

O VERSO DECASSÍLABO

JOSÉ AMÉRICO MIRANDA*
RILANE TELES DE SOUZA**

RESUMO

Este artigo examina alguns tratados de versificação em língua portuguesa, do século XVIII à segunda metade do século XX. A partir do Renascimento, predominou na poesia de língua portuguesa o decassílabo italiano. Nos séculos seguintes, os tratados de versificação o converteram em *receita* praticamente única para esse verso. No Simbolismo e no Modernismo, pela recuperação de esquemas rítmicos utilizados na Idade Média e pela utilização de outras possibilidades muito pouco usadas no passado, esse verso foi *descristalizado*, recuperou a enorme plasticidade que teve outrora. Uma amostra de poesia contemporânea, apresentada ao final do artigo, vai além das rupturas modernistas.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria do verso; versificação; verso decassílabo.

O verso decassílabo ocorre na poesia de língua portuguesa desde os tempos medievais. Naqueles séculos, as sequências verbais com acento na décima sílaba eram usadas com grande liberdade rítmica: os acentos, nas sílabas anteriores à décima, tanto podiam incidir sobre sílabas pares (principalmente a quarta, a sexta e a oitava) como sobre sílabas ímpares (principalmente

* Pesquisador DCR (Desenvolvimento Científico Regional) do CNPq, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo/ FAPES, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras / PPGL da Universidade Federal do Espírito Santo/ UFES, Espírito Santo, Vitória, Brasil.
E-mail: bmaj@uol.com.br

** Graduanda em Letras Português na Universidade Federal do Espírito Santo/ UFES, Espírito Santo, Vitória, Brasil. Bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES).
E-mail: rilane1@hotmail.com

a terceira, a quinta e a sétima). Tanto os acentos nas sílabas pares como os que recaem sobre as ímpares tinham lastro na tradição poética peninsular. Eles também ocorriam na poesia occitânica, que tantas formas forneceu ao cancionero galego-português (ALI, 2006, p. 85-88; PROENÇA, 1955, p. 55; AZEVEDO FILHO, 1971, p. 31). Eventualmente, o verso de dez sílabas podia ter acento na nona; porém, nesse caso, o verso deveria ser necessariamente grave, isto é, terminar por palavra paroxítona, cuja última sílaba (normalmente átona) era incluída na medida do verso – lei de Mussafia: “correspondência de versos metricamente distintos mas aritmeticamente iguais quanto ao número de sílabas” (CUNHA, 2004, p. 88). O princípio dessa lei foi também constatado por José Joaquim Nunes, que, em seu estudo das cantigas de amigo, afirmou deverem os trovadores atender ao número de sílabas no verso, e não à posição da última tônica (NUNES apud SPINA, 2003).

A partir do Renascimento, houve uma reformulação do decassílabo, por influência italiana: o verso passou a ter acentos fixos na sexta e na décima sílabas (heroico) ou na quarta, na oitava e na décima (sáfico). A esse verso se deu o nome de italiano, “porque da Itália o trouxe Sá de Miranda para Portugal” (BANDEIRA, 1968, p. 3058). Quando se diz que o verso com esses acentos “foi trazido da Itália”, o que se entende é que ele não existia na poesia portuguesa – o que não é verdade. Segundo Spina (2003, p. 29), “quando dizemos que Sá de Miranda introduziu na poesia portuguesa o decassílabo italiano, não significa isso dizer que esse metro seja genuinamente italiano”, pois “na lírica trovadoresca já tinha sido largamente praticado”.

Ocorre muitas vezes esse verso, com os acentos do chamado “italiano”, na poesia medieval de Joan Garcia de Guilhade, conforme demonstrou Azevedo Filho (1962, p. 23, p.19 e p. 18, respectivamente) nestes exemplos:

e tenho que farey muy gran razon.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

e gran prazer viron os olhos meus!

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Escolheria, mentr'ouvesse sen.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Do mesmo modo, esses versos são facilmente encontráveis no *Cancioneiro* de D. Dinis (1997, p. 27):

que haja gram pesar nem gram prazer,
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

que lh’haveriam d’entender por em[.]¹
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E em outros poetas, como Rui Martins de Ulveira (2009, p. 58):

Disseron-vos, fremosa mha senhor,[.]
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

O que ocorreu, portanto, a partir do Renascimento, na versificação de língua portuguesa, no tocante ao verso decassílabo, foi, mais do que a adoção de uma novidade (vinda da Itália), o abandono ou o banimento das muitas possibilidades rítmicas do verso de dez sílabas. Entretanto, a adoção e a fixação do modelo italiano pelos poetas revelam sua adequação ao poder expressivo da língua portuguesa.

PEDRO JOSÉ DA FONSECA

Após a aceitação desse modelo, os tratadistas de versificação passaram a se preocupar com a padronização dos acentos que seriam os corretos para o metro. Pedro José da Fonseca, preceptista da época neoclássica, afirma ser o decassílabo o verso “mais majestoso”, “em tudo superior aos outros” (FONSECA, 1777, p. 39), porque “enche completamente a inteira quantidade de sílabas, à qual dissemos que poderia chegar o verso

¹ Observação necessária: entre os critérios editoriais do organizador, está este: “Em termos gerais, uniformizei as variantes da grafia, seguindo uma transcrição o mais próxima possível da actual. É o caso das terminações nasais em *n*, que faço terminar em *m* (por exemplo, *gram*, *bem*, *coraçom*, etc.) (DINIS, 1997, p. 16).

português” (FONSECA, 1777, p. 8). Segundo ele, quando o verso possuir mais de 11 sílabas² ou será prosa ou dois versos escritos seguidamente.³

De acordo com esse autor, o decassílabo pode assumir, do ponto de vista rítmico, as seguintes três formas:

1. acentuação na 6^a e 10^a sílabas;
2. acentuação na 4^a, 8^a e 10^a; e
3. acentuação na 4^a, 7^a e 10^a.

Para ele, essa última forma “deverá ser de raríssimo uso” porque “convém com mais especialidade à versificação ditirâmbica” (FONSECA, 1777, p. 42). Observa-se, nesse conjunto de prescrições, que o único acento indispensável em todas as formas é o da 10^a sílaba, que é o acento caracterizador do verso.

ANTÔNIO FELICIANO DE CASTILHO

No *Tratado de metrificação portugueza* (1851), de Antônio Feliciano de Castilho (1851, p. 36), o decassílabo é visto como um verso “de grande formosura” e de “suficiente grandeza para abranger pensamento, e susceptível de grande variedade”. Para ele, o decassílabo é o verso que melhor pode dispensar a rima, e o que melhor combina com ele é o hexassílabo, que é considerado seu quebrado (CASTILHO, 1851); quando é bem realizada a sua composição, “sai de tal maneira belo na nossa sonora e musicalíssima língua, que dispensa e desdenha o arrebique dos consoantes, ao mesmo passo que todos os outros metros mais ou menos o requerem” (CASTILHO, 1851, p. 39).

Castilho (1851, p. 36-39), que considera o decassílabo susceptível de grande variedade, aponta as seguintes sete formas que ele pode assumir:

² Pedro José da Fonseca adota o sistema antigo de contagem silábica nos versos, de modo que o *decassílabo* de que aqui se trata é nomeado por ele *hendecassílabo*. No sistema antigo de contagem, a sílaba que se segue à última tônica entrava na medida do verso.

³ Cf. FONSECA, 1777, p. 6-7.

1. acentuação na 6ª e 10ª sílabas;
2. acentuação na 4ª, 8ª e 10ª;
3. acentuação na 2ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª;
4. acentuação na 2ª, 6ª, 8ª e 10ª;
5. acentuação na 3ª, 6ª e 10ª;
6. acentuação na 2ª, 7ª e 10ª;
7. acentuação na 4ª, 7ª e 10ª.

Fonseca (1777), conforme se viu, já mencionava a primeira, a segunda e a sétima das formas apresentadas por Castilho (1851). No tocante às duas primeiras, eles concordam: são formas boas. Segundo Fonseca (1777, p. 41), os versos da primeira forma (com acentos na sexta e décima sílabas), “como têm uma mediana gravidade, e compassada melodia, deleitam sempre sem cansaço.” Já quanto aos versos da segunda forma (com acentos na quarta, oitava e décima sílabas), ele afirma que são “mais sonoros, e têm maior sublimidade”; porém, “se se usam frequentemente, fazem-se fastidiosos e molestos ao ouvido.” (FONSECA, 1777, p. 40-41)

No que se refere à sétima forma (com acentos na quarta, sétima e décima sílabas), os dois autores discordam. Ao passo que Fonseca (1777) a admite, embora a considere rara, Castilho (1851), reconhecendo-lhe igualmente a raridade, afirma que “os ouvidos delicados [a] condenam como inadmissível” (CASTILHO, 1851, p. 38).

Apesar de Castilho (1851) considerar mais possibilidades para o decassílabo do que o tratadista do século anterior, observa-se que há certa incoerência em seus exemplos. Ele lista, além do heroico e do sáfico, os versos com acentos em todas as sílabas pares (2ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª), os versos com acentos na 2ª, 6ª, 8ª e 10ª sílabas e os com acentos na 3ª, 6ª e 10ª. Em todos esses casos, há acentos na sexta e na décima sílabas – o que permitiria a classificação deles como heroicos. No exemplo dado de verso heroico –

As armas e os barões assinalados

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

– o autor não aponta o acento na segunda sílaba. Por que, então, terá ele destacado as possibilidades de acento na 3ª, 6ª e 10ª e na 2ª, 6ª, 8ª e 10ª

sílabas? Parece isso uma incoerência, pois todos preenchem as regras do heroico (acentos na 6ª e 10ª sílabas).

Nesse afã de mostrar a “grande variedade” que esse metro admite, Castilho elenca, ainda, embora os condene, os versos com acentos na 3ª, 7ª e 10ª sílabas – como ele fez com os de acentos na 4ª, 7ª e 10ª. O que se observa, nesse conjunto de dados, é uma recusa dos versos com acentos em sílabas ímpares, especialmente na sétima. Observe-se, também, o desconhecimento total, por parte de Castilho, da possibilidade de acentuação na quinta sílaba. Fonseca (1777, p. 2-3) considerava errados os decassílabos de Camões que traziam nela o seu acento principal.

No final das contas, todos os versos admitidos por Castilho (1851) ou têm acentos na 6ª e 10ª sílabas ou na 4ª, 8ª e 10ª. Resulta disso a valorização e a prescrição das formas do decassílabo italiano, que predominavam na poesia de língua portuguesa desde o Renascimento.

MANUEL DA COSTA HONORATO

Essa fórmula italiana do decassílabo fixou-se de tal modo no uso dos poetas e nas prescrições dos tratadistas, que Manuel da Costa Honorato, em suas *Sinopses de eloquência e poética nacional* (1870), assim definiu o verso decassílabo – definição que é uma espécie de sùmula do espírito da época:

Verso heroico, ou *hendecassílabo*, formado de onze sílabas. Denomina-se hendecassílabo por constar de onze sílabas, e heroico por ser empregado nos poemas épicos, nas tragédias e noutras poesias sublimes. – Desta espécie de versos há duas variedades: na primeira a sexta e a décima sílabas devem ser agudas, e a última grave; na segunda a quarta, a oitava e a décima sílabas são agudas e a última grave. A esta última se costuma chamar *sáficos*.

Ex. da primeira:

Por mares nunca *d’antes* navegados
Passaram aind’*além* da Taprobana.
(Lus. c. I, est. 1.)

Ex. da segunda:

Pois desta *vida* te concedo a *palma*

Espera um *corpo* de quem *levas* a *alma*.

(Lus. c. IX, est. 76.) (HONORATO, 1870, p.140-141)

Conforme se vê, segundo o autor citado, para a época dele o verso decassílabo se reduz a duas fórmulas: a do heroico e a do sáfico. Deve-se observar, ainda, que Honorato (1870) emprega a nomenclatura antiga, em que o verso com acento na décima sílaba, aqui chamado decassílabo, era denominado *hendecassílabo*. Convém, entretanto, prestar atenção ao que diz Ramos (1959, p. 51), sobre a cristalização do modelo importado da Itália nos manuais de versificação: “...será equívoco supor que esse verso [o decassílabo italiano] foi importado apenas com o duplo rosto que atualmente lhe concedem os manuais: o heroico, acentuado na 6ª sílaba, e o denominado sáfico, com acentos na 4ª e 8ª sílabas.”

M. SAID ALI

Já no século XX, em seu tratado de *Versificação portuguesa*, publicado em 1949, Said Ali também usa a nomenclatura do sistema antigo de versificação, por julgá-la mais adequada ao ritmo grave próprio da língua portuguesa (ALI, 2006, p. 17-21) – razão pela qual denomina *hendecassílabo* o verso cujo último acento é na 10ª sílaba, aqui chamado de decassílabo. Essa é uma importante obra de referência para o estudo do verso em língua portuguesa.⁴ Nela, o autor afirma que, em geral, as sílabas fortes de um verso estão intercaladas com uma ou duas fracas. A quantidade máxima de sílabas fracas em sequência admitidas por ele é três. Cavalcanti Proença, outro estudioso do assunto, afirma:

Said Ali, parece-me, foi o primeiro a fazer uma análise do problema da acentuação tônica em Português. Demonstrou, então, a existência

⁴ A obra foi reeditada pela Edusp em 1999, e teve reimpressão em 2006.

de um ou mais acentos secundários em vocábulos de muitas sílabas, bem como a presença de um acento fraseológico, além do vocabular.

Aqui mesmo [na obra *Ritmo e poesia*] se verá que tal fato ocorre em virtude da impossibilidade de enunciarmos mais de três átonos, sem o apoio de uma tônica.

[...]

Explica-se, pois, que a maior unidade rítmica, ou célula métrica, é a de quatro sílabas. (PROENÇA, 1955, p. 18-19)

Quanto às tônicas, quando “colidem duas sílabas fortes de vocábulos diferentes, sem pausa separativa, atenua-se a intensidade da primeira, que terá valor de sílaba fraca” (ALI, 2006, p. 31).⁵ Esses são os princípios básicos, que nortearam a elaboração, em abstrato, por Proença (1955), das possibilidades rítmicas de um verso.

Sobre o verso decassílabo, que ele chama de *hendecassílabo*, Ali (2006, p. 85) afirma que “a literatura portuguesa conhece três espécies de hendecassílabos [decassílabos]: o provençal, o ibérico e o italiano”. De acordo com ele, o primeiro tipo teria sido introduzido “na versificação portuguesa pela poesia cortesã, imitadora do [verso] provençal” (ALI, 2006, p. 85). O segundo tipo, também conhecido como verso de arte maior, foi largamente usado na poesia espanhola nos séculos XIV e XV, e podia ser livremente combinado com o verso de 11 sílabas, porque, conforme Ali (2006, p. 86), “não se compunham poemas exclusivamente com versos de onze [dez] sílabas”. Este tipo de verso, o ibérico, tinha como característica acentos na 4ª e na 7ª sílabas ou na 5ª e na 7ª – sendo que os acentos nas sílabas ímpares tiveram de ser abandonados com a introdução do decassílabo italiano (ALI, 2006, p. 85-88). O advento da nova medida impossibilitou o uso da acentuação nessas sílabas devido à “regra de versificação do hendecassílabo [decassílabo] italiano que as exclui entre as tônicas e requer acentuação na 6ª, ou 4ª e 8ª” (ALI, 2006, p. 88).

⁵ Conforme se verá, essa regra de atenuação da primeira das tônicas nem sempre se sustenta na análise concreta de versos. A respeito desse tema, ver a polêmica entre Segismundo Spina e Celso Cunha a propósito do segundo verso de *Os lusíadas* (SPINA, 2001, p. 393-443).

Ali (2006, p. 88) afirma que “a oitava sílaba destes versos [decassílabos] ou é forte por natureza, ou semiforte, isto é, fraca valorizada por vir entre duas outras fracas. Nos versos com 6ª inacentuada, a oitava tem de ser forte por natureza.”⁶ Ou seja, para Ali a 8ª sílaba de um verso decassílabo é sempre acentuada, independentemente de haver ou não um acento natural no vocábulo que a contém. Todavia, o autor usa o seguinte verso de Machado de Assis como exemplo dessa regra:

Encheu o céu da minha primavera
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Observa-se claramente que o verso utilizado como exemplo não possui a oitava sílaba acentuada. Ele próprio, no capítulo intitulado “Ritmo”, admite que as sílabas átonas, numa sequência, podem “elevar-se a três” (ALI, 2006, p. 31) – o que tornaria a regra fixa da oitava sempre acentuada uma inconsistência teórica.

Sendo assim, segundo ele, os acentos no interior do verso decassílabo só podem variar até a sexta sílaba, o que resulta nos seguintes sete esquemas:

1. acentuação na 2ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª sílabas;
2. acentuação na 2ª, 6ª, 8ª e 10ª;
3. acentuação na 3ª, 6ª, 8ª e 10ª (com a variante: 1ª, 3ª, 6ª, 8ª e 10ª);
4. acentuação na 1ª, 6ª, 8ª e 10ª;
5. acentuação na 1ª, 4ª, 6ª, 8ª e 10ª;
6. acentuação na 1ª, 4ª, 8ª e 10ª;
7. acentuação na 2ª, 4ª, 8ª e 10ª.

Se a esses sete esquemas acrescentarmos, como possibilidade, a variante apresentada ao terceiro, são, na verdade, oito os esquemas propostos. Nota-se que, apesar de o tratadista reconhecer o uso do decassílabo

⁶ Esse é outro ponto em que se pode discordar de Said Ali. Ver adiante discussão sobre acentuação do verso sáfico. Cavalcanti Proença, como se verá, considera, nos esquemas rítmicos que propõe, que a oitava sílaba pode ou não ser acentuada. (PROENÇA, 1955, p. 92-95)

ibérico (com acentos na 5ª ou 7ª sílabas), em seus esquemas esse verso não é considerado como uma possibilidade – o que mostra que o autor seguiu apenas a tradição renascentista e pós-renascentista de composição dos versos.

Nesse conjunto de oito possibilidades rítmicas, poderiam ser heroicos todos os versos com acentuação na sexta sílaba, e poderiam ser sáficos todos os acentuados na quarta e na oitava. Restam esquemas (1 e 5 na numeração acima) em que são acentuadas das sílabas 4ª, 6ª e 8ª – o que abriria a possibilidade de o verso ser heroico ou sáfico, dependendo da importância relativa (ditada pela semântica) dos acentos. É o que se vê nestes versos do poema “Potira”, de Machado de Assis (*Americanas*):

E nas mimosas **mãos** *esconde* o **rosto**.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Sôfrego *espera*, **enquanto** *ideias* **negras**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ambos os versos são acentuados na 4ª, 6ª, 8ª e 10ª sílabas. No primeiro dos exemplos acima, a sexta e a décima sílabas fortes, que fazem unir-se na mente do leitor as ideias de *mãos* e *rosto*, são mais importantes, do ponto de vista nocional, do que as ideias expressas pelos vocábulos que contêm as sílabas quarta (*mimosas*) e oitava (*esconde*). Acrescente-se a isso que a ideia de *esconder* já se encontrava implícita na ideia de *mãos* unidas a *rosto*. Já no segundo exemplo, a *espera* é povoada de *ideias negras*, o que, evidentemente, dá relevo aos acentos na quarta, oitava e décima sílabas. O acento de *enquanto* recai sobre vocábulo que apenas expressa a relação temporal entre as *ideias* e a *espera* – desempenhando, portanto, papel acessório.

Além das questões já apontadas, pode-se observar que o esquema 4 apresenta, se não uma inconsistência teórica, um descompasso entre a teoria e a prática, pois, como já mencionado, para Said Ali não pode haver mais de três sílabas átonas seguidas, e nesse esquema há quatro.

As contribuições de Said Ali, entretanto, para os estudos de versificação, foram de grande importância para o século XX, porque ele reafirmou o sistema antigo de versificação, mais coerente com o espírito da língua, fazendo oposição às ideias de Castilho, que já estavam consolidadas no Brasil. A publicação de um tratado dessa natureza e dessa excelência, numa época em que os estudos sobre versificação já não estavam tão em voga, mostra que ainda há muito o que se aprender no que se refere à técnica de composição de versos. Nunca é tarde demais para que surjam novas contribuições.⁷

A utilização da nomenclatura antiga por Said Ali e a lembrança dos versos medievais, com acentos na 5ª e 7ª sílabas, em oposição a Castilho, de certa forma representa um “retorno ao passado” – o que seria uma indicação de caminho a ser seguido, principalmente no estudo dos ritmos livres da poesia modernista. Tudo indica que Cavalcanti Proença, embora não adote a nomenclatura antiga, seguiu justamente por essa rota, em seu estudo sobre o ritmo na poesia.

M. CAVALCANTI PROENÇA

Na trajetória da teoria do verso decassílabo, nos autores até aqui estudados, o que se verifica é a tendência à admissão de um número cada vez maior de possibilidades rítmicas para esse verso: Pedro José da Fonseca considerava três possibilidades; Antônio Feliciano de Castilho, constatando a existência de sete, por condenar duas delas, acabou reduzindo-as a cinco; Manuel Said Ali admitia oito. Manuel da Costa Honorato, reconhecendo duas possibilidades apenas, representou o esforço máximo de síntese nessa série.

O passo seguinte foi dado por Manuel Cavalcanti Proença, que, em *Ritmo e poesia*, adotando os critérios de Said Ali – da impossibilidade de duas tônicas justapostas e da possibilidade de no máximo três átonas em sequência – verificou que, para o verso decassílabo, são 28 as possibilidades:

⁷ Veja-se o *Tratado de versificação*, de Glauco Mattoso, publicado em 2010.

QUADRO 1: POSSIBILIDADES MÉTRICAS DO DECASSÍLABO.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	-	<u>2</u>	-	<u>4</u>	-	-	-	<u>8</u>	-	<u>10</u>
2	-	<u>2</u>	-	<u>4</u>	-	-	<u>7</u>	-	-	<u>10</u>
3	-	<u>2</u>	-	<u>4</u>	-	<u>6</u>	-	<u>8</u>	-	<u>10</u>
4	-	<u>2</u>	-	<u>4</u>	-	<u>6</u>	-	-	-	<u>10</u>
5	-	<u>2</u>	-	-	-	<u>6</u>	-	<u>8</u>	-	<u>10</u>
6	-	<u>2</u>	-	-	<u>5</u>	-	-	<u>8</u>	-	<u>10</u>
7	-	<u>2</u>	-	-	<u>5</u>	6	<u>7</u>	-	-	<u>10</u>
8	-	<u>2</u>	-	-	-	<u>6</u>	-	-	-	<u>10</u>
9	-	-	<u>3</u>	-	-	<u>6</u>	7	-	-	<u>10</u>
10	-	-	<u>3</u>	-	-	<u>6</u>	7	<u>8</u>	-	<u>10</u>
11	-	-	<u>3</u>	-	<u>5</u>	6	<u>7</u>	-	-	<u>10</u>
12	-	-	<u>3</u>	-	<u>5</u>	6	7	<u>8</u>	-	<u>10</u>
13	-	-	<u>3</u>	-	-	6	<u>7</u>	-	-	<u>10</u>
14	-	-	-	<u>4</u>	-	<u>6</u>	7	-	-	<u>10</u>
15	-	-	-	<u>4</u>	-	<u>6</u>	7	<u>8</u>	-	<u>10</u>
16	-	-	-	<u>4</u>	-	-	<u>7</u>	-	-	<u>10</u>
17	-	-	-	<u>4</u>	-	-	-	<u>8</u>	-	<u>10</u>
18	<u>1</u>	-	<u>3</u>	-	<u>5</u>	-	-	<u>8</u>	-	<u>10</u>
19	<u>1</u>	-	<u>3</u>	-	<u>5</u>	-	<u>7</u>	-	-	<u>10</u>
20	<u>1</u>	-	<u>3</u>	-	-	<u>6</u>	-	-	-	<u>10</u>
21	<u>1</u>	-	<u>3</u>	-	-	<u>6</u>	-	<u>8</u>	-	<u>10</u>
22	<u>1</u>	-	<u>3</u>	-	-	-	<u>7</u>	-	-	<u>10</u>
23	<u>1</u>	-	-	<u>4</u>	-	-	<u>7</u>	-	-	<u>10</u>
24	<u>1</u>	-	-	<u>4</u>	-	<u>6</u>	-	-	-	<u>10</u>
25	<u>1</u>	-	-	<u>4</u>	-	<u>6</u>	-	<u>8</u>	-	<u>10</u>
26	<u>1</u>	-	-	<u>4</u>	-	-	-	<u>8</u>	-	<u>10</u>
27	<u>1</u>	-	-	-	<u>5</u>	-	-	-	-	<u>10</u>
28	<u>1</u>	-	-	-	<u>5</u>	-	-	<u>8</u>	-	<u>10</u>

Fonte: Adaptado de PROENÇA, 1955, p. 92 e p. 94.

Segundo o autor, partindo do princípio de que não pode haver mais de três sílabas átonas em sequência nem duas tônicas justapostas, essas seriam todas as possibilidades para o verso decassílabo.

O quadro proposto por Cavalcanti Proença, de certa forma, paga tributo ao Simbolismo⁸ e ao Modernismo, porque, sendo este “uma reação contra o formalismo parnasiano” (PROENÇA, 1955, p. 11,), ocorreu nele o surgimento de ritmos novos e, além da adoção do verso livre, a retomada de antigos paradigmas de versificação. Dessa forma, sem apego a esquemas fixos, os versos decassílabos ganharam maior plasticidade, mais possibilidades de execução.

A proposta de Proença (1955) ergue um modelo abstrato de possibilidades, isento de ideias preconcebidas, acatando todos os ritmos possíveis com igual simpatia – sem revelar preferências ou fazer prescrições. Essas generalizações, entretanto, conforme se verá no exame do trabalho de Rogério Chociay (1974), não são nada simples, não resolvem tudo.

LEODEGÁRIO A. DE AZEVEDO FILHO

Antes, porém, de passar a Chociay (1974), há o volume *A técnica do verso em português*, de Leodegário Amarante de Azevedo Filho, publicado em 1971. Nessa obra, o autor, estudioso e conhecedor tanto da métrica medieval (AZEVEDO FILHO, 1962), como da moderna (AZEVEDO FILHO, 1971), restringe-se às possibilidades rítmicas mais usadas ao longo da história da poesia de língua portuguesa:

- a) Decassílabo heroico: “Passamos a existência peregrina” [acentuação na 6^a e 10^a sílabas];
- b) Decassílabo sáfico: “a larga mesa familiar domina” [acentuação na 4^a, 8^a e 10^a];
- c) Decassílabo de arte maior: “Ausência, presença multiplicada” [acentuação na 5^a e 10^a];

⁸ Cf. AZEVEDO FILHO, 1971, p. 35; RAMOS, 1959, p. 51-55.

- d) Decassílabo de gaita galega: “Vai junto a nós no silêncio da estrada.” [acentuação na 4^a, 7^a e 10^a];
- e) Decassílabo de influência da lírica provençal: “e espreitamos por detrás da cortina” [acentuação na 3^a, 7^a e 10^a]. (AZEVEDO FILHO, 1971, p. 34)

Essa nomenclatura, usada no tratamento do verso decassílabo, é bastante controversa. Ao passo que Azevedo Filho denomina “decassílabo de influência da lírica provençal” o verso com acentos na terceira, sétima e décima sílabas, Cavalcanti Proença (s.d., p. 55) chama de “verso provençal” aquele que traz acentos na quarta, sétima e décima (esquema que Azevedo Filho atribui ao “decassílabo de gaita galega”).

Azevedo Filho, como diversos outros autores, chama atenção para o fato de que as denominações de “heroico” e “sáfico”, que são consagradas pelo uso, não estão corretas porque o uso do verso heroico não se restringe ao poema épico nem o sáfico ao lírico. “Além dos acentos predominantes” – ainda observa ele –, “há acentos secundários” (AZEVEDO FILHO, 1971, p. 31).

Sobre o uso de acentos nas sílabas ímpares o autor diz o seguinte: “Modernamente, sobretudo a partir do simbolismo, foram recriados antigos ritmos do verso decassílabo medieval, apresentando acentuação na 4^a, 7^a e 10^a sílabas [...] aparecendo o acento na 7^a por influência do ritmo das populares *muiñeiras*” (AZEVEDO FILHO, 1971, p. 31). Esta observação feita por Azevedo Filho vai ao encontro do que se comentou anteriormente sobre o papel exercido pelo Modernismo e pelo Simbolismo sobre os novos paradigmas de composição de versos. Em seu estudo sobre o verso de dez sílabas, Ramos (1959, p. 51-55) assinala a frequência com que aparecem versos acentuados nas sílabas ímpares em Camilo Pessanha, poeta simbolista. Ao lado de Camilo Pessanha, Azevedo Filho (1971, p. 35) aponta Alphonsus de Guimaraens, outro simbolista, como um recriador de “ritmos esquecidos no idioma.”

No livro *Teoria do verso* (1974), Rogério Chociay, ao estudar o decassílabo, parte das considerações feitas por Proença (1955), e ressalta, desde o início, que “não existe uma classificação completa e perfeita do verso decassílabo em português” (p. 105).

Para além da regra seguida por Proença (1955), Chociay (1974, p. 105) afirma que “alguns tipos de decassílabo realizam-se com intervalo superior a três sílabas entre fortes. Destes, parecem-nos bastante característicos e exequíveis, 1-6-10, 2-7-10, 3-8-10 e 4-10.” As 28 possibilidades rítmicas do decassílabo estabelecidas por Proença (1955) tornam-se, assim, 32, por acréscimo das quatro possibilidades mencionadas por Chociay. E não são apenas esses quatro esquemas, apontados como “bastante característicos e exequíveis” –, há outros, pois “muitos são os exemplares que extrapolam tais limites” (CHOCIAY, 1974, p. 105 e p. 113).

Proença (1955), adotando a lição de Said Ali, entendeu o seguinte: “Naturais, mesmo, são as células [métricas] de duas e três sílabas, o que, aliás, Said Ali deixou implícito quando, no seu *Tratado de versificação* [*Versificação portuguesa*], só deu patente aos pés di e trissilábicos.” Sobre a impossibilidade de enunciação de mais de três sílabas átonas, sem o apoio de uma tônica, Proença (1955, p. 19) concorda com Ali (2006), registrando que a “célula métrica” de quatro sílabas “só é pronunciável por pessoas de dicção educada, que conseguem tornar quase imperceptível o acento secundário”.

Se, por um lado, Proença (1955) invoca a “dicção educada”, para fortalecer sua tese, Mário Camarinha (1983, p. 104, nota 152), por outro, tendo encontrado diversos decassílabos de Basílio da Gama com acentos apenas na 4ª e na 10ª sílabas, com cinco átonas interpostas entre os dois acentos, utiliza a expressão “leitura despreocupada”, para caracterizar o aspecto auditivo que o verso assume à leitura (com todas as cinco sílabas átonas):

Aqui e ali com o continuado (II, 12)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E o juramento de fidelidade? (II, 153)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

As recebemos dos antepassados. (II, 180)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Cobrem as tropas de cavalaria, (II, 216)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Visionária, supersticiosa, (III, 204)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Desamparada dos habitantes (III, 228)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Hipocrisia vagarosamente (III, 276)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Tropel confuso de cavalaria, (IV, 106)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Lá reclinada, como que dormia, (IV, 152). (GAMA, 1983)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ramos (1959, p. 52) afirma serem os casos de sequência de cinco sílabas átonas no verso decassílabo “muito mais frequentes do que se imagina.”

É essa uma ocasião para se discutir a acentuação caracterizadora do verso sáfico. Como se viu, há em Basílio da Gama versos acentuados apenas na 4ª e na 10ª sílabas. Proença (1955, p. 58), na passagem em que discute a acentuação do sáfico, cita Echarri, que, “depois de estudar exaustivamente o sáfico, chegou à conclusão de que sua característica fundamental não é a acentuação na 8ª sílaba”. Entretanto, como o intervalo entre as tônicas 4ª e 10ª é muito extenso, o mais comum é a ocorrência de um acento intermediário, ou na 6ª, ou na 7ª, ou na 8ª sílaba. Em que sílaba estará o acento “secundário” dependerá do acento natural das palavras e do valor semântico que, eventualmente, as destaque. Versos com acentos na 4ª e na 6ª sílabas, conforme se viu, podem ser sáficos ou heroicos, dependendo da enunciação e do valor semântico das palavras em que está a sílaba forte.

Essas configurações estão de acordo com esta proposta de Proença (1955, p. 104): “A segmentação [dos versos de dez sílabas] se faz em 4/10, 5/10 e 6/10, isto é, metade (5) menos um e metade mais um.”

As possibilidades rítmicas do verso decassílabo, portanto, prometem ser maiores, à medida que se tolerem – e tolerância é valor na atualidade – diferentes modos de leitura.

Embora, como diz Chociay (1974, p. 104), “os versos brasileiros e portugueses de todas as épocas não [estejam] ainda esmiuçados em sua totalidade, e quando isto for feito muita coisa nova poderá vir à tona”, pode-se afirmar que o verso decassílabo teve sua variedade rítmica aumentada a partir do Simbolismo, não só com a retomada de ritmos medievais, mas com a invenção de novos. Ramos (1965, p. 25-26), sobre a métrica dos simbolistas, escreveu:

Como os simbolistas aspiravam a um ritmo fluido, que lhes permitisse exprimir os estados de espírito em suas mais tênues matizes, começaram por desarticular de vários modos o alexandrino rígido dos parnasianos. [...] O próprio decassílabo passa por um processo de des-cristalização: Cruz e Sousa (“Ah! lilases de Ângelus harmoniosos”) e Alphonsus por vezes o acentuam na 5ª e 10ª sílabas; o segundo na 3ª e 10ª; Cruz e Sousa, Mário Pederneiras e Silveira Neto na 4ª e 7ª sílabas (“Alma Solitária”, v. 12, “Triunfo Supremo”, v. 3, do primeiro; “Sombra”, de *Rondas Noturnas*, do segundo: “Campos em flor, longas rotas de argila”), isso, é óbvio, de modo avulso.

A criação de ritmos novos atende a necessidades expressivas de um novo tempo – ao comentar o ritmo dos decassílabos do poema “Oficina irritada”, de Carlos Drummond de Andrade, Proença (1955, p. 58) observou: “O artista não foge à marca de sua época.” Em comentário à perfeição alcançada por Olavo Bilac em *Tarde* – perfeição a que chegou no apogeu de sua trajetória, e que, portanto, significava estagnação, impossibilidade de avançar mais esteticamente –, Mário de Andrade (1955, p. 71), considerando o Modernismo um recomeço, afirma: “O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar e metodizar as lições do passado.” O Modernismo, assim, não apenas lutou contra o passado, lutou com o passado – utilizando-lhe os recursos úteis aos avanços da nova “fase construtiva”.

Entre os modernistas, o ritmo foi ponto importante de reflexão: “Cria o teu ritmo livremente” – proclamava Carvalho (1922, p. 68) em verso publicado em obra de 1922; “Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas.” – pontificou Mário de Andrade (1955, p. 20) no “Prefácio interessantíssimo”, também em 1922; “Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis” – defendia Manuel Bandeira (1966, p. 108) em obra de 1930; e, para encerrar a breve sequência, “não tenho ritmo mais não” – dizia jocosamente o verso de Drummond (ANDRADE, 2010, p. 94), também em livro de 1930. Embora não se referissem ao verso decassílabo, tais asserções valem também para esse verso (que esses poetas, diga-se, praticaram).

Assim, espera-se ainda um desenvolvimento maior do decassílabo no futuro – o que gerará novos estudos. Veja-se o caso do soneto que segue, em obra recentíssima, de Wilberth Salgueiro:

5. PÊNALTI

Penalidade máxima – e Abreu
irrevogavelmente expulso. Sangrando,
Zéu sai de maca (inda não
sabe que tem duas costelas que-

bradas). O locutor informa: “Zéu
sai de maca, sangrando. Abreu tá
expulso, justamente, coisa bárbara.
O PEC está ganhando de um a zero,

tem um homem a mais, além do pênalti.
E é Ruy quem vai bater”. Jiló catimba,
diz pra Ruy “essa é minha, essa é minha!”

O que acontece então é quase incrível:
como em pista de gelo se escorrega,
Ruy tropeça na própria perna – e perde.
(SALGUEIRO, no prelo)

Não só variedade rítmica se vê aí; há ainda um possível retorno ao isossilabismo muito antigo, sem a exigência de acentuação na décima sílaba, de mistura com decassílabos acentuados na décima, e esdrúxulos além do mais. Não fica excluída a possibilidade de que o que se espera do futuro já esteja no passado, pois até hoje não foram exaustivamente examinados os versos produzidos em todas as épocas.

.....

THE TEN-SYLLABLE PORTUGUESE VERSE

ABSTRACT

This paper examines the ten-syllable verse in some treatises of versification in Portuguese language, from the eighteenth century to the second half of the twentieth century. Since Renaissance, the Italian ten-syllable verse predominated in Portuguese poetry. In the succeeding centuries, the treatises of versification made it a practically unique *recipe* for this verse. In Symbolism and Modernism, by the recovery of rhythmic schemes used in the Middle Ages and by the use of other possibilities little used in the past, this verse was *decrystalized*, recovered the enormous plasticity it had once. A sample of contemporary poetry, presented at the end of the paper, surpasses modernist ruptures.

KEYWORDS: Theory of verse; versification; ten-syllable verse.

EL VERSO DECASÍLABO PORTUGUÉS

RESUMEN

Este artículo examina el verso decasílabo en algunos tratados de versificación en lengua portuguesa, del siglo XVIII a la segunda mitad del siglo XX. Desde el Renacimiento, predominó en la poesía de lengua portuguesa el decasílabo italiano. En los siglos siguientes, los tratados de versificación lo convirtieron en *receta* prácticamente única para ese verso. En el Simbolismo y en el Modernismo, por la recuperación de esquemas rítmicos utilizados en la Edad Media y por la utilización de otras posibilidades muy poco usadas en el pasado, ese verso fue *descristalizado*, recuperó la enorme plasticidad que tuvo otrora. Una muestra de poesía contemporánea, presentada al final del artículo, va más allá de las rupturas modernistas.

PALABRAS CLAVE: Teoría del verso; versificación; verso decasílabo.

REFERÊNCIAS

- ALI, Manuel Said. Versificação portuguesa. São Paulo: Edusp, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Alguma poesia: o livro em seu tempo. Org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- ANDRADE, Mário de. Prefácio interessantíssimo. In: _____. Poesias completas. São Paulo: Martins, 1955. p. 11-32.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. A técnica do verso em português. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.
- _____. O verso decassílabo em português. Rio de Janeiro: [s.n.], 1962.
- BANDEIRA, Manuel. A versificação em língua portuguesa. In: Editora Delta. Enciclopédia Delta Larousse. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Delta, 1968. p. 3054-3065. (Volume VI).
- _____. Estrela da vida inteira. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- CAMARINHA, Mário. Notas. In: GAMA, 1983.
- CARVALHO, Ronald de. Epigramas irônicos e sentimentais. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.
- CASTILHO, Antônio Feliciano de. Tratado de metrificação portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.
- CHOCIAI, Rogério. Teoria do verso. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- DINIS, D. Cancioneiro. Organização, prefácio e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Teorema, 1997.
- FONSECA, Pedro José da. Tratado da versificação portuguesa. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1877.
- GAMA, Basílio da. O Uruguai. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1983.
- HONORATO, Manoel da Costa. Synopses de eloquencia e poetica nacional. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 1870. p. 140-141.
- MATTOSO, Glauco. Tratado de versificação. São Paulo: Annablume, 2010.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Ritmo e poesia. Rio de Janeiro: Simões, 1955.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Introdução. In: _____. Poesia simbolista: antologia. Introdução, seleção e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1965. p. 9-32.

_____. O verso romântico e outros ensaios. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

SALGUEIRO, Wilberth. O jogo, Micha & outros sonetos. No prelo.

SPINA, Segismundo. Estudos de literatura, filologia e história. Osasco: Fundação Instituto de Ensino para Osasco, 2001.

_____. Manual de versificação românica medieval. Cotia, SP: Ateliê, 2003.

ULVEIRA, Rui Martins de. Disseron-vos, fremosa mha senhor. In: MONGELLI, Lênia Márcia. (Org.). Fremosos cantares: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. 58.

Submetido em 30 de agosto de 2017

Aceito em 20 de outubro de 2017

Publicado em 26 de janeiro de 2018
