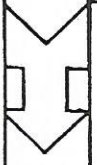
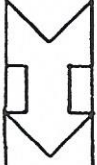
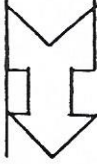
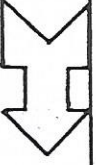
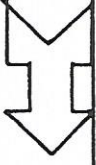
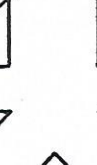
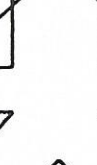
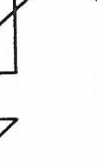
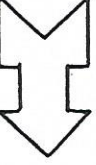
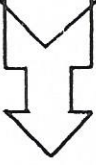
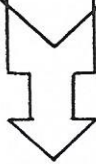
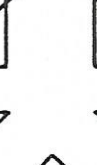
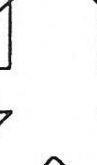
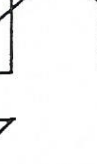
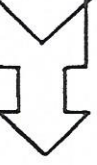
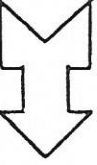
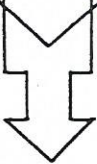
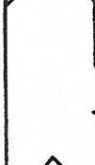
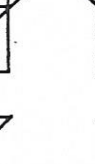
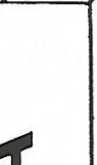
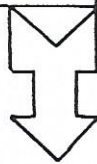
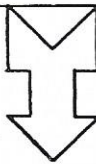


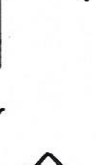
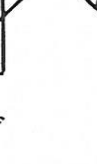
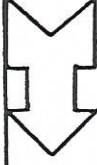
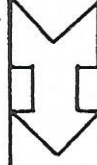
M. CAVALCANTI PROENÇA



**RÍTMO
E
POESIA**



COLEÇÃO REX



RITMO E POESIA

PREFÁCIO

Organização Simões, editora
Coleção REX-filologia
Diretor: Darci Damasceno

O TRABALHO que se vai ler não é um tratado de versificação. Ao contrário, pressupõe um conhecimento prévio do assunto, pelo menos no que concerne a contagem silábica, ~~se~~ *surra*, diérese, sinérese e demais expressões comuns à técnica do verso, e sua conceituação tradicional.

À falta de trabalhos anteriores em língua portuguesa, que encarassem o tema sob o aspecto aqui tratado, fomos forçados a dar caráter normativo a vários princípios estabelecidos e a aplicá-los com rigidez que, ao próprio autor, pareceu, às vezes, excessiva.

Por isso mesmo, vamos fazer algumas ressalvas para evitar possíveis malentendidos:

Preferimos chamar aos segmentos silábicos mais simples, células métricas, e não células rítmicas, porque a condição fundamental para estabelecimento do ritmo é a repetição no tempo ou no espaço, o que, no caso, não acontece, pois, a estabelecer células rítmicas estas contariam, no mínimo, duas células métricas. Pode acontecer que, em outros estudos, se imponha a necessidade de estabelecer as; neste, não.

Sendo a primeira repetição da tônica o que nos dá a caracterização mais simples do

Este livro é uma reprodução integral, em off-set, ressaltando o texto da 1ª edição de 1955, em honra à memória do autor. Colocamos uma ERRATA para compensar a ausência de revisão tipográfica.

PAULA KAORI YAMAMURO 1975.

rítmo, demos maior importância às células que se iniciam com sílaba forte, uma vez que a análise não interfere no estabelecimento das formas rudimentares do rítmo. Se, em música, ela é subentendida, mesmo quando não representada gráficamente, do mesmo modo ocorre no verso, pois a tônica, sendo expiratória, subentende, obrigatoriamente, uma inspiração inicial. E já nos Cancioneiros, o verso de arte maior (11 sílabas) era considerado perfeito mesmo com dez, se a primeira fôsse tônica, subentendendo, portanto, uma arse, preparatória da tese.

E, como falamos em música, é bom que se esclareça o valor puramente feurístico que emprestamos ao uso das notações musicais na representação das sílabas métricas. Sua utilidade se cinge a um sistema convencional de sinais representativos de duração sonora (para o nosso caso) e que nos permitiu materializar certos fenômenos métricos que exigiriam muita palavra, sem garantia de clareza. É claro que, a cada representação feita com notas musicais, corresponde uma série de outras representações igualmente corretas e válidas, o que só é dito para evitar que nos atribuam a idéia de identificar dogmáticamente música e verso. E foi a título de curiosidade que fixamos, algumas vêzes, certas coincidências numéricas encontradas, como é o caso das relações dos acordes e dos segmentos do decassílabo.

Estudando o rítmo nos seus aspectos mais simples e nas suas características mecânicas, pode parecer que a sistemática notação dos acentos secundários significue preferência pela

pianola, em detrimento do pianista. Não é assim. A sistemática existência de acentos secundários é real, e inegável. Mas não esqueçamos — é claro — que a boa leitura de versos se baseia nas diferenças de duração atribuídas às sílabas tônicas, numa gradação que faz as de cesura maiores que as segmentares, e as de fim de verso mais longas que aquelas. Sem esquecer as de unidades semânticas, muito perceptíveis no "enjambement", os fenômenos de antonação, o acento fraseológico e outros.

O que existe é a relatividade de duração entre as diferentes tônicas, de modo que, na leitura, a noção de tonicidade mecânica cede lugar a uma tonicidade por assim dizer declaratória, criadora de tipos mais complexos de rítmo. Tenho a convicção de que também pode ser sistematizada, mas não foi este o caso.

Era o que tinha a dizer e mais não.

INTRODUÇÃO

A partir da métrica dos Cancioneiros, até o virtuosismo dos parnasianos, a noção de ritmo tem sofrido variações que nos impossibilitam, hoje, de perceber a musicalidade em muitos dos poemas arcaicos. Será problema de história da metrificação, e não se enquadrará nas intenções dêste trabalho, onde apenas procuramos estudar as possibilidades rítmicas do metro tradicional que alcançou os nossos dias (1).

Pensou-se, alguma hora, que houvesse até oposição entre o verso livre moderno e o tradicional. Na verdade, a diferença não se funda em uma diversidade específica de estrutura rítmica, mas na sucessão temporal dos intervalos.

O que caracteriza a versificação tradicional é a monotonia, o uso sistemático dos mesmos intervalos em posição simétrica, coisa comparável, resguardadas as diferenças básicas dos dois fenômenos, ao uso do compasso em música, isto é: a divisão proporcional do tempo, a sucessão sonora matematicamente dividida em fragmentos de duração igual, e apoiada na volta periódica das acentuações, incidindo sempre nos mesmos tempos.

(1) Para a parte histórica, veja-se o livro de Pierre Le Gentil.

Essa semelhança entre a versificação tradicional e o compasso é reforçada pelo isossilabismo das estrofes, outro elemento de monotonia que, se artisticamente desmereceu um pouco a poesia, ou, melhor, favoreceu a sua falsificação, teve a virtude de torná-la aceitável ao espírito conservador do povo pelo caráter menemônico da mesma monotonia.

As possibilidades de falsificação da poesia não escapou o verso livre, embora por motivos opostos. É o que se verá depois.

Não devemos, entretanto, fixar com exatidão essa falada monotonia. A cesura da 6.^a sílaba, no decassílabo e no alexandrino, sempre permitiu uma relativa liberdade rítmica, que também atinge o verso de onze sílabas, principalmente em Guerra Junqueira e Vicente de Carvalho. O isossilabismo e a simetria das cesuras é que, até certo ponto, apagam essa variedade que, em si mesma, constitui verdadeira transição entre o verso tradicional e o moderno.

Para esclarecer a afirmação, consideremos três quadras em versos de 10, 11 e 12 sílabas, assinalando com vírgulas as pausas de cesura, com ponto e vírgula as de fim de verso e com ponto final as de fim de estrofe:.

6, 4; 6, 4; 6, 4; 6, 4.
5, 6; 5, 6; 5, 6; 5, 6.
6, 6; 6, 6; 6, 6; 6, 4.

Ora, dentro dos segmentos de cinco e de seis sílabas, poderemos ter uma variedade bem apreciável de ritmo. Para as de cinco: 2-5,

3-5 e 1-3-5; para os de seis: 2-4-6, 3-6; 4-6, 1-3-6, e 1-4-6.

Era natural que, uma vez fixadas as normas do verso, surgissem as fórmulas, tanto é certo que a fixação de métodos de trabalho degrada o artesanato em artifício.

Como fazer um soneto? 6, 4; 6, 4, etc. An-Parecia álgebra: abba - abba - ced - ced. Antônio Tórres dera um exemplo pitoresco dessa poesia sob receita, numa quadra sôbre a rua Gonçalves Dias, e que cito de memória:

“E onde outrora foram os sobrados
em que sofreu o poeta brasileiro,
vive hoje a Associação dos Empregados
no Comércio do Rio de Janeiro.”

E, levando mais longe a sátira, inventava alexandrinos: “Crocodilizações verdes de jacarés”...

Agora, um parágrafo de *ismos* inevitáveis:

O Modernismo foi a reação contra o formalismo parnasiano, como o Romantismo o fôra contra o classicismo. Em nosso tempo, está voltando o aprêço à forma, após o Modernismo, assim como voltou após o Romantismo.

Nestas notas queremos indicar alguns caminhos que nos parecem capazes de fornecer contribuições ao estudo do ritmo, não só na poesia, mas ainda na prosa portuguêsã. É claro que teríamos de aproveitar a experiência alheia e apenas consignar os resultados interessantes que surgissem com a aplicação dos métodos já experimentados em outros idiomas

Além das poéticas tradicionais, o trabalho de Pius Servien foi usado largamente. Apenas, como se verá, nos afastamos do mestre na extensão dos segmentos rítmicos. Como tentamos estabelecer, a maior célula métrica é a de quatro sílabas, possuindo as que excedem êsse número um ritmo interno que não pode ser evitado. Basta ver uns poucos exemplos:

- a) "A sucessividade dos segundos" — 6-4
 b) "De inexorabilíssimos trabalhos" — 6-4
 c) "Misericordiosíssimo cordeiro" — 6-4

Tomemos o primeiro segmento de cada verso. Em *a* surge um acento interno em *su*: a sucessivídá-de, etc; em *b*, o acento interno recai em *ra*: de iné-xorabili-ssimos, etc.; em *c*, incide em *cor*: miserico-r-diosí-ssimo, etc.

Essa acentuação secundária pode variar de sílaba. Nos casos citados, basta que o leitor se fixe nos radicais e teremos: a sucessi-vida-de, ou inexorá-bilis-ssimos, ou mi-serico-r-diosí-ssimo.

A possibilidade de introduzir pausa após um vocábulo é dependente da unidade sintática. Um leitor — e o poeta é o primeiro leitor do próprio verso — pode cindi-lo, evitando a obrigatoriedade de acento secundário, o que tira qualquer dogmatismo à nossa afirmação sobre a impossibilidade de células maiores de quatro sílabas. Vejam-se êstes versos de Castro Alves:

"Deus do infeliz, do mísero,
 consolação do aflito."

Suponhamo-los reunidos num só:

"Deus do infeliz, do mísero, consolação do aflito".

Até a palavra *consolação*, teríamos as seguintes tônicas: 1-4-6-12: "*Deus do infeliz, do mísero, consolação*," que é um alexandrino romântico. Lido como um verso inteiro, haveria um acento em *con*: "Deus/ do infeliz/ do mí/ sero con/ solação." A pausa de fim de verso permitiu a sucessão de cinco sílabas átonas, sem necessidade de assinalar a sílaba *con*, acentuação anormal em *consolação*, em que o acento secundário deveria recair em *só*, em virtude do radical *consólo*: consô-lação.

Depois destas considerações que pretendem demonstrar a relatividade das afirmações que vamos fazer, sem, que, entretanto, lhes diminuam a utilidade, cabe dizer que também andamos pensando no problema dos timbres. Por enquanto, é assunto alheio às pesquisas, uma vez que ainda não se encontrou método de análise que permita despi-lo dos fatores emotivos. Falar de assonância, aliteração, anáfora, hemeoteleuto, párisson, homeoptóton e outros nomes mais ou menos complicados, é apenas reviver a nomenclatura retórica. É o registro dos fenômenos, mas não a penetração de seu mecanismo. Acho que seria desca-

CÉLULA MÉTRICA

Quando alguém começa um trabalho sobre metrficação, deve logo dizer que a métrica latina baseada na quantidade silábica difere da portugêsa, que se funda na tonicidade. Deve, também, acrescentar que, no latim do período imperial, a distinção quantitativa desaparece, substituída pelo timbre. Façamos de conta que já abordei êsse ponto e até esla-reci que o ritmo tônico de hoje em dia teve origem no latim cantado nas igrejas. Haverá economia de papel, citações latinas, bibliografia e demonstração erudita.

Foi um decassílabo da poesia popular que me obrigou a êsse passeio pela metrficação tradicional. E, como apareceram recantos interessantes, fixei-os nestas anotações de viagem. Com isso, parece que fico perdoado se, alguma vez, aparecerem travos de didatismo neste es-crito, pois será influência do antigo, que tem sempre um ar contagiante de museu. Podemos começar.

Convenções

Estabeleçamos, inicialmente, um código de sinais que será usado daqui por diante, para distinguir o material de que nos ocupamos: sí-labas átonas, tônicas e pausas.

- a) Tônica principal: / — — — — —
- b) Sílabas átonas: — — — — —
- c) Tônica secundária: — — — — —
- d) Cesura: / — — — — —

Tipos de células

Tentemos chegar, pela exemplificação, ao estabelecimento do que se chamará "célula métrica", escolhendo, para tanto, os vocábulos: *téla*, *pálido*, *viamo-lo*. Em todos, a tonicidade recai na primeira sílaba, e, segundo o acima convencionalizado, poderemos traduzi-los:

Téla = — — — — — /

Pálido = — — — — — /

Viamo-lo = — — — — — /

Se, entretanto, tomássemos os vocábulos *bater*, *recolher*, *revolução*, nos quais o acento tônico incide na última sílaba, a representação se faria de modo inverso:

bater = — — — — — /

recolher = — — — — — /

revolução = — — — — — /

Estão esquematizadas, nesses exemplos, as células métricas, os seis tipos de combinação de átonas e tônicas que, isoladas, ou grupadas, podem estruturar o ritmo dos versos. De maneira mais ampla, são essas combinações ou células que estabelecem o ritmo da poesia tradicional ou livre, e até da prosa lírica.

Por serem análogas aos pés da versificação latina, as células métricas são designadas por muitos autores segundo a nomenclatura clássica. Como, até certo ponto, há comodidade nesse procedimento, citemo-la:

trocáico / — — — — — / iâmbico — — — — — /

daclítico / — — — — — / anapéstico — — — — — /

péon primo / — — — — — / péon quarto — — — — — /

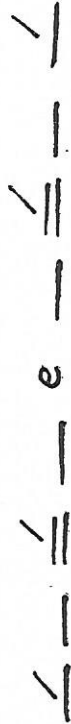
Extensão das células métricas

Desde logo se esclareça que o péon não corresponde, de nenhuma forma, à sucessão silábica do esquema. As representações

/ — — — — — e — — — — — /

CÉLULA MÉTRICA OU CANÇÃO LÍRICA

são puramente convencionais, pois, na realidade, se traduzem por



Fixemos, desde já, que a poesia inicial foi cantada, estêve sempre ligada à música, dependendo, portanto, das possibilidades do instrumento, no caso a voz humana que, ainda hoje, cria o ritmo dos versos desacompanhados de melodia. Basta lembrar que, na música, o maior compasso é o de quatro tempos, e que o terceiro, embora menos forte que o primeiro, o é mais que o segundo e o quarto, e estará explicada a necessidade da acentuação secundária.

Acento secundário

Se, até agora, houve alguém capaz de aceitar como bom tudo o que acima ficou dito, só o fez por extrema cordialidade ou boa fé, pois sou o primeiro a reconhecer que essas afirmações carecem de justificativa.

Porque se limita a quatro sílabas a maior célula métrica, na qual, antes ou depois de uma tônica, se grupam três átonas?

Said Ali, parece-me, foi o primeiro a fazer uma análise do problema da acentuação tônica em Português. Demonstrou, então, a existência de um ou mais acentos secundários em vocábulos de muitas sílabas, bem como a presença de um acento fraseológico, além do vocabular.

Aqui mesmo se verá que tal fato ocorre em virtude da impossibilidade de enunciarmos mais de três átonos, sem o apoio de uma tônica. Com vocábulos ultra-exdrúxulos, tais como *perdoáram-no-lo*, acontece que só conseguimos pronunciá-los, decompondo-os: *perdoáram + no-lo*. Um acento secundário, de menor duração que o primeiro (á) incide na sílaba final (*lô*).

Duas cacoépias frequentes ilustrarão o fato. O adjetivo *rítmico* é comumente pronunciado como *rítimico*. O mesmo acontece com *logarítimico* e *absolutamente*, que passam, no linguajar popular a *logarítimico* e *abíssolutamente*. Só os que estão alertados para a incorreção, decompõem devidamente tais vocábulos, valendo-se do acento secundário para evitar a sucessão de três átonas: *rít-mi-cô*, *lo-ga-rí-t-mi-cô*, *áb-so-lu-ta-mên-te*.

Explica-se, pois, que a maior unidade rítmica, ou célula métrica, é a de quatro sílabas: E, ainda mais, esta só é pronunciável por pessoas de dicção educada, que conseguem tornar quase imperceptível o acento secundário, circunstância que reduz o péon a uma convenção artificial.

Naturais, mesmo, são as células de duas e três sílabas, o que, aliás, Said Ali deixou implícito quando, no seu *Tratado de Versificação*, só deu patente aos pés di e trissilábicos.

Daí, a denominação de péon não ter justo cabimento, pois o que existe nêle é a fusão de duas células dissilábicas, ou seja, uma sincitia de trocaicos ou jámbicos.

Notação.

Estabelecido que só artificialmente é possível obter o péon, podemos adotar para as células métricas estudadas a notação musical usada por Spinelli:



cousa que, como bem expôs o autor, se deve à circunstância de podermos reduzir o ritmo dos versos ao compasso básico 2/4. O fato de a maioria de nossos versos começar em anacrusse não nos impede de adotar esse esquema, pois, também na música, os compassos se iniciam sempre em tempo forte, por uma convenção que evita outros sinais, além da barra de compasso.

Mobilidade do acento secundário

Não nos iludamos com versos deste tipo: "As pulverizações balsâmicas do luar" (Guerra Junqueiro), ou "Misericordiosíssimo cordeiro" (Augusto dos Anjos), pois, na verdade, são escandidos como se fossem:

As púl-ve-ri-xa-ções bal-sá-mi-cás do luar

Mi sé-ri-cór-di-o-sí-si-mô cor-dei-ro

Tanto é assim que um leitor, com desejos de originalidade, poderia variar de ritmo:

"As pul/verisações, etc. "Mí-sericor/diosí/simo, etc
 "As pulvê/rizações, etc. "Misê/ricordiosí/simo, etc.
 "As pulveri/sações, etc. "Miséri/cordiosí/simo, etc.

Deve ficar bem claro que só nos referimos ao ritmo do verso inteiro, diferente do ritmo declamatório, em que é possível fugir ao acento secundário:

"Alma/ dos movimentos rotatórios"
 (Augusto dos Anjos)

Quando, entretanto, se trata de um único vocábulo, é inevitável a acentuação suplementar embora possa variar de posição, como neste verso de Augusto dos Anjos: "A *sucessividade dos segundos*", cujo acento secundário pode incidir na 2.^a, na 3.^a, ou, ainda na 2.^a e 4.^a, dando os seguintes esquemas:

A sú-ce-si-vi-dá-de dos se-gun-dos

Bilac e Guimarães Passos não aceitam o acento secundário, mas é algo obscura a justificação dessa recusa: "Há palavras que parecem ter dois acentos, mas, absolutamente não os têm; os advérbios em *ente*, por exemplo, *furibundamente*, *satânicamente*, *incongruente*. Reparem que são dois vocábulos juntos; podem

enganar o ouvido inexperto, não o atento, que não pode deter-se em duas pausas: Não há dois acentos, porque os ouvidos, embora sejam dois, percebem o mesmo som (a menos que sejam surdos, ou surdo um". (*Tratado de Versificação*).

Números Distributivos

Estabelecido, pois, que podemos representar as células métricas pelos algarismos 2, 3 e 4, conforme o número de sílabas que as compõem, é suficiente verificar de quantas maneiras se obtém a soma 12 (verso máximo), usando como parcelas esses algarismos, para estabelecer tôdas as possibilidades métricas. Esclarecendo: doze tanto pode ser a soma de seis células binárias ou quatro ternárias, quanto uma combinação de células dos vários tipos.

Indicando quais as sílabas acentuadas no corpo do verso, obteremos os algarismos cujo conjunto será denominado por nós, "número distributivo", pois dão conta da distribuição das tônicas. Exemplifiquemos, com um verso de Gonçalves Dias:

"Ou — tra — VEZ — que — la — FUI —
quea — VI — quea — MÊDO".

As sílabas tônicas são VEZ, FUI, VI e MÊ, 3.^a, 6.^a, 8.^a e 10.^a. Elas estabelecem o ND do verso: 3-6-8-10.

No decorrer deste escrito os ND aparecerão separados pelo sinal $\#$.

Números Representativos

São as tônicas, por sua distribuição no verso, que determinam a natureza das células métricas. Para caracterizá-las usaremos outra notação numérica, deduzida do ND e correspondente aos intervalos entre as sílabas acentuadas.

No exemplo citado, contando os intervalos de átonas entre as tônicas 3-6-8-10, teremos 3, 3, 2, 2.

A êsse algarismo que nos dão a representação do verso em células métricas, Pius Servien chama "números representativos", esclarecendo: a) Haverá tantos algarismos, quantos acentos tônicos houver na frase; b) Esses algarismos indicarão o número de sílabas existentes entre dois acentos tônicos, consecutivos de modo que sua soma seja igual ao número de sílabas do verso.

Na metrificacão tradicional, as células binárias podem formar versos pares homogêneos; as ternárias formam os pares de seis e doze sílabas; e o sincício de quatro, os pares de oito e doze.

No decorrer deste trabalho, os números representativos, (NR) terão seus algarismos separados por uma vírgula, para que não se confundam com os ND.

aumentando a duração do som, sem aumentar-lhe a altura, nem a intensidade (p. 328). Demonstrando essa teoria, o mesmo autor exemplifica com a seguinte notação musical:

A primeira, dependendo da altura da nota, e mais difícil de ser demonstrada teoricamente, mas indica que o semitom desloca o acento gramatical de *céfiro* para *cefiro*, embora o tempo forte seja o primeiro. No segundo caso, todas as notas são da mesma altura e a acentuação coincide com o tempo forte do compasso. Finalmente, no último exemplo, a tônica é valorizada pela maior duração da nota em relação às outras.

Este terceiro exemplo pode ajudar-nos na notação das cesuras médias e finais, em relação com as outras tônicas do verso:

e se vi res que pó de me re cente

bra mim . doo ne gro mar de fon ge bra da

ACENTO TÔNICO

Não sabemos se, em Português, existe trabalho nesse sentido, mas, em Francês, já se tentaram registros de duração das sílabas, tomando como unidade o centésimo de segundo. Foi, então, observada experimentalmente a maior duração das tônicas e, entre elas, a predominância das que se situam na cesura e no final do verso.

O termo *acento tônico* se aplica essencialmente, nas línguas modernas, à intensidade de som, ligada à expiração (*dépense d'air*); assim, é também chamado acento expiratório. Mas, na verdade, êle "se acompanha sempre de uma diferença de altura, ligada à entonação, isto é, à curva musical da frase" (Thomaz, V.M. p. 84).

Rocco Murari, em 1900, já reconhecia o acento secundário: "... non podendo-si in italiano pronunciare assolutamente atone piu di tre sillabe consecutive, la parole che avrebere quattro atone o piu, prima dell'accento acuto, che è il vero accento della parola, assumen sempre, in una della (...) una tonalità meno forte". (R. M. p. 23).

Echarri admite que o acento tônico pode ser obtido de três maneiras: 1.º aumentando a amplitude das vibrações; 2.º aumentando-lhes o número em igualdade de tempo: 3.º)

Verso duro

"As pausas propriamente rítmicas produzem-se pela necessidade da respiração e da articulação e aparecem, em regra, quando, à sílaba aguda final da palavra, se segue um tempo forte". Esta definição de Spinelli deixa bem claro aquilo a que os versificadores chamam "verso duro", pois que a pausa equivale a um tempo de compasso aumentando o número de sílabas como em:

"Que da ocident**AL**/ PR**Á**ia lusitana"

Outro motivo por que os leitores dêste verso o alteram é a longa seqüência de átonas antes da primeira tónica que é a quinta do decassílabo; aparece, então, na leitura o acento secundário, cuja posição pode variar, inclusive aumentando uma sílaba no verso, como acontece nesta segmentação: "Que da/ ocidental/ práia lusitana". É mais comum a acentuação da primeira sílaba: "Qué/ da ocidental/, etc.

Tônicas justapostas

Enunciado com alguma rigidez o princípio de que não pode haver duas tônicas justapostas, alguém se lembrará de citar versos como estes: "Chamo-me Dôr, abre a porta" (Castro Alves), "Deixa mirar tuas flores" (Casemiro de Abreu). Sem contar os de Bilac: "Senhor, brutal pesa o aborrecimento", "Juraci, Juraci, virgem morena e pura", "E tudo me falou tudo.... Escutando".

A propósito dos versos de Bilac, desejo lembrar o que, a respeito, disse Manuel do Carmo no seu Código: "Art. 25 — A sucessão imediata de duas cesuras é interdita, desde que entre elas não haja pontuação, ou, seja, a pausa obrigatório entre duas tônicas".

Na verdade, só a convenção isossilábica exige que seja escrito na mesma linha: "Chamo-me Dôr, abre a porta". No verso de Casemiro de Abreu, tua, como termo normalmente proclítico, perde a tonicidade dentro da frase: "Quero mirar/ tuas flores".

Quando, pois, surgirem duas tônicas justapostas que conservem a tonicidade, indicando a divisão do verso, adotemos uma vírgula para separá-las, o que virá reforçar a primeira: "O que senti, não alegria" (Carlos Drummond de Andrade).

Examinemos, agora, êste verso de Gonçalves Dias: "Não, nunca senti sómente o viço". Estudou-o Manuel Bandeira, concluindo que se deve ler o não em duas sílabas, citando o professor Sousa da Silveira que admite a possibilidade de estar o monossílabo escrito apenas uma vez, quando o deveria ser duas.

Não estaremos diante de um caso de tônicas justapostas — não e nun — e daquela obrigatoriedade da pausa, assinalada por Said Ali? Pelo menos, é o que se evidencia, através da representação musical:

não nun ca sen ti sò men teo vi ço

Normas de acentuação



Pelo que já se tem dito, algumas normas ficam estabelecidas:

- a) antes da última tônica deve vir uma átona que permita realçar a duração maior daquela.
- b) “Quando, pelo contrário, colidem duas sílabas fortes de vocábulo diferentes, sem pausa separativa, atenua-se a intensidade da primeira, que terá valor de sílaba fraca” (S. Ali — V.P. p. 13).
- c) “A sucessão imediata de duas cesuras (acento tônico) é interdita, desde que entre elas não haja pontuação” (M. Carmo, p. 64 e 66) ou não seja cesura mediana divisória do verso: “Sòmente a ingratição / essa pãntera.” “Com a rapides de uma semicoletria” (A. dos Anjos).
- d) “São duros os versos (...) em que abundam monossílabos fortemente acentuados” (Bilac — Passos, p. 72).
- e) “É princípio geralmente observado rematar os versos com / (fraca, forte, fraca)” (Said Ali, V.P., p. 201).

CESURA

Said Ali, apoiando-se nos tratadistas italianos, considera o verso grave como paradigmata da metrificação portuguesa. Se, do ponto de vista didático, é possível preferir a nomenclatura de Castilho, a verdade é que a índole da nossa língua está indicando, por si só, a supremacia do verso grave. O aparecimento de versos agudos é compreensível, porque a pausa que se estabelece após a última tônica, faz as vezes de sílaba átona final. “O Hino ao Sono”, em que Castro Alves usou de versos eçdrúxulos, graves e agudos, pode servir-nos perfeitamente para exemplificar pela notação musical:

“Ó sono, ó noivo pávido
Das noites perfumosas
Que sôbre um chão de rosas
Trilhas pela amplidão”

O 50-noó noi-vo pá-li-do

 Das noi-tes per-fu-mo-sas


Que sô-bre um chão de ro-sas

Tri-lhas pe-la an-pli-clão

Cesura feminina

A análise dos versos graves nos sugere um bom número de observações que passamos a expor:

A divisão dos versos graves em hemistíquios pode ser feita, deixando de contar a primeira átona consecutiva à tônica da cesura. Não é novo esse conceito, pois, nos cancioneiros, já se conhecia a cesura feminina, podendo ver-se, a êsse respeito, J. J. Nunes (C.A. p. 415, I Vol.) O mesmo acontece na metrificacão francesa. (M. Gramont, V.F., p. 17).

No romancero castelhano, os versos eram grupados em dísticos de 14 sílabas, divididos em dois segmentos de sete, o que dá, em resultado, versos de 15 sílabas. Assim, pêlo menos, o reconstituíram Menendez Pidal e Dâmaso Alonso. A própria quadra popular nossa, psicologicamente, pode ser considerada um dístico, pois que, em sua grande maioria, os dois primeiros versos expressam um pensamento e os dois últimos, um outro, paralelo:

"Alecrim verde arrancado, chora a terra em que nasceu.
Como não hei de chorar um amor que já foi meu?"

A existência da pausa após o hemistíquio terminado em oxítono, pode provar-se pela frequência de versos de dez sílabas em ritmo de onze, como, por várias vezes, foi assinalado em Gonçalves Dias, por Manuel Bandeira, na sua excelente edição crítica.

Versos simétricos

Os versos ímpares são, na verdade, os simétricos, pois que a cesura os divide ao meio. Os versos de 5,7,9 e 11 sílabas poderiam ser desmembrados, respectivamente, em dois segmentos de 2,3,4, e 5 sílabas:

1) Verso de 5 síl.:

"Não chores/ meu filho"

(Gonçalves Dias)

2) Verso de 7 síl.:

"Que de longe/ me sorria"

(Drummond)

3) Verso de 9 síl.:

"Pobres dos pobres/ são pobrezinhos"

(Guerra Junqueiro)

4) Verso de 11 síl.:

"Que belas as margens/ do rio possante"

(Castro Alves)

- 1) — / — — / — — — / — — —
 2) — — — / — — — / — — — / — — —
 3) — — — / — — — / — — — / — — —
 4) — — — / — — — / — — — / — — —

Traições do ritmo

Manuel Bandeira manda incorporar ao anterior, a primeira sílaba deste verso de Gonçalves Dias: “No *fronteiro* pano da *muralha estampa*”, último de uma quadra em decassílabos. Teríamos, assim, a seguinte divisão:

“E a *coruja* *sedenta*, a luz dos *mórtos*so
Fronteiro pano da *muralha estampa*”

Trata-se, aqui, de um verso de onze sílabas, do tipo muito usado por Guerra Junqueiro em *Os Simples*: — “*Pela estrada plana, toc toc, toc*” — divisível em dois pentassílabos graves: “*Pela estrada plana*” (1-3-5) “*toc, toc, toc*” 1-3-5), identidade fácil de verificar: “No *fronteiro* pano (3-5) da *muralha estampa*” (3-5).

Examinemos a quadra de Gonçalves Dias:

“Quando *imundo tatu*, na *concha* *envólto*,
Vai, de *manso*, *volver* *minada* *campa*,
 E a *coruja* *sedenta*, a luz dos *mórtos*,
 No *fronteiro* *pano* da *muralha estampa*”

Parece que o ritmo enganou o poeta, pelo corte inicial dos quatro versos, sempre na 3.^a sílaba *Quando imun/* — *Vai de man/* — *E a*

cornu/ — *No fronte/*, o que, afinal, mostraria, mais uma vez, a importância da cesura, que chega a superar a da quantidade silábica.

Analisemos, entretanto, as células métricas da quadra:

“Quando *imundo tatu*, na *concha* *envólto*
 3-6-8-10 — 3,3,2,2

Vai de *manso* *volver* *minada* *campa*
 3-6-8-10 — 3,3,2,2

E a *coruja* *sedenta*, a luz dos *mórtos*
 3-6-8-10 — 3,3,2,2

No *fronteiro* *pano* da *muralha estampa*”
 3-5-9-11 — 3,2,4,2

A representação gráfica demonstra, melhor, a diferença rítmica do último verso:

— — / — — — — / — — — — / — — — —
 — — / — — — — / — — — — / — — — —
 — — / — — — — / — — — — / — — — —
 — — / — — — — / — — — — / — — — —

Note-se a tônica da 5.^a sílaba, própria dos versos de 11.

Se considerarmos, entretanto, uma cesura fêmea na 3.^a sílaba de 4.^o verso, teremos: “No *fronteiro/* *pano da/* *mura/* *lha estam/* *pa*,” com uma cesura de sáfico na 4.^a, combinando com outra em 8.^a:

“No *fronteiro/* *pano* da *muralha estampa*”
 ND 3/4-8-10 NR 3/1, 4 2.

Cesura masculina

O corte na 5.^a sílaba, aguda ou grave, é tão rítmico, quanto sentimos a aspereza de versos de arte maior, como estes:

"O triste Anhangá/ de mui longe nos trouxe"
 "Filhos de Tupan/ essa raça danada"
 (Gonçalves Dias)

Se procurássemos a simetria na divisão dos segmentos, o primeiro desses versos seria assim desmembrado: "O triste Anhangá de 2-5) mui longe nos trouxe" (2-5), divisão de todo ilógica e antiestética. Pondo, entretanto, a cesura na 5.^a sílaba — "O triste Anhangá/ de mui longe nos trouxe", obtemos os NR. 2,3,3,3, que pela repetição de células ternárias, anula a diferença numérica dos segmentos que têm, respectivamente, 5 e 6 sílabas:

"O tris/te Anhangá/ de mui lon/ge nos trou/xé"

"No albor da manhã, quão fortes que os vi"
 (G. Dias, T. I. p. 36)

Este verso é outro exemplo de como a cesura masculina permite o ritmo de arte maior, apenas com dez sílabas, assunto amplamente desenvolvido por Said Ali. Em sua já citada edição crítica, Bandeira assinalou numerosos ritmos do mesmo esquema em Gonçalves Dias,

"O gigante vulcão borbulha e ferve,
 E sulfúrea chama pelos ares lança."
 (G. Dias, T. I, p. 88)

Como o segundo verso tem onze sílabas, Bandeira acha que o *E* inicial se embebe na átona de verso anterior (ve-e). Essa fusão só é possível, suprimindo, na leitura, a pausa de final de verso, que é maior que a da cesura. É bom lembrar, entretanto, que a supressão desse *E* quebraria a simetria do verso que se divide em dois segmentos graves:

	ND	NR
"E sulfúrea chama —	3-5	3,2
Pelos ares lança"	3-5	3,2

Os números encontrados são os ND a que já nos referimos (*números distributivos*) e registram a distribuição ordinal das tônicas do verso. Dêles decorre, como também já explicamos, o NR (*número representativo*), que regista os intervalos silábicos entre uma tônica e a seguinte e cuja soma deve ser igual ao número de sílabas do verso.

Pontos de segmentação

A cesura interna, pelo que deduzimos dos nossos estudos, se processa, nos versos pares, em três pontos centrais: a metade, a metade mais um e a metade menos um. Temos, assim, o seguinte esquema, para os maiores de seis sílabas:

6	—	3/6,	4/6	e	2/6
8	—	4/8,	5/8	e	3/8
10	—	5/10,	6/10	e	4/10

Nos versos ímpares, ocorre o mesmo fenómeno, com características idênticas, com duas segmentações: metade menos 1/2 e metade mais 1/2, o que nos dá o seguinte esquema:

5	—	2/3,	3/2
7	—	3/4,	4/3
9	—	4/9,	5/9
11	—	5/11,	6/11

As frações em que a diferença entre os termos é superior a quatro, são como é óbvio, passíveis de decomposição.

POSSIBILIDADES MÉTRICAS

Dissemos, em outra parte dêste trabalho, que as células métricas podem ser representadas pelos algarismos 2, 3 e 4, conforme o número de sílabas que contêm, e que, tomando como segmentos êsses algarismos, quer isolados, quer combinados, teremos determinado as possibilidades métricas.

Fizemos essa verificação que se acha especificada nos quadros A, B, C e D. Nos dois primeiros, constam as possibilidades rítmicas dos versos que começam em anacrusse, pelo jâmbico, anapéstico e péon quarto, assim distribuídos: no quadro A, até 12 sílabas; no B, até 11. Nos quadros C e D estão reunidos os versos que começam em sílaba tônica, trocaico, dactílico, péon primo.

O uso dos quadros é óbvio. Verifica-se na coluna que nos interessa (seja o verso de oito sílabas) tôdas as vezes que êsse algarismo aparece na vertical; nas linhas correspondentes, em sentido horizontal, estarão assignaladas tôdas as possibilidades de cesuras internas. No caso do exemplo, teremos: *Quadro A*: 2-4-8, 2-4-6-8, 2-6-8, 3-5-8, 4-6-8 e 4-8; *Quadro B*: 1-3-5-8, 1-3-6-8, 1-4-6-8, 1-5-8; *Quadro D*: as mesmas do anterior.

Versos de cinco sílabas

O verso de cinco sílabas, que aparece muitas vezes na poesia popular, não apresenta — ou, se apresenta, me escaparam — particularidades muito acentuadas. A redondilha menor, o primeiro verso composto, só possui duas possibilidades: 2-3 e 3-2, a elas reduzindo-se as demais:

2-5=	— / — — — — /
1-5=	— / — — — — /
1-3-5=	— / — — — — /
3-5=	— — — — — /

Exemplos:

“Não chores que a vida”
É luta renhida
Viver é lutar”

(G. Dias)

“Vão buscar alívio Pro netinho doente, Vão pedir notícias Daquem filho ausente, Vão rogar à glória Para os mortos já”	ND 2-5 2-5 2-5 3-5 3-5 3-5 3-5 3-5 3-5	NR 2,3 2,3 2,3 3,2 3,2 3,2 3,2 3,2 3,2
--	---	---

(Guerra Junqueiro)

No último exemplo, é fácil observar que cada verso é, apenas, um hemistíquio de outro de onze sílabas.

“Anar” o perdido Deixa confundido Este coração.	ND 2-5 1-5 1-5	NR 2,3 1,4 1,4
Nada pode o olvido Contra o sem sentido Apêlo do não.	1-3-5 1-3-5 2-5	1,2,2 1,2,2 2,3
As coisas tangíveis Tornam-se insensíveis A pádua da mão.	2-5 1-5 2-5	2,3 1,4 2,3
Mas as coisas lindas Muito mais que lindas Essas ficarão.	3-5 3-5 1-5	3,2 3,2 1,4

(Drummond)

Nos versos de Gonçalves Dias e Guerra Junqueiro, os NR são constantes: 2,3 e 3,2. Já em Drummond, o que se nota é o aproveitamento das duas formas típicas 2,3 e 3,2 combinadas com 1,2,2 e 1,4. No primeiro terceto, o ritmo de 2,3 (*Amei o perdido*) que anuncia o poema, se transforma em 1,4 nos versos seguintes (*Deixa confundido* — *Este coração*), com leve incidência do acento secundário na 3.^a sílaba, esbôço do ritmo dos versos seguintes, em que nela recai a tônica principal. (*Nada pode o olvido* — *Contra o sem sentido*). O NR inicial, 2,3, volta no último verso (*Apêlo do não*). Há, portanto, uma conexão rítmica entre os dois primeiros tercetos. O terceiro é de ritmo próprio, simétrico, com dois versos de NR 2,3, ladeando um atípico de 1,4. Poderíamos dizer indeciso, em vez de atípico? O último terceto é quase monótono, os dois primeiros versos em 3,2, com uma leve variedade final em 1,4.

E possível ensaiar uma interpretação do sentimento poético deste pequeno "Memória", com o ritmo lento de 3,2, e divagante de 1,4, compasso de quem medita. Na terceira estrofe, o poeta como que se irrita, ou se revolta, em ritmo 2,3 ("as coisas tangíveis (...) na palma da mão"). Finalmente, vencido, entra em ritmo conformista 3,2 apenas esperançoso, para terminar numa afirmação indecisa.

Bem que ficou agradável a interpretação, mas não a assinaríamos. Esse tipo de análise sem fundamento não nos convence. Nomes sonoros pode ter: exegese, estilística psicológica e "quejandos", como diria um clássico. Mas me parece fátuo e apenas recurso de crítico que usa o poema como trampolim dos seus próprios saltos. Quanto aos poetas, os velhos já morreram e os vivos são gente muito educada. Ninguém protesta.

Versos de seis sílabas

Na segmentação desses versos surgem as relações 2/6, 3/6 e 4/6.

O heróico quebrado apresenta poucas possibilidades 4-6, 3-6, 2-4-6, 1-3-6 e 2-6.

Exemplos:

"Ó sono, ó noivo pálido
Das noites perfumosas
Que sobre um chão de rosas
Trilhas pela amplidão"

(Castro Alves)

ND	NR
2-4-6	2,2,2
2-6	2,4
2-4-6	2,2,2
1-3-6	1,2,3

"Todos vêm tarde. A Terra
anda morrendo sempre
e a vida que persiste
pausa descompassada.

1-4-6 1,3,2
1-4-6 1,3,2
2-6 2,4
1-6 1...5

E o nosso andar é lento

2-4-6

2,2,2

curto nosso respiro.

NR

E logo repousamos

ND

1,2,3

e renascemos logo

2-6

2,4

(Renascemos? Talvez)

4-6

4,2

(Drummond)

3-6

3,3

Nestes dois exemplos estão representadas tôdas as possibilidades rítmicas do heróico quebrado e que, no fundo, se reduzem a 3,3 e 2,2,2, pois que as outras formas, ora são acentuadas nessas sílabas, ora admitem um acento secundário nas mesmas.

De interessante, deve ser assinalado que o verso de Castro Alves "*Trilhas pela amplidão*", assim como um outro do mesmo poema ("*Minha lira de Orfeu*") têm os segmentos rítmicos representados por um número triangular: 1,2,3. Está no mesmo caso, o verso de Drummond — "*curto nosso respiro*".

O NR do verso "*pausa descompassada*" é 1-6; há, portanto, um intervalo de mais de quatro átonas entre as duas tônicas, o que torna obrigatório o acento secundário, cuja posição é variável, uma vez que a tônica do radical (*compasso*) recai em *pas*, obrigatoriamente átona por ser justaposta à tônica indispensável da 6.^a. A quem lê, cabe escolher, na palavra *descompassada*, o prefixo *des*, ou a sílaba *com* para a acentuação secundária:

pa - sa des com - pas - sa - da
 pa - sa des - côm - pas - sa - da

o que nos daria, respectivamente, os NR 1,2,3 ou 1,3,2.

Versos de sete sílabas

As segmentações se fazem pelas relações 3/7 e 4/7, isto é, metade (3½) menos ½ e mais 1/2. A segmentação 2/7, se considerada, é desprovida de importância, pois o intervalo de cinco átonas torna obrigatória a acentuação secundária, que só pode recair: a) na 4.^a, reduzindo-a a 4/7; b) na 5.^a, aproximando-a de 3/7 que, na realidade se traduz em 3-5-7. Com acento na segunda, só existe, mesmo, 2-5-7, verso simétrico cujo NR é 2,3,2.

	ND	NR
" <u>Bom dia</u> , eu <u>dizia</u> à <u>moça</u>	2-5-7	2,3,2
" <u>bom dia</u> ", mas, <u>da</u> <u>distância</u> ,	2-4-7	2,2,3
<u>ela</u> <u>nem</u> <u>me</u> <u>respon</u> <u>dia</u> ,	1-3-7	1,2,4
<u>Em</u> <u>vão</u> <u>a</u> <u>láb</u> <u>dos</u> <u>olhos</u>	2-4-7	2,2,3
<u>e</u> <u>dos</u> <u>braços</u> <u>repetid</u>	3-7	3,4
<u>bom dia</u> à <u>móca</u> <u>que</u> <u>estava</u>	2-4-7	2,2,3
<u>bem</u> <u>longe</u> <u>do</u> <u>meu</u> <u>poder</u>	2-5-7	2,3,2
<u>e</u> <u>do</u> <u>meu</u> <u>pobre</u> <u>bom dia</u>	4-7	4,3

Neste poema excelente de Drummond, "Canção para Album de Moça", há dois versos, não citados aqui, que vale a pena examinar: "E de madrugada eu vou" e "Noite que se denuncia". O primeiro seria segmentado em

5-7, e o segundo em 1-7, com o NR 5,2 e 1,6 respectivamente. Em ambos, há células métricas maiores de quatro sílabas, forçando o aparecimento do acento secundário, cujo deslocamento levaria às seguintes variações rítmicas:

	ND	NR
"E de ma-dru-gá-da eu — <u>vou</u> "	5-7	5,2
E de má-dru-gá-da eu — <u>vou</u> "	1-3-5-7	3,2,2
E de ma-dru-gá-da eu — <u>vou</u> "	2-5-7	2,3,2
	ND	NR
"NOI-te que se de-nun-Cia"	1-7	1,6
NOI-te QUE se de-nun-Cia"	1-3-7	1,2,4
NOI-te que SE de-nun-Cia"	1-4-7	1,3,3
NOI-te QUE se DE-nun-Cia"	1-3-5-7	1,2,2,2

Teríamos, assim, as seguintes representações gráficas:

Para o verso: "E de madrugada eu vou":

/ — — — — — /
 / — — — — — /
 / — — — — — /

Para "Noite que se denuncia":

/ — — — — — /
 / — — — — — /
 / — — — — — /
 / — — — — — /

Em iguais condições de indecisão rítmica se encontram os versos do poema:

"O meu absurdo bom dia' — 5-7
 "Para que se justifique' — 1-7

Segmentação da redondilha maior

A redondilha maior apresenta, entre as suas nove possibilidades, cinco em que a tônica incide na 3.^a sílaba, dividindo o verso em dois hemistíquios de três sílabas, o que nos põe diante da relação 3/4. No segundo agrupamento, a relação é inversa (4/3) recaindo a tônica na 4.^a e 7.^a.

A notação musical dêesses versos mostrará o acêrto de tais grupamentos, e põe em relêvo que os heptassílabos de cesura na 3.^a são de ritmo binário, enquanto o ternário aparece nos de cesura na 4.^a.

As notações musicais acima correspondem, como vimos, às seguintes segmentações:

	ND	NR
1	1-3-5-7	1,2,2,2
2	1-3-7	1,2,4
3	1-5-7	1,4,2
4	3-5-7	3,2,2
5	3-7	3,4
6	1-4-7	1,3,3
7	4-7	4,3
8	2-4-7	2,2,3
9	2-5-7	2,3,2

Neste suavíssimo "Gaita" de Augusto Meyer, a maioria dos versos inteiros (13 em 17) tem a cesura na 3.^a, sendo de três sílabas seis dos sete versos quebrados:

	ND	NR
"Eu não tinha mais palavras vida minha	3-7 3	3,4 3
palavras de bem querer; eu tinha um campo de mágoas, vida minha para colhêr.	2-5-7 2-4-7	2,3,2 2,2,3
Eu era uma sombra longa, vida minha, sem cantigas de embalar; tu passavas, tu sorrias, vida minha, sem me olhar.	2-5-7 3 3-7 3-7 3 4	2,3,2 3 3,4 3,4 3 4
Vida minha, tem pena, tem pena da minha vida.... Eu bem sei que vou passando como a tua sombra longa; eu bem sei que vou sonhar sem colhêr a tua vida, vida minha, sem ter mãos para acenar; eu bem sei que vais levando tôda, tôda a minha vida, vida minha, e o meu orgulho não tem voz para chamar."	3-6 2-5-7 3-7 3-5-7 3-7 3-5-7 3-7 3-7 1-3-5-7 3-7	3,3 2,3,2 3,4 3,2,2 3,4 3,2,2 3,4 3,4 1,2,2,2 3,4

O 13.º verso "*vida minha, tem pena*" conta, apenas, seis sílabas; é que a pausa da vírgula equivale a uma sílaba, como já tivemos ocasião de ver em outra parte deste trabalho.

Outra observação interessante: Aproveitando o refrão popular *vida minha*, Augusto Meyer construiu uma combinação velhíssima na lingua portuguêsã — a da redondilha maior, alternando com versos de 3 e de 4 sílabas. Compare-se o ritmo de *Gaita* com

êstes versos do *Cancioneiro Geral de Resende*, colhidos sem muita procura:

"Ca poys sempre v'amei,
dizer posso,
que já nunca poderey
doutra ser inteyramente
se nam vosso" (2.º Vol. p. 124)

"Se quiseres bem querer
faz mester
que te tenha por sesudo
e de muyto entender
esta mulher." (2.º vol. p. 113).

Também a combinação de *vida minha* e *para colhêr* forma um verso de oito sílabas que, como se verá depois, é frequente na verificação mnemônica popular, constituindo, pelo aumento de uma sílaba no segundo segmento, o que chamamos "ritmo de repouso."

Verso de oito sílabas

O verso de oito sílabas apresenta duas segmentações básicas: 3/8 e 4/8. A relação 3/8 se identifica com 5/8, quando o acento secundário incide na 5.ª (3-5-8) e se aproxima de 4/8, quando êle recai na 6.ª (3-6-8-), pois, na prática, 4/8 se traduz por 4-6-8.

"*E foi-se para ónde a intuição
o amor, o risco desejado,
o chamá-vam sem que ninguém
pressentisse, em torno, o chamado*"
(Drummond)

São os seguintes, os NR desta quadra: 1.º verso — 2,3,3; 2.º — 2,2,4; 3.º — 3,5; 4.º —

3,2,3. Conservando o isossilabismo, o poeta variou de ritmo, e, em uma só quadra, vemos surgirem as cesuras na 3.^a, na 4.^a e na 5.^a, além de um verso, o terceiro, em que o inter-valo de cinco átonas resulta numa indecisão de cesura que pode recair na 5.^a ou na 6.^a:

Na 5a: "O cha-MA-vam SEM que nin-GUÉM" NR 3,3,2
3 5 8

Na 6a: "O cha-MA-vam sem QUE nin-GUÉM" " 3,3,2
3 6 8

Mais frequente, entretanto, é a cesura rígida na 4.^a sílaba, como nestes versos de Bilac:

ND
"Vi-te peque/na ías rezando 1-4-8
Para a primei/ra comunhão 1-4-8
Tôda de bran/co, murmurando 1-4-8
Na fronte o véu/rosas na mão." 2,4,8

Note-se que, nesta quadra, o primeiro e o quarto versos são, na verdade, duas células de quatro sílabas justapostas: "*Vi-te pequena — Ias-rezando*" — "*Na fronte o véu — Rosas na mão*". No primeiro, o hemistíquio inicial sen-do grave, a última átona se embebe na pri-meira sílaba do segundo. No quarto, o pri-meiro hemistíquio é agudo. Essa divisão ex-plica a presença de duas tônicas sucessivas. Como se trata de duas células separadas, a pausa permite a persistência dessas tonicida-des contíguas; um esquema dos dois versos esclarece o problema:

1.^o verso: / — — — / — — — / — — — / — — —
4.^o verso: — / — — / — — — / — — — / — — —

São as seguintes as possibilidades métricas dos versos de oito sílabas: 2-4-8; 2-4-6-8; 2-6-8; 3-6-8; 3-5-8; 4-6-8; 4-8; 2-5-8; 1-3-5-8; 1-3-6-8; 1-4-6-8; 1-4-8.

Nesta "*Elegia do Lago Léman*", Ribeiro Couto variou com virtuosidade o ritmo dos versos de oito sílabas:

ND
"No anoitecer, olhando o lago 4-6-8
A paisagem me é dura e estranha 3-6-8
De cousa alguma tenho o afago 2-4-6-8
— Água, céu, floresta ou montanha". 1-3-5-8

Aquela montanha é que é o Jura. 2-5-8
Que meiga rima, se não fôsse 2-4-8
Este amargor que se mistura 4-8
A qualquer palavra mais doce. 3-5-8

Falso é tudo neste horizonte, 1-3-5-8
Falso é este azul. Mesmo os amantes 1-4/1-4
De mãos dadas, junto da ponte 3-5-8
Serão como os dos tempos de antes?" 2-6-8

Que bom se o lago fosse pranto! 2-4-6-8
Ah! Quanta dor noutros países 1-4-8
Onde o sangue já correu tanto 3-8
Que embebeu tôdas as raízes. 4-8

Mas durma o lago. E durma tudo. 2-4-6-6
Na paisagem em que me exilo 4-8
Serei eu, talvez que me iludo, 3-5-8
O verdadeiro é êste ar tranqüilo. 3-8

Que o lago durma. E junto à ponte 2-4-6-8
 Propícia àqueles namorados, 2-4-8
 Ninguém interroge o horizonte 2-5-8
 Para além dos picos nevados. 3-5-8

O 3.º verso da 4.ª estrofe tem o ND 3-8 (NR 3,5), exigindo, pois, um acento secundário que só pode recair em *já* o que nos daria o seguinte esquema:

— — — — — / — — — — — / — — — — — /
 on - de o san - gue já cor - rev tan - to

Outro verso que exige acentuação secundária é “*Na paisagem em que me exilo*” (ND 3-8 -NR 3,5). Apresenta-se, então, uma oscilação rítmica, como se nota no gráfico:

— — — — — / — — — — — / — — — — — /
 — — — — — / — — — — — / — — — — — /

Versos de nove sílabas

A segmentação se faz em 4/9 e 5/9, fiel à regra: metade (4½) mais meio e menos meio.

“*Astro dos loucos, sol da demência,
 Vaga, notâmbula aparição,
 Quantos, bebendo-te a refulgência,
 Lua dos loucos, loucos estão*”.

(Raimundo Correia)

Analisemos a divisão rítmica desses versos:

ND	NR
1.º — 1-4-6-9	1,3,2,3
2.º — 1-4-9	1,3,5
3.º — 1-4-9	1,3,5
4.º — 1-4-6-9	1,3,2,3

Embora conservem, como os outros, o ritmo inicial de 1,3, o segundo e o terceiro fogem ao compasso, numa indecisão de cesura, provocada pela extensão do segundo intervalo:

VA-ga no-TÂM-bu-la a -pa-ri-ÇÃO ND 1-4-9
 VA-ga no-TÂM-bu-LA A -pa-ri-ÇÃO " 1-4-6-9
 VA-ga no-TÂM-bu-la a- PA-ri-ÇÃO" " 1-4-7-9

— — — — — / — — — — — / — — — — — /
 — — — — — / — — — — — / — — — — — /
 — — — — — / — — — — — / — — — — — /

A mesma deslocação da tônica secundária pode ser feita no terceiro verso “*Quantos bebendo-te a refulgência*”, incidindo a acentuação secundária na 6.ª (*te a*) ou na 7.ª (*rê*).

“*Tantos serenos, tão doentios,
 Friagens tantas padeci eu,
 Chuva de raios de prata, frios,
 A fronte em brasa me arrefeceu.*”

É fácil de ver que estes versos do mesmo poema são de simetria bilateral, pois se compõem de dois hemistíquios graves de quatro sílabas:

“*Tantos serenos,
 tão doentios,
 friagens tantas
 padeci eu,*

*Chuva de raios
de prata, frios,
a fronte em brasa
me arrefeceu.*

É que, embora de nove sílabas, apresentam o ritmo dos de oito, do tipo 4/8. Para prová-lo, façamos uma experiência, misturando octo e eneassílabos num mosaico poético:

*“Assim fitando-a, horas inteiras
Louca de amor, minha alma voa,
Seu disco argênteo na alma imprimi,
Olhos pisados, fundas olheiras,
Erguendo à luz o níveo seio,
Fitei-a tanto que enlouqueci”.*

O segundo e o quinto versos são de Bilac e têm oito sílabas; os outros, de Raimundo Correia, têm nove; o ouvido quase não percebe a diferença de uma sílaba, enganado pela cesura na 4.^a.

A cesura na 3.^a pode levar-nos ao ritmo 3-7-9, que, na prática, se reduz a 5-9 (3-5-7-9), ou à relação 6/9 (3-6-9). Nesse último caso, surge o tipo uniforme, de células ternárias, tão conhecido dos versos de Gonçalves Dias:

*“Abro os olhos, inquieto, medroso 3-6-9 3,3,3
Manitôs, que prodígio que vi! 3-6-9 3,3,3
Arde o páu da resina fumosa 3-6-9 3,3,3
Não fui eu, não fui eu que acendi. 3-6-9 3,3,3*

A presença de tônica inicial não destrói o ritmo, dividido em dois compassos iguais: “*Esta noite era lua já morta*” (G. Dias)

Es-₃ta noi-te-e-ra lu-a₃ já mor-ta₃
| f f | f f | f f | f f | f f | f f | f f | f f

Quando a primeira sílaba é átona, a notação se faz, ainda, simétrica:

*“Nas funéreas mortualhas sangrentas”
(G. Dias)*

nas₃ fu-né-reas₃ mor-tualhas sangrentas
| f f | f f | f f | f f | f f | f f | f f | f f

Dêste tipo de verso, pelo aumento de uma sílaba na 3.^a célula, deriva o decassílabo popular que é o martelo agalopado, aqui estudado em título à parte; a primeira linha do gráfico seguinte é o esquema do eneassílabo uniforme de 3-6-9; a segunda representa o ritmo do martelo agalopado:

— — — — — / — — — — — /
— — — — — / — — — — — /

As possibilidades dos versos de nove sílabas são as seguintes: 2-5-9; 2-5-7-9; 3-5-7-9; 3-5-9; 3-7-9; 1-3-5-7-9; 1-3-7-9; 1-5-9; 1-3-5-9; 1-3-5-7-9; 2-4-7-9; 2-4-6-9; 2-6-9; 3-6-9; 4-6-9; 4-7-9.

Não conhecemos exemplo de eneassílabos com cesura 5/9. Na relação acima, êles são expressos pelos ND 1-3-5-7-9; 2-5-7-9; 3-5-7-9, todos assimétricos, como se vê pelos respectivos NR 1,2,2,2,2 — 2,3,2,2 e 3,2,2,2.

Versos de dez sílabas

A segmentação se faz em 4/10, 5/10 e 6/10, isto é, metade (5) menos um e metade mais um. Destas segmentações, 4/10 se reduz a 6/10, pelo acento secundário na 6.^a sílaba. Quando aquele acento recai na 7.^a sílaba (4-7-10) temos o ritmo do antigo verso provençal.

Por muito usado, o decassílabo recebe nomes especiais, conforme a cesura. Para a segmentação 6/10, há a denominação de "heróico", por ter sido o ritmo das epopéias. A divisão 4-8, na variante 4-8-10, recebeu o nome de "sáfico", atribuída que é à poetiza da Ilha de Lesbos. Isso não quer dizer, entretanto, que nas epopéias não haja versos sáficos. Em Camões, por exemplo, encontramos:

"Por onde o Ganges murmurando soa" (VI, 92)
 "Já com desejos o Idolatra ardia" (VII, 73)

O primeiro desses versos tem como ND 2-4-8-10, e o segundo, 1-4-8-10, ambos, portanto, acentuados na 4.^a e na 8.^a sílabas.

O sáfico, bastante usado pelos parnasianos, serviu para variações de ritmo simétrico, dentro da estrofe, alternando-se sextas átonas e tónicas:

"Como a ave que volta ao ninho antigo 4-6-8-10
 Depois de longo e tenebroso inverno 2-4-8-10
 Eu quis também rever o lar paterno 4-6-8-10
 O meu primeiro e virginal abrigo" 4-8-10
 (Luiz Guimarães Junior)

Verso provençal

A variante da segmentação 4/10 em 4-7-10 é o chamado verso provençal:

"Fazer façades enfinta de mi"
 (Cantiga XIII)

"Por Deus que aja mercee de mi"
 (Cantiga XVI)

(J. J. Nunes, Cantigas d'Amigo, Vol. I)

"Rompendo a força do líquido estanho"
 (Camões, VIII, 73)

Cesura na 5.^a sílaba

A segmentação 5/10 é comuníssima nos poetas arcaicos:

"E mais de cem vezes lhi perdoei"
 (Cantiga CCXXXVII — Cantigas d'Amigo)

"Que da ocidental praia lusitana"
 (Camões, *Lusiadas*, I)

Drummond, grande na inspiração e no artezanato, usou em "Oficina Irritada", variados tipos de segmentação:

- 1 — “Eu quero compor um soneto duro,
 2 — como poeta algum ousará fazer,
 3 — eu quero pintar um soneto escuro,
 4 — sêco, abafado, difícil de ler.
- 5 — Quero que meu soneto, no futuro,
 6 — não desperte em ninguém nenhum prazer,
 7 — e que, no seu maligno ar imaturo,
 8 — ao mesmo tempo saiba ser, não ser.
- 9 — Êsse meu verso, antipático e impuro,
 10 — há de pungir, há de fazer sofrer,
 11 — tendão de Venus sob o pedicuro.
- 12 — Ninguém o lembrará, tiro no muro,
 13 — cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
 14 — claro enigma se deixa surpreender.”

Analisemos a segmentação de cada verso:

ND	NR
1 — 2-5-8-10	2,3,3,2
2 — 3-5-8-10	3,2,3,2
3 — 2-5-8-10	2,3,3,2
4 — 1-4-7-10	1,3,3,3
5 — 1-4-6-10	1,3,2,4
6 — 3-6-8-10	3,3,2,2
7 — 4-6-10	4,2,4
8 — 2-4-6-8-10	2,2,2,2,2
9 — 1-4-7-10	1,3,3,3
10 — 4-8-10	4,4,2
11 — 2-4-6-10	2,2,2,4
12 — 2-6-/1-4	2,4/1,3
13 — 1-3-6-8-10	1,2,3,2,2
14 — 1-3-6-10	1,2,3,4

Melhor que a análise numérica, a representação gráfica mostrará as conexões rítmicas do soneto:

—	/	—	—	—	—	—	—	/	—	—	—	—	/	—	—
—	—	/	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	/
—	/	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
/	—	—	/	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

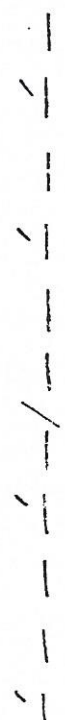
Se levarmos um pouco além a análise dos NR, verificaremos que não existe apenas a simetria bilateral do 1.º, 2.º e 3.º versos. O 5.º, o 7.º e o 10.º são do mesmo tipo de simetria, pois o intervalo, 1,3 do 5.º e do 10.º se reduz a uma célula de quatro sílabas, donde teremos: 5.º = 4,2,4; 7.º = 4,2,4 e 10.º = 4,4,2,

composição muito próxima de 2,2,2,2,2 que aparece como NR do 8.º e do 11.º versos. (4,2,4 = (2,2)2(2,2)) O 4.º e o 9.º versos são de metro provençal, em que, após a pausa inicial, representada pela 1.ª sílaba, vem um verso simétrico de nove sílabas: 1(3,3,3). Os quatro restantes são da segmentação 6/4 já estudada.

Comparemos os versos provenientes de Drummond ("Séco, abafado, difícil de ler" e "Êsse meu verso antipático e impuro"): 1,3,3,3 e 1,3,3,3; com os dois já citados neste capítulo: "Por Deus que aja merce de mi" e "Rompendo a força do líquido estanho". Estes têm como NR 2,2,3,3 ou, seja, a inversão do heróico 3,3,2,2. O autor de *Claro Enigma*, metrificando à antiga, escolheu a forma que lhe deu ao ouvido moderno, uma composição derivada do verso de nove sílabas. O artista não foge à marca de sua época.

Acentuação do sáfico

Echarri, depois de estudar exaustivamente o sáfico, chegou à conclusão de que sua característica fundamental não é a acentuação na 8.ª sílaba. "O que caracteriza este metro, escreveu, é: 1.º) a acentuação obrigatória na 4.ª e flutuante entre 6.ª e 8.ª, mas isso não é o bastante. Se, além da cesura entre 5.ª e 6.ª, tem a primeira acentuada, o sáfico será mais puro". (p. 284) Citando o paradigma de Carammel, cujo esquema é



desfaz da teoria desse autor em relação ao seu próprio verso: "*Término há sido de Natureza*" porque não percebeu o acento secundário em *Natú-raleza*.

O verso decassílabo é tão comum na língua portuguesa que certo Gonçalo Hermigues escreveu, em 1900, que, sendo êle invenção dos gregos, passou aos latinos, é cultivado pelos portugueses há quinhentos anos, pelos valencianos e italianos há quatrocentos e pelos castelhanos há trezentos. (Echarri, p. 222).

Possibilidades de segmentação

Das 28 possibilidades métricas do decassílabo, 15 têm acentuação na 6.ª sílaba, relação que mais tarde estudaremos.

Quando tratamos do verso de seis sílabas, — heróico quebrado — vimos que seus NR são 2,2,2 — 4,2 e 3,3. Como se vê, ou são simétricos, ou guardam a relação 4,2. O segmento final de quatro sílabas só pode ter acentuação secundária na 2.ª, que é a 8.ª do decassílabo, de vez que a 9.ª e a 7.ª, por sua justaposição a uma tônica, devem ser normalmente átonas. Quando a 7.ª é acentuada, ou se atoniza ou se enquadra nos casos já estudados no capítulo relativo ao acento tônico.

O sáfico é uma modalidade de heróico, em que o acento secundário recai na 6.ª sílaba, e os principais na 4.ª e na 8.ª.

São três os tipos de ritmo em que a tônica do decassílabo incide na 4.ª sílaba; destes,

2-4-7-10 e 4-7-10 são de ritmo sensivelmente idêntico ao de 1-4-7-10.

A cesura na 5.^a sílaba, dividindo o verso em dois hemistíquios aparece em dez tipos de segmentação. Como vimos, esse ritmo pode ser confundido com a simetria do verso de arte maior. Muito usada na velha métrica da língua, tal segmentação está hoje em desuso, o que não nos impede de estudar-lhe as características.

O corte na 5.^a sílaba nem sempre quer dizer simetria total do verso. Essa simetria só se realiza quando os hemistíquios são constituídos de células idênticas. Estão nesse caso, os versos de ND 2-5-7-10 e 3-5-8-10, cujos NR são, respectivamente 2,3,2,3 e 3,2,3,2. É nesses casos que o decassílabo apresenta ritmo de arte maior, terminando o primeiro hemistíquio em cesura masculina, como vimos ao estudar a segmentação dos versos de onze sílabas.

Temos também simétricos os versos de 2-5-8-10 e 3-5-7-10, cujos NR são 2,3,3,2 e 3,2,2,3.

Do mesmo tipo de ritmo, embora impuro, podem ser grupados: 1-3-5-7-10 e 3-5-8-10, bem como, nas mesmas condições, os de 1-5-7-10, 1-3-5-7-10 e 3-5-7-10.

Voltemos, ainda uma vez ao discutidíssimo verso camoneano: *Que da ocidental praia lusitana*". A dureza do ritmo vem da impossibilidade de pausa entre um adjetivo e seu substantivo, pois não podemos dividi-lo "*Que da ocidental, praia lusitana*". Entretanto, a sílaba *tal*, fortemente acentuada, pede honras

cesura. Nesse caso, além da justaposição de tônicas, outro fator contribui para que o sintagma deslocado entre os companheiros. Vejamos a segmentação.

"As ar-mas e os ha-vões/ as-si-na-lados" 6-10
 "Que da o-ci-den-tal/ má-ga lai-si-tana" 5-10
 "Por ma-res nun-ca dan/tes na-ve-años." 6-10

Grãficamente, assim representariamos os três versos, obedecendo à mesma ordem:

— — — — — / — — — — — / — — — — — /
 — — — — — / — — — — — / — — — — — /
 — — — — — / — — — — — / — — — — — /

Diferente dos outros, acentuados na 6.^a sílaba, o segundo tem a cesura na 5.^a, própria do metro de onze sílabas. Vamos colocá-lo entre uns versos de Vicente de Carvalho, porque se dará bem. Não é do poeta paulista, aquele "*Eu cantarei do amor tão fortemente*", primo-irmão do camoneano: — "*Eu cantarei de amor tão docemente?*" Tentemos a aproximação:

"Olha que te levam para o mesmo lado"

"Que da ocidental praia lusitana"

"De onde o sino tange numa voz de choro".

Segmentação e Música

O decassílabo pode apresentar segmentos rítmicos de um número triangular, como em "Uma estrada de Minas pedregosa", cujo NR é 1,2,3,4.

"U — 1
 ma es — tra — 2
 da de Mi — 3
 nas pe-dre-gosa — 4

Note-se que, musicalmente, as relações 4/2 e 4/3 representam, respectivamente, a oitava e a quarta, constituindo a tetractis que vem a ser o conjunto dos quatro números cujas relações, no dizer de Delatte (M. Ghyka, N. O. IV. 35) representam, por sua vez, os acordes musicais. Ora, a relação 4/2 aparece no primeiro segmento do decassílabo que, com o seguinte, forma um verso simétrico: 4-2-4. Exemplo:

"E pe-la MEN-te e-XAUS/ta de pen-SAR"
 4 6 10

E pe-la men-te e-xaus-ta de pen-sar
 — — — / — — / — — — /

3/2 ou 6/4 é a própria divisão mais comum do decassílabo, que não vale exemplificar; finalmente, 4/3 é a divisão rítmica da redondilha maior:

"A-sim plan-ta-da no ou-tei-ro"
 1 — 2 — 3 — 4/1 — 2 — 3. (Drummond)

Note-se, ainda, que, se fizermos a cesura feminina da versificação, o 6/4 e o 4/3 da atual, darão 6/3 e 4/2, que ainda representam, por coincidência, a relação da oitava.

As notações musicais que se seguem, esquemamizam todos os tipos de segmentação do decassílabo, obedecendo ao seguinte esquema, de acôrdo com os ND:

- | | |
|------------------|-----------------|
| 1) — 1-3-5-8-10; | 12) — 2-4-6-10; |
| 2) — 1-3-5-7-10; | 13) — 2-6-10; |
| 3) — 1-5-8-10; | 14) — 2-6-8-10; |
| 4) — 1-5-7-10; | 15) — 4-6-10; |
| 5) — 1-4-7-10; | 16) — 4-6-8-10; |
| 6) — 1-3-6-8-10; | 17) — 4-8-10; |
| 7) — 1-4-6-8-10; | 18) — 1-4-8-10; |
| 8) — 1-3-6-10; | 19) — 4-7-10; |
| 9) — 1-4-6-10; | 20) — 3-7-10; |
| 10) — 1-3-7-10; | 21) — 3-6-10. |
| 11) — 2-4-8-10; | |

1		1-3-5-8-10
2		1-3-5-7-10
3		1-5-8-10
4		1-4-7-10
5		1-3-6-8-10
6		1-4-6-8-10
7		1-3-6-10
8		1-4-6-10
9		1-3-7-10
10		1-3-7-10

11		2-4-8-10
12		2-4-6-10
13		2-6-10
14		2-6-8-10
15		4-6-10
16		4-6-8-10
17		4-8-10
18		1-4-8-10
19		4-7-10
20		3-7-10
21		3-6-10

Versos de onze sílabas

A segmentação se faz em 5/11 (metade — 5 1/2 — menos meio) e 6/11 (metade mais meio).

O verso de arte maior, com cesura na 5.^a, é simétrico, de cesura feminina ou plana; to-

mando como exemplo os versos "*Que belas as margens/ do rio possante*" (Castro Alves) e "*Como vão ligeiras/ ambas a reboque*", de Guerra Junqueiro, teremos, respectivamente, as seguintes representações gráficas:

— / — — — / — — — — — / — — — — —

Neste tipo de verso se podem encontrar as três combinações da redondilha menor, em hemistíquios iso ou heterorrítmicos. Isorrítmicos:

1) "*A tarde morria/ nas águas barrentas*" (Castro Alves)

2) "*Sob a luz vermelha/ num festim radiante*" (Guerra Junqueiro), que assim se representam:

— / — — — / — — / — — — — — / — — — — —
/ — — — / — — — / — — — — — / — — — — —

Como vemos, os ND do primeiro verso, tomando-se os hemistíquios separadamente, são 2-5/2-5; e os do segundo, 1-3-5/1-3-5.

Heterorrítmicos:

"*Tal como tormenta/ de trovões de pedra*" 1-4/3-5

"*Moleirinha branca/, branca de luar*" 3-5/1-5

"*Ter duas estrêlas/ virgens da manhã*" 2-5/1-5

"*Soluçante a lua/ como um nenufar*" 3-5/1-5

Pela divisãc simétrica, êste tipo de verso permite a associação com decassílabos de cesu-

ra na 5.^a. Vários exemplos foram colhidos por Manuel Bandeira em Gonçalves Dias:

*"No albor da manhã/ quão fortes que os vi"
"Às vezes, ó sim/derramam tão fraco".*

Podemos, aliás, lembrar aqui o verso camoneano que se deu tão bem na companhia dos de Vicente de Carvalho...

*"Ela tão meiga, e tão cheia de encantos,
Ela tão nova, tão pura e tão bela,
Amar-me? Eu quem sou?"*

Para Bandeira, estes versos, também de Gonçalves Dias, decassílabos em 1-4-7-10, são preparatórios dos versos de arte maior que completam a estrofe:

*"Meus olhos enxergam, enquanto duvida
Minh'alma sem crença, de força exaurida,
Quem amor não dourou".*

Vejam os versos anteriores:

Outra vez/ que la fui/ que a vi/ que a médo, 3-6-8-10 ND
Terna voz/ lhe escutei/ sonhei/ contigo, 3-6-8-10
Inefa/vel prazer/banhou/ meu peito, 3-6-8-10
Senti/ delicias mas a sós/ comigo 2-4-8-10
Outra vez/ que la fui/ que a vi/ que a médo, 3-6-8-10

Os três primeiros versos começam por segmentos ternários (3-6) e o penúltimo por célula binária, com acentuação na 4.^a. Os versos seguintes se iniciam por segmentos de quatro sílabas, com cesura feminina:

*"Ela tão meiga (4)
Ela tão nova (4)"*

Há, assim uma conexão entre o ritmo dos últimos versos de uma estrofe e os primeiros da seguinte.

Deve, ainda, ser lembrado que a tônica inicial pode ser equivalente a duas sílabas, o que nos daria, para os últimos versos, um ritmo de arte maior do tipo muito frequentemente encontrado nos poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Rezende:

*"E-é-la tão mei-ga /tão cheia de en-cantos 2-5-8-11.
E-é-la tão no-va/ tão pu-ra e tão be-la" 2-5-8-11.*

Teremos, então, a seguinte representação gráfica:

— / — — — / — — — / — — — / —
— / — — — / — — — / — — — / —

As células iniciais serão, assim, idênticas às dos versos seguintes:

*"Meus olhos enxergam, enquanto duvida — 2-5-8-10
"Minh'alma sem crença, de força exaurida' — 2-5-8-10,
[etc.*

Tomando pentassílabos de Guerra Junqueiro, podemos grupá-los em versos de onze sílabas, ou vice-versa:

*Mil milhões de vidas" { "Mil milhões de vidas pulu-
Pululando estão { lando estão"*

*Vão rogar à glória { "Vão rogar à glória para os
Para os mortos já { mortos já"*

*"Moleirinha branca, branca de { "Moleirinha branca
luar" { luar"*

O que, no final das contas, apenas prova o que já dissemos sobre a simetria dos versos ímpares.

A admitir-se a segmentação 4/11, ela pode ser reduzida ao tipo 6/11, de modo que permanecem, apenas, seis combinações em que o ritmo se faz em 4/7: 2-4-7-9-11; 2-4-7-11; 4-7-11; 1-4-7-11; 1-4-7-9-11. Como é possível observar, todos esses tipos se resumem e estão contidos em duas formas extremamente apresentadas: 2-4-7-9-11 e 1-4-7-9-11, parentesco que se evidenciará se suprimirmos as células mono e dissilábicas, pois subsistirá, apenas, o ritmo 4-7-11, tipo simétrico de NR 4-3-4.

A segmentação em 6/11 se faz, também, em dois grupos, ou, seja: 6-8-11 e 6-9-11, com inversão das células binárias e ternárias: 6-8-11 = 6+2+3; 6-9-11 = 6+3+2.

O verso clássico de arte maior (NR 2,3,3,3) 2-5-8-11, que representa três células ternárias depois de uma binária pode ser transformado em binário, se fizermos cesuras femininas em cada célula:

"Que belas/ as margens/ do rio/ possante"

Na primeira notação musical, com cesura feminina, o verso está em ritmo binário; na segunda, em ritmo ternário:

Que belas as margens do rio pos-sante
 Que be-las as margens do ri o pos-sante

Versos de doze sílabas

Deixamos de falar do verso de doze sílabas, por ser êle, principalmente na forma usada pelos parnasianos, apenas a junção de dois heróicos quebrados. A única forma que lhe dá maior unidade estrutural, em NR, 4,4,4, corresponde ao NR 2,2,2,2,2,2, ou 4,2,2,4, todos recaindo na justaposição 6-6.

Baseados nos versos de seis sílabas, os românticos escreveram, com treze, versos de doze, como êste, de Castro Alves:

"Revolve-lhe as entranhas/ o pescoço do abutre" —
 [2-6/3-6.

— — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — — / — — — — — /

Depois do estudo dos versos e de suas segmentações, é possível que se pergunte: Para que serve a tabela de acentuações, se, afinal, essas variantes múltiplas se reduzem a dois ou três tipos principais?

Seria bom que não servisse para nada, que o pragmatismo em trabalho intelectual tem o seu tanto de subalerno. Mas, acontece que tem utilidade, por acaso, mas tem. A repetição é evidentemente necessária à percepção do ritmo e uma variante dos tipos fundamentais pode, pela repetição, criar certa cadência, com tôdas as características de nova, dentro dos limites do ritmo velho. Só se tornará monótona se a repetição se prolongar demais.

COMBINAÇÃO DE CÉLULAS E SEGMENTOS

A combinação de células métricas se faz em certos casos, segundo determinadas normas, de modo que as terminais sejam maiores que as anteriores, como em 2-3, 3-4, 2-2-3, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-2, 2-2-3.

Essa diferença de uma sílaba sôbre a célula anterior cria um ritmo muito usado nas adivinhas populares, em que aparece com bastante frequência. Colhemos em *Enigmas Populares*, de José Maria de Melo, numerosos exemplos dessas combinações rítmicas:

3-4

- 3 — Pau bonito.
- 4 — Com seus penachos. (p. 69)

- 3 — Campo branco
- 4 — Sementes pretas
- 3 — Cinco arados
- 4 — E uma charreta. (p. 99)

- 3 — Duro em cima
- 3 — Duro em baixo
- 4 — Mole no meio. (p. 109)

- 3 — Por mais alto.
- 3 — Que êle voe.
- 3 — Prêso vai
- 4 — E prêso volta (p. 145)

- 3 — Curral grande
 4 — Gado miúdo. (p. 181)
 3 — Alto está
 3 — Alto mora
 4 — Todos o beijam
 4 — Ninguém o adora. (p. 182)
 3 — Garças brancas.
 4 — Em campo verde. (p. 188)
 3 — Eu não tenho.
 4 — Nem quero ter.
 3 — Nasce em pé.
 4 — Corre deitado. (p. 217)
 3 — Qual é o cão.
 4 — Que ajuda o homem? (p. 237)
 3 — Pé no mato.
 4 — Pé no caminho. (p. 267).
 4 — Enche uma casa
 5 — Não enche uma mão: (p. 104)
 4 — Canta na missa
 5 — Não é sacristão
 4 — Sabe da hora
 5 — Da morte não. (p. 114)
 4 — A mãe é verde.
 5 — A filha encarnada.
 4 — A mãe é mansa.
 5 — A filha danada. (p. 154)
 4 — O que é que anda.
 5 — Com os pés na cabeça? (p. 217)

4-5

- 4 — Qual é o prêto.
 5 — Provado no branco? (p. 239)
 4 — Verde no campo.
 4 — Verde na praça.
 5 — Encarnada em casa. (p. 195)
 4 — Nasce no mato.
 5 — No mato se cria,
 4 — Morre de parto.
 5 — Da primeira cria. (p. 147)
 4 — Igreja preta.
 5 — Sacristão de pau. (p. 210)
 3 — Eu não quero.
 4 — Nem quero ter.
 4 — E se tiver.
 5 — Não quero perder. (p. 214)

3-4-5

5-6

- 5 — Quando sai de casa.
 6 — É chôro em demasia. (p. 137)
 5 — Branca como arroz.
 5 — Preta como pez.
 5 — Garganta de cabeça.
 6 — E boca de turquês. (p. 167)
 5 — Abaixo de Deus.
 6 — É o que nós tem mais fé. (p. 168)
 5 — O que é que já nasceu.
 6 — Com o tamanho das pernas? (p. 238)

5

6-7

- 6 — Um pau com doze galhos.
 7 — Cada galho tem um ninho.
 7 — Cada ninho tem seu dono. (p. 94)
- 6 — De sete irmãs que tive.
 7 — A derradeira foi santa (p. 142)
- 6 — Comprei o meu capote.
 7 — Com fôrro de cramelão.
 6 — Vendido a trinta réis.
 7 — Quantos mil cruzados são? (p. 172)
- 6 — Três bois numa carreta.
 6 — Cavando terra branca.
 7 — Pra plantar semente preta. (p. 99)
- 6 — Um rapaz delicado.
 7 — Mora em cima de um sobrado. (p. 160)
- 6 — Duas irmã no nome.
 7 — Desiguais no parecer. (p. 181)
- 4 — Uma senhora.
 5 — Muito senhorada.
 6 — Que nunca sai de casa.
 7 — Que não esteja molhada. (p. 181)

7-8

- 7 — Me botaram tantas peynas.
 8 — Mas ando pelas mãos dos outros. (p. 131)
- 7 — É um cachorro bom de caça.
 8 — Que bate, fareja e farola. (p. 131)

- 7 — Quando eu era pequenino.
 7 — Antes de meu pai nascer...
 7 — Quando papai ficou grande
 8 — Eu já estava, bom de comer. (p. 146)
- 7 — Sou branca de nascimento.
 7 — Sou preta de geração.
 7 — Delgadinha na cintura.
 8 — Vivo sempre na escuridão.
- 7 — Qual a coisa, qual é ela.
 8 — Que corre o céu todos os dias?
- 7 — Da caverna onde nasci.
 8 — Totalmente nunca sai.

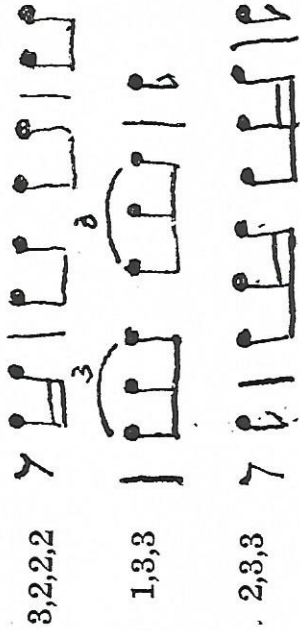
Uma observação: Na prosa de Alencar, encontramos, logo nas primeiras linhas de *Iracema*, um exemplo dêsse ritmo a que ficaria bem o nome de "ritmo de repouso", pois, nesse acrescimo de uma sílaba sôbre a célula anterior, parece que a voz se arrasta para o descanso final.

"Verdes mares bravios — 6
 da minha terra natal — 7
 onde canta a jandaia — 6
 nas frondes da carnaúba — 7"

Êste tipo de combinação de segmentos ou células vai auxiliar-nos a compreender o ritmo do *martelo agalopado*.

Deve também assinalar-se que o ritmo se estabelece a partir da 1.^a tônica, de modo que são versos monorrítmicos ou de NR 3,2,2,2, ou 1,3,3, ou 2,3,3, e outras combinações semelhantes.

tes, bastando atentar para a representação musical:



PARÊNTESES DOS PROPÁROXÍTONOS

Em virtude das duas átonas finais, o proparoxítono cria alguns problemas de ritmo, que vamos enunciar, apenas em relação ao decassílabo. No primeiro caso, a tônica do proparoxítono pode incidir na 4.^a do verso, o que nos põe diante de um sáfico:



Se, a este segmento se seguir vocábulo iniciado em vogal tônica, teremos o tipo 6/10 comum:

"Su-fí-cien-tí-si-ma é — pa-ra — pro-var" — 4-6-10.

Se, entretanto, o segmento seguinte começar por vogal átona, ou consoante, poderemos ter o verso provençal de 4-7-10, ou sáfico de 4-8-10.

Tomemos, como exemplo, os versos

"Funções de encéfalo as substâncias vivas"
"Desarticula-se em coréia doída,"

e encontraremos os seguintes esquemas rítmicos:

— / — — — — — / — — — — —
 — / — — — — — / — — — — —
 — / — — — — — / — — — — —

No segundo caso, a tônica do proparoxítono recai na 6.^a sílaba do verso, proporcionando-nos o segmento. — — — — — /

Haverá possibilidade de acentuação na 8.^a desde que o proparoxítono terminado em vogal seja seguido de palavra iniciada em vogal tônica e obedecendo às seguintes condições:

- monossílabo tônico de uma só vogal + dissílabo agudo
- monossílabo tônico de uma só vogal + trissílabo grave
- dissílabo grave + dissílabo grave de consoante inicial
- dissílabo grave + dissílabo agudo de vogal inicial
- trissílabo exdrúxulo + monossílabo tônico de uma só vogal.
- trissílabo exdrúxulo + dissílabo grave iniciado em vogal.

Um esquema esclarecerá melhor o problema:

a) — — — — — / — — — — — /
 b) — — — — — / — — — — — /
 c) — — — — — / — — — — — /
 d) — — — — — / — — — — — /
 e) — — — — — / — — — — — /
 f) — — — — — / — — — — — /

No gráfico, o traço vertical divide o verso no final do proparoxítono; as curvas mostram as ligações de sílabas; os traços menores separam os vocábulo.

Para contornar essas dificuldades, o normal é um lance de três átonas entre a tônica do proparoxítono e a 10.^a obrigatoriamente acentuada, como em:

“Larva do caos telúrico procedo’
 “O cuspo afrodisíaco das fêmeas”
 “Com a veemência marórtica do ariete”
 “Imponderabilíssima, impalpável”.

Ritmo indeciso e simbolismo

O emprêgo dos proparoxítonos conduz a uma indecisão rítmica, não só pelas possibilidades de variar a posição do acento tônico secundário, como por sua menor intensidade em confronto com a tonicidade forte dos vocábulos exdrúxulos. Vejamos:

“Dêsde os fôraminíferos dos mares”
 “Dêsde os foráminíferos dos mares”
 “Desde os fôraminíferos dos mares”,

ou, esquematicamente:

/ — — — — — / — — — — — / — — — — —
 / — — — — — / — — — — — / — — — — —
 — — — — — / — — — — — / — — — — —

Curiosamente, esse ritmo oscilante é frequente no simbolismo, em que há predileção pelas “formas vagas, floridas, cristalinas.”

Também por essa predileção, é evidente o parentesco entre Augusto dos Anjos e Cesário Verde:

"Sem sorrisos, dramática, cantante"
(Cesário Verde)

"Quebra a fôrça centripeta que amarra"
(Augusto dos Anjos)

"Latindo a esquisitíssima prosódia"
(A. A.)

"Com bondades de herbívora mansinha"
(C. V.)

"Caos de corpos orgânicos, disformes".
(A. A.)

Principalmente Augusto dos Anjos abusou dessa oscilação rítmica, estruturando versos em que só se encontram tônicas na 6.^a e na 10.^a sílabas, o que permite as combinações que já vimos:

"Miserícordiosíssimo carneiro"
"Amarguradamente se me antolha"
"A solidariedade subjetiva"
"A universalidade do carbono"
"A escaveiradíssima figura"
"Vegetabilidades subalternas"

Não estamos fazendo um estudo particular do metro simbolista, o que seria fugir ao assunto. Mas, por simples curiosidade, vale a pena uma estatística:

No *Monólogo de uma sombra*, de Augusto dos Anjos, 55 entre 186 decassílabos

(30%) são acentuados na 6.^a sílaba, que é a tônica do proparoxítono. Em Cruz e Souza, no poema *Antífona*, em 12 versos entre 44 (25%) se observa a mesma acentuação; note-se, entretanto, que, nos primeiros vinte versos, há nove cuja tônica em 6.^a coincide com a de um proparoxítono.

Fechando o parêntese, anotamos, a título de coincidência serem os proparoxítonos bastante frequentes no ritmo da prosa de Euclides da Cunha:

"Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços *neurastênicos* do litoral". "Falta-lhe a *plástica* impecável". "Estrutura *corretíssima*", "organização *atlética*", "*Hércules Quasímodo*" "fealdade *típica*", "bambolear *característico*", "traço *geométrico*", "simplicidade *ridícula*", etc. Fizemos essa colheita em apenas 27 linhas, o que, para prova, nos parece bem.

MARTELO

Num de seus estudos sobre poesia popular, Luís da Câmara Cascudo informa ter Jaime Martelo inventado "os versos martelianos, ou simplesmente" "martelo"; eram de doze sílabas, com versos emparelhados" (V.C., p. 13) Também a *Enciclopédia Ilustrada*, publicada sob a direção de Maximiano de Lemos, (Porto, Lemos & Cia, s/d) registra, em seu vol. IV, a mesma indicação.

Nicola Tomasso, no Vol. IV do *Dizionario della Lingua Italiana* (Torino UN. Tip. Edit. Torinese, 1929) descreve o martelo como "espécie de versos de 14 sílabas, rimados de dois em dois, como os alexandrinos franceses a que corespondem".

Note-se que, aqui, a indicação de 14 sílabas se refere ao verso grave, tomado como padrão, e que é frequente e usual na métrica italiana. Corresponderia, assim, o martelo, a 13 sílabas na nomenclatura usada em Português, de Castilho para cá. Said Ali, no seu recente trabalho de versificação voltou à nomenclatura clássica. Na verdade, é o alexandrino francês, pois, o primeiro hemistíquio sendo grave, a sílaba depois da tônica de 6.ª não era contada.

A *Enciclopédia Italiana* (Publ. Inst. Ecnis. Ital.) fundada por Giovanni Trocianni, em

1864, registra Pier Iacopo Martelle, ou Martelli (Jaques, Jacó e não Jaime) como tendo aplicado o verso alexandrino francês de 14 sílabas, que lhe tomou o nome. Também a *Enciclopédia Espanhola* consigna Pedro Jacobo Martelli.

A *Biographie Universelle*, de Michaud (Paris, s/d. Delagrave Edit.) no tomo 27, acentua que Pierre Jaques Martelle não é o criador do verso que lhe tomou o nome, pois que outros já o haviam usado desde o século XIV.

Entretanto, qualquer que seja o seu criador, o martelo é um alexandrino com cesura feminina, que persiste no verso francês até o século XVI, conforme M. Gramont.

Rocco Murari, em sua *Ritmica e Métrica* (M. Hoepli, CIII, Série Scient. CIII, 2.ª edição, Milano, 1900) define-o como "dois setenários ligados, em que o primeiro não é tronco, correspondendo ao ritmo do alexandrino francês". Lembra, ainda, que Pier Jacopo Martelli o atualizou no século XVIII, mas que esse ritmo já era conhecido no século XIII, e fôra usado por vários poetas, alcançando seu maior esplendor com Carducci e Cavalletti.

Mas voltemos ao martelo agalopado da poesia popular. Consideremos, de início, que o verso de 7 sílabas, italiano, tem, até hoje, acentuação na 3.ª e 7.ª (Migliorini & Chiappelli, p. 103), se bem que não haja essa firmeza na poesia popular.

O martelo poderia originar-se de um conjunto de 3-3-3, com uma cesura na terceira,

cesura na aceção francesa e não na de Said Ali. Não entendemos, entretanto, Migliorini e Chiapelli, quando chamam marteliano ao quinhário duplo (9 sílabas) "*Sotto la poggia che lenta assidua*".

O *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* registra esse tipo de verso como "gênero poético musical nordestino usado nas estrofes dos solistas nos desafios".

Pela melopéia publicada em *Vaqueiros e Cantadores* a cesura se faz na 6.^a sílaba, como se deduz da duração das notas. Considerando, pois uma cesura feminina em 3.^a e 6.^a teríamos as seguintes possibilidades:

	NR
a) — — / — — / — — / — — / — —	3,2,4
b) — — / — — / — — / — — / — —	3,3,2,2
c) / — — / — — / — — / — — / — —	1,2,3,4
d) — — / — — / — — / — — / — —	3,3,2,2
e) / — — / — — / — — / — — / — —	1,2/2,2,2
f) / — — / — — / — — / — — / — —	1,2,3/1,2
g) — — / — — / — — / — — / — —	2,3/1,2

Se considerarmos versos inteiriços, de cesura masculina, encontraremos:

	NR
h) — — / — — / — — / — — / — —	3,3,4
i) — — / — — / — — / — — / — —	3,3,4

Mas, acontece que, conservando obrigatoriamente as tônicas em 3.^a e 6.^a também podem ocorrer tônicas intermediárias em 1.^a e 8.^a o que nos daria:

	NR
j) / — — / — — / — — / — — / — —	1,2,3,4
k) — — / — — / — — / — — / — —	3,3,2,2
m) / — — / — — / — — / — — / — —	1,2,3,2,2

Analisemos os NR dêsse esquema. Em *j* temos um número triangular: 1,2,3,4; *f* e *m* se conservam triangulares até a cesura da 6.^a; em *f*, há um verso simétrico — 1,2,3,1,2, e, em *m* aparece o ritmo binário 2,2. Em *b*, encontramos o ritmo ternário do verso de 9 sílabas, com cesura feminina na 6.^a, o que o aproxima bastante de *g*, cujo NR é 3,3/1,2. Em *a* (3,2,4) o verso se decompõe numa célula inicial de três sílabas, duplicada no segmento seguinte (2,4). Nesse grupo se incluem *c*, *d*, *o*, *c*. Finalmente, *h* e *i* são iguais: 3,3,4, com um lance inicial de três sílabas, seguido de uma redondilha maior em 3,4, comuníssima no metro popular:

"Encontrei 3
Tudo em boas condições." 3,4

Ao tratar da redondilha maior, verificamos que a segmentação 3-4 corresponde a dois hemístiquos de três sílabas, o que nos dá uma aproximação com o verso *b* do esquema:

"Encontrei — 3
tudo em boas — 3
condições — 3

Fica, assim, provado que o martelo pode originar-se de um segmento de três sílabas, unido a uma redondilha maior em 3-4, tipo

muito frequente na poesia popular e a que não falta, sequer, aquele acréscimo de uma sílaba na última célula, o "ritmo de repouso" das adivinhas e outras criações literárias do povo, em que se combinam versos de sete e de três sílabas, tipo muito usado no *Cancioneiro Geral*.

Tomemos, como exemplo, estes versos de Gonçalves Dias:

*"Do teu rosto, qual marfim,
de carmin
tinge um nada a côr mimosa".*

Lembremos, ainda, que, nas emboladas, há um segmento inicial de quatro sílabas, seguido das redondilhas, geralmente em 3-7, que, como vimos, são simétricas de 3 e 3:

*"Ca-bra da-na-dão
Se-não — tem/ — co-ra-ge eu — tenho
de — ser do/no — de um — en-genho
bo-tar — gen/te a — tra-ba-lhar."*

Dissemos que o martelo agalopado pode derivar-se de um verso de nove sílabas (NR 3,3,3,) pela intercalação de uma sílaba no último segmento, dando o NR 3,3,4. Gonçalves Dias nos perdoará o uso destes seus versos para demonstração:

*"Sé maldito e sozinho na terra,
Pois que a tanta vileza chegaste,
Que em presença da morte choraste,
tu, cobarde, meu filho não és".*

*Sé maldito e sozinho nesta terra
Pois que a tanta vileza tu chegaste
Que em presença da morte tu choraste
Tu, esbarde, meu filho já não és."*

Veja-se, no mesmo poema, o decassílabo: *"Vai com trêmulo pé, com a mão já fria"* (3,3,2,2, ou 3,3,4); suprima-se o *já*, isto é, uma sílaba da última célula e teremos um eneassílabo 3,3,3,3.

O martelo na sátira

Em Gregório de Matos, Luís Gama e Emílio de Meneses, há um parentesco rítmico a indicar uma espécie de modelo comum para o decassílabo satírico:

*"Que me quer o Brasil, que me persegue?
Que me querem pargantes que me invejam?
Não vêm que os entendidos me cortejam
E que os nobres é gente que me segue?"*

(G. de Matos)

*"Minha mãe que é de proa, alcantilada
Vem das raças dos reis mais afamados,
Blasonava entre um bando de pasmados,
Certo parvo de casta amorenada"*

(Luís Gama)

*"Se a fim nobre o doutor Saché seguia,
Tendo o chefe de Estado um fito igual,
Há um presente que tudo concilia,
Ei-lo aqui, muito simples, mas genial".*

(Emílio de Meneses)

O que se nota como ritmo comum aos três poetas é o martelo, também usado na sátira popular. Uma estatística dos poemas satíricos desses autores nos deu o resultado abaixo:

Em Gregório de Matos — 130 martelos agalopados em 308 versos

"Há diversos cantores do sertão que não têm sentimento nem receio de cantar nos salões serviço alheio, de Raimundo Pelado e Azuão, de Zé Duda ou Manuel do Riachão, maltratando os colegas com lamúrias. Descarrego em um destes minha fúria, porque sempre abomino o vitupério, eu só canto com homens de critério, pois cantar verso alheio é uma injúria.

Basta um cabra não ter disposição pra viver do serviço de alugado, pega numa viola e bota ao lado, compra logo o "*Romance do Pavão*", a "*Peleja do Diabo*" e Riachão" e a "*História de Pedro Malazarte*". Sai no mundo a gabar-se em toda a parte e a berrar por vintém em mei da feira. Parasitas assim desta maneira é que têm relaxado a minha arte.

Inda existem diversos poetaços que, além de banais são pervertidos, namoristas, gabolas, enxeridos, imprudentes, pedantes e devassos, que nas partes que andam, deixam traços comprovantes de infames impostores. Denuncio estes vis conquistadores, porque deles tornei-me adversário. Qualquer pai de família é necessário ter cuidado com certos cantadores.

Cantadores de baixa qualidade tenho visto dez, doze numa feira, detratando de vates de primeira, enganando, explorando a humanidade, namorando mocinhas com maldade, pra depois falar mal da filha alheia. Esses cabras merecem muita peia, pra deixarem de ser tão imorais, eu nem sei a policia o que é que faz, que não mete essa corja na cadeia.

Eu não temo o disparo do canhão, nem da guerra a cruel calamidade, não me causa temor a tempestade, não me assusta o rugido do leão, nem da cobra o veneno fulminante, não me assusto da tromba do elefante, nem das garras da fera mais robusta. Neste mundo somente o que me assusta, é cantar com sujeito petulante.

Não faz nojo a catanga dos timbus, nem das feras carnívoras da mata, não faz nojo a matéria putrefata que alimenta os famintos urubus. Das hienas, chacais e caíttus, nojo algum me provoca aquele cheiro. Os micróbios que há no mundo inteiro Não me fazem ficar nauseabundo. Só o que me faz nojo neste mundo é a língua de um cabra fuxiqueiro.

Poetinha imoral, indecoroso, pra cantar não me chame, que eu não canto, se sentando ao meu lado, eu me levanto, não dou gôsto a cantor escandaloso, porque todo individuo audacioso tem baixezas que a honra lhe consomem. Eu só canto com homem mesmo homem, cabra ruim não escuto dois minutos, que quem dá liberdade a certos brutos tá comendo no cocho que eles comem...

POSSIBILIDADES MÉTRICAS

QUADRO A*

—	2	—	4	—	—	8	—	—	12
—	2	—	4	—	—	8	—	10	12
—	2	—	4	—	—	7	—	10	12
—	2	—	4	—	—	7	—	9	12
—	2	—	4	—	—	7	—	9	12
—	2	—	4	—	6	—	8	—	12
—	2	—	4	—	6	—	8	—	10
—	2	—	4	—	6	—	—	10	12
—	2	—	—	—	6	—	—	9	—
—	2	—	—	—	6	—	8	—	12
—	2	—	—	—	6	—	8	—	10
—	2	—	—	—	5	—	8	—	10
—	2	—	—	—	5	—	8	—	12
—	2	—	—	—	5	—	—	9	—
—	2	—	—	—	5	—	7	—	9
—	2	—	—	—	5	—	7	—	10
—	—	3	—	—	6	—	—	10	12
—	—	3	—	—	6	—	8	—	10
—	—	3	—	—	6	—	8	—	12
—	—	3	—	—	6	—	—	9	—
—	—	3	—	—	5	—	—	9	—
—	—	3	—	—	5	—	7	—	9
—	—	3	—	—	5	—	7	—	10
—	—	3	—	—	5	—	—	10	12
—	—	3	—	—	5	—	8	—	10
—	—	3	—	—	5	—	8	—	12
—	—	3	—	—	—	7	—	9	—
—	—	3	—	—	—	7	—	10	12
—	—	—	4	—	6	—	—	10	12
—	—	—	4	—	6	—	8	—	10
—	—	—	4	—	6	—	8	—	12
—	—	—	4	—	6	—	—	9	—
—	—	—	4	—	—	7	—	9	—
—	—	—	4	—	—	7	—	10	12
—	—	—	4	—	—	7	—	10	12
—	—	—	4	—	—	8	—	10	12
—	—	—	4	—	—	8	—	—	12

* Vide p. 31 — Possibilidades Métricas.

QUADRO B

—	2	—	4	—	—	8	—	—	11
—	2	—	4	—	—	7	—	—	11
—	2	—	4	—	—	7	—	9	—
—	2	—	4	—	6	—	—	9	—
—	2	—	4	—	6	—	8	—	—
—	2	—	—	—	5	—	—	9	—
—	2	—	—	—	5	—	8	—	—
—	2	—	—	—	5	—	7	—	—
—	2	—	—	—	5	—	7	—	9
—	2	—	—	—	—	6	—	8	—
—	—	3	—	—	6	—	8	—	—
—	—	3	—	—	6	—	—	9	—
—	—	3	—	—	5	—	—	9	—
—	—	3	—	—	5	—	8	—	—
—	—	3	—	—	5	—	7	—	—
—	—	3	—	—	5	—	7	—	9
—	—	3	—	—	—	7	—	9	—
—	—	3	—	—	—	7	—	—	11
—	—	—	4	—	6	—	—	9	—
—	—	—	4	—	6	—	8	—	—
—	—	—	4	—	—	7	—	—	11
—	—	—	4	—	—	7	—	9	—
—	—	—	4	—	—	8	—	—	11

No *Quadro A* estão as possibilidades métricas de cinco a doze sílabas começados por anacruse, pelo jâmbico, anapéstico e péon quarto.

No *Quadro B*, as possibilidades dos versos de 5 a 11 sílabas, nas mesmas condições.

QUADRO C

1	3	5	9	12
1	3	5	8	12
1	3	5	8	10
1	3	5	7	10
1	3	5	7	9
1	3	6	10	12
1	3	6	9	12
1	3	6	8	12
1	3	6	8	10
1	3	7	10	12
1	3	7	9	12
1	4	7	9	12
1	4	7	10	12
1	4	6	10	12
1	4	6	9	12
1	4	6	8	12
1	4	6	8	10
1	4	8	10	12
1	4	8	10	12
1	5	7	9	12
1	5	7	10	12
1	5	8	10	12
1	5	8	9	12
1	5	8	9	12

No quadro C estão as possibilidades métricas dos versos de 5 a 12 sílabas começados por sílaba tônica, trocáico, dactílico, péon primo.

QUADRO D

1	3	5	9	11
1	3	5	8	11
1	3	5	7	11
1	3	5	7	11
1	3	7	9	11
1	3	7	9	11
1	3	6	9	11
1	3	6	8	11
1	4	7	9	11
1	4	7	9	11
1	4	6	9	11
1	4	6	8	11
1	4	7	8	11
1	5	7	9	11
1	5	7	9	11
1	5	8	8	11
1	5	7	8	11
1	5	7	7	11

No quadro D, as possibilidades dos versos de 5 a 11 sílabas, nas mesmas condições.

VERSO LIVRE

As regras que pretendemos estabelecer para a métrica tradicional valem, até certo ponto, também para o verso livre. Isso, porque essa liberdade existe apenas para a associação de célula métricas. Estas permanecem as mesmas, pois sua extensão repousa, como vimos, num motivo inalienável, isto é, nas possibilidades da voz humana. Tomemos, para exemplo, dois poemas de Oneida Alvarenga:

	ND	NR
1 — “Vento que corropia	1-6	1(3)2
2 — arrepiando volúpias pelo ar.	3-5-9	3,2,4
3 — Braços que me enlaçassem.	1-6	1(3)2
4 — beijos que me beijassem.	1-6	1(3)2
5 — loucos.	1	1
6 — Assobia, corropia.	3-7	3,4
7 — rasga o vento...	1-3	1,2
8 — Oh! Seiva que tumultua no meu corpo!	1/1-6-10	1/1 (2)4,4

	ND	NR
1 — “Carrego o último raio de sol dentro de mim	2-6-9-13	2,4,3,4
2 — me embebedo de paz.	3-6-	3,3
3 — A tarde me enrola em frescura	2-5-8	2,3,3
4 — me alargo no perdão de tudo	2-6-8	2,4,4

	AD	NR
5 — me desfolho de leve sobre o mundo.	3-6-10	3,3,4
6 — Fico sôlta no ar, perdida no espaço,	3-6-8-11	3,3,2,3
7 — dissolvida num perfume de magnólias	3-7-11	3,4,4
8 — e o vento me atira pra todos os cantos.	2-5-8-11	2,3,3,3
9 — Há em mim, ternura pra todos os seres	3-5-9-12	3,2,4,3
10 — me desdobre por tudo o que existe.	3-6-9	3,3,3
11 — Estendo os braços para vós, aves de S. Francisco	2-4-8/1-4-6	2,2,4/1,3,2
12 — E vos guardo na minha mansidão.	3-6-10	3,3,4

No primeiro poema, o 1.º, o 3.º, o 4.º e o 8.º versos têm intervalos de cinco átonas, exigindo acentuação secundária, que pode recair na terceira, ou na quarta sílaba, determinando uma oscilação de ritmo: “Vento que corropia” ou “Vento que corropia”; “Braços que me enlaçassem”, ou “Braços que me enlaçassem”. “Seiva que tumultua” ou “Seiva que tumultua”, etc.

As células métricas dos outros versos, tanto do primeiro, quanto do segundo poema, são as que já conhecemos da versificação tradicional. Quanto à segmentação, todos os tipos usados nos dois poemas podem ser encontrados, sem exceção nos quadros que figuram neste trabalho.

Na *Pequeníssima Antologia* que publicamos a seguir, o problema fica melhor esclarecido.

PEQUENÍSSIMA ANTOLOGIA

POEMA

Mário de Andrade

	ND	NR
1 — O céu claro, tão largo, cheio de calma na tarde.	3-6/ 1-4-7	3,3, 1,3,3
2 — É ver uma criança adormecida.	2-6-10	2,4,4
3 — Baixando as pálpabras sem pensamento	2-4 (7) 10	2,2 (3)3
4 — sôbre um mundo que ainda não viveu.	1-3-6-10	1,2,3,4
5 — Luzes suaves e certas, luzes até nas sombras.	1-3-6-8-11-13	1,2,3,2,3,2
6 — Doçura em tudo. Os homens estão mais longe.	2-4/2-5-7	2,2/2,3,2
7 — São apenas recorações mansas pousando	3.(6)8-12	3(3) 2,4
8 — num sentimento sem temor.	4-8	4,4
9 — Os ruidos se amaciam quase envelhecidos.	3-7-9-13	3,4,2,4
10 — Doçura em tudo. O chão é vago- rento,	2-4-6-10	2,2,2,4

- 11 — o ar se esquece.
A tensão do insófrido se abranda. 2-4-7-10-13 2,2,3,3,3
- 12 — como a firmeza das continuações. 4(6) 10 4 (2) 4
- 13 — Eu te guardo, homem do meu caminho. 3/1-4-6 3/1,3,2
- 14 — Ó espelhos, Piri-neus, caiçaras insistentes, 1-3-7-9-13 1,2,4,2,4
- 15 — porque não sereis sempre assim! 2-5-8 2,3,3
- 16 — Abril... 2 2

Se tomarmos os NR dos versos como uma unidade, ressaltará, no conjunto, a simetria na disposição das células binárias e ternárias.

3,3/1,3,3 — 2,4,4 — 2,2(3)3 — 1,2,3,4 — 1,2,3,2,3,2 — 2,2/2,3,2 — 3(3)2,4 — 4,4 — 3,4,2,4 — 2,2,2,4 — 2,2,3,3,3 — 4(2)4 — 3/1,3,2 — 1,2,4,2,4 — 2,3,3 — 2.

O 1.º verso é simétrico — 3,3,1,3,3; da célula inicial do 2.º à inicial do 3.º, observa-se nova simetria 2,4,4,2; o 4.º e o 5.º começam, ambos, por números triangulares, ladeando a célula quaternária final do 4.º; entretanto, nova simetria se estabelece a contar da 3.ª célula do 5.º, até a 1.ª do 7.º — 3,2,3,2,2,2,3,2,3; o 10.º e o 11.º versos também apresentam sequência rítmica em simetria — 2,2,4,2,2, bem como o 15.º e o 16.º: 2,3,3,2. (Os NR de cada verso estão separados por um hífen.)

Note-se, ainda, a predominância das células binárias, principalmente fechando as es-trofes (4,4 — 4 (2), 4 — 2). O 4.º e o 5.º versos começam por segmentos iguais, de NR 1,2,3. Células binárias e ternárias alternam-se no 4.º, 5.º e 6.º versos, predominando as de duas e quatro sílabas no 2.º, 8.º, 9.º, 10.º, 12.º e 14.º versos.

CONFIDENCIA DO ITABIRANO

Carlos Drummond de Andrade

- 1 — Alguns anos vivi em Itabira. 3-6-10 3,3,4
- 2 — Principalmente nasci em Itabira. 4-7-11 4,3,4
- 3 — Por isso, sou triste, orgulhoso, de ferro. 2-5-8-11 2,3,3,3
- 4 — Noventa por cento de ferro nas calçadas. 2-5-8-12 2,3,3,4
- 5 — Oitenta por cento de ferro nas almas. 2-5-8-11 2,3,3,3
- 6 — E esse alheamento do que na vida é serenidade e organização. 1-5-9/1-5-(7)11 1,4,4/1,4(2)4
- 7 — A vontade de amar, que me paralisa o trabalho. 3-6-(8)-11-14 3,3,(2) 3,3
- 8 — vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mullheres e sem horizontes. 1-4/2-4-6/3-5-8 1,3/2,2,2/3,2,3

- 9 — E o hábito de sofrer, que tanto me diverte
1 (4) 6/2-6 1 (3) 2/ 2,4
- 10 — é doce herança itabirana.
2-4-8 2,2,4
- 11 — De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
3-5-7-9-13 3,2,2,2,4
- 12 — este São Benedito, do velho san-teiro Alredo Du-val;
1-3-6/2-5-7-10 1,2,3/2,3,2,3
- 13 — este couro de anta estendido no sofá da sala de visitas;
1-3-5/3-7-9-13 1,2,3/3,4,2,4
- 14 — este orgulho, esta cabeça baixa...
1-3-/1-4-6 1,2/1,3,2
- 15 — Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
2-4-6-8-11 2,2,2,2,3
- 16 — Hoje, sou funcio-nário público.
1-3-6-8 1,2,3,2
- 17 — Itabira é, apenas, uma fotografia na parede.
3-5-7-(9) 12- 16 3,2,2(2) 3,4
- 18 — Mas, como dói!
1/1-3 1/1,2

Até o 6.º verso predominam neste poema os células ternárias, e do 7.º até o final, as de duas e quatro sílabas têm preponderância. São frequentes os grupamentos de duas ou mais células ternárias precedidas ou seguidas de uma binária — 1.º, 4.º, 5.º, e 7.º versos, — ritmo que se inverte no fim do poema, quando células de duas sílabas aparecem ladeadas de ternárias (8.º, 11.º, 15.º).

O 3.º, o 4.º e o 5.º versos compõem um longo período monorrítico, apenas quebrado pela célula quaternária do final do 4.º. Observa-se, ainda, que o 3.º (2,3,3,3) e o 4.º (2,3,3,4) lembram, pelo aumento de uma sílaba no segmento final do último, aquele *ritmo de repouso* a que nos reerimos em outra parte deste trabalho.

BELO BELO

Manuel Bandeira

- Belo, belo, belo 1-3-5 1,2,2
- Tenho tudo quanto quero. 1-3-5-7 12,2,2
- Tenho o fogo das cons-telações extintas há milênios. 1-3-(5)-9-11-15 1,2(2) 4,2,4
- A aurora apaga-se 2-4 2,2
- E eu guarro as mais puras lagrimas da aurora. 2-5-7-11 2,3,2,4
- O dia vem, e dia a den-tro 2-4-6-8 2,2,2,2
- Continuo a possuir o segredo grande da noite. 3-6-9-11-14 3,3,3,2,3
- Belo, belo, belo, 1-3-5 1,2,2
- Tenho tudo quanto quero. 1-3-5-7 1,2,2,2
- Não quero o êxtase nem os tormentos. 2-4-(7)10 2,2,(3) 3
- Não quero o que a terra só dá com trabalho. 2-5-8-11 2,3,3,3
- As dádivas dos anjos são inaproveitáveis. 2-6-8-(10)-13 2,4,2(2),3

M. CAVALCANTI PROENÇA

Os anjos não compreendem os homens.	2-6-9	2,4,3
Não quero amar.	2-4	2,2
Não quero ser amado.	2-4-6	2,2,2
Não quero combater.	2-6	2,4
Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.	1-4-8-10-12-15	1,3,4,2,2,3
FLOS SANCTORUM		
<i>Jorge de Lima</i>		
Santa Bárbara que nos livra do corisco	1-3-(6)8-12	1,2,(3),2,4
São Bento que cura mordida de cobra.	2-5-8-11	2,3,3,3 3,4
São Gonçalo casador		
São Jorge que me ce- deu o seu nome pra meu pai me batizar, que escolheu o seu dia pra eu chegar nesse mundo, que só não me deu seu cavalo. porque o pobre bichinho. não podia descer da lua!	2-(4)-7-10 3-7 3-6 4-7 2-5-8 2-4-7 3-6-8	2,(2)3,3 3,4 3,3 4,3 2,3,3 2,2,3 3,3,2
Pulei tanta tacha de engenho. passei tanta correnteza. conheci tanto perau fundo!	2-5-8 3-7 4-8	2,3,3 3,4 4,4
Eu você, meu Anjo da Guarda. nunca me disse seu nome. pra eu fazer um poe- minha pra você.	3-5-8 1-4-7 3-7-11	3,2,3 1,3,3 1,3,3 3,4,4

POEMA DO SEMEADOR

Péricles Eugênio da Silva Ramos

	ND	NR
Áspera é a terra, o es- fôrço não tem prêmio, porém, à sombra do po- mar -rubro pomar! dos pêssegos ao sol.	1-4-6-8-10	1,3,2,2,2
em ti eu vejo, ó torso de haste, o lírio nunca ausente.	2-4-8/1-4/2-6 2-4-6 1 2-4-6	2,2,4/1,3/2,4 2,2,2 1 2,2,2
Nenhuma flor, é certo, aponta em meu cami- nho, mas desde que teus seios desabrocham na ari- dez, em pensamento ressus- cito a graça de uma vida ou faço resplender, a luz do ocaso, o rosto em fogo das ro- nãs.	2-4-6-8-10-12 2-6-10-14 4-8-10-14 2-6-8-10	2,2,2,2,2,2 2,4,4,4 4,4,2,4 2,4,2,2
Áspera é a terra: porém quando te despes, calmo trevo, contaminado pelo aroma de jasmins sein con- sistência, ergue-se no ar um canto nupcial de pó- lens tontos; e ao embalo dos astros renascendo, eu, sementeador, confiante no futuro,	2-4-8 2-6-8-10 4,4,4,4 1-4 2-6-8-10 3-6-10 1-4 2-6	2,2,4. 2,4,2,2 4-8-12-16 1,3 2,4,2,2 3,3,4 1,3 2,4

lavro meu campo ensan-
guentado de papoulas, 1-4-8-12 1,3,4,4
com touros côr de mar
ou potros como luas. 2-6-8-12 2,4,2,4

* * *

Tal como nos poemas de Mário de Andrade e de Drummond, a representação das tonicidades e das células métricas permite uma apreciação destes últimos. Em qualquer deles podem ser percebidos os arranjos sumétricos das células, a periodicidade de certos grupos de NR, estruturando o ritmo geral do poema, esse ritmo que — não será preciso repetir — não deve ser confundido com a métrica propriamente dita.

Essa representação numérica nos permite sentir uma diferença bem acentuada entre a poesia moderna e a tradicional. Enquanto na moderna, em sua quase totalidade, o poema se confunde com a própria unidade rítmica, na poética tradicional, o ritmo se fragmenta em unidades representadas pelas estrofes e, em casos menos frequentes, por grupos de estrofes.

O sentimento da estrofe como unidade rítmica é muito particularmente acentuado na poesia popular em que, na verdade, o sentimento do verso é quase inexistente e a designação de *pé* corresponde, quando muito, a uma frase melódica, elemento componente, sem independência do todo.

O poeta popular possui, de ouvido, uma determinada melopéia, segundo a qual dispõe

as suas frases, sem nenhuma noção específica de contagem de sílabas, ou de cesuras.

Tentamos representar essa unidade do ritmo da poesia moderna, usando como imagem gráfica uma espiral, cujos raios servem para marcar a coincidência das tônicas dentro do conjunto, e não apenas no corpo do verso.

Exemplifiquemos com este poema:

MARIONETES

Geir Campos

Muitas coisas pendem dos meus dedos consegui saber-lhes os segredos e os seus gestos hoje morrem, vãos, quando os não dirigem minhas mãos, pelo acaso como um palco aberto. Minha vida é um teatro deserto. Mas fatigam tanto estes brinquedos, cenas sempre iguais e iguais enredos — oh! como são tristes os meus dedos!	1-3-5-9 3-5-9 3-5-7-9 1-5-7-9 1-3-5-7-9 1-3-6-9 1-3-5-9 1-3-5-7-9 1/1-4-8	ND NR	1,2,2,4 3,2,4 3,2,2,2 1,2,2,2 1,2,2,2,2 1,2,3,3 3,2,2,2 1,2,2,2,2 1/1,3,4
---	---	----------	---

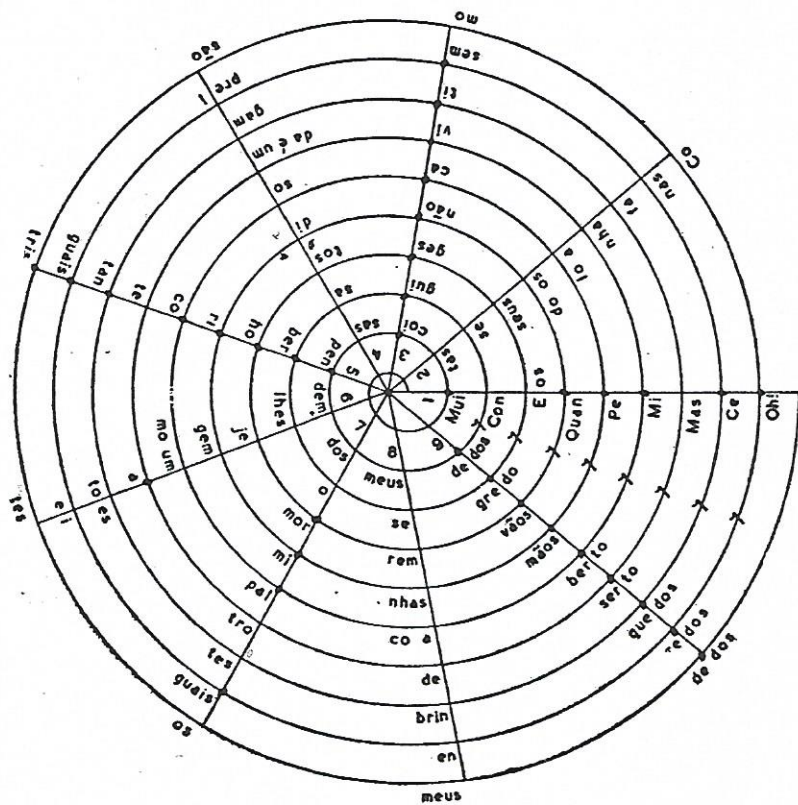
Pela espiral que, no caso, representa o ritmo total do poema, é fácil notar a constância da tonicidade na 3.^a e na 5.^a sílabas, bem como, menos acentuada, na 1.^a e na 7.^a.

FINAL

Foi o movimento modernista que rompeu com a tradição métrica do português. A pesquisa de novos meios de expressão, essa liberdade de artesanato que foi um dos princípios em que se fundou a revolução literária de 22, permitiu que, ao lado de poetas com talento e virtuosidade suficientes para criar o seu próprio ritmo dentro do verso livre, surgissem os mistificadores acobertando a própria inandade e ignorância sob a "liberdade de expressão". Essa bandeira de misericórdia, se os livros do enforcamento, não suprimiu a guerra causada pelo arrôcho da corda. Trinta anos decorridos, já é tempo de começarmos o estudo da rítmica dos poetas do modernismo, bem como a das gerações mais novas.

Então, os falsos poetas serão castigados como os falsos cantadores. E porque reuni cantadores e poetas do modernismo, cabe repetir aqui, como fecho, aquêles versos de Dimas Batista.

"Basta um cabra não ter disposição
pra viver do serviço de alugado,
pega numa viola e bota ao lado,
compra logo o "Romance do Favão",
A *Peleja do Diabo e Riachão*,
e a *História de Pedro Malazarte*,
sai no mundo a gabar-se em toda parte
e a berrar por vintém em mei da feira,
Parasitas assim desta maneira
é que têm relaxado a minha arte."



BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Casimiro de
Obras de Casimiro de Abreu. Organização e notas de Sousa da Silveira. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1940.
- ALONSO, Damaso
Poesia de la Edad Media y Poesia de Tipo Tradicional (Antologia). Buenos Aires, Edit. Losada, s. d.
- ALVARENGA, Oneyda
A Menina Boba. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1938.
- ALVES, Antônio de Castro
Obras Completas. Edição crítica de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1921. 2 vols.
- AMORA, Antônio Soares
Teoria da Literatura. São Paulo, Edit. Clássico-Científica, 1944.
- ANDRADE, Carlos Drummond de
Claro Enigma. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1951.
- ANDRADE, Mário de
Lira Paulistana, seguida de *O Carro da Miséria.* São Paulo, Martins, s. d.
- BANDEIRA, Manuel
Poesias Completas. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1948.
- BILAC, Olavo
Poesias. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1926.
- BILAC, Olavo
Tratado de Versificação. Em colaboração com Guimarães Passos. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1949.

- CAMÕES, Luis de
Os Lusíadas. Revisto por José Maria Rodrigues. Lisboa, Imprensa Nacional, s. d.
- CAMPOS, Geir
In *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*.
- CARMO, Manuel do
Consolidação das Leis do Verso. São Paulo, Casa Duprat, 1919.
- CASCUDO, Luis da Câmara
Vaqueiros e Cantadores. Porto Alegre, Globo, s. d.
- CASTILHO, A. F. de
Tratado de Metrificação Portuguesa. Lisboa, Tipografia Nacional, 1889.
- CHIAPPELLI, R.
Vide MIGLIARINI, B.
- CORREIA, Raimundo
Poesias Completas. Organizada por Mucio Leão. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1948. 2 vols.
- DIAS, A. Gonçalves
Obras Poéticas. Organização e notas de Manuel Bandeira. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1944. 2 vols.
- ECHARRI, Emiliano Diez
Teorias Métricas del Siglo de Oro. Madrid, Ed. Rev. Fil. Esp., Anejo XLVII, 1949.
- ESTRADA, Osório Duque
A Arte de Fazer Versos. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1914.
- GAMA, Luis
Trovas Burlescas e Escritos em Prosa. Organizada por Fernando Góes. São Paulo, Edições Cultura, 1944.
- GENTIL, Pierre Le
La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la fin du Moyen Âge. 2ème. Partie. Plihon, Rennes.
- GHYKA, Matila, C.
Le Nombre d'Or, 2 vols. Gallimard, Paris. 1931.

- GHYKA, Matila, C.
Essai sur le Ryhme. Gallimard. Lib. Armand
- GRAMMONT, Maurice
Celin. Paris. 1938.
- Le Vers Français*. Lib Delagrave. Paris. 1947.
- GUIMARÃES, Luis
Sonetos e Rimas. Tavares Cardoso & Irmão Edit. Lisboa. 1886.
- JUNQUEIRO, Guerra
Os Simples. Parc. Antônio Maria Pereira. Liv. Edit. Lisboa, 10a. edição. 1944.
- LIMA, Jorge de
Obra Poética. Edit. Getulio Costa. Rio.
- MATOS, Gregorio de
Poesias Satíricas. Seleção de Fernando Góes. s/d.
- MELO, José Maria de
Enigmas Populares. Edit. A Noite. Rio. s/d.
- MENEZES, Emílio de
Mortalhas. Liv. Edit. Leite Ribeiro. Rio. 1924.
- MEYER, Augusto
Coração Verde. Liv. do Globo. Porto Alegre. 1926.
- MURARI, Rocco
Ritmica e Metrica Razionale Italiana. 2a. ed. Ubrico Hoepfi Edit. Milão. 1900.
- MIGLIORINI, B. e Chiapelli
Elementi di Stilistica. Felice le Mennier. Firenze. 1950.
- PIDAL, Ramon Menendez
Poema del Cid. Texto antigo com versão moderna de Pedro Salinas. 5a. Ed. Edit. Losada. Buenos Aires. 1938.
- PASSOS, Guimarães
Vide BILAC, Olavo.
- RESENDE, Garcia de
Cancioneiro Geral. Imprensa da Universidade de Coimbra. 5 vols. 1910.
- SALINAS, Pedro
Vide PIDAL, Ramon Menendez.

- SAID ALL, M.
Dificuldades da Língua Portuguesa. Laemmert,
 Rio. 1908.
- SAID ALL, M.
Tratado de Versificação. Edição do Ministério
 da Educação e Saúde. s/d.
- SERVIEN, Pius
*Les Rythmes comme introduction physique à l'Es-
 thétique*. Boivin, Cie. Paris. 1930.
- SERVIEN, Pius
Principes d'Esthétique. Boivin, Paris. 1935.
- SERVIEN, Pius
Science et Poésie. Flammarion Edit. Paris. 1947.
- SILVA, Domingos Carvalho da
*Introdução ao estudo do ritmo da poesia moder-
 nista*. Revista Brasileira de Poesia Edit. São
 Paulo. 1950.
- SILVA RAMOS, Pericles Eugenio
In Panorama da Moderna Poesia Brasileira.
- SILVEIRA, Sousa da
 Vide ABREU, Casimiro de.
- SPINELLI, Vincenzo
*A Língua Portuguesa nos seus Aspectos Melódí-
 cos e Rítmicos*. Ed. Quadrante. Lisboa. 1946.
- SUPERVILLE, Jean
Histoire et Théorie de la Versification Française.
 Edit. L'École. Paris. 1946.
- THOMAS, Lucien Paul
Le Vers Moderne. Acad. Rev. de Langue et Li-
 terature Française de Belgique. Memoires XVI.
 Bruxelas. 1943.

ÍNDICE



Prefácio	5
Introdução	9
Célula Métrica	15
Acento Tônico	24
Cesura	29
Possibilidades Métricas	36
Combinação de Células e Segmentos	71
Parênteses dos Proparoxítonos	77
Martelo	82
Possibilidades Métricas (Quadro A)	92
Verso Livre	96
Poema	101
Final	111
Bibliografia	113

ERRATA

PÁG.	Onde está:	Leia-se:	Linha	PÁG.	Onde está:	Leia-se:	Linha
5	— cantagem	contagem	4	66	— Entre a 16ª e a 17ª linhas intercale-se: <i>Já fartá da vida, em corpo menor.</i>		
6	— eurístico	heurístico	15	66	— Outra vez/ que la fui/ que a vi/ que a médo, // Pensei: talvez, e já não pude crê-la. (Linha 23), mudando-se o ND para: 2-4-8-10		
10	— menemônico	menemônico	8	66	— o penúltimo	os últimos	25
12	— cordeiro	carneiro	11 (c)	67	— 2-5-8-10 (duas vezes em c.m.)	2-5-8-11	16/17
12	— cor	car	16	72	— 5 ("Da morte não.")	4	22
20	— "As pulverizações balsâmicas do luar"	"As pulverizações balsâmicas da luz"	15 ²	88	— Glosadores	Glosadores	24
20	— cordeiro	carneiro	15/16 ³	88	— restabelecido	restabelecido	29
21	— As (três vezes em corpo menor)	Nas	—	90	— "Peteja do Diabo" e Ria-chão	"Peteja do Diabo e Ria-chão"	15
28	— rápidos	rapidez	16	103	— serenidade e organização	porosidade e comunicação	24 e 25
28	— semicolétria	semicolcheia	16	106	— porque o pobre bichinho	porque o pobre do bichinho	22
41	— e a vida que persiste pausa descompassada	e a vida se persiste, pausa descompassada	3 e 4 (em corpo menor)	107	— Ao verso: "Áspera é a terra" falta a notação correspondente ao ND e ao NR, respectivamente, 1-5 e 1,4 (ou 1-3-5 e 1,2,2).		
41	— E o nosso andar é lento	e nosso andar é lento	5 (em corpo menor)	107	— A notação que está na linha do verso anterior, referido refere-se ao verso seguinte: porém quando te despês, calmo trevo."		
41	— "Pausa descompassada"	"pausa descompassada"	14 ⁴				
43	— seguintes	seguintes	11				
49	— 2-4-6-6	2-4-6-8	17 (c.m.)				
49	— 4-8	3-8	18 (c.m.)				
49	— 3-8	4-8	20 (c.m.)				
54	— poetiza	poetisa	18				
56	— ousará fazer/(o que altera o ND e o NR, que passam a ser, respectivamente, 3-5-7-10 e 3,2,2,3).	ousara escrever	2				
56	— verso	verbo	9				
58	— verso	verbo	10				
60	— horas	horas de	última				
62	— pen-SAR (o que altera o cliché a seguir)	men-TAR	15				
65	— ligeiras/ambas	ligeiros/ambos	3				

Notas:

- Só anotamos o essencial. As correções ortográficas e de acentuação são referidas quando chocam a vista, mesmo sendo de fácil emenda para quem lê.
- Poema "A caridade e a justiça" de Guerra Junqueiro, in *A velhice do Padre Eterno*. Cotejamos duas edições: a do Porto, 1885 (ed. princeps) e a de Lello & Irmão (1950).
- "A um carneiro morto" de Augusto dos Anjos, in *Eu* (1912). Vimos também as edições de Castilho (1928) e da Livraria São José (1965).
- Poema "A um varão, que acaba de nascer" de Carlos Drummond de Andrade, in *Correio da Manhã*, Rio, 24-7-1949; repr. in *Claro enigma* (1951). Cotejamos também, com a publicação in *Poemas* (1959).