MANUEL

BANDEIRA

Seleta de Prosa

5ª impressão

Organização de
Júlio Castañon Guimarães

EDITORA
NOVA
FRONTEIRA

Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias
De minha pátria, de minha pátria sem sapatos
E sem meias, pátria minha
Tão pobrinha!
.....
Não te direi o nome, pátria minha.
Teu nome é pátria amada, é patriazinha.
Não rima com mãe gentil.
Vives em mim como uma filha, que és
Uma ilha de ternura; a Ilha
Brasil, talvez.
Agora chamarei a cotovia
E pedirei que peça ao rouxinol do dia
Que peça ao sabiá
Para levar-te presto este avigrama:
"Pátria minha, saudades de quem te ama...
Vinícius de Morais."

Haveria muitos outros poetas em que respigar notas de *humour*. Todavia os que aí vão representam de maneira mais original a atitude irônica na moderna poesia brasileira.

A versificação em língua portuguesa

O verso e seus apoios rítmicos. — O verso é a unidade rítmica do discurso poético. Para salientar o ritmo se têm valido os poetas, nos vários idiomas, de recursos formais como sejam os *acentos de intensidade*, os *valores de sílabas* (quantidade), as *rimas*, a *aliteração*, o *encadeamento*, o *paralelismo*, o *acróstico*, o *número fixo de sílabas*. Estudaremos aqui os que têm sido utilizados em nosso idioma, a começar pela rima.

A rima. — *Rima* é a igualdade ou semelhança de sons na terminação das palavras: *asa, casa; asa, cada*. Na rima *asa, casa* há paridade completa de sons a partir da vogal tônica; na rima *asa, cada* a paridade é só das vogais: as rimas do primeiro tipo se chamam *consoantes*, as do segundo *toantes*.

Na língua francesa costumavam os poetas rimar também a consoante anterior à vogal tônica: é a chamada *rima com consoante de apoio*. Houve um poeta brasileiro que empregou intencionalmente esse tipo de rima — Goulart de Andrade. Seu exemplo não foi seguido.

Admite-se entre as rimas consoantes a de vogal aberta com vogal fechada: *bela, estrela*. Tanto poetas brasileiros como portugueses rimam como consoantes duas palavras que têm na sílaba tônica um ditongo, outra uma vogal fechada ou aberta: *beijo, desejo; beijo, Tejo* (Florbela Espanca). Poetas brasileiros têm praticado tal rima com palavras agudas: *azuis, luz* (Alberto de Oliveira, *Poesias*, 1ª série, Garnier, 1912, pág. 209). Poetas portugueses rimam os ditongos nasais *ãe* e *em*: *cães, alguéns* (Antônio Nobre, "Males de Anto", *Só*).

Artur Azevedo rimou, para efeito jocoso, a palavra *lâmpada* com a palavra *estampa*, completando a rima com a palavra átona *da*, que começa o verso seguinte, para cuja medida concorre:

Mandou-me o senhor vigário
Que lhe comprasse uma *lâmpada*
Para alumiar a *estampa*
Da senhora do Rosário.

Manuel Bandeira utilizou-se desse tipo de rima em "Vulgívaga" e "A canção das lágrimas de Pierrot", *Carnaval*. Poetas brasileiros contemporâneos (Geir Campos, Cassiano Ricardo e outros), sem dúvida por influência de Louis Aragon, que foi o primeiro a usá-lo na poesia francesa, têm-no introduzido nos seus poemas, mas fazendo a ou as vogais átonas pertencer ao verso da rima e não ao seguinte:

...seu campanário
de ideal ladrilho,
entre o azul do ar e o
chão que palmilho.
("O sino", *Arquipélago*, Geir Campos)

Pode a rima ser feita entre a palavra final de um verso e a palavra onde cai a primeira pausa do verso seguinte. É a rima interior, que foi muito praticada pelos românticos em quadras de versos decassílabos:

Dorme, que eu velo, sedutora *imagem*,
Grata *miragem* que no ermo vi;
Dorme — Impossível — que encontrei na *vida*!
Dorme, *querida*, que eu não volto aqui!
("A judia", de Tomás Ribeiro)

Há outros exemplos esporádicos de *rima interior*; assim, da palavra final de um verso com palavra anterior do mesmo verso: "*Maravilha de milhares de* brilhos vidrilhos" ("Noturno de Belo Horizonte", de Mário de Andrade); "*Único* e certo *é apenas o* deserto / *Que é* fruto *do monólogo* absoluto" ("O rio da dúvida", *O arranha-céu de vidro*, de Cassiano Ricardo).

São chamadas pobres, e devem ser evitadas, as rimas de palavras da mesma categoria gramatical: advérbio com advérbio, adjetivo com adjetivo, substantivo com substantivo, etc., sobretudo nas formas demasiado abundantes, como os advérbios em *mente*, os advérbios em *ante* ou *ente*, os substantivos em *ia* ou *eza*, os verbos no infinitivo, no particípio passado, nos pretéritos imperfeitos e perfeitos, etc. Todavia, podem tais rimas admitir-se quando de palavras que emprestam força de expressão ao contexto, como se dá nas duas primeiras oitavas de *Os lusíadas*. Não procede, pois, a crítica de Antônio Feliciano de Castilho classificando de "imperdoáveis desares" as rimas *assinalados, navegados, esforçados, edificaram, sublimaram, gloriosas, viciosas, valorosas, dilatando, devastando, libertando* daquelas magistrais estrofes. Também são de usar com grande cautela as rimas chamadas ricas ou raras, o oposto das rimas pobres ou triviais, e que soam às vezes tão afetadamente.

Os versos que não rimam são chamados *brancos* ou *soltos*: os que estão fora da medida, *quebrados*.

Há quatro modos principais de dispor as rimas: *emparelhadas, cruzadas, enlaçadas* e *misturadas*. *Rimas emparelhadas* são as que se sucedem duas a duas, como no "Minuete" de Gonçalves Crespo:

Espaçoso é o salão: jarras a cada canto
Admira-se o lavor do teto de pau-santo.
Cadeiras de espaldar com fulvas pregarias;
Um enorme sofá; largas tapeçarias.

Rimas cruzadas são as que, em vez de se sucederem em parelhas, se alternam. Numa quadra, por exemplo, o primeiro verso rima com o terceiro, e o segundo com o quarto:

Na rua, à direita, porque és a minha dama,
A minha musa e o meu pendão.
Mas à minha esquerda na cama,
Do lado do meu coração.
("Heráldica", de Onestaldo de Pennafort)

Nas *rimas enlaçadas*, rimam em parelha dois versos entre dois outros também rimados:

Vai-se a primeira pomba despertada.
Vai-se outra mais... Mais outra... E enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais apenas
Raia, sanguínea e fresca, a madrugada.
("As pombas", de Raimundo Correia)

Rimas misturadas são aquelas em que a sucessão é livre, como nestes versos de "Alma em flor" de Alberto de Oliveira:

Foi... nem lembro bem que idade eu tinha,
Se quinze anos ou mais;
Creio que só quinze anos... Foi aí fora
Numa fazenda antiga,
Com o seu engenho e as alas
De rústicas senzalas,
Seu extenso terreiro,
Seu campo verde e verdes canaviais.
Era... Também o mês esquece agora
A infiel memória minha!
Maio... junho... não sei se julho diga,
Julho ou agosto. Sei que havia o cheiro
Do sassafrás em flor;

A *notação das rimas* se faz com letras minúsculas, sendo os versos que rimam representados pela mesma letra. Assim, o esquema de duas

rimas emparelhadas é *aa*; de uma quadra com rimas cruzadas, *abab*; de outra com rimas enlaçadas, *abba*; dos versos de Alberto de Oliveira citados atrás, *abcdeefbcadfg*.

A aliteração. — No seu sentido global, consiste a *aliteração* em repetir um fonema em palavras seguidas, próximas, ou distantes mas simetricamente dispostas. Em sentido restrito, é, na poesia, a identidade da consoante inicial, ou da sílaba inicial, de duas ou mais palavras num verso. Neste sentido definiu-a Pedro Henríquez-Ureña como "rima ao contrário — rima dos começos das palavras, em que basta a igualdade dos *sonidos* iniciais ou, em certas ocasiões, o regulado contraste entre eles". A aliteração tem quase sempre efeito de harmonia imitativa:

E, as curvas harpas de ouro acompanhando,
Tíbios *flautins finíssimos* gritavam;
Crótalos claros de metal *cantavam*.
("A tentação de Xenócrates", de Olavo Bilac)

O mais longo exemplo de aliteração em língua portuguesa é o de Cruz e Souza em "Violões que choram..." (*Faróis*):

Vozes veladas, veludosas vozes,
Volúpias *dos* violões, vozes veladas,
Vagam *nos* velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

A aliteração da vogal tônica tem o nome de *eco*: a aliteração de Bilac, citada atrás, é um bom exemplo de eco das vogais tônicas *i* e *a*.

O encadeamento. — Consiste o *encadeamento* em repetir de verso a verso fonemas, palavras, frases e até um verso inteiro. Foi recurso rítmico muitíssimo usado na poesia medieval e é freqüente na poesia moderna em versos livres. Exemplos colhidos em Augusto Frederico Schmidt:

No entanto este motivo escondido existe.
Não veio, esta tristeza, da saudade da que é sempre a
Ausente
Nem da sua graça desaparecida... (*repetição de fonema*)

Pensei em mortos que morreram entre indiferentes.
Pensei nas velhas mulheres... (*repetição de palavra*)

Olho o céu e *enfim* descanso.
Olho o céu e *as estrelas frias*.

Olho o céu *alto e enorme e* descanso.
Olho o céu *frio e simples*... (*repetição de frase*)

No princípio foi um balanço contínuo e vagaroso.
Depois *foi descendo uma sombra indistinta,*
Um grande leito surgiu e lençóis brancos como espuma.
.....
No princípio foi um balanço contínuo e vagaroso.
Depois *tudo cessou*. (*repetição de verso*)

Os dois primeiros exemplos são do poema "Tristeza desconhecida"; o terceiro, do poema "Descanso"; o quarto, do poema "Gênese I" (*Canto da noite*).

O paralelismo. — *Paralelismo* é repetição de idéias, sinonímia de vocábulos. Cantiga de amigo de Pero Gonçalves de Porto Carreiro, trovador português do tempo de Afonso III.

O anel do meu amigo
Perdi-o so lo verde pinho
E chor'eu, bela!

O anel do meu amado
Perdi-o so lo verde ramo
E chor'eu, bela!

Perdi-o so lo verde pinho;
Por en chor'eu, dona virgo,
E chor'eu, bela!

Perdi-o so lo verde ramo;
Por en chor'eu dona d'algo,
E chor'eu, bela!

Nessa cantiga há, de estrofe a estrofe, repetição de idéia, sinonímia de vocábulos (*amigo, amado; pinho, ramo; dona virgo, dona d'algo*). A par desse paralelismo, ocorre também o encadeamento pela repetição dos versos "Perdi-o so lo verde pinho" e "Perdi-o so lo verde ramo," razão por que receberam as cantigas medievais desse tipo o nome de *paralelísticas encadeadas*.

O acróstico. — No *acróstico* as letras iniciais dos versos formam um nome de pessoa ou coisa: reside na escrita e não é percebido pelo ouvido. Exemplo:

*M*aria, tens no teu vulto
A graça da ave e da flor.

Rendo-te mais do que amor
Imenso: rendo-te culto.
Ah! como à mãe do Senhor.

O número fixo de sílabas. — A contagem das sílabas no verso (*metro*) difere da contagem gramatical: o poeta pode elidir uma vogal na vogal seguinte dentro de uma palavra, ou da sílaba final de uma palavra para a sílaba inicial da palavra seguinte. À primeira figura se chama *sinérese*; à segunda, *sinalefa*. Assim, em "piedade" as sílabas gramaticais são quatro; mas o metrificador, elidindo a vogal *i* na vogal *e*, pode reduzir as sílabas da palavra a três: *pie-da-de*. No membro de frase "entre estas" conta o gramático quatro sílabas; o poeta, porém, elide o *e* final de "entre" no *e* inicial de "estas" e conta só três sílabas. A elisão pode atingir mais de duas vogais, como na frase "quero a estrela", cujas sílabas métricas são quatro: *que-roaes-tre-la*. Umas vogais são mais duras de elidir que outras: as elisões violentas como *a-tèa-go-ra* (até agora), *a-tèeu* (até eu) comunicam ao verso certa força escultural, ao passo que os hiatos, isto é, a não elisão das vogais, lhes confere certa suavidade musical melódica. A escolha da elisão ou do hiato depende da natureza do verso e do gosto do poeta. Não se admitem, porém, as sinalefas de duas vogais átonas, o que tornará o verso demasiado frouxo: no poema póstumo de Gonçalves Dias intitulado "No jardim" o verso "De Inglaterra a princesa" é um septissílabo frouxo, porque obriga ao hiato do *e* no *i*, ou do *a* no *a*.

Se a última palavra do verso for paroxítona, *grave* se chama ele; se oxítona, *agudo*; se proparoxítona, *esdrúxulo*. Contam-se as sílabas métricas até a última vogal tônica do verso. Damos abaixo quatro versos de Artur Azevedo, grafando em itálico as sílabas contadas:

Cos-tu-mam-a-go-ra os-li-ricos
Ver-sos-fa-zer-nes-te es-ti-lo:
"Tu-és-is-to eu-sou-a-qui-lo,
Tu-és-as-sa-da eu-as-sim.

Tal sistema de contagem, também usado no idioma francês, foi introduzido em nossa língua por Antônio Feliciano de Castilho no seu *Tratado de metrificação portuguesa*. Antes dele, contavam-se todas as sílabas do verso grave, não se contava a última do verso esdrúxulo, e considerava-se incompleto o verso agudo, pelo que contava como duas a última sílaba métrica. Destarte, os versos de Artur Azevedo citados acima são chamados *heptassílabos* (de sete sílabas) segundo o sistema de Castilho, hoje prevalecente, e *octossílabos* (de oito sílabas) segundo o sistema antigo, que ainda prevalece na língua espanhola, e que em nosso idioma pretendeu restaurar o professor M. Said Ali. Advirta-se que se trata de mera questão de nome, que não afeta a estrutura do verso.

Chama-se *cesura* a pausa intencional praticada no interior do verso. Às duas partes, nem sempre iguais, em que fica o verso dividido pela cesura se dá o nome de *hemistíquios*. A cesura funciona como apoio rítmico na estrutura do verso longo. Exemplos em decassílabo, hendecassílabo e dodecassílabo:

Sete anos de pastor | Jacó servia (Camões)
Tange o sino, tan | ge numa voz de choro (Vicente de Carvalho)
As mãos da minha Mãe | sobre a minha cabeça (Olegário Mariano)

A pausa final do verso pode recair em palavra que deixa incompleto o sentido da frase, o qual se vai completar na primeira ou primeiras palavras do verso seguinte. Para a primeira sílaba tônica deste é então transferida a pausa, e a esse efeito rítmico se dá em francês o nome *enjambement*, para tradução do qual propôs Said Ali o vocábulo *cavalgamento*. Na estrofe 60 do Canto V de *Os lusíadas* ocorrem três belos exemplos de *enjambement*:

Desfez-se a nuvem negra e c'um *sonoro*
Bramido muito longe o mar soou,
Eu, levantando as mãos ao santo *coro*
Dos Anjos, que tão longe nos guiou,
A Deus pedi que removesse os *duros*
Casos que Adamastor contou futuros.

A nomenclatura dos versos regulares, como foram praticados em nossa língua até o advento da poesia modernista, se faz mediante prefixos gregos, designativos dos numerais de 1 até 12: *monossílabos, dissílabos, trissílabos, tetrassílabos* (também se diz *quadrissílabos*), *pentassílabos* (*redondilha menor*), *hexassílabo* (*redondilha menor* ou *heróico quebrado*), *heptassílabo* (*redondilha maior* ou simplesmente *redondilha*), *octossílabo, eneassílabo* e *dodecassílabo* (*alexandrino*). Foram raros os exemplos de metros mais longos (Bilac escreveu em versos de 14 sílabas o seu soneto "Cantilena").

Os metros de uma, duas ou três sílabas não comportam senão uma pausa. Mário de Andrade usou com freqüência o primeiro no poema "Danças":

quebra
queima
reina
dança
sangue
gosma...

Exemplo notável de dissílabos é o poema "A valsa" de Casimiro de Abreu:

Tu, ontem,
Na dança,
Que cansa,
Voavas...

Na sátira de Gonçalves Dias "A certa autoridade" (*Obras póstumas*) os últimos dezenove versos são trissílabos:

Realmente,
Coronel,
Tens uma alma
Bem cruel...

Os metros de quatro sílabas podem levar pausa interior na primeira ("*Mur*cham-se as flores), na segunda ("En*tão* brincando") ou na terceira ("Salo*mé* vinha").

A redondilha menor (cinco sílabas) pode levar pausa interior em qualquer das quatro primeiras sílabas:

*Trê*pida batia
A *go*ta no vidro,
Escor*ren*do logo,
E sem ca*ir*, trêmula.

Pode ainda levar mais de uma pausa interior ("Não *sei*, nem *vi*, era").

O mesmo se passa com os hexassílabos e os heptassílabos. Estes, redondilhas maiores, são o metro da preferência popular. Exemplos de uns e de outros:

Sumiu-se o sol esplêndido
Nas vagas rumorosas. (6 sílabas)

Até nas flores se encontra
A diferença da sorte:
Umas enfeitam a vida,
Outras enfeitam a morte. (redondilhas)

Os octossílabos foram raros antes de Castilho. Este escreveu: "O metro de oito sílabas, pode-se dizer que ainda não é usado em português." Acrescentando: "...quando mais e melhor cultivado, a julgarmo-lo pelos seus elementos, e pelo que os franceses dele têm chegado a fazer, pode vir ainda a ser muito apreciado". O vaticínio realizou-se. Os poetas parnasianos serviram-se dele com freqüência, nunca deixando, porém, de fazer cesura na quarta sílaba.

Por que me vens com o mesmo riso,
Por que me vens com a mesma voz

Lembrar aquele paraíso...?
("*Requiescat*", de Bilac)

No entanto já Castilho registrava outras pausas: na segunda sílaba ("Mo*rrer* e sem ao meu encanto"); na terceira e na sexta ("Terno *amor* que me *faz* feliz"); Machado de Assis empregou-as todas em "Mosca azul", "Flor da mocidade" e outros poemas.

Dos metros de nove sílabas mais usual é o que leva pausa na terceira e na sexta sílaba, como o praticou o nosso Gonçalves Dias na soberba maldição do velho tupi de "I-Juca-Pirama":

Tu cho*ras*te em pre*sença* da morte?
Na pre*sença* de es*tra*nhos choraste?
Não des*cen*de o co*bar*de do forte:
Pois cho*ras*te, meu *fi*lho não és!

"Qualquer outra composição deturparia esta medida", lecionou Castilho. Não se pode dizer tal do eneassílabo acentuado na quarta sílaba, tão magistralmente empregado no poema "Plenilúnio" de Raimundo Correia:

Além nos *a*res, tremulamente,
Que visão *bran*ca das nuvens sai?
Luz entre as *fran*ças, fria e silente;
Assim nos *a*res, tremulamente,
Balão a*ce*so, subindo vai...

Temos que se podem construir eneassílabos com pausa na segunda e na quinta sílabas ("Não *sei* nem pre*ci*so saber nada") ou somente na quinta ("Não imagi*nei* coisa nenhuma"): tudo depende da habilidade e gosto do poeta.

O metro de dez sílabas, chamado *verso heróico* porque foi preferido para os poemas épicos, ou ainda *italiano*, porque da Itália o trouxe Sá de Miranda para Portugal, leva ordinariamente pausa na sexta sílaba ("Vai-se a primeira *pom*ba despertada"), ou então na quarta e na oitava ("Ora (di*reis*) ouvir es*tre*las! Certo"). Todavia, aparece aqui e ali na poesia italiana, misturado aos versos desse tipo, outro com pausa na quarta e na sétima sílaba ("Ma se co*nos*cer la *pri*ma radice", Dante). Tal verso já era conhecido na península ibérica sob o nome de *gaita galega*. Encontramo-lo de vez em quando em Camões: "Posto que *to*dos Et*to*pes eram; Doce re*pou*so de *mi*nha lembrança". Também em Antônio Ferreira e Sá de Miranda. Outra variedade de decassílabo é o que traz pausa na segunda e na sétima sílabas ("A *fér*rea, precipi*ta*da bigorna"). Condenou-a Castilho - e talvez por isso não tenha sido usada pelos nossos românticos, parnasianos e simbolistas. Hoje são muito encontradiços em nossa poe-

sia esses e outros decassílabos correntes na poesia francesa, como os que levam pausa na quinta e na oitava sílabas, ou ainda na quinta e na sétima:

O sonho passou. Traz magoado o rim,
Magoada a cabeça exposta à umidade.
("Rondó de colombina", de Manuel Bandeira)

O metro de onze sílabas, chamado de *arte maior*, às vezes leva pausa na segunda, na quinta e na oitava sílabas e então pode oferecer um ritmo enérgico, pelo que foi preferido por Gonçalves Dias em alguns de seus poemas indianistas de feição épica:

São *ru*dos, se*ve*ros, co*ber*tos de glória,
Já *pré*lios in*ci*tam, já *can*tam vitória.
("I-Juca Pirama")

Às vezes pode levar pausa apenas na quinta sílaba e então o efeito é, ao contrário, de extrema doçura:

Ai! há quantos *a*nos que eu parti chorando
Deste meu sau*do*so, carinhoso lar!

O nome *alexandrino* dado ao metro de doze sílabas deriva do *Roman d'Alexandre le Grande*, começado no século XII por Lambert Licors e terminado no século seguinte por Alexandre de Bernay. Só penetrou em nossa língua pelos meados do século XIX. Castro Alves usou-o em seus poemas "Poesia e mendicidade", "A Boa Vista", "Pelas sombras", "O tonel das danaides", *"Immensis orbibus anguis"*, "Deusa incruenta" e "No monte". Usou-o, porém, como o praticam os poetas de língua espanhola, isto é, como composto de dois versos de seis sílabas, mas sem atender à exigência de não terminar o primeiro hemistíquio em palavra esdrúxula e quando terminar em palavra grave, começar o segundo hemistíquio por vogal ("Era uma tarde triste, mas límpida e serena"). Os nossos parnasianos obedeceram estritamente à lição dos clássicos franceses na maneira de cesurar o alexandrino. Todavia, clássicos e parnasianos nem sempre faziam coincidir a pausa do sentido com a pausa do hemistíquio. Bilac e Guimaraens Passos, no seu *Tratado de versificação*, exemplificam como certo o verso "Dava-lhe a custo a sombra escassa e pequenina" porque a vogal final do primeiro hemistíquio (o *a* de *sombra*) se elide na vogal *e* inicial do segundo hemistíquio; e como errado o verso "Dava-lhe a custo a sombra fraca e pequenina", por não haver elisão. No entanto a maneira natural de ler ambos os versos é fazendo duas pausas interiores, a primeira em *custo*, a segunda em *escassa* e *fraca*. Esse ritmo ternário, sem atenção à cesura mediana, e outros, como o quaternário (3+3+3) e os de corte irregular são correntes na moderna poesia da língua portuguesa. Exemplos de Ribeiro Couto:

O olhar nevoento... o passo lento... sonolento...
E em meio àquele desalinho pitoresco...
Pelos caminhos levando folhas de cores...
As carícias delicadíssimas da essência...

Neles não há a elisão mediana, mas o ritmo é o mesmo que resulta da leitura natural dos versos seguintes de Francisca Júlia, onde existe a elisão:

São esqueletos que de braços levantados...
E senta-se. Compõe as roupas. Olha em torno...
Ó Natureza, ó Mãe pérfida! tu, que crias...
Tanto aborto, que se transforma e se renova...

Dá-se o nome de versificação *polimétrica* àquela em que se misturam dois ou mais metros. À mistura de decassílabos com hexassílabos se dá a denominação de *silva*.

A estrofação. — O discurso poético ora se apresenta em forma corrida, ora distribuído em grupos de versos, que se denominam *estrofes, estâncias, cobra* ou *talho* (poesia trovadoresca) e *copla* (canções populares). Composições há em que um certo número de versos são repetidos depois de cada estrofe: é o *refrão, refrém* ou *estribilho*.

As estrofes podem ser *simples*, isto é, formadas de versos da mesma medida; *compostas*, onde certos versos maiores se compõem com outros menores; e *livres*, onde se admitem versos de qualquer medida.

Nas estrofes compostas o verso maior é normativo, e o seu número de sílabas impõe o do verso menor. Assim, ao heptassílabo se associa o de três ou quatro sílabas; ao decassílabo, o hexassílabo; ao hendecassílabo, o pentassílabo; ao alexandrino, os de oito, seis ou quatro sílabas.

Segundo as estrofes se compõem de dois, três, quatro, cinco, seis, oito ou dez versos, recebem respectivamente as denominações de *dísticos, tercetos* ou *trísticos, quadras* ou *quartetos, quintilhas, sextilhas, oitavas* e *décimas*. As estrofes de sete e nove versos não têm nome especial. O poema de um só verso se denomina *monóstico*.

O *dístico* é muito empregado pelo povo nos seus adágios ("Água mole em pedra dura / Tanto bate até que fura"). Exemplos famosos são os de Guerra Junqueiro em "A lágrima" e o de Castro Alves em "O tonel das danaides". O esquema das rimas é *aa, bb, cc*, etc.

No poema em *tercetos* o esquema é *aba, bcb, cdc, ded*, e assim por diante, sendo *ad libitum* o número deles, mas a última estrofe deve ser uma quadra. Se, por exemplo, o último terceto houver sido *ded*, a quadra obedecerá ao esquema *efef*. Tal é o tipo clássico de tercetos, que era

muito empregado para as elegias, epístolas e éclogas. Os tercetos dos sonetos apresentam diversas disposições de rimas: *aba, bab; aab, ccb; abc, abc*; e outras.

Nas *quadras* as rimas se dispõem das seguintes maneiras: *abcb, abab, abba*. Os versos podem ter todos a mesma medida, ou os ímpares uma e os pares outra, ou ainda os três primeiros uma e o quarto outra. Exemplo do primeiro tipo, a quadra popular. Do segundo:

Debruçada nas águas de um regato
A flor dizia em vão
À corrente, onde bela se mirava...
"Ai, não me deixes, não!"
("Não me deixes!", de G. Dias)

Exemplo do terceiro tipo:

No ar sossegado um sino canta,
Um sino canta no ar sombrio.
Pálida, Vênus se levanta...
Que frio!

A *quintilha* clássica, como foi praticada por Sá de Miranda, obedece a um dos dois esquemas *abaab* e *abbab*:

Os santos de longas terras
Sempre foram mais buscados,
Os da nossa estão cansados.
Busquemos santos das serras
Que estão mais desocupados.
Escrever com louvaminhas,
Não é minha profissão;
Tirar unhas ao leão
Para pô-las nas galinhas,
Outros o façam, que eu não.

Outros esquemas: *ababa, abbaa, aabab*. E ainda, deixando o primeiro verso solto: *abcbc* ou *abccb*.

A *sextilha* antiga era de uma só rima nos segundo, quarto e sexto versos (*abcbdb*). Assim compôs Gonçalves Dias as suas *Sextilhas de frei Antão*. A sextilha moderna usa outros esquemas, com duas rimas (*ababab, abbaab, abbaba*) ou três (*aabccb*, podendo os versos em *b* ser de metro menor que os versos em *a*, e sendo de ordinário *a* grave e *b* agudo). Os românticos cultivaram muito a sextilha do tipo desta de Casimiro de Abreu:

Eu nasci além dos mares
Os meus lares,
Meus amores ficam lá!
— Onde canta nos retiros
Seus suspiros,
Seus suspiros o sabiá!

A estrofe de sete versos foi muito usada na poesia trovadoresca e a distribuição das rimas era habitualmente *abbacca*.

"Pedro Ivo" de Álvares de Azevedo está escrito em decassílabos, salvo o sétimo verso, que é heróico quebrado, rimando segundo o esquema *aabcbbc*. Em "Pequenino morto" de Vicente de Carvalho os versos são hendecassílabos, salvo o último, que é pentassílabo, e rimam *abacbac*.

Na "Última canção do beco" de Manuel Bandeira, escrita em redondilhas, rimam apenas o segundo e o sétimo verso.

A *oitava* apresenta um tipo invariável, a chamada *heróica*, e outro variável, a *lírica*.

A oitava heróica, assim denominada por ser a usual nos poemas épicos, compõe-se de decassílabos, que obedecem ao seguinte esquema de rimas: *abababcc*, como se pode verificar em qualquer estrofe de *Os lusíadas*.

A oitava lírica admite grande variedade. Pode ser a simples justaposição de duas quadras: *ababcdcd* ou *abbacddc*. Tem, porém, mais unidade nos esquemas *abbcaddc, aaabcccb, abcbdddb*.

Exemplo do primeiro tipo:

A velhice tem vigílias,
Luta em graves pensamentos;
A mocidade tem sonhos,
A infância, pressentimentos.
Leva a morte a cada instante
Uma esperança perdida.
Sonhar, pressentir, pensar...
E nisto se esvai a vida.
("Infância, mocidade, velhice", de Francisco Otaviano)

Exemplo do segundo:

Uma tarde cor de rosa...
Uma vila assim modesta,
Assim tristonha como esta...
De pescadores, também...
Sobre a planície arenosa

Por onde o Jordão deriva,
Pousa a sombra evocativa
Das montanhas de Siquém...
(Vicente de Carvalho)

Os românticos cultivaram esse tipo de oitava, mas deixando sem rima o primeiro e o quinto verso (Casimiro de Abreu, "Meus oito anos").

Exemplo do terceiro:

Quando o sol queima as estradas,
E nas várzeas abrasadas
Do vento as quentes lufadas
Erguem novelos de pó:
Como é doce em meio às canas
Sob um teto de lianas,
Das ondas nas espadanas
Banhar-se despida e sól...
("Na fonte", de Castro Alves)

Exemplo do quarto:

Então repeti ao povo:
— Desperta do sono teu!
Sansão! derroca as colunas!
Quebra os ferros, Prometeu!
Vesúvio curvo — não pares,
Ígnea coma solta aos ares,
Em lavas inunda os mares,
Mergulha o gládio no céu!
("Pedro Ivo", de Castro Alves)

Tipo especial de oitava é o *triolé*, forma medieval, hoje só empregada na poesia ligeira, e na qual o primeiro verso se repete como quarto, e o primeiro e o segundo como sétimo e oitavo.

Exemplo:

Às cantigas que tu cantas
Fogem-me as mágoas antigas...
São tão alegres e tantas
As cantigas que tu cantas!
Minhas tristezas espantas
Com tuas velhas cantigas:
Às cantigas que tu cantas
Fogem-me as mágoas antigas.
(Valentim Magalhães)

A estrofe de nove versos, pouco usada, pode ser definida como uma quadra e uma quintilha justaposta. Na cantiga de amor de Airas Nunes que começa pelo verso "Amor faz a mim amar tal senhor" a distribuição das rimas é *ababcddcd*. No poema "Visio" emprega Machado de Assis o esquema *aabcdbcdb*.

A estrofe de dez versos, a *décima*, é a justaposição de uma quadra e uma sextilha, ou de duas quintilhas. Exemplo da primeira é a seguinte esparsa de Sá de Miranda:

A vossa bula de amor
Não é pera toda a gente:
Perdoa a culpa somente,
A pena não, nem a dor.
E assi faz amor com ela,
Que com esperança incerta
Traz ó mar e morte certa
Leandro, e Hero à janela.
Assi que de amor e dela
Mais se abraca que se aperta.

Exemplo da segunda, do mesmo autor:

Assi me têm repartido
Extremos que não entendo;
De toda parte corrido,
De todas desacorrido,
De nenhuma me defendo.
A vida está mal segura,
Eu tenho outro mor cuidado:
Que mal em tanto estimado
Que nesta desaventura
Me faz desaventurado!

Os poemas de forma fixa. — Os principais poemas de forma fixa cultivados em nossa língua são o *soneto*, o *rondó*, o *rondel*, a *balada*, o *canto real*, o *vilancete*, a *vilanela*, a *sextina*, o *pantum* e o *haicai*.

O *soneto* apresenta duas variedades: o *soneto italiano* e o *soneto inglês*.

O soneto italiano compõe-se de dois quartetos e dois tercetos. A distribuição das rimas é muito variável. No soneto clássico os quartetos são construídos sobre duas rimas; os tercetos, sobre duas ou três. Eis os esquemas para os quartetos: *abba | abba*; *abab | abab*. Para os tercetos: *cdc | dcd*; *cde | cde*; *ccd | eed*; *cdd | dcd*; *cdc | dcd*; *cde | ede*. É considerado irregularidade misturar os dois esquemas de quarteto; por exemplo, rimar num quarteto *abba* e no outro *baab* ou *abab* ou *baba*. Mais irregular

ainda é não rimar os versos do segundo quarteto com os do primeiro (*abab | cdcd*). O esquema que parece comunicar ao soneto maior unidade e harmonia formais é *abba | abba | cdc | dcd*.

Exemplo de Bocage:

Sobre estas duras, cavernosas fragas,
Que o marinho furor vai carcomendo,
Me estão negras paixões n'alma fervendo,
Como fervem no pego as crespas vagas.
Razão feroz, o coração me indagas,
De meus erros a sombra esclarecendo.
E vás nele (ai de mim!) palpando e vendo
De agudas ânsias venenosas chagas.
Cego a meus males, surdo a teu reclamo,
Mil objetos de horror co a idéia eu corro,
Solto gemidos, lágrimas derramo.
Razão, de que me serve o teu socorro?
Mandas-me não amar: eu ardo, eu amo;
Dizes-me que sossegue: eu peno, eu morro.

Dá-se o nome de *coroa de sonetos* a uma série de quinze, em que, a partir do segundo, cada um tem como verso inicial o último verso do soneto anterior, e o décimo quinto se compõe dos versos repetidos, os quais devem formar um sentido. Geir Campos renovou entre nós essa façanha virtuosística, mas fugindo ao esquema ortodoxo das rimas, quer dizer, rimando livremente e às vezes não rimando.

Os poetas modernos, aliás, têm tomado em relação à construção do soneto italiano toda sorte de liberdades. Jorge de Lima, em seu *Livro de sonetos*, rima às vezes apenas dois versos quaisquer ou não rima nenhum ou rima os quartetos segundo o esquema *abcd | abcd*, etc. Cassiano Ricardo rima, no soneto "O herói triste", apenas os últimos versos dos quartetos e tercetos (*luas, ruas, duas, suas*); em outro soneto ("Eva matutina") sustenta uma rima única nos versos pares dos quartetos, no segundo verso do primeiro terceto e no primeiro verso do segundo quarteto. Outros poetas vão ao ponto de não guardar da forma do soneto italiano senão a distribuição em dois quartetos e dois tercetos: sonetos (se ainda se podem chamar assim) em versos livres.

O *soneto inglês*, só muito recentemente introduzido em nossa língua, compõe-se de três quartetos e um dístico. Obedece ao esquema *abab | cdcd | efef | gg* ou *abba | cddc | effe | gg*, fixado por Surrey ao tempo de Elisabeth. Só tem pois de comum com o soneto italiano o número de versos. No último dos "Quatro sonetos de meditação", de Vinícius de Morais, os versos estão agrupados como o são os de um soneto italiano, mas na realidade constituem um soneto inglês: três quartetos, com rimas independentes, e um dístico. Como tal vamos transcrevê-lo:

Apavorado acordo em treva. O luar
É como o espectro do meu sonho em mim
E sem destino, e louco, sou o mar
Patético, sonâmbulo e sem fim.

Desço da noite, envolto em sono; e os braços
Como ímãs, atraio o firmamento
Enquanto os bruxos, velhos e devassos,
Assoviam de mim na voz do vento.

Sou o mar! sou o mar! meu corpo informe
Sem dimensão e sem razão me leva
Para o silêncio onde o Silêncio dorme
Enorme. E como o mar dentro da treva

Num constante arremesso largo e aflito
Eu me espedaço em vão contra o infinito.

O *rondó*, forma francesa, é um poema de quinze versos, distribuídos em três estrofes, segundo o esquema *aabba | aabC | aabbaC*, a maiúscula *C* representando as palavras iniciais da primeira estrofe repetidas como estribilho e último verso da segunda e da terceira estrofe. Exemplo de Goulart de Andrade:

Lá, longe, entre árvores eu vejo,
Tão vário como o teu desejo...
Saindo branco de um casal,
O fumo, em lânguida espiral,
Macio como um leve adejo.

Dize, será em vão que almejo,
Ouvindo a música do beijo,
Viver contigo um sonho real,
Lá, longe?

Se ardes por mim, se eu te desejo
(Vê tu que esplêndido bosquejo!)
Foge do mundo ao torvo mal,
Rosa, vem para o meu rosal,
Que da invernia eu te protejo,
Lá, longe...

A palavra *rondó* designa também um gênero de poemas, com estribilho, e de número de versos e estrofação variáveis. As 59 primeiras composições da *Glaura* de Silva Alvarenga são rondós desse tipo.

O *rondel* é um poema de treze versos, distribuídos em três estrofes, segundo o esquema *ABba | abAB | abbaA*, as maiúsculas representando os versos que são repetidos como estribilho. Exemplo de Bilac, com ligeira variante (*ABab | baaB | ababA*):

Sobre as ondas oscila o batel docemente...
Sopra o vento a gemer... Treme enfunada a vela...
Na água clara do mar, passam tremulamente
Áureos traços de luz, brilhando esparsos nela.

Lá desponta o luar... Tu, palpitante e bela,
Canta! chega-te a mim! dá-me essa boca ardente!
Sobre as ondas oscila o batel docemente...
Sopra o vento a gemer... Treme enfunada a vela...

Vagas azuis, parai Curvo céu transparente,
Nuvens de prata, ouvi!... Ouça do espaço a estrela,
Ouça de baixo o oceano, ouça o luar albente:
Ela canta... e, embalado ao som do canto dela,
Sobre as ondas oscila o batel docemente...

A *balada*, forma francesa, é um poema de 28 versos, distribuídos segundo o esquema *ababaaC | ababacaC | ababaC | acaC*, a maiúscula *C* representando o estribilho. A quadra final tem muitas vezes o sentido de dedicatória e leva o título *oferta* ou *envio*. Eis um exemplo, de Filinto de Almeida, com ligeira variante no último verso das estrofes, o qual, em vez de ser o mesmo verso repetido, estribilha apenas a palavra da rima:

Por noite velha, no castelo,
Vasto solar dos meus avós,
Foi que eu ouvi, num ritornelo,
Do pajem loiro a doce voz.
Corri à ogiva para vê-lo,
Vitrais de par em par abri,
E, ao ver brilhar o meu cabelo,
Ele sorriu-me, eu lhe sorri.

Venceu-me logo um vivo anelo,
Queimou-me logo um fogo atroz;
E toda a longa noite velo,
Pensando em vê-lo e ouvi-lo a sós.
Triste, sentada no escabelo,
Só com a aurora adormeci...
Sonho, e no sonho, haveis de crê-lo?
Inda o meu pajem me sorri!

Seguindo a amá-lo com desvelo,
Por noite velha, um ano após,
Termina enfim o meu flagelo,
Felizes fomos ambos nós...
Como isto foi, nem sei dizê-lo!
No colo seu desfaleci...
E, alta manhã, no seu murzelo,
O pajem foge, e ainda sorri...

Dias depois, do pajem belo,
Junto ao solar onde eu o ouvi,
Ao golpe horrível do cutelo
Rola a cabeça, e inda sorri...

A palavra *balada* designa ainda outro gênero de composição sem forma fixa e onde se narram sucessos tradicionais ou lendários (leia-se para exemplo a admirável "Simples balada" de João Ribeiro).

O *canto real* é um poema composto de 60 versos, distribuídos segundo o esquema *ababccddedE | ababccddedE | ababccddedE | ababccddedE | ababccddedE | ddedE*, a maiúscula *E* representando o estribilho. A última estrofe denomina-se *oferta* ou *envio*. Exemplo da autoria de Goulart de Andrade, intitulado "Canto real da noite":

Da espádua de marfim, magnífica e cheirosa,
Onde coleia a curva, e a harmonia pagã,
Vibra na mocidade eterna e cor de rosa,
Como as nuvens do poente e as névoas da manhã;
Da espádua, de onde emerge, a torre alabastrina
De um colo escultural — hóstia que se ilumina
Com o ridente clarão de um sangue a borbulhar,
Cai, de estranha sibila, imóvel, fito o olhar
No mistério sem fim do amplo espaço deserto,
Pesado e de veludo, a refulgar pelo ar,
O largo manto real, suntuosamente aberto!

E o zainfe estelar fulgura! A misteriosa
Cifra, em linhas de luz, benéfica ou malsã,
O destino desvenda. — É cada nebulosa
O horóscopo de um pária, a vida de um titã!
Em signos o futuro ali se vaticina:
Guerra ou paz, riso ou dor; glória excelsa e divina
No amor e na conquista, eterno soluçar,
Luta penosa, anseio, e o martírio sem par,
Sem o alento de um beijo e um coração bem perto...
Isso tudo nos mostra, esplendoroso, a aflar,
O largo manto real suntuosamente aberto!

E pela vastidão, escura e veludosa,
Se desparze triunfal todo o escrínio de Pã:
Ora em régia Coroa, ardendo vitoriosa,
E onde a Pérola fulge, entre sárdios, louçã;
Ora em Lira dolente a luzir na surdina
Do roxo da ametista; ou na Águia, em que domina
Altair, entre opala e berilo, a brilhar;
Ou em Sírio, rubim, carbúnculo, Aquernar...
Luz que irrora, que inunda e estonteia decerto
O sonhador audaz que tente decifrar
O largo manto real suntuosamente aberto!

É o delírio da cor! A bacanal faustosa
Do brilho! Lividez de lança e de iatagã!
Palor de luar, orquestração maravilhosa
De lincúrio, Castor, safira e Aldebarã!
Sorrisos de turquesa, hidrófana e olivina,
Rubros ais de granada e piropo! A argentina
Flor de Arcturus a rir! Glauco reverberar
De esmeralda e Capela e Régulus! Um mar
Fulgurante de fogo! Almo tesouro oferto
À humana vista, que se perde em contemplar
O largo manto real suntuosamente aberto!

Homem, tu correrás numa ânsia dolorosa
Em pós de uma fugaz, treda esperança, irmã
Da inquietante incerteza, e inda mais enganosa:
Eterno é o teu sofrer, e a tua angústia é vã!
Terás sempre contigo a dúvida ferina,
Que te beija e te punge, e te afaga e assassina!
Nunca verás consolo ao teu fundo penar,
Bálsamo à tua dor, sossego ao teu lutar,
E, imoto, jazerás de joelhos, descoberto,
No êxtase de um faquir, mudo, vendo a ondular
— O largo manto real, suntuosamente aberto!

Oferta

Noite, deusa da treva e do fulgor! Altar
Para onde o sonho via, num suavíssimo voar,
Do ergástulo da Terra, erma e triste, liberto,
Semelhas-te à Mulher, bela e fria, a passar,
O largo manto real suntuosamente aberto!

O *vilancete* é um tipo especial da *glosa*, a qual consiste no desdobramento de um *mote* em tantas estrofes *voltas* quantos são os versos do mote. No vilancete o mote é um terceto, em que rimam o segundo e o terceiro versos; as voltas são duas e repetem esses versos. Exemplo de Camões:

Ó meus altos pensamentos,
Quão altos que vos pusestes
E quão grande queda destes!

Como de mim vos não vinha
Serdes firme num estado
(Pois o viver enganado
Era o maior bem que tinha),
Castelo desta alma minha,
Quão alto que vos pusestes
E quão grande queda destes!

Sabia que éreis de vento,
Como quem vos viu fazer;
Inda assim vos qu'ria ter
Como éreis, sem fundamento.
Quem vos desfez num momento?
Ai! quão alto vos pusestes
E quão grande queda destes!

A *vilanela*, forma francesa, é uma variedade da composição em tercetos. Constrói-se sobre duas rimas. O primeiro e o terceiro são, alternadamente, o último verso dos demais tercetos, e ambos juntos os dois últimos versos do quarteto final. Como se pode ver em "Chama e fumo", de Manuel Bandeira:

Amor — chama, e, depois, fumaça...
Medita no que vais fazer:
O fumo vem, a chama passa...

Gozo cruel, ventura escassa,
Dono do meu e do seu ser,
Amor — chama, e, depois, fumaça...

Tanto ele queima! E, por desgraça,
Queimado o que melhor houver,
O fumo vem, a chama passa...

Paixão puríssima ou devassa,
Triste ou feliz, pena ou prazer,
Amor — chama, e, depois, fumaça...

A cada par que a aurora enlaça,
Como é pungente o entardecer!
O fumo vem, a chama passa...

Antes, todo ele é gosto e graça.
Amor, fogueira linda a arder!
Amor — chama, e, depois, fumaça...

Porquanto, mal se satisfaça,
(Como te poderei dizer?...)
O fumo vem, a chama passa...

A chama queima. O fumo embaça.
Tão triste que é! Mas... tem de ser...
Amor? — chama, e, depois, fumaça:
O fumo vem, a chama passa...

A *sextina* compõe-se de seis sextilhas e um terceto (*envio* ou *remate*), todos sem rima, mas a palavra final de cada verso da primeira estrofe se repete como palavra final de cada verso das demais estrofes e na seguinte ordem:

Estrofes: A B C D E F
F A E B D C
C F D A B E
E C B F A D
D E A C F B
B D F E C A
Envio: B D F ou A C E

Exemplo de Camões:

Foge-me pouco e pouco a curta vida,
Vai-se-me o breve tempo de ante os olhos,
E do viver me vai levando o gosto;
Choro pelo passado, mas os dias
Não se detêm por isso de seu curso;
Passa-se, enfim, a idade e fica a pena.

Que maneira tão áspera de pena,
Que nunca um passo deu tão longa vida
Fora de trabalhoso e triste curso!
Se no processo meu estando os olhos,
Tão cheios de trabalho vejo os dias
Que já não gosto nem do mesmo gosto.

Os prazeres, o canto, o riso e o gosto,
A continuação da grave pena
Mos levou, que não ponho, culpa aos dias:
A culpa é do destino, porque a vida
Sempre celebrará os belos olhos,
Por mais que do viver se alongue o curso.

Sigam os céus o seu natural curso,
A toda gente dêem tristeza ou gosto;
Façam, enfim, mudanças; que meus olhos
Nunca verão no mundo senão pena.
Nem descanso terei já nesta vida
Para poder em paz passar os dias.

Vão sucedendo os dias a outros dias;
Não perde o tempo nada do seu curso,
Perde somente a curta e breve vida.
Foge-lhe como sombra a idade e o gosto;
Vai-se-lhe acrescentando mágoa e pena,
De que são testemunhas os meus olhos.

Mas nunca da minha alma, claros olhos,
Vos poderão tirar os longos dias,
Cresça quanto quiser trabalho e pena;
Que, pois para detrás não torna o curso
Dos anos, isto só terei por gosto,
Para poder passar o mais da vida.

Canção, já tive vida, já meus olhos
Me deram algum gosto; mas os dias,
Com seu ligeiro curso, mágoa e pena.

Belo exemplo moderno da forma, mas sem envio, é a "Sextina da véspera", de Américo Facó, em *Poesia perdida*.

O *pantum*, forma malaia, é uma cadeia de quadras, número *ad libitum*, rimadas segundo o esquema *abab*, sendo o segundo e quarto versos de cada estrofe repetidos como primeiro e terceiro da estrofe seguinte; na última estrofe o segundo e o quarto versos são o terceiro e o primeiro da primeira estrofe, terminando pois o poema com seu verso inicial. Em nossa poesia existe um exemplo de pantum nas *Sarças de fogo*, de Bilac, com ligeira variante: na estrofe final o seu segundo verso é um verso novo e não o terceiro da primeira estrofe:

Quando passaste ao declinar do dia,
Soava na altura indefinido arpejo:
Pálido, o sol do céu se despedia,
Enviando à terra o derradeiro beijo.

Soava na altura indefinido arpejo...
Cantava perto um pássaro, em segredo;
E, enviando à terra o derradeiro beijo,
Esbatia-se a luz pelo arvoredo.

.....

Clarearam a extensão dos largos campos...
Vinha, entre nuvens, o luar nascendo...
Fosforeavam na relva os pirilampos...
E eu inda estava a tua imagem vendo.

Vinha, entre nuvens, o luar nascendo;
A terra toda em derredor dormia...
E eu inda estava a tua imagem vendo,
Quando passaste ao declinar do dia!

O *haicai*, forma japonesa, é um poema de apenas três versos, o primeiro e o terceiro de cinco sílabas, o segundo de sete; não há rima. Todavia, Guilherme de Almeida os tem feito rimando os versos extremos, e no segundo, a palavra final com a primeira pausa interior. Para exemplo, esta sua definição poética do haicai:

Lava, escorre, agita
A areia. E enfim, na bateia,
Fica uma pepita.

O verso livre. — Desde que o poeta prescinde do apoio rítmico fornecido pelo número fixo de sílabas, penetra no domínio do verso livre, o qual, em sua extrema liberação, isto é, quando não se socorre de nenhum apoio rítmico, poderia confundir-se com a prosa rítmica, se não houvesse nele a unidade formal interior, aquilo que de certo modo o isola no contexto poético. Tal liberação existe, por exemplo, neste poema ("Mulher") de Murilo Mendes:

Mulher, o mais terrível e vivo dos espectros!
Por que te alimentas de mim desde o princípio?
Em ti encontro todas as imagens da criação:
És pássaro e flor, som e onda variável...

E, mais que tudo, a nuvem que foge eternamente.
Dormir, sonhar — que adianta, se tu existes?
Se fosses somente forma! És também idéia.
Ah! quando descerá sobre mim a grande paz em cruz...

Todavia, raro é o poema em versos livres onde o poeta não lance mão do encadeamento para marcar o ritmo. Quase toda a poesia de Augusto Frederico Schmidt é ritmada pela repetição de palavras ou frases de verso a verso:

Ouvimos os sinos encherem a madrugada
Ouvimos o mar bater embaixo nas pedras
Ouvimos a voz que nos arrancara do sono...

Olho o céu e enfim descanso!
Olho o céu e as estrelas frias...

.....

Olho o céu alto e enorme e descanso...

.....

Olho o céu frio e simples e descanso.

Alguns poetas se servem não só do encadeamento e da aliteração, mas também da rima para acentuar o ritmo da versificação livre. É o caso de Adalgisa Nery:

Com olhos cor do ar,
Atirada na praia, coberta de conchas e espumas do mar,
Cirandei com as estrelas e ouvi os caramujos,
Chamei com os braços
Gaivotas que em meu corpo vieram pousar.

Bibliografia — Antônio Feliciano de Castilho, *Tratado de versificação portuguesa.* — Olavo Bilac e Guimarães Passos, *Tratado de versificação.* — Osório Duque Estrada, *A arte de fazer versos.* — Mário de Alencar, *Dicionário das rimas portuguesas.* — Costa Lima, *Dicionário de rimas para uso de portugueses e brasileiros.* — M. Said Ali, *Versificação portuguesa.* — Murilo Araújo, *A arte do poeta.*