

Noções de versificação

ESTRUTURA DO VERSO

Ritmo e verso.

1. Examinemos estes versos do poeta Cruz e Sousa:

Vai, Peregrino do caminho santo,
Faz da tu'alma lâmpada do cego,
Iluminando, pego sobre pego,
As invisíveis amplidões do Pranto.

Verificamos que as sílabas tónicas, marcadas com negrita, se repetem depois de uma, duas ou três sílabas átonas. Esta sucessão de sílabas fortes e fracas, com intervalos regulares, ou não muito espaçados (para que a reiteração possa ser esperada e sentida pelo nosso ouvido), é uma fonte de prazer a que chamamos RITMO.¹

2. A contiguidade de sílabas tónicas prejudica o RITMO e, consequentemente, desagrada ao ouvido. Por isso, a sílaba anterior à última tónica é necessariamente átona. Tão forte é esta exigência rítmica que, mesmo sendo tónica no vocábulo isolado, ela se atonifica pela posição. Por exemplo, nestes dissílabos de Casimiro de Abreu:

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

¹ Esta definição que apresentamos tem finalidade meramente didáctica. Uma análise crítica das diversas conceituações de ritmo pode ver-se na recente e importante obra de Henri Meschonnic: *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris, Verdier, 1982, com rica bibliografia.

o pronome *tu*, monossílabo tónico, sofre uma deflexão de pronúncia, no primeiro verso, por ser obrigatoriamente acentuado, como sílaba final do verso, o *õ* de *ontem*, que lhe está contíguo.

3. O RITMO é o elemento essencial do VERSO, pois este caracteriza-se, em última análise, por ser *o período rítmico que se agrupa em séries numa composição poética*. Quando tais períodos rítmicos apresentam o mesmo número de sílabas em todo o poema, a versificação diz-se REGULAR. Se não há igualdade silábica entre eles, a versificação é IRREGULAR OU LIVRE.

Os limites do verso.

1. A forma do verso é determinada pela combinação de sílabas, acentos e pausas, contando-se as suas sílabas até a última acentuada. Assim, têm igualmente dez sílabas métricas os seguintes versos de Augusto dos Anjos:

A es	ca	la	dos	la	ti	dos	an	ces	trais	
No	tem	po	de	meu	Pai,	sob	es	tes	ga	lhos
Sob	a	for	ma	de	mi	ni	mas	ca	mân	dulas
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

porque não se leva em conta a átona final da palavra *galhos*, nem tampouco as duas finais da palavra *camândulas*².

2. O número de unidades silábicas que se contém num verso, desde o seu início até a última sílaba tónica, é indicado por compostos gregos em que entra a forma do numeral seguida do elemento *-sílabo*: MONOSSÍLABO, DISSÍLABO, TRISSÍLABO, TETRASSÍLABO, PENTASSÍLABO, HEXASSÍLABO, HEPTASSÍLABO, OCTOSSÍLABO, ENEASSÍLABO, DECASSÍLABO, HENDECASSÍLABO e DODECASSÍLABO.

Vejamos agora como se contam estas unidades silábicas.

² Este sistema de escandir o verso até o último acento tónico, segundo o modelo francês, foi introduzido em Portugal no século XVIII por Miguel do Couto Guerreiro (*Tratado de versificação portuguesa*, Lisboa, Francisco Luiz Ameno, 1784, p. 6-7), mas só se vulgarizou na nossa métrica pelo enorme prestígio de António Feliciano de Castilho, que o escolheu no seu *Tratado de metrificacão portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1851. Anteriormente, contavam-se os versos portugueses, à semelhança dos espanhóis e italianos, com base no verso grave, ou seja, considerando sempre no cômputo a existência de uma sílaba átona depois da última tónica.

As ligações rítmicas.

A melodia do verso exige que as palavras venham ligadas umas às outras mais estreitamente do que na prosa.

Sinalefa, elisão e crase.

Comparemos estes versos de Olavo Bilac, todos com dez sílabas métricas:

Che	guei.	Che	gas	te.	Vi	nhas	fa	ti	ga	(da)
E	tris	te, e	tris	te e	fa	ti	ga	do eu	vi	(nha.)
Ti	nhas	a al	ma	de	so	nhos	po	vo	a	(da,)
E a al	ma	de	so	nhos	po	vo	a	da eu	ti	(nha...)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

Verificamos que no primeiro haverá sempre, de qualquer forma que o leiamos, dez sílabas até a última tónica. Nele a fronteira das sílabas é coincidente, seja numa leitura pausada ou acelerada, seja na prosa ou no verso, seja, enfim, numa emissão isolada das palavras, se abandonarmos a última sílaba átona.

Já não sucede o mesmo com os três outros versos, que só atingem aquela medida pela leitura numa só sílaba da vogal final de uma palavra com a vogal inicial da palavra seguinte. Assim:

a) no segundo verso, temos de juntar numa só emissão de voz o *e* final de *triste* e a vogal da conjunção aditiva (duas vezes), bem como o *o* de *fatigado* e o ditongo do pronome *eu*;

b) no terceiro verso, ligamos o artigo *a* à vogal inicial de *alma*;

c) no quarto, finalmente, fundimos numa só sílaba as vogais da conjunção *e*, do artigo *a*, e a inicial do substantivo *alma*; e, também, a vogal final do adjectivo *povoada* e o ditongo constituído pelo pronome *eu*.

Na leitura destes versos, sentimos que há três soluções para obtermos a contracção numa sílaba de duas ou mais vogais em contacto:

1.ª) A primeira vogal pode perder a sua autonomia silábica e tornar-se uma semivogal, que passa a formar ditongo com a vogal seguinte. É o que se observa, por exemplo, na pronúncia:

fa / ti / ga / dwew / [= fatigado eu]

Dizemos que, neste caso, há SINALEFA.

2.ª) A primeira vogal pode desaparecer na pronúncia diante de uma vogal de natureza diversa. Por exemplo, na pronúncia:

fa / ti / ga / dew / [= fatigada eu]

A este fenómeno chamamos ELISÃO.

3.ª) A primeira vogal pode ser igual à seguinte e com ela fundir-se numa só. É o que se dá, por exemplo, com a emissão:

Ti / nhas / al / ma / [= Tinha a alma]

Neste caso, verifica-se o que denominamos CRASE.

Eclipse.

Examinámos até aqui encontros vocálicos intervocabulares em que a primeira vogal é ORAL. Mas pode ocorrer que ela seja NASAL; e, neste caso, a regra é manter-se a autonomia silábica, isto é, o HIATO das vogais em contacto.

Há, porém, certos encontros de vogal nasal com vogal (oral ou nasal) que na própria língua corrente costumam ser resolvidos em DITONGO, ou mesmo em CRASE. É o que se observa, por exemplo, em ligações como *co'a, c'a, c'o* (= *com a, com o*), que a própria ortografia oficial admite que se escreva sem apóstrofo, com os elementos totalmente aglutinados (*coa, ca, co*). A esta fusão vocálica, facilitada pela perda da ressonância nasal da primeira vogal, dá-se o nome de ECLIPSE.

De acordo com as necessidades métricas, os nossos poetas têm-se servido das duas soluções que a língua lhes oferece no particular: a conservação das duas vogais em sílabas distintas, ou a fusão delas numa só sílaba. Leiam-se, a propósito, estes versos de Casimiro de Abreu, todos de sete sílabas métricas:

Tudo muda com os anos:
A dor — em doce saudade,
Na velhice — a mocidade,
A crença — nos desenganos!

No primeiro, temos o encontro *com os* pronunciado em duas sílabas.

Já nos seguintes versos do mesmo poeta, também de sete sílabas, por duas vezes dá-se a ECTLIPSE no encontro *com as* (co'as):

— Jesus! Como eras bonita,
 Co'as tranças presas na fita,
 Co'as flores no samburá!

Observações:

1.ª Como nos mostram os exemplos citados, para que um encontro vocálico intervocabular possa ser pronunciado em uma só sílaba, é necessário que a sua primeira vogal seja átona, ou capaz de atonificar-se pela próclise. Sendo tónica, a solução normal é o hiato com a vogal seguinte, seja esta tónica ou átona.

2.ª Os termos SINALEFA e ELISÃO costumam ser empregados como sinónimos. É, porém, de toda a conveniência aplicá-los distintamente, como fazem os modernos estudiosos da versificação românica.

O hiato intervocabular.

Desde os tempos antigos, os poetas têm procurado evitar o HIATO de vogais pertencentes a palavras distintas, encontro que os compêndios de métrica, invariavelmente, consideram um defeito grave no verso, por torná-lo frouxo. Cabe, no entanto, ponderar que nesta, como em outras questões, não se devem estabelecer normas de rigor absoluto, pois nem sempre o poeta quererá ceder à forma o pensamento e, em certos casos, o HIATO INTERVOCABULAR pode ser não um defeito, mas um recurso de alta expressividade para realçar determinada palavra, ou para nos obrigar a emitir o verso num tom pausado. Em alguns poetas torna-se até condenável o excessivo escrúpulo em evitá-lo. É o que se observa, por exemplo, na obra de Hermes Fontes, de méritos inegáveis, mas por vezes artificial. Citemos, a propósito, este seu dodecassílabo:

Luz é saúde, e treva é incerteza, é ânsia, é doença —

em que, contra a realidade idiomática, temos de emitir numa só sílaba as vogais marcadas com negrita (*-a é ân-*).

Ora, quando num encontro concorrem duas vogais tónicas, elas não podem fundir-se numa sílaba nem no verso, nem na prosa. Mesmo se hou-

ver um enfraquecimento relativo da primeira vogal, como notámos no dissílabo de Casimiro de Abreu:

Tu / on / (tem),

tal enfraquecimento não evitará, normalmente, a separação silábica das vogais.

Excluindo-se, porém, este caso em que o HIATO é inevitável, e outros excepcionais, em que ele vale como recurso de estilo, pode-se afirmar que, desde o século XVI, os poetas da língua manifestaram uma decidida e definitiva opção por solucionarem com SINALEFA OU ELISÃO OS ENCONTROS VOCÁLICOS INTERVOCABULARES, a fim de conseguir para os seus versos uma estrutura mais contínua, mais fluente, mais plástica³.

A medida das palavras.

Relativamente à contagem das sílabas no interior das palavras, temos de considerar, em primeiro plano, os factores de ordem gramatical.

Como nos ensina a gramática, também no verso os DITONGOS e os TRITONGOS se contam em uma sílaba e as vogais em HIATO, em sílabas diferentes. Assim, nestes hendecassílabos de Castro Alves:

A	tar	de	mor	ri	al	dos	ra	mos,	das	las	(cas,)
Das	pe	dras,	do	li	quen,	das	he	ras,	dos	car	(dos,)
As	tre	vas	ras	tei	ras	com o	ven	tre	por	ter	(ra)
Sa	f	am	quais	ne	gros,	cru	éis	le	o	par	(dos.)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	

a palavra *rasteiras* conta-se em três sílabas e *quais*, em uma. Esse número de sílabas elas o terão igualmente na prosa, ou, mesmo, se tomadas isoladamente. O DITONGO [ej], que se contém na primeira, e o TRITONGO [waj], que apresenta a segunda, são, pois, as pronúncias normais desses encontros vocálicos em todas as formas da língua.

³ Sobre o HIATO, a SINALEFA e a ELISÃO na métrica medieval e renascentista, consulte-se Celso Ferreira da Cunha. *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*. Paris, Centro Cultural Português, 1982, p. 1-168 e 273-319.

Por outro lado, as palavras *morria* e *salam*, em que há os HIATOS /i-a/ e /a-i-a/, serão sempre emitidas em três sílabas, não importando o tipo de enunciado no qual apareçam.

Sinérese.

Nas palavras que acabamos de examinar há perfeita coincidência da sílaba gramatical com a sílaba métrica. Mas esta concordância pode não existir, porque, em certas condições, o verso permite a criação de novos DITONGOS, ou melhor, admite que se ditonguem vogais que, na pronúncia normal, formam HIATO.

Por exemplo, palavras como *povoado* e *magoado* são tetrassílabos da língua corrente, já que apresentam o encontro *-oa-*, pronunciado de regra com as vogais em HIATO. Também no verso costumam ser assim emitidas, como nos mostram estes decassílabos de Olavo Bilac:

Ti	nhas	a al	ma	de	so	nhos	po	vo	a	(da,)
E a al	ma	de	so	nhos	po	vo	a	da eu	ti	(nha...)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

e este heptassílabo de Augusto Gil:

Tão	ma	go	a	do,	tão	lin	(do)
1	2	3	4	5	6	7	

Não é raro, porém, o emprego destas palavras no verso como trissílabos, com a transformação do HIATO /o-a/ (= /u-a/) no DITONGO [wa]. Compare-se ao que citámos anteriormente este heptassílabo de Augusto Gil:

Mas	o	seu	o	lhar	ma	goa	(do)
1	2	3	4	5	6	7	

Ambos aparecem até na mesma estrofe:

Gordo, nédio, bem trajado,
 Deveria ser feliz,
 Deveria estar sorrindo;
 Mas o seu olhar magoado,
 Tão magoado, tão lindo,
 Que não o é, bem no diz...

Esta passagem de um hiato a ditongo, por exigência métrica, chama-se SINÉRESE.

Diérese.

Menos frequente do que a SINÉRESE é o fenómeno inverso, ou seja a transformação de um DITONGO normal em HIATO. A esse alongamento silábico dá-se o nome de DIÉRESE.

Exemplifiquemos:

Na língua viva de nossos dias a palavra *saudade* é um trissílabo (*sau-da-de*), e como tal se emprega comumente quer na versificação erudita, quer na versificação popular. Mas, uma vez por outra, ainda aparece usada no verso com a antiga pronúncia tetrassilábica (*sa-u-da-de*). Citem-se, a propósito, estes heptassílabos de duas conhecidas quadrinhas:

Eu não quero, nem brincando,
Dizer adeus a ninguém:
Quem parte, leva saudades,
Quem fica, saudades tem.

A ausência tem uma filha,
Que se chama saudade:
Eu sustento mãe e filha,
Bem contra minha vontade.

Na primeira, por duas vezes, temos a palavra em sua enunciação normal, trissílabo. Na segunda, empregada com DIÉRESE, devemos emití-la em quatro sílabas: *sa-u-da-de*.

Crase, aférese, síncope e apócope.

Além dos que estudámos, outros processos têm sido utilizados por nossos poetas para reduzir ou ampliar o número de sílabas de uma palavra, segundo as necessidades métricas. Entre os processos de redução vocálica, devem ser conhecidos:

1.º) A **CRASE**, ou seja a fusão de duas vogais idênticas numa só, o que ocorre, por exemplo, com os dois *-aa-* contíguos de *Saara* neste decassílabo de Castro Alves:

Quan	do eu	pas	so	no	Saa	ra a	mor	ta	lha	(da)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

2.º) A AFÉRESE, ou seja a supressão de sons no início da palavra. É o caso do emprego da forma *'stamos* por *estamos* neste decassílabo de Castro Alves:

'Sta	mos	em	ple	no	mar...	Do	fir	ma	men	(to)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

3.º) A SÍNCOPE, ou seja a supressão de sons no meio da palavra, o que sucede na pronúncia *esp'ranças* por *esperanças* neste decassílabo de Casimiro de Abreu:

Es	p'ran	ças	al	tas...	Ei-	las	já	tão	ra	(sas)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

4.º) A APÓCOPE, ou seja a supressão de sons no fim da palavra. Sirva de exemplo o emprego de *mármor* pela forma *mármore* neste decassílabo de Castro Alves:

Ar	tis	ta —	cor	ta o	már	mor	de	Car	ra	(ra)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	

Observação:

Estes processos de redução silábica, muito do agrado dos poetas românticos, caíram em desuso com o parnasianismo.

A cesura e a pausa final.⁴

1. O período rítmico formado pelo verso termina sempre numa PAUSA, que o delimita. Esta PAUSA pode consistir numa interrupção mais ou menos longa da cadeia falada, conforme assinale o final de verso, de estrofe, ou do próprio poema, caso em que é absoluta. Pode ser ela brevíssima, ou, mesmo, não passar de um simples abaixamento da voz nos pontos de sepa-

⁴ Sobre a diferença entre a PAUSA — «elemento essencial, determinante da extensão e unidade do verso», que impede «a sinalefa e permite que versos e hemistíquios terminem com final grave, aguda ou esdrúxula» — e a CESURA, «breve descanso» que «repugna o hiato», «accita a sinalefa» e «não admite adição nem supressão alguma que afecte o número de sílabas», veja-se Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*. New York, Syracuse University, 1956, p. 14.

ração dos versos, mas não pode faltar. Omiti-la é retirar o sinal determinante da extensão e unidade dos períodos rítmicos em que se estrutura o poema.

2. A CESURA é um descanso da voz no interior do verso. Ocorre principalmente nos versos longos, que ficam por ela divididos em GRUPOS FÓNICOS, como dissemos no Capítulo 7.

Comparem-se estes exemplos de Olavo Bilac:

Ceguei. // Chegaste. // Vinhas fatigada...
E um dia assim! // de um sol assim! // E assim a esfera...
Despencando os rosais, // sacudindo o arvoredo...

Quando o verso apresenta apenas uma CESURA, os dois GRUPOS FÓNICOS por ela formados recebem o nome de HEMISTÍQUIOS (= metades do verso), embora nem sempre contenham o mesmo número de sílabas.

Vejam-se estes exemplos de Alphonsus de Guimaraens:

E os arcanjos dirão // no azul ao vê-la,
Pensando em mim: // — «Por que não vieram juntos?»

Acentue-se, ainda, que, ao contrário da PAUSA FINAL do verso, a CESURA que recaia entre duas vogais não impede que elas se ditonguem ou, até, se fundam pela crase.

Compare-se este decassílabo de Camilo Pessanha:

E um lenço bordado... // Esse hei-de o levar...

que temos de ler com sinalefa do -o de *bordado* e o E- de *Esse*; e o segundo destes outros, do mesmo poeta, em que apesar de recair a CESURA entre *oiro* e *o*, a emissão se faz com a crase dos dois *oo*:

Muda outra vez: // gorjeios estribilhos
Dum clarim de oiro // — o cheiro de junquilhos,
Vívido e agrol // — tocando a alvorada...

Cavalgamento («enjambement»).

1. Dissemos que o verso finaliza sempre com uma pausa ou com uma deflexão da voz que, ainda que breve, deve ser suficientemente percebida como o sinal característico do término de um período rítmico.

Geralmente a pausa final do verso coincide com uma pausa existente, ou possível, na estrutura sintáctica. É o que observamos nestes decassílabos do soneto *Nel mezzo del cammin...*, de Olavo Bilac:

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada /
E triste, e triste e fatigado eu vinha. /
Tinhas a alma de sonhos povoada, /
E a alma de sonhos povoada eu tinha... /

2. Não raro, no entanto, os poetas servem-se de um recurso estilístico, de alto efeito quando usado comedidamente, recurso este que consiste em terminar o verso em discordância flagrante com a sintaxe, pela separação de palavras estreitamente unidas num grupo fónico. As palavras deslocadas para o verso seguinte adquirem, com isso, um realce extraordinário, como vemos neste passo do mesmo soneto de Bilac:

E parámos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha.

A esta bipartição do grupo fónico pela suspensão inesperada da voz em seu interior e pelo relevo do segundo elemento, ansiosamente esperado pelo ouvinte, dá-se o nome de CAVALGAMENTO ou, na designação francesa, ENJAMBEMENT.

O cavalgamento e a pausa final.

1. Em geral, os nossos compêndios de versificação aconselham que, nos casos de CAVALGAMENTO, a leitura do verso se faça com a supressão da pausa final e, conseqüentemente, com o prolongamento do enunciado até a primeira depressão da voz no interior do verso seguinte.

Esta forma de ler o verso que cavalga altera-lhe substancialmente o ritmo e modifica a figura tonal do poema. Nos poemas de versificação irregular, será apenas uma outra maneira de dispor a irregularidade de versos que já são flutuantes. Mas, naqueles estruturados com versos regulares, provoca uma mudança rítmica essencial, ou seja a quebra da própria regularidade. Assim, o soneto de Olavo Bilac atrás mencionado não mais será uma sequência de catorze decassílabos, se lermos numa emissão contínua até a parte conclusiva o verso:

E parámos de súbito na estrada
Da vida:.....

o qual passará a ter treze sílabas métricas:

E	pa	ra	mos	de	sú	bi	to	na	es	tra	da	da	vi	(da)
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13		

2. A propósito, escreve Maurice Grammont: «Não é exacto que o ENJAMBEMENT suprima, como dizem alguns, a pausa do fim do verso, nem que ele suprima ou mesmo enfraqueça o último acento rítmico do verso; longe disso, a pausa final do verso que cavalga é tão nítida e tão longa como as outras, e o seu último acento rítmico é também forte. Tudo se reduz ao seguinte: enquanto nos versos comuns abaixamos a voz no fim de cada verso, deixamo-la interrompida e suspensa no fim daqueles que cavalgam. Daí resulta um aguçamento da atenção do auditor, que fica em ansiosa expectativa durante a pausa. E, como a voz não abaixou, ela deve, na parte excedente, aumentar de intensidade ou mudar de entoação»⁵.

Desse facto decorre também que o CAVALGAMENTO, para surtir o efeito desejado, deve ter a parte conclusiva curta e constituída de palavra ou expressão de grande valor significativo⁶.

TIPOS DE VERSO

Os versos tradicionais.

Embora não faltem exemplos de versos de treze e mais sílabas desde a poesia dos trovadores galego-portugueses, podemos considerar o dodecassílabo o verso mais longo normalmente empregado pelos poetas da língua antes da eclosão dos movimentos modernistas em Portugal e no Brasil.

⁵ *Petit traité de versification française*, 3.^a ed. Paris, Armand Colin, 1916, p. 92-93. O eminente foneticista desenvolve melhor sua interpretação do cavalgamento em *La vers français. Ses moyens d'expression. Son harmonie*, 2.^a ed. Paris, Champion, 1913, p. 35-38. Importante estudo sobre o assunto, e com interesse maior para a versificação portuguesa, é a *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964), de Antonio Quilis, que, em muitos pontos, contradiz Grammont.

⁶ Na métrica francesa chama-se *REJET* as palavras do grupo fónico deslocadas para o verso seguinte. No exemplo de Olavo Bilac: as expressões *Da vida* e *A tua mão*. Em português, não há uma denominação tradicional para este segmento complementar. Manuel Saíd Ali, na sua *Versificação portuguesa* (Rio de Janeiro, MEC/INL, 1949, p. 23), propôs chamá-lhe PARTE EXCEDENTE, ou SÓ EXCEDENTE, o que nos parece melhor.

Monossílabos.

Os versos de uma sílaba são de uso raro. Geralmente aparecem combinados com outros maiores para obtenção de certos efeitos sonoros.

De Cassiano Ricardo são estes MONOSSÍLABOS, agrupados em dísticos:

Rua
torta.

Lua
morta.

Tua
porta.

Dissílabos.

Como OS MONOSSÍLABOS, OS VERSOS DE DUAS SÍLABAS NÃO SÃO FREQUENTES. Também se empregam, de regra, em estrofes polimétricas para obtenção de efeitos expressivos.

Com DISSÍLABOS compôs Casimiro de Abreu o seu harmonioso poema *A Valsa*:

Quem dera
Que sintas
As dores
De amores
Que louco
Sentil
Quem dera
Que sintas!...
— Não negues,
Não mintas...
— Eu vil...

Trissílabos.

Com versos de três sílabas se fizeram alguns poemas nas literaturas de língua portuguesa, mas OS TRISSÍLABOS costumam ser mais usados em estrofes compostas, geralmente combinados com HEPTASSÍLABOS, como neste passo de *Mimosa e bela*, de Gonçalves Dias:

Assim murcha a sensitiva,
Sempre viva,
Sempre esquivada,
Assim perde o colorido
Por um toque irreflectido,
Mal sentido...

Além do acento principal na 3.^a sílaba, podem os TRISSÍLABOS apresentar ou não um acento secundário na 1.^a sílaba:

Sempre viva...
Que padece...

Tetrassílabos.

Podem apresentar três cadências, que documentamos com versos do poema *A lua*, de António Botto:

a) acentuação na 2.^a e na 4.^a sílaba (mais comum):

Na noite negra

b) acentuação na 1.^a e na 4.^a sílaba:

Gente perdida

c) acentuação apenas na 4.^a sílaba:

Nos corações

Como verso auxiliar, o TETRASSÍLABO é usado de preferência em combinação com o HEPTASSÍLABO e com o DECASSÍLABO. Vejam-se estes exemplos de Gonçalves Dias:

— Leda ao ver-me parecia,
— Era boa e me sorria...
— Que riso o seu!

Tão belo o nosso amor! — foi só de um dia
Como uma flor!

Oh! que bem cedo o talismã quebraste
Do nosso amor!

Pentassílabos.

Desde a época trovadoresca, o PENTASSÍLABO, ou verso de REDONDILHA MENOR, tem sido usado nas quatro cadências possíveis no idioma, aqui documentadas com versos de João de Deus:

a) acentuação na 2.^a e na 5.^a sílaba (mais comum):

Bonina do vale

b) acentuação na 1.ª, na 3.ª e na 5.ª sílaba:

Luz dos olhos meus!

c) acentuação na 3.ª e na 5.ª sílaba:

Ao romper da aurora

d) acentuação na 1.ª e na 5.ª sílaba:

Pérola do mar

Hexassílabos.

O verso de seis sílabas teve certa voga na poesia trovadoresca. Depois caiu em desuso, para ressurgir no século XVI em combinações com o DECASSÍLABO HERÓICO, razão por que também se denomina HERÓICO QUEBRADO. Readquiriu posteriormente a sua autonomia e, hoje, tem largo emprego entre os nossos poetas.

Pode apresentar as seguintes cadências, que documentamos com versos do poema *Perguntas*, de Carlos Drummond de Andrade:

a) acentuação na 2.ª, na 4.ª e na 6.ª sílaba:

Ou desse mesmo enigma

b) acentuação na 2.ª e na 6.ª sílaba:

Propícios a naufrágio

c) acentuação na 4.ª e na 6.ª sílaba:

De me inclinar aflito

d) acentuação na 1.ª, na 4.ª e na 6.ª sílaba:

Desse calado irreal

e) acentuação na 1.ª, na 3.ª e na 6.ª sílaba:

Magras reses, caminhos

f) acentuação na 3.ª e na 6.ª sílaba:

Do primeiro retrato

Heptassílabos.

O verso de sete sílabas ou de REDONDILHA MAIOR foi sempre o verso popular, por excelência, das literaturas de língua portuguesa e espanhola. Verso básico da poesia popular, desde os trovadores medievais aos modernos cantadores do Nordeste brasileiro, o HEPTASSÍLABO nunca foi desprezado pelos poetas cultos, que dele se serviram por vezes em poemas de alta indagação filosófica.

O HEPTASSÍLABO é usado em oito movimentos rítmicos, que passamos a documentar com exemplos colhidos na obra de José Régio:

a) ritmo alternante de sílaba forte e fraca, ou seja acentuação na 1.ª, na 3.ª, na 5.ª e na 7.ª sílaba:

Velha, grande, tosca e bela.

b) variante do tipo anterior, com falta de acentuação na 1.ª sílaba:

O luar no mar espraia

c) variante do primeiro tipo, sem acentuação na 5.ª sílaba:

Sinto os olhos a turvar

d) variante também do primeiro tipo, sem acentuação na 1.ª e na 5.ª sílaba:

Na amurada dum veleiro

e) acentuação na 4.ª e na 7.ª sílaba:

Que me diria, afinal,

f) variante do tipo precedente, com acentuação também na 2.ª sílaba:

Nas negras noites de inverno

g) variante do tipo e, com acentuação também na 1.ª sílaba:

Choupos transidos de mágoa

h) acentuação na 2.ª, na 5.ª e na 7.ª sílaba:

Da banda de lá do rio

A outra cadência possível dentro das peculiaridades fonéticas do idioma — o HEPTASSÍLABO com acentuação na 1.^a, na 5.^a e na 7.^a sílaba —, por sua raridade, não deve agradar ao ouvido dos poetas. Veja-se este exemplo, colhido num poema de Cecília Meireles:

Sobre o comprimento do ar

Octossílabos.

O OCTOSSÍLABO foi um dos versos mais usados pelos trovadores galego-portugueses, principalmente nas cantigas de carácter cortês. Importado da poesia narrativa e didáctica do Norte e do Sul da França, onde apresentava de regra acento interno na 4.^a sílaba, conservou na Península predominantemente esta forma.

Com o declínio da poesia trovadoresca, o OCTOSSÍLABO caiu em desuso, tendo reaparecido em nossa literatura no século passado, novamente por influência francesa, em cuja versificação desempenha, como verso leve, o papel do nosso HEPTASSÍLABO.

Eis os seus movimentos rítmicos, documentados na prática de Alphon-sus de Guimaraens:

a) ritmo alternante de sílaba fraca e forte, isto é, acentuação na 2.^a, na 4.^a, na 6.^a e na 8.^a sílaba:

Baixava lento. A noite vinha.

b) variante do tipo anterior, sem acentuação na 6.^a sílaba:

Espectros cheios de esperança

c) variante do mesmo tipo, sem acentuação na 2.^a sílaba, mas podendo ter ou não a 1.^a sílaba acentuada:

No campanário, ao sol incerto

Basta, talvez, a cova enorme

d) variante também do primeiro tipo, com acentuação interna apenas na 4.^a sílaba, ou na 1.^a e na 4.^a:

O campanário do deserto

Cheio de lúgubre mistério

- e) variante ainda do primeiro tipo, sem acentuação na 4.^a sílaba:
Paramos de repente à porta
- f) acentuação na 1.^a, na 3.^a, na 5.^a e na 8.^a sílaba:
Era tarde. O sol no poente
- g) variante do tipo anterior, sem acentuação na 1.^a sílaba:
Com fadigas, suores e pranto
- b) variante do mesmo tipo, sem acentuação na 3.^a sílaba:
Quando o Jubileu se aproxima
- i) acentuação na 2.^a, na 5.^a e na 8.^a sílaba:
Em ondas o basto cabelo
- j) acentuação na 3.^a, na 6.^a e na 8.^a, podendo ter a 1.^a sílaba também forte:
Entrevados de muitos anos
Junto deste caixão informe

Eneassílabos.

Há dois tipos de versos de nove sílabas, ambos com raízes antigas na literatura portuguesa:

1.º) O **ENEASSÍLABO ANAPÉSTICO**, que apresenta acentuação na 3.^a, na 6.^a e na 9.^a sílaba e, por sua cadência uniforme e pausada, se tem prestado a composições de hinos patrióticos e de poemas cuja expressividade ressalta da absoluta regularidade rítmica. Comparem-se estes versos do *Hino à Bandeira* (letra de Olavo Bilac):

Contemplando o teu vulto sagrado,
Compreendemos o nosso dever;
E o Brasil, por seus filhos amado,
Poderoso e feliz há-de ser.

Note-se que no **ENEASSÍLABO ANAPÉSTICO** é tão forte a intensidade da 3.^a, da 6.^a e da 9.^a sílaba, que todas as demais, ainda que de natureza tónica, nele se obscurecem em benefício daquelas.

2.º) O ENEASSÍLABO com acento interno fundamental na 4.ª sílaba, que, por exigência idiomática, recebe forçosamente um outro na 6.ª ou na 7.ª sílaba. Seus movimentos rítmicos, são, pois, os seguintes, documentados com exemplos colhidos no *Só* de António Nobre:

a) acentuação na 4.ª, na 6.ª e na 9.ª sílaba, podendo ter a 1.ª ou a 2.ª sílaba também forte:

O que no Mundo cá o esperava
Adeus! ó Lua, Lua dos Meses,
Lua dos Mares, ora por nós!...

b) acentuação na 4.ª, na 7.ª e na 9.ª, com a possibilidade de ser a 1.ª ou a 2.ª também acentuada:

Adeus! Que estranha Visão é aquela
Que vem andando por sobre o mar?
Todos exclamam de mãos para ela.

Decassílabos.

É longa e complexa a história do DECASSÍLABO nas literaturas de língua portuguesa. Em sua estrutura mais antiga, possuía acento interno fundamental na 4.ª sílaba, assemelhando-se, portanto, ao verso primitivo da épica francesa.

Cedo, porém, apareceram outros tipos de DECASSÍLABO. Desenvolveu-se uma forma, na qual a acentuação interna, que por vezes recaía também na 6.ª sílaba, veio a basear-se essencialmente nela. E, posteriormente, com a dissolução do esquema inicial, surgiram ainda novas formas: OS DECASSÍLABOS com acentuação interna fundamental na 5.ª e, mais raramente, na 3.ª sílaba.

Eram essas as formas conhecidas do verso de dez sílabas, quando, em princípios do século XVI, por influência italiana, se fixaram os dois tipos, que iriam predominar até os dias de hoje nas literaturas de língua portuguesa.

São eles:

a) O DECASSÍLABO chamado HERÓICO, acentuado fundamentalmente na 6.ª e na 10.ª sílaba, mas com possibilidades de ter acentuações secundárias na 8.ª e numa das quatro primeiras sílabas:

As minhas mãos magritas, afiladas,
Tão brancas como a água da nascente,
Lembram pálidas rosas entornadas
Dum regaço de Infanta do Oriente.

(Floribela Espanca)

b) O DECASSÍLABO chamado SÁFICO, que apresenta acentuação na 4.^a, na 8.^a e na 10.^a sílaba, podendo, naturalmente, ter a 1.^a ou a 2.^a também fortes:

Quando eu te fujo e me desvio cauto
 Da luz de fogo que te cerca, oh! bela,
 Contigo dizes, suspirando amores
 «— Meu Deus! que gelo, que frieza aquela!»
 (Casimiro de Abreu)

Mas os antigos ritmos não se perderam. Mesmo os poetas do período clássico não os olvidaram totalmente. Foram, porém, os simbolistas e os modernistas que souberam reabilitá-los, mostrando os apreciáveis movimentos melódicos que se podem obter num poema com o emprego do DECASSÍLABO em suas variadas cadências.

Sirva de exemplo o soneto *No Claustro de Celas*, de Camilo Pessanha:

E eis quanto resta do idílio acabado,
 — Primavera que durou um momento...
 Como vão longe as manhãs do convento!
 — Do alegre conventinho abandonado...

Tudo acabou... Anémonas, hidrângeas,
 Silindras, — flores tão nossas amigas!
 No claustro agora viçam as urtigas,
 Rojam-se cobras pelas velhas lájeas.

Sobre a inscrição do teu nome delido!
 — Que os meus olhos mal podem soletrar,
 Cansados... E o aroma fenecido

Que se evola do teu nome vulgar!
 Enobreceu-o a quietação do olvido,
 Ó doce, ingénua, inscrição tumular.

Destas formas renovadas merecem referência especial:

a) O DECASSÍLABO acentuado na 4.^a, na 7.^a e na 10.^a sílaba, comumente chamado VERSO DE GAITA GALEGA, mas de longa tradição também na poesia italiana e espanhola:

Já vai florir o pomar das macieiras...
 (Camilo Pessanha)

b) O DECASSÍLABO com acentuação na 3.^a, na 7.^a e na 10.^a sílaba:

Primavera que durou um momento...
 (Camilo Pessanha)

c) O DECASSÍLABO com acentuação na 5.^a, na 7.^a (ou na 8.^a) e na 10.^a sílaba, forma que costumava assumir o antigo VERSO DE ARTE-MAIOR e cadência frequente do DECASSÍLABO francês:

Ao meu coração um peso de ferro
Eu hei de prender na volta do mar.

(Camilo Pessanha)

O sonho passou. Traz magoado o rim,
Magoada a cabeça exposta à humildade.

(Manuel Bandeira)

É óbvio que, neste último tipo, uma das três primeiras sílabas receberá um acento secundário para impedir a sequência de quatro átonas, contrária à índole do idioma.

Hendecassílabos.

O HENDECASSÍLABO foi muito usado pelos nossos poetas românticos numa cadência sempre uniforme, ou seja com acentuação na 2.^a, na 5.^a, na 8.^a e na 11.^a sílaba:

Nas horas caladas das noites d'estio
Sentado sozinho c'oa face na mão,
Eu choro e soluço por quem me chamava
— «Oh filho querido do meu coração!» —

(Casimiro de Abreu)

Este tipo de HENDECASSÍLABO nada mais é do que a simples restauração da forma por que se apresentava com mais frequência o VERSO DE ARTE-MAIOR, o verso longo, de quatro acentos, que servia aos poetas peninsulares em suas composições graves e solenes até princípios do século XVI, quando começou a ser eclipsado pelo decassílabo de origem italiana.

Há outro tipo de HENDECASSÍLABO, empregado por Guerra Junqueiro, com acentuação fixa apenas na 5.^a e na 11.^a sílaba:

(Venho morto, morto!...) deixa-me deitar!
Ai, o teu menino como está mudado!
Minha velha ama, como está mudado!
Canta-lhe cantigas de dormir, sonhar?...

Neste século, o poeta Hermes Fontes tentou novos ritmos para o verso de onze sílabas, um dos quais particularmente agradável — o HENDECASSÍLABO com acentuação na 3.^a, na 7.^a e na 11.^a sílaba:

Alvas pétalas do lírio de tua alma...
Estas cartas — estas flores desfolhadas...

Dodecassílabos.

O DODECASSÍLABO é mais conhecido por VERSO ALEXANDRINO, provavelmente por ter sido o metro adoptado num poema que teve larga voga na Idade Média, a versão do *Romanço de Alexandre*, de Lambert le Tort, Alexandre de Bernay e Pierre de Saint-Cloud.

Esta denominação tem gerado numerosos equívocos, principalmente pelo facto de existirem, ainda hoje, dois tipos de ALEXANDRINO: O ALEXANDRINO FRANCÊS (de doze sílabas) e O ALEXANDRINO ESPANHOL (de treze sílabas), este último muito pouco cultivado pelos poetas de nossa língua.

O ALEXANDRINO FRANCÊS apresenta dois tipos ritmicamente bem distintos: O CLÁSSICO e O ROMÂNTICO.

O ALEXANDRINO chamado CLÁSSICO tem a CESURA no meio do verso, que fica assim dividido em dois HEMISTÍQUIOS de partes iguais (6 + 6). Daí resulta ser acentuado na 6.^a e na 12.^a sílaba, como se vê destes exemplos de Augusto de Lima:

Nessas noites de luz // mais belas do que a aurora,
As errantes visões // das almas peregrinas
Vão voando a cantar // pela amplidão afora...

Como o ritmo de 6 + 6 tende a subdividir-se, por exigência da harmonia interna do verso, em 3 + 3 + 3 + 3, desenvolveu-se um tipo especial dentro do ALEXANDRINO CLÁSSICO — o chamado TETRÂMETRO —, que apresenta, além dos acentos principais (na 6.^a e na 12.^a), dois outros secundários (na 3.^a e na 9.^a). É o caso deste ALEXANDRINO de Alberto de Oliveira:

Como lenços de longe a dizerem-lhe adeus!

Os românticos franceses não desdenharam do clássico ritmo binário (6 + 6), nem do seu submúltiplo, o TETRÂMETRO (3 + 3 + 3 + 3), mas deram ênfase a uma forma pouco usada pelos clássicos, o ALEXANDRINO de ritmo ternário (4 + 4 + 4), em que a CESURA deixa de coincidir com

o HEMISTÍQUIO. A este tipo de dodecassílabo se dá o nome de TRÍMETRO, ou de ALEXANDRINO ROMÂNTICO. Leia-se, por exemplo, este verso de Camilo Pessanha:

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.

Vítor Hugo, que foi o grande reformador do ALEXANDRINO FRANCÊS, tentou ainda outras formas do TRÍMETRO, fazendo variar o número de sílabas de suas três partes (3 + 5 + 4, ou 4 + 5 + 3), mas estes ritmos não aparecem nos parnasianos portugueses e brasileiros, dos poetas da língua os que mais se utilizaram do dodecassílabo. Em verdade, os parnasianos nada inovaram no particular. Contentaram-se com as consagradas variações dos acentos secundários do ALEXANDRINO CLÁSSICO e com tímidas explorações da forma usual do ALEXANDRINO ROMÂNTICO. Por outro lado, seguiram rigorosamente dois princípios na junção dos hemistíquios:

a) só empregavam palavra grave no final do primeiro hemistíquio se o segundo hemistíquio começasse por vogal, a fim de garantir a integridade do verso pela sinérese das duas vogais em contacto, como nos mostra este verso de Amadeu Amaral:

Ora, crespa, referve; // ora é um cristal sem ruga!

b) nunca usavam palavra esdrúxula no final do primeiro hemistíquio.

Finalmente, como os franceses, os poetas da nossa língua infringiram com frequência a regra arbitrária, de Boileau, que manda encerrar em cada hemistíquio uma unidade de sentido, seguindo até o exemplo daqueles na prática amiudada do CAVALGAMENTO («ENJAMBEMENT»):

Bela! dizia eu, como uma Feiticeira
da Tessália, evocando a ensanguentada lua.

(Gomes Leal)

Oh! esse último olhar ao firmamento! A vida
Em surtos de paixão e febre repartida,
Toda, num só olhar, devorando as estrelas!

(Olavo Bilac)

No exemplo de Bilac observa-se o que Maurice Grammont chama CONTRE-REJET: a parte curta é a final de um verso e cavalga sobre todo o verso seguinte, ou, apenas, sobre o primeiro hemistíquio dele.

Observação:

O *Romance de Alexandre* (*Li Romans d'Alixandre*), na versão mais vulgarizada na Idade Média, consta de cerca de 20 000 dodecassílabos, escritos em fins do século XII por Lambert le Tort de Châteaudun, Alexandre de Bernay, apelidado de Paris, e Pierre de Saint-Cloud. Aceita-se hoje que estes autores apenas amplificaram um poema anterior de Albéric de Pisançon, cuja fonte seria uma Epítome, feita no século IX, que resumiria a tradução latina de Julius Valerius (séc. IV) da obra do falso Calístenes (séc. II) sobre o herói macedônio. Albéric empregara o verso de oito sílabas, mas, cedo, um outro rimador refez o seu poema em decassílabos. Foi este texto, já amplificado, que serviu de base ao trabalho de refundição empreendido por Lambert le Tort e seus continuadores. O interesse do público pelo poema na versão dodecassilábica teria feito que o metro nele adoptado se ligasse ao próprio tema da obra, e viesse a ser conhecido por ALEXANDRINO. Mas cabe advertir que o DODECASSÍLABO não foi usado pela primeira vez no *Romance de Alexandre*, como afirmam alguns. Nele já se haviam composto outros poemas, entre os quais a gesta *Le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem*, que é do segundo quartel do século XII.

Na forma medieval, o ALEXANDRINO era um verso de doze sílabas, com cesura depois da 6.^a sílaba acentuada. Esta sílaba poderia ser seguida de uma inacentuada, que não se contava na medida do verso. O tipo em causa foi empregado em todo o domínio românico, e as *Cantigas de Santa Maria*, do rei D. Afonso X, o Sábio, dão-nos a prova da sua utilização na literatura galego-portuguesa.

O ALEXANDRINO podia ter assim doze, treze, ou, mesmo, catorze sílabas métricas (tipo este usual na Itália), caso o primeiro hemistiquio terminasse em palavra aguda, grave, ou esdrúxula. Em francês, cujo léxico é formado essencialmente por palavras oxítonas, cedo se fixou como padrão o ALEXANDRINO de doze sílabas. Sendo o espanhol e o galego-português línguas em que predominam os paroxítonos, é natural que servisse de modelo o ALEXANDRINO de treze sílabas, forma ainda usual do verso no primeiro desses idiomas.

Isossilabismo e versificação flutuante.

1. Estudámos até aqui a versificação portuguesa de base silábica, ou seja aquela em que a sílaba é incontestavelmente a unidade de medida do verso.

Neste sistema de versificação as sílabas são sempre tratadas como isócronas, isto é, não diferenciadas para efeito métrico em longas e breves segundo o modelo quantitativo greco-latino. Daí a tendência ao ISOSSILABISMO — cada tipo de verso a acomodar-se em um número fixo de sílabas, limitado por um acento tónico final, obrigatório.

2. Há, porém, certas formas de versificação cultivadas nas literaturas de língua portuguesa que não obedecem ao princípio isossilábico.

Nas cantigas trovadorescas, por exemplo, especialmente nas paralelísticas e nos refrãos, a tendência ao ISOSSILABISMO era contra-regrada pela forte corrente nativa de VERSIFICAÇÃO ACENTUAL, em cuja estrutura se tornava irrelevante a igualdade silábica, pois que a perfeita ritmia auditiva provinha do número e da disposição dos acentos. Assim as «quatro altas» do VERSO DE ARTE-MAIOR igualavam linhas que podiam oscilar entre nove e treze sílabas.

Outra forma de versificação não isossilábica é a chamada MÉTRICA BÁRBARA, tentativa de reproduzir os metros quantitativos latinos, em particular o HEXÂMETRO DACTÍLICO. Na literatura brasileira cultivou-a Carlos Magalhães de Azeredo, sensivelmente influenciado pela técnica de Giosuè Carducci.

O verso livre.

Tanto OS METROS BÁRBAROS como OS antigos VERSOS ACENTUAIS contrariam o princípio isossilábico, mas as flutuações que apresentam não excedem predeterminados limites. Não assim no VERSO LIVRE, posto em prática pelo grande poeta norte-americano Walt Whitman na obra *Folhas de Erva* (*Leaves of Grass*, 1855), e que, a partir de 1886, iria dominar na poética dos simbolistas de língua francesa: Gustave Kahn, Jules Laforgue, Emile Verhaeren, Francis Vielé-Griffin, Henri de Régnier, Jean Moréas e tantos outros.

Gustave Kahn, poeta e principal teorizador do VERSO LIVRE, procurou estabelecer-lhe os princípios, que podem ser assim resumidos:

a) o verso deve possuir sua existência própria e interior consubstanciada numa coerente unidade semântica e rítmica;

b) a unidade do verso será então definida como o fragmento mais curto possível em que haja uma pausa da voz e uma conclusão de sentido;

c) a estrofe não terá mais um desenho preestabelecido, mas será condicionada pelo pensamento ou pelo sentimento;

d) a inversão e o cavalgamento são recursos que devem ser banidos do verso.

Tais princípios se consubstanciam, por exemplo, na *Ode marítima*, de Fernando Pessoa, como nos mostra este passo:

Ah, seja como for, seja por onde for, partir!
Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar,
Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstracta,
Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas,
Levado, como a poeira, plos ventos, plos vendavais!
Ir, ir, ir, ir de vez!

e no poema *Os meus ombros suportam o mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, cuja primeira estrofe é a seguinte:

Chega a um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

Mas, como bem salienta Henri Morier, não podemos dizer que exista *a priori* uma técnica uniforme do VERSO LIVRE⁷. Cada poeta procura forjar o seu próprio instrumento, não sendo raro o mesmo autor ensaiar várias técnicas, como documenta a obra dos principais poetas modernistas portugueses e brasileiros.

Advirta-se, por fim, que um verso só pode ser considerado LIVRE dentro de certos tipos de estrutura poemática, estrutura que representa sempre uma organização interactiva. «A linha só é unidade poética se há poema. É o poema que faz o verso livre, e não o verso livre que faz o poema. Exatamente como nos versos métricos»⁸.

Em resumo:

«No verso livre o factor que coordena artisticamente a palavra em seus grupos respectivos se funda na sucessão dos apoios psicosemânticos que o poeta, intuitiva ou intencionalmente, dispõe como efeito da harmonia interior que o orienta na criação de sua obra. Por seu próprio sentido individual, esta espécie de ritmo exige de parte do autor uma fina sensibilidade expressiva e um perfeito domínio do material linguístico»⁹.

⁷ *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 2.^a ed. Paris, P.U.F., 1975, p. 1.119; e também *Le rythme du vers libre symboliste*, 3 vols. Genève, Presses Académiques, 1943-1944.

⁸ Henri Meschonnic. *Obra cit.*, p. 607.

⁹ Tomás Navarro Tomás, *Obra cit.*, p. 444-445.

E concluamos com estas palavras de Pedro Henríquez Ureña:

«Reduzido a sua essência pura, sem apoios rítmicos acessórios, o verso conserva intacto seu poder de expressar, sua razão de existir. Os apoios rítmicos que a uns parecem necessários, a outros sobram ou estorvam. E tais apoios têm vida limitada: atravessam séculos e desaparecem. Desapareceu a quantidade nos velhos idiomas indo-europeus; desapareceu a aliteração nos germânicos... Não há formas universais nem eternas»¹⁰.

A RIMA

1. Lendo esta quadrinha popular:

Tanto limão, tanta lima,
Tanta silva, tanta amora,
Tanta menina bonita...
Meu pai sem ter uma nora!

verificamos que:

a) o 1.º e o 3.º verso apresentam uma identidade de vogais a partir da última vogal tónica: i-a (*lima-bonita*);

b) o 2.º e o 4.º verso apresentam uma correspondência de sons finais ainda mais perfeita, pois, a partir da última vogal tónica, se igualam todos os fonemas (vogais e consoantes): -ora (*amora — nora*).

2. Esta identidade ou semelhança de sons em lugares determinados dos versos é o que se chama RIMA¹¹. Se a correspondência de sons é completa, a RIMA diz-se SOANTE, CONSOANTE ou, simplesmente, CONSONÂNCIA. Se há conformidade apenas da vogal tónica, ou das vogais a partir da tónica, a RIMA denomina-se TOANTE, ASSONANTE ou, simplesmente, ASSONÂNCIA.

¹⁰ En busca del verso puro. In *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, EUDEBA, 1961, p. 267-268.

¹¹ Sobre a RIMA na poesia de língua portuguesa consultem-se especialmente: João da Silva Correia. *A rima e a sua acção lingüística, literária e ideológica*. Lisboa, 1930 (conjunto de nove artigos publicados, durante o ano de 1930, em várias revistas portuguesas, enfeixados pelo autor num volume com capa própria); Mello Nóbrega. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1965.

a rima e o acento.

Quanto à posição do acento tónico, as RIMAS, como as palavras, podem ser:

a) AGUDAS:

Vinhos dum vinhedo, frutos dum pomar,
Que no céu os anjos regam com luar...

(Guerra Junqueiro)

b) GRAVES:

Calçou as sandálias, tocou-se de flores,
Vestiu-se de Nossa Senhora das Dores.

(António Nobre)

c) ESDRÚXULAS:

No ar lento fumam gomas aromáticas,
Brilham as navetas, brilham as dalmáticas.

(Eugénio de Castro)

As rimas agudas são também chamadas RIMAS MASCULINAS; e as graves, RIMAS FEMININAS.

Rima perfeita e rima imperfeita.

1. A rima é uma coincidência de sons, não de letras. Por exemplo, há RIMA SOANTE PERFEITA nestes versos de Alphonsus de Guimaraens:

Céu puro que o Sol trouxe
Claro de norte a sul,
O teu olhar é doce,
Negro assim, qual se fosse
Inteiraente azul.

tanto entre *sul* e *azul*, como entre as formas *trouxe*, *doce* e *fosse*, que apresentam a mesma terminação grafada de três maneiras diferentes.

2. Perfeita é também a rima de *tem* com *mãe* nestes versos do poeta português Fernando Pessoa:

Tão jovem! que jovem era!
 (Agora que idade tem?)
 Filho único, a mãe lhe dera
 Um nome e o mantivera:
 «O menino da sua mãe.» —

porque no falar lisboeta estas palavras soam normalmente [tãj] e [mãj].

3. Mas nem sempre há identidade absoluta entre os sons dispostos em rima, quer soante, quer toante. Algumas discordâncias têm sido mesmo largamente toleradas através dos tempos. Entre os casos de RIMA IMPERFEITA consagrados pelo uso, cabe mencionar:

a) o das vogais acentuadas *e* e *o* abertas com fechadas, prática iniciada por Gil Vicente, no século XVI, e adoptada desde então pelos poetas da língua:

Quem disse à estrela o caminho
 Que ela há de seguir no céu?
 A fabricar o seu ninho
 Como é que a ave aprendeu?

(Almeida Garrett)

Pensar eu que o teu destino
 Ligado ao meu outro fora,
 Pensar que te vejo agora,
 Por culpa minha, infeliz...

(Gonçalves Dias)

b) o de vogal simples com ditongo (*a-ai*, *e-ei*, *ó-ói*, *u-ui*), como nestes versos de Casimiro de Abreu:

Meus tristes cantos comecei chorando,
 Santas endeixas, doloridos ais...
 E a turba andava! Só de vez em quando
 Lânguido rosto se volvia atrás!

O' brisa linda e travessa,
 No teu mais doce bafejo
 Em seus lábios cor-de-rosa
 Bem de manso, dá-lhe um beijo.

Livre filho das montanhas,
 Eu ia bem satisfeito,
 Da camisa aberto o peito,
 — Pés descalços, braços nus —
 Correndo pelas campinas
 À roda das cachoeiras,
 Atrás das asas ligeiras
 Das borboletas azuis!

c) o de rima de vogal oral com vogal nasal:

De que ele, o sol, inunda
 O mar, quando se põe,
 Imagem moribunda
 De um coração que foi...

(João de Deus)

Observação:

A bem dizer, não existe nestes casos RIMA IMPERFEITA, mas RIMA PARCIAL. Na rima de vogal aberta com vogal fechada, bem como na de vogal oral com vogal nasal, há uma semi-homofonia vocálica, ou seja identificam-se apenas os traços básicos dos fonemas em apreço, aqueles que os diferenciam fundamentalmente dos outros fonemas vocálicos. A rima de vogal simples com ditongo, a rigor, nem deve ser considerada RIMA IMPERFEITA, pois corresponde geralmente a uma efectiva igualdade fónica. Palavras como *atrás*, *vez*, *retrós* e *nus*, por exemplo, são pronunciadas [a'trajʃ], ['vejʃ], [re'trojʃ] e ['nujʃ] em muitas áreas da língua portuguesa, entre as quais o Rio de Janeiro. Lembre-se, a propósito, estas rimas usadas numa antiga marchinha carnavalesca carioca:

Existem quatrocentas mil mulheres a mais
 Da Penha ao Posto Seis.
 São mais de dez mulheres para cada rapaz:
 Só eu não tenho vez...

Rima pobre e rima rica.

1. Consideram-se **POBRES** as rimas soantes feitas com terminações muito correntes no idioma, principalmente as de palavras da mesma classe gramatical. É o caso, por exemplo, dos infinitivos em *-ar*, dos participípios em *-ado*, dos gerúndios em *-ando*, dos diminutivos em *-inho*, dos advérbios em *-mente*, dos adjectivos em *-ante*, dos substantivos em *-ão* e *-eza*, das palavras primitivas com os seus derivados por prefixação: *amor-desamor*, *ver-rever*, etc.

2. São **RICAS** as rimas que se fazem com palavras de classe gramatical diversa ou de finais pouco frequentes, como nestes versos de Alphonsus de Guimaraens:

O teu olhar, Senhora, é a estrela da alva
Que entre alfombras de nuvens irradia:
Salmo de amor, canto de alívio, e salva
De palmas a saudar a luz do dia...

e estes de Fernando Pessoa:

Vasto por fora do Vasto
Sem ser, que a si se assombra...
O universo é o seu rasto...
Deus é a sua sombra...

Alguns metricistas preferem reservar a qualificação **RICAS** para as **RIMAS** com consoante de apoio, do tipo *dia-irradia, sombra-assombra*.

3. Denominam-se **RARAS** OU **PRECIOSAS** as rimas excepcionais, difíceis de encontrar. Foram procuradas sobretudo pelos poetas parnasianos e simbolistas. Veja-se, por exemplo, esta rima de *ditirambos* com *flambos*, que aparece nos *Helenos*, de B. Lopes:

E, a rir, levamos entre **ditirambos**,
Eu, no açafate, as provisões do lanche,
Ela, um beijo a trinar nos lábios **flambos!**

E esta outra de *cálix* com *digitális*, empregada nas *Horas*, de Eugénio de Castro:

Oh os seus olhos! suas unhas em amêndoa! e em **cálix**
O seu colol e os seus dedos de **digitális!** —

onde aparece também a insólita rima de *leque* com *Utreque*:

Vai com suas aias, leva fino leque.
Cauda de veludo pálido, de **Utreque**.

4. Por vezes, o poeta procura a raridade não só no campo fonético, mas também no morfológico. Do mesmo Eugénio de Castro são estes versos, em que se dispõem em rima um substantivo com uma forma verbo-pronominal.

Eis que diz uma: — Meus chapins **descalça-mos**,
Unge meus pés brancos com cheirosos **bálsamos**.

Combinações de rimas.

1. Os versos de um poema podem ser MONORRIMOS, isto é, podem terminar todos pela mesma consonância ou pela mesma assonância. É o que sucede comumente com os versos dos romances tradicionais, em que uma só assonância liga um número indefinido deles.

2. Mas, em geral, as combinações rímicas processam-se dentro de unidades menores do poema — as ESTROFES —, cujos principais tipos estudaremos adiante.

Nas estrofes, as disposições mais frequentes de RIMAS são as seguintes:

a) RIMAS EMPARELHADAS, quando se sucedem duas a duas:

Ele deixava atrás tanta recordação!
E o pesar, a saudade até no próprio chão,
Debaixo dos seus pés, parece que gemia,
Levantava-se o sol, vinha rompendo o dia,
E o bosque, a selva, o campo, a pradaria em flor
Vestiam-se de luz, como um peito de amor.

(Alberto de Oliveira)

b) RIMAS ALTERNADAS, quando, de um lado, rimam os versos ímpares (o 1.º com o 3.º, etc.); de outro, os versos pares (o 2.º com o 4.º, etc.):

Tu és um beijo materno!
Tu és um riso infantil,
Sol entre as nuvens de inverno,
Rosa entre as flores de abril!

(João de Deus)

c) RIMAS OPOSTAS OU INTERPOLADAS, quando o 1.º verso rima com o 4.º, e o 2.º com o 3.º:

Saudadel Olhar de minha mãe rezando
E o pranto lento deslizando em fio...
Saudadel Amor da minha terra... O rio
Cantigas de águas claras soluçando.

(Da Costa e Silva)

d) RIMAS ENCADEADAS, quando o 1.^o verso rima com o 3.^o; o 2.^o com o 4.^o e com o 6.^o; o 5.^o com o 7.^o e o 9.^o e assim por diante, como nestes versos do poema *Uma criatura*, de Machado de Assis:

Sei de uma criatura antiga e formidável,
Que a si mesma devora os membros e as entranhas
Com a sofreguidão da fome insaciável.

Habita juntamente os vales e as montanhas
E no mar, que se rasga, à maneira de abismo,
Espreguiça-se toda em convulsões estranhas.

Traz impresso na fronte o obscuro despotismo.
Cada olhar que despede, acerbo e mavioso,
Parece uma expansão de amor e de egoísmo.

Rima interior.

Poetas houve que empregaram RIMAS INTERIORES, das quais alguns tipos merecem referência:

a) a chamada RIMA LEONINA, isto é, a correspondência de sons finais entre os dois hemistíquios de um verso:

Como são cheirosas as primeiras rosas!

(Alphonsus de Guimaraens)

b) a combinação rímica da palavra final de um verso com a palavra que termina o primeiro grupo fónico do verso seguinte:

Anjo sem pátria, branca fada errante,
Perto ou distante que de mim tu vás,
Há de seguir-te uma saudade infinda,
Hebreia linda, que dormindo estás.

(Tomás Ribeiro)

c) a RIMA COMEÇO, em que se repetem consonâncias dentro do mesmo grupo fónico, como neste quarteto de Castro Alves:

Donzela bela, que me inspira a lira
Um canto santo de frémente amor
Ao bardo o cardo da tremenda senda
Estanca, arranca-lhe a terrível dor.

Indicação esquemática das rimas.

Convencionalmente, indicam-se os versos com as letras do alfabeto. Aos versos presos pela mesma rima correspondem letras iguais. Assim o esquema das RIMAS EMPARELHADAS é *aa-bb-cc*, etc.; o das RIMAS ALTERNADAS é *ababab*, etc.; o das RIMAS OPOSTAS, *abba*; o das RIMAS ENCADEADAS, *aba-bcb-cdc*, etc.

Versos sem rima.

1. Elemento importantíssimo na poesia dos povos românicos, a rima serve principalmente a dois fins. É uma sonoridade, uma musicalidade que, introduzida no poema, satisfaz o ouvido. E é, por outro lado, uma forma de marcar enfaticamente o término do período rítmico formado pelo verso. Mas não constitui, como se tem dito, um elemento intrínseco, essencial do verso, tanto assim que era desusada na métrica latina de carácter culto e não faltam às literaturas modernas numerosos e admiráveis poemas compostos de versos BRANCOS, o que vale dizer — sem rima.

2. Até os poetas modernos, que, procurando despojar a poesia dos artificios exteriores, relegaram a rima a uma situação secundária, só encontramos praticamente um verso — o DECASSÍLABO — a servir de base a um poema, sem o auxílio da rima. Veja-se, por exemplo, a estrofe inicial do *Cântico do Calvário*, de Fagundes Varela:

Eras na vida a pomba predilecta
Que sobre um mar de angústia conduzia
O ramo da esperança. — Eras a estrela
Que entre as névoas do inverno cintilava
Apontando o caminho ao pegureiro.
Eras a messe de um dourado estio.
Eras o idílio de um amor sublime.
Eras a glória, — a inspiração, — a pátria,
O porvir de teu pai! — Ah! no entanto,
Pomba, — varou-te a flecha do destino!
Astro, — engoliu-te o temporal do norte!
Tecto, caíste! Crença — já não vives!

3. Advirta-se, porém, que a inexistência da rima é geralmente compensada nesses poemas por uma série de recursos estilísticos de natureza fónica, léxica e sintático-semântica.

Observação:

A rima não é, como se tem afirmado, uma criação da poesia medieval. Embora não desempenhasse na versificação latina o importante papel que adquiriu, posteriormente, na rítmica românica, não se pode asseverar, sem prejuízo da verdade, que os poetas latinos a desconhecessem.

Enio, que viveu de 238 a 169 antes de Cristo, dela já sabia extrair os mais expressivos efeitos, como nos mostram os seguintes fragmentos:

Haec omnia vidi inflammari,
Priamo vi vitam evitari,
Iovis aram sanguine turpari!

Caelum nitescere, arbores frondescere,
Vites laetificae pampinis pubescere,
Rami bacarum ubertate incurvescere...¹²

Não faltam exemplos de rima em Horácio, Vergílio e outros poetas do período clássico, mas é nos cantos de textura popular, como o *carmen*, que vamos encontrá-los com maior frequência, o que nos leva a considerar tal homofonia de sons finais um de seus elementos característicos.

O facto explica-se pelas necessidades do canto e, principalmente, pelo progressivo predomínio do acento de intensidade.

Numa versificação baseada na quantidade silábica e no acento de altura, como era a latina no período clássico, a rima teria forçosamente o carácter de puro adorno accidental — recurso lúdico ou de harmonia imitativa, quando não uma negligência. Nada, lembra J.-M. Meunier, poderia ser mais contrário ao princípio da métrica erudita do que volver, continuamente, às mesmas terminações. Obrigando a fixar a atenção em certas sílabas em detrimento do conjunto, essas rimas perturbavam a harmonia resultante da sucessão regular e do agrupamento variado das longas e das breves, sobre as quais incidia, ou o tempo forte métrico, ou o acento de altura. Nesta organização rítmica flexível e delicada, elas apareciam como notas discordantes e de tonalidade vulgar¹³.

Já numa versificação puramente silábica, o ritmo é o simples efeito da alternância de sílabas fortes e fracas, ou seja impressionadas ou não pelo acento intensivo. A igualdade de som ou sons finais dos versos surge então como uma tosca forma de marcar-lhes o término. Gaston Paris chega a afirmar, com certo exagero, que «uma versificação simplesmente silábica não passa de um corpo sem alma; é necessariamente em tudo material, e só pode obter efeitos pelo meio brutal da rima»¹⁴.

A partir do século IV da nossa era, a rima começa a ser empregada de forma sistemática. Aparece, então, na peça que finaliza as *Instructiones* de Comodiano e fixa-se, depois, nos hinos da liturgia cristã. Com o florescimento da poesia trovadoresca, nos séculos XII e XIII, ela assume uma importância capital e

¹² Cf. Alfred Ernout, *Recueil de textes latins archaïques*, Paris, Klincksieck, 1938, p. 178.

¹³ Cf. *La vie de Saint Alexis, poème français du XI^e siècle*, Paris, Droz, 1933, p. 101.

¹⁴ Citado por J.-M. Meunier, à p. 96 da obra mencionada na nota anterior.

é explorada até os limites de seu poder expressivo. Basta para comprová-lo o facto de *Las Leyes d'Amors*, tratado de poética do século XIV, de autoria de Guilherme de Molinier, enumerar 43 espécies de rimas utilizadas pelos trovadores occitânicos.

ESTROFAÇÃO

ESTROFE (do grego *strophé* «volta», «conversão») é um agrupamento rítmico formado de dois ou mais versos que, em geral, se combinam pela rima. Quanto maior o número de versos, tanto maior a possibilidade de variar a distribuição das rimas.

Eis os principais tipos de ESTROFE:

O dístico.

É a menor estrofe, constituída de dois versos que rimam entre si, pelo esquema: *aa-bb-cc*, etc.:

Filho meu, de nome escrito
da minh'alma no Infinito.

Escrito a estrelas e sangue
no farol da lua langue...

Das tuas asas serenas
faz manto para estas penas.

(Cruz e Sousa)

O terceto.

É a estrofe de três versos, hoje mais usada na composição do SONETO, da qual trataremos adiante.

Os poemas estruturados em TERCETOS seguiram largo tempo o modelo célebre da *Divina Comédia*, de Dante — a TERZA RIMA —, sequência de TERCETOS decassilábicos em rima ENCADEADA (esquema: *aba-bcb-cdc...*). O segundo verso do último TERCETO devia rimar com um verso final, remate do poema ou do canto (esquema: *xzx-z*).

Posteriormente, compuseram-se TERCETOS com outras combinações

rimicas (*aab-ccb*, *abc-abc*, etc.), ou mesmo sem rima, como estes do poema *Rosa da Montanha*, de Alphonsus de Guimaraens Filho:

Um luar velho dói sobre o silêncio.
As mãos furtivas despetalam mortes
E o coração se perde em nostalgia.

Fugir na noite inconsolável, ir
Ao teu suplício, rosa da montanha,
Ó delicada pétala de sangue!

A quadra.

É a estrofe de quatro versos, os quais, na poesia culta, se apresentam geralmente em rima ALTERNADA (*abab*) ou OPOSTA (*abba*), como vimos anteriormente. Na literatura popular, onde vale por um verdadeiro poema de forma fixa, a QUADRA é, por via de regra, constituída de heptassílabos com uma só rima, do 2.^o com o 4.^o verso. Exemplo:

O pouco que Deus nos deu
Cabe numa mão fechada;
O pouco com Deus é muito,
O muito sem Deus é nada.

A quintilha.

É a estrofe de cinco versos. Em suas formas comuns, apresenta a combinação de duas rimas dispostas nas séries:

a) *abaab*:

Além dos ares, tremulamente,
Que visão branca das nuvens sai!
Luz entre franças, fria e silente;
Assim nos ares, tremulamente,
Balão aceso subindo vai...

(Raimundo Correia)

b) *ababa*:

O tempo que eu hei sonhado
Quanto tempo foi de vida!
Ah, quanto do meu passado
Foi só a vida mentida
De um futuro imaginado!

(Fernando Pessoa)

c) *abbab*:

Mas, em vida tão escassa,
Que esperança será forte?
Fraqueza da humana sorte,
Que quanto da vida passa
Está recitando a Morte.

(Camões)

A sextilha.

É a estrofe de seis versos. Nela, a disposição das rimas pode variar muito. Gregório de Matos, por exemplo, usava o esquema *aabbcc*:

O namorado, todo almiscarado,
 Já de amor obrigado,
Faz à dama um poema em um bilhete.
Covarde o faz, e tímido o remete:
Se lhe responde branda, alegre o gosta,
E, se tirana, estima-lhe a resposta.

Nas *Sextilhas de Frei Antão*, Gonçalves Dias rimou apenas os versos pares (*abcbdb*):

Mimoso tempo d'outrora
Qual nunca mais o verei,
Nem tão inteiros sujeitos,
Um ao outro dando a lei:
No Paço o rei ao vassalo,¹
Na Igreja o vassalo ao rei!

É assim fizeram outros poetas românticos, os quais preferiam, no entanto, o esquema *aabccb*:

Simpatia — são dois galhos
Banhados de bons orvalhos
Nas mangueiras do jardim;
Bem longe às vezes nascidos,
Mas que se juntam crescidos
E que se abraçam por fim.

(Casimiro de Abreu)

esquema também do agrado de António Nobre:

Às vezes, passo horas inteiras
Olhos fitos nestas braseiras,
Sonhando o tempo que lá vai;
E jornadaio em fantasia
Essas jornadas que eu fazia
Ao velho Douro, mais meu Pai.

Poetas contemporâneos continuam a empregar a SEXTILHA nas suas múltiplas combinações rítmicas, algumas muito harmoniosas, como o tipo *ababab*:

Por água brava ou serena
Deixamos nosso cantar,
Vendo a voz como é pequena
Sobre o comprimento do ar.
Se alguém ouvir temos pena:
Só cantamos para o mar...

(Cecília Meireles)

A estrofe de sete versos.

Frequente na poesia trovadoresca de carácter culto, a estrofe de sete versos teve menor fortuna a partir do Renascimento.

Aparece em composições ligeiras de poetas do período clássico, geralmente no esquema *abbaacc*, como nesta volta de uma cantiga de Camões:

Leva na cabeça o pote,
o testo nas mãos de prata,
cinta de fina escarlata,
sainho de chamalote:
traz a vasquinha de cote,
mais branca que neve pura;
vai fermosa, e não segura.

Poetas posteriores usaram outras combinações rítmicas, entre as quais podem ser citadas as seguintes: *aabcbbc* (Álvares de Azevedo); *abababa*, *aabcddc*, *abbeddc* (Casimiro de Abreu); *abaabac* (Vicente de Carvalho); *aabaaca*, *abbacbc* (Fernando Pessoa); *abcdefd*, *ababcac*, *abcdbec*, *abcabbc* (Cecília Meireles).

A oitava.

Da estrofe de oito versos há um tipo tradicionalmente fixo, a OITAVA HERÓICA, e outro métrica e rimicamente variável, a OITAVA LÍRICA.

A OITAVA HERÓICA é formada de oito decassílabos, os seis primeiros com rima alternada e os dois últimos com rima emparelhada (esquema: *abababcc*). Foi a estrofe empregada por Camões em *Os Lusíadas*:

De Formião, filósofo elegante,
Vereis como Anibal escarnecia,
Quando das artes bélicas diante
Dele com larga voz tratava e lia.
A disciplina militar prestante
Não se aprende, senhor, na fantasia
Sonhando, imaginando ou estudando,
Senão vendo, tratando e pelejando.

(Lus., X, 153.)

A OITAVA LÍRICA admite grande variedade de combinações rítmicas. Por vezes é uma simples justaposição de duas quadras. Assim nos esquemas *ababcdcd* e *abbacddc*. Para lhe dar estrutura mais orgânica, procuram os poetas ligar pela rima um verso da primeira metade com um verso da segunda, geralmente o 4.º com o 8.º Este, por exemplo, o caso dos esquemas:

a) *abbcaddc*:

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)

b) *ababcccb*:

Ama tudo o que é beleza,
Quer da terra quer dos céus,
Ama toda a natureza,
Ama o seu e nosso Deus;
Ama a doce melodia,
Ama a noite como o dia,
Ama instintiva a poesia,
Que ela tem nos beijos seus!

(Mendes Leal)

c) *aaabcccb*:

Os trémulos lumes,
Da veiga os perfumes,
Da fonte os queixumes,
Dos prados a flor,
Do mar a ardentia,
Da noite a harmonia,
Tudo isso é — poesia!
Tudo isso é — amor!

(Casimiro de Abreu)

Os poetas românticos preferiam, não raro, variantes desses tipos com falta de rima no 1.º e no 3.º verso, ou no 1.º e no 5.º, ou em todos os versos ímpares.

Não faltam também oitavas líricas em que os versos se distribuem por duas rimas, como nesta de Gomes Leal, que obedece ao esquema *abaaabab*:

Pegou no copo, com graça,
E brindou, em língua estranha...
E a rainha, a vista baça,
Como a um punhal que a trespassa,
Encheu de prantos a taça,
E o seu lenço de Bretanha...
Chorou baixo, ao ouvir, com graça,
Esse brinde, em língua estranha!

A estrofe de nove versos.

Embora tenha raízes antigas na literatura portuguesa, a estrofe de nove versos foi sempre pouco usada. Dela se serviu, por exemplo, Machado de Assis, no poema *Visio* (esquema *aabcdcbdb*), que assim principia:

Eras pálida. E os cabelos,
Aéreos, soltos novelos,
Sobre as espáduas caíam...
Os olhos meio cerrados
De volúpia e de ternura
Entre lágrimas luziam...
E os braços entrelaçados,
Como cingindo a ventura,
Ao teu seio me cingiam...

Mais recentemente, empregou-a Fernando Pessoa em *O mostrengo* (esquema *aabaacded*), cuja primeira estrofe é a seguinte:

O mostrengo que está no fim do mar
Na noite de breu ergueu-se a voar;
À roda da nau voou três vezes,
Voou três vezes a chiar,
E disse: «Quem é que ousou entrar
Nas minhas cavernas que não desvendo,
Meus tectos negros do fim do mundo?»
E o homem do leme disse, tremendo,
«El-Rei D. João Segundo!»

A décima.

Em geral, a DÉCIMA é a simples justaposição de uma QUADRA e uma SEXTILHA, ou de duas QUINTILHAS. No período clássico, a DÉCIMA em heptassílabos era usada para poesias ligeiras: cantigas, glosas, vilancetes e esparsas. Sá de Miranda empregou-a nos esquemas *abbacddcc* e *abaabeddd*; Camões, na forma *abaabedcc*, por este exemplo:

Querendo escrever um dia
o mal que tanto estimei,
cuidando no que poria,
vi Amor que me dizia:
— Escreve, que eu notarei.
E, como para se ler
não era história pequena
a que de mim quis fazer,
das asas tirou a pena
com que me fez escrever.

E Gregório de Matos, que dela se serviu largamente nas sátiras, preferia o tipo *abbaaccdde*, de que nos dá mostra a seguinte, endereçada «a um livreiro que havia comido um canteiro de alfices com vinagre»:

Levou um livreiro a dente
De alface todo um canteiro,
E comeu, sendo livreiro,
Desencadernadamente.
Porém, eu digo que mente
A quem disso o quer tachar;
Antes é para notar
Que trabalhou como um mouro,
Pois meter folhas no couro
Também é encadernar.

A esse tipo de décima de setissílabos, agrupados no esquema rímico *abbaaccddc*, dá-se o nome de ESPINELA, por ser atribuída a sua invenção ao poeta espanhol Vicente Espinel.

A partir do romantismo, novos tipos de DÉCIMA têm aparecido, em geral com intercalações de versos brancos. Compare-se este exemplo de Castro Alves (esquema: *abcbddeffe*):

Talhado para as grandezas,
Para crescer, criar, subir,
O Novo Mundo nos músculos
Sente a seiva do porvir.
— Estatuário de colossos
Cansado doutros esboços,
Disse um dia Jeová:
«Vai, Colombo, abre a cortina
«Da minha eterna oficina...
«Tira a América de lá.»

E este outro de António Botto (esquema: *abcbdefgbg*):

Se eu fosse alguém ou mandasse
Neste mundo de vileza,
Só pensava numa coisa
— Acabar com a pobreza.
Dar à vida outra feição
Mais igual, mais repartida,
Seria o meu grande sonho,
A minha grande alegria,
E a cada boca num beijo,
Dar o pão de cada dia.

Estrofes simples e compostas.

Chamam-se SIMPLES as estrofes formadas de versos de uma só medida, e COMPOSTAS as que combinam versos maiores com menores.

As combinações mais comuns são: *a*) a do decassílabo com o hexassílabo; *b*) a do hendecassílabo com o pentassílabo; *c*) a do alexandrino com os versos de oito, de seis ou de quatro sílabas; *d*) a do heptassílabo com os versos de três ou quatro sílabas.

Estrofe livre.

Denomina-se LIVRE OU POLIMÉTRICA a estrofe que apresenta versos de diferentes medidas e agrupados sem obediência a qualquer regra. Em verdade, a ESTROFE LIVRE é a negação da estrofe, no sentido tradicional dessa palavra.

POEMAS DE FORMA FIXA

Há poemas que têm uma forma fixa, isto é, submetida a regras determinadas quanto à combinação dos versos, das rimas ou das estrofes. Assim o SONETO, o RONDÓ, o RONDEL, a BALADA, o CANTO REAL, o VILANCETE, a VILANELA, a SEXTINA, o PANTUM, o HAICAI e a QUADRA popular. Dentre eles, merece um comentário particular o SONETO por sua longa vitalidade em várias literaturas, inclusive na portuguesa e na brasileira.

O soneto.

Há duas variedades do SONETO: o SONETO ITALIANO e o SONETO INGLÊS.

1. Compõe-se o SONETO ITALIANO de catorze versos, geralmente decassílabos ou alexandrinos, agrupados em duas quadras e dois tercetos.

As rimas das quadras são as mesmas. Um par de rimas serve a ambas, segundo um dos dois esquemas:

1.º) *abba-abba*, que é o mais usual e que se pode ver, por exemplo, no soneto *No Claustro de Celas*, de Camilo Pessanha, reproduzido à página 684 deste livro.

2.º) *abab-abab*, disposição de rimas a que obedece, por exemplo, as do soneto *Remissão*, de Carlos Drummond de Andrade:

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares.

2. Nos tercetos podem combinar-se duas ou, mais frequentemente, três rimas.

Quando há apenas duas rimas, dispõem-se elas normalmente de forma alternada: *cde-ded*. Assim no soneto de Camilo Pessanha, atrás mencionado.

Se as rimas são três, distribuem-se em geral nos esquemas:

1.º) *ccd-ccd*, empregado preferentemente por Florbela Espanca, a exemplo destes tercetos de *Languidez*:

Fecho as pálpebras roxas, quase pretas,
Que pousam sobre duas violetas,
Asas leves cansadas de voar...

E a minha boca tem uns beijos mudos...
E as minhas mãos, uns pálidos veludos,
Traçam gestos de sonho pelo ar...

2.º) *cde-edc*, que se documenta nos tercetos de *Lar Paterno*, de Belmiro Braga:

Serras virentes, que não mais transponho,
Na retina fiel ainda eu vos tenho,
E revejo, através de um brando sonho,

A casa onde nasci, as mansas reses,
A várzea, o laranjal, a horta, o engenho
E a cruz onde rezei por tantas vezes...

3.º) *cde-cde*, que aparece nestes tercetos de *Zulmira*, de Raimundo Correia:

Não sei porque chorando toda a gente,
Quando Zulmira se casou, estava:
Belo era o noivo... que razões havia?

A mãe e a irmã choravam tristemente;
Só o pai de Zulmira não chorava...
E era o pai, afinal, quem mais sofria!

Estas as principais disposições rítmicas do SONETO ITALIANO, ou seja da forma tradicional deste breve e afortunado poema.

3. O SONETO INGLÊS, modernamente introduzido nas literaturas de língua portuguesa, também consta de catorze versos, mas distribuídos em três quadras e um dístico final, que se escrevem sem espacejamento. Obe-

dece a um dos dois esquemas: a) *abab bebc cdcd ee*; b) *abab cdcd efef gg*. Na literatura inglesa, o primeiro tipo é conhecido por SONETO SPENSERIANO (*Spenserian sonnet*), por ter sido cultivado inicialmente pelo poeta Edmund Spenser (1532?-1599); o segundo denomina-se SONETO SHAKESPEARIANO (*Shakespearean sonnet*), ou, simplesmente, SONETO INGLÊS (*English sonnet*) por se haver tornado a forma mais usual do poema desde que dela se serviu o genial dramaturgo nos 154 espécimes do género que nos legou.

De Manuel Bandeira é este soneto shakespeariano:

SONETO INGLÊS N.º 2

Aceitar o castigo imerecido,
Não por fraqueza, mas por altivez,
No tormento mais fundo o teu gemido
Trocar num grito de ódio a quem o fez.
As delícias da carne e pensamento
Com que o instinto da espécie nos engana
Sobpor ao generoso sentimento
De uma afeição mais simplesmente humana.
Não tremer de esperança nem de espanto.
Nada pedir nem desejar, senão
A coragem de ser um novo santo
Sem fé num mundo além do mundo. E então
Morrer sem uma lágrima, que a vida
Não vale a pena e a dor de ser vivida.

Elenco e desenvolvimento das abreviaturas usadas

- Abgar Renault, *LSL* = RENAULT, Abgar. *A lápide sob a lua*. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 1968.
- Adelino Magalhães, *OC* = MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.
- Adelmar Tavares, *PC* = TAVARES, Adelmar. *Poesias completas*. Nova ed. Rio de Janeiro, São José, 1958.
- Adonias Filho, *LP* = AGUIAR FILHO, Adonias. *Léguas da promessa*; novelas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- Adonias Filho, *LBB* = ——. *Luanda, Beira, Babia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.
- Adonias Filho, *F* = ——. *O forte*; romance. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
- Afonso Arinos, *OC* = ARINOS, Afonso. *Obra completa*. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1969.
- Afonso Arinos de Melo Franco, *AR* = FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Amor a Roma*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- Afrânio Peixoto, *NHLB* = PEIXOTO, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1931.
- Afrânio Peixoto, *RC* = ——. *Romances completos*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1962.
- Agostinho Neto, *SE* = NETO, Agostinho. *Sagrada esperança*; poemas. 9.^a ed. Lisboa, Sá da Costa, 1979.
- Agustina Bessa Luls, *AM* = LULS, Agustina Bessa. *A muralha*; romance. Lisboa, Guimarães Editores, 1957.
- Agustina Bessa Luls, *M* = ——. *O mantido*; romance. Amadora, Bertrand, s.d.
- Agustina Bessa Luls, *OM* = ——. *O mosteiro*; romance. 2.^a ed. Lisboa, Guimarães & Cia, 1980.
- Agustina Bessa Luls, *QR* = ——. *As relações humanas: Os quatro rios*; romance. Lisboa, Guimarães Editores, s.d.
- Agustina Bessa Luls, *S* = ——. *A sibila*; romance. 5.^a ed. Lisboa, Guimarães & Cia., s.d.
- Alberto Deodato, *POBD* = DEODATO, Alberto. *Políticos e outros bichos domésticos*; crônicas. 2.^a ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1963.
- Alberto de Oliveira, *P* = OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias*; 1.^a e 2.^a séries, edição melhorada. Rio de Janeiro, Garnier, 1912; 3.^a série. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1913, 4.^a série, 2.^a ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1928.
- Alberto de Oliveira, *Póst.* = ——. *Póstuma*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1944.
- Alberto Rangel, *IV* = RANGEL, Alberto. *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. 3.^a ed. Tours, Typ. E. Arrault, 1920.
- Alceu Amoroso Lima, *AA* = LIMA, Alceu Amoroso [Tristão de Atalde]. *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro-Lisboa-Porto, 1922.