

COLITERAÇÃO EM RIMAS SOANTES DE *PERSONECONTOS*, DE BITH

WALLAS GOMES ZOTELI *

RAIMUNDO NONATO BARBOSA DE CARVALHO **

RESUMO

O artigo analisa a constituição do rimário de *Personecontos* (2004), de Bith (Wilberth Salgueiro), a partir do critério reiterativo-acental segundo Rogério Chociay (1974). Apresenta-se um protocolo analítico e o resultante panorama quantitativo de rimas toantes e soantes. Destas últimas, concentra-se analiticamente nas que contêm *coliteração*: rimas *diminutas*. Constata-se que esse subtipo soma 21 pares, agrega imprevisibilidade reiterativa e desafia o leitor-analista a identificá-lo quando combinado com outros desvios admitidos no espectro soante (*metátese*, fonema excedente etc.) e/ou com assimetria acental. Isso dá mostra da proposital fricção de limiares classificatórios no exercício rimático do poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Rimas; Coliteração; *Personecontos*; Bith.

QUESTÃO DE ALICERCE

“Meu gosto, desde sonetista, sempre foi pelas rimas toantes: tenho prazer em rimar ‘donde/com’, ‘estávamos/árvore’, ‘profeta/Quem’ e congêneres” (Bith, 2018, p. 416). A declaração está na autobiografia poética de Bith/Wilberth Salgueiro, carioca que, desde 1993, reside em Vitória, capital capixaba. Ao comentar tal preferência, ele acrescenta que:

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo (Ifes), Guarapari, Espírito Santo, Brasil. E-mail: wallas.zoteli@ifes.edu.br. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-6165-425X>.

** Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Professor Aposentado da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Vitória, Espírito Santo, Brasil. E-mail: raycarvalho@uol.com.br. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-4291-8525>.

Décio Pignatari em *O que é comunicação poética* foi incisivo ao afirmar que as melhores rimas são as imprevisíveis (acabando com esse papo de rima rica e rima pobre). A rima toante não é garantia, mas ajuda bastante a alcançar um bom grau de imprevisibilidade (Bith, 2018, p. 416).

Acerca dessa característica valorizada pelo poeta, cabe mirar um detalhe que resulta especialmente instigante. Pignatari (2005, p. 37), antes de comentar sobre a incompletude (depreende-se daí o atributo do imprevisível) das toantes, exemplifica a imprevisibilidade reiterativa com um par soante: “Pela estatística da língua, informam menos os sons mais previsíveis. Informação maior está na imprevisibilidade de ocorrência: canta nos/pântanos”. Está assinalado nessa passagem, portanto, que o caráter sonoro-informacional imprevisível não é aspecto exclusivo das rimas com reiteração parcial. O par-exemplo consiste em rima soante entre segmentos esdrúxulos, sendo o primeiro deles inscrito em uma combinação entre verbo e pronome enclítico, portanto uma palavra-rima artificiosa. Obteve-se assim uma ocorrência que se afasta mais do previsível do que aquelas em que se reiteram segmentos terminais comuns de itens vocabulares da língua portuguesa.

Com interesse voltado para artifícios estético-linguísticos na constituição de soantes mais imprevisíveis, investigou-se o rimário dos sonetos *bithianos* publicados no livro *Personcontos*, em 2004, pela editora Flor&Cultura. A escolha se deveu ao fato de esse poeta brasileiro contemporâneo, também crítico literário, pesquisador e professor universitário, empenhar em seus poemas um consistente e variado exercício rimático. Embora priorize a rima toante, Bith não faz da soante um tabu – ao contrário, costuma explorar suas nuances menos recorrentes. O recorte, por uma questão metodológica, restringe-se à análise de um subtipo soante específico: a rima *diminuta*. De modo bastante conciso, é a rima com traço de *coliteração*, ou seja, aquela em que a reiteração também se faz entre fonemas distintos, mas aparentados por atributos articulatórios coincidentes.

O percurso parte de um mapeamento baseado em critério reiterativo-acental para, então, tratar mais detidamente dos itens com traço de *diminuta*. Em termos de organização, na seção seguinte, esclarece-se o aporte teórico-metodológico que abalizou a abordagem fonético-estilística. Na subsequente, explicita-se o protocolo de classificação

estabelecido e os dados obtidos. Na posterior, prossegue-se, então, para a análise caso a caso das ocorrências de rima *diminuta*. Na última, propõe-se uma série de observações compiladas no decorrer do estudo.

Convém pontuar que estudar rimas não se resume à análise de seus aspectos formais constituintes, contudo, ao desenvolvê-la, enriquece-se a compreensão teórica acerca desse recurso. Na perspectiva de soma de esforços acadêmicos, em trabalhos vindouros, a pretensão é também explorar aspectos atinentes ao(s) sentido(s) dos enunciados poéticos.

CHOCIAY E OUTROS PILARES

Duas formas poemáticas ditas fixas – talvez melhor fosse dizer *clássicas*, no sentido *lato* do termo – são emblemáticas na obra de Bith/Wilberth Salgueiro até agora: o haicai, nas primeiras publicações na virada dos anos 1980 para os 1990; e o soneto, nas mais recentes, já neste século¹. O escopo deste trabalho atém-se exclusivamente aos sonetos, concebidos sob a experiência amadurecida de sua atuação na pesquisa, na crítica e na docência em torno da literatura brasileira – e, mais especialmente, da poesia contemporânea. Em sua técnica sonetística, no quesito rímico, além do mencionado predomínio toante, nota-se acentuada diversificação típico-combinatória, o que revela um exercício estético avesso à monotonia e à previsibilidade.

Corrobora-se neste estudo a definição de rima como um processo de reiteração fônica, total ou parcial, estabelecido minimamente entre segmentos posteriores à última vogal forte de dois ou mais versos, em sequência imediata ou não (Chociay, 1974). Adverte Humberto Mello Nóbrega (1965) que essa reiteração é passível de ser aportada em qualquer posição no interior dos versos, embora costume aparecer preferencialmente no final; ela pode corresponder a um único som ou a convergências sonoras mais extensas, em combinações variadas.

Por opção metodológica, emula-se de Chociay (1974) a abordagem prioritária da rima sob o parâmetro da reiteração fônica exclusivamente entre segmentos terminais de versos. Isso, de forma alguma, informa desacordo com a pertinência conceitual das

¹ As de haicais são *Anilina* (1987) e *Digitais* (1990). As de sonetos, *Personecontos* (2004), *O jogo, Micha & outros sonetos* (2019) e *Sonetos* (2021).

rimas *internas* – pelo contrário, pretende-se estudá-las em outras oportunidades. Outra opção de viés metodológico tem a ver com a definição de um protocolo analítico para determinar, ainda que com precisão relativa, os agrupamentos rimáticos. Por se tratar de um rimário repleto de toantes, suscetíveis, portanto, a aproximações reiterativas e/ou posicionais variáveis, demanda-se do leitor-analista a escolha de filtros objetivos de decisão. Para esta empreitada, assumiu-se uma postura mais “cartesiana”: em linhas gerais, considerou-se a menor similaridade e a menor diferença fônica, acentual e posicional como parâmetros bastantes para, respectivamente, associar e afastar segmentos rimantes de mesma base vocálica. É oportuno pontuar que não se despreza o inevitável fato: outros critérios poderiam resultar em diferentes agrupamentos.

O aporte teórico principal, *Teoria do verso*, de Rogério Chociay (1974), é um dos títulos referenciais recorrentes em artigos, ensaios e outros gêneros acadêmicos que lidam com a dimensão formal na análise de poemas brasileiros. É um tratado teórico-didático sobre recursos formais da versificação; dentre eles, a rima. Sob os critérios de esquema acentual, reiteração fônica e posicionamento, aponta cerca de 40 termos descritores. Comparado com *Rima e poesia*, de Humberto Mello Nóbrega (1965), compêndio teórico-historiográfico que reúne centenas de nomenclaturas – em português, inglês, francês, castelhano, occitânico e alemão –, o tratado de Chociay (1974) pode aparentar uma tentativa insuficiente à primeira vista. Não é. Tanto um quanto outro fornecem designações distintivas que permitem perceber a vasta variedade de tipos rimáticos.

A minuciosa pesquisa de Nóbrega (1965), debruçando-se mais empenhadamente ao cunho historiográfico, elenca mais de 70 termos distintivos – se considerados apenas os em português, excetuados os sinônimos –, reunidos sob os quesitos de constituição, acentuação, intensidade, apresentação e topologia. Preferiu-se, contudo, Chociay (1974) por conta de seu investimento teórico em descritores funcionais que recobrem o amplo espectro toante e enumeram variantes da soante – possibilitando captar desta última nuances incondizentes com a aventada previsibilidade sonoro-informacional. Sabida a prevalência da reiteração parcial e a pretensão investigativa sobre a total (ou quase total) no rimário em questão, sua proposta é de pertinência inescapável. Com base nela, averiguou-se a diversidade típico-combinatória e, por consequência, estruturou-se o esquema rímico de cada soneto.

O índice de reiteração fônica permite classificar a rima como: *soante*, quando a correspondência sonora é total ou tem diferenças ignoráveis por convenção estética; ou *toante*, quando é parcial. O ponto de referência acentual para avaliar essas correspondências é a última vogal forte do verso. Tanto a rima soante quanto a toante podem se estabelecer entre segmentos agudos, entre graves e entre esdrúxulos². A toante pode se constituir de combinação entre segmentos de acentos distintos – aqui, defende-se e demonstra-se que isso pode ser aplicado também à soante. Sob o escopo deste estudo, a rima soante tem como subtipos a *padrão completa* (com idêntica reiteração fônica da última vogal forte do verso em diante), a *padrão incompleta* (com sobra de fonemas ou diferença oral/nasal da vogal forte), a *ampliada* (com reiteração estendida para antes da última vogal forte), a *metatética* (com inversões posicionais de letras/fonemas – *metátese*) e a *diminuta* (com *coliteração* ou *metafonia*). Evitando restrição demasiada, contemplou-se a coexistência de traços desviantes na classificação.

Antes de prosseguir para a próxima seção, a qual explicita os termos desse procedimento protocolar e apresenta informações resultantes dele, cumpre registrar a referência adotada para as ocasionais transcrições fonéticas e indicações fonológicas no decorrer do artigo. Os fonemas estão representados por símbolos empregados por Cunha & Cintra (2017), que tomam como fonte majoritária o Alfabeto Fonético Internacional, adaptado e acrescido de contribuições do alfabeto fonético utilizado pelo grupo do Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. As descrições acerca de vogais, consoantes e semivogais seguem também o que está preconizado por esses autores. Como os fonemas consoantes ocupam lugar de máximo interesse neste estudo, é pertinente pautar que: aborda-se *ponto de articulação* quando se fala em alveolar, bilabial, labiodental, linguodental, palatal e velar; *modo de articulação*, em oclusiva e constritiva fricativa, lateral ou vibrante; *papel das cavidades bucal e nasal*, em oral e nasal; e *papel das cordas vocais*, em surda e sonora.

SOB O TETO DE UM PROTOCOLO ANALÍTICO

2 Segmento agudo, grave e esdrúxulo têm como vogal forte, respectivamente, a última, penúltima e antepenúltima.

O protocolo analítico-classificatório³ estabelecido obedece a estas condições: prioridade à função estruturante das rimas em sonetos; valorização da força reiterativa da proximidade entre versos; cisão analítica entre quartetos e tercetos – quando soneto italiano, relativizada somente face a proeminente encadeamento reiterativo; nomeação dos agrupamentos em ordem alfabética crescente (A, B, C etc.); consideração como máxima a mínima diferença entre toantes de mesma base vocálica em quartetos distintos; preferência por agrupamento de soantes a toantes entre segmentos de mesma base vocálica; predileção por agrupamento de mais coincidência fônica entre toantes de mesma base vocálica; admissão do *verso branco* somente quando não houver reiteração vocálica ou consonantal entre segmentos terminais de versos próximos.

Reiteram-se os dados quantitativos constatados em Zoteli (2023b). Num panorama geral das estruturas estróficas, o modelo predominante é o soneto italiano, com 44 exemplares. O inglês aparece 2 vezes; o estrambótico, 1; e modelos alternativos, 3. O mapeamento, no que toca à quantidade de versos de cada agrupamento rímico, revelou 292 pares, 34 trios e 4 quartetos. Quanto ao aspecto reiterativo, confirmou-se a preponderância de rimas toantes (246 casos), que aparecem em todos os sonetos. As soantes (84), em que pese o fato da dissimilitude numérica (numa proporção aproximada de 3:1), distribuem-se em 37 deles: se, por um lado, são pouco frequentes em termos quantitativos gerais, por outro, são relevantemente presentes em termos distribucionais.

À guisa de informação mais detalhada, os 13 sonetos rimados exclusivamente por toantes são: “Barros” (p. 29); “Marília” (p. 31); “Ademir da Guia” (p. 34); “Fuentes e Deus” (p. 38); “H.I.” (p. 42); “Bith” (p. 46); “Sisleide” (p. 47); “Leite” (p. 48); “Dídimo” (p. 54); “Berger” (p. 55); “Telmah” (p. 56); “Vera Lentz” (p. 59); e “Campi” (p. 61).

Reconduzindo o olhar para as soantes e seus subtipos, constatou-se que 39 casos, em 26 sonetos, enquadraram-se no que Chociay (1974) denomina como *padrão completa*. Os outros 45, em 27 sonetos, possuem um ou mais traços desviantes do padrão. Destes, ao filtrar somente as soantes com caráter de *diminuta*, acumulado com outros desvios ou não, chega-se ao número de 21 casos espalhados nos 18 sonetos listados a seguir:

3 Este protocolo é uma derivação concisa do que fora elaborado para o tratamento de dados da Tese de Doutorado intitulada *O rimário de Wilberth Salgueiro em Sonetos*, de Zoteli (2023a).

Quadro 1 – Lista de sonetos com rima *diminuta* em *Personecontos* (2004)

Soneto	Página	Esquema
Marcos e Diva	p. 15	<u>ABAB</u> CDDC EEE FFF
Bartolomeu	p. 17	ABAB <u>CDCD</u> <u>EFE</u> <u>GFG</u>
Maria	p. 20	<u>ABBA</u> <u>CDCD</u> EFF <u>EGG</u>
Fuinha	p. 22	<u>ABBA</u> <u>CDCD</u> EFF <u>EGG</u>
Soninha	p. 23	<u>AABB</u> <u>CCDD</u> <u>EEFF</u> <u>GG</u>
Rubem	p. 25	<u>ABBA</u> CDDC EEE FFF
Arthur, Elizabeth e o Bobo	p. 27	<u>AABB</u> CDCD EEE FFF
Roberto	p. 30	A B BA <u>CCDD</u> EF <u>G</u> FEG
Caio	p. 32	ABBA <u>CDDC</u> EFF <u>GGE</u>
Sebastião mais João	p. 40	<u>AABB</u> <u>CCDD</u> <u>EFG</u> <u>EGF</u>
Amorim	p. 41	<u>AABB</u> CDCD EFF <u>GGE</u>
Guel	p. 43	<u>ABBA</u> CDDC <u>EFG</u> <u>EFG</u>
Bandeira	p. 45	ABBA <u>CCDD</u> EFF <u>EGG</u>
Wilsom	p. 49	ABBA <u>CDCD</u> <u>EFE</u> <u>FGG</u>
Tenório	p. 51	AABB <u>CDDC</u> EEE FFF
Ananás II	p. 52	ABBA <u>CDDC</u> EFG EFG
Cheeco	p. 53	<u>AABB</u> <u>CDDC</u> <u>EFG</u> <u>FGE</u>
Zé	p. 60	ABBA <u>CDDC</u> EFE GFG

Nota: A mudança estrófica é representada por um espaço simples entre as letras (A, B, C etc.) que representam o último verso de uma estrofe e o primeiro da subsequente. Como estratégia distintiva, as soantes estão sublinhadas, as toantes não. Além disso, as rimas *diminutas* estão marcadas com negrito.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Como se pode checar no *Quadro 1*, dos sonetos com rima *diminuta*, somente “Soninha” (em modelo inglês) e “Roberto” (alternativo) não seguem o modelo italiano. Nota-se que em 3 poemas (“Soninha”, “Caio” e “Guel”) há mais de um par de *diminuta*; e a maior parte das ocorrências (13 delas) está nos 8 primeiros versos. A maioria dos sonetos (14) tem mais de um caso soante em seu esquema rímico. Apenas 3 pares se constituem

interestroficamente: em “Sebastião mais João”, “Guel” e Cheeco”, entre os tercetos. Assim situados os pares identificados, discrimina-se na seção consecutiva sua constituição fônico-reiterativa a fim de ratificar sua vinculação ao subtipo soante preconizado.

DIMINUTAS NOS UMBRAIS RÍMICOS DE PERSONECENTOS

Conforme se adiantou, a rima soante *diminuta* possui o traço da *coliteração* e/ou da *metafonia*. A primeira se dá entre consoantes distintas com traços articulatórios em comum; enquanto a segunda, entre vogais de mesma base contrastadas timbricamente. O mapeamento investigou os dois aspectos. Observou-se, todavia, o emprego quase exclusivo do primeiro, sobre o qual se dedica a análise daqui em diante.

Em Jota (1968, p. 67), *coliteração* aparece definida como “aliteração de consoantes homorgânicas, como b/p/m, f/v, t/d etc.”. O conceito de *consoantes homorgânicas*, sob o verbete *homorgânico*, está registrado em Dubois *et al.* (2001, p. 327) como “dois ou mais fonemas que têm um mesmo ponto de articulação, diferenciando-se por outros traços. Assim, [p] e [b] são homorgânicos porque são pronunciados com uma oclusão labial” – percebe-se que a definição indica o mesmo “ponto” articulatório, mas o exemplo traz associados indistintamente o modo (oclusão) e o ponto (labial) de articulação. Fiorin (2014, p. 111) contempla o conceito de *coliteração* sob a designação da figura retórica sonora *aliteração* ao incluir em sua definição a repetição “de traços consonânticos (por exemplo, oclusividade, bilabialidade, lateralidade, etc.)” – verifica-se aí de novo a assunção não só do ponto como também do modo de articulação para determinar a condição homorgânica. Chociay (1974) aplica à rima *diminuta* a *coliteração* conforme Marques (1968) a emprega ao explorar repetições na linha sonora do verso: como *aliteração* modificada, admitida não só entre *consoantes homorgânicas*, mas também entre aquelas com parentesco articulatório menos evidente. Dessa forma, ele admite “famílias” coliterativas, como o grupo do *mê* (/m/, /p/, /b/, /f/ e /v/), de relação labial, e do *sê* (/s/, /z/, /ʒ/ /ʃ/, /ɲ/, /λ/), palatal.

Com o amparo do conceito mais abrangente de *coliteração*, como *aliteração* entre consoantes que compartilham semelhanças articulatórias (ponto e/ou modo de articulação), analisa-se a rima *diminuta*. Organiza-se a exposição dos casos desde o

mais simples, só com a reiteração *coliterada* como desvio, ao mais complexo, com a conciliação de todos os desvios soantes e de assimetria acentual.

No decorrer dos parágrafos, para ilustrar os comentários descritivo-analíticos, apresenta-se lado a lado o par com os segmentos rimantes separados por barra(s); sublinha-se a vogal forte de cada segmento, incluindo eventual letra-consoante de marca nasal; realça-se com negrito as letras que representam os fonemas reiterados; italiciza-se toda letra representante de fonema a ser evidenciado na abordagem. Isto esclarecido, proceda-se o anunciado.

Distribuídos por 3 sonetos, 4 pares carregam como único traço desviante a *coliteração*; 2 deles, de rima grave, estão nas duas estrofes finais de “Soninha”:

Aí, boca com boca, mão na vulva,
e no clitóris, dedos que se cruzam,
você no meu ouvido, tom **obsceno**,
nuvem que chove – tudo em **movimento**.

Em vez disso, Janjão, você vai, **goza**,
dorme e ronca, feliz, de lado, **broxa**.
(Bith, 2004, p. 23)

O primeiro par consta no terceiro quarteto e o segundo, no dístico final do soneto inglês. Notou-se que aquele, “**obsceno/movimento**” (F), tem um único ruído reiterativo na aliteração entre /n/, na primeira palavra-rima, e /t/, na segunda. A despeito de suas diferenças – /n/ é alveolar nasal sonora e /t/, linguodental oral surda –, essas consoantes assemelham-se por conta de sua condição oclusiva. Essa semelhança ganha relevo devido à proximidade dos pontos onde a língua se articula: nos alvéolos em /n/ e nos dentes incisivos superiores centrais em /t/. Já este, “**goza/broxa**” (G), reitera a linguodental sonora /z/ com a palatal surda /ʃ/, ambas constrictivas fricativas orais – além do mais, seus pontos articulatorios são bastante aproximados.

Sutil diferença reiterativa também se vê em “Guel” e “Tenório”, respectivamente:

que a mídia vai cobrir o meu **suicídio?**
Guel riu alto no táxi que tomara.
“O caminho se faz ao caminhar...”

recordou-se do dito de Duílio,
poetastro, michê da madrugada...
Guel via a Ponte à frente e a casa atrás. (Bith, 2004, p. 43)

e

Nem cruz nem alho, estaca ou água-benta:
o vampiro era vítima de um tempo.
Por ofensa, negou-se ao coquetel
(a ferir de ciência aquela **lenda**)
(Bith, 2004, p. 51)

Ambos os pares, graves, exibem aliteração com a oclusiva linguodental oral sonora /d/. Em “Guel”, “suicídio/Duílio” (E) aporta-se no verso inicial de cada terceto. A consoante /l/, constrictiva lateral alveolar, em relação à /d/, teria em comum apenas a condição de ser oral sonora. No entanto, tanto /l/ quanto /d/ se palatizam na pronúncia recorrente em terras cariocas e capixabas – para manter a referência prosódica do poeta. O fonema /l/ realiza-se quase como a palatal /λ/ antes de ditongo crescente com vogal /i/ e /d/ é africado e palatizado como /dʒ/ quando antes da vogal /i/. Em “Tenório”, “água-benta/lenda” (C) localiza-se nos versos externos do segundo quarteto. Entre /t/ e /d/, fonemas homorgânicos, a única diferença provém do papel das cordas vocais: surda e sonora, nessa ordem.

Outro par com apenas o traço desviante de *diminuta* aparece nos versos externos do segundo quarteto de “Caio”:

Se jogava na frente o nome: “Caio...
Rolando...” – viajava – “da... da... Rocha!”
Tinha seus bordões: “fé demais”, “cá, brochá”,
“tem pão, fresco?”, “o pé, louro”, troc**alho**)
(Bith, 2004, p. 32)

Em “Caio/troc**alho**” (C), de rima grave, a *diminuta* não se opera entre consoantes, mas sim entre a semivogal /j/ e a consoante /λ/. Admitiu-se esse par porque, em atos comunicativos menos formais, não é raro transformar na pronúncia a constrictiva lateral palatal oral sonora na semivogal articulada constrictivamente na mesma região palatal.

Pondera-se que é preferível “pecar” analiticamente pela inclusão de casos limítrofes a falhar pela imprudência de ignorá-los.

Esgotadas as exclusivamente *diminutas*, passa-se para as que possuem acúmulo de mais de um desvio. Em 5 pares, há tanto a condição de *diminuta* quanto a de *ampliada*. Constata-se ampliação até a *consoante de apoio* em “Rubem” – com rima aguda –, “Maria”, “Caio” e “Amorim” – com grave. Observe-se o primeiro citado:

Abri os olhos: vi a **multidão**,
vermelha, cochichando ao meu redor.
Onde fora parar a minha moto?
Tentei me levantar, mas, com dor, **não**.
(Bith 2004, p. 25)

Em “Rubem”, nos versos externos do primeiro quarteto, “**multidão/não**” (A) tem atração reiterativa entre as oclusivas sonoras /d/, linguodental oral, e /n/, alveolar nasal, devido aos pontos de contato com a língua quase coincidentes: os dentes incisivos centrais superiores estão intimamente conectados aos alvéolos.

Defende-se que essa intencionalidade estética de sobrepor os desvios de *ampliada* e *diminuta* reforça-se em “Maria”, “Caio” e “Amorim”. Na ordem respectiva:

Falecidos, seus pais, uns intelectuais,
deram-lhe de nascença: Verana **Ravena**.
Assim sem sobrenome, sem crisma, sem **pena**.
Um dia, sem que tais, se disse: nunca mais!
(Bith, 2004, p. 20)

;

Se jogava na frente o nome: “Caio...
Rolando...” – viajava – “da... da... **Rocha!**”
Tinha seus bordões: “fé demais”, “cá, **brocha**”,
“tem pão, fresco?”, “o pé, louro”, trocadalho
(Bith, 2004, p. 32)

e

Amorim era um mestre da etimologia.
Ninguém – exceto Carmo e Jô – compreendia
seus radicais segredos sem nenhuma graça.
Luiz, indiferente, falava “isso passa”.
(Bith, 2004, p. 41)

Em “Maria”, nos versos internos do primeiro quarteto, “**Ravena/pena**” (B) contrasta as orais /v/, constrictiva fricativa labiodental sonora, e /p/, oclusiva bilabial surda; seu emparelhamento se dá graças ao ponto de articulação labial. Em “Caio”, nos internos do segundo quarteto, “**Rocha/brocha**” (D) coloca em evidência a suave distinção entre a velar /R/ e a alveolar /r/, ambas constrictivas vibrantes orais sonoras – aqui a idêntica reiteração da vogal forte em diante grifa o insinuante contraste. Em “Amorim”, nos dois primeiros versos, “etimologia/compreendia” (A) traz a constrictiva fricativa palatal /ʒ/ em cotejo com a oclusiva linguodental /d/, africada e palatizada como /dʒ/ diante do /i/; ambas, orais sonoras.

A rigor, analistas mais conservadores podem avaliar estes últimos 4 pares como soante *padrão completa*, pois o desvio se aplica antes da última vogal forte. Optou-se aqui por evidenciar a presença de *diminuta* sobreposta à *ampliada* para trazer a lume “matizes através do contraste de traços das consoantes da sílaba forte” (Chociay, 2004, p. 187).

Mais difícil de se ignorar é um outro par em que a marca de *ampliada* se estende a sílabas e até a item vocabular anteriores à vogal forte final. Lê-se em “Cheeco”:

entre pasmo e metódico, mediu-se,
descobrimo na métrica **a subida**
que o tornava ridículo. Assim,

feito proparoxítona **assumida**,
disse-se Cheeco: Fiat lux. Sentiu
a síndrome de Sísifo bilíngüe...
(Bith, 2004, p. 53)

Conforme se confere, em “Cheeco”, entre o verso mediano do primeiro terceto e o inicial do segundo, “**a subida/assumida**” (F), grave, também craveja a condição *diminuta* na *consoante de apoio* da sílaba forte entre as oclusivas bilabiais sonoras /b/, oral, e /m/, nasal. O diferencial é que a reiteração *ampliada* é intervocabular no primeiro verso e ocupa todas as sílabas da palavra-rima do segundo.

Prosseguindo para as rimas *diminutas* que se assemelham mais às toantes, verifica-se a ocorrência de pares em que se adiciona marcador de *incompleta*. Contempla-se tal conciliação em “Zé”:

Pé ante pé equilibrou-se (o Zé)
sobre a muralha da mansão (na **mata**).
Nenhum alarme nenhum cão (de **guarda**)
um som sequer fez-se na noite (em gelo).
(Bith, 2004, p. 60)

O par “**mata/guarda**” (B), grave, nos versos internos do primeiro quarteto de “Zé”, apresenta o traço de *diminuta* entre as consoantes das sílabas finais dos segmentos: as oclusivas linguodentais orais /t/, surda, e /d/, sonora. A marca de *incompleta* reside na consoante excedente /R/ (ou /r/, dependendo da pronúncia) da sílaba forte do segundo segmento.

Averiguou-se também a concomitância entre a *diminuta*, a *incompleta* e a *ampliada*. Essa convergência ocorre em “Fuinha”:

Eis que chegamos, juntos, nesta praça.
Parto-lhe a cara. Sem seu rosto, o **puto**
do Fuinha é só – só um pó de **busto!**
(Bith, 2004, p. 22)

A rima “**puto/busto**” (G), grave, nos dois últimos versos de “Fuinha”, revela a redução reiterativa *diminuta* justamente na *consoante de apoio* da sílaba forte de ambos os segmentos, estabelecendo-se ao mesmo tempo como *ampliada*. O elemento de *incompleta* faz-se presente na consoante /s/ que sobra não reiterada.

Ainda mais camufláveis entre as toantes, podendo facilmente passar despercebidas

a olhos nem tão distraídos, estão as *diminutas* que também se constituem como *metatéticas* – conforme demonstrado em Zoteli (2023b). Além disso, todos os casos apontados têm avanço reiterativo para fonemas anteriores à vogal forte de referência (por isso, *ampliadas*). Checa-se essa tríade de desvios nos versos 1 e 3 do primeiro quarteto de “Marcos e Diva”:

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

O par “**sab**ia**/D**iva**” (A), grave, tem a *metátese* entre as consoantes coliteradas pela articulação labial oral sonora: /b/, oclusiva bilabial, e /v/, constrictiva fricativa labiodental. O determinante para ser *ampliada* é o envolvimento da *consoante de apoio* da sílaba forte de “**sabia**”.**

Encontra-se proposta parecida, mas com mais suavidade na correspondência visual-sonora, nos versos 12 e 14 no último terceto de “Bartolomeu”:

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

A rima “**sax/gás**” (G), aguda, insere o dífono /ks/ pela letra “x” de “sax” – [saks] – em reiteração *metatética* com as consoantes /g/ e /s/ do [gás]. A marca *diminuta* se dá entre as oclusivas velares orais /k/, surda, e /g/, sonora – *ampliada* por incluir esta última.

Com correspondência também sutil, mas com outra peculiaridade, há os versos 9 e 12 nos tercetos de “Sebastião mais João”:

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

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

O par “**respeita/esse besta**” (E), grave, emprega rima *diminuta* entre as oclusivas bilabiais orais /p/, surda, e /b/, sonora, exibindo característica de *metatética* pelas posições diferentes do /s/. É ocorrência de *ampliada* por se estender até a antepenúltima sílaba da primeira palavra-rima e até a penúltima palavra do segundo verso em causa. Ademais, pode ser vista como *incompleta* devido à semivogal /j/ supostamente excedente no ditongo decrescente de “**respeita**”. Cumpre ponderar, todavia, que essa condição *incompleta* pode ser relativizada se se considerar pronúncia que adicione a semivogal entre a vogal forte e o “s” de “**besta**” – tal qual a versão carioca [‘bejʃta].

Outrossim, observa-se enriquecida junção de desvios nos versos internos do segundo quarteto de “Ananás II”:

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

A rima “lavando **louça/rola solta**” (D), grave, inscreve a *diminuta* entre as consoantes oclusivas linguodentais orais /d/, sonora, e /t/, surda. A *metátese* se apresenta no embaralhamento reiterativo de 4 vogais, 3 consoantes e 1 semivogal, o qual se estica até a penúltima palavra de cada verso (daí, *ampliada*). Configura-se ainda como *incompleta* por conta das distinções de articulação e de timbre entre as vogais rimadas de “lavando” e “rola”: a forte nasal semifechada /ã/ da primeira palavra contrasta com a fraca oral aberta /a/ da segunda; a fraca fechada /o/ da primeira, com a forte semiaberta /ɔ/ da segunda.

Inscreve-se conciliação de feitio parecido em “Wilson”:

sempre a mesma mesmice, eu já disse...”
Aqui termina a sina do **escrevente**

– outra que, por silêncio mil, **se perde**.
(Bith, 2004, p. 49)

O par “**escrevente/se perde**” (G), grave, nos dois últimos versos de “Wilson”, registra traço de *diminuta* minimamente entre as consoantes das sílabas finais dos segmentos: /tʃ/, surda, e /dʒ/, sonora. Ambas formadas por oclusivas linguodentais orais (/t/ e /d/) harmonizadas com constrictivas fricativas palatais orais (/ʃ/ e /ʒ/, respectivamente). O marcador de *incompleta* está na divergência articulatória entre as vogais fortes de referência /ẽ/, nasal, e /ɛ/, oral – verifica-se também *metafonia* na variação tímbrica entre elas, semifechada e semiaberta, nessa respectiva ordem. Se considerada a reiteração até aí, a marca *incompleta* se dá também num suposto /R/ excedente na segunda palavra-rima. No entanto, a fim de alargar a análise da investida *diminuta*, faz-se a concessão de se admitir a condição *ampliada* pela *coliteração* entre as consoantes de apoio /v/, constrictiva fricativa labiodental sonora, e /p/, oclusiva bilabial surda – apesar das diferenças descritas, essas consoantes orais compartilham o traço articulatório labial. Se se estender a ampliação um pouco mais, o fator de *metatética* se aplica nas posições diferentes do /r/ entre os segmentos; e se se considerar a distinção /r/ e /R/, obtém-se mais um componente de *diminuta*. Um adendo: a fim de manter a malha estética de similaridades, escolheu-se não reduzir o “e” de “se”, mantendo a pronúncia /e/.

Os casos daqui em diante envolvem maior risco analítico, pois possuem um traço tipicamente considerado toante: assimetria acentual. Ciente de ser um ponto polêmico e mais suscetível a divergência, defende-se que se admita esse aspecto assimétrico no conjunto soante. Isso porque, embora a tradição poética grife as soantes como rimas entre segmentos de acentos iguais, pensa-se ser possível manipular as convenções métrico-rítmicas para harmonizar sonoramente a assimetria visualmente insinuada. Em convergência com essa direção de análise, ampara-se na maestria do poeta em problematizar esteticamente convenções formais. Avance-se.

No excerto seguinte, primeiro quarteto de “Guel”, o par destacado associa segmentos pragmaticamente assimétricos:

Saiu de casa para suicidar-se.
Sem projeto, pensou na Ponte Excelsa.

“Deve ser uma queda e tanto”, Guel
vibrou com as manchetes dos **jornais**.
(Bith, 2004, p. 43)

Ao rimar um verbo com pronome enclítico com um substantivo oxítono, o par “suicidar-se/jornais” (A), ao menos visualmente, opera rima entre um segmento grave e um agudo. O parâmetro de *diminuta* aplica-se entre as oclusivas sonoras /d/, linguodental oral, e /n/, alveolar nasal – relação explorada anteriormente. Da inversão dos dois últimos fonemas de cada segmento, há o deslocamento do /R/ (por isso, *metatética*). Pondera-se que, na versificação, é possível abordar vogal como semivogal (sinérese) e vice-versa (diérese), o que se procede em geral na escansão até a última vogal forte do verso. O encaminhamento que se escolheu aqui é, pela diérese, tornar vogal a semivogal do ditongo de “jornais” para reiterá-la com a vogal do pronome “se” reduzida a /i/; dessa forma, não se tem combinação assimétrica, mas sim entre segmentos graves.

Outro par com similar configuração está nos dois últimos versos do segundo quarteto de “Bandeira”:

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

Em “levantou-se/show” (D), também pragmaticamente entre segmento grave e agudo, procedeu-se de modo diferente com a vogal do pronome enclítico: optou-se por reconhecer a supressão comumente praticada em conversas informais – [levã'tows] em vez de [levã'towsi] – para ignorá-la no acento métrico. Desse modo, os dois segmentos podem ser tratados como agudos, relevando a assimetria visualmente notada. O elemento de *diminuta* se estabelece entre as constrictivas fricativas orais surdas /s/, linguodental, e /ʃ/, palatal – as quais estão em inversão posicional, portanto *metatéticas*. A condição *ampliada* ocorre na *consoante de apoio* palatal de ‘show’.

Para finalizar a lista, 2 casos exibem imperativa similaridade visual em que pese a diferença sonora. Examina-se tal identidade estética na rima dos dois versos finais do primeiro quarteto de “Arthur, Elizabeth e o Bobo”:

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

Em “**trazida**/linda **diz**” (B), entre segmento grave e agudo, 4 letras (“a”, “d”, “i” e “z”) correspondem-se visualmente, incluída aí a *consoante de apoio* da sílaba forte de “trazida” e a última vogal de “linda” (portanto, alcance intervocabular) na configuração *ampliada*.⁴ Emprega-se o componente de *diminuta* na pronúncia do “z”: na primeira palavra-rima, representa a sonora /z/, na segunda, a surda /s/, compartilhando as duas o perfil de constritivas fricativas linguodentais orais. O arranjo que demarca a *metatética* se realiza por palíndromo visual “zida/adiz”.

Consulta-se o último par nos versos 7 e 8 no único quarteto do alternativo “Roberto”:

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

Em “**décimo andar**/incessante **pro nada**” (D), entre agudo e grave, assenta-se a correspondência visual nas letras “a”, “o”, “d”, “n” e “r”, a primeira delas ocorrendo 2 vezes. Nota-se que as consoantes aparecem embaralhadas (*metátese*), enquanto as vogais coincidem na mesma ordem entre os segmentos. A condição de *incompleta* torna-

4 A pontuação do verso-fonte do par em questão foi ignorada propositalmente para a clareza da exposição.

se observável no plano fonético de “n”: em “andar”, apenas nasaliza a vogal forte; em “nada”, é a consoante /n/. É uma rima *ampliada*, porque se estende até a(s) palavra(s) anterior(es) à última de cada verso. A marca *diminuta* só se instaura quando se avança para além das coincidências visuais. A consoante da penúltima sílaba de “décimo” e a da última de “incessante” (“e” redutível a /i/) reiteram-se: a constritiva fricativa /s/ e a oclusiva /t/, ambas linguodentais orais surdas, podem aprofundar a semelhança com a interferência da constritiva fricativa palatal /ʃ/ sobre a última (/tʃ/) quando em face de /i/, se considerada a pronúncia cotidiana que se adotou na análise de pares anteriores.

OBSERVAÇÕES DE ACABAMENTO

A autodeclarada preferência de Bith por rimas toantes tenciona esteticamente imprevisibilidade e antimonotonia. Em seus sonetos, entretanto, não é incomum encontrar as soantes, apesar do quantitativo destacadamente menor; acerca delas, investigou-se o emprego de artifícios para afastá-las da reiteração previsível e monótona. Dentre eles, direcionou-se a atenção para a *coliteração*, que caracteriza o subtipo *diminuta*.

À luz da abordagem teórico-classificatória de Chociay (1974), de fundamento reiterativo-acental, definiu-se um protocolo referencial para estabelecer agrupamentos rimáticos e, conseqüentemente, esquemas rímicos. Sua aplicação permitiu a comparação entre a recorrência de toantes e soantes no rimário dos 50 sonetos de *Personecontos* (2004). Conforme exposto, dos 330 agrupamentos obtidos, cerca de 75% são toantes (246), o que ratifica a predileção assumida pelo poeta. Com o foco voltado para os subtipos dos 25% de soantes (84), constatou-se que 39 casos são de *padrão completa* e os outros 45 apresentam um ou mais de um traço desviante. Destes últimos, dos que têm o elemento desviante, exclusivo ou não, de *diminuta* compuseram um subconjunto de 21 pares, sobre o qual se desenvolveu a análise da constituição formal.

O subtipo sob estudo está presente em 18 sonetos: “Marcos e Diva” (p. 15); “Bartolomeu” (p. 17); “Maria” (p. 20); “Fuinha” (p. 22); “Soninha” (p. 23); “Rubem” (p. 25); “Arthur, Elizabeth e o Bobo” (p. 27); “Roberto” (p. 30); “Caio” (p. 32); “Sebastião mais João” (p. 40); “Amorim” (p. 41); “Guel” (p. 43); “Bandeira” (p. 45); “Wilson” (p. 49); “Tenório” (p. 51); “Ananás II” (p. 52); “Cheeco” (p. 53); e “Zé” (p. 60). O 5º, o 9º e o 12º citados abrigam 2 pares cada.

Admitidas as concessões analíticas em relação à concomitância de caracteres desviantes, confere-se a rima *diminuta* conciliada com *ampliada* em 15 pares; com *metatética*, em 9; e com *incompleta*, em 6. Ademais, inclui-se a combinação de acentos assimétricos como desvio possível dentro do espectro soante, o que problematiza limites classificatórios mais conservadores. São 4 pares com essa condição: 2 deles são harmonizáveis acidentalmente via recursos métrico-prosódicos; os 2 outros têm assimetria incontornável, porém reiterados.

De modo geral, evitou-se a generalização toante para casos em que há imperativos que fortalecem a correspondência fônica. Não se ignorou a pericial manipulação rimática do poeta para tensionar fronteiras classificatórias. A *coliteração*, em combinação ou não com outros desvios soantes toleráveis e com subterfúgios da versificação e da prosódia cotidiana, confronta a esperada facilidade de identificação tanto auditiva quanto visual da reiteração total. Em última análise, esse tipo de *aliteração* modificada, com ou sem outros elementos desviantes, lega o atributo do imprevisível às rimas soantes.

O estudo das rimas de *Personecontos* permite averiguar posturas formais do poeta e pensar a teoria do verso. De perfil rimático proeminentemente toante, o emprego de soante merece atenção analítica por também contribuir na investida contra a reiteração previsível. A *coliteração* é uma das características sonoras – em dinâmica com o aspecto visual, como se viu – que minimizam a obviedade reiterativa soante. Ao explorá-la, e mais ainda quando a concilia com outros desvios, o poeta diminui a distância distintiva entre a reiteração total e a parcial, convencionadas pela tradição ocidental. As soantes *diminutas*, recurso à disposição da poética lusófona, podem informar, portanto, refino estético que corre risco de não ser notado no nível racional-analítico – prejuízo contra o qual este artigo pretende contribuir.

COLLITERATION IN FULL RHYMES OF PERSONECONTOS, BY BITH

ABSTRACT: The article analyzes the rhymes constitution of *Personecontos* (2004), by Bith (Wilberth Salgueiro), based on the reiterative-accentual criteria according to Rogério Chociay (1974). It is presented an analytical protocol, and its resulted quantitative overview

of approximate and full rhymes. Then, of the last ones, it concentrates on those containing *colliteration*: the *diminished* rhymes. This subtype adds up to 21 pairs, shares reiterative unpredictability and challenges reader-analysts to identify it when combined with other deviations of the full rhyme spectrum (*metathesis*, surplus phoneme, etc.) and/or with accentual asymmetry. It demonstrates a purposeful friction between classification thresholds in the poet's rhyming exercise.

KEYWORDS: Contemporary brazilian poetry; Rhymes; Colliteration; *Personcontos*; Bith.

COLITERACIÓN EN RIMAS CONSONANTES DE PERSONECONTOS, DE BITH

RESUMEN: El artículo analiza la constitución de las rimas de *Personcontos* (2004), de Bith (Wilberth Salgueiro), a partir del criterio reiterativo-acentual según Rogério Chociay (1974). Se presenta un protocolo analítico y el panorama cuantitativo de las rimas asonantes y consonantes. De estas últimas, se concentra en las que contienen *coliteración*: las *diminutas*. Este subtipo tiene 21 pares, añade imprevisibilidad reiterativa y desafía al lector-analista a identificarlo cuando se combina con otras desviaciones del espectro consonante (*metátesis*, fonema sobrante, etc.) y/o con asimetría acentual. Esto muestra la fricción deliberada de los umbrales de clasificación en el ejercicio de rima del poeta.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña contemporânea; Rimass; Coliteración; *Personcontos*; Bith.

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

DUBOIS, Jean *et al.* *Dicionário de lingüística*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

JOTA, Zélio dos Santos. *Dicionário de lingüística*. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

MARQUES, Oswaldino. *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

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

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

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

_____. Rimas metatéticas em Personcontos, de Bith. *Fernão*, v. 5, n. 10, p. 123-145, 07 dez. 2023b.

Submetido em 12 de outubro de 2023

Aprovado em 04 de janeiro de 2024

Publicado em 29 de setembro de 2024
