

PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

O VERSO  
ROMÂNTICO  
e outros ensaios



CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA  
COMISSÃO DE LITERATURA

SÃO PAULO

*Planejamento gráfico  
da coleção e capa de  
Edgar Koetz*

**O** presente Caderno compreende em sua quase totalidade artigos que publiquei na imprensa paulista (*Jornal de São Paulo, Correio Paulistano, Fôlha da Manhã*), de 1950 a 1958, como comentarista de poesia e poética ou crítico literário. Todos sofreram alterações e acréscimos, por vêzes substanciais. A tese "Os princípios silábico e silábico-acentual", já publicada nos *Anais do Congresso Internacional de Escritores de 1954* e também incluída neste Caderno, foi igualmente modificada, embora em pontos não essenciais. Tiveram prevalência, na organização do Caderno, trabalhos ligados à versificação romântica ou relacionados com técnica de poesia e questões de poética. Exce-tuam-se os três ensaios finais, que cuidam de livros laureados, dois dos quais com o Prêmio "Fábio Prado". Pretendeu o autor, cuidando de poetas jovens ou estreantes, exprimir veladamente sua fé nos destinos e na continuidade da poesia.

P. E. S. R.

## O VERSO ROMÂNTICO

**N**A opinião do sr. Eduardo Portela, a atual crítica literária brasileira se caracteriza pelo desejo de captar uma visão do fenômeno literário mais exata do que a vigente no impressionismo anterior. Os esforços, realmente, tendem para isso, como pode ser percebido em trabalhos que começam a surgir.

Sintomática dêsse estado de espírito é a publicação de **A Literatura no Brasil**, organizada pelo prof. Afrânio Coutinho. Trata-se de obra séria, embora de nível desigual nos seus vários capítulos; a isso leva, forçosamente, o grande número de colaboradores, que não estavam, em boa parte, capacitados a analisar a literatura enquanto literatura, ou dispostos a fazer as pesquisas necessárias, ainda hoje, à caracterização de certos fatos.

O sr. Eduardo Portela (1), detendo-se no exame do volume I, tomo II de **A Literatura no Brasil**, aponta a propósito a debilidade de um desses estudos, o dedicado ao verso romântico (págs. 602-612). Com efeito, êsse estudo revela-se claudicante, o que não é de admirar, pois o nosso verso romântico até hoje se acha imperfeitamente examinado. Não bastam os trabalhos pioneiros de Manuel Bandeira a propósito de Gonçalves Dias ou do prof. Sousa da Silveira sobre Casimiro de Abreu para que com base nesses fragmentários materiais se tente elaborar alguma teoria mais ampla e ambiciosa.

Da digressão do eminente prof. J. Matoso Câmara Júnior quase não ficará pedra sobre pedra, se lhe analisarmos as afirmações. E isso porque parte de premissas total ou parcialmente falsas e também porque nem sempre se apóia nas melhores edições dos poetas. É o que se dá, por exemplo, com Álvares de Azevedo: em vez de extrair suas citações da **princeps** das **Poesias**, vai buscá-las na 6.<sup>a</sup> edição, de

(1) **Dimensões I**, Livraria José Olímpio, Rio, 1958, pág. 51 e ss.

J. Norberto, arriscando-se a citar mal, pois as edições Garnier não só ostentam má revisão, como emendam o texto de Álvares de Azevedo. E realmente o prof. Matoso cita mal, ao abonar sua tese do "hiato abusivo" com o verso de arte maior "Co'a face na mão te vejo ao luar", quando não foi isso que Álvares de Azevedo escreveu, e sim "Co'a face na mão eu te vejo ao luar" (princeps, pág. 11), não havendo, portanto, "hiato abusivo" algum.

\* \* \*

Segundo o prof. Matoso, o verso romântico brasileiro participa dos três traços característicos do Romantismo na sua mensagem de renovação estética: abeberamento das fontes populares, culto à espontaneidade da expressão e desprezo às regras resultantes da codificação coletiva, explícitas ou implícitas. E acrescenta: "Esses traços explicam, em grande parte, o aspecto geral do verso romântico, tão típico e inconfundível, principalmente se o cotejamos com o verso classicista anterior e, mais ainda, com o verso parnasiano, que se lhe sucedeu".

### VERSOS COMPOSTOS

Na realidade, no que diz com a simples metrificação, e não com recursos de estilo, o verso romântico não diverge grandemente do usado pelos arcades. Assim, se os românticos (Fagundes Varela, Castro Alves) se valem do verso então chamado de 14 sílabas (alexandrino arcaico), já antes Basílio da Gama dêle se servira ("A Declamação Trágica"):

.....  
 Vós, que buscais a glória, não procureis atalhos,  
 O plácido descanso é filho de trabalhos;  
 Pisai o ócio vil, que flores tem por leito,  
 Exercitai a voz, e cultivai o peito.  
 Lêde no coração, sondai a natureza,  
 Sabei as doces frases da língua portuguesa.  
 Luzir não pode a dama, que a sua língua ignora,  
 Apesar dos tesoiros, que espalha quem a adora.  
 O povo assim que a vê começa a assobiar:  
 Para falar em verso, convém saber falar.

Pl. or  
 alvares  
 cotejamos  
 sempre em  
 feita para

Também Silva Alvarenga não o desconhecera ("Epístola" a José Basílio da Gama):

Gênio fecundo e raro, que com polidos versos  
A natureza pintas em quadros mil diversos:  
Que sabes agradar, e ensinas por seu turno  
A língua que convém ao trágico coturno:  
Teu Pégaso não voa furioso e desbocado  
A lançar-se das nuvens no mar precipitado, etc.

*Arcaico  
de cl. Rom.  
P. A. B. S.*

Esse verso, de longínqua tradição em França e em Espanha (2), também fôra conhecido da poesia galaico-portuguesa: eis um terceto (C. V. 265) de Airas Corpancho (alexandrinos arcaicos, exceto o refrão):

De fazer romaria, pug'en meu coraçom  
a Santiag' un dia por fazer oraçom  
e por veer meu amigo logu'i.

*Verificam na  
forma pop.*

O alexandrino arcaico jamais foi popular, no Brasil.

*de NE  
Charostáem S.  
Romaria?*

Já as coisas mudam no que diz com o verso de arte maior, isto é, com o verso que então media doze sílabas em sua forma normal. Esse verso os românticos não parecem tê-lo copiado dos árcades, pois em São Paulo se professava, por volta de 1820-1830, que "de dois versos de redondilha menor se forma o verso de arte maior, que também não se usa mais" (3). Mas Bluteau lhe registava o processo de formação, no seu Vocabulário, apoiado numa autoridade de origem espanhola, Filipe Nunez. E o modo por que Gonçalves Dias o usa sugere ainda uma vez origem espanhola, quer diretamente, quer por intermédio dos manuais da época ou até do estudo de poesias do Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende. Com efeito, se em "O Soldado Espanhol" há dois versos de arte maior resul-

*Mar o  
verso  
de arte  
menor  
e de  
sílabas*

*que  
manuais?  
de onde  
PESRT + ...  
isso substitui?*

(2) Cf. adiante, pág. 42.

(3) Elementos de Poética, apostilados por José Norberto de Oliveira — Sorocaba, 1875, pág. 108. Esses "Elementos" refletem aulas públicas recebidas em São Paulo cerca de 5 decênios antes.

*Int. Nova da Poética de Portugal  
+ noção de arte Poética  
+ Elementos de Poética  
+ Poética da Universidade de Portugal (3)*

*\* C. S. B.  
+ C. S. B.*

tantes da junção de dois redondilhos menores de terminação aguda ("O céu era azul, tão meigo e tão brando") e isso pode ser explicado por Bluteau, já em "Minha Vida e Meus Amôres" há dois outros versos de arte maior que sugerem a leitura do **Cancioneiro Geral**:

Ela tão meiga e tão cheia de encantos,  
Ela tão nova, tão pura e tão bela.

Segundo as explicações de Encina e de Nebrija, êsses versos têm a "equivalência" de 12 sílabas, valendo a primeira sílaba do verso por duas (4). O modelo, Gonçalves Dias pode tê-lo encontrado no **Cancioneiro Geral**; veja-se êste exemplo, entre muitíssimos que poderiam ser apontados:

Dizer dos antigos, que sam consumidos,  
nam quero, em Gregos falar, nem Romãos;  
mas nos que nos caem aqui d'antr' as mãos,  
vistos de nós e de nós conhecidos;

ou êste outro:

com outras façanhas em que s'esmerou,  
nunca poderam livral-o da morte.

Em Alvares de Azevedo o uso do verso de arte maior trai às vêzes o processo de formação resultante da soma de dois redondilhos menores, embora o primeiro pudesse ostentar terminação grave, aguda ou esdrúxula, o que, com a contagem de sílabas posterior a Castilho, faz oscilar o número de sílabas de 10 a 12. Basta ver as seguintes linhas de O Conde Lopo ("Prelúdios"):

10 sílabas: "Porém uma só! não mais! e paguei!"  
11 " " "Amôres e glórias!... sonhei-vos! e quanto!"  
12 " " "Sòmente uma lágrima da face a descor".

(4) Juan del Encina, Arte de Poesia Castellana, in Menéndez Pelayo, Historia de Las Ideas Estéticas en España, vol. I, pág. 519; Pierre Le Gentil, La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la fin du Moyen Age, II, pág. 364 e seg.

*P*  
*Processo de*  
*construção*  
*parece*  
*um*  
*de canção*  
*comum*

*em que*  
*o*  
*verso*  
*superior*

*verificam*

Advirta-se, porém, que na contagem vigente ao tempo de Álvares de Azevedo esses três tipos tinham 12 sílabas invariáveis, pois ambos os redondilhos, tanto o 2.º como o 1.º, fôsse qual fôsse a sua terminação (aguda, grave ou esdrúxula), contavam 6 sílabas. O mesmo se dava com outros versos compostos, como o alexandrino arcaico, que somava 14 sílabas, fôsse o 1.º hemistíquio agudo, grave ou esdrúxulo, indiferentemente.

parece  
das  
versos  
composto  
2 versos  
numa  
sílabas

### DECASSÍLABO

Quanto ao decassílabo, singularidade de seu uso entre os românticos (e isso está bem assinalado pelo prof. Matoso) foi o seu emprego insistente com o esquema sáfico (acentuação na 4.ª e 8.ª sílabas). Já a aparente quebra do isossilabismo, por excesso ou falta de uma sílaba, em poetas como Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, não tem a originalidade que em geral se imagina. Parte dessas irregularidades resolve-se facilmente com o hiato, ou então com a diérese, figura "com que na pronúncia um ditongo se divide em duas sílabas", como definia um tratadista da época (5). É o que parece ocorrer com os seguintes versos, entre outros, de Álvares de Azevedo:

- Quem eu era por meu pai, maiores
- Teu nome? \ O Conde Lopo, foi-mo.
- Ao livrar dos lânguidos abraços
- Repeliu. Caiu no chão de pedra,

verificam

? nos quais eu (e-u), teu (te-u) e Ao (a-o), contam 2 sílabas, e Repeliu (re-pe-li-u) quatro. Em Gonçalves Dias também a diérese regulariza vários versos aparentemente incomple-

(5) Francisco Freire de Carvalho, *Lições Elementares de Poética Nacional*, 4.ª ed., Lisboa, 1867, pág. 38. A diérese é recurso antigo na poética peninsular. Gonzalo Correas, por exemplo, já a estudava, citando exemplos extraídos dos poetas, como gloriosa e juez (*Arte de la Lengua Española Castellana*, 1625).





tos, como êstes, em que a sílaba inicial não conta por duas (nã-o):

Não! o que mais dói não é do mundo

Não! o que mais dói não é sentir-se

Não! não são as queixas amargadas (6)

ou êstes outros:

Dize-nos quem és, teus feitos canta (te-us)

Que mais se estreita, empina e cresce (es-tre-i-ta, e hia-to entre estreita e empina).

Noutros casos houve uso da haplologia, como no verso de Álvares de Azevedo "Goelando do mar a adormecer nas águas" em que as duas sílabas do se simplificam numa so, ou da eclipse (queda do m final) (7) e conseqüente sinalefa (fusão de vogais), como também se vê em Álvares de Azevedo:

Que matava-me os sonhos, era um afeto

Em afogado soluço um ai quebrado,

ou em Gonçalves Dias:

E como em espaço, que até d'ar carece.

### SINALEFA E COMPENSAÇÃO

Outras vezes teremos de usar processos como a sinalefa ou compensação entre versos (à semelhança das coplas de pé quebrado) para regularizar a contagem. Assim em Gonçalves Dias:

Tingem da côr do sangue a côr do inferno!

— O ar são gritos, fumo o céu, e a terra fogo

(A Vila Maldita, VI, 34-35.)

- (6) Nesses três versos Manuel Bandeira admite a diérese como uma das soluções. Se não se aceitar a diérese como explicação, a sinafia (de que trataremos neste ensaio) regularizará os versos.
- (7) Nada disso é exclusivo dos românticos: a haplologia entrou até na formação da língua, a eclipse é de imitação latina, e foi usada antes e depois dos românticos (até corriqueiramente, na preposição com).

Há sinalefa entre a sílaba métrica O ar e a última de inferno, ficando a 1.<sup>a</sup> do verso 35 perdida na última sílaba do verso 34 — e não se computando, portanto, no verso 35.

No “I-Juca-Pirama” há outro exemplo, em que o mesmo embebedimento se observa, da sílaba inicial do 2.<sup>o</sup> verso na última do 1.<sup>o</sup>:

“Dize-nos quem és, teus feitos canta,  
Ou, se mais te apraz, defende-te.” Começa.

Logo no 1.<sup>o</sup> verso da III parte de **A mendiga** se lê:

Ouvi depois um rodar que a todo o instante.

A sílaba inicial regride sôbre a última do último verso da II parte, com ela fazendo sinalefa.

Noutros casos, à falta de sílaba átona final no 1.<sup>o</sup> verso, prôcede-se à compensação, cedendo-lhe o segundo verso a sua sílaba inicial. É o que parece ter-se processado no verso

Infante e velho! — princípio e fim da vida —

cuja sílaba inicial **In** compensa o final agudo do verso anterior

Ambos tão perto do céu!

Mas — e exatamente como nos quebrados de arte maior — podia dar-se o caso em que, negligenciado o mecanismo das sinalefas e compensações, a 1.<sup>a</sup> sílaba do 2.<sup>o</sup> verso, começando por consoante, tivesse de ser pura e simplesmente amputada:

Então mais forte do que tu, minha alma,  
Desconhecendo o temor, o espaço, o tempo (8)

(8) Manuel Bandeira lê **Descôecendo**, o que regulariza o verso (Gonçalves Dias, Rio, 1958, pág. 20).

ou, num exemplo agora de Álvares de Azevedo (*O Poema do Frade*, Canto I, estrofe XXII):

Que um amor insensato consumia  
No deserto lodaçal, em frio leito,

para não citarmos **O Conde Lopo**:

E arrependes-te então... Quando me viste  
P'la primeira vez, ao ver-me sôbre a face.

Nenhum desses recursos é originalmente romântico; já os árcades os praticavam. Basta ver, para a sinalefa da 1.<sup>a</sup> sílaba de um verso com a final do verso anterior, o exemplo de Tomás Antônio Gonzaga, no soneto 1 (9):

pendiam coroas mil de grama e louro. (10) <sup>— 15 len</sup>  
— Acabou-se — diz-me então — a desventura:

Os exemplos também não faltam nos poetas da Academia do Senado da Câmara de São Paulo. Antônio José Vaz escreve:

Em que um povo se apinha reunido,  
E com vozes de prazer doce alegria,

e Toledo Rendon:

O mesmo em que o desejo  
Em benefício da pátria se ocupava

ou:

Do claro tronco da imortal Bragança,  
Imortalizou seu nome cá no mundo. (11)

(9) Edição de M. Rodrigues Lapa, I. N. L., Rio de Janeiro, 1957.

(10) Há no verso síncope não assinalada (c'roa) — prática também usual entre os românticos. Cf. a nossa introdução às *Poesias Completas* de Álvares de Azevedo (São Paulo, Saraiva, 1957), págs. 19/20

(11) *Poetas da Academia do Senado da Câmara de São Paulo* — Clube de Poesia, São Paulo, 1956, págs. 51, 63, 72.

Na espécie, é possível regredirmos na língua; cite-se apenas, como comprovação da sinalefa, o exemplo de Sá de Miranda, no soneto "O Sol é Grande":

Do tempo em tal sação que sói ser fria:  
Esta água que d'alto cai acordar-me-ia.

Também no que diz com a sílaba inicial amputável, por iniciar-se o 2.º verso com consoante e o verso anterior não terminar em sílaba aguda há exemplos anteriores. Eis alguns, colhidos sem dificuldade: Tomás Gonzaga (4 — "Congratulação com o povo português", etc., versos 88-89):

— se a história nós julgarmos verdadeira —  
que venere o mundo com maior respeito;

Antônio José Vaz:

De Roma em o Senado,  
Mas não duvide Lorena eternizar-se.

### SINAFIA

Fenômeno não muito diferente que se processava também entre os românticos era o de a sílaba final do 1.º verso, átona, trasladar-se para o 2.º verso, que só tinha 9 sílabas. Há quem fale, no caso, em sinafia, por sugestão de processos análogos que se verificavam na métrica grego-latina. Eis alguns exemplos líqüidos (12) de Gonçalves Dias:

Curta distância, que vencer é fácil;  
Fácil mas a membros não cansados  
(Anália, canto II, 123-124)

Fugir sentia; o pavimento, a casa  
Rápido rodava; a terra e tudo.  
(Visões, III, Passamento, 141-142)

(12) Muitos versos de Gonçalves Dias que se tomam como de nove sílabas revelam facilmente possuir 10, com o emprêgo do hiato ou da diérese.

Disparatados, e o melhor de tantos  
Coligir, era missão mais alta.

(Os Timbiras, III, 136-137)

Eis rompe a densa  
Turba que d'em tórno d'Itapeba

(Os Timbiras, IV, 201-202)

Cruas vagas de sangue; e os turvos rios  
Mortos por tributo ao mar volvendo

(Os Timbiras, IV, 299-300)

Outros exemplos são ainda, em **Te Deum**, 26:

Santo! Santo! Santo! — teus prodígios,

ou em **Saudades**, 25:

Tinhas sôbre mim poder imenso,

ambos os versos em início de estrofe, mas a anterior terminada em palavra grave.

Em Álvares de Azevedo também se pode apontar processo semelhante, quase no final do **Conde Lopo**:

Agradeço-vos  
Senhora Condêssa, o terdes vindo.

Ainda nisso os românticos imitaram os árcades. Basta ver alguns versos dos poetas do Senado da Câmara:

Que rega da nobreza as belas flores.  
Destas frutos são de altos primores  
(Salvador Nardi, pág. 35)

Não se aprende Senhor, fantasiando;  
Mas vendo, tratando, e pelejando  
(Antônio José Vaz, pág. 45)

Que são do original realces belos,  
Vós Senhora, vós, Princesa augusta  
(Idem, pág. 521)

Claro está que os processos aqui assinalados não esgotam todos os casos de irregularidade; mas de qualquer modo a metrificação romântica não é de origem popular brasileira. Com as suas próprias irregularidades imita os árcades, e até, em casos específicos, trai influências bem anteriores, como a da versificação portuguesa da Escola Espanhola (século XV). Ainda teremos oportunidade de ver o caso dos "versos de pé quebrado" em nossos românticos, (13) denunciadores de influência espanhola. Não se pode pois falar, como fala o prof. Matoso, nessa origem popular, nem tomar os românticos como poetas que desprezassem a codificação coletiva. O simples uso de uma figura rara em nossa poesia, como a dos *versus applicati* em Álvares de Azevedo, demonstra não desrespeito, mas respeito pelas regras aprendidas. Realmente, não é intuitiva a noção de que nos versos

Ó florestas! ó relva amolecida  
A cuja sombra, em cujo doce leito

se deve entender "Ó florestas a cuja sombra, ó relva amolecida em cujo doce leito". Essa noção foi adquirida. Se Álvares de Azevedo, de resto, asseverou numa poesia que odiava o trabalho de limar os versos, na prática os limava, como se pode ver de seus manuscritos; e de uma carta sua de 1848 decorre que o poeta não prezava "o desalinho e a incúria da emenda" (14). Não se pode levar muito a sério, portanto, a teoria do desleixo romântico.

---

(13) Cf. adiante, págs. 17 ss.

(14) Luiz Felipe Vieira Souto, *Dous românticos brasileiros*, Rio, 1931, pág. 61.

## PÉS QUEBRADOS

**A**NTES da reforma de Castilho o atual verso de três sílabas chamava-se “quebrado de redondilha maior” e ostentava às vezes outras designações, como “redondilho quebrado” ou “cola”; isso porque em geral era usado como verso auxiliar do redondilho maior (atual heptassílabo). Como verso quebrado, também podia ser dito “pé quebrado”; assim é que havia vilancicos de pés quebrados, dos quais Bluteau dá exemplos.

“Pé quebrado”, ao tempo, ou nessa designação, não indicava que o verso fôsse defeituoso; significava apenas que se tratava de um verso que era parte de outro maior; segundo explicava Encina, “pé” era o que chamamos verso; e Miguel Sánchez de Lima, “lusitano, natural de Viana de Lima”, repetia em seu tratado *El Arte Poética en Romance Castellano* (Alcalá de Henares, 1580): “pés” “são as linhas que tem a copla, e cada linha chamamos pé”.

Anteriormente ainda, êsse verso era denominado quebrado de arte real ou de arte menor, sendo arte real a designação do redondilho maior em Encina, e arte real ou arte menor em Nebrija.

Singularidade do quebrado de redondilha maior, em Espanha, e isso desde os antigos tempos, era que podia às vezes ter quatro sílabas em vez de três. Basta abrir o *Cancionero de Baena* (séc. XV), para ver que já assim procediam Macias, o Enamorado, Afonso Álvares de Vila Sandino ou os demais poetas dessa coletânea. Do 1.º, na Cantiga 307, lêem-se as colas: **Mi tristura, E mesura, Es tu fygura, De amargura, Syn ventura.** A terceira tem uma sílaba a mais. De Afonso Álvares, no “dezir” 160, há as colas **De-sechado, E consolado,** etc., tendo a 1.ª três, a segunda 4 sílabas. Os exemplos no Cancioneiro de Baena são numerosos, de tal modo que seria fastidioso transcrevê-los. O pro-

cesso já era empregado no "Tractado de la Doctrina" de Pedro de Veragüe, como se poderá ver abaixo:

Debes fartar al fambriento,  
 dar a beber al sediento  
 e sacar por rendimento  
 al captivo.  
 Al enfermo vesitando  
 e al morto soterrando,  
 por estes vados passando  
 irás en paz.  
 Com caridad excelente  
 claro irá el sirviente  
 que levará tal presente  
 ante Dios.

O segundo quebrado tem quatro sílabas. Juan del Encina assim explica o fato em sua **Arte de Poesía Castellana**: "Ay otro genero de trovar (...) que se llama pie quebrado que es medio pie assi de arte real (...): son quatro silabas o su equiualencia e este suelese trovar el pie quebrado mezclado con los enteros e a las vezes pasan cinco silabas por medio pie e entonces dezimos que va la una perdida assi como dixo don Jorge: como deuemos."

De acôrdo pois com a explicação de Encina, quando o quebrado tem uma sílaba a mais essa sílaba "vai perdida", não se conta. Os metricistas perquiriram as razões do fato; e assim as explica Henriquez Urefia: "(a copla de pé quebrado) chegou a ser uniforme e exata quanto ao verso maior: contudo houve sempre mais liberdade — verdadeiro resto da antiga flutuação — quanto ao menor. Havia, ademais, a sinalefa e a compensação (1) entre o maior e o

(1) **La Versificaci6n Irregular en la Poesía Castellana**, 2.<sup>a</sup> ed., Madri, 1933, pág. 33 seg.. Emiliano Díez Echarri, em **Teorias Métricas del Siglo de Oro**, Madri, 1949, pág. 209 seg., historia as opiniões dos tratadistas espanhóis s6bre as coplas de pé quebrado, e conclui que só Gonzalo Correas as explicara com acêrto. O parecer de Correas não é diverso do que Henriquez Urefia viria a adotar séculos depois. Basta ver a **Arte de la Lengua Española Castellana** (1625): "Si el verso entero prezedente maior acaba agudo en la última quedandose en siete, el quebrado á de tener zinco



menor, se o primeiro terminava em vogal ou em rima aguda:

Cual nunca tuuo amador,  
ni menos la voluntad  
de tal manera...

Si presupongo c'os veo,  
luego la tengo cobrada  
y socorrida."

Pierre Le Gentil também aceita essas explicações, da sinalefa entre o final do verso de 7 e o início do de 4, de modo que a 1.<sup>a</sup> sílaba do verso menor fica perdida na sílaba final do verso anterior, e sobretudo da compensação, isto é, quando o verso de 7 tem terminação aguda, o de 3 pode ter uma sílaba a mais no início. Em Juan de Mena e Santillana, diz êle, não encontrou uma única exceção certa a êsse emprêgo.

Nem no Cancioneiro de Baena se encontram exceções indubitáveis a êsse duplo critério; mas posteriormente, na poesia portuguesa, as duas regras foram esquecidas em boa parte, de modo que se acham no **Cancioneiro Geral** de Garcia de Rezende (2) "sílabas perdidas" sem sinalefa nem compensação, como no exemplo de Gil Moniz:

mays dina de ser amada  
de quantas vy!

ou no de Nuno Pereira:

Que cuydados tam cansados  
e tam sentydos.

---

silabas, entrando con la primera de mas, que suple por la baxa ultima que faltó en el de antes, i por suia se á de contar, i no del quebrado. (...) Puede ansimesmo el pie quebrado tener zinco silabas, si comienza en vocal, i el prezedente acabó en vocal baxa; porque de las dos vocales se haze sinalefa, i se á de dar por perdida la del quebrado. Por esto se dexa entender, que el pie quebrado se podia xuntar con el maior, i hazer anbos um verso de doze silabas." (Edição de Emilio Alarcos García, Madri, 1954, pág. 443).

(2) Camões também usou esporadicamente "sílabas perdidas" nas **Redondilhas**.

Pois bem: ao tempo dos nossos românticos, o quebrado de redondilha maior foi usado com sinalefa por Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu. Na poesia "Rosa no Mar", do 1.º, tôda ela em estrofes de pé quebrado, há os versos:

Nisto o mar que se encapela  
A virgem bela

Logo o mar todo bonança,  
A praia cansa,

nos quais a sílaba "A" vai perdida, por fazer sinalefa com a sílaba final anterior.

Em Casimiro de Abreu, nota-se o mesmo fato; na poesia "Assim!" o exemplo é o mesmo:

Nunca ouviste a voz da flauta,  
A dor do nauta.

Em Gonçalves Dias, aliás, há também compensação, na poesia "A certa autoridade", etc. (Versos Póstumos):

E não sei  
Por que pecados.

E há ainda nessa poesia a mesma compensação, mas agora por transporte de sílabas, o que demonstra, como quer Le Gentil, que os quebrados não são versos independentes, mas lêem-se ligados ao verso anterior:

Senão quando	(3)
Escuta o grito	(4)
Miserando	(3)
E profundo	(3)
De um aflito	(3)
Sem delito	(3)
Que geme,	(2)
E suspira,	(3)
E delira	(3)
Em masmorra	(3)
Cruel.	(2)

O mesmo transporte se observa em Fagundes Varela ("Antonico e Corá"): "Que sou de Deus e dos homens/ Maldito!" e ainda na "Canção Lógica": "São os teus braços capítulos / Que podem". De advertir, aliás, que entre os pés quebrados se encontravam também os de duas sílabas, embora excepcionalmente, como no "dezir" 328 do Cancioneiro de Baena:

Del su Fijo acabado,  
En la balança  
Que ponga (2)  
Por errança  
Al que la ha tan hablado.

Finalmente, há em Álvares de Azevedo uma cantiga de viola, "O Pastor Moribundo", na qual é claramente perceptível o mecanismo das compensações, se o final dos versos é agudo. Eis as duas primeiras estrofes:

A existência dolorida  
Cansa em meu peito: eu bem sei  
Que morrerei!  
Contudo da minha vida  
Podia alentar-se a flor  
No teu amor!

Do coração nos refolhos  
Solta um ai num teu suspiro  
Eu respiro!  
Mas fita ao menos teus olhos  
Sobre os meus: eu quero-os ver  
Para morrer!

Os quebrados são de 4 sílabas, compensando os finais agudos dos redondilhos; mas há um de três, "Eu respiro", pois o redondilho anterior possui terminação grave.

Eis pois, afinal, como os românticos brasileiros sofreram influência (provavelmente indireta) da metrificacão espanhola.

# OS PRINCÍPIOS SILÁBICO E

## SILÁBICO - ACENTUAL

**E**M seu livro *Fundamentos da Interpretação e da Análise Literária* (1), o prof. Wolfgang Kaiser opõe às normas da metrficação greco-latina, baseada na quantidade das sílabas, as regras das línguas germânicas e novilatinas, fundadas na intensidade. Os princípios adotados nestes grupos de línguas — acrescenta o expositor — diferem contudo entre si: enquanto nas línguas germânicas atuais todos os acentos do verso são fixados *a priori*, de modo a termos uma sucessão de pés (2), nas românicas já se exige apenas uma contagem preestabelecida de sílabas e mais a fixação de alguns acentos, permanecendo os outros variáveis. Como espécime do sistema germânico, Kayser cita um verso da balada inglesa “Edward” e depois, na exemplificação dos pés, entre outras, uma linha do monólogo de Hamlet (3.1.56):

To be or not to be that is the question —,  
que êle encara como sucessão regular de iambos. Já o sistema românico é documentado com a quadra inicial do conhecido soneto de Camões:

Alma minha gentil que te partiste  
Tão cedo desta vida, descontente,  
Repousa lá no Céu eternamente  
E viva eu cá na terra sempre triste.

Trata-se de decassílabos, explica êle, “porque, nas línguas românicas, só é costume contar as sílabas até o último

(1) São Paulo, 1948.

(2) Pés acentuais: iambo, átona e acentuada; troqueu, acentuada e átona; anapesto, duas átonas e uma acentuada; dáctilo, uma acentuada e duas átonas. Representam-se, geralmente, com os mesmos sinais usados para os pés quantitativos. A falta de recursos tipográficos (braquias), usaremos U para indicar átona, como segue:

U —; — U; UU — e — UU.

acento (3). Além disso, a característica do verso reside na fixação de dois acentos dentro de cada verso: a 6.<sup>a</sup> e a 10.<sup>a</sup> sílabas têm acento. Naturalmente, há mais acentos em cada verso, mas a sua posição varia”.

Kayser, parece claro, glosa o que viu nos manuais correntes de metrficação portuguesa, que se referem a êsses dois característicos de nosso verso: um número de sílabas que se contam até a última tônica, e a fixação de mais um acento, ou raramente mais alguns acentos, no interior de cada linha, e assim mesmo em posição incerta na maioria dos casos. Tendo-se guiado por êsses compêndios, não é de admirar que haja repetido, noutros têrmos, a conhecida oposição entre os sistemas silábico e silábico-acental de versificar: por um lado, um número fixo de sílabas e acentos internos em número variável; por outro lado, fixação do número e posição de sílabas acentuadas e inacentuadas. Assim, se o sistema germânico é silábico-acental, o português será claramente silábico nos versos até 8 sílabas: nesses versos, os acentos internos não possuem posição fixa, e portanto o que vale, diretamente, é a simples contagem das sílabas (4). Nos versos maiores, permanece o sistema silábico, uma vez que só se computam previamente alguns acentos do verso, e não todos: é o que sucede (sempre seguindo o que registram os manuais) com o decassílabo, acentuado na 6.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> sílabas, se heróico; na 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>, se sáfico; com o hendecassílabo, golpeado na 5.<sup>a</sup> e 11.<sup>a</sup> sílabas; e com o alexandrino, ferido na 6.<sup>a</sup> e 12.<sup>a</sup>.

- (3) “Até o último acento” — o que é verdade apenas para o francês, o provençal e o português posterior à reforma de Castilho, 1851.
- (4) A essa indeterminação dos acentos internos até o verso de 8 sílabas referem-se, para citarmos alguns autores de várias épocas, Manuel do Carmo (Consolidação das Leis do Verso, São Paulo, 1919), Amorim de Carvalho (Tratado de Versificação Portuguesa, Pôrto, 1941), José Norberto de Oliveira ou A. M. de A. M. (Elementos de Poética, Sorocaba, 1875), Paulo Antônio do Vale (Noções de Arte Poética, São Paulo, 1884), Eduardo Carlos Pereira (Gramática Expositiva) e vários outros. Castilho (Tratado de Metrficação Portuguesa) e Bilac e Guimarães Passos, que o seguiram, preferem dividir os versos, mas não fica menos implícito que a indeterminação existe, em virtude dos múltiplos modos por que cindem as linhas.

Até aí, o que é lícito inferir das afirmações de Kayser e do que faz supor a generalidade dos tratadistas de metrificação em nossa língua. Não obstante, a escansão de versos camonianos, comparada com igual procedimento com referência a linhas do **Hamlet**, de Shakespeare, logo nos mostrará que, se existe um abismo, em teoria, entre os sistemas germânico e novilatino, na prática desaparece êsse abismo. Senão, vejamos (o sinal — representará, indiferentemente, sílaba forte ou semiforte entre átonas, U átona ou debilitada por choque com forte, e portanto métricamente com o valor de átona). Na quadra de Camões, os dois versos finais assim se escandem:

U — U — U — U — U — U  
 Repousa lá no Céu eternamente  
 U — U — U — U — U — U  
 E viva eu cá na terra sempre triste.

Os dois versos, como se vê, são pentâmetros iâmbicos. Já se escandirmos o 1.º da quadra, veremos que começa com uma inversão no 1.º pé: **Alma**, — U e outra no 3.º: **minha** — U. Mas será tão excepcional, em face da métrica inglesa, o que nêle ocorre? Vejamos alguns versos do **Hamlet**:

— U U — U — U — U —  
 Costly thy habit as thy purse can buy (I. 3.70)  
 U — — U U — U — U —  
 The wind sits in the shoulder of your sail (I. 3.56)  
 U — U — — U U — U —  
 But this most foul, strange and unnatural (I. 5.28)  
 U — U — U — — U U —  
 Why thy canonized bones, hearsed in death (I. 4.47)  
 U — U — — U — — U — U  
 Affection! pooh! you speak like a green girl (I. 3.101)

A irregularidade observada no 1.º verso de Camões (inversão do acento, **anáclase**) regista-se também nos pentâmetros shakespearianos, sucessivamente no 1.º, no 2.º, no

3.º, no 4.º e no 5.º pés (5). De notar que no último verso há inversão nos dois últimos acentos, como no verso de Camões há nos dois primeiros; e o procedimento é normal em Shakespeare, em cujo pentâmetro “a primeira variação é introduzida pelo fato de o acento em um ou dois pés ser pôsto na 1.ª em vez de na 2.ª sílaba” (6).

Onde está pois, neste caso, a decantada prefixação de todos os acentos? O próprio exemplo citado por Kayser, do monólogo, ostenta anáclase. O verso não é puramente iâmbico, como êle escande, mas patenteia uma inversão no 4.º pé (7):

U — | U — | U — | — U | U — U  
 To be or not to be, that is the question

Em vista de fenômenos como êsse, que contrariam a regra, é que se fala em “substitution” na métrica inglesa: e por “substitution” entende-se não apenas a anáclase, mas a colocação de um pé trissilábico por um iambo, no “blank verse”. Que a anáclase é extremamente comum no decassílabo inglês, principalmente no 1.º pé, eis aí ponto pacificamente admitido pelos próprios metricistas, que, por isso, tiveram de sair-se com o princípio salvador da “substituição”.

Ora, se tomarmos uma poesia composta em decassílabos sáficos — e poesias assim são banais entre os românticos brasileiros — logo veremos que sua estrutura iâmbica é rígida — ainda mais rígida do que no “blank verse” inglês, porque não admite substituições trissilábicas, nem deslocção das tônicas mais intensas da 4.ª sílaba e da 8.ª. Exa-

(5) A escansão é a constante do “Essay on Metre” que figura como apêndice na edição do *Hamlet* de sir E. K. Chambers (The Warwick Shakespeare). Esse apêndice baseia-se em trabalho de A. D. Innes.

(6) Chambers, *ibidem*.

(7) A escansão é de George Thomson, *Greek Lyric Metre*, Cambridge, 1929, pág. 9.

minemos, por exemplo, "A volta da Primavera", de Castro Alves (*Espumas Flutuantes*):

Ai! não maldigas minha fronte pálida,  
E o peito gasto ao refterver de amôres.  
→ Vegetam louros — na caveira esquálida  
E a sepultura se reveste em flores.

Bem sei que um dia o vendaval da sorte  
Do mar lançou-me na gelada areia.  
Serei... que importa? o D. Juan da morte,  
→ Dá-me o teu seio — e tu serás Haidéia!

→ Pousa esta mão — nos meus cabelos úmidos!...  
Ensina à brisa ondulações suaves!  
→ Dá-me um abrigo nos teus seios túmidos!  
→ Fala!... que eu ouço o pipilar das aves! (8)

O esquema dos versos é, **grosso modo**, (9)

U — | U — // U — | U — | U — (U ou UU),  
ou — U | U — // U — | U — | U — (U ou UU),

pentâmetros iâmbicos patentíssimos, com anáclase possível no 1.º pé. Composições como essa, em decassílabos sáficos,

(8) E mais cinco quadras de ritmo igual.

(9) Para espelhar-mos mais claramente a tessitura rítmica do verso, seria preciso desdobrar a notação das sílabas acentuadas (—) em a para as fortes, b para as semifortes, e x em lugar de U, constituindo iambos, indiferentemente, xa ou xb. A notação de decassílabo sáfico seria pois esta:

xa	}	xa// xb xa xa (x)
xb		
bx		
ax		



não são pois silábicas, mas silábico-acentuais como as que mais o sejam. (10)

O que se dá com o decassílabo sáfico não é, porém, caso isolado. Vejamos outro verso também muito usado entre os nossos românticos — o hendecassílabo, citando para isso as duas primeiras quadras da secção I de "O Gigante de Pedra", de Gonçalves Dias:

Gigante orgulhoso, de fero semblante,  
Num leito de pedra lá jaz a dormir!  
Em duro granito repousa o gigante,  
Que os raios sòmente puderam fundir.

Dormido atalaia no sêro empinado  
Devera cuidadoso, sanhudo velar;  
O raio passando o deixou fulminado,  
E à aurora, que surge, não há de acordar! (11)

A escansão desses versos não revela sequer anáclases nem sílabas semifortes, mas o ritmo uniforme

U — UU — UU — UU — (U),

uma estrutura rigidíssima (hendecassílabo iâmbico-anapéstico), que determina, como é óbvio, estrofação silábico-acentual.

Verso menos freqüente, mas também encontradão entre os românticos brasileiros, é o eneassílabo dito no século passado "verso de Gregório de Matos". Tal eneassílabo possui acentuação interna na 3.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> sílabas (Castilho não admitia colocação diferente dos íctos), como se vê nestas

(10) As sílabas mètricamente semifortes valendo como fortes para efeito de pé não são exclusividade nossa. "Versos nos quais não há 5 acentos fortes são muito numerosos:

Absent / thee from / feli/city / awhile (V. 2.358)"

(Chambers, *ibidem*). Não há acento forte nem em from nem em ty.

(11) De Últimos Cantos. As seis quadras restantes são invariáveis, quanto à cadência.

quadras, as três últimas de "Horas de Martírio", de Castro Alves (Hinos do Equador):

Se eu cair, — rolairei no teu seio...  
 Se eu sofrer, — ouvirei o teu canto!  
 Sentirei nos meus dias de pranto  
 Que inda longe de mim — vela alguém!

Meu amor... Meu amor é um delírio.  
 É volúpia, que abrasa e consome.  
 Meu amor é uma mescla sem nome.  
 És um anjo, e minh'alma — um altar.

Oh, meu Deus! manda ao tempo, que fuja,  
 Que deslizem em fio os instantes,  
 É o ponteiro, que passa os quadrantes,  
 Marque a hora em que a possa beijar.

O esquema dêsse verso é

b x a    x x a    x x a (x),

sem possibilidade de alteração, o que faz a estrofe nitidamente silábico-acental.

O verso de 5 sílabas, cuja acentuação é incerta, ao que dizem os manuais, pode mostrar-se capaz, todavia, de ocasionar também composições silábico-acentuais, com o seu ritmo uniforme U — UU — (U) empregado também por poetas como Gonçalves Dias (secção IV do "I Juca-Pirama"):

Meu canto de morte,  
 Guerreiros, ouvi:  
 Sou filho das selvas,  
 Nas selvas cresci;  
 Guerreiros, descendo  
 Da tribo tupi.

E o que se dá com o pentassílabo ocorre igualmente com o redondilho maior, nas mãos de um Silva Alvarenga.

Unidade  
 o f  
 20  
 p. 24

Eis as três primeiras quadras de um de seus rondós, colhido ao acaso (XXVI):

Canto alegre nesta gruta,  
E me escuta o vale e o monte:  
Se na fonte Glaura vejo,  
Não desejo mais prazer.

Este rio sossegado,  
Que das margens se enamora,  
Vê coas lágrimas da Aurora  
Bosque e prado florescer.

Puro Zéfiro amoroso  
Abre as asas lisonjeiras,  
E entre as fôlhas das mangueiras  
Vai saudoso adormecer.

Tal heptassílabo obedece a um esquema trocaico uniforme, com eventual catalexe:

$\underline{\quad} U \quad - U \quad - U \quad - (U)$

Dir-se-á que o caso de Silva Alvarenga é excepcional, (o que não acontecia nas espécies anteriores, mais ou menos usuais na coletividade romântica) e isso é verdade: o heptassílabo tem dado margem quase que só a poemas silábicos em português (12). Mesmo assim citei o exemplo, para indicar que se isso se passa com o redondilho maior, pode suceder também (e realmente sucede) com os demais versos em português.

A metrificação luso-brasileira não é pois puramente silábica, mas essa tendência tem coexistido com a silábico-acentual. Certos versos em determinados períodos — assim o decassílabo sáfico, o hendecassílabo e o eneassílabo entre os nossos românticos; o octossílabo iâmbico (parnasianismo); o hendecassílabo trocaico (Junqueiro, "Canta-me

(12) Reconhece-se o silabismo de uma composição (ou de uma estrofe) quando, tendo ela versos de uma só medida, a alternância dos acentos varia de verso para verso; e o seu caráter silábico-acentual, quando essa alternância não muda.

cantigas, manso, muito manso”; Eugênio de Castro, “Dona Briolanja vai com as suas aias”; Vicente de Carvalho, “Tange o sino, tange, numa voz de chôro”; Alberto de Oliveira e outros poetas) ou o eneassílabo resultante da junção de dois tetrassílabos (Junqueiro, “Pobres de pobres são pobrezinhos”); Antônio Nobre, “O bom amigo que vou cantando”; Manuel Bandeira, “Meu verso é sangue. Volúpia ardente”) — quase que só determinaram composições silábico-acentuais; e noutros períodos, em que tem prevalecido a tendência silábica, ainda assim um ou outro poeta, seguindo as suas próprias inclinações, tem feito de versos usualmente silábicos composições silábico-acentuais. Foi o caso de Silva Alvarenga quanto ao heptassílabo, e seria o caso de composições isoladas de determinados poetas noutras medidas (hexassílabo iâmbico: Bocage, “A Gruta do Cíume”; Gonçalves Dias, “A Lua”. Pentassílabo trocaico: Guerra Junqueiro, “Há no olhar etéreo / Do boizinho bento”. Decassílabo golpeado na 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> sílabas: Machado de Assis, “Guitarra Fim de Século”) para citar alguns exemplos.

Os manuais de métrica não espelham pois, realmente, a metrificação tal como praticada pelos poetas: dão apenas os princípios para alguém “aprender a versificar em pouco tempo, e até sem mestre”. Por isso mesmo, têm induzido em engano, como êsse de opor rígida e sistematicamente a verificação germânica à das línguas novilatinas em geral.

*Procedimentos e disposições  
M. de Assis*

## SISTEMAS DE CONTAGEM DOS VERSOS

---

**É** FATO bem sabido que antes da publicação do **Tratado de Metrificação Portuguesa** (1851) de A. F. de Castilho, os versos de nossa língua eram designados à italiana ou espanhola: contava-se uma sílaba além da última acentuada, quer o final do verso fôsse grave (e assim existisse a sílaba), quer fôsse agudo (e assim a sílaba não existisse), quer fôsse exdrúxulo (e assim houvesse duas sílabas, que se contavam por uma). Dizia-se, pois, que eram hendecassílabos (isto é, de 11 sílabas) os seguintes versos, que hoje chamamos decassílabos (de 10 sílabas):

Ali na multidão dêsses heróis;  
Em turbilhão de eternos resplendores;  
A noite, o mais tranqüilo dos narcóticos.

A reforma de Castilho acabou vitoriosa, e hoje contamos os versos até a última sílaba acentuada, desprezando as demais para efeito de designação. Tal vitória não foi conseguida sem reação da parte de muitos; certos tratadistas rejeitaram expressamente a inovação, como por exemplo o sr. Delfim Maria d'Oliveira Maya, autor de um **Manual de Estilo** que em 1881 estava em 9.<sup>a</sup> edição, ou o dr. Paulo Antônio do Vale, professor catedrático de Retórica do Curso de Preparatórios Anexo à Faculdade de Direito de São Paulo, que em suas **Noções de Arte Poética** (1884) achava o processo de Castilho capaz de provocar confusão (parecer que já era, aliás, o do sr. Oliveira Maya). Outros autores, como Eduardo Carlos Pereira (**Gramática Expositiva**), passaram a indicar acomodaticamente os dois sistemas, referindo-se a "versos de 11 ou 10 sílabas", "de 10 ou 9" e assim por diante. Terceiros preceptistas, finalmente, preferiram

repousar na autoridade de Castilho, confessando-o abertamente, como o sr. F. A. Duarte de Vasconcelos, em seu **Compêndio dos Princípios Elementares de Arte Poética**, etc., editado em Coimbra na década de 60. Essa divisão de opiniões e a leitura dos manuais franceses, que começou a prevalecer durante o nosso parnasianismo, acabaram por fazer vitorioso o sistema de Castilho, que arcaizou o outro. Bilac e Guimarães Passos, por exemplo, nem aludem à designação dos versos anterior a Castilho — designação hoje revogada em Portugal ou no Brasil.

Não significa isso, porém, que não possa haver quem prefira o sistema de antes de Castilho ou proponha a volta a êle: tal foi o caso do prof. Said Ali (**Versificação Portuguesa**, 1949), que rebate as razões de Castilho e adota o sistema anterior ao estabelecido pelo autor de **Escavações Poéticas**.

Por seu turno, em estudo publicado no número 8 da Revista do Livro, sob o título "La Equivalencia de Oxítonos, Paroxítonos e Proparoxítonos a fin de Verso", o sr. Manuel Graña Etcheverry procura mostrar a procedência da argumentação de Castilho e refutar a de Said Ali. Traz êsse estudo larga digressão histórica (do ponto de vista castelhano), mas, na parte que nos interessa, considera preferível o sistema português de contagem ao espanhol, e isso pelo seguinte argumento: "como a disposição do acento é o que caracteriza o pé, podemos dizer que o verso termina no último acento: nêle se faz sentir a necessidade do retôrno". Êsse argumento, a meu ver, não deixa de ser sibilino, pois num verso de andamento trocaico como "Ave Maris Stella" não vejo como seja possível dizer que termina em **stel**, sacrificando a sílaba **la** do último troqueu, numa espécie de catalexe desarrazoada, desde que o verso estava inteiro e passa a amputado. O mesmo se dá com o verso "Dies irae, dies illa", também de andamento trocaico, ou em geral com os versos de ritmo descendente, que sofrem catalexe forçada se prevalecer o critério do sr. Graña Etcheverry, de parar o verso na última tônica (a do último pé). Ora, não é possível desprezar sílabas na poesia "rítmica"

médio-latina, cuja contagem se processa incluindo-se no número de sílabas a sílaba posterior à tônica.

O sistema italiano e espanhol, derivado em última análise dêsse princípio médio-latino das "sílabas contadas", é tão legítimo como o português atual, que repete a presumível maneira de contar galego-portuguêsa. O provençal não contava a sílaba metatônica, e, também em nossa língua, "o princípio rítmico dominante já no século XIII, sempre que havia mistura de versos graves e agudos, era o de fazer do verso agudo o padrão da medida" (1). Todavia, a singularidade conhecida como "lei de Mussafia" (octossílabos agudos alternando com heptassílabos graves, ou decassílabos agudos com eneassílabos graves), parece derivada ao princípio médio-latino das sílabas contadas, isto é, o número de sílabas devia ser igual de verso a verso, pouco importando a posição do acento final (2).

De um modo ou de outro, o fato é que as línguas românicas se acham divididas no modo de contar as sílabas dos versos, alinhando-se de um lado o provençal, francês e português, de outro o italiano e o espanhol. Conviria realmente unificar os sistemas: a êsse respeito, tem-se pensado não só como o sr. Said Ali, mas também em sentido contrário. Lembra o sr. Graña Etcheverry que Caramuel (*Metamétrica*, 1663) havia proposto para o espanhol a contagem até a última tônica; e Rodrigues Lapa que Mussafia (*Sull'antica Metrica portoghese*, 1895) proclamou as vantagens do nosso sistema.

Sob certos aspectos, a contagem pós-Castilho parece mesmo melhor, como é fácil demonstrar. Manuel Bandeira, prefaciando o opúsculo de Said Ali, escreve o seguinte: "Pessoalmente, prefiro o critério de Castilho, isto é, a contagem até a última sílaba tônica. As sílabas átonas dos versos graves e esdrúxulos não influem na estrutura dos

(1) Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa*, 4.<sup>a</sup> ed. — Coimbra, 1956 — pág. 196.

(2) Rodrigues Lapa, *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média* — Lisboa, 1930 — pág. 319.)

mesmos: podem influir na do verso seguinte. Assim na poesia "Valsa", de Casimiro de Abreu:

Pensavas,  
Cismavas,  
E estavas  
Tão pálida  
Então;  
Qual pálida  
Rosa  
Mimosa,  
No vale,  
Do vento  
Cruento  
Batida...

No sexto verso a última sílaba de "pálida" pertence na realidade ao verso seguinte "Rosa", que tem uma sílaba a menos, como era de necessidade, sem o que se quebraria o ritmo uniforme do poema".

Adverte Graña Etcheverry que, em sua opinião, esse poema não é constituído por versos de 2 sílabas, mas de pentassílabos com rima interna, e assim afasta a razão de Bandeira. Não julgo, como o sr. Graña Etcheverry, que se trate mesmo de pentassílabos, cujo ritmo meramente influiu na seqüência. Mas é possível demonstrar, com exemplos incontrovertíveis, a procedência do argumento de Manuel Bandeira. Basta abriremos os "Poetas da Academia do Senado da Câmara de São Paulo" para que ressaltem os seguintes exemplos (3):

Não consiste a grandeza,  
O poder, a glória, a majestade;

Que rega da nobreza as belas flores.  
Destas frutos são de altos primores

Não se aprende, Senhor, fantasiando;  
Mas vendo, tratando, e pelejando

(3) Cf. págs. 13 e 14.



Que são do original realces belos,  
Vós Senhora, vós, Princesa augusta

Que o tempo gastador nunca consome  
Um no chafariz todo se eleva

Em qualquer desses dísticos o segundo verso tem aparentemente 9 sílabas; mas a sílaba final de cada um dos primeiros decassílabos se projeta para o verso seguinte, que passa dêsse modo a ter 10 sílabas:

Não se aprende, Senhor, fantasiando;  
Mas vendo, tratando, e pelejando.

Ora, transparece dêsse exemplo que haverá certo absurdo em denominar o 1.º verso hendecassílabo, pois cedendo êle uma sílaba, é abstruso continuar computando em seu número a sílaba cedida, situação essa que o sistema de Castilho tem o mérito de evitar. Assim, o argumento de Bandeira afigura-se-me **grosso modo** acertado.

Quanto ao critério de Graña Etcheverry, é arbitrário fazer com que os pés fechem sempre em tónica; há também os de ritmo descendente, como o troqueu e o dâctilo, cujas átonas não precedem, mas sucedem à tónica. Said Ali já apontara, a propósito de Castilho, a arbitrariedade que preside a êsse critério. Assim, embora eu concorde com a tese do sr. Graña Etcheverry, de que o sistema português de contagem é mais ajustado à realidade rítmica do que o castelhano, a essa conclusão não chego pelos mesmos caminhos que o distinto ensaísta.

*realces*

*nas  
em modo*

*nas  
p  
pê no  
qual*

## O VERSO ALEXANDRINO

*Espuma flutuante*  
*'Redondilho'*  
*Laço de fita 5+5.*  
*P. poema e metr. de Cast.*

**N**ÃO se ignora que os últimos poetas brasileiros de importância a usarem o chamado "alexandrino espanhol", também conhecido por alexandrino arcaico, ou, antes da reforma de Castilho, verso de 14 sílabas, foram Castro Alves e Fagundes Varela. Entre os parnasianos, apenas um Magalhães de Azeredo o utilizou, assim mesmo a título de "metro bárbaro".

Trata-se, portanto, de um verso arcaizado, em que já nenhum dos manuais correntes de versificação se detém; de um verso esquisito, quase inexplicável se lhe aplicarmos os princípios métricos vigentes. O sr. Sérgio Buarque de Holanda, que em nota à sua **Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial** (1953) se revelou um dos raros críticos nacionais com disposição de estudá-lo, afirma que nêle não se percebe mesmo "obediência a algum princípio métrico verdadeiramente uniforme, pois abrange, em sucessão arbitrária, versos de doze, treze e até quatorze sílabas, tudo dependendo do primeiro hemistíquio, que pode ser indiferentemente agudo, grave ou esdrúxulo". Ora, não podemos aplicar ao alexandrino arcaico, sob pena de desentendê-lo, as regras métricas de que ora nos servimos; e, se lhe aplicarmos os princípios anteriores a Castilho, veremos que êle obedece a um princípio métrico verdadeiramente uniforme, não abrangendo versos variáveis de 12, 13 ou 14 sílabas, mas de 14 sílabas invariáveis.

Com efeito, antes do **Tratado de Metrificação Portuguesa** (1851) de A. F. de Castilho, o sistema de contagem das sílabas dos versos não era o mesmo de que nos servimos atualmente; os versos designavam-se com uma sílaba a mais, dizendo-se que o heróico tinha 11 sílabas, o redondilho maior ou perfeito oitô, o redondilho menor seis, o redondilho quebrado quatro, o italiano quebrado ou heróico menor sete, o verso de Gregório de Matos dez. Noutros termos:

*Castilho*  
*Versos de 12, 13, 14*  
*Antes de 1851*  
*heróico, oitô, seis, quatro, sete, dez*

contava-se uma sílaba depois da tônica final do verso, existisse ou não essa sílaba, ou fôsem duas: tanto a terminação aguda, como a grave ou a esdrúxula do verso valiam uniformemente uma sílaba, ao contrário de hoje, quando não se contam. Por exemplo, os versos que até a tônica final têm 7 sílabas, e se chamavam, como ainda se chamam, redondilhos maiores (ou perfeitos, ou simplesmente redondilhos, ou ainda versos de redondilha), dizia-se que tinham oito sílabas, fôsem indiferentemente de qualquer dêstes tipos:

Margarida acende a lâmpada,  
Margarida acende a tocha,  
Margarida acende a luz.

Hoje dizemos, ao contrário, que qualquer dêles tem 7 sílabas.

Ora, o alexandrino arcaico era uma duplicação do heróico quebrado, ou seja do verso de 7 sílabas (atual de 6); depois da 6.<sup>a</sup> sílaba — acentuada — contava-se pois uma sílaba, existisse ou não existisse, ou fôsem duas, e o mesmo sucedia após a tônica final do verso: donde o alexandrino de tipo espanhol possuir régular, uniforme e invariavelmente 14 sílabas: 7 + 7. Qualquer dêstes tipos de alexandrino de Fagundes Varela possuía 14 sílabas:

O anjo tutelar que o sono lhe protege;  
Seus lábios entreabertos parece que respiram;  
E a mão rugosa e trêmula levanta-se e abençoa;  
Depois ela envelhece, as ilusões se esvaem;  
O lírio é menos cândido, a neve é menos pura.

O problema, que ora se suscita, de saber se nos dois últimos casos havia sinalefa, ou ao contrário hiato, era claramente insubsistente, isto é, não se propunha: interessava simplesmente a justaposição, num só, de dois versos: 7 + 7.

Nem se dirá que, quanto à técnica de sua feitura, o alexandrino arcaico fôsse um verso isolado; singularmente semelhante a êle era o chamado “verso de arte maior”, do

qual assevera expressamente Bluteau que se compõe de dois redondilhos menores, graves ou agudos: ou

“Perdone quien puede pecados tan grandes”, ou  
“Entré en un jardin herido de amor”.

O alexandrino arcaico é, como o nome diz, extremamente velho; Gonzalo de Berceo (fins do século XII — meados do XIII) já o usava com terminação aguda, grave ou esdrúxula no 1.º hemistiquio:

“Recudió el Señor, dixo palavras tales:  
— Madre, mucho me duelo de los tus grandes males,  
mueven tus lágrimas, los tus dichos capdales,  
más me amarga eso que los golpes mortales”.

Em nossos Cancioneiros galaico-portuguêses também se encontra o verso, como em C. A. n. 429, de Rodrigo Eanes de Vasconcellos:

“Preguntei ùa dona eu como vos direi.  
“Senhor, filhastes orden? e iá por en chorei!”  
Ela enton me disse: — “Eu non vos negarei  
de com’eu filhei orden, assi Deus me perdon!  
Fez-m’a filhar mia madre, mais o que lhe farei?  
Trager-lhi-ei os panos, mais non o coração”.

Dix’eu: — “Senhor fremosa, morrerei con pesar,  
pois vós filhastes orden e vos han de guardar”.  
Ela enton me disse: — “Quero-vos en mostrar  
como serei guardada, se non, venha-me mal  
esto por que chorades! ben devedes cuidar:  
Trager-lhi-ei [os panos, mais no coração al]!”

E dix’eu: — “Senhor minha, tan gran pesar ei en,  
porque filhastes orden, que morrerei por en”.  
E diss’end’ela logo: — “Assi me venha ben,  
como serei guardada! dizer-vo’-lo quer’eu:  
Se eu trouxer os panos, non dedes por en ren,  
ca guerr’ei contra Jesus eno coração meu”.

Na França, de resto, o alexandrino era ainda mais antigo: dêlé Grammont nos diz o seguinte: "O alexandrino era na origem um verso silábico composto de dois membros iguais ou hemistíquios, separados por uma cesura. Cada hemistiquio contava seis sílabas, das quais a última obrigatoriamente acentuada; mas era suscetível de conter uma sétima sílaba, que tivesse por vogal um "e" inacentuado, na terminação da palavra à qual pertencia a 6.<sup>a</sup> sílaba. Essa 7.<sup>a</sup> sílaba não contava no metro e sua pronúncia se incluía na "pausa" que separava um verso do seguinte ou na que comportava a cesura. (...) Eis dois versos do Voyage de Charlemagne en Orient (fins do século XI); o 1.<sup>o</sup> só tem 12 sílabas, o segundo possui em cada hemistiquio uma sílaba que não conta:

L'emperere le vit, // hastivement li dist.  
Et prenget une cu / ve / que seit grande e parfon / de."

Pois bem, a seguirmos o critério francês (que impera hoje em nosso sistema pós-Castilho de contagem), teremos forçosamente de dizer que o alexandrino de Basílio da Gama, ou qualquer dos alexandrinós acima transcritos de Fagundes Varela, possui apenas doze sílabas: a 7.<sup>a</sup> e a 8.<sup>a</sup> (no caso de palavra proparoxítona) são sílabas hipermétricas, isto é, não se contam.

\* \* \*

Para o sr. Sérgio Buarque de Holanda, o alexandrino arcaico foi uma forma transitória em nosso meio: Castro Alves teria passado por um processo de depuração, até atingir o alexandrino francês. Na realidade, apesar das muitas confusões, existentes na época e mesmo depois, uma forma não resultou da outra, em nosso país. Quando o modelo clássico francês começou a ser seguido, depois de Castilho, o verso de 14 sílabas ainda resistiu no Brasil por algum tempo, embora por vezes o dessem como errôneo os adeptos do modelo imposto por Castilho. Senão, vejamos.

O primeiro poeta conhecido a empregar o alexandrino clássico em Portugal foi Bocage; mas este ficou praticamente sem seguidores, até que veio Castilho. O autor de Es-

cavações Poéticas (Lisboa, 1844) não só o considera um verso rebelde e quase desconhecido nos lavôres dos poetas de Portugal, como o usa e afirma que o domesticou. Depois, em 1851, no seu Tratado, dá regras sôbre como compor o alexandrino clássico, sem fazer a mínima referência ao alexandrino arcaico. Era compreensível, pois, que depois das Escavações e do Tratado o alexandrino clássico surgisse no Brasil, o que efetivamente se deu. Alberto de Oliveira, em sua carta a Alberto Faria publicada no Almanaque Garnier de 1914 sob o título "O verso alexandrino na poesia portuguesa", afirma que o primeiro poeta brasileiro, de sua ciência, a usar em nossa terra o alexandrino francês foi Teixeira de Melo em Sombras e Sonhos (1858). Bem antes de Castro Alves, portanto. Mas Alberto de Oliveira acha que dos 64 alexandrinos de Teixeira de Melo dois se afastam da regra de sua formação. Procurando esses dois versos irregulares, achei apenas um:

"De minha triste infância, de minha mocidade",

alexandrino arcaico. Não estou certo, contudo, de que não se trate de mera gralha tipográfica. Com efeito, corrobora essa suposição o próprio fato de o título se mostrar gralhado: está no livro (pág. 197) "XL — Á M", quando deveria ser "L — Á M". Como quer que seja, eram assim os versos de Teixeira de Melo:

Se às vêzes penso em ti recordo-me de Deus,  
De minha meiga mãe, de tudo quanto amei,  
Da terra em que nasci, dos brincos todos meus,  
Das dores que sofri, das qu'inda sofrerei;

De minha triste infância, de minha mocidade,  
De tudo quanto há — doce e casto e belo e puro! ) ?

Mas antes de Castro Alves pelo menos três poetas usaram o alexandrino francês de modo absolutamente correto, sem usar o arcaico: Bruno Seabra (Flores e Frutos, Rio, 1862), na dedicatória "A Elas" (pág. V); Luiz Delfino (também em 1862) elogia em alexandrinos o alexandrino, referindo-se a Machado de Assis, o "príncipe dos alexandrinós", como o chamava Castilho; Machado de Assis, que

usou o verso francês elegante e magistralmente desde o seu primeiro livro, Crisálidas (1864). Ora, nenhum dos poetas citados desconhecia Castilho; Machado dizia dele que era "único nos alexandrinos", e Teixeira de Melo e Bruno Seabra usavam o sistema de unir com um hífen o pronome oblíquo anteposto ao verbo que desde logo lembra o Castilho das Escavações.

É de supor, em vista disso, que Castro Alves só passou a usar o alexandrino clássico quando o viu imposto no Sul; e na realidade esse alexandrino só aparece em sua obra nos anos  finais da vida do poeta, em 70 e 71. O que quero dizer é que Castro Alves usou conscientemente o alexandrino espanhol, e depois, também conscientemente, o alexandrino francês. A única dificuldade é o verso único

Por barco a fantasia! Por flâmula — teu véu!,  
num poema de 71, "Consuelo", cuja 1.<sup>a</sup> parte é toda em alexandrinos clássicos.

De qualquer modo, Castro Alves tinha perfeita noção do que estava fazendo, quando usava o verso de 14 sílabas. Acusado de fazer errados os seus alexandrinos, "respondeu o poeta, certa ocasião, que assim procedia Esprónceda" (1). Já Machado de Assis ou ignorava as regras da formação do alexandrino arcaico, ou resolveu ignorá-las para adequar-se ao figurino de Castilho e aos modelos franceses. Resenhando o Salto de Lêucade de Joaquim Serra, observa: "Dissemos um dia, falando dos versos alexandrinos do sr. Fagundes Varela, que havia entre eles alguns a que faltava a cesura dos hemistíquios, regra indispensável a todos os versos alexandrinos. Esta observação cabe a alguns versos do sr. Serra, sem dúvida esquecidos na rapidez do trabalho" (2).

O alexandrino arcaico foi pois condenado como errôneo — daí a sua desapareição. Todavia, nem todos se equivocavam como, no caso, Machado de Assis. Que o alexandrino espanhol e o francês eram dois versos perfeitos e independentes que se podiam usar distintamente, provou-o To-

(1) Afrânio Peixoto, Obras Completas de Castro Alves, São Paulo, C. E. N., I, 140.

(2) Revista do Livro n.º 11, pág. 205.

más Ribeiro no conhecido fragmento do "D. Jaime" em que usou os versos de todas as medidas:

Dentro no ~~ant~~ro escuro/na habitação do vício,  
A noite, inda mais negra/que as nuvens da tormenta,  
Cobre as mortijas vascas/da luz amarelenta,  
Que ondeia crepitando,/suspensa ao velador!  
Vejo empunhando as taças/ em tórno à mesa esquálida,  
Três vultos, que se movem/ da luz aos movimentos;  
Cantam nefandas trovas,/e os lúbricos acentos,  
As trevas e o silêncio,/lhe escutam derredor!

Era a suprema orgia em sua imagem sórdida!  
A furna arremedando o templo das bacantes!  
Falsos galões por oiro e vidros por brilhantes!  
Palco sem perspectiva e bastidores nus!  
Eram as fezes ~~da~~ saturnal esplêndida!  
De tapêtes de arminho e leitos de brocados!  
De candelabros, d'ouro e prata floreados,  
Em prismas de cristal repercutindo a luz!

O alexandrino arcaico não era, pois, um verso errado ou imperfeito; tinha apenas regras particulares de formação, como de resto as possui o alexandrino clássico.

### ALEXANDRINOS IRREGULARES

O fato de exigir-se para o alexandrino de tipo francês que resultasse da união de dois hexassílabos levaria, com o tempo, a uma diversificação de sua estrutura. O alexandrino regular parnasiano, com efeito, se é sempre constituído teóricamente por dois hexassílabos, na prática nem sempre vê esses dois hexassílabos corresponderem a dois hemístiquios: — a 6.<sup>a</sup> sílaba, amiúde, não termina o 1.<sup>o</sup> membro do verso; o alexandrino, em vez de bipartir-se, triparte-se; em vez de ser bimembre, é trimembre. Se alexandrinos como estes de Bilac

"Uma coluna de ouro e púrpuras ondeantes  
Subia o firmamento. Aceso véus, radiantes"



são realmente constituídos por hexassílabos que são ao mesmo tempo hemistíquios, já com outros de seus alexandrinos não se passa o mesmo fato. Vejam-se, por exemplo, os seguintes:

“Em cujos galhos, no ar erguidos, a formosa”;  
 “Dez combatentes? Onde um arco, que atirasse”.

Nêles não há (a não ser teoricamente) dois hemistíquios, mas ao contrário cada verso é constituído por três membros: — as tônicas principais incidem na 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> e 12.<sup>a</sup> sílabas. Isso acontece quando há “enjambement” entre os hexassílabos, cuja composição, nos casos citados, seria esta:

“Em cujos galhos, no ar  
 Erguidos, a formosa”;  
 “Dez combatentes? Onde  
 Um arco, que atirasse”.

Noutros casos, persistindo uma das tônicas principais na 8.<sup>a</sup> sílaba, a outra fere a 2.<sup>a</sup> sílaba (como no verso de Bilac “Incólume vibrando os golpes, — insensível”) ou a 3.<sup>a</sup>, como neste exemplo de Alberto de Oliveira: — “A água clara que vem da serra, em giro vário”, ou neste outro de Bilac: — “Ao crepúsculo, pôde o velho, passo a passo”. Outras vêzes, uma das tônicas principais rola da 8.<sup>a</sup> para a 10.<sup>a</sup> sílaba: — “E o índio, trêmulo, ouvindo aquilo tudo, absorta” (Bilac), ou para a 9.<sup>a</sup>: — “Quero senti-los, quero aspirá-los, sorvê-los” (*idem*). Noutros poetas, como Vicente de Carvalho, a tônica que deveria marcar profundamente a 6.<sup>a</sup> sílaba ainda mais se subtiliza. Eis algumas amstras:

“Um bruxuleio mais mortiço de esperança”  
 “De repente como um agouro e uma ameaça”  
 “As trepadeiras, em redouças balançando”  
 → “Ao leve sôpro de uma aragem preguiçosa”,  
 → “Que humilde sonho de molusco sonharia”, etc.

Só com muito boa vontade se poderia admitir que um alexandrino como o 3.<sup>o</sup> citado resultasse dos dois hexassílabos “As trepadeiras, em” + “Redouças balançando” ou

o 5.<sup>o</sup> de “Que humilde sonho de” + “Molusco sonharia”. Mas a necessidade teórica de conservar os hexassílabos se revelava em que fazia, às vezes, deslocar a tônica da 7.<sup>a</sup> sílaba em benefício da 6.<sup>a</sup>, como nos versos de Vicente de Carvalho

“Todo se erricha das flechas de cem nações”  
 “Um alarido de vozes estranhas passa”.

\* \* \*

Por outro lado, se o alexandrino podia na prática ser trimembre em vez de bimembre, nada mais natural do que eliminar a sinalefa da 7.<sup>a</sup> sílaba. Não havendo hemistíquios, para que a sinalefa? O que importava era que o conjunto guardasse doze sílabas. Assim surgiram os alexandrinos não divisíveis em dois hemistíquios, nem mesmo teoricamente. Os casos mais numerosos e mais facilmente comprováveis, entre os parnasianos, desses alexandrinos sem 6.<sup>a</sup> sílaba aguda nem sinalefa na 7.<sup>a</sup> são os de acento na 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> e 12.<sup>a</sup> sílabas, como este de Alberto de Oliveira

“O ar embalsama, os cirrus leva, o escuro afasta”.

Mas havia também de outras espécies, como os acentuados na 2.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup> sílabas (“A luz, que espiritualiza a Natureza”, Vicente de Carvalho), ou na 3.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup>: — “Andam juntos no desvaído itinerário”, Alberto de Oliveira.

Aos poucos, foram sendo usadas outras modalidades, de tal sorte que um poeta como Manuel Bandeira já apresenta abundante sortimento de alexandrinos irregulares. Entre estes, podem ser registrados os tipos abaixo:

1.<sup>o</sup> — grupo da 4.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup> sílabas: — “Eu penso em ti, apaziguado e sem desejo”, “Por que pensei em minha mãe agonizante?”, “E morrerei desamparado e sem conforto”, “O meu passado, ruíria sem beleza”, versos de movimento iâmbico, com eventual inversão trocaica no início;

2.<sup>o</sup> — grupo da 2.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup> sílabas: — “Desânimo... Desesperança... Desalento”...;

3.<sup>o</sup> — grupo da 3.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup> sílabas: “A dor fina e sem remissão da tua ausência”, “Eu te estreito cada vez

mais, e espio absorto”, “Tua casa colonial de telhas cõncavas”;

4.º — grupo da 5.ª e 8.ª sílabas:

a) com acento na 3.ª sílaba: — “As estrêlas tremem no ar frio, no céu frio”, “E no ar frio pinga, levíssima a orvãhada”;

b) com acento na 2.ª sílaba: — “A casa, hoje tôda alegria hospitaleira;

5.º — grupo da 6.ª sílaba:

a) movimento iâmbico: — “O espasmo é como um êxtase religioso”;

b) movimento anapéstico no 1.º hemistíquio: — “Foi assim que Teresa de Jesus amou”;

6.º — grupo da 7.ª sílaba: “Molha em teu pranto de aurora às minhas mãos pãlidas”, “Molha-as. Assim eu as quero levar à bõca”.

Claro está que tipos como o 5.º e 6.º comportam variados movimentos rítmicos em cada qual de seus membros, enriquecendo assim os esquemas de Bandeira; e outros tipos poderiam ainda ser usados, como o de movimento anapéstico no verso todo (acentos na 3.ª, 6.ª, 9.ª e 12.ª sílabas).

O que cumpre assinalar, no entanto, é que entre os parnasianos e poetas posteriores os alexandrinos irregulares vêm em geral misturados com alexandrinos regulares, estes sempre em maior número, os outros como exceção. Em Bandeira, no entanto, os alexandrinos irregulares perdem por vèzes esse caráter avulso, para alastrar-se em curiosas composições silábicas, como “Toante” (de Carnaval):

“Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pãlidas.  
Molha-as. Assim eu as quero levar à bõca,  
Em espírito de humildade, como um cálice  
De penitência em que a minh'alma se faz boa...

Foi assim que Teresa de Jesus amou...  
Molha em teu pranto de aurora as minhas mãos pãlidas.  
O espasmo é como um êxtase religioso  
E o teu amor tem o sabor das tuas lágrimas...”

Estamos aqui já tão longe dos alexandrinos clássicos que talvez fôsse melhor não dar a êsses versos a designação de alexandrinos e sim de dodecassílabos. É, de resto, o que muitos fazem. Já nos Cancioneiros apareciam vários tipos dêsses versos de 12 sílabas, como os seguintes: — hexassílabo grave mais pentassílabo, “En nas ribas do lago u eu andar vi” (C. V. 902); pentassílabo grave mais hexassílabo, “Mia senhor fremosa, direi-vos hua ren” (C. A. 386); tetrassílabo grave mais heptassílabo, ou tetrassílabo agudo mais octossílabo: — “Mia morte sodes, que me fazedes morrer”, “A San Servand’, u ora van todas orar” (C. A. 386, C. V. 739); heptassílabo grave mais tetrassílabo: — “Toda’las aves do mundo d’amor dizian” (C. V. 242), etc.

## O DECASSÍLABO

O DECASSÍLABO italiano, como não se ignora, foi introduzido em Portugal por Sá de Miranda. Mas será equívoco supor que êsse verso foi importado apenas com o duplo rosto que atualmente lhe concedem os manuais: o heróico, acentuado na 6.<sup>a</sup> sílaba, e o denominado sáfico, com acentos na 4.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup> sílabas. Na **Comédia** de Dante se encontram decassílabos acentuados na 7.<sup>a</sup> sílaba, como “Se vuoi campar desto loco selvaggio” e muitos outros, os quais imitam, nessa vacilação rítmica, modelos provençais como o de Bertrand de Born “Non posc mudar c’un cantar non exparja”. Isso decorria, naturalmente, do conceito silábico da poesia, que naquele tempo era musicada. E o mesmo conceito prevalecia nas cantigas de amor dos Cancioneiros, compostas à maneira provençal. Junto com o soneto, portanto, chegou a Portugal o que lá já existia: o decassílabo, embora o modelo italiano, àquela altura, só por exceção refugisse aos esquemas heróico ou sáfico.

Em Camões há acentuações não ortodoxas para a cristalização binária. Em “Doces águas, e claras do Mondego, / doce repouso de minha lembrança”, (1) o segundo verso, acentuado nas 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> sílabas, obedece à alternância ternária.

Mesmo em castelhano — que procedeu, na importação do decassílabo, exatamente como o português — a acentuação na 7.<sup>a</sup> sílaba aparecia outrora. No “Elogio del Endecasílabo”, que faz parte de seus **Ensayos sobre Poesía Española**, Dámaso Alonso se refere a êsse gosto pela variação, prontamente olvidado, que era a acentuação na 7.<sup>a</sup>: “Tus claros ojos, a quién los volviste?”.

---

(1) Outros exemplos em Said Ali, **Versificação Portuguesa**, Rio, I. N. L., 1949, pág. 44. A explicação que êste dá para Camões ou Sá de Miranda não é a nossa.

Depois, a acentuação na 7.<sup>a</sup> sílaba, escassa nos próprios quinhentistas, caiu ainda em maior carestia. Contribuiu para isso, certamente, o fato de na leitura silenciosa deslocarem-se para a 6.<sup>a</sup> sílaba os acentos que apareciam na 7.<sup>a</sup>. O verso de Camões — se quisermos guardar a coerência do ritmo — pode ser lido com acentuação abrandada na 7.<sup>a</sup> sílaba e reforçada na 6.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup>, de forma a resguardar-se a alternância binária que prevalece não só no primeiro verso, como em todo o soneto:

“Doces águas, e claras do Mondego,  
doce repouso de minha lembrança,  
onde a comprida, e pérfida esperança  
longo tempo, após si, me trouxe cego,

de vós me aparto, mas, porém, não nego  
que inda a memória longa, que me alcança,  
me não deixa de vós fazer mudança,  
mas quanto mais me alongo, mais me acheço.

Bem pudera Fortuna êste instrumento  
d’alma, levar por terra nova, e estranha,  
oferecido ao mar remoto, e vento;

mas alma, que de cá vos acompanha,  
nas asas do ligeiro pensamento,  
para vós, águas voa, e em vós se banha”.

No entanto, a despeito da proibição, que faziam os tratadistas, de acentuarem-se outras sílabas que não fossem a 6.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>, ou a 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>, acentuações heterodoxas apareciam e aparecem de quando em quando nos poetas brasileiros. Já não nos referimos aos casos em que as tônicas surgiam apenas na 4.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> sílabas, muito mais freqüentes do que se imagina. Falamos em quebra da alternância binária, como em Machado de Assis (2), em Manuel Bandeira

(2) Castilho registava, condenando-os, os decassílabos com acentuação na 2.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup>, 10.<sup>a</sup>, ou 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>. Esses modelos, advertia êle, tinham contudo bons exemplos em alguns poetas italianos. Cf. adiante, pág. 59.

(“Rondó de Colombina”), em Cassiano Ricardo, Geir Campos e outros poetas (3).

Mas o poeta que percentualmente, em língua portuguesa, fugiu maior número de vêzes ao ritmo binário no decassílabo talvez tenha sido Camilo Pessanha. Em “Clépsidra”, há pelo menos os seguintes tipos de decassílabos heterodoxos: a) grupo da 4.<sup>a</sup> e 7.<sup>a</sup>: 1) acentuados na 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>: “Vem-nos levar à conquista final”; 2) 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>: “Olhai! Parece o Cruzeiro do Sul”; b) grupo da 5.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup>: 1) acentuados na 1.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>: “Lírios, lírios, águas do rio, a lua...”; 2) na 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 8.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>: “A última, de antes do teu noivado”; c) acentuados na 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>: “Marujos, erguei o cofre pesado; d) acentuados na 3.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> (acento semiforte na 5.<sup>a</sup>): “Primavera que durou um momento”, “Aridez de sucessivos desertos”, etc.

Na maior parte das vêzes êsses modelos aparecem enxertados em composições baseadas em decassílabos de ritmo binário. Veja-se o soneto “São Gabriel” (I) que apresenta 12 decassílabos de ritmo iâmbico e apenas 2 de ritmo ternário dominante:

Inútil! Calmaria. Já colheram  
As velas. As bandeiras sossegaram,  
Que tão altas nos topes tremularam,  
— Gaivotas que a voar desfaleceram.

Pararam de remar! Emudeceram!  
(Velhos ritmos que as ondas embalaram)  
Que cilada que os ventos nos armaram!  
A que foi que tão longe nos trouxeram?

São Gabriel, arcanjo tutelar,  
Vem outra vez abençoar o mar,  
Vem-nos guiar sôbre a planície azul.

Vem-nos levar à conquista final  
Da luz, do Bem, doce clarão irreal.  
Olhai! Parece o Cruzeiro do Sul!”

(3) Dois ou três desses outros poetas são citados por Manuel Bandeira, *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana*, Rio, I. N. L., 3.<sup>a</sup> ed., págs. 288/289.

O 12.º e o 14.º decassílabos divergem da corrente rítmica binária (em todos os mais, os segundos membros são fatalmente séries iâmbicas).

Certamente; se nos detivermos nos Cancioneiros, encontraremos os decassílabos irregulares de Camilo Pessanha e muitos outros. “Mais da gran coita do meu coração” corresponde a “Vem-nos levar à conquista final”; “Senhor fremeosa, non poss’ eu guarir” tem o mesmo ritmo que “Olhai! Parece o Cruzeiro do Sul!” Os outros tipos serão facilmente encontráveis: ao decassílabo “Lírios, lírios, água do rio, a lua” corresponde, quanto aos acentos, o verso “Mais agora Deus tal Senhor me deu”, e assim por diante.

Mas os versos dos Cancioneiros obedeciam em geral ao critério silábico, ao passo que os versos irregulares de Camilo Pessanha se encaixam em seqüências de ritmo binário. Assumem por isso um relêvo muito maior do que naquelas cantigas, nas quais não se mantinha nenhuma alternância constante. Claro que excluímos dessa observação a poesia de fundo popular existente nos Cancioneiros — quer a das cantigas de amigo, paralelísticas, quer a das cantigas de cunho satirizante — em que o senso rítmico era bem mais agudo.

No entanto, se os versos irregulares de Pessanha ressaltam no meio de outros regulares, há um caso — o poema “Ao meu coração um pêso de ferro” — em que há regularidade da irregularidade do começo ao fim, de modo a termos, no conjunto, um ritmo de prevalência ternária bem caracterizado. É o seguinte o texto:

“Ao meu coração um pêso de ferro  
Eu hei de prender na volta do mar.  
Ao meu coração um pêso de ferro...  
Lançá-lo ao mar.

Quem vai embarcar, que vai degredado...  
As penas de amor não queira levar...  
Marujos, erguei o cofre pesado,  
Lançai-o ao mar.



E hei de mercar um fecho de prata.  
 O meu coração é o cofre selado.  
 A sete chaves: tem dentro uma carta...  
 — A última, de antes do teu noivado.

A sete chaves, — a carta encantada!  
 E um lenço bordado... Esse hei de o levar,  
 Que é para o molhar na água salgada  
 No dia em que enfim deixar de chorar..."

Para esses casos todos, porém, não adianta consultar os manuais de versificação. A esse respeito, os mais completos, como o recente do prof. Said Ali, enumeram apenas os três tipos de decassílabos: provençal, ibérico e italiano. Do provençal, escrevem-se apenas sete linhas, sem maior indagação; do ibérico, frisa-se que é o de arte maior no qual se omite uma sílaba fraca, e estabelecem-se dois tipos: o acentuado na 1.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> e o acentuado na 2.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup>, dando-se alguns exemplos de Gil Vicente. Quanto ao decassílabo de tipo italiano, Said Ali reconhece o acentuado na 6.<sup>a</sup> e 10.<sup>a</sup> sílabas ou o de 4.<sup>a</sup>, 8.<sup>o</sup> e 10.<sup>a</sup>. O verso, que já citamos, de Camões — “Docé repouso de minha lembrança” — o tratadista o dá como reminiscência do decassílabo ibérico, isto é, daquele mesmo verso de arte maior em que a 1.<sup>a</sup> sílaba (no 1.<sup>o</sup> ou no 2.<sup>o</sup> hemistíquio), tônica, valia por duas. Mas o decassílabo acentuado na 7.<sup>a</sup> aparece também na Itália (recorde-se o caso de Dante), e na Espanha ou em Portugal o decassílabo de arte maior surge mesclado aos hendecassílabos, o que não é o caso de Camões. O soneto deste é todo em decassílabos, em verso italiano. Na espécie, portanto, não parece ter havido reminiscência do tipo ibérico, e sim a mesma permissão que se nota na Comédia, onde era autorizada, ao que é lícito inferir, pelos modelos provençais. De resto, o conceito silábico era o de Dante no “De Vulgari Eloquentia”.

## DECASSÍLABOS E OCTOSSÍLABOS

---

### PARNASIANOS

---

QUEM quer que tenha dedicado mais um pouco de atenção do que a corrente ao estudo de nossos poetas parnasianos, desde logo reconhecerá que para o exame do período de transição entre o romantismo e o parnasianismo as informações históricas mais valiosas ainda se encontram em Sílvio Romero, assim como os juízos críticos mais consistentes sobre os poetas dessa fase se acham em Machado de Assis, no ensaio "A Nova Geração". A esses dois autores veio juntar-se ultimamente o sr. Manuel Bandeira, com o sugestivo prefácio à sua Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana. Esse trabalho, em que Bandeira demonstra ter compulsado exaustivamente as revistas e jornais do tempo, contém hoje informações indispensáveis à melhor compreensão das origens do parnasianismo brasileiro.

Percebe-se a razão por que Sílvio situa acertadamente as correntes de combate ao romantismo: — participou, fundou mesmo uma delas, a que denominou corrente do "conceitualismo filosófico", e isso, conjugado ao seu interesse pela nossa literatura, deu-lhe autoridade e segurança às informações. Machado de Assis, por outro lado, grande escritor que era, tinha uma visão crítica mais aguda dos princípios que deveriam reger a obra de arte: — suas apreciações, assim, não eram baseadas na simples sensibilidade, como tantas vezes as de Sílvio, mas no conhecimento íntimo do ofício e das regras do jogo literário. Por isso mesmo, isto é, porque Machado de Assis tinha um aparelhamento de crítica estética muito mais perfeito que o de Sílvio Romero, as observações que fez sobre os Cantos do Fim do Século são até hoje perfeitamente razoáveis e válidas, ao passo que a maior parte do que Sílvio disse de Machado peca visivelmente pela base, isto é, por falta de noção cabal do fenômeno literário em si mesmo considerado.

Quanto ao sr. Manuel Bandeira, estreou como poeta numa época em que a métrica de Castilho ou Bilac havia

sido consideravelmente alargada, e éle próprio, em sua obra, demonstra êsse enriquecimento. Isso, conjugado ao seu paciente trabalho de pesquisa, deixou-o à vontade não só para fazer um bom ensaio — o Prefácio — como ainda para examinar os recursos métricos de nossos poetas parnasianos. Rendendo homenagem à sua devoção à matéria, nesta época em que a ignorância do ofício — e muito principalmente de sua evolução histórica — foi quase que erigida em dogma, como foi erigido em dogma, por outro lado, o acriticismo com que outros se entregam, de pés e mãos atados, à métrica de Castilho e seus sequazes, quero aqui fazer algumas observações às notas finais do volume, não com o espírito de quem esmiúça enganos, mas com o espírito de quem deseja colaborar para o mais completo esclarecimento do assunto. Entro, assim, com simples subsídios.

### O DECASSÍLABO

Assevera o sr. Manuel Bandeira (*Antologia*, 3.<sup>a</sup> ed., pág. 285) que não encontramos nos decassílabos de Luís Delfino certos ritmos frequentes no decassílabo francês e italiano. E acrescenta: — “Os nossos parnasianos exigiam em tal metro uma pausa na 6.<sup>a</sup> sílaba, ou, quando esta falta, duas — uma na quarta, outra na oitava. No entanto, encontram-se em Camões muitos exemplos harmoniosos de outros ritmos (3 + 7, 4 + 3 + 3, 2 + 8, 4 + 6)”.

Ora, êsses ritmos camonianos encontram-se também, excepcionalmente, em nossos poetas parnasianos. De todos encontrei exemplos, exceto do de 2 + 8, e isso mesmo, sem dúvida, por falta de pesquisa mais acurada. Assim:

- 1) 3 + 7, no próprio Luís Delfino:

“Do teu corpo orgulhosamente nu” (*Algas e Musgos*, I, pág. 20). (1)

(1) Existe acento secundário em “orgulhosamente”, mas Bilac e Guimarães Passos não reconheciam acentos secundários para finalidade de escansão. Basta ver o que dizem, a propósito, em seu *Tratado de Versificação*: “Há palavras que parecem ter dois acentos, mas absolutamente não os têm; os advérbios em mente, por exemplo: — **furibundamente, satânicamente, incongruente**” (8.<sup>a</sup> ed., 1944, Francisco Alves, pág. 47). Além disso, Bandeira refere-se aos “acentos principais”.

- 2) 4 + 3 + 3, em Machado de Assis, na poesia "Guitarra fim de século" (*A Semana*, 3.º vol., Jackson, 1938, pág. 350):

Abdul-Hamid, padischah da Turquia,  
 Servo de Allah,  
 Ao lembrar como outrora gemia  
 Gastibelzá,  
 Soltou a voz solitária e plangente  
 Cantando assim:  
 "Verei morrer êste eterno doente?  
 Penso que sim.

"Ó meu harém! ó sagradas mesquitas,  
 Meu céu azul!  
 Terra de tantas mulheres bonitas,  
 Minha Estambul!  
 Ó Dardanelos! Ó Bósforo! Ó gente  
 Síria, alepim! —  
 Verei morrer êste eterno doente?  
 Penso que sim.

E a poesia prossegue por mais 18 estrofes, de composição igual, e decassílabos igualmente acentuados. Para êsse ritmo, aliás, além do modelo francês, Machado de Assis, castilhistamente versado, pode ter-se apoiado em Castilho, que registra as formas de decassílabos 2 + 5 + 3 e 4 + 3 + 3, imitadas de italianos e franceses. (Cf. *Tratado de Metrificação Portuguêsa*, ed. de 1889, págs. 41 s.).

- 3) 4 + 6, forma bem mais freqüente do que as outras, em verdade excepcionais:

"E convertidas e cristalizadas" (Raimundo Correia, na poesia "Santas Esmolas", de *Sinfonias*).

A essa forma se prendem os decassílabos em que a 4.<sup>a</sup> sílaba, tônica, se choca com outra tônica na 5.<sup>a</sup> sílaba, decassílabos que Manuel Bandeira, chamando-os de "acentuação ambígua", não se lembra de ter encontrado em Bilac, Raimundo Correia e Vicente de Carvalho. Todavia, dos

primeiros dois poetas Manuel do Carmo (**Consolidação das Leis do Verso**, art. 161, § 1.º) já registrava exemplos:

“Senhor brutal, pesa o aborrecimento” (Bilac)  
 “Correm veloz, larga e fogosamente” (Raimundo).

Além dos exemplos citados por Bandeira (de Alberto de Oliveira), Manuel do Carmo citava um outro:

“Choro por vós, árvores seculares”,

e eu próprio encontrei vários:

“Setins do azul, púrpuras do arrebol”  
 “Saio do quarto, entro no corredor”  
 “Onde os deixei. Basta de ociosidade”, etc.

A métrica do parnasianismo, no que se refere ao decassílabo, não foi pois tão rígida como assinala Bandeira.

### O OCTOSSÍLABO

Diz o poeta de **O Ritmo Dissoluto**, noutra nota, que já mais Bilac, Alberto, Raimundo e Vicente usaram o octossílabo com pausa na 3.<sup>a</sup> sílaba. Tirante, naturalmente, o exemplo de Raimundo em “Elmani Tabernula”. Ora, há nessa observação algum exagêro. Alberto de Oliveira, no fim de sua vida, usou octossílabos que não se reduzem ao ritmo iâmbico. Numa composição, “Viver...”, de 24 versos, entre os quais nem todos são octossílabos, veja-se quantos octossílabos fogem à alternância iâmbica:

“E a que além se está desfolhando”  
 “Se valia a pena nascer”  
 “Passando, e a volúvel fumaça”  
 “Aonde vai, regirando à toa?”  
 “Que é que os leva, e o fruto no estio”  
 “Longe indagações e cuidados!”  
 “Aceitamo-la qual nos veio”  
 “Coberta de andrajos ou gala”  
 “Ela a todos nos toma ao seio”.

Além dos octossílabos com pausa na 3.<sup>a</sup> sílaba há nesse rol os acentuados na 2.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup> sílabas ou na 1.<sup>a</sup> e 5.<sup>a</sup>. Tam-

bém no livro "Cheiro de Flor", Alberto possui vários octossílabos de movimento nada iâmbico, que seria ocioso citar em face dos já transcritos.

Outro poeta parnasiano cujo octossílabo nem sempre se rende ao ritmo iâmbico é Magalhães de Azeredo, em suas **Odes e Elegias**. Basta citar alguns exemplos da poesia "Dois Mundos":

"Que da altura abençoa o mundo"  
"É selvagem impudícia"  
"Colheu a cintura do amante".

São estas as nugas que ofereço a Manuel Bandeira, antes como contribuição do que como reparo.

## UMA EDIÇÃO DE FAGUNDES VARELA

---

**L**ASTIMAVA não há muito Edgard Cavalheiro que Fagundes Varela não tivesse ainda alcançado, ao contrário dos outros românticos, a edição comentada e anotada que bem merecia. E isso era realmente lamentável. Últimamente, o texto de Varela vinha sendo respeitado (1), findando-se dêsse modo o império das arbitrárias edições Garnier; mas edição de Varela profusamente anotada, só agora acaba de surgir, em trabalho conjunto de Miécio Táci e Emílio Carrera Guerra, no que se refere à fixação do texto (2).

A introdução, se não adianta pròpriamente novidades, teve a cautela de fundamentar-se bem; e acha-se inteligentemente disposta, uma vez que examina sob entretítulos especiais os grandes assuntos e idéias de Varela, como o seu abolicionismo, americanismo, republicanismo, religiosidade e assim por diante. Afigura-se útil, portanto, e capaz de prestar bons serviços a quem deseje examinar mais a fundo a obra vareliana.

A fixação do texto, que de início ameaçava soçobrar, pois perdia tempo cotejando a 1.<sup>a</sup> com a 2.<sup>a</sup> tiragem de **Anchieta** ou **O Évangelho nas Selvas** (I vol. págs. 6-7) — o que tem seu interesse, mas jamais quando se trata de restituir um original que existe em manuscrito —, afinal se salvou no III volume: o manuscrito foi visto, quando o livro já se achava em provas. Não se poderia asseverar que o manuscrito fôsse menos interessante do que a **princeps**, pois esta se baseou exatamente naquele, segundo anotação existente nesse manuscrito, de propriedade da Biblioteca Muni-

---

(1) **Grandes Poetas Românticos do Brasil**, LEP, 1949 (e edições subsequentes); **Poesias Completas**, Saraiva, 1956.

(2) **Poesias Completas de L. N. Fagundes Varela**; Comp. Editôra Nacional, 3 vols., São Paulo, 1957. O ensaio introdutório é de Emílio Carrera Guerra; as notas, de Miécio Táci.

cipal de São Paulo; nem que no Rio não se poderia saber disso, pois já havia edições de **Anchieta** baseadas no manuscrito, e com expressa indicação da circunstância (3). No fim, porém, tudo ficou acertado, o que é mais um sinal do empenho dos organizadores de apresentarem um texto realmente digno.

Quanto às notas, profusas e minuciosas, destinam-se ao leitor comum, segundo explica a "Advertência" preliminar, que continua: "procura-se tão somente, pela análise da frase ou explicação das circunstâncias dos poemas, bem como das referências literárias ou históricas de que se acham se-meados, esclarecer o mais possível o sentido do texto, realçando, no tocante à linguagem de Varela e a seus recursos técnicos no campo da poética, o que se nos afigurou, por diferentes títulos, digno de nota".

De modo geral, essas notas, de autoria de Miécio Tâti como já foi dito, possuem interêsse e ostentam segurança, principalmente as gramaticais. Tal segurança diminui, contudo, quando o anotador incursiona pelo campo da poética de Varela, tentando destrinçar seus recursos técnicos. No que diz com o verso de arte maior, por exemplo, o anotador adverte (vol. I, pág. 213, nota 12) que na linha "Conheces teu crime? — Ignoro, senhor", haverá ou hiato em **me i**, ou suarabácti em **ignoro**, cantando-se **iguinoro**; no verso "Lotário tremeu. Nas luzes febreintas", vê um decassílabo, a menos que se conte a pausa depois da 5.<sup>a</sup> sílaba com o valor de uma sílaba. As duas observações não parecem ter cabimento. Ao tempo dos românticos, o verso de arte maior entendia-se às vêzes como formado por dois rondilhos menores (atuais versos de 5 sílabas), dos quais o primeiro podia possuir terminação grave ou aguda (e até mesmo esdrúxula), sem que o verso, com isso, tivesse alterada a sua contagem. Em geral, os comentadores modernos esquecem-se de que pelo sistema de contagem silábica anterior a Castilho computava-se uma sílaba depois da última tônica, seguisse-se a esta realmente uma sílaba (ou duas, se a palavra fôsse proparoxítone), ou não se seguisse nenhuma (se a palavra fôsse oxítone). O verso de arte maior era

---

(3) Em **Grandes Poetas Românticos**, já citados.



soma de dois redondilhos menores, e contava pois uniformemente 12 sílabas, já que a contagem se aplicava aos dois hemistíquios, fôsse qual fôsse, também, a terminação do primeiro. Assim, no verso "Lotário tremeu. Nas luzes febrebras", não estamos em face de nenhum decassílabo, e sim de um verso de arte maior, de 12 sílabas: "Lotário tremeu", seis sílabas; "Nas luzes febrebras", seis sílabas. Quanto ao outro verso, "Conheces teu crime? Ignoro, senhor", o caso é o mesmo: 6 + 6, sem que fôsse proponível a questão de saber se havia sinalefa entre um hemistíquio e outro.

Que o sistema formador do verso de arte maior em Varela era a soma de dois redondilhos transparece à evidência em "Névoas", cujos versos obedecem uniformemente ao esquema: verso de 5 sílabas de terminação grave (contagem atual) mais outro verso de 5 sílabas no 2.º hemistíquio; só há, que eu a tenha encontrado, uma exceção em Varela, denotadora da passagem do atual hendecassílabo de verso composto a verso simples. Trata-se do verso "Conteve-se o bárbaro. Miserio cão", de **Mauro, o Escravo** (A Sentença, 91); mas essa exceção não infirma a regra, que surge em tôda a sua pureza não só no próprio Varela, como no **Conde Lopo de Álvares de Azevedo**.

O que se afirmou do verso de arte maior pode ser asseverado, *mutatis mutandis*, do alexandrino arcaico, formado pela justaposição de dois quebrados de heróico, isto é de dois versos de 6 sílabas (atuais). Não têm o menor sentido observações do anotador, como a seguinte: (êstes e aquêles versos) "obedecem ao modelo francês do alexandrino: a palavra final do 1.º hemistíquio (grave) termina em vogal e a 1.ª do 2.º hemistíquio começa por vogal, sendo possível a sinérese ou a elisão. Os demais versos seguem o modelo castelhano, em que é condição essencial a impossibilidade de se verificarem tais alterações". Na realidade, sempre foi possível, no alexandrino arcaico, o primeiro hemistíquio terminar em vogal e o segundo começar por vogal; já Gonzalo de Berceo o usava assim, já assim o usavam os poetas dos Cancioneiros galaico-portuguêses:

Meu senhor arcebispo, and'eu escomungado,  
porque fiz lealdade; enganou-m' o pecado!

Já assim o usavam, finalmente, Basílio da Gama ou Silva Alvarenga. Nessas condições, não se pode afirmar que os versos que Miécio Tâti aponta como alexandrinos franceses sejam realmente franceses; pelo contrário, são arcaicos, uma vez que se encaixam entre alexandrinos arcaicos. Também aqui a questão de saber se havia sinalefa entre o final de um hemistíquio e o início do outro era insubsistente: interessava apenas, no tipo anterior de contagem, a justaposição 7 + 7, constituindo um verso invariável de 14 sílabas métricas (4).

Se a deficiente análise do hendecassílabo ou do alexandrino arcaico empana o brilho geral das anotações, também não colabora para a firmeza dêsse brilho, de raro em raro, a pouca precisão do vocabulário técnico do anotador, como quando distingue "assonância" de "rima toante" (vol. II, pág. 161, nota 7; 236, 5; 314, 2, etc.); quando se refere a "hexâmetros" em vez de falar mais precisamente em "hexassílabos" (II, 229); quando grafa, e mal, "Cólchida" (I, 311) em vez de "Cólquida" ou "Moschos" em vez de "Mosco", etc..

Merece relêvo, por outro lado, a boa percepção de Miécio Tâti, no que diz com o fenômeno das sínopes não assinaladas; trata-se de ponto sem o qual não poderá haver inteligência possível de bom número de versos não só de Fagundes Varela, como de Álvares de Azevedo e de outros poetas. A excelente revisão dos volumes, onde se notam escassos enganos, é outro ponto que colabora para que recebamos os três volumes destas "Poesias Completas" como obra limpa.

---

(4) A hipótese "sinalefa" é absurda; já Berceo praticava o hiato. Cf. P. Henríquez Ureña, *La Versificación Española Irregular*, 2.<sup>a</sup> ed., 1933, págs. 16-17.

## DIMENSÕES

**N**ÃO haveria favor em asseverarmos que o sr. Eduardo Portela manifesta em **Dimensões I** qualidades de crítico literário (1). Para exercer o ofício preparou-se, assimilando as teorias de autores espanhóis como Dámaso Alonso ou Carlos Bousoño; e isso, aliado à sua capacidade analítica e serenidade de julgamento, levou-o à produção de um livro de agradável leitura e inequívoco interesse. Chega a ser comovedo, mesmo, a confiança com que êsse moço se entrega ao exercício da atividade crítica, convicto de que o faz não só por vocação, como ainda apoiado nas melhores doutrinas — o que o induz a ostentar posição clara e definida. “Já não é problema da crítica literária — diz êle — desprezar ou combater o impressionismo. O seu problema é superá-lo, assimilando-o (...) Tem a crítica literária de juntar ao seu primeiro contacto impressionista uma outra dimensão, científica mesma, através da qual encontraremos a “razão interna” da obra de arte, os segredos do seu mecanismo, o motivo último e radical do resultado “poético”. Assim, só depois de passar por êsses dois tipos de conhecimentos, o intuitivo e o científico, pode o crítico julgar a obra literária ou definir o seu caráter.”

Sem entrar na discussão do valor ou não de semelhante critério, saliento apenas a conveniência de o crítico dominar a Teoria da Literatura (2), divisível numa série de disciplinas: estas subministram conhecimentos necessários ou úteis para que se escalpe o texto e se afira o valor literário de determinada obra. O crítico, realmente, deve ter elementos para bem exercer o seu ofício, isto é, para analisar a literatura enquanto literatura. Muitos comentaristas

(1) Livraria José Olímpio Editôra, 1958.

(2) A Teoria da Literatura não se confunde com a crítica literária. Cf. René Wellek e Austin Warren, **Theory of Literature**, New York, Harcourt, Brace and Company, pág. 30.

tas, ainda hoje, são mais ou menos leigos em numerosos departamentos da Teoria da Literatura; mas isso não significa que todos os críticos modernistas se tenham guiado pelo mero impressionismo. Os mais notáveis ensaios de Mário de Andrade foram erigidos sobre firmes conhecimentos formais, de modo que não é possível considerá-lo meramente impressionista, como o considera o sr. Eduardo Portela.

Por outro lado, é tal, realmente, a vocação do sr. Portela, e tão sedutor o modo como exerce o ofício, que parece imprescindível chamar-lhe a atenção para uma tendência que o vem empolgando: o emprêgo exagerado da analogia e por vêzes a incoerência. Para quem exige rigor "científico" no trato da obra de arte, para quem sabe que as teorias, "si non están refrendadas por una comprobación no suelen convencer demasiado", não são permissíveis certos processos de que lança mão o jovem crítico. Se Henriquez Ureña concluiu que os românticos espanhóis não violaram nunca o isossilabismo, não se segue que os românticos brasileiros não o tenham violado e que — como quer o sr. Portela — "as ligeiras infrações ao isossilabismo" se expliquem "naturalmente pelos efeitos da sinafia, da cataléxis ou da anacruse". Há irregularidades de contagem, entre os nossos românticos, que não se explicam nem pela sinafia, nem pela catalexe, nem pela anacruse. Bastaria citar as diéreses, as suarabáctis, as síncopes não assinaladas; ou ver, por exemplo, os seguintes versos de Gonçalves Dias:

Vem a terreiro o mísero contrário;  
Do colo à cinta a muçurana desce:  
"Dize-nos quem és, teus feitos canta,  
"Ou, se mais te apraz, defende-te". Começa.

O 3.<sup>o</sup> e o 4.<sup>o</sup> verso são aparentemente irregulares quanto à contagem. Do 2.<sup>o</sup> ao 3.<sup>o</sup> seria admissível a sinafia, com a deslocação da sílaba final de desce para o início do verso seguinte (3). Já sinafia, catalexe nem anacruse têm coisa alguma a ver com o outro verso. Não se pode falar em catalexe, uma vez que o verso não é incompleto; nem é lícito invocar a sinafia, pois nenhuma sílaba se projeta do

(3) Outra explicação é o emprêgo da diérese em teus.

verso anterior; não se pode, finalmente, falar em anacrusse, pois o verso, com a amputação da primeira sílaba, não passa a começar por tônica, e, se lhe tirarmos a segunda sílaba, ficará fora de medida.

Também sinafia, catalexe ou anacrusse não são capazes de explicar alguns versos de Álvares de Azevedo, como estes:

No deserto lodaçal, em frio leito;  
As serras do horizonte em púrpura parecem;  
No cobalto vivo do mar. Co'os olhos nela;  
Enfim deverdes, Conde, de ocultar — calai-mo.

Nalguns casos, portanto, os românticos brasileiros violaram o princípio do isossilabismo. Sem dúvida o sr. Portela anda em boa companhia ao invocar Henríquez Ureña; mas o seu equívoco é querer aplicar indiscriminadamente o que o eminente metricista disse do romantismo espanhol ao romantismo brasileiro — o que não é possível. Até porque, mesmo em métrica espanhola, e a despeito de sua grande autoridade, Henríquez Ureña por vêzes se equivocou — por exemplo quanto às idéias de Nebrija e o metro de Juan de Mena —, como deixou claro Joaquín Balaguer (4).

A aplicação de certos pontos da versificação espanhola à métrica brasileira pode ser, portanto, desastrosa. A pág. 51 do seu livro, refere-se o sr. Portela, a propósito do nosso romantismo, aos “dois tipos de alexandrinos que conhecemos: o francês, de doze sílabas, e o espanhol, de treze sílabas”. Na realidade, preferível é chamar o alexandrino dito espanhol de “alexandrino arcaico”, como fazia Alberto de Oliveira, pois antes de ser espanhol êsse verso já era francês, e também possui velha tradição na língua: remonta aos cancioneiros galaico-portuguêses. Mas não só: o alexandrino arcaico, ao tempo dos românticos brasileiros, era simplesmente conhecido por “verso de 14 sílabas”, e não de 13, como afirma o sr. Portela, levado por influência espanhola.

(4) **Apuntes para una historia prosódica de la Métrica castellana**, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.

Por outro lado, para quem exige dos críticos, como o sr. Portela, sólida base científica, impõe-se especial cautela para não cair nas ciladas que o impressionismo, travestindo-se de científicismo, arma "aux meilleurs esprits". Assim, o autor de *Dimensões* assevera que há confusão de metro com ritmo no seguinte trecho: "Não há contradição alguma em afirmar-se que o metro (entenda-se de preferência o ritmo) não é indispensável à poesia, mas é indispensável à obtenção da famosa "hypnosis", ou que outro nome tenha, em poesia." Não nos parece, de modo algum, que tenha havido confusão nessa passagem.

Em primeiro lugar, metro não era para Coleridge o que é para o sr. Portela: para êste, metro é "o número de sílabas métricas", definição que só funciona bem para os tipos de metrificação regidos pelo silabismo, como o do *Avesta* (5), o japonês ou o que informa algumas espécies de versos franceses, espanhóis ou portugueses; para a metrificação quantitativa latina ou para a silábico-acentual inglêsa, a definição aplicável àquilo que Wordsworth denominava "harmonious metrical language" e àquilo cujos efeitos Coleridge analisava (na *Biographia Literaria*, cap. XVII) exatamente a propósito do prefácio de Wordsworth, era por exemplo a de Baumgarten (6): *metrum est numerus per omnes orationis syllabas ordinatas voluptatem aurium promovens*. A ordenação das sílabas era pois necessária à existência do metro, ao passo que ritmo supunha falta de ordem certa (*sine certo quidem ordine sibi succedentes syllabas*), e existia portanto na prosa. Ora, Wordsworth estava explicando por que escrevia em verso, e não em prosa, e Coleridge glorificava as afirmativas de Wordsworth; ninguém iria falar portanto em ritmo, o que poderia supor prosa.

A questão, hoje, não é a mesma: pode-se ler ritmo onde Coleridge escrevia metro, pois não só os efeitos fisiológicos do ritmo estão bem estudados, como o conceito de ritmo também pode envolver regularidade. Para os trata-

(5) E. A. Sonnenschein, *What is Rhythm?*, Oxford, 1925, pág. 41; J. H. Moulton, *Early Religious Poetry of Persia*, Cambridge, 1911, pág. 171.

(6) *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus*, § 103.

distas inglêsas responsáveis, com efeito, o metro não passa de uma forma especializada do ritmo (7). De resto, o próprio sr. Portela à pág. 168 de seu livro encampa as afirmativas de J. Middleton Murry sobre os efeitos do ritmo, em lugar em que este lê exatamente ritmo onde Coleridge escrevia metro. Pois não há de o crítico ignorar que Murry, nesse início de capítulo sobre a Bíblia inglesa e o grande estilo, está simplesmente reexpondo a teoria de Coleridge...

O que peço, portanto, ao sr. Eduardo Portela, é maior rigor na conquista e na aplicação da base "científica" de sua crítica; caso contrário, não diferirá ela, grandemente, do tão malsinado impressionismo de outros críticos. E isso será um resultado injusto para um crítico que começa com tanta ambição e talento.

---

(7) "Rhythm and its specialised form, metre" (I. A. Richards, **Principles of Literary Criticism**, Londres, 11.<sup>a</sup> impressão, 1949, págs. 134 e 143). Para as relações de ritmo e metro, cf. todo o cap. XVII.

## LABIRINTO DE SONS

---

**A**S verdades em poesia, infelizmente, são sempre verdadeiras apenas dentro de certos limites. Os que as conhecem, mas não as restrições, arriscam-se, na prática, a naufrágio por excesso de observância. Não é preciso ir muito longe para chegar a essa conclusão. Os versos de Góngora —

infame turba de nocturnas aves  
gimiendo tristes y volando graves

— são, indiscutivelmente, sonoros e musicais. O segredo dessa musicalidade e, ainda mais, de sua expressividade, tem incitado alguns autores, como Dámaso Alonso, a analisá-los. Veremos abaixo essa análise. No momento, porém, queremos assinalar o seguinte: suponhamos que alguém, ciente de que se trata de decassílabos sáficos, isto é, com os acentos mais fortes na 4.<sup>a</sup> sílaba e na 8.<sup>a</sup>, construa todo um poema com êsses mesmos decassílabos sáficos. O resultado será decepcionante. O que era musical em Góngora se tornará de monotonia quase insuportável no imaginário poema. Não faltam em português, notadamente entre os românticos, exemplos da monotonia que fulmina os poemas em decassílabos de 4.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup>. Vejam-se as três primeiras quadras, para não citarmos tôdas, do poema “Deixa-me!” de Fagundes Varela:

“Quando cansado da vigília insana  
Declino a frente num dormir profundo,  
Por que teu nome vem ferir-me o ouvido,  
Lembrar-me o tempo que passei no mundo?

Por que teu vulto se levanta airoso,  
Tremendo em ânsias de volúpia infinda?  
E as formas nuas, e ofegante o seio,  
No meu retiro vens tentar-me ainda?



Por que me falas de venturas longas,  
 Por que me apontas um porvir de amôres?  
 E o lume pedes à fogueira extinta,  
 Doces perfumes a polutas flores?"

Os versos de Góngora são musicais, quer isoladamente, quer no contexto. Mas a musicalidade deixaria de ter o seu caráter de excelência se os dois versos fechassem uma oitava tôda em decassílabos sáficos. Na oitava de Góngora, os acentos principais variam nos decassílabos, de modo que, guardada a seqüência iâmbica, se evitam a um só tempo a monotonia e a quebra de ritmo:

"Guarnición tosca de este escollo duro  
 troncos robustos son, a cuya greña  
 menos luz debe, menos aire puro  
 la caverna profunda, que a la peña;  
 caliginoso lecho el seno oscuro  
 ser de la negra noche nos lo enseña  
 infame turba de nocturnas aves,  
 gimiendo tristes y volando graves".

\* \* \*

Os últimos quatro versos são expressivos por várias razões: frisa Dámaso Alonso (**Poesia Española: Ensayo de metodos y límites estilísticos**) 1.<sup>o</sup> — que o poeta acumulou adjetivos que exprimem escuridão, tais como "caliginoso", "oscuro", "negra", "nocturnas"; 2.<sup>o</sup> — "caliginoso" representa para o leitor comum um misterioso valor alusivo, que se propaga pelos versos seguintes ("caliginoso" é expressivo também por ser palavra longa, e ter, colocada como está em situação de evidência, sua musicalidade ressaltada); 3.<sup>o</sup> — há um verso em que a imagem do escuro parece que se condensa:

infame turba de nocturnas aves.

Analisando êsse verso, salienta Dámaso Alonso que os acentos, caindo na 4.<sup>a</sup> e na 8.<sup>a</sup> sílabas, ferem duas sílabas idênticas: "tur". A sensação da 8.<sup>a</sup> sílaba reforça o negror

da 4.<sup>a</sup>, duplicação acrescida pelo fato de o “r” final prolongar a ressonância do “u”. O verso, além do mais, é bímembre, dando a impressão de perfeita simetria acentual e sintática. Acentual: 4 — 8. Sintática: adjetivo — substantivo — preposição — adjetivo — substantivo. O último verso, aliás, reitera, como ainda observa Dámaso Alonso, a imagem estrutural do penúltimo: em “gimiendo tristes y volando graves” há a mesma bilateralidade sintática, representada agora pelo esquema gerúndio — adjetivo — preposição — gerúndio — adjetivo.

\* \* \*

Claro que êsses elementos, assinalados por Alonso, estão de fato presentes no complexo significante dos versos. Mas há outros elementos que Alonso negligenciou, embora, em nossa opinião, colaborem para a impressão geral de cristalização que se nota nos versos. Trata-se da assonância e da aliteração. A simetria do verso “infame turba de nocturnas aves” é bem maior do que acenou o estilista espanhol. Além da acentual e da sintática, há ainda a simetria assonante, só parcialmente apontada por Alonso com referência à sílaba “tur”. Entre “turba” e “nocturnas” a assonância é tão rica que quase se faz rima; mas nos extremos do verso há outra assonância, de “infame” com “aves”, sendo a linha, portanto, portadora de dupla assonância em posição simétrica:

a e — u a — u a — a e.

No último verso, embora não se trate dos mesmos fonemas, a letra “g” aparece também simetricamente, no começo das palavras inicial e final da linha, em “gimiendo” e “graves”, de modo que a impressão de ordem é visualmente reforçada.

Também a aliteração merece exame em toda a oitava. Para começar, há um verso em que ela é por demais flagrante. Trata-se do 6.<sup>o</sup>: “ser de la negra noche nos lo enseña”, em que há três “nn” iniciais, e um médio de quebra. Outra aliteração evidente se observa no 4.<sup>o</sup> verso, entre “profunda” e “peña”.

Mas se formos examinar a aliteração não de verso a verso, e sim dentro de tôda a oitava, notaremos fatos curiosos: o "g" que abre a oitava, com "guarnición", fecha não apenas o segundo verso ("greña"), mas a própria oitava: "graves". No 1.º verso, há "tosca" que alitera com "troncos" no segundo verso, aliteração reforçada por dois "tt" interiores: "este" (1.º verso) e "robustos" (2.º). Pois bem, êsses "tt", que surgem no início da oitava, voltam no fim, aliterando "turba" (7.º verso) com "tristes" (8.º) e aproveitando, de permeio, o "t" de "nocturnas". O "c" exerce também uma função perceptível na oitava: surgindo a princípio interiormente, em "tosca", "escollo" e "troncos", logo depois ganha projeção inicial em "cuya", "caverna" e "caliginoso".

Não quero dizer que tôdas essas aliterações tenham sido conscientemente procuradas por Góngora; o mais provável é que tenham surgido automaticamente no ato da composição, segundo uma espécie de necessidade psicológica de retôrno aos mesmos sons. Ou melhor: o uso de certos fonemas iniciais dirige o pensamento, às vêzes, para palavras começadas com êsses mesmos fonemas, sem que o poeta tenha exata consciência disso. Essas aliterações involuntárias agem frequentemente não dentro do mesmo verso, mas de verso a verso ou versos.

O resultado é que o leitor fica embalado pela expressão, sem que saiba exatamente porque; ou o poeta, ao compor, fica seduzido por certas palavras em determinados lugares, sem que encontre para isso explicação mais convincente. Mas a explicação existe: os versos anteriores condicionam os posteriores, não só quanto ao sentido, clima, ritmo e estrutura, mas ainda quanto ao vocabulário. Claro que o poeta, compondo, não nota o fato; mas um exame frio do texto composto pode acusar uma espécie de fio de Ariadne no labirinto de sons do poema. É o que ocorre com a oitava de Góngora, tão justamente celebrada em sua expressividade e em seu aspecto formal.

## DE CONJUNÇÕES E ADVÉRBIOS

---

MUITAS proibições que se fazem em poesia carecem de mérito. Decorre isso de que os poetas e críticos possuem teorias próprias e traçam regras de acôrdo com essas teorias. Acontece, porém, que a maior parte das teorias não abrange todos os poemas dignos dêsse nome, mas apenas pequena parte. E é a parte excluída que vem invalidar as teorias restritas, induzidas de escasso número de composições e não do mais amplo número possível.

Muito conhecida é a condenação, que fazem alguns teóricos e críticos, das conjunções ilativas e causais em poesia. Baseiam-se em que essas palavras denunciam uma conclusão ou causa e portanto são de caráter lógico. Ora, como a poesia parece indiferente à lógica, forçoso é concluir que o uso de conjunções dêsse tipo constituirá legítimo atentado à natureza alógica da poesia. O raciocínio, à primeira vista bem lançado, é no entanto perfeitamente falacioso. O que interessa na poesia não é diretamente o pretexto (ou situação expressa) mas o tema (ou sentimento que emerge do pretexto). O pretexto pode ser perfeitamente lógico, mas isso não afeta o tema, que é, por fôrça, de natureza afetiva. Nunca será demais insistir nessa teoria de Hytier, que me parece condizente com a realidade dos fatos. Em outros termos já a deixaram expressa T. S. Eliot, com sua teoria do correlativo objetivo, ou Ezra Pound, quando definiu a poesia como "a sort of inspired mathematics, which give us equations, not for abstract figures, triangles, spheres, and the like, but equations for the human emotions." Substancialmente, a concepção de Pound (expressa em 1910) e a de Eliot (1919) são iguais, como observa Ray B. West.

No que se refere às conjunções ilativas (ou conclusivas) cabe observar que os poemas, em geral, obedecem a estruturas esquematizáveis. Sôbre algumas dessas estruturas ou métodos estruturais, excluído o metro, já se pronunciou

Yvor Winters em conhecido ensaio, "The Experimental School in American Poetry". Por um desses métodos — o método lógico da composição — o crítico entende a progressão racional de um detalhe para outro; o poema tem evidente estrutura expositória, como o "To His Coy Mistress", de Andrew Marvell, em que T. S. Eliot viu, com razão, algo de uma estrutura silogística. Em outros termos, mais adequados ao caso das conjunções que estamos examinando: o esquema último da poesia, se a descarnarmos totalmente, ficará reduzido a três vigas ou a três conjunções: se, mas, portanto. O poeta faz uma afirmação condicional: se tivéssemos bastante tempo, então eu ficaria cem anos a adorar teus olhos, etc..

(Had we but world enough, and time,  
 .....  
 An hundred years should go to praise  
 Thine eyes, and on thy forehead gaze;  
 Two hundred to adore each breast  
 But thirty thousand to the rest); mas não temos  
 bastante tempo e a morte está à vista:

But at my back I always hear  
 Time's wingèd charriot hurrying near,  
 .....  
 The grave's a fine and private place,  
 But none, I think, do there embrace; portanto,  
 gozemos, devoremos agora nosso tempo:

Now therefore, .....  
 .....  
 Now let us sport us while we may,  
 And now, like amorous birds of prey,  
 Rather at once our time devour,  
 Than languish in his slow-chapt power.

Está aí, nessa poesia metafísica, um exemplo, e vigoroso, do emprêgo perfeitamente normal da conjunção conclusiva. Também as causais são freqüentíssimas em poesia. Neste setor, há exemplos de tôda espécie. Se tomar-

mos as "Odes" de Ricardo Reis, não precisaremos procurar muito para toparmos com duas causais numa só ode, por sinal que das mais célebres:

"As rosas amo dos jardins de Adônis,  
Essas vólucres amo, Lídia, rosas,  
    Que em o dia em que nascem,  
    Em êsse dia morrem.  
A luz para elas é eterna, porque  
Nascem nascido já o sol, e acabam  
    Antes que Apolo deixe  
    O seu curso visível.  
Assim façamos nossa vida **um dia**,  
Inscientes, Lídia, voluntariamente,  
    Que há noite antes e após  
    O pouco que duramos."

No 5.º verso e no 11.º há duas causais: porque e que. E no 9.º verso, aquêle "assim" dissimulado não passa de uma conjunção ilativa, que pode ser perfeitamente substituída por "logo", "então". A estrutura do poema é bastante simples: trata-se de uma comparação (da vida humana com a brevidade das rosas) e de uma conclusão, que envolve o ideal de viver luminosamente, como as rosas. O papel da conjunção conclusiva é portanto fundamental.

Uma outra ode de Pessoa, e não menos conhecida, termina também com uma conjunção causal:

"Para ser grande, sê inteiro: nada  
    Teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
    No mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua tôda  
    Brilha, porque alta vive".

Num poema de T. S. Eliot, "Ash Wednesday", o papel da conjunção causal é tão nuclear, a idéia de causa, que ela indica, é tão obsessivamente frisada, que tôda a primeira parte do poema desapareceria sem o uso da palavra "be-



mar-se: seria impossível atacar a qualidade dos poemas. É errônea a proibição de tal ou qual palavra ou classe de palavras, em poesia. Porque a poesia — em sua face visível — não é simplesmente a palavra, como tanto se diz, mas o arranjo das palavras. Nesse arranjo é que o poeta mostra a sua habilidade, o seu poder de comando, a sua perícia ou a sua irremediável fraqueza. Tanto maior será o poeta, sob o ponto de vista estritamente artesanal, quanto mais conseguir tirar efeito de palavras em si mesmas inexpressivas. Porque é possível, pela disposição das palavras, pôr em relevo uma delas; isso é fácil e normal quando se trata de um substantivo, de um adjetivo, de um verbo. Mas às vezes a carga poética se concentra num advérbio, como naquele soneto de Vinicius de Moraes que se baseia num simples “de repente”. O soneto faz da locução um uso reiterado: de repente aconteceu isto, de repente aconteceu aquilo, e assim por diante até terminar: “de repente, não mais que de repente”. Mesmo entre os mais jovens, há alguns que sabem tirar efeito de uma espécie de suspensão do “e” ou do “ou”, como o sr. Olímpio Monat da Fonseca em seu livro de estréia, “Cantos”. O poema inicial é disso um exemplo:

“Ouve,  
ouve aquela música ainda silêncio  
na flauta que jaz entre os dois pomos  
e,  
contempla a morte ainda ritmo  
nos ágeis corcéis que pelos prados correm  
ou,  
fita o lúcido sol que já em seu íntimo  
traz a noite”.

Pena é que o poeta, encantado com a descoberta, tenha dela feito uso freqüente, o que banaliza a invenção e a transforma em processo. Essa, porém, já é outra questão.



## TRÊS LIVROS PREMIADOS

---

### 1. O DANÇADO DESTINO

**A**DVERTE Dámaso Alonso, em face da poesia de Góngora, que esta resume a natureza, numa síntese brilhante e bem ordenada. Trata-se de uma recriação dentro de limites. Pois bem, ao lermos *O Dançado Destino*, da sra. Maria da Saudade Cortesão (Rio de Janeiro, 1955), lembramo-nos imediatamente dessa caracterização. O que desde logo impressiona nessa autora, a quem em 1951 foi atribuído o prêmio “Fábio Prado” de Poesia, é não só a sua capacidade de interpretação e síntese, como ainda a clara noção de limite que reponta de sua poesia.

Se o vigor de síntese já transparece da série “As Estações”, que reflete as reações psicológicas da autora ante o espetáculo mutável das quadras do ano, em “As Lamentações” a poetisa se traslada, dramaticamente, para as figuras de Ofélia, Ariadne, Fedra e a mulher de Loth. O processo dramático da sra. Maria da Saudade presta-se à análise, por exemplo, no poema “Ariadna”. A figura de Ariadne é a tradicional, e nela a poetisa se encarna. Ainda mais: a situação em que Ariadne se encontra é também a tradicional. Mas embora a personagem e a situação sejam as tradicionais, o comportamento psicológico de Ariadne se enriquece de matizes, porque Ariadne não é a simples moça da fábula, mas a poetisa que se desdobra e vive a lendária filha de Minos. Como em Catulo, Ariadne se vê abandonada por Teseu na ilha deserta (1); mas enquanto no poeta latino a moça grita de desespero e galga montes para ver de longe o navio —

---

(1) Esclareça-se contudo, pois falamos em tradição, que nem todos os escritores antigos faziam Ariadne ser abandonada por Teseu. Segundo Homero, por exemplo, foi morta pela deusa Ártemis na ilha de Dia, quando estava sendo levada por Teseu para Atenas (*Odisséia*, XI, 321-325). Já para Apolodoro (*Epítome*, I, 9) foi raptada por Dioniso em Naxos, contra a vontade de Teseu.

Saepe illam perhibent ardenti corde furentem  
 Clarisonas imo fudisse e pectore uoces,  
 Ac tum praeruptos tristem conscendere montes,  
 Vnde aciem in pelagi uastos protenderet aestus,  
 (64, 124-7)

— Ariadne, para Maria da Saudade, ao ver-se abandonada e iludida, confunde-se e foge para os montes, sentindo-se como que amaldiçoada e procurando esquecer a luz e as coisas diurnas na noite acolhedora:

Adversa aos pássaros  
 E à luz do dia,  
 Galgando obliqua  
 Inclínados plainos,  
 Às ciladas cruéis  
 Do meio-dia  
 De perfil fugindo.

Ai, de mim! longe é o mar  
 E seus pórticos graves.  
 Lacerada vagueio  
 Pela aresta das fragas,  
 A cal e o acanto  
 Gretam meus pés  
 Outrora amados.

Oh perdidas colunas  
 Que o mundo limitavam  
 Circular, perdido  
 Centro do meu ser  
 Enraizado no engano.  
 Eu que detinha o fio  
 E o segrêdo. Oh iludida!

Adversa aos pássaros,  
 Nos impiedosos plainos  
 Buscando a bôca da sombra  
 E a ternura,  
 Infíel aos presságios,  
 A mim mesma funesta,  
 De perfil fugindo.

A certeza anterior (de que Teseu a amava e era sincero para com ela) se identifica com a luz; enganada pelo dia (isto é, por sua certeza), Ariadne se sente esmagada e amplia seu drama até intuícionar-se uma personagem trágica, que só tem afinidades com a noite e as sombras da condenação.

Se Maria da Saudade recriou Ariadne num poema psicologicamente curioso, já a apresentação de Fedra ocorre numa composição de nível artístico superior:

Nos corredores onde outrora  
Soprava a brisa, hoje o fogo,  
Um rumor de sangue e fera,  
Respirar descompassado.  
Nos corredores onde agora

A aurora me vê vagueando,  
Os cabelos desatados,  
Os meus vestidos vermelhos  
Caídos por sobre as lajes  
E as minhas servas chorando.

Errando em busca da pura  
Solidão que me rejeita,  
Arranco em sangue do peito  
Um som selvagem e branco  
Que nos corredores perdura.

Impura, Hipólito, e alva  
Grito o teu nome inviolado —  
E tu corres pela praia  
Com pássaros nos cabelos,  
E nu entre os teus cavalos.

Patenteia-se, nesse poema, a ciência vocabular da sra. Maria da Saudade. Os vocábulos são a um só tempo adequados ao tema e portadores de densa força sugestiva. Surge, em plenitude, a mulher apaixonada e prêsã do desespero; tudo, de início, são ardências primitivas: fogo, sangue, fera, respiração ofegante. Depois, caracteriza-se a cena, uma ce-

na antiga, como convém ao tema Fedra: lajes e servas. Finalmente, a mulher que não encontra paz grita de pura aflição, de remorso e desespero, ao pensar que Hipólito corre para a morte, em meio aos seus cavalos, na praia. Ainda aqui, dois pormenores são sugestivos: os pássaros nos cabelos, que dão a Hipólito um quê de inocência e lirismo, e o fato de estar êle nu, evocativo de heróica antigüidade. Tudo, no poema, é adequado e funcional. Qualquer superfluidade foi suprimida. Na primeira estrofe, as elipses se sucedem: "Nos corredores onde outrora / Soprava a brisa, hoje o fogo", isto é, nos corredores onde outrora soprava a brisa e hoje sopra o fogo; "Um rumor de sangue e fera / Respirar descompassado" — ouve-se um rumor de sangue e fera, ouve-se um respirar descompassado.

Se nesse poema é flagrante a técnica da sra. Maria da Saudade (os próprios vestidos "vermelhos", simples como são, funcionam no contexto), outros poemas confirmam a capacidade da autora. Ora é uma simples questão de ordem vocabular que dá encanto a determinado trecho:

"Ah os pássaros, ai  
Que em molhos se desprendem  
Do jasmineiro oblíquos";

ora são conotações orientais ou clássicas que valorizam um "coroadade peônias" ou um "bela como um abeto"; ora é a própria imagem que, além disso, se revela de claro bom gosto: "teus ombros, azul narciso".

Ao falar em conotações é evidente que estou tomando o texto como simples ponto-de-apoio para minhas próprias lembranças de leitor; de nenhum modo quero insinuar que a sra. Maria da Saudade esteja aludindo a Li Po, Po Chu-i ou Vergílio, em reminiscências livrescas que não é lícito à crítica presumir. Pelo contrário, a poesia da sra. Maria da Saudade transpira, principalmente em "A Partitura do Sonho", vida efetivamente vivida. O ambiente e a vida familiar portuguesa transparecem fortemente na coleção; assim, o abeto, para a sra. Maria da Saudade, será uma árvore vista e revista, enquanto para nós, criaturas do trópico do sul,

assumirá um pouco daquela “estranheza” sem a qual, dizia Bacon, não há beleza excelente.

Mas o que há de vida real na poesia da sra. Maria da Saudade não prejudica a sua transfiguração, isto é, não compromete com detalhes banais e vulgares a depuração das experiências. O mundo da sra. Maria da Saudade é mais limitado que o mundo real, embora mais brilhante — tal como no caso de Góngora.

E, por falar em limites, eis aí alguma coisa que se nota em *O Dançado Destino*. Já não falo em vocábulos que se reiteram de modo a chamar a atenção: falo numa preocupação geométrica de linhas e formas, a qual ora descarna a poesia, fazendo-a semelhante a um quadro abstracionista, ora lhe dá volume, tal qual se estivéssemos em face de uma escultura. No que se refere a linhas, sucedem-se os termos “tangentes”, “divergentes”, “obliquos”, “verticais”, “paralelas”, “diagonais”, etc. logo nos primeiros poemas. Quanto às formas, não creio ser preciso salientar que as imagens visuais da sra. Maria da Saudade são em geral densas e expressivas. Falei em volumes: veja-se como, no poema “Ofélia”, há uma como que sucessão de posições da face e do corpo humano:

Cristal e aço da tarde,  
Íris d'água côr do tempo,  
Que rosto perdi na água  
Que perfil perdi no vento.

Nunca a figura do sonho  
Me pareceu tão velada —  
Vejo só a meia-lua  
Da sua nuca inclinada.

Edifício d'água e sombra  
Que eu fugindo desmanchava —  
È em meus cabelos ao sul  
Grinaldas se desfolhavam.

Deixai-me afundar nas frias  
Solidões de junco e mágoa,  
E dos pássaros ausente  
Repousar à sombra d'água.

Também a aliteração constitui um limite na poesia da Sra. Maria da Saudade, ou ainda o pretérito imperfeito. Trata-se, neste último caso, de um marco temporal, que faz alguns de seus poemas, como "A mulher de Loth", terem afinidade com certos romances populares.

## 2. OS INSTRUMENTOS DO TEMPO

Assevera Herbert Read que na poesia de Gerard Manley Hopkins a beleza da superfície tende a ocultar o pensamento, que todavia existe e emergirá em sua variedade e força à medida que a linguagem do poeta for sendo aceita (1). Leva-me a evocar essa observação do crítico inglês a consideração de que a forma, brilhante e acabada, reluta muitas vezes em entregar-nos o conteúdo, em ceder-nos o fundo sem o qual, não obstante, ela própria não se compreenderia. Daí parecer-nos, eventualmente, que determinado poema "não tem fundo" ou é "pobre de fundo", quando na realidade êsse fundo resistiu à nossa captação, não permitiu que nos assenhoreássemos de seu sentido e razão de ser.

Diversamente não parece pensar o sr. Fernando Pessoa Ferreira, prêmio Fábio Prado de 1954, em cujo livro *Os Instrumentos do Tempo*, ora editado (2), se afirma que

"A superfície é tudo. Nada existe  
mais profundo que a rosa e permanece  
alheio à dor dessa beleza enorme",

tese aparentemente oposta, mas só na aparência; para citarmos ainda uma vez Herbert Read, "a forma é inerente à

---

(1) *Form in Modern Poetry*, Vision, Londres, 1948, pág. 58.

(2) *Livros de Portugal*, Rio de Janeiro, 1958.

paixão. Pois, como observou Emerson com sua ocasional penetração, não são os metros, mas um argumento causador de metros, o que faz o poema — um pensamento tão apaixonado e vivo que, como o espírito de uma planta ou animal, tem arquitetura própria, e enriquece a natureza com um novo objeto”. É preciso, portanto, saber descobrir, na forma da rosa, o espírito da rosa, o pensamento que a gerou e produziu.

Isso no que diz com o crítico, o qual correrá contudo o risco de sofrer ante os olhos a decomposição do objeto contemplado, como no caso do peixe de Agassiz, narrado por Pound (3), ou no da famosa mósca azul, do nosso não menos famoso Machado de Assis. São percalços de que não obstante o poeta se acha isento, pois não lida com a análise mas com a síntese. Nem seu peixe é o peixe morto de Agassiz, e sim o peixe vivo no aquário:

Um peixe diante de sua  
matemática serena,  
vivendo como quem sente  
raro sabor de domingo,  
branco, efêmero, pacífico.

Não sabe que me pertence  
e que procuro as palavras  
correspondentes e exatas  
para dissecar seu brilho.

Ou será, vivo ou morto o peixe, a imagem do peixe em seu auge, tão incorruptível como “a essência e a forma divina” da bela de Baudelaire, mesmo defunta e a desfazer-se.

Dito isso, e assim como observa um peixe no aquário, o sr. Fernando Pessoa Ferreira se volta, em sua poesia, para temas na maior parte simples: não será inútilmente, aliás, que a primeira parte de seu livro se denomina “Pe-

---

(3) Ezra Pound, *ABC of Reading*, Faber and Faber, Londres, 1951, pág. 17. Cf. ainda Geir Campos, in *Revista Brasileira de Poesia*, n.º 7, pág. 27.

quenas Odes Domésticas". Algumas dessas odes têm mesmo a simplicidade dos velhos "cromos":

Calor do pão na manhã,  
crescendo manso e dormente.  
No soalho se desmancha  
doce luz inconsistente,  
com suas facas de mel  
cortando o silêncio quente.  
Os ombros dela na cama,  
como narcisos cansados,  
num florescer transparente.

É manhã, cresce o calor como se o difundisse o pão; raios de sol penetram no quarto, longos como facas e louros como mel; a moça ainda está na cama, com os ombros à mostra: ombros de narciso, e de narciso cansado, tanto que repousam.

Os vegetais, as flores sobretudo, interferem frequentemente na poesia de Fernando Ferreira, que é capaz de perceber "a linguagem tranqüila das violetas" ou de se dirigir a Dolores em duas canções "botânicas". E mais do que as flores, certas imagens cinéticas lhe povoam os versos, que oscilam entre o movimento e o repouso, como em "As Raízes do Sono":

Deixamos nossos pés abandonados,  
como as asas longínquas de quem dorme.  
Pois nada tem a ver conosco o largo  
impulso que nos une e nos devolve

à claridade antiga das lembranças  
e à pureza dos pés que nós perdemos.  
(Íntimos aquedutos de silêncio  
prendem meu salto para o desencanto

de rosas magras, sujas, impassíveis).  
Tôdas as coisas, cuja brevidade  
flutua em nossos pés indivisíveis,



renunciaram hoje aos seus alegres  
patins, às suas tímidas janelas,  
e aos rumos plenos de serenidade.

E assim como nesse sonêto, por sua poesia perpassam fugas e vôos, gestos, viagens, itinerários, danças, verbos indicativos de movimento, como jogar, precipitar, etc. Às vêzes o repouso sobrevém, como contraste:

Esta manhã comportada:  
cada coisa em seu lugar.  
Como uma luva dorme o ar  
de laranjas estagnadas.

É êsse mesmo repouso que se nota, ainda, neste pequeno poema:

E vem a hora necessária,  
quando se acende o espírito natural das côres.  
Depois, o verde e as nuvens esfriaram  
e nas árvores pousam sossegados,  
como numa aquarela.

Muitas das emoções a que se reportam os versos também pertencem a uma hierarquia de certo modo cinética, pois se enfileiram na linhagem do susto, do sobressalto, do espanto, do pânico.

Num sonêto como "A Nadadora", o espírito cinético dessa poesia surge em sua pureza:

Verde. Silenciosamente verde,  
suspensa na manhã, a nadadora.  
A paisagem descalça das colinas  
repousa em ti. E disso nada sabes.

As mãos voando, a côr, o sobressalto  
do busto a deslizar em sua própria  
audácia. E o resto de seu corpo, límpido,  
fácil, inseqüente quase, neutro.

De vez em quando o céu se precipita  
em sua fronte eternamente simples,  
em seu silêncio colorido e puro.

Tens os olhos ausentes, não percebes  
a nadadora, única, desfeita  
em claros alicerces de ternura.

De assinalar, finalmente, que a expressão de Fernando Pessoa Ferreira é depurada e precisa, ostentando raríssimas inadvertências e poucas influências perceptíveis. De sua força pode dizer, por exemplo, o "Soneto Dominical":

Densa de tempo, a tarde se assemelha  
à plenitude simples de um aquário,  
anunciando a flor do calendário  
debruçada na sua cór vermelha.

Momento de ginástica brancura:  
o mar tranqüilamente provisório,  
o trapézio, o terraço, o promontório,  
a flor de sobressalto e de aventura.

Nas minhas mãos o tempo está dormindo,  
inútilmente longo e fecundado;  
contudo, permanece resistindo

suspense à claridade dos olhares.  
Que o mar tem pés de vidro e está sentado  
à margem das questões crepusculares.

Poucas vêzes se terá visto um estreante, como êsse, iniciar-se formalmente tão seguro. A julgar pela nítida economia de seus poemas, pelo seu modo pessoal de contemplar os objetos, pela firmeza de suas soluções, podemos esperar do autor de **Os Instrumentos do Tempo** (siquid habent ueri uatum praesagia) uma carreira de mestre.

### 3. ALADOS IDÍLIOS

Não deixa de ser profundamente significativa a circunstância de Lélia Coelho Frota epigrafar uma das partes de seu livro (1) com alguns versos de Raimbaut d'Aurenga (em tradução francesa): "Entrelaço, concentrado e pensativo, vocábulos / preciosos, escuros e coloridos, / e procuro cuidadosamente / o modo de, limando-os, tirar-lhes a ferrugem, / a fim de tornar claro meu coração obscuro". De fato, o Conde de Aurenga, senhor de Corteson e "de gran ren d'autres castels", foi notório representante do "trobar clus"; e igualmente a poesia dêstes **Alados Idílios**, fechada, entrelaça **motz bruns e teinz**, sem que a poetisa mostre os receios de Dante:

Ma perch'io non proceda troppo chiuso.

Já Hincmar, arcebispo de Reims (845-882), e Rábano Mauro (cêrca de 780-856) verberavam o uso de **abstrusa, obscura, contorta, rariora vocabula**, uso êsse aproximado por Viscardi do futuro **trobar clus** (2). Não obstante, a um dos representantes dêsse modo de poetar, Arnaut Daniel, foi que Dante concedeu o título de "miglior fabbro": entre crítica e louvor, oscilam as opiniões.

Como bem frisa Ernst Robert Curtius, "o maneirista quer dizer as coisas não normalmente, mas de modo anormal: prefere o artificial e afetado ao natural. Quer surpreender, maravilhar, deslumbrar". Nem todos, porém, são deslumbráveis: ou por desconhecerem os elementos do ofício (e isso se dá com o público em geral, que não costuma perceber os refinamentos expressivos) ou por entenderem que poesia não é somente expressão, mas também comunicação. Ora, o maneirismo torna difícil a comunicação, uma vez que carrega na afetação expressiva. E essa afetação pode não ser padronizada, mas variável; como ainda frisa

(1) **Alados Idílios**, São Paulo, 1958. Prêmio de "A Gazeta".

(2) Martín de Riquer prefere separar do **trobar clus** o **trobar ric**, pois êste é hermético por motivos de rebuscamento; quanto a Viscardi, cf. o mesmo Martín de Riquer, **La Lirica de los Trovadores**, Barcelona, 1948, pág. XXII.

Curtius, “enquanto há um modo de dizer as coisas naturalmente, há mil formas de inaturalidade”.

Muitos são os recursos de que se vale Lélia Coelho Frota para dizer as coisas a seu modo, criando o seu maneirismo: não receia usar vocábulos de “glauceste acento”, e assim surgem em seus versos (mas sem comprometê-los) palavras “poéticas” como “rórido”, “aligeras”, “prístina”, “rútilo”, ou já levemente emboloradas, como “sapiente”, “vedor”, “assaz”, etc. Por outro lado, não teme valer-se de certos verbos de aspecto nada nobre como “estufar”, “estucar”, “suturar” — mas dessa emprêsa também a poetisa não se sai mal. Curioso é ainda o modo como lança mão dos diminutivos, chegando a ponto de com êles encerrar poemas:

— Que recato mineiro!  
Làgrimazinha dela.

No poema seguinte, diz que “O amor virou a rua / de coraçãozinho mole” e como êsse diminutivo há vários outros espalhados pelo livro; assim, em título (“Noticinha de moço míope”) ou logo no poema-título:

Bobagem, moço. Você  
não tem saída você  
sabe que precisa  
dar voltinhas você  
sente, e mais, pres-  
sente que precisa  
passar sôbre  
ondinhas do mar.

Por vêzes, diminui por meio de sufixos que não se juntam normalmente a determinados substantivos: pássaro vira assim **passaril** e **passarote**. Outras vêzes, os sufixos já são mais fantasiosos, criando palavras como **noitília**, **verdília**:

O coração é relva  
verdília verdoenga  
e raízes conspiram  
levíssimas arengas.

Em “Balança” reza o verso inicial que “desce a noite, noitília”, e pouco adiante vem incoercível o ímpeto lúdico:

Fora é noite  
dentro os patins  
revoam, Martim  
sôbre teu coração  
florindo floral  
floril florimetal.

Não menos lúdicos alguns trechos de “A Côr de Cor”:

Azul, azul, e porque não  
afinil, carídio, issonte?

.....

Verdeavam  
verdeantemente, que efusão  
de clorofila pelas sebes serpes!  
Diáfanas, na linfa, ouvi as ninfas  
enfáticas, afins, plurivertentes  
e cantábiles cantábiles cantábiles.

Já estamos aqui naquele vêzo denunciado por Coleridge — a prevalência do som sôbre o sentido. Isso é confirmado pelas assonâncias e rimas que a poetisa vai prodigalizando por seus versos:

“impelindo o corpo arisco  
para a fôrca tórno forno  
e dura furna de angústia.”

“Senhora, viço de amor,  
juro das horas sonoras”

“O qual fêz tlóc  
e de um golpe  
me sorveu de um gole forte  
eu! eu que era o coração  
das garridas avenidas  
latejando na baía.”

Outras vêzes junta-se a consonâncias e assonâncias a aliteração:

A cidade é corpo morto  
e teu amor, meu senhor,  
alfaia dentro de poço  
comoção dentro de um moço  
entre mil comoções moças.  
A cidade é corpo morto,  
indestrutível, distante  
mas tão distante, meu bem...

E até mesmo a **adnominatio**:

Hoje me disfarço  
de passarinho  
e te **levo de leve**  
sôbre o caminho  
do mar.

Êsses processos — tão aparentes — mais as sinafias quase que a três por dois:

“.....você  
sente, e mais, pres-  
sente que precisa”

“.....E amar a-  
mar era gesto precoce”

“Mas qual a côr do azul  
seu cor-  
ação mais recuado em som, sem nome”

“improvisado anil e arisco em ul-  
tramarina, furtiva iridescência”,

e além disso os hipérbatos

“.....Por seu mal  
urde a feroz  
que a minará  
cal,  
ja se viu, paciência”,

tudo isso dá às composições de **Alados Idílios** o caráter antes de exercício do que de poemas realizados. Verdade é que a poetisa diz com segurança e personalidade, mas seus temas não aparecem; nem seus versos se afiguram fruto da imaginação, mas rebento da simples fantasia. Realmente, não parece rico de sentimento nem sequer de vida, mas simples pretexto para refinado excurso (mais ensaio verbal e cerebrino do que pròpriamente poesia, na medida em que esta deva ser intuição) um poema no qual se trata "De como a enfastiada poetisa ao passear em jardim primaveril se inteirou súbitamente de seu passamento, deparando com sua finada imagem que descansava sôbre um murinho só de violetas e também de como se comportaram e dialogaram em tão alarmante contingência as ditas personagens."

Como os versos da poetisa não são produto da imaginação, explica-se que discorra com a mesma técnica, apurada mas artificial, sôbre as fôrças britânicas erguidas em Chipre ou um simples reflexo no vidro. Daí a razão por que a poesia de **Alados Idílios**, se é inteligente, carece de sangue. A própria poetisa, aliás, sabe disso:

Mas que fazer  
.....  
se um ensaio  
de gravidades  
antes encanta  
e não comove?

O remédio é não fiar-se de encantos; são coisa muito relativa.

# ÍNDICE

	Págs.
O verso romântico .....	5
Pés quebrados .....	17
Os princípios silábico e silábico-acentual .....	23
Sistemas de contagem dos versos .....	33
O verso alexandrino .....	39
O decassílabo .....	51
Decassílabos e octossílabos parnasianos .....	57
Uma edição de Fagundes Varela .....	63
Dimensões .....	67
Labirinto de sons .....	73
De conjunções e advérbios .....	77
Três livros premiados:	
1. O dançado destino .....	83
2. Os instrumentos do tempo .....	88
3. Alados idílios .....	93



## GOVÉRNO CARVALHO PINTO

*Terminou-se a impressão dêste livro aos 19 de dezembro de 1959, na Imprensa Oficial do Estado, para a Comissão Estadual de Literatura, do Conselho Estadual de Cultura, sendo Secretário do Govérno o Sr. Márcio Ribeiro Pôrto e membros da C.E.L. os Srs.: Domingos Carvalho da Silva, presidente; Péricles Eugênio da Silva Ramos, vice-presidente; Afrânio Zucolotto, André Carneiro, Antônio D'Elia, Fernando Góes, D. Heloísa de Almeida Prado, Monsenhor João Batista de Carvalho, José Aderaldo Castello, José Pedro Leite Cordeiro, Leonardo Arroyo, Lívio Barreto Xavier, Mário Donato, Mário da Silva Brito e Oliveira Ribeiro Neto; secretário, Rômulo Fonseca.*