um continente. / Tenho saudade deles. Mas não é nada sério. // – Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo / que eu amo) não muda nada. Pois é evidente / que a arte de perder não chega a ser mistério / por muito que pareça (*Escreve!*) muito sério. (BISHOP, 2012, p. 363).

cada verso, antes concentrando-se entre onze e treze sílabas; mostrou-se ser empenho dele trazer não só a métrica do poema original, mas principalmente as representações idealizadas por Bishop. O comprometimento com a temática vai além ainda, como quando ele importa dela essas ideias para suas criações, nomeando sua obra como *Nenhum mistério*, ou, mais especificamente, o primeiro poema da seção como “Nenhuma arte” – extraindo assim a consonância temática da poeta para seu próprio poema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar o verso decassílabo na poesia contemporânea é lançar mão de sua trajetória histórica; é considerar em seus aspectos formais uma metodologia que acrescente significação ao processo interpretativo do poema e, também, serve como elemento de estudo de um(a) cultura/povo/tempo. Para além disso, partir do ritmo utilizado por Paulo Henriques Britto hoje e relacionar às circunstâncias iniciais de utilização desses mesmos ritmos, além de contrastar com o período literário do qual o poeta contemporâneo faz parte, aclarou-nos uma nova roupagem composicional rítmica do deca hoje em voga. Esse jogo de formas trabalhado por Britto iconiza o signo verbal, feito esse que conseguiu somando a meticulosa posição das rimas, o rigor dos acentos silábicos e a incorporação da oralidade na escrita. A leitura do ritmo a partir de manuais de versificação que consideram os princípios silábico e silábico-acentual agregou também para a análise, pois se aproximou ainda mais da prosódia do português atual e facilitou um maior entendimento do discurso poético de Britto, além de justificar algumas escolhas feitas pelo autor.

O poeta ainda utilizou nos dois poemas analisados uma estrutura inabitual para sonetos, formando-os a partir de uma estrofe só, monostrófica, mas empregou ainda uma reunião ora de traços do soneto inglês, a partir do qual também versa e (se) traduz, ora do latino. A estrutura de rimas foi uma dessas importações, cruzada em toda estrutura, exceto nos dois últimos versos, que são emparelhados, bem como se observa em “Nenhuma Arte”. A crise dos estudos da forma poética na poesia atual, por sua vez, carece de atenção. É preciso rearejar os estudos acadêmicos relacionados a essa temática, revisitando criticamente os que foram feitos por pesquisadores já consagrados. Faz-se necessário ainda um fomento de novos pesquisadores que rastreiem o registro e o aproveitamento do verso também por meio de sua estrutura formal; que apurem a interpretação do verso considerando igualmente o conteúdo e a forma.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto*, n. 1, p. 142-149, 2002.
- BILLAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Editoração Eletrônica, 1905.
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Nenhum mistério*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 12ª edição revisada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CARVALHO, Lúcio. Resenha do novo livro de Paulo Henriques Britto. 18/10/2018. Disponível em: <<https://www.revistaamalgama.com.br/10/2018/resenha-nenhum-misterio-paulo-henriques-britto/>>. Acesso em 31/12/2020.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1974
- GONÇALVES, Murilo de Almeida. *A poética de Paulo Henriques Britto: tensões entre subjetividade e forma*. 2017. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MALUFE, Annita Costa. A poesia-em-crise ou a indecisão da forma. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012.
- MATTOSO, Glauco. *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.
- OITICICA, José. *Curso de literatura*. Rio de Janeiro: Germinál, 1960.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PENNA, Heloísa; AVELLAR, Júlia (orgs.). *Odes e Canto Secular*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2014.

- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- 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.
- SECCHIN, Antonio Carlos. Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral. *Estudos Avançados*, v. 29, n. 85, p. 313-317, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/108938/107387>>. Acesso em: 15/08/2020.
- SISCAR, Marcos. 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.
- _____. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- SOUZA, Cristiane Rodrigues de. Construção e inspiração em poemas de Paulo Henriques Britto. *Texto Poético*, v. 8, 2010. Disponível em: <<http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/10>>. Acesso em: 15/12/20.
- SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê, 2003.